



Українське літературознавство

Випуск

64

**УКРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

Збірник наукових праць

Випуск 64

**Іван Франко.
Статті і матеріали**

Видається з 1966 р.

**Львів
Львівський національний університет імені Івана Франка
2001**

Комплекс статей цього чергового наукового збірника спрямований на поглиблене вивчення універсальності Івана Франка. Читача повинні зацікавити і раніше замовчувані статті письменника про єврейство, які тут публікуються та інтерпретуються і, сповнені невідомих деталей, матеріали до його біографії, а також скрупульозні мікродеталі над майстерністю текстів Івана Франка-прозаїка і поета. У новому аспекті постає цей автор і як методолог фольклористики та літературознавства.

Збірник розрахований на науковців, педагогів та студентів.

Ukrainian literature studies. Selected scientific papers. 2001. № 64.

This collection is aimed at an extended study of Ivan Franko's universal legacy. The reader should be interested in the published and interpreted heretofore bidden articles on Jews, and, in formerly full of unknown details, materials to his biography, and also scrupulous microstudies on the skill of Franko, a prose-writer and a poet. In a new aspect this author is shown as a methodist of folkloristics and literary criticism.

The collected stories volume is designed for scholars, pedagogues and students.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Т.Саліха (відп. ред.); д-р філол. наук, проф. І.Денисюк (заст. відп. ред.); канд. філол. наук, доц. М.Гнатюк (заст. відп. ред.); зав. лаб. П.Салевич (відп. секретар); д-р філол. наук, проф. Л.Мищенко; канд. філол. наук, доц. Л.Бондар; д-р філол. наук, проф. Р.Гром'як; д-р філол. наук, проф. М.Ільницький; д-р філол. наук, проф. О.Ковальчук; канд. філол. наук, доц. С.Хороб; д-р філол. наук, проф. Б.Мельничук; д-р філол. наук, доц. В.Панченко; д-р філол. наук, проф. М.Шалата; канд. філол. наук, доц. В.Поп; д-р філол. наук, проф. Л.Рудницький; канд. філол. наук, доц. І.Остапук; канд. філол. наук, доц. О.Рисак.

Editorial board: T.Salyha (editor-in-chief), I.Denysiuk (associated editor); M.Hnatiuk (associated editor); P.Salevych (responsible secretary), L.Mischenko, L.Bondar, R.Hromiak, M.Ilnyckyy, O.Kovalchuk, S.Khorob, B.Melnichuk, V.Panchenko, M.Shalata, V.Pop, L.Rudnycky, I.Ostapuk, O.Rysak.

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний університет імені
Івана Франка, філологічний факультет,
вул.Університетська, 1, 79005 Львів тел. (380)
(0322) 794398.

Editorial address:
Ivan Franko National University of Lviv Filology
Department, Universytetska st. 1
UA-79005 Lviv, Ukraine
tel. +(38) (0322) 794398.

Відповідальний за випуск І.Денисюк

Редактор Н.Бічуня

Коректор М.Михалюк

*Друкується за ухвалою Вченої Ради
Львівського національного університету імені Івана Франка
Протокол № 20/11 від 29.XI. 2000 р.*

Інтерпретація тексту

“УСЕ МИСТЕЦЬКЕ Є СИМВОЛОМ”

(Розшифровані й нерозшифровані
символи у “Перехресних стежках”)

І.Денисюк

Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна

У заголовку статті – вислів Й.В.Гете. Цей афоризм присвоїв Франко для виразу власних поглядів на сутність мистецтва. “Символ”, “символізм”... Як, властиво, ставився Іван Франко до цих понять? У статті “Принципи і безпринципність” письменник мислить символізм як “напрямок чи зв’язок ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого її існування (“Alles Künstlerische ist Symbol” сказав уже Гете [5, т.34, с.361]). Отже, – “усе мистецьке є символом”. У процесі цього споконвічного прямування мистецтва до символізації Франко виокремлює ту “односторонню доктрину”, яка “на коротку хвилю хмарою запаморочила ясні стежки творчості”, тобто символізм як одну з модерністичних течій. Підкреслено, що, “при всій своїй односторонності, символізм з декадентизмом не має нічого спільного, тим менше не був із ним тожодний, – так само він, сам того не знаючи, закреслює для артистичної творчості далеко ширші межі, ніж би се виходило з його соціальних принципів” [5, т.34, с.362]. Певна толерантність Франка до символізму виявилась і в тому, що він сам написав кілька речей у дусі цього напрямку чи течії. Прикладом реалістичної символізації можуть бути могутні “Каменярі”. Але якщо тут увесь твір – суцільний символ, то в інших випадках у структурі франківського тексту поодинокі образи-символи, виконуючи роль “зв’язків ідей”, є тим, чим дорогоцінні камені в механізмі годинника.

Символічну ауру нерідко несуть прізвища чи імена героїв. Це не лише поміпа з яскравим пейористичним забарвленням у сатиричних творах, “нарицательные” “Іудушки” типу щедрінських, а й так звані значущі власні назви, які певною мірою завуальовані й потребують осмислення в контексті з боку читача, дослідника або ж у межах творчості автора – в інтертекстуальних зіставленнях. Нерідко Франко сам дає ключі до розшифрування своїх символів. Іноколи ж доводиться вникати у творчу лабораторію автора. В Івана Франка є стаття, друкована 1882 року в газеті “Ргаса” у формі кореспонденції, а тому без назви. Цю безіменну в оригіналі річ видавці 50-томника умовно назвали

(“Фабрика парафіну й церезину у Дрогобичі”). Тут є докладний опис промислового підприємства по дорозі з Дрогобича до Борислава, яке змальоване в романі “Борислав сміється”. Та нас у цьому випадку цікавить фактичне ім’я і прізвище одного з співвласників фабрики: “Це привілейована фабрика парафіну, церезину і різних нафтових виробів, – пише автор статті, – власність панів Лейзора Гартенберга і Спілки і *Герша Гольдгаммера* (курсив мій. – І. Д.)”. Німецьке *das Gold* – золото, а *der Hammer* – молот. Отже, Золотий Молот. Виявляється, що це прізвище одного з прототипів повісті “*Boa constrictor*” і роману “Борислав сміється” їх автор розщепив на два й наділив цими доповненими “половинками” образи двох нафтопромисловців – двійників, якими є Гершко Гольдкремер і Леон Гаммершляг. Німецьке *der Krämer* – крамар, торговець. Золотий Молот – ця власна назва ніяк не пасувала до характеру зображених капіталістів, опанованих промисловою гарячкою, пристрасною до збагачення. Натомість Гольдкремер може натякати на золотодайну гешефтьярську діяльність промисловця. У “Німецько-українському словнику” В.М.Лещинської та ін. [3] слово *der Hammerschlag* перекладено так: “1) удар молотком; 2) тех. окалина”. Отже, семантика Леонового прізвища знаходиться десь посередині між двома значеннями – удару молотка й жужелю на чистому металі.

Я зробив цей “ліричний відступ” від “Перехресних стежок” для того, щоб зрозуміти своєрідну витонченість Франкових пошуків символізації власних імен, бо ж символічне значення має ім’я героїні цього роману – Регіна.

Як не дивно, але не у формі літературознавчої статті вже розшифровано значення символу Регіна (лат. *Regina*), а в жанрі медитативної лірики. Це зробив відомий поет Микола Вороний. Він виявив себе ще й як теоретик драми, і Вороного стаття “Драма живих символів” (1911) може бути передмовою до вірша того ж автора “*Ave Regina*” (1913), що є поетичним розшифруванням імені головної героїні “Перехресних стежок”. Роздумуючи в мистецькознавчому есе над поглиблюючою функцією символічної проекції образу, Микола Вороний пише, що “живий символ” покликаний виявити ті глибини людини, які рідко відкриваються, – містичне *mare tenebrarum* (за Пшибишевським). “Тут власне прийшов на поміч *живий символ*. Виймаючи з душі дієвої особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту, – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ця друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам в мріях-снах, уяві й почуттях, або страшним гостем, що загніздився в серці людини; ця постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити враження таємничості або якогось відкритого і глибокого значення” [1, с. 410].

Озброєний такою теорією символу, знанням реалій Франкового особистого життя й наділений даром провидження, Микола Вороний глибоко збагнув символічну проекцію і “Зів’ялого листя”, і “Перехресних стежок”. Ось його вірш “*Ave Regina!*” з написом “Пам’яті Івана Франка”:

Вперше хлопчині всміхнулась вона,
Як своє свято справляла весна
і завітчалася рідна країна...
Дзвонами в золоті сонця бринів,
Душу хвилюючи, спів:
Ave Regina...

Ріс він у мріях... І серце красу
В себе вбирало, як квітка росу,
Він же, побожно схиливши коліна,
Слухав, як шелесту лісу і трав
Голос таємний співав:
Ave Regina...

І він зустрів на дорозі своїй
Ту, що була королевою мрій...
Боже, яка чарівна каватина
Хвилиною пастя в душі піднялась
І переможно лилась –
Ave Regina...

Стоптані перли, зів'ялі листки
Вслали його перехресні стежки...
Зрадила доля мужицького сина!..
Але, й останній свій ронячи цвіт,
Серце їй слало привіт:
Ave Regina...

А в своїх спогадах "Перші зустрічі з Іваном Франком" Микола Вороний зазначає, що право писати "Стоптані перли, зів'ялі листки Вслали його перехресні стежки.." і т. д. дало йому зізнання Франка "в інтимних розмовах" про те, як він довгими роками кохав платонічною любов'ю, як Данте Беатріче, одну панію, яка була полькою. Як бачимо, у Вороного наскрізь автобіографічне (стосовно автора роману) потрактування "Перехресних стежок" і тлумачення образу Регіни як "королеви мрій" Франкових. І цього не можна заперечити. Дослідники давно ідентифікували з Регіною Киселевською в "Лелі і Полелі" та Регіною Твардовською в "Перехресних стежках" Целіну Зигмунтовську-Журовську. Замінено в її імені дві літери: замість *Целіни* постала Регіна – Королева. Прийомом глорифікації цього імені у Вороного послужив відомий релігійний гімн Діві Марії "Ave Regina!" – "Радуйся, царице". "Королева мрій" – синонім Регіни – у Вороного надзвичайно влучний. Він глибоко закорінений в інтимну лірику Франка й виражає сутність того кохання, яке виявляв Данте до Беатріче, а ще яскравіше втілили орієнтальні поети в образ Меджнуна, котрий любить не реальну людину, а виідеалізований її образ, любить своє страждання. У своїй студії про Данте Франко напише, що у цього поета "високе, абстрактне розуміння жінчини й любові" і є "уступи, повні високої екстази та незрівнянної символіки" [5, т.12, с.52]. Про себе автор "Зів'ялого листя" сказав, що

Лиш привиди, а не живі істоти
В житті любив я і за ними йшов [5, т.2, с.409],

або ж

“Ні? не тебе я так люблю, о ні. Люблю я власну мрію” [5, т.2, с.145].

Отож і Євген Рафалович живе більше споминами-мріями про Регіну, ніж насолодою реальних контактів з нею. Коротка весняна фаза їх відносин названа в романі товаришуванням, відтак іде десятирічна фаза споминів: “Спомини про Регіну не покидали його, він рвався до неї думками, мріями” [5, т.20, с.224]. У споминах герой зазнає “того щастя, що для своєї повноти не потребує ніякого фізичного дотику, ніякої близькості, бо само воно – найтісніше сполучення, збратання душ” (5, т. 20, с. 244). І далі: “Ніякий шлюб, ніяка розлука не заборонить, щоб ти була поезією мого життя” [5, т.20, с.244].

У духовному романі Регіни і Євгена дуже мало тілесності. Ритм і грація її ходи – ось що найбільше зачарувало його. Та розстайні, розбіжні стежки-дороги пересіклися. Після десятирічної розлуки відбувається несподівана зустріч закоханих, яка є конфронтацією мрії, духу і тіла. Заокруглені форми заживної поземному “королеви мрій” (у Франка-поета є образ “сон царівни”), її безглуздий фарс – переодягання у шлюбну сукню, в яку не вміщалися ці форми, були психологічним шоком для Євгена. В українському фольклорі – у казках, колядках, веснянках, навіть в одній поліській петрівочній баладі – “царівна”, “королівна” є символом чогось високого, недосяжного, досконалого аж до абстракту. “Чи ти царівна, чи королівна?” – такими словами колядки повітав Тарас Шевченко наречену Пантелеймона Куліша – Олександру Білозерську. Самі ці слова мають у собі естетичну наснагу. Регіна Киселевська в романі “Лель і Полель” і Регіна Твардовська в “Перехресних стежках” відзначаються гордістю королеви. Автор лише “перемалював” шатенку з першого роману в блондинку в другому, і вони стали свого роду Ізольдою Білорукою та Ізольдою Златокосою. Міняється характер розкриття цих героїнь, але незмінним залишається їхній психологічний характер – ота ментальність “королеви”. Спантеличений гордістю, неприступністю, сухістю й зарозумілістю Регіни Киселевської у проблисках критичизму серед тотального засліплення нею Начко каже: “Głupia gęś... Nadęta! Arogantka! Myśli, że Bóg wie czym jest! Myśli, że naprawdę jest królową a ktoś jej poddanym. A ja głupi także myślałem, że nie wiedzieć jaką perłę znalazł. Głupi! głupi!” [5, т.17, с.107].

Можливо, і прізвища обох Регін теж якоюсь мірою значущі. Незважаючи на “королівські” аспірації, Киселевська стає маріонеткою в руках аристократичного оточення, не виявляє опору йому. Натомість Твардовська врешті-решт знаходить “твердь” духу, аби порвати зі своїм тираном – Стальським – і навіть розправитися з ним фізично. Символічне значення в аспекті “королівської” аспірації мають пошуки блискучої корони в дитинстві Регіни Твардовської, але про це потім. Франко детронізує Регіну в “Перехресних стежках” і неначе “олюднює” її, утеплює, інтимізує цей образ.

Виразно символічний характер має сон Євгена Рафаловича. Прикметно, що сниться сон після психічного стресу героя, викликаного "тілесним" образом Регіни, контрастом його до образу вимріяного. У своєму трактаті "Із секретів поетичної творчості" Франко докладно показав, як на взаємодії верхньої й нижньої свідомості (підсвідомості) конструюються сни (одна з їх категорій є так званіми символічними снами). Так ось після "психологічної бурі" автоматично включається під час сну в роботу нижня свідомість. У реаліях певної конкретики підсвідомість Євгена синтезує й символізує трагедію його душі. Опис Рафаловичевого сну займає три сторінки, тому обмежуся тут його коротким переказом.

Поперек дороги Євгена простягається чорна стрічка. Це велика ріка "перерізала йому дорогу" (хронотоп дороги має своє самостійне символічне значення, і про це буде мова потім). По ріці пливе замаєна зеленню дараба. Спереду на ній старий керманич, а позаду – молодий вродливий гуцул. На дарабі пливе весілля. У центрі веселого гурту молода пара. В обличчі молодого Євген упізнає себе. Обличчя молодої він не може розгледіти. Дараба зникає за закрутом ріки, а в її хвилях опиняється біле тіло молодої. Хвиля розчісує золотисте волосся утопленої. Незважаючи на те, що у своїй сонній свідомості Рафалович упевнений, що молода нежива, що "ніякою жертвою не верне до життя, але проте він чув, що мусить кинутися в воду і витягти се тіло з водяної могили". "Зашуміла хвиля, заклкотіла безодня, вода обхопила його зо всіх боків – і він прокинувся" [5, т.20, с.259].

Символічним образом з таким трагічним фіналом весілля Франко, очевидно, дорожив, бо він у певних модифікаціях у його творчості повторюється. І вірш "Над великою рікою на скалі крутій сиджу" із збірки "Із днів журби" автор теж вмістив в антології української поезії "Акорди". У цій поезії картина весільного поїзду на дарабі пропливає через ліричне "я". Це символ втрачених ілюзій ліричного героя – автора. Він сам "розшифровує" символіку весільних веселощів: "Се гуляють Радощі, Краса, Любов".

Але вони не для нього, автора:

Я поглянув, і зітхання
піднімає груди мою.
О мої юнацькі мрії,
пізнаю вас, пізнаю!
Скільки вас з розпучним криком
і з слізьми я доганяв –
на весільну дарабу
я ніколи не попав [5, т.3, с.42].

Символіку утоплениці теж пояснює ліричний герой:

Се ж вона, вона, чий образ
тузі втихнуть не дає!
Се те тихе нездобуте
щастя вбогес моє!
Вбите! Утоплене! І в воду,

мов скажений, кинувсь я,
щоб здобути щастя-трупа...
Мрія приснула моя. [5, т.3, с.43].

Модифікацією мотиву несподіваного потоплення певного поїзду є теж вірш "В Перемишлі, де Сян пливе зелений" у "Зів'ялому листі". Баладна візія чотирьохкінної карети, яка з розгону влітає на лід ріки й провалюється, прокоментована афористично стисло: "Се мого серця драма!". Сон Євгена Рафаловича у "Перехресних стежках" не лише символізує його "серця драму", потоплення щастя, а й своєрідно провіщає фізичну смерть Регіни, смерть, яку героїня роману знаходить теж у ріці.

Втрата "королеви мрій", "царівни-щастя" дуже подібно, хоч іншими словами, але у франківській символічній гамі є сюжетом забутої балади Лесі Українки "Ні, ти не вмиреш, ти щастя поховаєш". Тут, як і в Івана Франка, щастя в домовині – "під білим покривалом несправджених надій":

І буде спати щастя, мов царівна,
що на скляній горі знайшла труну.

Та "лицар молодий" "на горі єдиним поцілунком розбив труну і щастя оживив", "навік царівну горду покорив":

І взяв її на руки, мов дитину,
і весело у замок свій поніс,
за ними йшла весна, і всю долину
покрив квіток весняних цілий ліс [4, т.1, с.284].

Вони пішли – лицар, розбуджене щастя, весна і квіти, пішли й покинули авторку самотньою, смертельний холод обіймає її тіло, а мрія ясноока про щастя "іде в туман"... Тут, при певній ускладненості, однаковий прийом об'єктивізації і символізації сердечної драми ліричного "я".

Як і автор, і Євген, і Регіна не потрапили "на весільну дарабу" – дарабу щастя на бурхливій річці життя, дарма, що формальний шлюб Твардовська мала. Але шлюбна сукня, яку силоміць надягнула на неї її тітка, видаючи заміж за тирана Стальського, стала для Регіни, як вона каже, "символом найбільшого [...] нещастя" [5, т.20, с.264], – тітка, цей злий демон, заклала у вельон усіх злих демонів-мучителів. Регіна-Королева не знайшла на своїх життєвих стежках, як ми вже натякали, королівської корони. Малою дівчинкою побачила вона на вершині гори якесь дивне сяйво. Їй здалося, що це діамантова корона, яку в легендах носять цариці-змії. Дівчинці захотілося здобути цю корону, але вона заблудилася в лісі, збилася з дороги на високості. Проте діамантовим променем – символом ідеалу – став для неї Євген Рафалович. Образ дорогоцінного каменя є і в інших творах Франка. Розкриваючи таїнство кохання ("любов – святеє диво"), у збірці "Із днів журби" поет дає образ того швидкоплинного менту, який стає вічністю, – "в кожному моменті сяє вічності брильянт" [5, т.3, с.37]. Щастя "швидко надійшло й пішло", але

У біднім, прозаїчним тім житті
се був момент казочний і китучий,
се був неначе той брильянт блискучий,
що хтось найшов загублений в смітті [5, т.3, с.20].

У "біднім, прозаїчним" житті і Регіни, і Євгена сплески справжнього кохання були зблиском діаманта чи брильянта. Ці образи поетизують текст, ліризують у певних фрагментах "холодну" прозу роману, самоцвітню уяскравлюють не лише стиль твору, а й стиль кохання героїв. Регіна, ця суха, зарозуміла "глупа гуска" з "Леля і Полеля", у "Перехресних стежках" сповнена чару внутрішньої поезії. Майже весь 53-й розділ роману є її ліризованим внутрішнім монологом, вірніше, одностороннім діалогом з Євгеном, до якого звернена сповідь героїні. Можна назвати цю сповідь "діамантовим монологом", бо ж вона опромінена світлом дорогоцінного, шляхетного каменя. Регіна розповідає коханому, як у дитинстві побачила на вершині гори "щось мов срібну іскру, мов шматок сонця, що відірвався з неба і впав на вершок гори. Довгий срібний промінь стрілив від того місця до мого ока, тремтячи понад темним лісом, граючи всіма барвами веселки" [5, т.20, с.404]. "Ся загадка заповнює тепер мою душу, і той діамантовий промінь живо, як ніколи, тремтить і міниться перед моїми очима, тягнеться чудовою ниткою від якогось високого, вільного сонячного вершка аж на дно мого серця. Мені тепер ясно: се мрія мого щастя...". "...Тим моїм діамантом був ти, була твоя любов... Я чую в серці діамантовий промінь твоєї любові, Геню" [5, т.20, с.400–408].

Саме після цього "діамантового" внутрішнього монологу Регіна "вложила маленькі брильянтові ковтки в вуха", щоб занести їх Євгенові не лише як коштовний дар на його громадську справу, а й як свій символічний "співпромінь", символічну єдність "діаманта" і "брильянта".

Чи власна назва *Євген Рафалович* теж має якийсь символічний нюанс? М.Возняк вважав, що прототипом цього образу був відомий у Галичині адвокат і громадський діяч Євген Олесницький. Але чому незакінчені Франкові поеми "Нове життя" і "Лісова ідилія" концентруються навколо героя з іменем Євгеній? Чому прозовий уривок з цього циклу у Франка одержав назву "Пропавший чоловік"? З усією очевидністю, тут є певна прихована полеміка з автором "Євгенія Онегіна". Пушкінському образу зайвої людини Франко прагнув протиставити Євгенія Анти-Онегіна, образ людини діяльної, заангажованої в громадську справу і водночас мужа не лише суспільного обов'язку, а й лицаря монолітної вірності в коханні. Додатковий символічний тембр цього образу можна виявити за допомогою того коду, що його подає на сторінках роману сам автор. Пейоративне прізвище епілептика-напівдіота *Баран* можна тлумачити як символ того, хто сам не мислить, а з покірністю овечого стада дається загнати у кошару чужих настанов. Носії обскурантних ідей сугестіювали Баранові, що Євген Рафалович – Антихрист. По-гротескному озброєний балією і праником цей Дон Кіхот, бубнінням свого імпровізованого бубна будить сонне місто на боротьбу з Антихристом-Рафаловичем. Прислухаймося, що говорить в одному місці роману в принципі неглухий пан староста: "О так, і я колись був у гімназії, і з запалом читав Шекспірового "Короля Ліра", і плакав зі зворушення над

словами "нема в світі винуватих". Але пізніше я зрозумів, що Шекспір не без причини вложив ці слова в уста божевільного. Так, ці слова якраз антипод правди" [5, т.20, с.381]. Отже, якщо в такому ключі трактувати слова й дії божевільного Барана, то "антиподом правди" буде антипод Антихриста – Месія. Чи немає тут авторського натяку на месіанську роль прогресивної, національно-свідомої демократичної радикальної інтелігенції? Не забуваймо, що роман "Перехресні стежки" написав Франко, переосмисливши програму радикальної партії, з якої він щойно вийшов, у дусі програми партії національно-демократичної, до якої разом з Михайлом Грушевським вступив і яка орієнтувалась не лише на селянство, робітництво, а й на інтелігенцію. Одна з проблем тут – ставлення інтелігенції до народу, Євген Рафалович прагне закласти осередок свідомого національного життя.

Нарешті мені залишається з'ясувати символіку назви роману – "Перехресні стежки". У Франка є речі з типовою конструкцією гейзевського "сокола", в яких виринає у заголовку твору і потім лейтмотивно через його фабулу проходить, будучи виразником основної ідеї організованого тексту, певна річ-символ, Ding-symbol у німецькій термінології (чи якась деталь, реалія тощо). Найчіткіший тип такої структури виявлений у повісті "Boa constrictor". До речі, досі залишається нез'ясованим відношення назви цієї повісті до назви роману "Boa constrictor" німецького письменника Шпіндлера, історичними творами якого зачитувався Франко-гімназист.

Заголовок "Перехресні стежки" віддзеркалюється у тексті роману в хронотопі дороги. У народній творчості перехрестя доріг ("крижові дороги") оповиті серпанком таємничості як непевного місця. Саме тут, за повір'ями, можна записати душу чортові, і як обереги від нечистої сили там, де сходяться й розходяться дороги, ставилися хрести. У Біблії на таких розпутьтях заманювали подорожників блудниці. Розстайні стежки-дороги навівали на людину філософічні роздуми. Отож і в тексті аналізованого роману у таких роздумах Євген Рафалович мислить ремінісценціями з українських народних пісень: "Стрічаються перехресні стежки на широкому степу та й знов розбігаються" [5, т.20, с.272]. У статті "Козак Плахта. Українська народна пісня, друкована в польській брошурі з р. 1648" Франко наводить дві пісні про розбіжні дороги й так коментує їх: "Сей мотив розбіжних доріг, що має в собі також символіку різних долі різних людей (курсив мій. – І. Д.), а тут являється характеристикою одчайдушного, непевного козацького життя, знаходиться в укр(аїнських) нар(одних) піснях" [5, т.43, с.273–274]. Прикметно, що у тих двох піснях, які наводить автор у статті, епітета "степові дороги" немає, але він засів десь у підсвідомості дослідника, так само як і Євгена Рафаловича. Отже, символічний нюанс перехресних стежок як неоднаковість долі людських, химерності й переплутання життєвих шляхів героїв роману зачерпнутий з українських народних пісень. Але ж заголовок твору має полісемантичне значення, і є підстава теж говорити про його полігенезу. Одне із його значень – це символ вибору правильної дороги людиною, яка опинилася на розпутьті, а в цьому випадку – вибору між суспільним обов'язком і особистим щастям. Автор "Перехресних стежок" був знайомий з античним міфом, який символізує таку

ситуацію. У своєму фольклористичному дослідженні "Пісня про правду і неправду" Франко відзначає старовинність рефлексії вибору між моральними та суспільними справами. "Ще в п'ятім віці перед Христом, – пише він, – грецький геній пластично змалював сю боротьбу в притчі про Геракла *на роздоріжжю* (курсив мій – І.Д.). Першу літературну форму тій притчі дав письменник Продік із Кеоса, який оповідає, що вийшовши з дитячого віку, Геракл опинився раз на відлюдному роздоріжжю і не знав, куди йому повернутися. Нараз побачив, як до нього наближалися "дві жінчини надлюдської подобі" – одна Чеснота, а друга Розкіш. Кожда за чергою почала намовляти його, аби йшов за нею, обіцяючи йому на своїм шляху те, що, на її думку, було добром. Перша промовляє Розкіш, обіцяючи йому легке веселе життя, повне розкошів і вигод. По ній говорить Чеснота, обіцяючи йому величність ціною важкої праці та заслуг. "Коли бажаєш, щоб боги були ласкаві до тебе, то покоряйся богам; коли хочеш бути дорогий своїм друзям, будь щедрим супроти них; коли бажаєш почесні від горожан, будь корисний горожанам; коли вважаєш добром, щоб усі греки подивлялися твоєю чесноту, старайся послужити всій Греції". Геракл, звісно, півбог і герой, вибирає шлях чесноти; але Ксенофонт, який простими словами переповів "препишну" Продікову притчу, дає пізнати, що для звичайного чоловіка легший був вибір противного шляху" [5, т.43, с.316–317].

Євген Рафалович теж обирає отой важчий шлях – шлях суспільного обов'язку перед народом, замість того, щоб утекти з Регіною до Америки, як він було їй пропонував. За переказом Франко пропонував такс Уляні Кравченко, чоловік якої був тираном у сімейному житті, як і Стальський у романі.

На сюжетно-фабульному рівні символічний образ перехрестя стежок реалізується у хронотопі зустрічі й розстання Євгена з Регіною, Рафаловича і Стальського, а в ширшому розумінні – носіїв високих почуттів, добра, справедливості з носіями темних, деструктивних, аморальних сил. Уже свою першу зустріч зі Стальським Рафалович осмислює у символічному плані: "Ну що воно значить, що на вступі в нове життя *мені перебігає дорогу* (курсив мій. – І.Д.) отся скотина в людській подобі?" [5, т.20, с.179].

Євгеній Рафалович як адвокат і суспільний діяч часто буває "в дорозі". Ідучи через ліс, він одного разу зустрічає селянина, котрий заблукав, збився з дороги. Те, що Рафалович – інтелігент вказує правильну дорогу селянинові, набуває глибшого підтекстового (чи надтекстового) значення. Євген теж факт втрати вірного шляху підносить до рангу символу. "Отсей старий, що заблукав у близькім сусідстві рідного села, що стоїть насеред гладкого, рівного шляху і не знає, в який бік йому додому, – чи ж се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будущим, – між широким, свободним розвоєм і нещасним нидінням, і не знає, куди йому йти, не має сили ані надії дійти до цілі. "Хто то вкаже тобі дорогу, хто підведе тебе, мій бідний народе?" – зітхнув Євгеній" [5, т.20, с.322].

Так від суто особистих справ, від заблуканої у дитинстві Регіни, яка у зрілому віці "втратила свій компас", до перетину особистих справ та суспільних – і аж до зіткнення минулого з майбутнім усього народу нарощується

символічний сенс образу, винесеного у заголовок роману. Без аналізу, без інтерпретації у символічному ключі цих опорних образів ми не можемо збагнути ідейного надтексту твору.

1. Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Твори. – К., 1927. – С. 405 – 411.
2. Вороний М. Перші зустрічі з Іваном Франком // Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1972. С.156 – 167.
3. Лециньська В.М. та ін. Німецько-український словник. – К., 1959.

“ALL ARTISTIC IS A SYMBOL

(Deciphered and undciphered symbols in “Crossed paths”)

Ivan Denysiuk

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article investigated genesis of symbolic images and shows its semantic and compositional function in the text of I.Franko's story “Crossed paths” (semantics of the title, symbolic meaning of H.Rafalovych's dream, the image in Regina's monologue, implied meaning of the characters names).

Key words: modernism, symbolism, symbol, decadence, realism, genre, intertext, Ukrainian folk-lore, lyrical monology.

Стаття надійшла до редколегії 02.02.1996
Прийнята до друку 15.05.1996

МУЗИКА ЯК ЗАСІБ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ В НОВЕЛІ “ВІЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ”

Надія Познякова

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

І.Франко – один з найосвіченіших людей свого часу. Численні твори письменника відзначаються рисами “поетичної пам’яті” видатних утворів світової культури.

Франкознавство, якщо не вичерпно, то достатньо докладно висвітлює надзвичайно складну й багатогранну проблему взаємодії літературних кодів різних письменників з індивідуально-авторською художньою системою І.Франка. У художніх текстах Каменяра можна помітити особливості чи сліди ідіолектів різних письменників. Але не тільки літературне мистецтво знаходило відгук у душі й творчості українського письменника.

Поштовхами творчій уяві Франка не раз служили емотивно-образні враження та відчуття, викликані впливом музичного твору чи полотна живопису. Саме слуховий або зоровий акт емотивно-образної перцепції твору мистецтва нерідко ставав мотивом і основою власного утвору письменника, співзвучного асоціативно-образному полю музики або живопису, що вразили його. Типовим прикладом цього може бути новела “Вільгельм Телль” (1884).

Не важко помітити, що в композиції, стилі, особливо в образній системі новели І.Франка є багато точок дотику та паралельних зближень з музичною поетикою опери Д.Россіні “Вільгельм Телль” (1829). Тим більше це цікаво і несподівано, бо ж опера Россіні написана в історико-героїчному плані, вона виразно наповнена високою патетикою та патріотизмом. Одноїменна ж новела Франка змальовує події приватного, особистого характеру з життя нічим не примітних людей. Але вже у самому зіставленні, поєднанні музичного твору, сповненого патріотичного, громадянського звучання, зі звичайним життям звичайних людей є великий сенс. Цим зіставленням Франко виражає одну з приципових засад художньої творчості: завдання мистецтва – не розважати, потішати та усолоджувати обивателя. Ідейно-естетично та емотивно впливаючи на людей, мистецтво здатне і повинно бути могутньою й дієвою силою. Навіть музика, що витворює насамперед світ слухових емоцій, безмежний “світ тонів, гуків, шелестів, тиші” [5, с.88], сприяє формуванню думок – ідей у руслі заданого нею емотивно-асоціативного поля. Музика, писав Франко у своєму класичному трактаті “Із секретів поетичної творчості”, “може давати нам рівночасно необмежену кількість вражень і може міняти їх далеко швидше”, ніж поезія, “вражіння, яке робить на нас музика, є не тільки більше безпосереднє (не в’язане

конвенціональними звуками сеї або тої мови), але безмірно багатше, інтенсивніше і сильніше, ніж враження поезії”, хоча саме художнє слово, поезія, “промовляючи не тільки до самого чуття, але й до інтелекту, [...] розворушує всі наші вищі духовні сили, розбурхує чуття, і хоча просочується до душі, так сказати, крапля за краплею, то проте викликає образи безмірно виразніші, яркіші і лишає тривкіші сліди в душі, ніж музика” [5, с. 95–96]. Тому не дивно, що кожному правдивому митцеві художнього слова досить часто доводиться звертатися до “зміслу слуху”. Блискуче підтвердження цього – лірико-психологічна новела Франка “Вільгельм Телль”, аналізуючи яку, проф. І.Денисюк писав: “Подій тут нема, бо замість подійності в новелах цього типу є мінливість настроїв героя, зміна його поглядів. Сюжет тут внутрішній і розгортається не на зовні виявлених конфліктах між персонажами, а на діалектичному розвитку думки у вигляді тези-антитези” [2, с. 82].

У новелі “Вільгельм Телль” сюжет визначається динамікою партитури однойменної опери Россіні. У процесі “співпереживання” музичному дійству героїня краще пізнає себе й людину, з якою вона збирається поєднати свою долю. І.Франко розкриває характер дівчини через сприйняття нею музики, яка й виступає основним засобом психологічної характеристики героїні.

Новела “Вільгельм Телль” складається з чотирьох невеликих частин. За своєю структурою твір можна вважати своєрідною літературною калькою увертюри до опери Россіні. Як правило, увертюра складається з двох або трьох частин [3, с. 560], у Россіні – чотири частини [1, с. 33]. Новела Франка повторює тональність і основні настрої кожної з частин музичної увертюри.

Вже у першій частині новели, що відтворює коротку розмову молодих закоханих перед відвідуванням театру, передчується конфлікт, який матиме своє продовження в наступній оповіді. Героїня відчуває невиразне хвилювання, тривогу. Її переповнює передчуття катастрофи, що наближається. Цей настрій передається прислівниками та прикметниками з семантикою характеристики невиразно-негативного стану: “Мені тільки зробилося так якось *тісно, тривожно, мрячно* на душі” [4, с. 193], “...я чогось така *неспокійна, тривожна*” [4, с. 194].

Дівчина боїться своїх відчуттів, побоюється спектаклю, який має відбутися: “Якісь такі чуття в мені підіймаються, що й сама боюся заглянути їм в очі. Не їдьмо на ту оперу” [4, с. 194]. Найбільше вона боїться того, що музика, яку вона має слухати, “зміцнить, прояснить ті чуття” [4, с. 194]. Але її супутник не здібний зрозуміти її стан, почути тривожну музику її душі.

Контраст настроїв молодих людей автор змальовує за допомогою контрастної характерологічної лексики, розрахованої, головним чином, на зорові, менше – на дотикові аналізатори, або комплексну рецепцію: “Молодий чоловік притиснув до себе *тремтячу, зворушену* дівчину, поцілував її *гарячі, калинові* уста, що так і *палали бажанням розкоші*, і, коли потім вона звільна *оглядаючись і зупиняючися*, відійшла, почав *натягати* на руки чорні глянтовані рукавички, ... пробувати новий блискучий *циліндр*” [4, с. 193].

Контекстуальна семантика слів, що характеризують героїв новели, набуває особливого значення в аспекті протиставлення їх внутрішнього стану.

У наступних двох частинах новели особливу естетичну значущість та поліфункціональність набуває музична термінологіка: *опера, оркестр, акорди, увертюра, скрипка, флейта, тони* і т. ін. залежно від того, чий стан чи поведінку в опері характеризує автор, ці слова вступають у семантичні стосунки з лексикою різних тематичних груп.

Витончена, глибока натура героїні асоціює “змисли слуху”, музичні відчуття з зоровими образами природи. Музика оживляє в її свідомості найпоетичніші картини, бачені колись нею, реальні, або такі, які виникали в її потаємних думках: “Тінь-тінь-тінь-тінь – капав акорд за акордом брильянтовими краплями... Вона бачить себе в опрятній, чистенькій світлиці, з вікнами до сонця, з цвітучими фуксіями й азаліями на вікнах, з зеленими пачосами плющу на стінах. А срібний дитячий голосок дзвенить коло неї” [4, с.196].

Поетичними синонімами музичних понять виступають у тексті насамперед колористичні образи: “темно-голубе небо” [4, с.195], “золотим промінням” [4, с.195], “срібною, діамантами вибиваною стяжкою простяглася тиха, могутча ріка” [4, с.195], “темно-зеленими, цвітистими лучами” [4, с.195] і под.

Використовуючи прийом синестезії (одночасного зображення різнорідних відчуттів у зорових, слухових, дотикових, смакових образах), І.Франко оригінально, по-своєму передає глибоку й тонку чутливість, відвертість, поетичність душі героїні новели: “Чути глухі удари великого бубна, мов далекий гуркіт грому. Світло ламп мліє, тускле – робиться якось душно, понуро, мов перед бурею” [4, с.195].

Партитура душевного стану дівчини абсолютно адекватна партитурі опери, зумовлюється нею й передається, окрім поетичної лексичної колористики, ритмічною структурою мовлення, безпосередньо зв’язаною з вираженням думок та відчуттів.

Важливу стилістичну роль відіграють у контексті синтаксичні повтори. Вони не тільки надають мовленню особливої емотивності, але й увиразнюють або підсилюють певні відтінки провідного лейтмотиву думки чи почуття. Такі повтори сприяють поглибленому, витонченому змалюванню внутрішнього, психологічного стану персонажа. Наприклад: “Як вона любила в тій хвилі свій народ, як радо пішла би за нього на найбільші небезпеки, – з якою розкішшю стала би вона в крузі тих великих героїв” [4, с.198]. Або: “Ох, раз тільки перебути й перечути таку хвилю, раз тільки з такими великими замислами в груді скупатися в рожевім промінні сонця, сходячого понад ледовими горами, – раз тільки!” [4, с.198–199].

Навколо ключових слів – *музика, акорди, звуки* – письменник створює нові ряди ключових понять. Це – *висота, свобода, вершина, хвиля* та ін. Подібні слова виступають у ролі своєрідних смислових еквівалентів *відчуттів*, які *сприймає* героїня новели, слухаючи музику. Завершується розвиток теми музики у свідомості дівчини образом вогню як очищуючої піднесено-величної сили. Для неї “палав святий огонь любові для народу” [4, с.199], “огонь святого праведного гніву” [4, с.199].

Центральне ключове слово *музика* нерозривно пов'язується з поняттям *вогню, польоту, духу*: "На орлиних крилах підносить музика душу слухача аж до підзвіздної висоти" [4, с.198].

Але цього зв'язку не вловив, не відчув, не зрозумів наречений дівчини. Він глухий до музики, до *такої* музики – високої, духовної. Він "немузикальний", а, значить, і бездуховний. Візитною карткою його натури є буденна приземленість, прагматичний практицизм. Про це яскраво свідчить лексика, якою користується герой: "маса праці", "женюся", "роби... задармо", "скомпрометував усю свою кар'єру" [4, с.198].

Посередність, буденність, приземленість молодого чоловіка особливо стає очевидною на тлі високої героїчної оперної музики. В уже згаданій вище праці І.Денисюка дуже влучно відзначено, що "в цій новелі Франка (йдеться якраз про новелу "Вільгельм Телль" – Н.П.) другий герой неначе зайвий, його можна було б "скоротити" [2, с.83]. Дійсно, це "скорочення" було б можливе, якби не те "неначе". Якби не було того "неначе зайвого" героя, не було б і антитези високого і низького, пересічного і неординарного, приземленого, прагматичного і духовного. Дійсно, вся розповідь в новелі сфокусована навколо героїні, присвячена, головнo, розкриттю її внутрішнього стану. Емотивні враження і відчуття, викликані музикою, виявляються дуже істотними й важливими для цієї витонченої особи. Музика допомогла їй побачити реальне, допомогла побачити те, чого неможливо було побачити очима. Музика приводить її до рішення про необхідність розриву заручин. Зовнішніх подій, якщо виключити фінал, у новелі немає. Зате які глибокі, складні, напружені події внутрішні – динаміка, еволюція правдивої душі людської.

Новела "Вільгельм Телль" – один з яскравих прикладів невтомного письменницького пошуку нових, оригінальних засобів та способів розширення зображувальних можливостей художнього слова, його глибин, потенцій.

Намагання правдиво зобразити надзвичайно багатогранний, складний динамічний внутрішній світ людини спонукає Франка звернутися до стихії музики. Поетичні образи, картини, асоціації художнього тексту І.Франка, викликані музикою, безперечно, служать одним з найважливіших засобів психологічної характеристики його героїв.

1. Берлиоз Гектор. Избранные статьи. – М., 1956.

2. Денисюк І.О. Про два типи новели у творчості Івана Франка // Українське літературознавство. – Львів, 1970. – Вип. 11.

3. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990.

4. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1978. – Т.16.

5. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Львів, 1961.

MUSIC AS A MEANS OF PSYCHOLOGICAL CHARACTERISTIC IN THE LONG STORY "VILHELM TELL"

Nadija Pozniakova

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

In the article it is traced the artistic parallelism of Franko's novel "Vilhelm Tell" (1884) and musical poetics of J.Rossini's opera "Vilhelm Tell" (1829). Proceeding from a number of artistic similarities of both works the author deals with the artistic world of Franko's short story: its characters, pictures (descriptions), texts associations, artistic world, caused by music as the main means of psychological characteristic in the work..

Key words: idelect, perception, reception, music poetics, association, poetic synonym.

Стаття надійшла до редколегії 05.03.1996
Прийнята до друку 15.05.1996

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ПАРАЛЕЛІ ПОВІСТІ І.ФРАНКА “ЗАХАР БЕРКУТ” І “СЛОВА О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ”

Павло Салевич

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Давньоукраїнська поема “Слово о полку Ігоревім” ще з гімназійних років була предметом зацікавлення Івана Франка. Вже в цей час (у 1873 р.) він переклав “Слово” українською мовою, а пізніше аналізував його у наукових статтях. Цей твір, достатньо текстуально вивчений у час Франка, якоюсь мірою супроводжував і його художню творчість – поетичну (про це писали) і – прозову, зокрема повість “Захар Беркут”.

Присутність “Слова” у Франковій повісті “Захар Беркут” в одних випадках очевидна, в інших – певною мірою прихована. Найвиразніше інтертекстуальні паралелі “Слова о полку Ігоревім” і повісті І.Франка “Захар Беркут” виявлені там, де є переосмислення у Франковому тексті художніх засобів “Слова”. Засвоєні художні засоби тексту “Слова” у повісті викликають різні форми естетичної рецепції. Завдяки такій взаємодії (переосмисленню засобів чужого тексту) народжується нова художня енергія. Мета ж виражених в переосмисленім тексті образів інша, як у “Слові”, вона пристосована до організму повісті. Інколи ці подібності й не ремінісценційного, а типологічного плану, бо вони начебто не прямі, не відверті запозичення зі “Слова”, але й ці подібності у повісті не виключають впливу “Слова”.

Можна говорити, таким чином, про інтертекстуальні зв’язки повісті зі “Словом” на рівні трансформації його образів, мотивів, композиції і героїчного пафосу. Певна подібність є і в тематичному плані: обидва художні тексти – на тему оборони рідної землі від степових наїзників.

Тож, уже сюжетно-оповідна лінія Франкової повісті будується паралельно до аналогічної у “Слові о полку Ігоревім”, на певній семантично-чуттєвій відстані від неї. Максим Беркут нагадує князя новгород-сіверського Ігоря Святославича зі “Слова”, коли він (Максим Беркут) на чолі тухольської громади юнаків стає до нерівного бою з монголами (відповідно у “Слові” – січа князя Ігоря з половцями). Як у поемі військо Ігоря, у повісті загін тухольців спочатку отримує незначну перемогу над ворогом, а потім гине. Максим Беркут у повісті потрапляє в полон, а потім повертає до коханої Мирослави, як князь Ігор у “Слові” з половецького полону – до коханої дружини Ярославни. Загін монголів

у повісті очолюють два ватажки – Пета і Бурунда, як у “Слові” загін половців очолюють Гзак і Кончак:

Гзак біжить сірим вовком
Кончак йому вслід править к Дону Великому [2, с.17].

Город Пліснеськ, явлений у “Слові” київському князеві Святославу Грізному вві сні серед лихих прикмет, що віщують нещасливий похід Ігоря, стає у сюжеті повісті деталлю-пунктом, через який монголи йдуть походом до гірського села Тухлі.

Наведені вище топоси повісті самі начебто не виявляють конкретно-чуттєвого зв’язку з аналогічними у “Слові”, але разом з іншими подібностями та ремінісценціями у повісті, що їх розглянемо нижче, вони творять один ремінісценційний органічний пласт.

Найвиразніше відчутті ремінісценції “Слова о полку Ігоревім” у повісті “Захар Беркут” на рівні образотворення. Так на цьому рівні Мирослава, дочка Тугара Вовка, нагадує Ярославну зі “Слова” у тому сюжетному часі, коли батько Мирослави пішов на змову з монголами й монголи схопили Максима. Мирослава тоді побивається за своїм коханим, що відтворюють рядки повісті: “О, як рада була б вона пташкою злетіти до нього, щирим щебетанням перестеречи його!” [1, с.82]; і в іншому місці тексту: “А вона мов ясочка, припадала круг нього, слізьми обливала його тяжкі пута, змивала з рук його засохлу кров” [1, с.115]. Ці чуття Мирослави нагадують аналогічні у Ярославни зі “Слова”, яка голосить-побивається:

Полечу каже зозулею по Дунаєві
омочу бобровий рукав у Каялі ріці
утру князю кроваві його рани
на знівеченім його тілі [2, с.49].

І далі вона молиться до Дніпра Славутича:

Прилелій Господине мое ладо ко мні
аби не слала к ньому сліз на море рано [2, с.51].

Деталь одягу Ярославни трансформована в образі Мирослави: Мирослава “з невеличким бобровим колпаком на голові”. Це нагадує “бобровий рукав” Ярославни.

Сон, що сниться Захарові Беркутові коло святого тухольського “Сторожа”, відтворює зі сну київського князя Святослава. Для порівняння обидві художні конструкції сну.

1. “Дивний сон снівся Захарові Беркутови. Здавалось йому, немов нині їх дорічне свято “Сторожа”, і вся громада зібрана докола каменя при вході тухольської тіснини: дівчата з вінками, молодці з музикою, всі в празничних чистих строях. Отсе він, найстарший віком в громаді перший наближається до святого каменя і починає молитися до нього. Якись таємничі, тривожні, болючі чуття опановують його серце під час молитви; щось щемить його в глибині ду-

ші – і сам він не знає, що такого. Він молиться горячо, по двох-трьох словах звичайної молитви він відступає від приписаних зворотів, якась нова, горячіша пориваюча молитва плине з його уст; уся громада, потрясена нею, паде ниць на землю, і сам він робить те саме. Але слова не перестають плисти, темно робиться кругом, чорні хмари покривають небо, громи починають бити, блискавиці сарахкотять і обхапують цілий небозвід осліплюючим огнем, земля здригається – і разом, звільна перехилиючись, святий камінь рушається з місця і з страшенним ломотом валиться на нього” [1, с.99].

2. А Святослав мутен сон видів в Києві на горах
В сю ніч з вечора накривали мя казав
чорним покривалом на кроваті тисовій
сипали ми порожніми тулами поганих чужинців
великий жемчуг на лоно
і ніжити мя
Уже дошки без кніса в моім теремі злотоверхім
Всю ніч з вечора бусові ворони кракали
близ Пліснеська на болоні
били в дебру Кисапо
і неслися к Синьому морю [2, с.31].

“Фактура” цих обох снів різна, але темна колористика і трагізм сюжетних ситуацій, що створюють тривожний віщий настрій їх, подібні.

Кінцівка сну Захара Беркута проглядає із наступного, близького йому, уступу “Слова”, що відтворює очікування бою:

Другого дня вельми рано
крававі зорі світ повідують
чорнії тучі з моря ідуть
хотять покрити чотири сонця
а в них тріпочуть синії блискавки [2, с.17].

Обидві проілюстровані структури сну мають також подібну континуацію: у повісті Захар Беркут роздумує над своїм сном, що лишив на його чолі “важке прочуття, якусь хмару суму”. До Тухлі приходять страшні вісті: сповіщають про напад монголів у той час, коли громада молоді з Максимом на чолі уже була вислана “для збурення боярського дому” (дому Тугара Вовка). Прочуваючи загибель Максима і тухольської молоді у нерівному бою з монголами, “затремтів старий Захар, і гірка сльоза покотилася по його старечім лиці” [1, с.99]. Так у поемі бояри тлумачать сон Святослава, кажучи: “Уже, княже, тута ум полонила”, продовжуючи розповідь звісткою про загибель Ігорового полку і полонення Ігоря. Дізнавшись про це, зронив Святослав “золоте слово з слізьми змішене”.

Захар Беркут розвиває філософську тезу, пов’язану з картанням князя Святослава братів своїх Ігоря і Всеволода, котрі, за його словами, “рано почали Половецьку землю мечами сікти а собі слави шукати”, із рядка “Слова”: “А чи диво ся братіє старому помолодити” [2, с.37]. У перекладах переважно подають се місце: “А чи диво братіє старому помолодіти”, відійшовши від змісту

оригіналу. Подібно звертається до Тугара Вовка під час розмови на “ясній поляні” Захар Беркут, мовлячи: “неприлично старому в молоді мрії вдаватися, а на сучасність очі жмурити. Але ж тричі неприлично йому помітуватися доброго для того, що воно старе, а хапати за лихе для того, що воно нове. Се звичай молодиків, і то зле вихованих молодиків” [1, с.56].

Символічним означенням “ворон” образ Тугара Вовка споріднений з узагальненим образом половця. Коли Тугар Вовк на переговорах лякає тухольців смертю, ті обзивають його “вороном”, кажучи: “Цур твоєму слову, вороне!” – в “Слові” автор порівнює з “чорним вороном” “поганого половця” (у поемі це збірний образ), коли веде мову про “Олегове хоробре гніздо”.

Мають ремінісценційне забарвлення і деталі характеру монгольських воїв, що зображені під час бою. У повісті вони відтворені таким чином: “заграли труби і завили дикими голосами монголи, кидаючись на противників” [1, с.92]. У поемі зображення половців перед боєм аналогічне:

половці ідуть од Дона
і од моря
і зо всіх сторін руської полки обступили
діти бісові криком поля перегородили [2, с.19].

У повісті монголи “з похнюпленими додолу головами і з горляною співучою мовою... подобали на вовків, що шукають кого б пожерти”; у поемі куряни:

самі скачуть наче сірії вовки в полі
шукаючи собі честі
а князю слави [2, с.11, 13].

“Слово о полку Ігоревім” могло бути для Франка й джерелом пізнання релігійних та міфологічних уявлень наших предків, що їх письменник відтворив у “Захарі Беркуті”. Це насамперед віра у Дажбога (Дайбога, Бога Сонця, Бога, що дає життя і щастя) – у “Слові” давні русичі-українці виступають як внуки Дажбога: “погибало добро Дажбожого внука” [2, с.23] (автор поеми говорить про свою сучасність); “встала обида у війську Дажбожого внука” [2, с.25] (половці перемогли русичів).

Розвиваючи ці скупі рядки поеми, Франко розгортає у повісті картину останків давнього релігійного життя Тухлі, зокрема, описує склеп на поляні, де радять раду тухольські старійшини: “Се була давня контина тухольська, де діди теперішнього покоління засилали свої молитви найвищому творцеві життя, Дажбогові-Сонцю, котрого образ означала на стелі викута золота півкуля. Хоть християнські монахи давненько вже охрестили були тухольський нарід, то все-таки він через довгі покоління, молячись в корчинській церкві християнському Богу, не покидав і своїх прадідівських Богів, і дорога до “ясної поляни” ніколи не заростала...” [1, с.122].

Захар Беркут у повісті оповідає про “давню давнину”, “о ділах Дажбога”, як співець Боян (Віщий Боян), Велесів онук у “Слові”. Подібно, як Ярославна в поемі, Захар Беркут молиться до Дажбога-Сонця.

Ярославна, просячи помочі для свого мужа, князя Ігоря, і його воїв, говорить молитву:

Світлеє і Трисвітлеє Сонце
Всім тепле і красне еси
Чому Господине простерло горячі свої лучі
на лади воїв
в полі безводнім спрагою їм луки зв'язало
тугою їм тули заткало [2, с.51].

Захар Беркут теж звертається до Бога Сонця з молитвою, просячи допомогу в боротьбі з монголами: “– Сонце, великий, – преясний владарю світа! Одвічний опікує всіх добрих і чистих душею! Зглянься на нас! Бач, ми нападні диким ворогом, що понищив наші хати, зруйнував наш край, порізав тисячі нашого народу. В твоє ім’я стали ми з ним до смертельного бою і твоє світлом клянемось, що не уступимо до останньої хвили, до останнього віддиху нашого. Поможі нам в тій страшній бою! Дай нам твердість, і вмілість, і згоду! Дай нам не злякатися їх многоти і вірити в свою силу! Дай нам дружністю, і згодою, і розумом побідити нищителів! Сонце, я поклоняюсь тобі, як діди наші тобі поклонялися, і молюсь до тебе всім серцем: дай нам побідити!” [1, с.131].

Міфологічний образ Сторожа у повісті “Захар Беркут” міг бути створений на основі віддаленої від нього семантики образу Дніпра Славутича із “Слова”, а саме з рядків молитви Ярославни рано у Путивлі на заборолі:

О Дніпре Славутичу
Ти пробив еси камінні гори
через землю Половецькую [2, с.49, 51].

Із цього уступу “Слова” образ Сторожа, очевидно, розширений у Франковій повісті у заклик-молитву Захара Беркута:

“– Великий наш Сторожу! Ти, котрого діди наші уважали своїм опікуном, котрого і ми шанували доси щорічними празниками! Три рази вже Ти, ніч по ночі, являвся мені в снах, немов то Ти падеш і приваляєш собою мене. Я вірю, що Ти добрий і ласкавий, і коли Ти кличеш мене до себе, то я радуюсь Твоєму зазиву і радо піду за Тобою. Але коли і Ти сам хочеш двигнутися з свого одвічного стояння, то розбий, Господине, своїм тягарем отсего поганого ворога (се місце повісті нагадує аналогічний заклик до Ярослава Осмомисла у “Слові” – стріляти Кончака “за землю Руськую, за рани Ігореві”), дітей Морани, що знов нині вкрили благословенне Твоє дідицтво, тухольську долину! Загати її тепер назад, нехай згине горда ворожа сила, що тепер знущається над нами” [1, с.128 – 129].

Певні пейзажні настроєво-зловісні деталі “зачерпнув”, очевидно, Франко з пройнятих тривогою картин природи у “Слові”. Для прикладу пейзажний рисунок з повісті І.Франка: “Вже зовсім опустіло село. Хати потонули в вечірнім тумані; курява уляглась по дорозі; замовкли голоси і крики, немов відвічна пустиня пожерла все життя сеї долини. Сідало сонце за тухольські гори, тонучи в легенькі червоні хмари; темні смерекові ліси довкола Тухлі шептали тихо,

таємничо, немов передавали собі якусь зловіщу новину. Тільки земля не знати чому глухо стугоніла; воздух, хоч ясний і погідний, тремтів якимсь дивним, змішаним гомоном, від котрого дрож проймала і найсмілішого. А далеко-далеко по лісах, в глибоких темних ярах, між недоступними ломами вили вовки, гавкали уривчатим голосом лиси, бегетіли олені, ричали тури. А в селі так тихо, так мертво! А на небі так ясно, так погідно! Але ні! Ось нараз щезло сонце за чорною живою хмарою, котра стіною тягне з заходу, наповнюючи воздух диким вереском і спускаючись над Тухлею. Се віщуни і невідступні спутники орди, гайворони та круки, тягнуть незлічимими стадами, чуючи поживу. Зловіще птаство билось в воздуху, розривалось плахтами і металось, мов хмари биті бурею. Тухольські смиріні стріхи від разу вкрилися чорними гістьми, а гамір їх клетотів, мов кип'яток в величезнім котлі. Німо, недвижно стоячи над стрімкими берегами своєї кітловини, гляділи тухольці на погане птаство і в дусі проклинали тих віщунів смерті і руїни" [1, с.104–105].

У це Франкове текстове полотно барви "Слова" потрапили з різних місць його тексту. Для прикладу місця поеми за порядком відповідних їм аналогій у повісті "Захар Беркут":

Земля дудить
ріки мутно течуть
порохи поля покривають [2, с.19].

Уже бо братіє невеселая година настала
уже пустыня силу покрила...
Уже бо біду його пасе пташья по дуб'ю
вовки страх наводять по яругах
орли клетом на кості звірів зовуть
лисиці брешуть на черлені щити [2, с.15].

Тоді вступив Ігор князь в золоте стремяно
і поїхав по чистому полю
Сонце йому тьмою путь заступало
ніч стогнучи йому грозою пташья збудила
виск звірини встав [2, с.13].

Тоді Ігор глянув на Світлеє Сонце й побачив
од нього тьмою всі свої вої покриті [2, с.13].

В сю ніч з вечора бусі ворони кракали
близ Пліснеська на болоні
били в дебру Кисаню
і неслися к Синьому морю [2, с.31].

Галки свою річ говорили
хотячи полетіти на поживу [2, с.23].

Інший пейзажний образ повісті, що перегукується з текстом "Слова", відтворений під час з'яви монголів у Тухлі: "страшний розрух зробився в селі. Крик, розкази і запитання, рик волів і скрип дерев'яних колісниць о двох колесах

роздавалися з усіх усюдів, глушили слух і лунали по горах” [1, с.104]. Деталі цього образу відлунюють з наступних рядків “Слова”:

кричать теліги опівночі
мов лебеді розпуджені [2, с.15].

Подібності між “Словом о полку Ігоревім” та повістю Івана Франка “Захар Беркут” можна помітити й на рівні тропів, словосполук та окремих слів. Зачерпнуті з тексту глибокої старовини, приносячи свій сенс, звук, інтонацію, проникаючи і вростаючи при тому глибоко в шари повістєвого тексту, вони (текстуальні подібності та ремінісценції) наповнюють його буттям старожитності.

Серед цього рівня впливу у Франковій повісті звертання – “Господине”, “рабе” (переклад “кошію” із “Слова”) та інші. Порівняймо, наприклад, звертання – “Господине” Захара Беркута до тухольського Сторожа [1, с.129]; звертання монгольського провідника Бурунди до полоненого Максима Беркута – “рабе” [1, с.136, с.137, с.138 та інші].

Для прикладу також ремінісценційні словосполучення і тропи у повісті “Захар Беркут”: із опису Тухольщини (початок першої частини повісті): “на полонині гейкають воларі” [1, с.9] – Франкового перекладу рядка “Слова” “рідко гейкав ратай працьовитий” (правильний переклад цього рядка “Слова” подав професор І.Денисюк, а саме – “рідко ратаєві кували” – тобто, кували зозулі – за ремінісценцією його у поезії В.Пачовського “Забудь мене, мене забудь”: “тобі зазуля на весні кувала, а мені, мені вороння кракало сумне...”); вода, що ринула на монголів із гір у долину внаслідок зрушення камінного Сторожа, у повісті Франка “мов тур” бореться з ворогом – у “Слові” князь Всеволод мов “тур” боровся (“скакав у борні”), “своїм злотим шоломом посвічуючи” [2, с.21]; у повісті з опису монгольського табору перед боєм: “А втім на сході, над монгольським табором, кровавою луною розжевілися хмари. Світало” [1, с.131] – розширилося з семантики лаконічного метафоричного рядка “Слова” – “крававії зорі світ повідають” [2, с.17].

Розглянуті ремінісценції “Слова” чи типологічні подібності з поемою у Франковому тексті творчо трансформуються із певними перемінами аж до їх повного розмивання відповідно до номомодельованого життя у повісті. Їхнє проникнення у текст повісті могло відбуватися на рівні підсвідомості й базуватися на глибокому співжитті її автора із стилем і пафосом “Слова”. Тому не випадково відчуваємо глибинний нурт деталей чи більших текстових уламків, що нагадують такі у “Слові”, а зокрема на інтонаційному рівні. Вони відкривають перед нами текстове гніздо “Слова о полку Ігоревім”, до якого свідомо чи несвідомо забігала уява автора і яке (себто “Слово”) роками тримало уяву Франка у своєму полоні, барвлячи, зокрема, окремі місця повісті, додаючи снаги художньому лету образів, а всій історичній повісті енергії і немеркнучої ліпоти “тих давніх змерклих часів” (І.Франко).

1. Франко І. Захар Беркут // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1978. – Т. 16.
2. "Слово о поході Ігоревім Ігоря сина Святославового внука Олегового / Передне слово, переклад та примітки Павла Салевича. – Львів, 1999.

**INTERTEXTUAL PARALLELS IN THE STORY
"ZAKHAR BERKUT" BY IVAN FRANKO
AND "THE LAY OF THE WARFARE WAGED OF IHOR,
SON OF SVIATOSLAV, GRANDSON OF OLEH"**

Pavlo Salevych

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

Intertextual parallels are discovered and analysed in the story "Zakhar Berkut" by I. Franko and "The Lay of the Warfare Waged of Ihor, son of Svyatoslav, grandson of Oleh" at many textual levels – the level of plot, morphological, lexical and intonational ones, at the level of word combinations and words. "The Lay of the Warfare Waged of Ihor, son of Svyatoslav, grandson of Oleh" is regarded as one of the main sources of the story "Zakhar Berkut" by I. Franko.

Key words: intertextual parallel, reminiscence, composition, motive, transformation, trope, symbol, poetic synonym, pagan praying.

Стаття надійшла до редколегії 06.03.1996
Прийнята до друку 15.05.1996

ПЕЧАТЬ НЕДУЖОГО ДУХУ В ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА “ВЕЛИКИЙ ШУМ”

Тарас Пастух

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Розгляд означеної проблематики – це спроба із розумінням та співчуттям простежити у повному обсязі його трагічну душевну драму. Скористаймось при тому нагодою, так би мовити, відхилити двері до творчої лабораторії письменника й побачити, яку роль відіграє свідоме начало в художній творчості (маємо на увазі гальмуючі впливи та належну мотивацію поведінки героїв) зокрема, та як відбивається душевний стан самого автора на його текстах загалом. Дослідження такого плану в Україні вже проводилися. Насамперед слід згадати блискучу розвідку І.Хмелевського, який розглянув патологічний елемент у постаті та творчості Фрідріха Ніцше. Вияв згаданого елемента дослідник бачить у таких аспектах: а) відсутність почуття міри, пристрасть до перебільшення та фанатизму, характерна для праць Ф.Ніцше; б) легкість і багатство асоціативних образних зчеплень, що дають і побічні асоціації; в) стилістична “деформація” (перевага грубих висловів, недоречні оклики, пристрасть до сильних та різких висловів); г) виникнення сміху, логічно не пов’язаного з висловленою думкою та ін. [1, с.51–80]

Спостереження, які будуть запропоновані в цій статті, мають гіпотетичний характер. Ми не можемо категорично стверджувати, що письменник повинен був написати у такому-то випадку саме так, а якщо він написав інакше – то це приклад вияву хвороби. Таку категоричність заперечує, зрештою, універсальний закон художньої аперцепції, за яким кожен читач може сприймати образ по-своєму, відповідно до власної бази свідомості та підсвідомості. Але існують загальні закони художньої творчості, порушення яких із проекцією на діагноз дають змогу говорити про руйнівну дію хвороби. Вияснюють ситуацію порівняння творчості письменника періоду хвороби із попередньою творчістю, Франкові розповіді про його ж психофізичні стани, свідчення сучасників – загалом, увесь той фактаж, який несе в собі відповідну інформацію.

Монографію Ярослави Мельник “Із останнього десятиліття Івана Франка”, що з’явилася друком 1998 року, можна вважати гідним підсумком франкознавчих біографічних досліджень. Не будемо зараз зупинятися на віртуозному викладі, вишуканому стилі книжки Я.Мельник. Скажемо про найголовніше. На підставі ретельно відібраного фактичного матеріалу автор робить спробу (і досить вдалу) зрозуміти Франка-людину, Франка-письменника, Франка-громадянина періоду, який можна окреслити назвою “вниз котиться мій віз”. Подаючи

вражаючий, промовистий фактаж, Я.Мельник своєсвідомими штрихами відтворює динамічну картину протікання Франкової хвороби; простежує шляхи утворення психічного комплексу у І.Франка; з'ясовує коріння відомих різких і несправедливих його суджень, складних взаємин із сучасниками. Так, наприклад, появу комплексу Драгоманова дослідниця пов'язує із тим, що "...перед загостренням хвороби (у 1906–1907 рр.) І.Франко лагодив до друку кореспонденцію М.Драгоманова до нього. У листах М.Драгоманова було немало звинувачень на його адресу, багато докорів, часто несправедливих. Свого часу ці листи принесли І.Франкові немало гірких хвилин" [2, с.26]. Або ж недобрі слова на адресу Шевченка, за припущенням Я.Мельник, були виявом хворобливих ревностей, бажанням відвернути В.Доманицького від наміру видати повне критичне видання творів Кобзаря (Франко якраз тоді сам був заангажований в аналогічній праці) [2, с.10–11].

За згаданою монографією подамо ще кілька показових фактів, які свідчать про психофізичний стан Франка та характер його критичних висловлювань. Отже, на зламі 1907–1908 років (час завершення повісті "Великий шум") І.Франко, за власним зізнанням, "чув себе зовсім обезсиленим, перебував страшенний, майже двонедільний напад мігрені, сполучений з ненастанним дзвоненням в ушах, і змушений був, нарешті, засягнути лікарської помочи" [2, с.12]. А раніше, у 1902 році, він скаржився "на занадто роздразнені нерви", "почуття упадку й вичерпання духовних сил", "повне отупіння й апатію" [2, с.9]. Сергій Єфремов так згадує про зустріч із І.Франком улітку 1907 року: "Він (Франко – Т.П.), такий звичайно скромний і в розмові лагідний, терпимий у своїх оцінках людей, тим разом говорив прикро, різко, неприємно. Ібсен – нездара, Б'єрнсон – тупиця, Сенкевич – ідіот – такі присуди раз по раз злітали з його уст разом із нахвалками: такого-то я рознесу, про такого подам убійчі факти, а такого знищу з головою" [2, с.10]. Тут спостерігаємо прямий вияв нервового роздратування; різкі й несправедливі судження без будь-якого самоконтролю виплескуються навалюючи. У свідомості С.Єфремова це лунає дисонансом до тих суджень І.Франка, які він чув, знав раніше. Бачимо, як емоційний стан поглинув таку прозору і чітку Франкову здатність критично мислити й вилився у безпідставні та нелогічні твердження.

Тепер звернемося до художньої творчості. "Великий шум", "Неначе сон" і "Син Остапа" – три останні прозові твори, що вийшли з-під пера І.Франка. Оповідання "Неначе сон" Іван Денисюк переконливо трактує як таке, в якому розгортається міфічний елемент "кипіння молока". Нас зараз цікавить те, що Франко звернувся саме до такої ірраціональної, майже містичної форми, і доволі серйозно її потрактував. Душевний стан письменника на той час був близьким до таких алогічних ситуацій; І.Франко охоче їх "добирав" і майстерно вводив у структуру творів, значно розширюючи цим образну систему твору, додаючи низку цікавих відтінків значень того чи іншого образу. Це в свою чергу призводило до посилення і увиразнення естетичного впливу на читача. Можна зауважити, що на схоже явище у творчості І.Франка ми натрапляємо ще раніше, наприклад, у романі "Лель і Полель" (1887). Та загадкова єдність братів Калиновичів має під собою хоча хистку, але виразну основу: медицині знайомі

явища психічної взаємопов'язаності братів-близнюків. Слід визнати, що І.Франко взагалі мав схильність до введення у тканину твору ірраціональних моментів чи мотивів із певною ідейно-естетичною метою. Це яскраво помітно в його першому, молодечому романі "Петрії і Довбушуки", куди такі моменти й мотиви принесла із собою течія романтичної школи. За своїм етичним підґрунтям оповідання "Неначе сон" стоїть "поза межами добра і зла": стара мати посилає невістку по воду, аби та завагітніла від дяка.

Наступне оповідання – "Син Остапа" – взагалі справляє враження нонсенсу та алогізму. До головного героя (він виступає у ролі оповідача) одного дня з'являється молодий хлопець (син Остапа), який починає безпідставно вимагати велику суму грошей, які нібито є батьківським спадком. Дорогою до поліції та й у самій дільниці (де мають у всьому розібратися) він поводить як буйний психічнохворий і врешті-решт, зовсім несподівано, пускає собі кулю в лоба. Можливо, оповідання є виявом якихось реальних взаємин, стосунків автора із Остапом Терлецьким та його "сином". З'ясувавши це у належному обсязі, можна було б знайти ключ до розуміння самого твору. Але кожен художній твір повинен сприйматися й без таких екскурсів. Оповідання має форму сну, сну алогічного, сенсу та значення якого і герой після пробудження, і сам читач не розуміють. Ймовірно, що І.Франко попросту белетризував один із своїх реальних снів, який був для нього чимось пам'ятним, чимось вразив його, і в художній тканині набув самодостатнього значення. Хворий письменник мусив бачити в цьому сні якийсь надзвичайний прояв, якийсь віщий сенс.

Перейдемо тепер до останнього великого прозового твору І.Франка. Слід зауважити, що повість "Великий шум", як оповідання "Неначе сон", хоч і несе на собі відбитки недужого духу письменника, але водночас є високоестетичним поліаспектним художнім полотном і аж ніяк не свідченням творчої деградації письменника, авторського зубожіння. Залишаючись на високому аналітико-синтетичному рівні франкової прози, твори цього періоду відкривають чимало свіжих та оригінальних мотивів і художніх прийомів.

Вияви "недужого духу" у повісті мають кілька форм.

1. Порівняно з попередніми повістями та романами І.Франка забагато тут сатири, іронії, кпинів і т. ін. Іронічно-сатиричним духом щедро пронизано сім із тринадцяти розділів. Це різке зростання сатиричного елемента в порівнянні з попередніми великими прозовими творами І.Франка. За способом авторського зображення "Великий шум" можна назвати іронічно-сатиричною повістю. Під іронічний погляд, а часом і їдку сатиру потрапляють представники всіх трьох присутніх у творі соціальних станів: селянського, панського та клерикального. Тут маємо блискучий зразок гумористично-сатиричного діалогу (розмова пана Суботи та отця Квінтіліана). Комічний момент уміло організовано: один говорить з іронією, а другий сприймає й розвиває не підтекст, а перше, поверхневе значення. Хвороба загострила сатирико-комічне чуття І.Франка й парадоксальним чином "дала" ситуації та спостереженням різкого викривального звучання (вибори війта, епізод із громадськими актами та ін.). Таким чином, чітко постали проблеми взаємин села і панського двору після знесення панщини.

2. Відсутність у деяких випадках причинно-наслідкових зв'язків, брак мотивації у вчинках персонажів. Свого часу Гете так відгукнувся про вплив вживання алкоголю на творчість Шіллера: "Адже те, що наші мудрагелі осуджують в них (творах Шіллера. – Т.П.), по-моєму, тільки цим і пояснюється. Окремі місця, які, за їхніми поглядами, недостатньо "правильні", я б назвав патологічними, оскільки Шіллер писав їх у ті дні, коли йому не вистачало сил, аби знайти дійсно переконливі мотиви" [3, с.202]. Тут постає проблема впливу хвороби на ідеалізацію образу, на принцип художнього узагальнення. Під ідеалізацією розуміємо виділення, підкреслення в художньому образі тих рис, які посилюють, увиразнюють певний настрій, певну ідею твору. Водночас з образу усуваються всі ті риси, які є зайвими, спричиняються до розпорошення естетичного та ідейного впливу на читача. Хвороба у певних випадках може руйнувати або викривляти оце таке необхідне і важливе для автора вміння ідеалізувати образ. Можна поставити кілька запитань, на які сюжет "Великого шуму" вичерпної відповіді не може дати. По-перше, чому пан Субота визнає Дум'яка як свого зятя після того, як той убив (випадково) комісара Годієру? Адже перед тим неодноразово тесть різко критикував, лаяв зятя саме за його норов, гнівно називав анархістом, який скінчить життя на шибениці. По-друге, чому Євгенія Субота адресує листа з пікантними подробицями своєї першої шлюбної ночі саме батькові? Молоді жінки з інтимним зв'язуються із своїми подругами, з матір'ю, але ніяк не з батьком. Мати Євгенії була за натурою доброю людиною, і саме до неї насамперед мала б звернутися донька. Пояснення, що мати не пережила б важкого становища доньки, – мало-переконливе. По-третє, чому Євгенія, відіславши листа, зустрічає батька у невідповідному настрої (веселою, щебетливою)? По-четверте, чому вона відмовляється їхати з батьком додому? Адже її лист був розрахований саме на те, щоб батько приїхав і забрав її. Відсутній натяк і на те, що Євгенія Субота лишилася біля чоловіка, аби після його смерті успадкувати все майно. Що вона вирішила позбутися свого чоловіка, – цього також з її туманних слів не можна виснувати. Та й пізніше вона нічого не робить сама, аби звести осоружного чоловіка зі світу. Гондольєр зі своєю пропозицією з'являється як *deus ex machina*: ситуація зовсім не типова. Після вбивства чоловіка її поведінка також не адекватна ситуації. Євгенія Субота – це не жінка-вамп, здатна знищити чоловіка заради своїх експансивних, егоїстичних цілей. Не є вона й безвольною сумірною овечкою, не здатною захистити себе, чи жінкою, яка звела зі світу свого чоловіка цілком випадково. Її образ художньо не опрацьований, належним чином не ідеалізований, не витриманий у рамках певного життєвого типу.

Можна, звичайно, спробувати дати відповідь на поставлені тут запитання, якось умотивувати вчинки персонажів. Але, на нашу думку, постатям пана Суботи та його доньки однак бракуватиме належної художньої правди, їхній естетичний вплив на читача – розпорошений.

3. Відверте й незвичне як на творчість І.Франка введення еротично-сексуального елементу. Я.Мельник наводить свідчення, що І.Франко у 1906–1907 роках прислав Євгенові Чикаленку для "Ради" два вірші сороміцького змісту, які годі було друкувати. А через кілька місяців після написання "Великого шуму" вірші батька такого змісту палив у Ліпіку Тарас Франко [2,

шуму" вірші батька такого змісту палив у Ліпіку Тарас Франко [2, с.16]. Відомо й те, що редакція "Літературно-Наукового Вістника", в якому І.Франко друкував свою повість, була вражена "сороміцьким елементом" у ній і зробила значні купюри в тексті. Видавці п'ятдесятитомного видання творів І.Франка відновили одну з купюр у листі Євгенії Суботи до батька. І навіть з таким відновленням лист не має завершення. Це дає підстави припустити, що частина листа через свою акцентуацію на сексуальних деталях або була знищена ще за життя письменника, або не була допущена до друку сучасними видавцями. Вісниківська редакційна купюра як на сучасного читача не являє собою нічого надто шокуючого, є радше виявом доволі стриманого й поміркованого ставлення до зображення в художньому творі відвертих сексуальних епізодів. Простежити інші редакційні втручання на цьому етапі немає можливості. Щодо наявної купюри в листі, то натрапляємо тут на стислий опис дефлорації; сам статевий акт подається через розповідь нареченої. Позбавлена будь-яких еротично-сексуальних почуттів та відчуттів, вона сприймає те, що відбувається, як знущання нареченого-садиста. Взагалі сприйняття статевого акту як знущання характерне для дитячого бачення, для дитячої психіки. У цьому випадку маємо чітко окреслену проблему темпераментної неспівмірності (інфантильна сексуальність нареченої з одного боку та висока сексуальна потентність із відповідними вимогами – з іншого).

Загалом І.Франко уникав подібних сцен та описів, або ж обмежувався цілком пристойними натяками на них. Немає таких сцен у повісті "Для домашнього вогнища", де фігурують "дівчата легкої поведінки", відсутні вони в романі "Лель і Полель", де зображено медовий місяць Владка Калиновича та Регіни. Хвороба розгальмувала почуття міри, тому знаходимо в листі Євгенії до батька (слід наголосити й на цьому) нетактовні описи сексуальних сцен. Втрачено почуття такту в стосунках між донькою та батьком і (як на той час і як на І.Франка) між автором і читачем.

4. Присутність галюцинаційного елемента. Дослідники неодноразово підкреслювали його наявність в останньому періоді творчості І.Франка. Його розглядали і як деструктивний самодостатній елемент, що не має нічого спільного з поезією (Я.Мельник), і як засіб до витворення "найвищих скульптурних образів, картин метафоричного стилю", що надають "ідеям і образам поета ще глибшої перспективи – абстрактно-емоційної і містичної" (Л.Білецький) [2, с.196].

Справді, дуже вдалим є введення такого елемента в роман "Перехресні стежки", де у фатальну ніч перед Регіною Твардовською проходять образи-візії її життя. Письменник створює художньо досконалий галюцинаторний ландшафт, який несе потужний експресивний заряд і є, між іншим, новаторським явищем у тогочасній українській прозі. У повісті "Великий шум" галюцинаторний елемент має як доцільне, так і недоцільне застосування. На нашу думку, не зовсім вдало в образній системі твору припасована візія із кривавим оком. Образ ока ніяк не спрацьовує, між ним та ідейним наповненням твору не можна перекинути містка: побачивши наближення цього ока, пан Субота гадає, що це його смерть іде по нього бричкою (?). Воно просто навіоє жах – та й годі. Так само мало-

ефективною є підміна візника мерцем Годієрою. Але саме тут І.Франко створює й промовисту, сильноекспресивну картину, що є еталоном найвищої художності. Ось яке видиво постає в уяві пана Суботи перед приїздом доньки: "А по тім краю, мов богиня по раю, ходить якась жіноча постать, осяяна рожевим блиском, заслонена золотим, ледве прозірчастим серпанком, ходить тихо і звільна поводить руками, простягає їх до нього, до свого батька, кличе його щосили, але йому ледве чутно, ледве бринять відгуки її слів:

"– Таточку! Я гину! Мене кусає ненаситна і кровожадна гадюка, захована в фалдах мого пурпурового плаща. Таточку, злети зі свого ложа, лети до мене, рятуй мене!" [4, с.310]. Він, як сокіл, радий би злетіти до неї (голубки), але відчуває, що його немов приковано міцним ланцюгом до полірованого стола. Далі пан Субота звинувачує себе в тому, що він відпустив свою нещасну доньку у подорож до моря з її підлим чоловіком, не забрав її з собою. Отже сама картина є живою та оригінальною; у ній цікаво застосовуються народнопісенні поетичні елементи (батько → сокіл → уособлення сили; донька → голубка → втілює собою покірність та беззахисність). Картина, якій нічого не бракує і в якій немає жодних зайвих деталей, і "проростає" добре – виносить ідею батьківської вини: свого часу пан Субота не захистив доньки, а зробити це мусив.

Наприкінці XIX – початку XX ст. в українській та європейській літературі в річищі появи різноманітних модерністичних напрямів (імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму) зросла питома вага галюцинаційного елементу зокрема й нереалістичних форм зображення загалом. Коли йдеться про прозову творчість І.Франка останнього періоду, то маємо тут свідчення того, як хвороба і художні віяння часу можуть йти назустріч одне одному й давати у певних випадках цікаві результати.

5. Недоцільний опис весілля, який в обсязі займає майже десятку частину повісті. Українська проза в часи І.Франка вже перейшла той етап, в якому зображення, описи народних звичаїв, зокрема й фольклорний елемент загалом, мали самодостатній характер. Читач ніяк не бачить і не відчуває, що це весілля саме Дум'яка та Галі Суботи. Автор просто розгортає універсальну модель весілля. Знаючи, як і наскільки І.Франко насичував, новелізував свою велику прозу, глибоко типізував та психологічно поглиблював характери героїв, таке марнотратство текстової площі й слова пояснити навряд чи можна.

Мимоволі запрошується зіставлення різновекторних шлюбних устремлінь Євгенії Суботи та її сестри Галі. Позитивний, здоровий шлях вибрала остання, і це ще більше підкреслює й увиразнює аморальну й zdegradovanу атмосферу графського двору, в яку потрапила старша сестра.

6. Знаходимо один напівцензурний вислів, який у п'ятдесятитомному виданні частково потрапив під купюру. Його вживає пан Субота стосовно релігії. Безперечно, він можливий як засіб характеротворення героя. Але, без сумніву, вислів є свідченням того, що автор дещо опустив цензурну "планку".

Наші гіпотетичні спостереження та зауваження ведуть до такого висновку. З одного боку, психічна хвороба письменника негативно вплинула на його останню повість: пригальмувала почуття естетичної та етичної міри, у деяких

випадках не дала змоги належним чином умотивувати поведінку героїв. З іншого боку – дала й позитивний результат: значно посилила сатирично-викривальний резонанс твору, дала змогу відверто подати певну життєву проблему, відкрила шлях до утворення оригінальних, свіжих й високосугестивних образних структур.

1. Хмелевский И.К. Патологический элемент в личности и творчестве Фридриха Ницше // История психоанализа в Украине. – Харьков: Основа, 1996.
2. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів, 1999.
3. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – Ереван, 1988.

THE STAMP OF A WEAK SOUL IN THE SHORT STORY BY IVAN FRANKO "GREAT NOICE"

Taras Pastukh

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article studies the reflection of I. Franko's mental disease on his tale "Great noise". The researcher traces the six trends of the reflection. It gave positive and negative artistic effects.

Key words: mental, disease, reflection, artistic, tale.

Стаття надійшла до редколегії 23.04.1999

Прийнята до друку 19.05.1999

СИМВОЛІЧНА СТРУКТУРА “ЗІВ’ЯЛОГО ЛИСТЯ”

Ігор Папуша

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Немов зів’ялий листок ти тепер,
і посланці Ями прийшли по тебе,
а ти стоїш на порозі смерті
і не маєш навіть запасу на дорогу.

Дгаммапада

Огляд великих релігійних систем
ліпше всього почати з Індії.

Іван Франко

Студіювання “Зів’ялого листа”, започатковане 1896 р. відомими виступами В.Щурата в “Зорі”, ще й досі не виходить за межі з’ясування ідейного змісту збірки [13; 17; 22; 23], визначення джерел ліричної драми [5; 6; 9; 12], розкриття художньої майстерності І.Франка у збірці [4; 8] та ін. Сьогодні, виходячи з сучасного стану розробки цих питань, можна, здається, більш-менш детально пояснити кожен вірш і прокоментувати збірку загалом. Цього було б достатньо, якби літературознавча інтерпретація обмежувалась лише з’ясуванням історичних, побутових та біографічних відомостей. Але пояснення кожного елемента тексту вимагає і знання тексту як цілості, тексту як певної структури.

Аналізуючи в такий спосіб “Зів’яле листя”, ми виходимо з того, що ця збірка – Текст (за Бартівською термінологією [1]), який не стоїть на місці, а постійно рухається крізь щось (крізь твір, низку творів); як і кожен Текст, він цілковито символічний, бо характеризується “просторовою багатомірністю означників, з яких він зітканий”. Ми при цьому враховуємо, що Текст – поза жанровою ієрархією, він не включається в процес філіації (у нього нема запису про батьківство), що Текст повинен відтворюватися (“програватися”) читачем у певній формі практики, що Текст пов’язаний з насолодою та ін. [1, с.417–419].

Наше завдання перебуває цілком у сфері критики (знову ж за Бартом). Це значить, що ми ставимо собі за мету не описати логіку породження символів Тексту (цим займається “наука про літературу”), а лише “відтворити у творі певний смисл”, “створити нове цвітіння символів, що складають твір”, “відтворити своєю власною мовою... символічний статус твору” [1, с.368].

Теза – “Текст не включається в процес філіації” – означає, що нас цікавитиме свідомість ліричного героя, а не свідомість Івана Франка, незалежно від ступеня їх тотожності у збірці.

Світовідчуття ліричного героя “Зів’ялого листа”, як і основну концепцію збірки, є підстави визначати як буддійські. Це зумовлено кількома чинниками. Ними є: а) “поклін Будді” наприкінці твору; б) художня реалізація у Тексті основної буддійської доктрини: концепції сансари-нірвани (згасання вогню пристрасті, припинення обертання у колесі буття, кінець існування взагалі); в) наявність у структурі збірки буддійської символіки. Таким чином, вірш “Поклін тобі, Буддо” вважаємо ключем до символічної структури Тексту, а слова із нього: “забуття”, “пута”, “страждання”, “пристрасть”, “спокій”, “сансара”, “нірвана”, “вир життя”, “марні надії” – ключовими.

Твердження, що критик може відтворити символічний статус твору “своєю власною мовою”, дає нам змогу обрати для прочитання “Зів’ялого листа” мову буддійського дискурсу, що включає такі доктрини, як: с а н с а р а (санскр. “блукання”, “круговорот”) – переродження, перехід від одного життя до іншого; н і р в а н а (санскр. “згасання”) – стан відсутності бажань, що пов’язують одне життя з іншим; м а й я – ілюзія, омана, ілюзорність буття; к а р м а (санскр. “дія”) – закон причинності; к а л ь п а – період існування Всесвіту та ін.

Буддійський спосіб мислення. На відміну від інших релігійних систем (брахманізму чи навіть християнства) буддизм навіть не припускає, що існування має початок: “Сансара істот має початок у вічності. Неможливо віднайти момент, коли створіння, скуті жадою буття, вирушають у свої мандри та блукання” (Самйутаніка). Ця теза – свідчення того, що існування може мати кінець. Адже мета буддизму – “зусиллям власних рук” досягти заспокоєння у нірвані, вийти за межі існування. Проте якщо визнати, що ми колись були створені, то де гарантія, що наші зусилля не пропадуть і ми не будемо створені знову? З логікою такого мислення типологічно збігається семантична організація “Зів’ялого листа”. Початок Тексту

*По довгім важкім отупінню
Знов трискає хвиля пісень [20; т.2; с.122]*

передбачає попереднє існування психічних станів героя; закінчення ж Тексту:

*... за мить одну
Навіки я спочину [20; т.2; с.175]*

виключає наступну можливість таких станів.

Сансара, її атрибути. Конструктивним чинником “Зів’ялого листа” є дуалізм: Текст збудований на опозиціях – протиставленнях (цар-жебрак, сон-життя, радість-мука) та парадоксах “З тобою жить не довелось. Без тебе жить несила; Ні без тебе нема, Ні близ тебе спокою, мій світе”. Те ж стосується і перебігу почуттів ліричного героя: їх змінюваність обертається у межах двох крайнощів (спалахування-згасання), завдаючи болю. Ця сансара є наслідком пристрасті.

Асоціації спалахування-згасання простежуються за порами року. Назва збірки вказує на осінь. Це пора смутку, журби, фрустрації. Ідеал, предмет прагнення окреслюється – конкретизується у сфері весни /"В груді щось метушиться, немов Давно забута згадка піль зелених, Весни і цвітів" [20; т.2; с.122–123], або "являється мені, о люба, образ твій, такий чудовий, яким яснів в молодощів весні" [20; т.2; с.131]. А відмова від ідеалу – у сфері зими, замерзання:

Білий килим забуття,
Одубіння, отупіння
Все покрив, стискає все
До найглибшого коріння [20; т.2; с.153].

Ще яскравіше цей дуалізм виявляється в образі вогню, що спалахує періодично. У Тексті вогонь пристрасті-кохання усвідомлюється як грішний ("най бухає грішний огонь") [20; т.2; с.122]. Поступове розгорання його спочатку сприймається схвально¹, як розквіт, буяння сил ("молодий огонь в душі") [20; т.2; с.153], Та поступово, коли серце "запалюється пожегом", вогонь починає "ятрити рани" і душа ще довго "повільним спалюється вогнем [20; т.2; с.152], аж поки не перегорить цілковито, залишивши "попелу теплу верству" [20; т.2; с.122]. Оптимізм змінюється "резигнацією безкрасю" [20; т.2; с.160] – коло завершується. Однак у той момент, коли доля у "чорні скиби" [20; т.2; с.134] серця посіє "нове сім'я, новії надії" [20; т.2; с.134], почнеться новий оберт колеса буття, аж поки герой не констатуватиме черговий раз: "Я умер" [20; т.2; с.155]². Розгорання вогню одночасно посилює бажання закоханого нещасливця. Спочатку йому хочеться "поглянути на її лице" [20; т.2; с.122], потім – "щоб слово прорекла" [20; т.2; с.123], тоді – "обнять, до серця пригорнути, з уст солодкий нектар пий" [20; т.2; с.163] і, нарешті, зазнати давно вимріяного "бажаного, страшного того гріха" [20; т.2; с.148]. Але в амбівалентному світі прагнути щастя означає накликати горе, бо щастя і горе – як брати-близнюки. А з горем приходить фрустрація, озлобленість, образа. Тому-то і кохана з предмета оспівування ("Ти той найкращий спів, Що в час вітхнення сниться" [20; т.2; с.125] через байдужість ("Ти, що відіпхнула любов мою, як сиротину, Тепер надарма просиш, ловиш Любові хоч би крапельину" [20; т.2; с.133–134] став мало не предметом прокляття ("І сей проклин, душе моя, Хотів на тебе кинуть я") [20; т.2; с.161].

Треба відзначити, що усякий дуалізм можливий лише в рамках сансари: і насолода, блаженство (рай) і муки та терпіння (пекло) є однаково сансаричними

¹ "Допоки зло не визріло, дурневі воно видається медом, коли ж зло визріло – дурень сумує" (Дхаммапада).

² Круговорот народження-смерті, окрім буквального розуміння, має і більш метафізичне: навіть у межах одного життя існує ланцюг перероджень, що відбуваються щомиті: людина змушена народжуватись доти, доки ототожнює себе з постійним "его", яке кожної миті життя втілюється знову [18, с.88].

станами¹. Навколо жінки, як предмета бажання (трішни), розгортається і опозиція раю-пекла. Зародження надії на взаємність у коханні чи вимріяний стан взаємності постає як рай:

Бажаю хоч на хвилино бути в раю,
Обнять тебе, ціль моїх мрій і дум [20; т.2; с.163].

Втрата такої надії, розчарування роблять ненависною і саму кохану:

Як побачу тебе,
Геть мов гонять пекельні муки [20; т.2; с.151].

Прояснення, натхненність зродженим бажанням до жінки є лише позірним звільненням. Героеві здається, що він "вирвався з тюрми на світ" [20; т.2; с.123], не усвідомлюючи, що це лише розпочалося чергове коло сансари-блукання, зумовлене незнанням (авідья):

За що, красавице, я так тебе люблю [20; т.2; с.124],
або: Не знаю, що мене до тебе тягне [20; т.2; с.122].

Герой "Зів'ялого листа" обертається у колесі буття ще й тому, що свідомість його роздвоєна ("сам з собою у роздорі" [20; т.2; с.146]). Він – "кайданник" – ототожнює себе з різноманітними речами (почуттями, ролями), які не є "Я", а лише його вияви. А коли життя позбавляє героя зумовленості – він розгублений, він втрачає опору під ногами і змушений переосмислювати свої стосунки зі світом:

Зірки і люди! Чим ви всі тепер?
Чим я тепер? [20; т.2; с.128].

Для досягнення спокою необхідно усвідомити, що "життям не варто дорожити", бо причина страждань – "сліпая привычка життя" [20; т.2; с.160].

Людський дух зумовлюється найрізноманітнішими "путами": пристрасті ("в пристрасті в путах ще б'ються міцних" [20; т.2; с.170]), краси-зваби ("Хотів я вирватись з ярма Твого чару – та дарма" [20; т.2; с.160]), обов'язку ("Зневіривсь я в ті ярма й шлії, Що тягну, мов той віл на шиї" [20; т.2; с.158], нарешті, тіла ("і він (пістолет – І.П.) з моїх упаде рук і з мене спадуть пута" [20; т.2; с.174]). Насправді ж, за буддизмом, дух чистий від початку; його зумовленість не є його забруднення² – адже навіть зневірений самогубець "Зів'ялого листа" має "серця гіпотечу чисту" [20; т.2; с.123].

¹ У перекладеній І.Франком у "Житті і слові" статті про буддизм читаємо: "В сансарі нема нічого постійного, а сама зміна: ані стан божеський, найвищий з усіх, не триває вічно, ані найнижчий стан пекельний. Всяка душа вічно переходить із одного стану в другий" [19, с.283].

² Буддизм вважає, що "ідея очищення розуму недоречна і безглузда, оскільки наша власна природа в основі чиста і прозора" [18; с.147].

Найяскравіший малюнок страждання від обертання на колесі буття – буддійський образ, зодягнений у стрій античної міфології:

Мов той Іксіон, вплетений
У колесо-катушку,
Так рік за роком мучусь я,
І біль мою жре душу [20; т.2; с.145].

Тут присутня й емпірична особистість (пудгала), що має необмежені бажання (Іксіон домагався любові богині Гери, дружини Зевса, за що і був посаджений у вогняне колесо і закинутий на небо), і колесо буття (бгавачакра), і круговорот (сансара), і страждання (дукга).

Перша істина, яку відкрив Будда у своєму просвітленні, була проста теза, що "Народження – дукга, старіння – дукга, смерть – дукга, такими ж є печаль і горе... злучення з неприємним, відлучення від приємного – дукга. Недосягнення бажаного – теж дукга"¹ (Самйутанікая). В існуванні болю в усіх його варіаціях ліричний герой переконується на власному досвіді. Він "мучиться і терпить" [20; т.2; с.124], коли кохана проходить повз нього гордовито, від її злого насміху у нього "біль в душі щемить" [20; т.2; с.124], "рана сердечна" відновлюється при одному погляді на кохану [20; т.2; с.151], його "невтишима тоска" [20; т.2; с.151] ходить у неї попід вікнами, він жиє і мучиться [20; т.2; с.128] навіть тоді, коли "нічого не бажає".

Елементи-носії, що складають емпіричну особистість, часто є нечистими (саме замінити забруднені дгарми чистими і повинен буддист). Коли вони приховані, то мають форму "осаду" (анушайя), тримаються за інші елементи, забруднюють їх, не даючи можливості заспокоїтися [19; с.140]. Тому Будда знайшов корінь страждання "у серці на дні" [20; т.2; с.170], тобто там, де герой "відмалечку леліє" свою мрію [20; т.2; с.144], де здавлює "свій біль, свій жаль, свої пісні" [20; т.2; с.147], де похоронив "усі радощі і всі страждання" [20; т.2; с.157], де несе свою кохану, "облиту чаром свіжості й любові" [20; т.2; с.152], і де залягають "важкі чуття" [20; т.2; с.147].

Майя². Мотив ілюзорності, примарності, нетривкості щастя, та й людського існування взагалі, є найпоширенішим у Тексті збірки. Наприклад, п'ятнадцятий вірш "другого жмутка" містить такі синоніми цього терміну: ілюзія, привид, тінь, омана, луда, мрія. Буддизм розуміє світ як майю, тобто як ілюзію, не тому, що він нереальний, а тому, що він нестійкий, плінний, його неможливо зафіксувати, схопити. У світі немає основи, на яку можна було б опертися. "Скороминущість гнітить лише розум, який уперто прагне до оволодіння, та в розумі, що відпущений на волю, що пливе разом з потоком перемін... відчуття минулості чи порожнечі народжує почуття захоплення" [18;

¹ Франко перекладає цей термін один раз як "біль", другий раз як "терпіння" [19; с.278].

² "Майя, або привид, т. е. погляд, що сей світ не є нічим реальним, що його треба вважати як простий привид, як помилкову фантазмагорію. Сю ілюзію, а властиво її причину названо санскритським словом майя" [19, с.285].

с.78]. Герой “Зів’ялого листа”, людина з дуальною свідомістю, бажаючи здобути і втримати щастя, – постійно втрачає його. Теза “світ весь – порожнеча” [20; т.2; с.151] викликає у нього песимізм, а не захоплення. Ставлячись до світу з психологією ловця метеликів, він не здатний насолоджуватись красою відсторонено, без думки про власність на неї. Інколи герой має безпосереднє переживання реальності “тут-зараз”:

Чує серце, що в тій хвилі
Весь мій рай був тут – отсе! [20; т.2; с.125].

Але висловити його неможливо:

Ти той найкращий спів, що в час вітхнення сниться,
Та ще ніколи слів для себе не знайшов [20; т.2; с.125].

Коли ж виникає бажання “задержати його на все” [20; т.2; с.125], – щастя зникає. “Для буддизму (як і для даосизму, та й будь-якого іншого “шляхозвільнення”) головним є не конвенційне знання. Його цікавить сприйняття життя не в абстрактних, лінійних термінах дискурсивного мислення, а пряме, безпосереднє пізнання” [18; с.34]. А ліричний же герой збірки “лиш в думках кисне” [20; т.2; с.150]. Зрештою, він сам добре усвідомлює причини свого страждання, розуміючи опозицію абстрактного – конкретного:

Ідеали бачить геть десь за горами,
А живеє щастя геть пустив без тям [20; т.2; с.150].

Предмет бажань: жінка. З’ясуємо, ким для вкритого пеленою майї ліричного героя є предмет його прагнень – жінка. Це дасть нам змогу збагнути, у чому полягає його трагедія.

Ліричний герой сприймає жінку так само двояко, як і реальність загалом. З одного боку, вона для нього краса, яку можна перетопляти в пісні, а з іншого – вона його смерть. Краса і смерть присутні одночасно, та тільки ірраціоналізм сну дає змогу збагнути їх тотожність. Саме у сні “образ твій, такий чудовий” [20; т.2; с.131] шепче “засни! Я смерть твоя” [20; т.2; с.132].

Жінка, що кладе на серце “зимну, як змія” руку, і є тим світом астрального змія, що зваблює-спокушує. На шляху учня, що прагне пізнання, він – перешкода, яку треба подолати. Тому спокусившись, ліричний герой відчувається вичерпаним, його “серце гадь пожерла” [20; т.2; с.155], і по раю його походжає “сіра, зимная змія” [20; т.2; с.158]. Містична література Сходу¹ визначає цей світ спокус як “сферу астралу, світ психічних надчуттєвих сприйняття та оманливих

¹ Про містичні відіння у Франка на час написання збірки (1886 – 1896) інформації немає, але через 10 років містика стає реальністю (що приносить страждання) в житті поета. В листі від 25 листопада 1910 р. до В.Ягича Франко, розповідаючи про свою хворобу рук, пише: “Ця недуга супроводжується жахливим даром слуху чути голоси привидів і, частково, очей бачити відіння. Скільки жаху я натерпівся за цих три роки, скільки разів побував у царстві духів”.

видінь... жодна квітка, зірвана у цій сфері, не була перенесена на землю без змії, що обвилась навколо її стебла. Це світ великої ілюзії" [16, с.81]. Такою ж ілюзією є жінка для героя:

Отак для мене був твій вид
І розкішно й ударом,
Я чув: тут смерть моя сидить,
Краси вповита чаром [20; т.2; с.145].

Аналогічну функцію виконує і образ сфінкса, що угіймав жертву. Але він має і свої особливості. Бути в руках сфінкса означає вирішувати загадку життя-смерті. Саме цим і займається ліричний герой "Зів'ялого листа". Між "бути чи не бути" він обирає "не бути".

Але персонаж, що заплутався у неводі любовної пристрасті, не викликав би у читачів співчуття. Трагедія або відсутня, або вона лежить глибше. Виникає питання: чи з самого лише нерозділеного кохання ліричний герой вирішує вкоротити собі віку? Звичайно, ні. Аналіз психології нещасливого кохання приводить до висновку, що жінка не є прямою метою, а інструментом, засобом. Мета ж – глибока і серйозна, хоча й вона не виходить за рамки сансари, – світська, суспільна самореалізація. Та, що могла його "героєм, генієм зробити" [20; т.2; с.135], назавжди втрачена. Життя програє. Вихід – "кулька в лоб" [20; т.2; с.160].

Отож, жінка не є для героя нірваною (заспокоєнням), а лише сансарою (раєм і пеклом, обертанням). Страждання викликані не тільки неможливістю поєднання з коханою, а й неможливістю (чи недосконалістю) самореалізації без жінки. Проте і таке бажання лежить у сфері сансари: прагнення бути кимось чи прагнення не бути кимось – сансаричні. Нірвана ж – це повне згасання без знищення. Та герой не розуміє ще позитивної природи нірвани, сприймаючи її як "резигнацію", апатію, "темний кут" [20; т.2; с.169].

Карма. Перш ніж детальніше з'ясувати природу нірвани та її художню реалізацію у Тексті, простежимо мотив долі, або – карми¹. "Карма" в перекладі означає "дія", але це одночасно і наслідок цієї дії. Керуючись у своїх діях зумовленою свідомістю², людина пожинає свої ж негативні реакції. Тому душевні та фізичні муки людини перебувають у цілковитій залежності від її попередніх вчинків. Ліричний герой збірки відчуває цю силу над собою: саме вона розлучає його з коханою, ставши між ними "неперехідним муром" [20; т.2; с.131], і хоч вона з нього сміється [20; т.2; с.167], він на неї "не жалується" [20; т.2; с.134], розуміючи, що його шлях йому "судився" [20; т.2; с.129]. Але карма – це не тільки доля-судьба: це ще й кара, помста. Ліричний герой застерігає свою кохану від наслідків її нерозумних дій, бо, вбиваючи його чисту любов, вона

¹ "...фаталізм, що панує над усяким існуванням" [19; с.278].

² Зумовлена свідомість – це свідомість, потьмарена бажаннями, прагненнями. Стан звільненої (незумовленої) свідомості вдало передає буддистський афоризм: "Коли твого розуму немає в речах, а речей – в твоєму розумі".

“руйнує щастя власного підклад” [20; т.2; с.133]. Наслідки даються взнаки майже відразу:

Твоєю дивною красою
Надармо всіх маниш ти к собі:
Се труп убитої любові
Не допуска любові к тобі [20; т.2; с.134].

Нірвана. У першому вірші третього жмутка буддист без труднощів упізнав би – хоча й неповний – образ нірвани:

Коли студінь потисне,
Не хвилює вода, не блищить,
Коли лампа розприсне,
То і світло її не митить [20; т.2; с.154].

Неповний, бо в Тексті зроблено акцент лише на функції предмета, предмет сам по собі не припиняє свого існування: “Коли гасне лампа, припиняється світіння, лампа ж зостається; коли втихає буря, хвилі зникають, вода ж залишається” [15; с.193].

Отже, за буддизмом, людина у стані нірвани – це істота, психічні функції (пристрасті) якої згашені. Іншими словами, це предмет з ліквідованою функцією. У тексті збірки таких образів не бракує: це і вже згадані “розприснута лампа” і “замерзла вода”, а також “свічка здута” [20; т.2; с.174], “судно без вітрил” [20; т.2; с.156], “порвана струна” [20; т.2; с.154]. Існує ще й інший образ, близький одночасно і до буддизму і до брахманізму: розчинення одиниці в Абсолюті:

Наче крапля в океані,
Розпливусь я, потону [20; т.2; с.130].

зникнення індивідуальної свідомості у свідомості Універсальній, бо ж нірвана – це “повне згасання свідомості і всіх ментальних процесів” [21; с.154]. Саме тому вона “мир забуття”, “спокій” [20; т.2; с.169].

Між XVI і XVII віршами “Третього жмутка”, незважаючи на спільність термінології (“нірвани темний кут” – “Поклін тобі, Буддо”), величезна дистанція – і насамперед у психологічному сприйнятті самої нірвани як стану: адже бомблик (свідомість) хоче “приснути радісно” [20; т.2] – песимізм зовсім відсутній. Перед нами розгортається велична картина Всесвіту, співвідносна, можливо, із космогонічною філософією “Бхагавад-Гіти”. Тут ми виходимо на рівень, де примирюються суперечності. Існує лише одна “матір” – матерія: для земної матерії смерть сина – втрата, для Універсуму – повернення.

Космогонія: кальпи – космічні періоди. Оспівування матерії у вірші “Душа безсмертна...” [20; т.2; с.171] дало підстави для ототожнення його філософії з матеріалізмом типу марксизму. Можливо, тут є певний сенс: пояснення виникнення віри в Бога (“сам чоловік його створив з нічого” [20; т.2; с.171]), термінологія (матерія, атом та ін.) могли бути нав’язані марксизмом. Проте періоди творення і знищення світів (“вирів планетарних систем” [20; т.2; с.172]),

названі в індуїзмі кальпами, для Енгельса були не більше як припущенням¹, а брахманізм і буддизм² утверджували це як свою доктрину³:

Безільно, вічно круговорот отсей
Іде і йтиме, сонця, планет ряди
І інфузорії дрібненькі,
Всьому однакова тут дорога [20; т.2; с.172].

Що ж стосується свідомості, то Будда заперечував існування вічної, незмінної душі⁴, але одночасно заперечував і знищення душі після смерті:

Та бомблі згинуть, вир утихне,
Щоб закрутитись знов десь-інде [20; т.2; с.172].

Це лише загальна картина: круговорот народження-смерті. Людина ж, що звільнюється від майї ("я не лякаюсь мар" [20; т.2; с.172]) "зусиллям власних рук" припиняє існування ("круговорот отсей" [20; т.2; с.172]) у світі ("домі тортур і кар"). Однак для досягнення кінцевої мети буддійського вчення необхідно вивільнити власне буття від усіх забруднених елементів-дгарм, тому ліричний герой:

З людства свого ані пининки
В вічність не хоче нести з собою [20; т.2; с.173].

У цьому й полягає парадоксальність буддизму, бо якщо інші релігійні філософії своєю метою ставлять "вічне життя", то буддизм – "вгасання навіки". Матеріалізм також обіцяє повне знищення психіки після смерті тіла, однак різниця полягає в тому, що Будда обіцяє знищення тільки після довгого ряду добродійних зусиль та поглибленої медитації [21, с.202–203].

Отже, можна говорити про два рівні реалізації концепції нирвани у Тексті: тамасичний (трагічний), представлений самогубством, і сатвічний, втілений через радісне згасання. Адже для того, хто осягнув стан нирвани, немає потреби вбивати себе, але, з іншого боку, герой, що зрозумів примарність гонитви за щастям і залишився жити, не піддається зображенню: як передати його

¹ "Кожда велика кальпа означає час існування світу, бо і світ, так само, як і одиниці, родиться на те, щоб згинутися, і гине на те, щоб відродитися на ново" [19; с.285].

² "Але коли подібна сонячна система завершить свій життєвий шлях і зазнає долі всього скінченного – смерті, то що буде далі?" [11; с.368].

³ Торкаючись питання філософської поліфонії збірки, можна зауважити, що згадка про апокрифічного Христа і його висловлювання: "Коли знаєш, що чиниш, Закон твій – ти сам, А не знаєш, що чиниш – Закон є твій пан" [20; т.2; с.174] зовсім не означають присутності у тексті християнських доктрин. Навпаки, таке твердження цілком узгоджується з буддійськими концепціями. – Порівн.: "Сам себе спонукай, сам себе перевір, бо ти сам собі пан, бо ти сам собі шлях" (Дгаммапада).

⁴ "Буддизм не признає властиво безсмертної душі, душа після його поглядів, се незміримий ряд явищ, зв'язаних одні з одними і сплетених без одноцільної свідомості" [19; с.287].

світовідчуття? Адже його стан – нирвана, тобто щось, що не піддається характеристиці. Отже – він повинен померти. Цей же прийом і створює ілюзію трагізму.

Описана вище символічна структура Тексту не заперечує, звичайно, можливості змодельовання іншої її структури, адже Текст, як було сказано, характеризується “просторовою багатомірністю означників”. Таким чином, ми показали лише один із видів його “програвання”, таку форму читацької практики, у якій він відтворюється.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
2. Буддизм: Словарь. – М., 1992.
3. Буддийский взгляд на мир. – СПб., 1994.
4. Галамбйовський Й. Поетична майстерність Івана Франка в збірці “Зів’яле листя” // Альманах літературної студії, 1958.
5. Дей О. Фольклорні імпульси у збірці “Зів’яле листя” // Стікування митців з народною поезією. – К., 1981.
6. Денисюк І., Корнійчук В. Невідомі матеріали до історії ліричної драми Івана Франка “Зів’яле листя” // ЗНТШ – Львів, 1990. Т. ССХХІ.
7. Дхаммапада. – Рига, 1991.
8. Каспрук А. Лірична драма “Зів’яле листя” та її відгомін у поезії // Радянське літературознавство, 1966. – № 7.
9. Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К., 1970.
10. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. – М., 1994.
11. Маркс К., Энгельс Ф. Выбранные творы: У 9 т. – К., 1990. – Т.5.
12. Мороз М. Автобіографічний елемент у ліричній драмі Івана Франка “Зів’яле листя” // ЗНТШ. Львів, 1990. – Т. ССХХІ.
13. Павличко Д. “Зів’яле листя” Івана Франка // Жовтень, 1986. – № 1.
14. Радхакришнан С. Индийская философия. – М., 1993.
15. Розенберг О.О. Труды по буддизму. М., 1988.
16. Свет на пути. Голос Безмолвия. – Рига, 1991.
17. Сеник Л.Т. Філософські мотиви “Зів’ялого листя” Івана Франка // Українське літературознавство, 1988. – Вип. 50.
18. Уотс А. В. Путь Дзэн. – К., 1993.
19. Фер Л. Будда і буддизм // Житє і слово, 1894. – Кн. I–V.
20. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1986.
21. Щербатской Ф.И. Избранные труды по буддизму. – М., 1988.
22. Щурат В. Поезія “Зів’ялого листя” в виду суспільних завдань ігшки // Зоря, 1897. – № 6.
23. Ярема Я. До проблеми ідейного змісту “ліричної драми” Івана Франка “Зів’яле листя” // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1948. – Зб.1.

SYMBOLIC STRUCTURE OF "FADED LEAVES"

Ihor Papusha

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article deals with the world outlook of the lyric hero of Ivan Franko's collection "Faded leaves" from the point of view of Buddhistic conception. The author of the article presents the interpretation of its symbolic structure on the grounds of the Buddhistic doctrine and symbolic system realised in the collection of Ivan Franko.

Key words: symbolic structure, genre, interpretation, association, buddistic discourse, sansara, nirvana, magic, carma.

Стаття надійшла до редколегії 21.04.1996

Прийнята до друку 15.05.1996

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ “ЗІВ’ЯЛОГО ЛИСТЯ” У ПРОЗІ І.ФРАНКА

Микола Легкий

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Що багато мотивів, образів, тем ліричної драми І.Франка з’являються згодом у прозі цього письменника – факт незаперечний. Факт, який дає усі підстави твердити про цілу сформовану систему текстуальних зв’язків між “Зів’ялим листям” з одного боку, і пізнішими прозовими творами Франка – “Лель і Полель”, “Перехресні стежки”, “Батьківщина”, “Сойчине крило”, “Великий шум” – з іншого. Зв’язки оці існують попри родові (лірика – епос), жанрові (вірш – роман, повість, новела) відмінності.

Характер таких зв’язків різноманітний. По-перше, ліричний мотив “Зів’ялого листа” може набувати сенсу епічної колізії у прозовому творі І.Франка. По-друге, мотив (образ) драми певним чином відповідає тому-таки чи схожому образу (мотиву) роману, повісті чи новели. У цьому випадку такий образ не виконує функції сюжетотворення, а відіграє свою роль у психологічній характеристиці персонажа.

У царині пошуків “слідів прочитання” “Зів’ялого листа” у прозі І.Франка не намагаюся бути Колумбом. Я.Ярема простежував якомось текстуальну схожість ліричної драми і “Перехресних стежок”. Але робив це, на мою гадку, надто спрощено, накладаючи сюжет роману на розвиток подій у драмі [5; с.116–117].

Понад десять років тому відлуння “Зів’ялого листа” у романах “Лель і Полель” та “Перехресні стежки” досліджував також М.Ільницький [2; с.105–116]. Щоправда, проблематика його дослідження виходила далеко за межі з’ясування подібностей ліричної драми з Франковими романами. Крім того, М.Ільницький розглядає суто лосні мотиви поміж драмою та романами. Однак я переконаний: ремінісценції “Зів’ялого листа” не вичерпуються двома лише романами І.Франка і не обмежуються тільки колізією нещасливого кохання.

Що дало підставу зробити такий висновок? Як встановили нещодавно дослідники, Франкова лірична драма є своєрідною компіляцією, нашаруванням імпульсів, почерпнутих з двох джерел: щоденника самогубця і подій власного життя. “Трагізм “Зів’ялого листа”, – пишуть І.Денисюк та В.Корнійчук, – із самовбивчим фіналом, таким чином, запрограмований великою мірою саме щоденником Супруна, хоч це зовсім не унеможливило того, що Франко подав “і свій голос до спілки” з власними автентичними болями, цього типу людськими стражданнями, що й зумовило, врешті-решт, глибоке розуміння ширості деяких місць щоденника. “Зів’яле листа” – синтез багатьох усвідомлених і неусві-

домлених життєвих імпульсів" [1; с. 131]. Погодившись із цією думкою, стверджу майже без сумніву: і образ ліричного героя драми, і образ його обраниці (ще більшою мірою) синтетичні, неоднорідні, скомпільовані із різних джерел. Звідси – їх різноликість, спонтанність у виявленні притаманних їм сутностей. І, звичайно, такого ж синтезованого характеру набувають і стосунки між ними.

Найважливішим, однак, тут є інше. Деякі із сутностей чи чоловіка, чи жінки дістають сенс самодостатнього існування в окремих прозових творах письменника. Меншою мірою це стосується ліричного героя драми. Він більш однорідний, монолітний. Надто чутливий, здатний до глибоких переживань та рефлексій. Йому притаманна гіперболізована пристрасть до своєї обраниці. Він закоханий фатально. Легко вгадуються у ньому такі "прозові" варіанти, як Начко Калинович ("Лель і Полель"), Євгеній Рафалович ("Перехресні стежки"), Опанас Моримуха ("Батьківщина"). Попри це вже у I вірші Першого жмутка вбачаємо відлюдька Массіно ("Сойчине крило") у момент психологічного зламу. Порівняймо:

По довгім, важкім отупінню
Знов трискає хвиля пісень,
Неначе з-під попелу разом
Язиками блимне огонь.
.....
Ні, годі! Не буду гасити!
Най бухає грішний огонь!
І серце най рветься, та вільно най ллється
Бурливая хвиля пісень! [4; т.2; с.112].

Персонаж новели також відчуває звабу справжнього, наснаженого коханням, отим "грішним огнем", життя: "Що врятувалося, переходячи через стільки могил, що лишилося живе в наших серцях по стількох руїнах – нехай живе! Нехай надіється!" Він кличе кохану, сподівається, що її дух "донесе хвилю дійсного, широкого, многостраждущого життя" у його "слимакове, паперове та негідне існування!" [4; т.22; с.92].

Значно складнішим і синтетичнішим є у "Зів'ялому листі" образ героїні. Справді, поет тут створює "узагальнений і абстрактний жіночий образ. Він дбає про цілість, про єдиний монументальний портрет коханої" [3; с.108]. Очевидно, тут маємо справу із компіляцією рис різних, далеких за сутністю жінок, причому сприйнятих ліричним героєм у різні моменти свого існування. Намагатимемось простежити, як різні еманції цієї істоти дістають своє реальне (чи ірреальне) буття в прозі Франка.

Як справедливо відзначив М. Ільницький [2; с.114], і в "Зів'ялому листі", і в "Перехресних стежках" кохана жінка у свідомості чоловіка підноситься до рівня ідеалу.

Я не тебе люблю, о ні,
Люблю я власну мрію,
Що там у серденьку на дні
Відмалечку лелію [4; т.2; с.144].

У романі Регіна каже Євгенієві: “Ти бачиш у мені не те, що дійсно сидить перед тобою, а свій ідеал, той образ, який ти вилелівав у своїй душі” [4; т.20; с.277].

Однак ідеал в очах мужчини – не єдина іпостась ліричної героїні “Зів’ялого листя”. Вірш ХХ “Першого жмутка” має назву “Привид”. Саме у такому світлі – привид! – постає перед очима ліричного героя його кохана.

...То йшла передо мною
висока постать, пряма та струнка [4; т.2; с.135].
.....

Стій, привиде! Скажи, яка неволя
Тебе зіпхнула з радісних вершин? [4; т.2; с.136].

В якийсь момент таким самим привидом видається Регіна Євгенієві (“Перехресні стежки”): “Він (Євгеній. – М.Л.) стояв при вікні, що було замкнене, і боявся відчинити його, боявся навіть ворухнутися, щоб не сполошити привида...” [4; т.20; с.227].

Еманация жінки-привида у ліричній драмі плавно переходить в іншу: жінка-повія. Це вона

Оглянулась, хитнула головою,
Моргнула на прохожого панка.

Оглянулась ще раз. Великі очі,
Глибокі, темні, мов та чорна ніч,
Зустрілись з моїми й в бездонній ночі
Пропали. Двоє їх спішило пріч [4; т.2; с.135].

Ліричний мотив таємничої жінки-повії розгортається до статусу епічної колізії в оповіданні “Батьківщина”. Головний його персонаж, Опанас Моримуха, фатально закохується у повію Киценьку, “брюнетку, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима” [4; т.21; с.404]. Та якщо у “Зів’ялому листі” ліричний герой – лише відсторонений свідок учинку коханої-повії, то в “Батьківщині” Опанас є активним учасником дії. Обоє жінок легкої поведінки споріднює портретна деталь (чорні очі), а також вражаюча схожість жіночого жесту. Моримуха розповідає: “Вона злегка кивнула мені головою” [4; т.21; с.410 – курсив мій. – М.Л.]. Як герой драми бачить перед собою високу і струнку жіночу постать, так і Опанас переслідує “гордо випрямлену” Киценьку. Обидвом жінкам легкої поведінки автор додає таємничості – вони зникають у темряві ночі.

Продовжуючи тему привидів і темряви, звернуся ще до вірша ХV “Першого жмутка”, в якому кохана з’являється ліричному персонажеві уві сні (“Не раз у сні являється мені...”), набуває несподіваної іпостасі:

І на моє бурливе серце руку
Кладе той привид, зимну, як змія,
І в серці втишує всі думи й муку.

На привид тихо, не змигнувши, я
Гляджу. Він хилиться, без слів, без звуку
Моргає: "Цить! Засни! Я смерть твоя!" [4; т.2; с.132].

Оцей моторошний мотив приходу до героя беззвучної смерті відшукуємо у Франковій повісті "Великий шум". Але спершу звернемося до ще однієї поезії "Зів'ялого листа" – "В Перемишлі, де Сян пливе зелений..." (Перший вірш "Другого жмутка"). У ній ліричний герой переповідає дивовижну історію, яка трапилася серед білого дня на очах багатьох людей. Нібито усі помітили незвичайну, "препишну чвірку" з дорогою упряжжю. Керує нею візник, лускаючи батогом. Карета мчить, "мов вихор", в'їжджає на замерзлий Сян. І тут відбувається найдивовижніше:

Та нараз посеред
Ріки, де криє льодова кора
Найглибший вир, щось хруснуло – лиш раз,
Одніський раз щось хруснуло! Широкий
Круг льоду, мов обкросний, подався,
І чвірка, і карета, і візник,
І що було в кареті, наче сон,
Неначе ясний привид, враз пропало.

.....

А чвірки ні карети – ні сліду [4; т.2; с.139].

А тепер – до "Великого шуму", а саме до видінь і слухових галюцинацій пана Суботи, особливо сильних "сьогодні", цієї Різдвяної ночі. Спершу він чує якийсь стукіт, потім бачить чорну тінь. "Пан з жахом відвертає очі й лице від сього привида. Пізнав, що се таке! Се смерть його їде до нього своєю бричкою і своїми демонськими кінями з кровавими очима" [4; т.22; с.312]. Видіння пана Суботи робляться конкретнішими: "По замерзлій дорозі, що від грушатицького моста, сірою ниткою, скісно завішеною в повітрі, на білім сніговім тлі сунеться щось велике, чорне. Бричка з якимось тягарем. Коні чорні, як кати, ступають повагом по м'якім снігу і без найменшого стуку. Плинуть радше, ніж ступають. А з-понад їх голов у зоряний простір вистирчає голова візника, голова пана Годієри з широким ротом, хижацьким, заостреним носом і з острою, козячою бородою. Він сидить недвижно на своїм сидженні, його хребет згорбився, одною рукою держить кінські віжки, а другою, опертою ліктем на коліні, нерухомою, держить батіг і мірно, шохвиля, в рівних відступах часу помахує ним над кінськими головами. Бричка також не туркоче, пливе, як човен, сніговим морем до двора, просто звільна під гору, все ближче, ближче... Пан не чує нічого, тільки впирає всю свою душу в світ зір. Він не чує нічого, лише бачить, як перед бричкою нечутно, без найменшого скрипу і брязкоту відчиняється важка, грубими штабами окована брама, як бричка сунеться подвір'ям ближче, щораз ближче до двора і – раптом щезає під замком. Пан механічно, безтямно відступається від вікна, не зачиняючи його, обертається лицем до дверей, а

вухами силкується ловити хоч би найменший шелест, не мовлячи вже про стук кроків.

Не чує нічого.

Нараз так само безголосно відчиняються двері його покою, входить висока чорна постать з чорним непрозорим серпанком на лиці – і кидається до нього” [4; т.22; с.313].

Навмисне наводжу цей досить довгий уривок із повісті. Погляньмо: мотив жінки-смерті, що приходить безгучно, і мотив карети, яка зникає безслідно, у ліричній драмі мають самодостатнє існування. У “Великому шумі” названі мотиви переплітаються, створюючи текст щонайвищої міри експресії. Правда, порядок “смертних аксесуарів” смерті тут дещо інший. Спершу пан Субота усвідомлює її, смерті, прихід. Вона, виявляється, іде на бричці. Бричка абсолютно безгучна (рефрен “не чує нічого”), зникає раптово. І нарешті – жіноча постать із заслоненим вуаллю обличчям. Саме такий порядок речей уформувався у свідомості пана Суботи, і завдяки йому “Ах! – скрикує пан, мов від передсмертного болю” [4; т.22; с.313].

Принагідно додам, що Регіна Твардовська (“Перехресні стежки”), яка вважає себе “небіжкою” для коханого, теж носить незмінно чорну одягу. Ось хоча б: “Напротив нього (Євгенія. – М.Л.) йшла висока струнка жіноча постать у скромній чорній сукні, в чорнім капелюшку з простеньким білим пером, з лицем, заслоненим чорним, досить густим вельоном” [4; т.20; с.186]. Отож наступне моє міркування матиме характер гіпотетичний. Смерть, що приходить до Суботи, мусила б у повісті набрати якихось земних вимірів. І Франко впровадив у структуру твору випробуваний вже у “Зів’ялому листі” образ – смерть у жіночій подобизні (чи жінку у вигляді смерті). Але свій зовнішній аксесуар – чорну сукню – жінка-смерть позичає у Регіни Твардовської.

Як же відлунюють у Франковій прозі стосунки між чоловіком і жінкою у їх різноликості? Власне, тут письменник застосовує той-таки метод: із сплетеного клубка мотивів і образів “Зів’ялого листа” він розмотує нитку кожного зосібна, відтак у готовому вигляді вводить певний мотив чи образ у тканину прозового твору. Іншими словами, у деяких прозових творах Франка можна відшукати мотив чи образ, помаркований “Зів’ялим листям”.

Так, своє нерозділене кохання ліричний герой поетичної збірки називає драмою. “Се мого серця драма!” – вигукує він [4; т.2; с.139], розшифровуючи одно із значень авторського підзаголовка. Волею того ж автора нещаслива любов Євгенія Рафаловича охрещена так само: “Мов той скупар, що любить розкласти перед собою скарби і любоватися ними, так і вона (душа – М. Л.) шугнула в гущавину мрій, розвернула перед собою образ тої драми, яку пережив Євгеній перед десятима роками. Драма була дуже проста, одна з тих, про які безсмертне слово сказав Гайне:

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie ewig neu,
Und wem sie just passiert,

Dem bricht das Herz entzwei¹ [4; т.20; с.229].

Із тексту "Зів'ялого листа" не дізнаємося достеменно, що ж все-таки було причиною нещасливого кохання. Багато поезій засвідчує, що почуття кохання ліричного героя жорстоко відштовхнула його обраниця ("Не надійся нічого" [4; т.2; с.126]; "Як на вулиці зустрінеш, То мене обходиш ти" [4; т.2; с.129]; "Не минай з погордою І не смійсь, дитя" [4; т.20; с.229]). Чому? У п'ятому вірші "Першого жмутка" вловлюємо натяк на невідповідність темпераментів обох молодих людей:

Я питав про щось таке,
Що й не варт було питать,
Говорив щось про ідеї –
Та зовсім не те, не те,
Що хотілося сказать [4; т.2; с.125].

І далі:

Чує серце, що в тій хвилі
Весь мій рай був тут – отсе!
Два-три слова, щирі, милі
І гарячі, були б в силі
Задержать його навсе [4; т.2; с.125].

Отой мотив "казання зовсім не того, що хотілося б почути", лягає згодом в основу сюжету новели "Сойчине крило". Манюся, пояснюючи причину свого несподіваного від'їзду, пише в листі до Массіно: "У мене перед очима миготіли, мерещилися та іскрилися чарівним блиском інші, широкі, чудові світи. Світи, про які тобі й не снилося, бідний мій Массіно. Світи, повні невимовної розкоші, вольної волі, палкого кохання... А ти почав толкувати мені про потребу агітації серед народних мас, про організацію великої людської партії, про виборення виборчої реформи. А мені, слухаючи твоїх висновків, було так смішно, так смішно!" [4; т.22; с.73].

Але у XVI вірші "Першого жмутка" ("Похорон пані А.Г.") вказується й інша причина нещастя ліричного героя, А.Г. – особа, яка має родинний стосунок до коханої.

Так сталося! В труні металевій нині
Ота рука проклятая спочила.
Що ген-то, в добрій чи лихій годині
Нас розлучила [4; т.2; с.132].

Демоном розлуки, що розбиває серця Євгенія Рафаловича і Регіни Твардовської у романі "Перехресні стежки", є тітка останньої, на ім'я Анеля. Імена розлучниць, можливо, й однакові.

Ота "цьоця" переслідує закоханих і після своєї смерті. Символом цього стає її рука, що простягається із домовини. Порівняймо. У "Зів'ялому листі" ліричний герой рефлектує:

¹ Це стара історія, але вона залишається вічно новою, і як вона кому трапляється, тому серце надвоє розривається (нім.).

Хто вбив живу душу й перед смертю
За вбивство смертну не відтерпів муку,
Той по смерті з могили розпростерту
Простягне руку.

.....
Я хтів дійти, чи та рука померша
Простягнесь з гробу?.. [4; т.2; с.132–133].

У “Перехресних стежках” та рука таки простягається з гробу (щоправда, лише у мареннях Регіни): “...і знов тітка в труні... і з труни висунена труп’яча рука киває на неї...” [4; т.20; с.434].

Тут же відзначимо ще одне суголосся мотивів “Зів’ялого листя” і “Перехресних стежок” (й відкриття обидвох аналогій запишемо на рахунок М.Ільницького). Спостереження над розбалансованою психікою Регіни письменник веде досить довго: суміш марень, видінь і спогадів цієї жінки, що накочуються одне на одного, виписані ним на декількох сторінках роману. Це, зрештою, й закономірно, адже автор підводить героїню до фатального кроку – вбивства ненависного їй чоловіка. Чим переконливіше можна мотивувати такий крок, як не кризовим станом психіки, який настає після чергового акту знущань? Отож, з-посеред іншого, Регіні на гадку приходить стара нянька, яка наспівує їй, маленькій дівчинці, таку пісню:

Ой вербо, вербо кучерява,
Ой, хто ж тебе скучерявив?
Скучерявила темна нічка,
Підмила корінь бистра річка [4; т.20; с.433].

В уста няньки письменник вкладає народну пісню. Цікаво, що у видозміненому вигляді ця пісня становить собою шостий вірш “Другого жмутка” ліричної драми:

Ой ти, дубочку кучерявий,
Ой, а хто ж тебе скучерявив?

Скучерявили густі лози,
Підмили корінь дрібні сльози [4; т.2; с.142].

Апофеозом страждань ліричного героя є, мабуть, другий вірш “Третього жмутка”, в якому йдеться про смерть коханої. Смерть радше метафоричну, аніж реальну, – кохана мислиться вмерлою, адже не доведеться зазнати із нею щастя. Правда, метафоричній смерті ліричний герой надає чисто фізичних ознак (“...ще рожі на лиці цвітуть і на устах красніє *ще* малина...” [4; т.2; с.154]. – курсив мій. – М.Л.). Але в наступних віршах кохана присутня, і то вже без жодних метафоризацій (хоча б у п’ятому чи шостому). А, можливо, йдеться тут про смерть однієї з іпостасей коханої? Полишаємо це набоці. Важливим тут для нас є інше: із смертю пасії (хай і метафоричною) жорстокі страждання ліричного героя

ототожнюються із його власною смертю. Рефрен "Вона умерла!" доповнюється прикінцевою фразою вірша: "Ні, се я умер" [4; т.2; с.155]. Третя поезія цього жмутку насажена вже іншим рефреном: "Я умер".

Такий слід прочитання "Зів'ялого листа" знаходимо і в романі "Перехресні стежки". Зболена стражданнями Регіна зізнається Євгенієві: "Я вирвалася від вас майже силою, а коли покинула вас, то аж тоді почула, як горячо, як невимовно я люблю вас. Бачите, говорю се спокійно. Адже ж я небіжка для вас... нас ділить могила, а могила – то спокій" [4; т.20; с.275]. Ситуація схожа: із втратою коханої людини персонажеві мислиться власна смерть.

І, як годиться по смерті (хай і метафоричній), ліричний герой "Зів'ялого листа" опиняється у просторі потойбіччя, де кохання робиться ненавистю, а кохана – у певному сенсі персоною *non grata*. Але тільки на мить. Почуття любові, приправлене стражданням, таки бере гору. Після припливу ненависті ліричний герой відчуває каяття:

Я нелюд! Часто, щоб зглузить
У серці люту муку,
Я чистий образ твій убий
Здіймав просту руку [4; т.2; с.130–131].

Ідентичне почуття переживає Євгеній Рафалович: "Варвар я! Погань! Нелюд! Аже ж вона (Регіна. – М.Л.) божеволіє з терпіння, сама не знає, що з нею діється!.. А я дивлюсь, як вона трясеться і мечеться з болю, і смію критикувати її рухи! Я, проклятий естетик, роздебендою: сей рух смішний, сей вираз тупий, сі слова неадапти! Боже! Та неже ж у мене нема ані крихітки серця? Невже разом з любов'ю я стратив здібність до простого людського співчуття?" [4; т.20; с.226].

Услід за І.Денисюком та В.Корнійчуком відзначимо перехід загальної тональності ліричної драми від акордів мінорних, сумних і занепадницьких до світлих, мажорних, оптимістичних. "Зів'яле листя" запрограмоване на самогубство ліричного героя [1; с.131], отож, легко простежується тут наростання трагізму: відчуття катастрофи з кожним віршем стає усе сильнішим. Врешті, ліричний герой зводить усі рахунки з життям пострілом у скроню.

Отсей маленький інструмент
Холодний та блискучий...
Один кивок... один момент...
І крові клоч кипучий...
Легенький крик... безсильний шепт,
А там – поклін покірний, –
Отсе весь лік, отсе рецепт
На весь мій біль безмірний [4; т.2; с.174] –

ось остання рефлексія ліричного героя.

Подібний стан охоплює Начка Калиновича ("Лель і Полель") перед вчиненням самогубства (як бачимо, і цей мотив драми розвивається у Франковій прозі). Несчасливе кохання було однією з причин такого кроку. Як і ліричний герой "Зів'ялого листа", Начко в останні хвилини життя сповнений спокою,

виваженості і рішучості. Жодних сумнівів його свідомість не припускає: “Тепер Начко остаточно заспокоївся, а його погляд зупинився на одній точці, в кутку кабінету, де стояло його ліжко. Над ліжком на стіні висів маленький шестизарядний револьвер – і саме на тому предметі тепер зосередилася Начкова увага. Його погляд прояснився, з обличчя зійшов той тривожний тупий вираз, який буває в людини, котра забула щось надзвичайно важливе й не може його собі пригадати. Начко повільно, спокійно підійшов до ліжка, впевненою рукою здійняв із цвяха револьвер і потім, сівши на кріслі перед письмовим столиком навпроти вікна, спокійно перевірів замок зброї, повкладав нові патрони, потім приклав цівку до скроні й легко натиснув курок...” [4; т.17; с.451].

До речі, нещасливе кохання викликає думки про самогубство і в Євгенія Рафаловича (“Перехресні стежки”) [2; с.115]. Він зізнається згодом Регіні: “Пані, звістку про ваше замужжя я тяжко відхорував... Кілько разів моя рука простягалася до револьвера, щоб одним вистрілом зробити кінець усьому тому” [4; т.20; с.274].

Але Євгеній знаходить для себе сенс життя, що додає снаги триматися на цьому світі. Він – у праці для блага народу.

Окрім трагічного, драма “Зів’яле листя” приховує й інший імпульс – світлий, життєдайний (“Надійсь і кріпись в борбі”, “Жиймо!”). І справді, у дев’ятнадцятому вірші “Першого жмутка” ліричний герой, що заангажовується у суспільну працю, до втрати коханої ставиться по-філософськи:

Та ж де хліб родити має поле,
Мусить плут квітки з корінням рвати [4; т.2; с.134].

Звертаючись до долі, він рефлектує:

А ти йдеш з сівнею й тихо сієш
В чорні скиби й незарослі рани
Нове сім’я нової надії,
І вдихаєш дух життя рум’яний [4; т.2; с.134].

Ще надто слабкий у “Зів’ялому листі”, життєлюбний мотив згодом набуває розвитку в оповіданні “Батьківщина”. Опанас Моримуха, втративши кохану жінку, не без її впливу посвячується до подвижницької праці для блага рідного народу. “Дивне діло Боже отака жінка, – зізнається він. – Глядиш на неї збоку – пропада. І сама вона не вважає себе нічим ліпшим. А піди ж ти, яка сила в ній! Одним своїм позирком, одним, може, навіть несвідомим, рухом, одним недбало киненим словом може зіпхнути чоловіка в безодню і підняти його та попхнути до праці, до посвяти” [4; т.21; с.423].

Як бачимо, слідів прочитання “Зів’ялого листя” у прозі Франка вдалося відшукати чимало. Наснажена різними за природою творчими імпульсами, лірична драма сама стала своєрідним генератором мотивів, образів, тем, які письменник “вживлював” у тканину своїх прозових творів. Така суголосність матеріалу не применшує Франкового таланту. Вона свідчить про його

особливість: відбирати, трансформувати і використовувати готові образи й мотиви, почерпнуті із власних творів.

1. Денисюк І.О., Корнійчук В.С. Подвійне коло тьмивць // Дзвін, 1990. – № 8.
2. Льницький М.М. Все, що мав у житті... Повість Івана Франка "Перехресні стежки" у світлі авторської особистості // Жовтень, 1986. – № 8.
3. Павличко Д. "Зів'яле листя" І.Франка // Жовтень, 1986. – № 1.
4. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976 – 1986.
5. Ярема Я. До проблеми ідейного змісту "ліричної драми" І.Франка "Зів'яле листя" // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1948. – Зб. 1.

THE REMINISCENCES OF "THE FADED LEAVES" IN PROSE BY IVAN FRANKO

Mykola Lehkyj

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article researches the problems of intertextual relations between the lyric drama "The Faded Leaves" and Franko's later prose writings. The author analyses different levels of this relation.

Key words: reminiscence, motive, image, theme, lyric drama, symbol.

Стаття надійшла до редколегії 23.03.1996

Прийнята до друку 15.05.1996

РИТМІКА ЗБІРКИ “SEMPER TIRO”

Валерій Корнійчук

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

У той час, коли п'ятдесятилітній Іван Франко переконував літературний світ, що “poëta – semper tiro”, вже розсипали свої перли-незабудки у львівських кав'ярнях молоді українські модерністи, сміялись і плакали солов'ї Олександра Олеся, манив неосяжною красою клаптик далекого блакитного неба, куди кликав своїх побратимів непоправний ідеаліст з Катеринодара Микола Вороний. Галицька критика, захоплена подувом свіжого вітру, поспішила устами А.Крушельницького оголосити літературних неофітів “мистцями, жерцями” форми, цієї “принадної краси зовнішнього одягу поезії”, протиставляючи її змістові, ідеям, “істоті вірша”, визнанням метром яких продовжував залишатися автор “Мойсея” [10, с.271]. Та й пізніші покоління франкознавців бачили у поетові насамперед суспільного робітника, приймаючи на віру його ж слова про те, що він не творив “майстерверків”, не дбав “о викінчення форми”, а працював “на злобу дня”. Зокрема, Г.Костельник, відмовляючи І.Франкові в геніальності, зауважував, що у його поезії “передовсім цінний зміст, а в тому змісті цінніша ширина, ніж глибина” [9, с.68]. Навіть проникливий П.Филипович не сумнівався, що “для Франка ... поетична форма – лише засіб, він підпорядковує її громадській меті” [17, с.81]. В.Коряк, у свою чергу, зараховував письменника до “так званого ямбічного типу поетів, до поетів думки”, які не прагнули до “особливої насиченості своїх поезій образами” [8, с.356]. І хоч М.Зеров аргументовано спростував міф про те, що “моменти словесної музики, свфонії, моменти художнього ритму не звертали на себе постійної уваги поета” [3, с.189] і запропонував “покинути розкладати його творчість на високого гатунку ідеї ... і техніку, нібито недотриману і слабу” [4, с.464], рідко хто наважувався заглянути у Франкову “лабораторію духа” (М.Євшан), щоб побачити там “цілого чоловіка”, “цілого творця”.

Тож не дивно, що затиснуті у прокрустове ложе ідеологічного тоталітаризму, вітчизняні (чи як полюбляли говорити у діаспорі – “підсоветські”) франкознавці змушені були, не називаючи прізвиська, слідом за С.Єфремовим розглядати творчість поета крізь призму “боротьби і контрастів”. А оскільки гієратичні портрети Каменяра та Вічного революціонера начебто органічно вписувалися у регламентовані рамки “формальної релігії, основаної на догмах ненависти та класової боротьби” [18, с.9], то й дослідники Франкової лірики свідомо замикалися у художньому просторі збірки “З вершин і низин”, звертаючи увагу насамперед на громадянські мотиви та соціальні проблеми. “Мій

Ізмарагд" теж приваблював перш за все тенденційною злободенністю циклів "Поклони", "По селах" і "До Бразилії", а в "Зів'ялому листі" вже за інерцією бачилось, як "автор переплітає свої особисті почуття з почуттями поета-громадянина" [7, с.187]. Коли ж доходила черга до "незручних" для нормативного франкознавства кризових "днів журби", то, незважаючи на очевидні зміни в Франковому художньому відчутті світу, продовжувалися пошуки затертих слідів канонізованого владою образу революціонера-демократа. Якщо ж поет занадто глибоко заглядав "у власне нутро", значить, "був загнаний в кут, неначе звір, і не міг говорити на повний голос" [8, с.273]. Зрозуміло, що на тлі такого утилітарного ставлення до Франкової лірики питання її поетики залишалися другорядними й неактуальними, тим більше коли мова йшла про твори періоду "третього цвітіння", не заплідненого догмами соціалістичної пропаганди. Тому навіть у єдиній монографії про художню майстерність поета [20] лише скоромовкою згадується найдовершеніша збірка І.Франка "Semper tiro", яку М.Мочульський справедливо назвав "спілим соковитим овочем", а Ю.Кобилецький – "гроном стиглого винограду".

У цій останній оригінальній книзі добірної лірики, де каменярьський дух поета "одстоюється нарешті в сосудах гуманності і філософічного спокою" [4, с.487], відчувається оповита серпанком легкого смутку особлива настроєвість, м'яка, ніжна, але разом з тим і сильна, наче різьблена вічністю, ритмомелодика та інтонація. Вже у першому програмному вірші "Semper tiro" І.Франко немов вступає у своєрідне творче змагання з "молодими духами", що розпочали свій "пробний лет" в "облаках нового містичного неба" (О.Луцький). П'яним, сфемерним ілюзіям "молодої ліри" про "волю і свободу в змісті і формі" (11) він протиставляє власне розуміння поезії як вічного і незбагненого мистецтва, всевладного і "деспотичного", що поглинає "всю душу, мрії всі", всі сили, сушить кров і "нервів сок". Це "незглибиме творче ремесло" вимагає інтенсивної праці, постійного навчання, удосконалення. Тут немає, як гадав О.Білецький, "застереження проти культу форми" [1, с.487]. Навпаки, поет, відчуваючи себе невимуштруваним рекрутом, вічним учнем зрадливої богині, ретельно шліфує віршову техніку, до блиску відточує кожен з чотирьох семирядкових строф, які Г.Сидоренко, мабуть, небезпідставно зараховувала до "скорочених" сонетів-септетів" [15, с.78]. Однак у пошуках нових експресивних "тонів" І.Франко досить вільно поводить ся зі своїми септимами, щоразу знаходячи для них різні схеми римування: аББаБвв, аБаБавв, аБаББвв, аБаБаБа. Таким чином виникають несподівані перепади ритму, зумовлені до того ж непослідовним чергуванням чоловічих та жіночих клаузул і появою серед збалансованих загалом рядків п'ятистопного ямба додаткової шостої стопи. У свою чергу, ці ритмічні коливання мовби надають філософській медитації поважного, "епічного" характеру, глибше розкривають образ автора, який пройшов пекучу "школу поета" і намагається спокійно, з легкою іронією і смутком передати свій життєвий досвід адептам молодого Музи.

Для І.Франка штука, поезія, пісня – високолетні синоніми, його рай і його мука. Щоб висловити своє захоплення могутньою силою мистецтва, він наважується говорити про нього божественною мовою релігійних гімнів. Єдиний

у збірці "Сонет", що, власне, й нагадує гімн чи оду, розпочинається урочисто-патетичним зверненням до Пісні як до Богоматері:

Благословенна ти поміж жонами,
Одрадо душ і сонце благовісне... [19, с. 102].

Вже перший пірихований рядок творить атмосферу величавої монументальності, справжнього культу духовної цариці, що "найнижчого з-між людей" підносить "до вершин свого трону". Нанизування метонімічних звертань у катренах посилює ритмічну гармонію вірша, а в терцетах вишуканість стилю досягається як за допомогою анафор, так і підкреслено дієслівним римуванням (рівняє – благородить – переміняє – родить – ходить), що переростає у своєрідний емоційний пуант: "І будить, молодить, і оп'яняє".

Однак у ліричному зверненні "Моему читачеві" поступово міняється інтонаційний малюнок збірки. Замість медитативного, піднесеного тону з'являється настрій "сирітства духового", настрої, від котрого, за словами М.Євшана, "віє морозом". Нічна розмова з другом побудована за допомогою ритмізованої надскладної синтаксичної конструкції, де навколо ідейно-композиційного центру ("Мій друже ... благословлю тебе") пов'язані у "дзвінкі рифмові сплети" цілі каскади різнотипних однорідних підрядних речень (з'ясувальних, умовних, мети тощо).

Мінорний стан засмученої душі поета особливо проявляється у "Буркутських стансах", написаних у серпні 1901 р. Тоді ж у Буркуті перебувала Леся Українка, котра, "страшно втомлена фізично і морально" після смерті О.Мержинського, повісила на стіні свою "зброю іскристу" і шукала душевної розради в зеленоверхих Карпатах. Сам І.Франко, як свідчила постеса, "справив на сей раз якесь дивне враження; з тим чоловіком щось робиться, якийсь він наче приголомшений, мало говорить, почне якусь розмову, неначе й зацікавиться нею, а потім раптом знеохотиться, урве, замовкне або сяк-так докінчить почату фразу" [16, т.11, с.262]. Звідси стає зрозумілою глибока інтимність, вразливість ліричного переживання автора стансів, що неминуче позначилась і на ритмомелодиці циклу. У першому вірші тетраптиха сум гірської природи, вдало відтворений кількома "змислами" зору (оповиті млою кичери, закурені плаї) і слуху (жукіт Черемоша, скигління кані), мимовільно передається людині, гнітить її душу, тривожить важкими думами, раниць невідомими докорами. Тут двостопні анапести перших двох рядків кожного катрена у наступних двох переходять у тристопні, і в цьому метричному подовженні відчувається, як тиха, ледь помітна зажура переростає у глибокий смуток ліричного героя. Звичайно, свою настроєву роль відіграють граматичні анафори в комбінації з психологічними та лексико-синтаксичними паралелізмами, неозначені займенники *щось*, *якихсь* як породження тривоги і непевності. А звуковий образ твору майстерно вивершує алітероване к (12 % усіх приголосних!), що мовби нагадує плач гірського птаха у передчутті затяжного дощу, похмурої осені, що невимовно входила в життя поета.

Натомість у другому стансі, який починається грайливим зверненням до коханої ("Дівчино, моя ти рибчино. Дівчино, кохання мое..."), проривається затаєна туга за особистим щастям. Простими повторами створюється мрійлива атмосфера сердечності, задушевності:

Обоє підемо, обоє,
В далеку мандрівку життя... [19, с.103].

Акаталектичні та каталектичні тристопні амфібрахії цього вірша теж сприяють формуванню інтимно-журливої проєкції в молодість, оскільки "в ліриці амфібрах має характер мольовий, елегійний" [2, с.150].

У третій поезії циклу – ліричній присвяті "Ользі С." – основними ритмотворчими засобами виступають двостопні анапести з нарощеною жіночою клаузулою у парних рядках першого чотиривірша і дактилічними римами в аналогічній позиції другої строфи. Крім того, кожен непарний рядок зачинається прикметником найвищого ступеня порівняння (найгарніша – найлюбіше – найчистіша – найвірніша), і в тій лексико-граматичній пропорційності твориться "ізмарагдова", почасти дидактична мелодика станса.

Але несподівано в буркутську "лісову ідилію" голосом "розстроєної скрипки" закрадається дисонанс. Знову пливуть ритмізовані настроєво-емоційні повтори: "О розстроєна скрипка, розстроєна...". Цього разу замість далекої мандрівки життя разом з коханою уява поета намалювала образ розладнаного музичного інструмента. Це – художнє втілення якоїсь дисгармонії в інтимних струнах людської душі і водночас символ Поезії, високого мистецтва, що змушене видавати фальшиві ноти, бо ж "скільки рук нетямущих, брудних" торкалося її чарівних струн і споганило чисті, кришталеві звуки. Цим твором І.Франко досяг вершин фонічної майстерності. Алітерація *р* у поєднанні з іншими приголосними (зстр-скр-зстр-бр-рк-стр-зстр-стр-рд-йстр-стр-рд) "ріже вухо страшними акордами", викликає справжню какофонію спровокованої скрипки. Такими ж незвичайними, різнотонними виступають інші засоби ритмотворення. Трестопний анапест, подовжуючись на два склади у першому й останньому рядках першого катрена, закріплює дактилічними клаузулами чоловічі закінчення, розчиняючи тим самим тверді римовані звуки у м'якшій, тужливішій "тонації". У другій строфі на місці чоловічих рим з'являються жіночі, і мелодика вірша стає теплішою. Відбуваються зміни й у змісті твору: зникає образ музикальних "графоманів", чийм "розстроєм напоєна" (який тут сміливий оксиморон!) скрипка, і поет шукає невідомого майстра, хто б зумів "оживить її співами гордими". Невеликий за обсягом текст насичений постпозитивними прикметниками (рук *нетямущих, брудних*; струн *чарівних*; співами *гордими*), риторичними окликами, звертаннями та запитаннями, що надає цілій поезії додаткової емоційності та експресивності.

Зараз же за "Буркутськими стансами" вміщена алегорія "Конкістадори", генезу якої традиційне франкознавство безпідставно пов'язує з революційними подіями 1905 р. у Росії (твір уперше опубліковано у 1904 р.). Не забуваймо, що І.Франко був дуже вимогливим до компонування своїх збірок, і поява цього

вірша у контексті циклу не випадкова. Здобуваючи нову вітчизну, безстрашні, упевнені у своїй перемозі завойовники Нового світу спалюють кораблі, щоб не було “вороття на старий шлях”, не було нерішучості і сумнівів у їхніх вчинках. Під “окрик бою” вони співають “побідні пісні”. Це і є ті омріяні поетом “співи горді”, яких не могла видати “розстроєна скрипка”. Отже, пісня, мистецтво слова у переломні моменти історії покликані виконувати бойові функції. Якщо у Лесі Українки слово – “гострий, безжалісний меч”, який вона вкладає в руки “месникам дужим”, то Франкові “побідні пісні” служать мужнім конкістадорам – будівникам нової держави. Тільки у такому розумінні можна розглядати поезію у зв’язку з “подувами весни в Росії” і мрією автора про незалежну Україну.

Класичний аналіз ритміки “Конкістадорів” належить М.Мочульському, який намагався розкрити змістовність метричної структури твору і символіку звуків: “У перших шістьох стрічках змальовано рух пливучої фльоти:

По бурхливім океані
Серед пінявих валів
Наша фльота суне, б’ється
До незвісних берегів.
Плепуть весла, гнуться щогли...
Ось і пристань затишна!

Жваве, мірове, енергічне посування кораблів по морю ілюстроване тут головним, рухливим трохеєм (хореєм – В.К.); перепони в свободнім русі фльоти, боротьба її з “пінявими валами” і поборювання їх нею добре віддає дактиль із ямбом; анапест, уставлений на кінці четвертої і шостої стрічки, раз маркує, а другий раз сигналізує уяву, що та фльота вже причалила до пристані” [12, с.477]. Правда, можливе й інше метричне членування цього уривка, де чотиристопний хорей розбавлений численними пірихіями. Але й тоді вони разом з усіченою четвертою стопою (сильні чоловічі закінчення) виконують ту ж змістову роль, яку описав М.Мочульський. Особливо цікаве його дослідження фоніки “Конкістадорів”, де “в цілі упластичнення пожежі кораблів на морю получив поет два елементи: ритм і символіку звуків:

Бухнув дим! Хлопоче море...
Щось мов стогне у судні...
Паруси залопотіли,
Наче крила огняні.
Гнуться реї, сиплять іскри,
Мов розпалені річки...
Снасть скрипить... Високі щогли
Запалали, мов свічки.

У наведених рядках домінує трохей, закрашений подекуди іншими ритмічними стопами. Ся пестрота вельми причиняється до оживлення картини пожежі та до зображення нерівних, елементарних рухів огню. Та поет не задоволівся відданням лише р у х у о г н ю, але постарався також передати й мову його: в тій цілі нагромадив він слова, багаті на неартикуловані звуки і

відповідно угруповував їх. На вісім стрічок маємо 12 с+4 ч+2 ш, 8 л+7 п+6 т+2х+3 г і 7 р; співзвуки с, ч і ш наслідують сичання тліючих мокрих складових частей кораблів; х і г передають німі звуки огню, що сопе, мов дикий звір, ломить перешкоди й підготовлює ґрунт полум'ю; л, п, т репродукують лопіт бухаючого полум'я, що обхопило щогли й паруси та золотими язиками стріляє вгору; врешті співзвук р маркує лускіт, що товаришить спаданню вниз згорілих частин кораблів" [12, с.478].

Звичайно, цими прикладами не вичерпується ритмічне багатство "Конкістадорів". Динаміку морського походу, стенограму вирішальної битви вдало відтворюють короткі ударні, здебільшого імперативні фрази (Завертай! І бік при боці! І стерно біля стерна! Кидай якорі! На берег по помостах виходи! Нічичирк! Ставай в ряди! Бухнув дим! Або смерть, або перемога!), цілі блоки непоширених речень, численні асиндетони, перенесення, що підкреслюють швидку зміну подій, посилюють мовну експресію, ритмічну напругу вірша.

Поема "Лісова ідилія" залишилася, на жаль, незакінченою, її ритмомелодика вимагає окремого спеціального дослідження у контексті інших ліро-епічних творів І.Франка. Зауважимо лише, що "Посвяту Миколі Вороному" написано чотиристопними ямбами з обов'язковими жіночими закінченнями та парним римуванням, а "Пролог" та обидві пісні, незважаючи на діалогізацію тексту, – класичними октавами.

Цикл "Нові співомовки" змушує повернутися до витоків жанру, започаткованого С.Руданським. Правда, автор називав мовою Співу (Музи) усі свої твори, однак з легкої руки Олени Пчілки й І.Франка співомовка увійшла в генологічну свідомість літературознавців як еквівалент короткої віршованої гуморески, "приказки", заснованої на народних анекдотах, жартівливих оповіданнях, комічних бувальщинах. Дотримуючись стильової манери свого попередника, модифікуючи легкий, веселий коломийковий розмір, І.Франко забарвлює "нові співомовки" політичним підтекстом, надає їм громадянського звучання, підправляє "сучасним соусом" (М.Мочульський).

Парадоксальним ситуаціям співомовки "Цехмістр Купер'ян", коли героя оборони міста "вдячні" жителі вирішують стратити, а після смерті проголосити святим, відповідають ритмічні особливості твору. Лише специфічне розташування закутих у рими слів і класична коломийкова форма ("Облягали ляхи місто Деся в часі Руїни, Штурмували брами й мури, Підкладали міни. Боролося козацтво, й міщани не спали. День і ніч гриміли з мурів Пушки й самопали") відрізняють цей вірш від сухої історичної довідки, прозової оповіді ("Деся в часі Руїни ляхи облягали місто, штурмували брами й мури, підкладали міни. Козацтво боролося, не спали й міщани. День і ніч з мурів гриміли пушки й самопали"). Для цієї поезії характерна також метрична плюровалентність, коли, наприклад, у першій строфі можемо спостерігати чергування чотиристопного і тристопного хорей з обов'язковими пірихіями на початку кожного рядка, а за іншою версією – пео́н третій (або одностопний анапест з жіночим закінченням) і дво (одно-)стопний хорей. В окремих катренах у парних рядках з'являються двостопні амфібрахії, внутрішні рими ("Шевці, кравці, всякі оправці"; "Гроші дати – сором брати"), синтаксичні анафори ("Одні кажуть..." – "Другі кажуть..." – "Треті

кажуть..."). Разом з іронічним семантичним наповненням тексту строкатість ритміки підкреслює напівжартівливий, напівсерйозний зміст співомовки.

У "Сучасній приказці" І.Франко, використовуючи відомий анекдот про двох кумів, переносить його колізії на політичний ґрунт – змальовує стосунки України зі своїми лицемірними й віроломними сусідами. Композиційно співомовка складається з п'яти шістнадцятирядкових строф, чотири з яких закінчуються глумливо-насмішкуватим рефреном "Не тратьте, куме (браця), сили, Спускайтеся на дно". Написана так званим анакреонтовим віршем (чергування гіперкаталектичного і акаталектичного тристопного ямба), ця поезія, попри грайливий, жвавий ритм, висвітлює важливі проблеми політичної етики, розкриває, хоч і в гумористичному тоні, облудну, недоброзичливу поведінку "фальшивих братів", які в критичні для українського народу часи радять йому "спускатися на дно", а при перших ознаках національного відродження репетують про "бунт", "обложний стан" і власний порятунок. Несподіваний поворот фабули (переміна ролей між потопаючими і кумами-філософами) вносить емоційно-настрійні корективи у сюжетну розв'язку актуальної і понині "приказки", бо коли "супротивна хвиля піде по ворогах", то "Русь на їх благання їм відповість одно: "Не тратьте, браця, сили. Спускайтеся на дно!.."

Цей же мотив продовжує співомовка "Майстер Свирид", що містить у собі жанрові ознаки байки. Алегорію образу Попсуй-майстра, який нездатний кваліфіковано виконати жодної роботи, поет розшифровує у "силі" – моральній сентенції твору: "Отак, куме, і наш лях з русином мудрує", ще й злиться, що з його "праці" нічого не виходить:

"А най, – каже, – тую Русь
Трясця покоцюбить -
І б'ю її, й печу її,
Й ще мене не любить!" [19, с.142].

Хаотичне чергування хоря з ямбом, вкраплення подекуди хоріямба і спондея, холості рими, астрофічна будова, природність інтонації, оповідна манера викладу надають поезії своєрідного народнорозмовного колориту. Але чи не найхарактернішою її формотворчою ознакою, що підкреслює пластичність, динамічність зображення, є перевага дієслівних форм над іншими повнозначними частинами мови (понад 33%!) і відносно невелика кількість прикметників (усього 10). При цьому І.Франко часто послуговується ампліфікацією, нагромаджуючи такі групи однорідних присудків, які увиразнюють, емоційно збагачують сатиричний малюнок вірша ("Зараз дошку на верстат, Ріже, мірить, ріже, Одно звертить, друге зіб'є. Третє щось не влізе"; "Тут настопче, там уріже, Ніде не дарує. Тут притлумить, припече, Заплює, зогидить..." та ін.).

Але справжні можливості дієслівної полісемії поет демонструє у невеличкій 18-рядковій "п'єсці" "Що за диво?", де 12 разів (!) у різних відтінках вживається звичайне слово "мете". У цій віртуозній лексичній еквілібристиці за легким, безтурботним настроєм проглядають важливі суспільно-політичні проблеми (лихварство, злидні, військовий та клерикальний диктат, цензура

тощо). Та все ж зміст цієї співомовки ледь-ледь видніється за майстерно обробленою формою кожного з трьох шестивіршів. Тернарне римування (ааБввБ), хвилеподібна амплітуда коливань тристопного і п'ятистопного усіченого хоря (3+3+5+3+3+5 і т.д.), алітерація м (12 % усіх приголосних) створюють яскраве враження ілюзорної ритмічної віхоли.

У поезії "Притичина", що виходить за жанрові межі співомовки, І.Франко з великою майстерністю психолога і художньою делікатністю чи не одночасно зі своїм ровесником З.Фройдом розкриває таємниці психо-сексуальних переживань непорочної дівочої душі. Мелодика всіх катренів напрочуд тонка, наче повітряна. У кільцевому римуванні (АббА) сильні чоловічі закінчення охоплюють жіночі клаузули, порушуючи тим самим розмірену, плавну течію чотиристопного хоря. Точні парокситонні рими глибоко проникають аж у кореневі морфеми слова (погане – тане, крепче – шепче, плачу – бачу, розкішний – утішний, горобчик – хлопчик та ін.). Майже кожна строфа проалітерована "власним" набором приголосних (І – м, н; ІІ – ш, ч, с, ж, т; ІІІ – б, п і т.п.). Ці шумові ефекти особливо "спрацьовують" при численних повторях, тавтологіях, градаціях, зокрема

Щось туркоче, щось біжить –
Тихо-тихо, то знов крепче,
Щось співає, свище, шепче,
А все згідно: "Жить! Жить! Жить!" [19, с.143].

Той "сон літньої ночі", те тривожно-схвилюване, незвідане, чарівне піднесення вдало передають також інтимізовані риторичні звертання, запитання, оклики, різнотипні анафори (від кільцевої ("Мамцю, мамцю, що мені?" – "Мамцю, мамцю, що се є?") до звукових у останніх двох строфах).

Мамцю, мамцю, що се є?
Чи метелик, чи горобчик,
Чи рожевий гарний хлопчик
Мені спати не дає?.. [19, с.143].

Так виникає велике зачудування нововідкритим світом кохання, народжується у душі розквітлої юнки "несвідомо жадова, якої та душа не локалізує (в неї дримає ще *libido sexualis*), і тому та жадова поволі обхапує цілу душу, чи пак цілий організм дівчини. Їй домагається від неї щастя, про яке вона ще не має виображіння, але його брак у тім же менті відчуває" [12, с.482].

З ритмічних особливостей "Трагедії артистки", яка лише формально увійшла до циклу "Нові співомовки", виділимо хіба що поділ поезії на восьмирядкові строфи, викликаний композиційною необхідністю, та звуконаслідувальний рефрен, що мав би нагадувати голос "розстроєної" цитри:

Цідрім-цім-цім! Цідрім-цім-цім!
"Бодай ся когут збудив!"

Водночас цей приспів звів у єдину схему римування (BгBг) другу половину кожного восьмивірша (за винятком останнього), і таке постійне кружляння ритму знову і знову повертає читача на стару вілту, де після смерті збожеволілої панни Ванди продовжує свій банальний бренькіт її заклятий дух.

На відміну від гумористично-іронічних, а інколи й саркастичних "Нових співомовок", поезії циклу "На старі теми" звучать урочисто, поважно, їх високий, ніжний і сумовитий стиль запрограмований епіграфами зі "Слова о полку Ігоревім" та з повчань і псалмів біблійних пророків. Уже в першому творі, підхоплюючи риторичну тональність середньовічного автора, І.Франко прагне повести розмову про давні, однак вічноживі, актуальні й понині проблеми української етнопсихології – проблеми егоїзму і заздрості, низькопоклонництва і меншевартості, роз'єднаності і розбрату:

Чи не добре б нам, брати, зачати .
Скорбне слово у скорботну пору... [19, с. 148].

Написаний "правильним" акаталектичним п'ятистопним хореем з оповитим римуванням, цей своєрідний пролог до "старих тем" набуває виразних ораторських інтонацій завдяки синтаксичному обрамленню першого й останнього катренів ("Чи не добре..." і "Чи ще мало..."), через імперативи внутрішніх строф ("Вирядім...", "Потопчимо...", "Вирвім...") і цілу зливу риторичних запитань з нагромадженням повторів та дієслівних рим у фіналі тонкостилізованої політичної "промови":

Чи ще мало в путях ми стогнали?
Мало ще самі себе ми жерли?
Чи ще мало нас у ликах гнати?
Чи ще мало одишем ми мерли? [19, с. 148].

Улюблена Франкова анафора нерідко стає квінтесенцією ритмомелодики усього твору. Обертаючи "стару максиму" "Блажень мужь, иже не идет на совѣтъ нечестивыхъ" на її пряму протилежність – "Блаженный муж, що йде на суд неправих...", вирізьблюючи образ лицаря духу, який у "хвилях занепаду" намагається розбудити зі сну громаду, відкрити їй "правду й ширість", поет кожен строфу п'ятистопного гіперкаталектичного ямба розпочинає повільним, урочистим ларго, характерним для класичної оди: "Блаженный муж...". За цими вступними акордами та обов'язковою цезурою ще переконливіше звучить голос автора, ще рельєфніше проявляється велична й безкомпромісна постать ліричного героя з когорти легендарних Мойсєїв.

За зовнішньою невибагливістю парафразу з книги пророка Єремії "Було се три дні перед моїм шлюбом" криється глибинна енергія біблійного тексту, закладена, очевидно, у вісних формах дієслів майбутнього часу (*не навернеш, будеш метати, проповідати будеш, говоритиму, вестиму, навчу та ін.*). У діалозі "сина мужика" з небом І.Франко майстерно відтворює інтонаційні злами у мелодиці вірша: від непевності, вагань і сумнівів до твердості, рішучості, переконаності у Божому провидінні.

Однак, перші "світляні атмази" у душі автора "старих тем" швидко зникають, і в моторошній нічній тиші вже бринять струни особистого трагізму, глухо падають звуки громадської печалі. В одну з таких неспокійних ночей, коли, здавалось, "смерть дуже близько підійшла була до поета й нашептала йому до вуха багато невеселих, безнадійних думок" (13, с.102), з'явилися її лихі провісники – "галици" зі "Слова о полку Ігоревім" і зловісно закрикали над його головою:

Ти знов літаєш надо мною, галко,
І кричеш горя пісню монотонну;
Глядиш у серця глибину бездонну
І бачиш гниль, гидоту беззаконну –
Не страх тобі нічого і не жалко (19, с.152).

У цьому вірші філігранна алітерація "н" викликає настрій нестерпної гнітючості, монотонності, приреченості. Кілька сонорних кружляють, наче поодинокі галки в степовому просторі, але в потрібній римі (*монотонну – бездонну – беззаконну*), сконденсовані у подовжених "ни", вони ніби злітаються в єдину зграю. Друга строфа переповнена суголоссям приголосних б, д, т, що поглиблюють відчуття бридкого, потворного, а третя – фрикативами з, с, ш, що відтворюють настирливий шелест крил і близький подих смерті. Проте віщують не тільки птахи, свій неминучий кінець передбачає і сам автор, який з філософським спокоєм сприймає трагічну розв'язку як невідворотний фатум, як закономірність людського буття. Це кульмінація цілого циклу, найвищий вияв розпущки поета, зневіреного і "знесиленого в змаганні тім безплотнім", готового власти жертвою власних вагань і сумнівів:

Мое ти фатум, невідступна зморо,
На мозок мій нещасний кандидатко,
Не крич так згично, не лети так ладко!
Не бійсь, піде твоя побіда гладко!
Я не втечу! Впаду вже скоро-скоро! [19, с.152].

Кільцеве співзвуччя (*зморо – скоро – скоро*) у поєднанні зі звуковою епіфорою внутрішніх клаузул (*оро – атко – адко – адко – оро*) та алітерованим "р" вдало імітує жакхливий крик непрошеної гості, що розпростерла над беззахисним героєм свої крила смерті.

П'ятирядкова ізометрична строфа у поезії "Крик серед півночі в якимсь глухім околі..." має вже іншу систему м'яких парокситонних рим (абааб), багатих у першій третині вірша на звукові ефекти (о, л). Разом з алітерованими вібрантами вони утворюють комбінацію слухових змислів, що репродукують таємничий крик, ридання, плачі, сіють тривожно-питальні інтонації, тримають у ритмічній напрузі загадкову риторичну строфу. Це "невідомий співак походу степового" безуспішно намагається розбудити з вікового сну збайдужілих у духовному рабстві нащадків соколиного племені. Сильні звукові та словесні повтори наприкінці твору упластичнюють рухомі картини жорстоких побойш і

мовби виплескують назовні бурхливі ріки пролітої крові: "А кров із руських ран все рине, рине, рине".

І не тільки кров, а й жіночі сльози невпинно лилися "в нашій бувальщині" у всіх її історичних періодах – "в половеччині", "в князівській удалщині", "в козаччині", "лядщині", "ханщині", "панщині"... Чергування різностопних дактилів з плавними дактилічними та усіченими римами, паралельно пов'язані анафори, якими починається кожна строфа поезії "Де не лилися ви в нашій бувальщині...", градація однорідної лексики, ламаний метричний візерунок породжують у душі скорботний настрій, допомагають авторові повніше відтворити образ тисячолітнього жіночого страждання, всю історію "хресного шляху української жінки" (С.Петлюра).

На поетику вірша "І досі нам сниться..." впливає насамперед гірка іронія, що базується на контрастах високих поривів героїв "Слова" ("А лобо испити шоломомъ Дону") та історичному безсиллі Франкових сучасників ("Не шоломом – пригорщами пити з нього воду"). Ритміка твору своїм безладдям нагадує частівку: поруч із "чистими" двостопними амфібрахіями та анапестами автор використовує асинартетичні розміри з хореїчними сполуками. Така ж безсистемність проявляється у схемах римування: лише в одній строфі зустрічаються спаровані рими (абаб), в інших катренах спостерігаємо недиференційовані клаузули: ааба, аббб, абвб. Отже, примітивна форма цілком виправдана змістом цієї поезії з його сірою буденністю, якоюсь апатичною приреченістю, історичною безвольністю.

У полемічному посланні "Антошкові П. (Азь покой)", написаному п'ятистопним хореєм, майже всі вірші першого та останнього катренів розпочинаються пірихіями, що визначають високу, урочисту стилістику вступної й кінцевої строф. Зате внутрішню, власне дискусійну частину твору автор зумисне наповнює розмовною лексикою та фразеологічними зворотами: "Антошко", "букова ложка", "перша-ліпша дошка", "тиха багачка"; "Нам в Параски ласки дожидаться", "На чуже багатство ми не ласі", "Бідні ми, як коні на припоні". Більшість із цих слів виділяються із контексту ще й внутрішньою римою, привертаючи до себе зайвий раз увагу читача. Однак поступово народнорозмовна стихія поступається місцем вишуканій афористичності, і заключний акорд на захист рідної мови звучить гордо і впевнено, "емоція, – за словами М.Зерова, – доведена тут до найвищої температури" [4, с.464]:

Діалект, а ми його надишем
Міцло духу і вогнем любови
І нестертий слід його запишем
Самостійно між культурні мови [19, с.156].

Епіграф "Лисици брешуть на чрьленья щиты" стає чи не основним ритмотворчим каталізатором у поезії "Вийшла в поле руська сила...". Використовуючи парне римування, І.Франко відмовляється від форми дистиха, і komponує більшість строф за допомогою аплікації зі "Слова о полку Ігоревім" – "А лисици в полі брешуть". До цієї синтаксичної анафори він додає ще й суміжні

лексичні, які разом з дієслівними римами випромінюють особливу інтонаційну енергію, репродукують у нашій уяві рух, акцію, яскраву кольористику образів:

Вийшла в поле руська сила,
Корогвами поле вкрила,
Корогви, як мак, леліють,
А мечі, як іскри, тліють, –
Не так тліють, іскри крепнуть,
А лисиці в полі брепнуть [19, с.156].

Найавторитетніший український віршознавець І. Качуровський вважав переспів 137-го Давидового псалма "На ріці вавилонській – і я там сидів..." "однією з найкращих речей у величезній Франковій спадщині" [6, с.50]. Закутий у важкі розмірені дистихи з рубаними чотиристопними анапестами та суцільними сильними чоловічими римами, цей твір вражає гнітючим настроєм, якоюсь безнадійною розпукою, безпорадністю ліричного героя: "Я рабом уродивсь та рабом і умру". Та й сама ритміка сприймається, немов "свист батогів", як інтонаційно-емоційна градація духовного самознищення. Анафора допустового сполучника "хоч" лише посилює контрастність між волею та полоном, між можливим та реальним світом співака, що знає лише єдину пісню – пісню покори.

Анафора "диктує" також мелодику вірша "Говорить дурень в серці своїм...", яким закінчуються "старі теми". Темпераментний монолог Франкового безумця, що заперечує свого прототипа з 14-го Давидового псалма ("Безумний говорить у серці своїм: "Нема Бога!") побудований, власне, на численних словесних та звукових повторах. А композиційної стрункості цілій поезії надає епістрофа, яка й відмежовує автора від його героя.

Більшість поезій останнього циклу "Із книги Кааф" І. Франко написав однією з своїх найулюбленіших строф – терциною. Тонке мереживо рим (абабвбвгв...), м'який п'ятистопний ямб (подекуди сильні чоловічі клаузули), багатозначний афористичний пуант легко і невимушено пов'язують у єдине композиційне ціле Франкове розуміння життєвої насолоди, щастя і страждання. Поет приносить людям пучок листків чудодійної рослини кааф, немов добрий дух, виходить до них "з ліхтарнею з старої казки", навчає їх гуманності, зичливості, обачності, без вагань віддає їм свій "багатий скарб чуття й любові".

Але ніжна, лагідна терцинна мелодика циклу поволі стихає, і в душі митця настає "глибока павза". Моторошними називними реченнями розпочинається найтрагічніша автобіографічна поезія І. Франка, про яку Леся Українка сказала, що "одна картка з такого дневника стинає кров" [16, т.12, с.16]: "Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє...". Білий астрофічний вірш з багатьма перенесеннями та повторами малює страшну картину нелюдського страждання автора, якого лиха доля українського письменника змушувала "скручувати голови" власним творчим задумам. Особливим драматизмом, ритмічним напруженням окличних речень відзначається діалог цих "невроджених дітей" зі своїм батьком, що поневолі став їхнім *infanticide* (дітовбивцею):

“Тату! Тату! Тату!

Се ми, твої невроджені діти!
Се ми, твої невиспівані співи,
Передчасом утоплені в багноці!
О, глянь на нас! О простягни нам руку!
Поклич до світла нас! Поклич до сонця!
Там весело – нехай ми тут не чахнем!
Там гарно так – хай тут не гниєм!”

Не вийдете на світло, небожата!
Не вивести вже вас мені до сонця!
Я сам оце лежу у темній ямі,
Я сам гнию тут, до землі прибитий,
А з диким реготом по моїй груді
Тупоче, б'є лихая доля! [т. 19, с. 170]

Важкий психічний стан поета прочитується і у другому з “дневникових” записів – “Як голова болить! Пожовклі карти...”, не менш трагічному своєю розпукою і безнадійністю. Тут подібні ритмічні характеристики, хіба що побільшало перенесень, які значно сповільнюють дію та переводять ліричну сповідь в епічну тональність, пронизують її щирими оповідними інтонаціями.

Щемливим, болісно-докірливим зітханням відгукнулось поетове серце у вірші “Якби ти знав, як багато важить слово...”. Рідкісна дев'ятирядкова строфа з римуванням аБаБвГввГ оповита кільцем, у якому закладене основне ідейне навантаження. П'ятистопні гіперкаталектичні ямби чергуються з акаталектичними, але інколи втрачають або нарощують цілу стопу. Таке ритмічне нуртування врешті-решт обривається в останньому рядку двостопним, а наприкінці твору – тристопним ямбом. Акордне завершення строфи “Якби ти знав!” звучить уже на вищих смислово-інтонаційних регістрах, ніж на самому її початку. Ліричний герой пізнав велику таїну слова і готовий постати перед світом новим Месією:

Між бур життя й тривоги
Була б несхитна, ясна путь твоя.
Як той, що в бурю йшов по гривах хвиль розлогих,
Так ти б мовляв до всіх плачущих, скорбних, вбогих:
Не бійтеся! Се я! [19, с. 173].

А Музичка колись вдало запримітив, що Франків ритм – це “вислів відчуття і його думання” [14, с. 195]. Справді, ритміка “Semper tiro” відсвічує образ умудреного життєвим досвідом поета, ніжного лірика і турботливого громадянина. Легка, енергійна, а разом з тим наче кована з криці форма цієї заповітної книги. З її сторінок журливо ллється спокійна осіння мелодика вірша. Зазнавши “розкошів найвищих” у величній школі мистецтва, її вічний учень квапився зловити на вечірньому обрії останні золоті промені справжньої поезії.

1. Білецький О. Поезія Івана Франка // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. – К., 1965. – Т. 2.
2. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Перемишль, 1923.

3. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. – К., 1924.
4. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т.2.
5. Качуровський І. Строфіка. – К., 1994.
6. Кобилицький Ю. Творчість Івана Франка. – К., 1956.
7. Колесник П. Син народу: Життя і творчість Івана Франка. – К., 1957.
8. Коряк В. Нарис історії української літератури. II. Література буржуазна. – Харків, 1929.
9. Костельник Г. Ломання душ. – Львів, 1923.
10. Крушельницький А. Іван Франко (поезія). Коломия, (sine anno).
11. Луцький О. Молода Муза // Діло. – 1907. – 18 падолиста. – Ч.249.
12. Мочульський М. "Semper tiro" Івана Франка (замітки й враження) // ЛНВ. – 1906. – Т.36.
13. Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. – Львів, 1938.
14. Музичка А. Шляхи поетичної творчості Івана Франка. – Харків–Одеса, 1927.
15. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. – К., 1980.
16. Леся Українка. Збір. творів: У 12 т. – К., 1975–1979.
17. Филитович П. Шляхи Франкової поезії // Филитович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991.
18. Франко І. Мій Ізмарагд. – Львів, 1898.
19. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1976–1986. – Т.3.
20. Шаховський С. Майстерність Івана Франка. – К., 1956.

RHYTHMIC OF THE COLLECTION "SEMPER TIRO"

Valerij Korniyshuk

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article continues a series of author's publications about the peculiarities of rhythmic and intonation structure of Ivan Franko's lyric poetry (see "Ukrainian Literature Criticism, published 56, 58, 60"). The attention is paid to the strophic, metric, phonic peculiarities, to rhyming, to means of poetic syntax, to the intonation of the author's "swan" collection. Special mood and meaningfulness of the form of "Semper tiro" are pointed out.

Key words: poetics, lyric, rhythmic, metrics, strophics, intonation.

Стаття надійшла до редколегії 28.02.1996
Прийнята до друку 15.05.1996

ДО ПРОБЛЕМИ МІЖСУБ'ЄКТНИХ ВІДНОСИН У ПОЕЗІЇ І.ФРАНКА ("ІЗ ДНІВ ЖУРБИ", "SEMPER TIRO")

Лариса Куца

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Усесторонній розгляд авторського образу неможливий без врахування тієї проблеми поетичного аспекту, яка передбачає вивчення особливостей між-суб'єктних відносин. Підходи до останніх ще не достатньо проінтерпретовані в сучасному літературознавстві: не враховуються якраз суб'єктно-суб'єктні – а (не суб'єктно-об'єктні) відносини у поетичному творі. Спроби відтворення образу автора з допомогою перших здається нам плідним і несподіваним: унаслідок двосторонньої інтенції авторська свідомість у процесі викристалізування певної ідеї залежно від специфіки поставленої проблеми набуває тієї чи іншої структурної форми.

У процесі дослідження особливостей міжсуб'єктних відносин у поетичному доробку І.Франка періоду збірок "Із днів журби" і "Semper tiro" неможливо обминути питання про різнопланову взаємозалежність між суб'єктивними формами вираження авторської свідомості та про зміни у співвідношенні суб'єктивних сфер як в окремому творі, так і в цілій ліричній системі. Висвітлюючи їх, обмежуємось образами розповідача та власне автора. Їх позиції у багатосуб'єктній системі І.Франка заслуговують на не меншу увагу, ніж ліричного героя – найвисвітлюванішого образу при інтерпретації ліричного твору. Особливості перших впливають із своєрідності найбільш "сумоглядного" періоду (М.Мочульський) у житті І.Франка.

Наявність розповідача та його дії в художньому творі зумовлюють специфіку жанру, композиційну конструкцію твору. Через суб'єктивну форму розповідача автор доносить до читача власну ідею. Вона викристалізовується у мовленні іншої суб'єктивної форми – власне автора. Названі авторські свідомості є переважно "засобом вираження нормативного начала: власне автор і розповідач дані як висока норма, з якою співставляється ліричний герой" [2, с.188]. Розповідач, власне автор та ліричний герой сукупно доповнюють єдиний авторський образ.

Образ розповідача як споглядального начала вводиться вже з першої поезії збірки "Із днів журби" ("День і ніч сердитий вітер"). Сповнений наскрізь слуховими відчуттями, цей твір – лише заспів до "рефлексій".

День і ніч холодний вітер
б'єсь о дому мого ріг,

наче пес голодний, вис
і валить прохожих з ніг [6, т.3, с.7].

На розповідача лягає особлива місія – наблизити читача до відчуття стану ліричного героя. Картини негоди натякають на майбутній стан безвиході:

Дармо втомлене серце
б'ється, мов у клітці рись:
“Нам тут добре, відпочинем!
А ти плач собі й журись” [6, т.3, с.7].

Настрій ліричного героя, присутність якого засвідчує ця строфа, суголосний настроєві розповідача, романтична свідомість якого відтворює бурхливі стихії.

Існує кілька варіантів комбінування сфер розповідача і власне автора у творі. Кожен із них може виступати як самостійна свідомість в окремій поезії, а може групуватись довкола образу ліричного героя чи персонажа. У першому циклі збірки “Із днів журби” сфери розповідача і власне автора ще взаємоіснують у структурі одного твору, доповнюючи світ ліричного героя та персонажів і коригуючи їх погляди. Позиції розповідача і власне автора цілковито полярні (“І знов рефлексії!”). Якщо для першого характерне загострене світовідчуття, поривання у космічні простори, то другий наполегливо вимагає соціальних орієнтацій:

1. Ось глянь лишень! Чудова, ясна ніч?
На небі зорі ярко так палають –
се безконечність нам морга до віч? [6, с.14].

2. Що поза сею працею, то гріш
змарнований, то манівці блудні,
що запровадять швидше чи пізніше
чи в самолюбства омути брудні,
чи в нігілізм, чи то в містичну млу... [6, с.16].

Проте розповідач не просто насолоджується “ясною ніччю”, “величною” природою. Його вихід спричинений молодечим запалом ліричного героя (“Нам хочесь жити, битись з противником”, “не наша річ розмикається в борні з самим собою”). Натхненний монолог розповідача (“Ось глянь лишень...”) обриває щирий вигук ліричного героя:

Люди! Діти!
До мене! Я люблю вас, всіх люблю
і все зроблю, що будете хотіти! [6, с.14].

Продовження мовлення розповідача свідчить, що це випробування або ж провокація: “Дмухнув вітрець – і мрії ті пропали”. У діалог включається власне автор, найавторитетніша позиція у структурі твору. Саме йому, а не розповідачеві відведено функцію, на якій наголошував П.Филипович: ілюструвати, як “світовідчуття Франкове органічно перетворювало зародки космічних

настроїв у суспільні” [5, с.91]. Позиція власне автора як свідомості найбільш адекватної постові врівноважено-переконлива:

Суспільна праця довга, утяжлива,
зате ж плідна, та, головню, вона
одна лиш може заповнить без дива
життя людини... [6, с.15–16].

Отже, розповідач і власне автор у І.Франка не є антагоністами – їх об’єднує демократизм і тверезість поглядів. Проте якщо для першого характерне емоційне сприйняття світу (співчуття, іронія, захоплення), то для другого – раціоналізм і зваженість фрази. Звідси – їх місце у структурі твору. Емпірична, за обсягом більша частина, – це сфера розповідача. Він не лише спостерігав, а й виявляв своє ставлення до зображеного. Так, змальовуючи доглянуту панську садибу (“Ось панський двір!”), він не приховує антипатії до зображеного. Оцінну позицію розповідача виявляє сама лексика: доріжка в’ється “білим гадом”, у вікон “скляний погляд” і т.ін. Кульмінаційною точкою твору є монолог персонажа (той же двір):

Не смій дихнуть! Не перестань дрожать?
Хились і гнись! З твоїх занядрів темних
сюди тобі чола вверх не піднять! [6, с.25].

Незважаючи на завершене пунктуаційне оформлення, він є продовженням монологу розповідача. Сатиричний монолог, пародіюючи мовлення персонажа, доводить його логіку до абсурду:

Бо ми держави й церкви є опора,
цивілізації тривкий опліт,
культури кріпость, до борби все скоро! [6, с.25].

Двошарову композицію [4, с.75] уривка підтверджують наступні рядки, у яких – голос ліричного розповідача:

Я відвернувся від брами. Много літ
минуло вже, як я слова такі
чув з уст старого графа [6, с.25].

Значно менша, узагальнююча частина твору – місце перебування власне автора. Аналізуючи минуле й теперішнє, він робить широкі узагальнення (“Нині світ змінився значно, многі давні мрії зробились дійсністю...”). Його оцінка суголосна розповідачевій, однак стриманіша. Чуже слово (“гніздо культури”), виділене лапками у мовленні власне автора, лише свідчить про близькість його образу самому І.Франкові. Залежно від чергування суб’єктних сфер змінюється й емоційна тональність твору. На початку вона описова, далі – іронічно-гнівна і в плані власне автора – узагальнююча, стримана.

Ліричний розповідач, який переживає епічну фабулу, надає твору сюжетності. Виступаючи автором описаного ("В село ходив"), наводить діалоги персонажів-селян, оцінює й співчуває їм. Пост наче перебирає всі можливі селянські біди: хвороби, бідність і навіть безкультур'я. Духовно близький селянам, розповідач не у всіх знаходить розуміння:

Схилившись, я йшов і сумував:
прокляття за добро – стара заплата! [6, с.23].

Податки, коршма, оплакані жінки породжують настрої, характерні і для ліричного героя:

В отсі хатиш
Я маю людськість, світло, мир нести !...
Ввижається в уяві стать дитини,
що море черпа ложкою [6, с.24].

Висновки розповідача полемічно спрямовані до переконань власне автора з поезії "І знов рефлексії!". Проте розповідач не може проігнорувати зневіреними поглядами ліричного героя ("ті, що терплять, варт того, щоб страждали"). Його іронія не переростає у відчай, а виливається в уже згадувані контрасти: "гніздо культури" – "зопсуття едем".

Між персонажами і ліричним розповідачем в особовій формі "я" ("В село ходив") чи не найменша відстань, оскільки вміщені вони в одну й ту ж просторово-часову побутову сферу:

Я сів при нім. "Що, маєте підмогу?
Лічигись би, по лікаря послать" [6, с.22].

Сюжетна лінія розповідача то збігається, то розходиться із сюжетною лінією персонажів. Таке періодичне їх зіштовхування підпорядковане розкриттю психології розповідача, завдяки чому до читача доносяться ідеї автора. В аналогічному хронотопі з персонажами перебуває розповідач іншого твору із циклу "Спомини" ("Я побачив її – не в зеленім садку..."). Він стає свідком конфлікту селян із польовими. Зворушений гуманністю француженки ("А, який народ, господи! Це нестерпно! А вони все терплять, вони коряться, бідолахи!"), розповідач скеровує свої погляди до народу. Так сюжетні лінії двох останніх знову сходяться.

Отже, розповідач циклу "Спомини" – суспільна особистість. Його настрої дещо протилежні настроям ліричного героя. Розповідач, як режисер, виводить своїх персонажів на сцену, не даючи можливості ліричному героєві відійти від соціальних проблем. У цьому його близькість до власне автора.

Розповідач, як і власне автор наступного циклу "В плен-ері", мислить новими образами – образами природи, що супроводжують уже переродженого ліричного героя. В імпресіоністичних пейзажних вкрапленнях – тонке відчуття настрою героя. Порівняно із "Споминами", пейзаж набуває іншого характеру.

Якщо раніше він був місцем втечі ліричного героя, “відлюдька дикого”, від людей, то в циклі “В плен-ері” розповідач підкреслює пейзажними замальовками соціальний стан простого люду. Паралельно відбувається відродження ліричного героя: сонце золотить останні нитки відшумілого дощу і сполошує невідступну журу. “Початки якогось світлого одужання” [1, с.484] мерехтять усе ясніше:

По коверці пурпуровім
із тасмних сходу брам
виїжджа на небо сонце,
наче входить цар у храм [6, с.37].

Розповідач виходить в плен-ер. Завдяки його світовідчуванню у циклі майже немає нейтральних пейзажних деталей, зорових та слухових образів. Розповідач створює тло, співзвучне настрою ліричного героя. Почуття передаються найабстрактнішими щодо особи образами – образами природи. У їх відтворенні – характерний для імпресіоністичної поезики синкретизм чуттєвих вражень (“Суне, суне чорна хмара”):

Суне, суне чорна хмара,
наче військо із полудня.
Короговки сонце вкрили,
за горою бубни бубнять [6, с.40].

Створюється особлива логіка сюжетного розвитку, коли причинно-наслідкові зв'язки, думки ліричного героя, з одного боку, ніби випливають із природних стосунків, а з іншого – не менш легко накладаються на них, як на гнучке й слухняне душевним настроєм тло.

Так, динамічний, сповнений дзвінких звуків опис передгроззя (“Суне, суне чорна хмара”) змінює мотив коваля, який працює для загального блага

Та тумани хитаються,
понад селом згущаються,
розляглися по полях,
щоб затьмити людям шлях [6, с.41].

Важкі образи туману переходять у наступну поезію (“Ой ідуть, ідуть тумани”). Вони, як і в попередньому творі, передають вже не стривоженість, стан, в якому

уява мари плодить,
тільки дума невесела,
мов жебрак, по душах ходить [6, с.41].

Пейзажний елемент приймає на себе “функцію доказування почуттів і думок ліричного “я” засобами, що перебувають ніби за межами їх словесного вираження” [3, с.89]. Тобто пейзаж виконує “надінформаційну” функцію.

Рух підтекстних значень картин природи розвивається в розповідачевій уяві по висхідній: персоніфікація – алегорія – символ. Персоніфіковані образи

природи (вітер і колосся, туман), розширюючись до рівня персонажів, активно діють та вступають між собою в діалоги ("Ходить вітер по житі"). А три алегоричні комахи, що повзуть у село, знаменують лише початок згущення символічних туманів. Усі елементи реального світу, перетворені образною уявою ліричного розповідача, є частиною душі автора, доповнюють його образ новими тонами. Негативна емоційна оцінка елементів дійсності переростає у наступній збірці "Semper tiro" в сатиричні та іронічні замальовки "Нових співомовок".

Ліричний розповідач повністю охоплює епічний матеріал, не поділяючи його з іншими типами автора. Тому для циклу "Нові співомовки" характерний "прозаїчний" розмовний стиль [4, с.101]. Ступінь зображення ліричного розповідача не однаковий: він виступає свідком зображеного ("Майстер Свирид"), перебуває у невизначеній просторово-часовій позиції, коли важко встановити, подумки чи реально звертається автор – "Сучасна приказка", – або ж перебуває поза зображенням – "Цехмістер Купер'ян", "Як там у небі?". Ліричний розповідач характеризує свідомість автора через власне бажання та оцінку дійсності, зокрема через зображення характерних моментів історичного, політичного та інших планів. Відтворення певних зовнішніх подій підпорядковане розкриттю "характерності соціальної свідомості" (за Г.Поспеловим) автора – розповідача.

Образи природи, в яких прагне знайти рівновагу ліричний герой "Споминів", у циклі "В плен-ері" заповнюють уяву власне автора. Його функція значно змінилась, оскільки до ліричного героя повернулися душевна гармонія й оптимізм ("хоч журба, хоч горе тисне – ні, ще я не песиміст!").

У циклі знайшли відбиття зміни у науково-філософських орієнтаціях доби. Так, кінець XIX – початок XX ст. знаменував крах раціоналізму, а з ним і позитивізму другої половини XIX ст. Основою нового філософського світосприймання стає ідеалізм, а насамперед ірраціоналізм, що заперечує можливості пізнання виключно за допомогою інтелекту і наукових методів. І.Франко, як зазначав П.Филипович [5, с.90], не поринав подібно до багатьох тогочасних письменників, "в естетизм або містику та в космічні настрої" і не мучився "Фавстовою мухою невдоволеного спізнання". Його власне автор розуміє, що на цьому шляху заблукав не один титан людської думки:

Уяву вабиш вічності фантомом,
а даєш нам на страву моменти,
самі короткі моменти.
В душах розпалюєш
дивні огні, і бажання, і тугу,
а потім прагнеш щосили,
щоб погасити, здушити, приглушити
пориви, що ти сама ж розбудила [6, с.33].

Свідомість власне автора поезії "Мамо-природо!" стоїть значно вище порівняно із чуттєвим спогляданням "безміру" розповідачем ("І знов рефлексії!"). Власне автор чується достойним співрозмовником природи, а тому говорить із нею, як рівний з рівним:

І неже ж ти не бачиш (здається,
мільонами своїх очей
могла б ти побачити дещо!),
скільки горя, зовсім непотрібного горя [...]
завдаєш ти цинізмом отим
найніжнішим, найліпшим, найкращим
поміж твоїх дітей? [6, с.33].

Поет цинізмом відповідає на її цинізм: "Хитра ти з біса!"

Власне автор на "науковому" рівні ставить проблему "людина і природа". Використання біологічної, фізичної лексики, з одного боку, та історико-літературознавчих термінів і біблійних перегуків – з іншого наближує твір до кращих зразків НТР-івського модерну 60-х років. Виникає аналогія із І. Драчем, який володіє рідкісним даром вводити наукову лексику в контекст власних поетичних творів, викреслюючи з неї необхідний художній вогонь. Таким чином, І. Франко наприкінці XIX ст. (1900) дав чи не перший зразок науково-філософської лірики. Лише легке моралізаторство і докори та подекуди знижена лексика ("доглупалися", "води́ла нас за ніс" і т.ін.) свідчать, що це твір класика XIX ст., позитивізм якого ("пізнали зблизька твій варстат") призводить до біблійного: "ми вічність носимо в душі". Порозуміння з природою як "матеріалом вічності" створює новий фон для міжсуб'єктних стосунків.

І. Франко розширює простір ліричного змісту, вводячи в зацікавлення власне автора проблеми поетичної творчості. Досі ця грань "автора" відігравала найвагомішу роль у багатосуб'єктних поезіях, де важлива його присутність як особи, за якою останнє слово. У збірці "Semper tūo", цій конденсації творчого духу І. Франка, можливості такого типу автора розгортаються найповніше. Широкі філософсько-етичні узагальнення не виступають окремим коментарем до відчутого чи побаченого, а втілюють весь розвиток думки у цілісному ліричному творі.

Власне автор збірки "Semper tūo" найближчий (поряд з ліричним героєм "Із днів журби") до особи реального поета. Рух до їх ідентичності виникає вже в останньому творі попередньої книги:

Іронія на скрипці гра,
жура кістками стука,
поет танцює і співає –
і се зовється пуга [6, с.48]

Крім спільної проблематики, у "Школі поета" – і звернення до уявлюваного співрозмовника ("Чи знаєш, брате, як учать медведя танцювати?"), і відчуття приналежності до собі подібних:

Та не один медвідь отак!
З ним, брате мій, посполу
і кождий з нас, поет-співак,
таку проходить школу [6, с.49].

Власне автор орієнтований на адресата (поета), тому складається враження його присутності, в той час як у попередній збірці він неозначений. У звертанні на "ти" – злиття ліричного суб'єкта із співрозмовником, зближення їх інтересів:

Не вір сям пошептам! Зрадлива та богиня,
Та Муза! Вабить, надить і манить,
Щоб висать "я" твоє, зробить з тебе начиння
своїх забагань, дух твій спорожнить [6, с.101].

Формуючи в адресата необхідні погляди, поет, таким чином, активно впливав на оточення. Не прагнучи до тенденційності, І.Франко проте не знімає проблеми стосунків між поетом і суспільством (правда, на вищому рівні). Ці стосунки, доводить він, є опосередкованими – через творчість. Тому його власне автор-інтелігент безпосередньо уже не дотичний до народу, як ліричний герой циклу "Спомини", а творить високі культурні цінності, помалу наближаючи до них народ.

"І.Франко остаточно знаходить своє призначення", – зазначав П.Филипович [5, с.92]. Відкриваючи Мефістофелевими словами збірку, він послідовно приводить читача до переконання, що poeta semper tūo. Поради й настанови, наче листки чудодійної рослини кааф, укладаються в чіткі пункти морального кодексу поета: "минай все темне й непутяще", "у маскарад життя іди без маски", "будь ти людям не суддя, а друг", "гуманний будь", а найголовніше – "не вірити і не дуфать ніколи на княжу ласку й на народну вдячність". Отже, Франкові опозиції "поет і поезія", "минуше і вічність", "мистецтво і час" носять морально-філософський характер.

У монологах власне автора відображена та психологічна драма, єдиним героєм якої сам І.Франко. Мовлення, скероване всередину суб'єкта викладу, свідчить, що джерелом конфлікту є не просто дійсність, а основні закономірності праці творчої особистості, її природа. Звідси суб'єктна форма власне автор виявляє властивість максимально наближатись до образу реального автора.

Отже, у процесі взаємодії ціннісних контекстів двох рівноправних суб'єктів – розповідача і власне автора – відбувається формування оригінальної авторської позиції у Франковій поезії аналізованого періоду.

1. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т.2. С.457–491.

2. Корман Б.О. Лирика Некрасова. – Іжевск, 1978.

3. Сильман Т. Заметки о лирике. – Л., 1977.

4. Смілянська В.Л. "Святим огненним словом..." – К., 1990.

5. Филипович П. Шляхи Франкової поезії // Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991. С.61–94.

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

**TO THE PROBLEM OF INTERSUBJECT RELATIONS
IN THE POETRY OF IVAN FRANKO
("Iz dniv zhurby", "Semper tiro")**

Larysa Kutsa

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The poems of Ivan Franko included into the collection "Iz dniv zhurby" and "Semper tiro" are regarded of intersubject relations. Various relations between subject forms of expression of author's conscious in Franko's poems with an emphasis upon the image of a narrator and the author himself are taken into account. The conclusions about maximum rapprochement of the latter to the image of a real author are made.

Key words: interpretation, narrator, intersubject relation, real author, subject, object.

Стаття надійшла до редколегії 25.03.1996
Прийнята до друку 15.05.1996

ДВА ЧУДА З ІВАНОМ ВИШЕНСЬКИМ (до джерел поеми Івана Франка “Іван Вишенський”)

Яким Горак

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

М.Ласло-Куцок [6, с.212] у розвідці “Романтична модель і її філософське осмислення в поетичній творчості Івана Франка” зауважила подібність в описі Афонської гори в поемі Івана Франка “Іван Вишенський” з аналогічним описом в “Атта Тролі” Гайнріха Гайне. Однак набагато більше вражає подібність описів цієї та Гошівської гори, на якій стоїть давній монастир, званий також Гошівським, у повісті “Петрії та Довбушуки”. Відомі дві редакції цієї повісті (перша рання, 1875 року, та друга, над якою письменник працював у 1909–1912 роках), але в обох опис Гошівської гори залишився без змін у главі під назвою “Незвичайний рукопис”. Назва цієї глави певною мірою символічна і дотична як до історії написання наукової праці Івана Франка про життя та творчість полеміста, котра почалася, згідно з М.Грушевським, у 1886–1887 роках, коли Іван Франко дістав з Підгорецького монастиря “незвичайний рукопис з невідомими творами Івана Вишенського [4, с.93], так і самої поеми.

Наведемо тут деякі паралельні місця у поемі та повісті:

Унизу, де хвиль кипучих
гранітові сірі скали
гордо, просто вгору шнуть –
стіни, колоси, стовпи, –
там внизу музика дика
не вгаває на хвилину,
б'ються хвилі о каміння,
бризка піни срібний вал [1, т.3, с.50].

У повісті: “А внизу під тими кручами шумить сердито і піниться Свіча, бистра і немала гірська ріка, б'ючися о кругле каміння, що залягає її дно, як кам'яні барани” [1, т.22, с.354].

Хоч повзуть тут скрізь по горах
стежечки, немов гадюки,
то проте не оживляє
їх розмова, спів ні сміх [1, т. 3, с. 51].

У повісті: “Вузькі, кручені, старанно вичищені і дрібним піском посипані стежечки в'ються крутим берегом угору...” [1, т.22, с.355].

Плачуть жалібно ті дзвони,
мов нарікання, докори
на людей, що замертвили
пречудовий сей куток [1, т.3, с.51].

У повісті: "Здається, рука побожного фундатора зіпхнула з тої поетичної та мальовничої висоти, що мала статися місцем божої хвали й молитви, спокою й самотного, чернечого роздумування, всю мирську суєту, аби не закаламучувати побожного спокою" [1, т.2, с.355].

Наведені аналогії дають певну підставу стверджувати, що у змалюванні Афонської гори поет використав свій ранній опис та враження від Гошівської гори. Ця подібність чи підміна опису однієї гори, якої Франко не бачив, на опис іншої створює надзвичайно різьчучу алегорію: дія ніби відбувається не на Афонській горі, а в Україні. І до Івана Вишенського, пророка і захисника, приходять післанці.

Звичайно, далі, описуючи у поемі життя монахів на Афоні, Іван Франко деталізує опис, користуючись суто науковими джерелами, що стосуються Афону. Зокрема, картина змалювана в наступних рядках:

Мов гігантський мур гранітний,
прямовисно голі скелі
пнуться із безодні моря
в лазурову височінь [1, т.3, с.55].
В тій скалі з долини видно
штиригранну чорну пляму,
мов печатку величезну
в половині висоти [1, т.3, с.56].
А те море лазурове,
що там грається на сонці,
а внизу тут б'єсь о скали,
і хлопочеться, й реве, –
се життя земного образ... [1, т.3, с.59].

збігається з описом Петрашевського, на котрий посилається й сам Франко у монографії "Іван Вишенський і його твори": "Чудовий день і море тихе вдалині, а біля скель розбурхане, як дикий звір у путах; повели нас подалік під стіну, на кілька сотень сажнів вертикально отесаних скель, піднятих під хмари, де вгорі було видно ніші, у яких сиділи вже за життя монахи, ніби святі..." [1, т.30, с.188].

Такі збіги не можуть бути випадковими, і хоч Іван Франко у передмові до другої редакції "Петріїв та Довбушуків" зізнається, що "на карб недозрілості того молодечого твору треба покласти його фантастичну топографію" [1, т.22, с.328], та все ж таки образ гори і монастиря на ній в Гошеві сильно хвилював творчу уяву поета, бо дається він чути навіть у наступних рядках поеми "Мойсей":

У промінні тім Небо-гора,
Мов цариця в пурпурі,
Над всі гори найвище здійма
Свої ребра понурі [1, т.5, с.248],

і в повісті: "Монастирська гора гордо стремить над долиною, поросла з боків ліщиною та глотами, котрі, мов малі діти, обтулюють собою ті ребра матері-гори". Гошівська гора, зрештою, була добре відома Іванові Франкові, як були відомі йому і навколишні села та околиці. 1874 року, а відтак кожного наступного року аж до першого арешту, І.Франко йшов тими дорогами до маленького, закинутого в гори Лолина, де мешкала його наречена Ольга Рошкевич. Йдучи через Моршин, він переходив ті знамениті Лисовичі – "славний замок" з його скритками та ходами, де проживав легендарний Лис Микита; переходив і Болахів, де мешкала родина Озаркевичів та Наталія Кобринська, а тут поруч і Гошів і знаменита бурхлива маленька річка Свіча.

Що ж до ролі цього опису в художній концепції поеми, то вона двояка. У першу чергу, переносячи старця Івана в українську природу у поетичній фантазії, поет ще більше підкреслює його патріотичні змагання, а по-друге, відкриває перед собою і читачем ключ до іншого чуда, у центрі якого є Іван Вишенський. Бо "і справді, далеко по краю йде, а давніше ще далше йшла слава про побожність і святість гошівських черців, про чудову ікону, – і немало легенд і казок жило і живе досі між народом про Гошів" [1, т.22, с.355]. Символічно, що якщо це перше чудо – ототожнення (зрозуміла річ, художнє) Афонської гори з горою Гошівського монастиря, є на початку поеми, то друге, ще фантастичніше, є наприкінці твору, в результаті чого створюється ніби своєрідне містичне обрамлення цілої поеми.

"Пізніше в р. 1902 постать Вишенського зробилася темою моєї поеми, якої передрук подано ось тут. Основа поеми – печерне життя і смерть Вишенського – тільки в одній часті моя поетична фікція, бо про своє печерне життя згадує Вишенський сам у заголовку свого останнього писання", – писав І.Франко у статті "Іван Вишенський, його час і письменницька діяльність" [1, т.28, с.278], що увійшла до збірника "Іван Вишенський" разом з одноіменною поемою та твором Івана Вишенського "Лови сього світу". Дивна річ: Франкова поема відома всім ще з шкільної лави, віддавна стала об'єктом літературознавчих досліджень, але ніхто ніде й ніколи не вказував на якусь фікцію, хоча про це виразно каже сам автор поеми.

Фікція, як стверджує цитата, стосується смерті Івана Вишенського, дата якої не була відома І.Франкові в часі написання і поеми, і монографії про полеміста, і це дало йому як художникові слова великий простір для творчої фантазії.

На час створення поеми Іван Франко працював над упорядкуванням кодексу апокрифів з українських рукописів і періодично в окремих статтях подавав відомості про свої знахідки, супроводжуючи їх літературознавчим аналізом. До тих публікацій належить і стаття "Із старих рукописів", видрукувана 1894 р., де наводиться текст апокрифу, про те, як, бавлячись з жидівськими дітьми, Ісус зійшов з високого храму по сонячному промінні, а діти, побігши за ним, повбивалися [1, т.29, с.357]. Саме цього чуда бажає для себе у Господа Іван Вишенський у знаменитій молитві:

Ох, та ж ти, малим ще бувши,
бігав з храму по промінню

і по морю серед бурі,
мов по суші ти ходив [1, т.3, с.82].

Неправильне трактування і незнання джерел цих строф приводило до нерозуміння концепції Франкової поеми, а зокрема її закінчення. Д.Козій, наприклад, доходить такого висновку: "Розв'язку суперечностей, у яких він (Іван Вишенський – Я.Г.) заплутався, могла – в фізичному розумінні – принести тільки смерть. Не випадкова смерть, яка спіткала Каїна, а сповнена трагізму смерть, яка наступає з неминучістю в ситуації, в якій людина відрізала собі всі шляхи" [5, с.24]. У поемі Франка Іванові Вишенському дароване чудо, і ситуація зовсім не така, як випливає з міркувань Д.Козія.

Таким містичним акордом – прирівняння полеміста до Христа – завершує І.Франко поему, чим, певною мірою, наслідує полемічну літературу доби Івана Вишенського. Згідно з думкою М.Грушевського, через тих "русинів, які заходили на Святу Гору, або до царгородських монастирів та списували тут книги або розчитувалися в грецькій і слов'янській літературі, відроджена містично-аскетична ідеологія мала всі шанси докотитися новою хвилею на Русь" [3, с.26].

Ідея прирівняння полеміста до Христа теж не випадкова в поемі. Філософські погляди Івана Вишенського зростали на ґрунті неоплатонізму і, за слушною думкою І.Паславського, "того провідна ідея про можливість сходження людини до Бога, тобто обоження людини (ясна річ, потенціально, а не актуально), є прямим доказом цього" [7, с.157]. Та, зрештою, і сам Христос заповідає нам підстави до такої можливості: "Відповів їм Ісус: "Хіба не написано в вашім Законі: "Я сказав: ви боги?" (Євангеліє від Іоанна, X, 34). У такому прирівнянні І.Франко показує досягнення Вишенським свого ідеалу віри, його здійснення, за яким він так ревно шукає. Це ототожнення часто використовує І.Франко в цілій низці своїх поетичних творів [2, с.33]. І сам І.Франко в монографії про полеміста зазначає: "За почином суспільностей західноєвропейських, особливо німецької і польської, охоплює звільна й нашу южноруську суспільність якийсь дух містичний, якась потреба чудесного на кожному кроці (...). Чудеса перестали бути привілеєм вибраних і святих: тепер трохи не кождий міг бачити, а то й творити їх" [1, т.30, с.100].

Апокрифи використовував і сам Іван Вишенський. У згаданій монографії про нього Іван Франко пише: "Інтересні і між його цитатами також два натяки на твори апокрифічні, а іменню один в "Посланії ко всѣмъ обще", де автор парафразує по-своєму апокрифічний "Плач землі", а другий в "Зачащѣ", де, говорячи про громадну апостазію православних до унії і католицтва в Польщі, потішається, однак, тою думкою, що коли не в Польщі, то бодай в Турції "остало до тысяч до Іліи отъ бога реченных, иже не поклониша колени Ваалу" (...). Слова ті кажуть догадуватися, що авторові нашому звісна була якась есхатологічна легенда про кінець світу, коли на землі запанує Антихрист і збаламутить усіх християн, прийде Ілія і застане тільки тисячу вірних. Яка се була легенда, або який варіант – ми не беремося тут рішати" [1, т. 30, с.186].

Факт прирівняння людини до Бога не поодинокий в українській літературі. Зокрема, Т.Шевченко у поемі "Єретик" (поема так само про діяча чеської рефор-

мації Яна Гуса, як Майєрова – про німецького реформатора Гуттена і Франкова – про українського реформатора Івана Вишенського) теж прирівнює Яна Гуса до Ісуса Христа, даючи характерні вказівки на це в тексті. Правда, Т.Шевченко апелює тут до канонічних Євангелій і не використовує апокрифів. Не занехалась ця традиція і в літературі. Аналогічні прирівняння можна спостерігати, наприклад, у романі Дм.Мережковського “Воскресіння богів” з трилогії “Христос і Антихрист”.

Спостерігаючи, як в ясині павук плете сітку, Іван Вишенський згадує легенду про сімох юнаків, що “тікали від поганської погоні” і, сховавшись в ясині, заснули, а павук швиденько заснував вхід у ясиню павутиною і змилив погоню. Літературну історію цієї легенди дослідив Агатангел Кримський і видав це дослідження окремою брошурою в Москві 1914 року. Йому Іван Франко й присвятив свою поему “Іван Вишенський”.

1. Франко І. Зібрання творів: У 50 т.
2. Бондар Л. Образ Ісуса Христа в інтерпретації Івана Франка // ЗНТШ. – Львів, 1992. – Т. ССХХІV.
3. Грушевський М. “Історія української літератури”. – К., 1995. – Т.5, кн. 1.
4. Грушевський М. “Історія української літератури”. – К., 1995. – Т. 5, кн. 2.
5. Козій Д. Довіра до буття (спроба ввійти в духовний світ Івана Франка) // Листи до приятелів, 1996. Рік. XIV, ч. 163–164, кн.11–12.
6. Ласло-Куцук М. Романтична модель і її філософське осмислення в поетичній творчості Івана Франка // “Іван Франко і світова культура (матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО)”. – К., 1990. – Кн. 1.
7. Паславський І. Писав мудрованець, якого звать Вишенський // Дзвін, 1991. – № 1.

TWO WONDERS WITH IVAN VYSHENSKYJ (to the sources of the poem by Ivan Franko “Ivan Vyshenskyj”)

Yakym Horak

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article is devoted to the new source of Ivan Franko's poem “Ivan Vyshenskyj”, namely the source of the description of Aphon Mountain in the poem on the basis of an analogical description of Hoshiv Mountain in Ivan Franko's story “Petriyi and Dovbushchuky”. The author points out the importance of the description in the artistic conception of Franko's poem, which presupposes two image-wonders in its structure: at the beginning of the poem – identification of Afon Mountain with Hoshiv one, at the end of it – attributing features of Jesus Christ to Ivan Vyshenskyj.

Key words: sources of the poem, analogy, apocrypha.

Стаття надійшла до редколегії 10.04.1996
Прийнята до друку 15.05.1996

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ПРОЗОВИХ САТИР І.ФРАНКА

Інна Приходько

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Кардинальною, болючою для Франка була тема відступництва, політичного пристосування, зради. Згадаймо, як розпачливо звучить у філософській поемі "Похорон" питання: "І чом відступників у нас так багато? І чом для них відступство не страшене?" – (Курсив тут і далі. – І.П.). Способи художньої інтерпретації теми у Франка вражають варіативністю, комбінаторикою форм, широтою інтонаційної амплітуди, структурно-жанровою оригінальністю з несподіваними поєднаннями різноелементних ознак і постійно присутнім суміжжям традиційно-усталеної та індивідуальної, модерної та "натуральної" техніки письма тощо.

В усьому широкому проблемному й жанрово-стильовому спектрі Франкової спадщини виокремимо декілька творів його малої прози, що були потрактовані радянськими франкознавцями недавнього минулого (І.Басс, Є.Кирилук, О.Білецький, Н.Жук та ін.) звужено, з відомих причин соціологізовано. Це сатиричні твори, де об'єктом сміху є політичне хамелеонство, холуйство, пристосування. Блискучим зразком такої сатири є "Доктор Бессервіссер", твір, уперше надрукований у "Літературно-науковому віснику" [1898 р., т.1, кн.3]. Одразу привертає увагу заголовок, який мав, очевидно, об'єднувати, за авторським задумом, серію чи, бодай, декілька творів: "Портрети без рамок.1. Доктор Бессервіссер". Слова "без рамок" виразно натякають на необмеженість часопростору, "вічність" типу-портрета. І ще одне – підписано "Не-Теофраст". Франко у своїх псевдо іноді використовував частку "не" ("Не-Давид" – ужито імення напівлегендарного старосврейського царя і співака II ст. до н.е., котрий зробив Єрусалим столицею Іудеї і котрому приписують складання Псалтиря – старозавітних псалмів; "Не-фаховий" тощо). Чи випадковий вибір імені Теофраста – до речі це теж псевдонім, який прибрав собі давньогрецький природодослідник, філософ, автор праць з ботаніки, медицини, з етики, психології ("Етичні характери")? Чи немає в підтексті натяку на зміну орієнтацій Теофраста від Платона до Арістотеля? А ймовірніше – тут адресування саме до вислідів Теофраста з етики, з якими Франко був, без сумніву, обізнаний і, пишучи свій етико-політичний твір у жанрі "портрета без рамок", скромно й іронічно зізнавався, що він "Не-Теофраст".

Які ж етичні контури і яку модель політичної поведінки пропонує нам Франко у своєму "Докторові Бессервіссері"? Яким способом він генералізує

важливі ідеї свого часу і виводить їх за рамки цього часу, проектуючи на сто й більше років уперед? Від початку й до кінця короткого сатиричного твору, що міститься на п'яти сторінках, спосіб викладу – “від автора”, монолог, звернений безпосередньо до читача, з численними “всі ми знайомі з ним”, “стрічаємо його на кожному кроці”, “ви чудуєтесь”, “вам воно видається парадоксальним” і т. ін. Від перших атестацій свого героя автор не ховається ні з чим – за “архінімецькою назвою” доктора Бессервіссера стоїть “чистої крові русин, навіть типовий галицький русин, або, коли хочете, рутенець”. Шановний доктор, повідомляє далі автор, чоловік дипломований і “знаючий”, до того ж, “знає усе ліпше, ніж хтось інший” (ця риса й закладена в придуманому Франком прізвищі Бессервіссер). Читач відчуває, як з перших рядків вступають у права закони іронії, виявляючись дедалі яскравіше. Для досягнення максимального ефекту Франко поступово інкрустує мовлення порівняннями фольклорно-ремінісцентного характеру, а далі тонко вмонтовує шляхом алюзії, шляхом віддаленої асоціативності відомі літературні образи. Ось як “ліпиться” перша грань характеру – “знає усе ліпше”. Франко ставить питання, чи кожен пан у фраку та білих рукавичках має на собі сорочку? “Га, мої панове, незглибні бувають тайни туалету фізичного й духовного” [58]. Доктор Бессервіссер так завзято бігає по світу, так прагне показати свою вищість, що “абсолютно не має часу показати свій дійсний духовний багаж” [58]. “Щоб знайти діру в мості, я не конче мушу вміти збудувати міст..., пташка волове очко, опинившись в пір'ї орла у високості, цвіркотить, що воно таки вище за орла. Мабуть, люди того типу, що наш доктор Бессервіссер, водилися вже і в Греції, – резюмує автор, – коли старий горбатий Езоп уважав потрібним обезсмертити сей тип у своїй байці”. “Значить, наш шановний доктор має дуже давню і широку парентелю” [58]. Це перша частина у ланцюжку алюзій – з відомої Езопової байки. Її “наздоганяє” друга, котра доповнює характер Бессервіссера ще одним штрихом – амбітність: “Говорять, що його пожирає амбіція і що та жаба, котра з таким сумним ефектом бажала зрівнятися з волом, була йому якась стрічна тітка чи тіточна стрийна...” [58]. Але Бессервіссер хитріший за ту родичку, він-бо не лише завше зостається живий, він “своєю рухливістю, метушнею робить ілюзію поступовості”.

Наступний штрих – “він швидко хапає всякі нові ідеї і нові моди в науці і в літературі і горячо боронить їх доти, доки сим способом можна показати, що він поступовіший і вищий понад інших” [58]. Легко впізнаваний і сьогодні тип, чи не так? Це все штрихи етичного портрета. За художньою логікою такого характеру йде органічний і майже непомітний ззовні перехід у площину змалювання політичної фізіономії героя. Він “понад партіями” – бо “в кожній програмі, в кожній роботі зараз знайде щось таке, що він знає і розуміє ліпше” [59], а “контакти стісняють його незалежну вдачу”, тим-то й гуляє він “понад партіями, організаціями і всіма суспільними путами свobodно і легко”, “як піна на воді” [59]. Як бачимо, Франко не уникає порівнянь-оцінок, але робить це ненав'язливо, немов дивуючись, удавано-поблажливо “вибачаючи” своєму персонажеві його вади, і від того малюнок стає дедалі в'їдливішим. Традиційний образ “піни на воді” він розвиває в такий спосіб: “Бистро пливучи з кожною хвилиною, з кожним подувом вітру, він дивується тільки одному: що за страшенні, обридливі

ретрогради всі оті скали, дерева та будинки на берегах, що так навіжено біжать назад і щезають з його поступових очей! В таких хвилях він важко сумує і нарікає на нерозвитість і ретроградство суспільності” [59].

Нові портретні штрихи додаються далі каскадоподібно, з наростаючою динамікою. Автор апелює до “злих язиків”. “У героя нема переконань? Та навіть більше, ніж треба. У нього є *різні переконання*, ніж так би мовити, про запас. Котресь зноситься, він собі байдуже, виймає інше, свіжісіньке. А всі вони мають одну підшивку: незламне переконання про власну вищість...” [59]. Звідси – прагнення “ощасливити” всіх своєю присутністю: і “кружок радикалів”, і “кружок полум’яних польських журналістів”, “вечором додає духу заклопотаним “конструктивним елементам”, а “через ніч нема-нема та й знесе зозулине яйце і положить його в гніздо клерикалів або мамелюків... і головню, все се не обов’язує його ні до чого. З ким сьогодні щиро стискався, тому завтра наплює в лице, з ким сьогодні ділився таємними бажаннями своєї душі, на сього завтра кине камнем...”[60]. Характеристики Бессервіссера прямують і наближаються “вершка”, “пуанту”. Ним є блискуча художня деталь – три “кокарди”, деталь, у якій сконцентровано ідею політичного хамелеонства.

Але автор продовжує “витримувати” обрану лінію, не даючи волі зовнішній експресії. Назовні є іронія, а не гнів, є прихований сарказм. Автор все “не погоджується” із “злыми язиками”, котрі “ідентифікують нашого доктора Бессервіссера з тим Вислоблоським чи Зборовським, чи якимось іншим невимовним псевдонімом, що то в 1848 році, виходячи з дому, ніколи не забував взяти до кишені три кокарди: біло-червону, синьо-жовту і чорно-жовту. Побачить здалека польського патріота – припинає біло-червону кокарду на груди, не біжить, а летить з розпростертими обіймами і не говорить, а кричить: “Вільність! Рівність! Братерство!” Попрощавшись з тим, побачить здалека русина – ого, вже на лівій кляпі вродилася синьо-жовта кокарда, мій герой надувається, як сич на вітер, і глибоким голосом гримить :

– З нами Бог і, розумійте, язици!

Та коли в дальшій подорожі побачить урядника з губернії, – ого, вже до самого серця пришпилює чорно-жовту кокарду, робиться тоненький і високий, згинається в три погібелі і, дотинаючи циліндром до самого тротуару, мов жайворонок приспівує:

– Найслухняніший слуга, пане гофрат, поручаюся якнайнижче вашій ласці...

Ні, наш доктор Бессервіссер не з таких! Я навіть не знаю, чи він існував уже в 1848 році...” [60].

Як бачимо, у художній формі спресовано подається модель політичної поведінки, сервілізм, що мав історичне коріння (найближче – від 1848 року, але, звичайно ж, і набагато глибше), явище, що еволюціонувало, стало своєрідним стереотипом суспільного мислення певної частини інтелігенції у підневільній Україні. Гіркоту, біль, гнів Франко ховає за сарказмом, маскою удаваного співчуття, подиву. Його “симпатичного”, як він говорить, героя ніхто не любить, йому заздять. Шкода! Як добре мати поруч такого, глузує автор, котрий в інтересі публічного добра викаже тобі, що ти ідіот і що він сам зробив би се

далеко ліпше. В серці будиться радісне чуття: ну, ще не вмерла Україна, коли має таких синів... [61]. Щоправда, ворухиться при цьому питання – чому ж то мудрий Бессервіссер, знаючи, як треба, не робить ліпше і взагалі нічого не робить? Гіркота перехлопує через край, однак автор до кінця послідовний в обраному ним способі виконання портрета – він іде від протилежного, він “стверджує” вочевидь потворне, нище, він “зворушений”, він саркастично впадає в “дифірамбічний тон” і завершує твір десятима цікавими афоризмами, у яких відчутне відлуння фольклорних порівнянь, а проте вони є авторським витвором, останніми мазками етико-політичного портрета пристосування. Всі афоризми починаються з “Він подібний до...” Далі будуть і сонце, і місяць, і зорі, що “світять, а не гріють”, і вітер, од якого шуму багато, а “конкретного в руки не зловиш нічого”, і море, що в ньому “повно води, а нема що раз напиться”, і вогонь, і Дністер, що “робить несподівані закрути, а удає, що пливе наперед”, і орел, і соловій, що, “спіймавши хробачка, співає тріумфальну оду”, і нарешті, сірничок, що “конче мусить о когось потертися, щоб заблизити” [61]. Такий “може гордо і сміло глядіти в будущину; такі, як він, не швидко переведуться на нашій святій Русі” [61].

Чи не дошкуляє кожному з нас, як надто правдиве дзеркало, цей психоаналітичний портрет, чи не сидить в кожному та чи та грань безсмертного Бессервіссера? І що ж то за жанр у Франка? Часто його називають нарисом, ще частіше – універсальним: оповідання. І те, й друге, гадаємо, не точне. Тут, як і в більшості творів малої прози Франка, наявні ознаки різноелементні – і гротескова памфлетність з притаманною їй публіцистичністю, і штрихова ескізність, властива нарисові, але домінує художній малюнок, художня модель людської поведінки, синтезуючі прийоми характеротворення. Синкретизм жанрових ознак дав оригінальне явище – художній памфлет-портрет.

Чи одинокий такий людський тип у нашій літературі? Звичайно, ні. Генетичні ниточки можна простягати в давнину, але пригадаймо ближчі до Франкового часу та сучасні йому імена, бодай декілька. “Юдство” “карієровичів”, політичних пристосувань розвінчував А. Чайковський у маловідомому, на жаль, сьогодні романі “Панич” (1926). Не можна не згадати тут і начерк О. Маковея “К.В.Д.” (1919–1920), де аббревіатура розшифровується – партія “куди вітер дує” і де постає “кривий брат” Бессервіссера, але вже часу проголошення ЗУНР 1918 року, пан інспектор поліції, котрий залежно від обставин змінював і метрики про народження, і віру, і мову, зраджував уся і всіх. Проблема не втратила актуальності й сьогодні, а образ живий – на всі часи, як і пророкував з гіркотою І. Франко. Тому завузько було б прив’язувати такі твори лише до певного періоду, певних подій, як це робили з відомих причин дослідники 50 – 70-х рр., та ще й писали, що Франко висміював у своїх сатирах “націонал-демократів” (Є. Кирилюк та ін.).

Більшість сатир писані Франком справді з конкретних приводів, але в тому й полягає їхня талановитість, що з них поставав синтезований образ, як-от, скажімо, в “Опозиції”. Ця “казка”, як зазначено у підзаголовку, вперше була надрукована у журналі “Житє і слово”, 1897р. [Т.6, кн.І] з приміткою І. Франка: “Отся казочка написана ще в початку 1891 року, скоро по проголошенні

т[ак]зв[аної] “нової ери”, і була призначена для “Народу”. Не знаю вже, для чого вона тоді не попала в друк, а пролежала досі в тещі редакції “Народу”. Прочитавши її тепер, я зважився-таки опублікувати її. Господи, як же небагато від того часу змінилися обставини, як мало навчилася наша “принципiальна” опозиція з кораблекрушення “нової ери”! Навіть кішки і рибки ще не перестали бути пострахом для неї, хоч називаються тепер не Цішками і Райхельтами, а іншими пореклами. А тодішній Перемісник давно зістав правдивим Місником і командує тепер ще з більшою силою, і славою, і повагою, ніж тоді. Значить, моя казочка не тільки не втратила сучасного інтересу, але потроху показала навіть пророцтвом” [473]. Це важлива примітка, вона підтверджує “другий сенс” Франкових сатир – актуальність як для часу їх написання, так і “на всі часи”.

Жанр політичної казки взагалі поширений у творчості Франка, досить пригадати всі його “звірячі історії” (“Звірячий бюджет”; цикл із 20-ти творів “Копи ще Звірі говорили” та багато ін.) Використовуючи фольклорно-казкові жанрові засоби (персоніфікації речей, олюднення тварин, зачини типу “Була собі раз... тощо”), письменник наповнив їх суто політичним змістом. При цьому, як і в фольклорній казці, на першому місці залишається моральний план, стичні уроки з вималюваної словесної картини. Оповідач-автор пише про опозицію, котра “була собі раз...”, була дуже “остра”, хоч не “кусала” і не “гарчала”, але так голосно “м’явкала”, що чути з Відня аж у Львові, а коли нявкнула у Львові – то чути у Куликові та Великих Очах. До речі, точна географічна означеність (згадано, крім того, ще й Войнилів, Рожнятин, а також прізвища реальних осіб, хоч і дещо трансформовані, однак легко впізнавані) – це вже фейлетонні ознаки. На тому симбіозі казки й фейлетону і вибудовано цей твір. “М’явкання” Опозиції одноманітне, з трьох осіб: “Кдивда нам” та “Дівнопдавність” – вона не вимовляла “р”.

Опозицію, да те водиться в усі часи, урядові кола намагались “укосякати та приручити, так де собі! І з руки їсть, і гладити дається, а скоро що до чого – м’явчить так, що аж крізь вуха прохаплюється” (33). Підсиляють до неї найстаршого міністра. Він узав трохи вівса, шматок хліба (як бачимо, Франко застосовує прийом абсурду, очевидного алогізму: “укосякати”, “овес”, “косю! косю!”, “бриклива шкапа”, але – “м’явчить”), наблизився. “Опозиція стоїть, нюхає, облизується, одним словом – орієнтується. Осмілений тим міністр наблизився, ткнув їй під ніс хліб – схрупала; дав їй вівса – зацукалась та як не м’явкне: “Дівнопдавність!” [33]. Їй, до речі, говорить один із “візитерів”: “Маєш рівноправність на папері...” [34]. Переляканий міністр благає “кохану Опозиційку” сказати, чого ж вона хоче, чого життя йому затроює.

“– Кдивда нам! – м’явкнула Опозиція, що аж у Великих Очах почули” [33]. Міністр тікає, а “Опозиція стоїть далі, нюхає, облизується, – одним словом – орієнтується”. Ця фраза буде повторена в тексті чотири рази – відповідно до всіх візитів до неї: крім міністра, ще “шефа секційного”, Перемісника, Кішки. “Орієнтується” разом із “м’явкнула” – то ключові слова у творенні образу. Асоціативним шляхом вони “проектують” розв’язку. Але перед тим Франко, нагнітаючи напруженість, вводить нових персонажів – з репресивними вже заходами: “ліберальний-преліберальний Кішка скидає трираменного хреста з

церкви, посилає жандарма до церкви, розсилає розпорядження, “щоби попи не сміли по-руськи метрики провадити ані жадні урядові письма писати” [35], пробує “з’їсти” Озаркевича, але він “кістю в горлі став”, і “бідний Кішка не міг його ні проковтнути, ні виплюнути... Богу духа дав” [36]. Наступний Перемісник посилав до Опозиції Рябка Хельта – “товстий зубатий британ”. “Моргнув йому Перемісник: – Рябко, гузя “Народну торговлю!”¹

Рябко Хельт в одній хвилі скочив, зіп’явся передніми лапами вгору і замкнув двері “Народної торгівлі” в самий торговий день” [36].

Франкова казка рясніє прикметами часу її написання: товариства, народні читальні, імена як перефразовані, так і справжні: Іван Озаркевич, громадський діяч, письменник, батько Наталії Кобринської; Юліян Романчук, Дам’ян Савчак – діячі партії народовців. Вводячи такі цілком конкретні реалії, Франко політично загострює зображення, а переключаючи все в буфонадний план – художньо узагальнює, вияскравлює змальоване.

Логіка образу Опозиції витримана бездоганно. Оте вжите на початку твору “орієнтується” та й всього лише “м’явчить” (хоч і голосно), як справжня художня деталь “вистрелило” у фіналі-розв’язці: перелякана Опозиція вже белькотіла та й “завстидалася”. А зрештою на “острі” слова Перемісника (очевидно, цісарського намісника в Галичині графа Бадені) – “Покиньте ви се! Досі були на вас рани, а коли не покинете сього м’явкання, то будуть ще й скорпіони” – та на його питання – “Так чого ж хочете? Що вам потрібно?”, на ці слова “встидливо” прошептала: “Посади! Авансси!” [37].

У сцені “порозуміння” між Опозицією та Перемісником, якого вона називає вже “батьком” і “смирно” цілує в руку – сюжетна розв’язка цієї нишівної сатири. Вивершує її ще один штрих – Опозиція, “побравшись за руки” (вона вже множинна, вже не міфічна істота, не фантастичний гібрид коня з котом), “затягла славу національну “Марсєльєзу”. У глузливому зірковому тексті – повне вірогідданство й покора “штирьом панам” сніскопу, старості, міністрові і “станьчику”, польському панові.

Розглянутий твір є, на наш погляд, казкою-фейлетоном, органічним поєднанням яких досягнуто сатиричного ефекту. Франко іронізує, містифікує, апелює до читачевого сумління і в інших своїх сатирах – “Острий-преострий староста”, “Історія одної конфіскації”, “Наша публіка” та ін. Це все твори на межі XIX – XX століть – тоді розгорталося активне політичне життя в українському суспільстві, особливо в півдавстрійській частині, на арену громадського життя виходили політичні партії, і проблема етики і політики гостро постала перед суспільністю. Тоді саме на цю тему молода Леся Українка готувала свій трактат “Замітки до статті “Етика і політика”. Тема політичного пристосування яскраво увійшла у творчість В.Самійленка (“Патріота Іван”, “На печі”), Б.Грінченка (“Переляканий”) О.Маковея (“Ревун”), Леся Мартовича (“Іван Рило”), Лесі Українки (“Пан політик”) та ін. У цьому контексті вирізняється Франко-сатирик. Він оригінальний у жанрових модифікаціях, формах та засобах художньої

¹ “Народна торговля” – кооперативне українське товариство в Галичині, засноване у Львові 1883 р.

інтерпретації політичного хамелеонства, безкомпромісний в обстоюванні свого морально-етичного кредо, чим дає урок Великого Громадянина своїм нащадкам.

І. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1979. – Т. 20.

THE PECULIARITIES OF PROSAIC SATIRES OF IVAN FRANKO

Inna Pryhodko

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article analyses I. Franko's prosaic satires which are important even now days. Micro-analyses helps to investigate the structural and genre originality of Franko's short stories, peculiar forms of artistic interpretation of the problem of political chameleonism, confirmation of non-conformity of moral and aesthetic creed.

Key words: poetics, prosaic satire, interpretation, genre.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.1999
Прийнята до друку 18.05.1999

**ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ
ЖІНКИ-ЗЛОЧИННИЦІ
(Олімпія Торська та Анеля Ангорович)**

Алла Ковальчук

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Художній характер має особливі форми психологічного зображення: до них належать психологічний портрет, пейзаж, внутрішнє мовлення, зображення емоційних станів поведінки, хронотоп – засоби так званої “діалектики душі”.

Поетика характерології Івана Франка складна, бо ж увага письменника зосереджується здебільшого на кризових моментах, психологічних зламах у душі персонажів. Засоби характеротворення у Франковій прозі свідчать про аналітичний психологізм письменника як основний спосіб дослідження розвитку та функціонування характеру. Франко – неперевершений майстер зображення пластики жіночої психіки, особливостей її емоційного комплексу.

Простежмо, як вибудовує автор характери Анелі Ангорович та Олімпії Торської у повістях “Для домашнього огнища” та “Основи суспільності”.

Чи не найяскравіше характери героїнь простежуються у прийомі портретування, коли перипетії психологічного процесу подаються через зовнішнє вираження. На думку В.Фащенка, “вміння у зовнішньому побачити внутрішнє – це особливе обдарування людинознавця” [11, с.96]. Франко не просто подає інформаційний малюнок зовнішності героїнь, він психологізує зображення, створюючи портрет-характер. Саме так розпочинається повість “Для домашнього огнища”: Анеля “розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, з цвітом молодості і здоров’я на повних рум’яних щоках, на чудово викреслених малинових устах, з маленькою ямочкою на підборідді, що надавала їй вираз жартовливої молодості і невинності” [19, с.7]. Франко подає цілісний “синтетичний портрет” [8, с.20], у котрому поєднуються фізична, експресивна, психологічна, моральна характеристики. Вже перші штрихи цього портрета викреслюють ознаки Анелиного характеру: оптимізм, молодеча енергія, внутрішня настроєвість. З такими рисами контрастує портрет-характер Олімпії Торської: “тверді мускули, що напружившись по обох її щоках, бігали по них, то наближаючись до кінців уст, то відскакуючи від них, зціплені уста... показували, що зовсім не добра воля панує у душі тої жінки” [19, с.210]. У такому портреті виразно бачимо риси жорстокості, залізного характеру, вияв “звірячої душі” графині. Причому упродовж повісті психологічний портрет Торської суттєво не змінюється, характер її не еволюціонує, а подається як уже сформований. Лише у таємних спогадах Деревачького залишився портрет молоді Олімпії як вияв

колишньої природної краси та гармонії: “блисли, мов два огники очі графівни, панни Олімпії, зарисувалися її чудово гарні очерти лица, губ, носа, запахли її золотисті кучері, котрих запах тоді так хапав його за душу” [19, с.229]. Це тип ретроспективного портрета, функція якого – протиставити різні плани зовнішності графині у різні періоди життя, підкреслюючи її поступове моральне спотворення.

У постиці портретування Франко акцентує увагу на домінантних рисах зовнішності, так званих портретних деталях. Такою лейтмотивною деталлю психологічного портрета жінок є очі. Франко не лише описує колір очей, а й фіксує їх погляд. Він намагається зобразити, як кожен вираз очей відображає певну рису характеру, відтворюючи деталі почуттів. Письменника цікавить психічна змістовність погляду. У динаміці погляду зафіксований рух думки, враження. Очі жінки-злочинниці (а саме такими є Анеля Ангарович та Олімпія Торська) – це той лакмусовий папірець, який випробовує оточуючих. Її погляд – це той фатальний непізнаний магніт, який тестує почуття інших. Власне очі Торської випромінюють енергію злості та жорстокості. В її психологічному портреті вираз очей переважно незмінний: “несамовито блискучі очі”, “палкі очі”, “холодний блиск очей”, “широко витріщені очі”. Цей блиск очей до глибини душі просвердлило свідомість жертви – о. Нестора. Інша модифікація погляду Торської – “меланхолійно солодкі очі” – свідчення її удаваної приязні, лицемірства, підступності, хитрої тактики. Франко намагається заглибитись у фізіологічну природу цього магнетичного погляду. Анатомію стихійного блиску очей Олімпії письменник пояснює силою фатального впливу на неї погляду її покійного чоловіка. Очі графа Торського – це паралізуючий фатум, що переслідує її усе життя і якого вона боїться: “з п'ятьма визирають ще й досі на неї ті страшні очі, що давно-давно, довгі літа доводили її мало не до божевілья” [19, с.218]. Отже, у погляді Олімпії – фатальний сутєстивний відблиск очей графа.

“Холодний блиск” погляду Торської випромінює енергію хижака: це блиск очей вовчиці, що “певна своєї сили наближується до ягняти, щоб його без боротьби пожерти” [19, с.209]. Після вчинення злочину в очах графині концентрується сила розсудку та спокою. Пильність погляду допомагає їй зважити і зміркувати силу небезпеки. Коли у розпалі найбільшої тривоги назустріч Олімпії іде жандарм, її очі до найменших деталей простежують вираз обличчя жандарма, “щоби змірити, зміркувати обсяг його інтелігенції, котра в даній хвилі могла статися найстрашнішим її ворогом, якби оказалась завеликою, а найліпшим союзником, в разі, якби була малою і слабосилою” [19, с.319].

Звернімо увагу на вираз очей Анелі Ангарович. Її погляд конденсує енергію молодості, краси, здоров'я: “блискучі чорні очі”, “розіскрені очі”, “чудові очі”, “чаруючі очі”. Це очі тої фатальної жінки, котрі полонили Ангаровича. Франко зображує еволюцію психологічного життя Анелі – від цілковитої твердості, рішучості до моменту резигнації та внутрішнього знесилення. Поетика творення таких змін – не лише у зображенні суцільного психологічного портрета, а у фіксації змін окремих його деталей. Блиск та енергія очей Анелі (на початку повісті) змінюються на вираз очей “широко витріщених”, “спрямованих поглядом в один кут покою”, що свідчить про приглушення емоційних реакцій.

Саме Анеліні погляд активізує почуття її чоловіка. Після того, як Ангарович довідався про злочин, скоєний Анелею, минає доба в розлуці. Ось подружжя зустрічається – відбувається своєрідний “діалог поглядів” (З.Безрукова) – взаємна фіксація давно знайомих рис зовнішності. Психологічний портрет Анелі, що його фіксує Ангарович, розкриває складні перипетії внутрішньої боротьби жінки, сліди важких емоційних роздумів: “Чи се та сама Анеля, котру я вчора лишив у цвіті здоров’я і свіжості, живу, енергічну, з блискучими очима? Чи се та сама зламана, зів’яла і немов з хреста знята жінка, що її бачу перед собою? Лице її постаріло о десять літ, на висках зарисувалися морщини, волос стратив свій полиск, очі зробилися скляні” [19, с.130]. Франко уміло передає драматичний пуант у душі Анелі, демонструє, як усього через двадцять чотири години максимально, до невпізнаваності, змінюється її зовнішність. Таким чином, портрет зовнішній трансформується у внутрішній, відтворюючи кризові моменти емоційного стану жінки.

Особливістю Франкової поетики портретування є створення динамічних психологізованих портретів. Через динаміку змін деталей зовнішності письменник проникає в епіцентр емоційних реакцій та почуттів. Простежмо, як створюється динамічний портрет-емоція Анелі: “Лице те, перед хвилиною таке погідне, ясне і енергічне, що так і дихало здоров’ям і втіхою, тепер було бліде, як у трупа, являло вираз якоїсь безмірної тривоги. Уста тремтіли судорожно, немовби шептали якісь нечутні закляття. У грудях не стало віддиху” [19, с.33].

Обсервуючи складні процеси почуттєвого механізму, Франко використовує прийом портретування за фізичними ознаками, застосовує серію портретних замальовок персонажа, доповнюючи чи змінюючи кожен наступну. Такі багатопланові портрети не лише демонструють психологічні зміни у душі, а й відтворюють еволюцію характеру чи появу нових позицій у свідомості.

Після стану афекту і резигнації Анеліна зовнішність раптово змінюється: “Її лице не являло вже тепер того ледуватого виразу остовпіння і німого болю, ані тої покірності... Якийсь дивний огонь починав розгорятися в її очах...” [19, с.134]. Деталь “огню” в цьому портреті символізує потужний спалах внутрішнього каяття, прозріння, моральної свідомості. Так Франко фіксує зміну етичних позицій Анелі.

Про характер людини говорить не лише рух, а й поза нерухомості: “Анеля все ще сиділа недвижно, з очима широко витріщеними, вдивляючися в один кут покою, з устами, наполовину отвореними, без ніякого виразу на лиці, а навіть з відтінком якогось дивного усміху на устах” [19, с.93]. Цей психологічний портрет виразно підкреслює притуплене функціонування емоційного механізму героїні, уповільнення її психологічних реакцій. Такий психологічний процес В.Фащенко аналізує так: “У стані душевного потрясіння, спантеличення чи захвату, горя чи відчаю людина неначе завмирає. Сильне збудження завершується скам’янінням” [11, с.99].

Мікропоетика психологічних портретів Анелі в моменти кризових ситуацій допомагає відтворити фізичні зміни на її обличчі. Сигнальними рецепторами таких змін є вираз уст та всього обличчя. Часто повторюваною колористичною деталлю є навмисне підкреслена блідість Анеліного обличчя (“лице бліде, як у

трупа" [19, с.32]) – ознака емоційного пуанту: "...лице її покрила труп'яча блідість, навіть уста поблідли..." [19, с.41], "лице тепер було бліде, як у трупа, являло вираз якоїсь безмірної тривоги. Уста тремтіли судорожно" [19, с.33]. Анеля "сиділа з устами наполовину отвореними" [19, с.93]. Такий "фізіогномічний малюнок" [8, с.36] посилює психологічну характеристику. Цікаво, що "портрет смерті" Анелі після самогубства описаний тими ж штрихами, що й у моменти її нервового апогею: "Можна б подумати, що дрімала, якби не широко отворені, скляної подоби очі і напівотворені уста, на котрих, бачилось, тільки що завмер окрик тривоги або розпуки" [19, 141]. Письменник наче оживлює риси Анелиного обличчя, надаючи їм виразу спокою: "лице спокійне", "сиділа спокійно". Такі портретні характеристики свідчать про стан незатьмареної свідомості та зваженості остаточного рішення жінки про самогубство.

Модифікацією Франкового портретування є тип портрета-уподібнення, що водночас є портретом-враженням. Зовнішність дружини асоціюється з образом містичної істоти в уяві Ангаровича: "...йому здавалося, що її постать перед його очима росте, розростається, перемінюється на привид якоїсь грізної фурії з лицем таким страшним, що один її позирк може вбити чоловіка" [19, с.136]. Образна деталь "фурії" – не лише своєрідний еквівалент зовнішності Анелі у стані афекту; в сприйнятті Ангаровича згадана деталь уподібнюється до характеру жінки.

Портрет-уподібнення зринає і в свідомості отця Нестора, в котрого "холодний блиск очей" Олімпії викликає думку про вовчицю, "що певна своєї сили, наближується до ягняти, щоб його без боротьби пожерти" [19, с.209]. Асоціація Олімпії – вовчиця підкреслює її "звірячу кровожадність, безвстидну рівнодушність на людське терпіння" [19, с.233].

Психологізація портретів відбувається також через зображення елементів одягу, за якими Франко намагається розпізнати характер жінки. Зауважмо, що стиль одягу мало цікавить Олімпію Торську: "Давно вже перестала вона строїтися..." [19, с.157]. Франко звертає увагу на колористичну деталь одягу графині – одноманітна чорна сукня, "котру носила вже пару літ" [19, с.157], є атрибутом її монотонного існування, непривабливості, її інтровертності, замкнутості, зречення життєвих принад. Чорний одяг та сиве волосся не лише підкреслюють похилий вік Торської, а й свідчать про ту непроглядну "чорноту", "сивину", темінь душі, у котрій не залишилось жодного натяку на доброту й людяність.

Стиль одягу Анелі Ангарович – навіть "просте, а проте дороге і елегантне домове убрання" [19, с.7] говорить про молодість, привабливість, вишуканий смак жінки.

У найтонших деталях зовнішнього портрета Франко уміло добачає внутрішній стан і характер своїх героїнь, безпомилково прочитує їх життєвий почерк. Засобом психологічної індивідуалізації в системі характеротворення є манера мовлення персонажів. Інтонація, тональність голосу відповідають психологічному станові та ситуації мовлення. А в самій його манері фіксується зміст його характеру. Анеля говорить "дзвінким, дивно проймаючим голосом" [19, с.8], котрий стає еліксиром заспокоєння для Ангаровича: "її слова були такі

спокійні, свідчили про таку гармонію її душі, що самі одні впливали освіжаюче і заспокоююче...” [19, с.22]. Це голос материнства, жіночості, внутрішнього комфорту та сімейного благополуччя. Проте помітним є “вияв сильного неподатливого характеру” Анелі, до ознак якого належить “твердий голос, голос купця, що певен своєї добре обдуманій купецькій комбінації” [19, с.10]. У моменти найбільших емоційних переживань, особливо у сповідальному слові, Анелін голос перетворюється на крик каяття та одкровення.

Олімпія Торська має чоловічий, “глухий голос”, позбавлений чуттєвості та приязні. Проте у кожній ситуації графиня вмilo маніпулює його інтонаційно-виражальними можливостями, “добре обмислюючи ефект кожного свого слова” [19, с.152] та лицемірно змінюючи тональності. Тон, “повний материнської ласки” [19, с.178], раптово стає голосом “удаваного жару” [19, с.184], то вмить спонтанно переростає в тон “погорди і затаєної лютості” [19, с.211]. Манера мовлення Олімпії виразно підкреслює її злість і жорстокість: “Говорила холодно, різко, цинічно, гризливо, трохи з притиском і без пафосу” [19, с.209].

Портретування, як один з головних засобів характеротворення у прозі Франка, має чимало різноманітних форм психологічної індивідуалізації, котрі також “через складний комплекс міміки і пантоміміки відтворюють діалектику психічних станів і психологічних властивостей персонажа” [11, с.94]. Правильно зауважує специфіку Франкової поетики Ж.Букетова: “із зовнішньої ознаки виступає внутрішня суть людського характеру” [1, с.228]. Тим-то має рацію В.Фащенко, пропонуючи термін “портрет” замінити іншим – “видима мова душі” [11, с.94].

Художньо-психологічну концепцію розвитку і функціонування характеру Франко вибудовує також через аналіз психічних станів. Погоджуємося з визначенням М.Левітова: психічний стан – “це цілісна характеристика психічної діяльності за певний період часу, яка показує своєрідність перебігу психічних процесів” [6, с.20]. Обсервуючи характер людини, Франко застосовує інтроспективний метод аналізу. Він якнайдетальніше простежує нюансування думок і почуттів, динаміку психічних станів. “Письменник, – зауважує М.Ткачук, – був уважний до механізмів відбиття душевного життя, прагнучи передати світле і темне в душі свого персонажа, всю повноту його почуттів, всі відтінки настроїв” [9, с.18].

Серед форм зображення психічних станів у Франка домінує цілісна експресивна картина емоційного стану без авторського коментування. Наприклад: “Анеля слухала тих слів, мов нежива. Не чула ані болю, ані переляку, нічого. Видалось їй, що нараз усе довкола неї щезає, вся дійсність розвівається, як імла... і сама вона легесенько, мов макова зерниночка, кинена в пропасть, щезає десь у безодні, розпливається в нівищо” [19, с.92]. У душі Анелі нуртує відчуття фатального кінця. Ферментом цього емоційного спалаху та потрясіння була звістка про арешт її співниці.

Зовнішнім виявом психічних станів є жести, поведінка, відповідні фізичні дії: “Анеля впала на крісло і кілька хвиль сиділа недвижно” [19, с.33]. Франко подає психічну діагностику такого стану – “правдивий образ зневір'я і розпуки” [19, с.33]. Функція зображуваних фізичних дій героїнь – розпізнати та пояснити

психічний стан: “робота випала з її рук і ціла її постать подалася” [19, с.41], “пальці її тремтіли” [19, с.91] – у таких зовнішніх виявах простежуються симптоми страху, невірноваженості Анелі Ангарович.

Своєрідними рецепторами психічних станів є “деталі сприйняття реального світу” [5, с.131], котрі збуджують асоціативні рефлексії героїнь, породжують складний комплекс емоційних реакцій. Такою звуковою деталлю зовнішнього світу, котра активізує роботу почуттєвого механізму Анелі, є стук у двері. Цей стук викликає в її душі афективний стан жаху, перестороги, посилює відчуття небезпеки: “Анеля мало не стрепенулася з переляку, схопилася з крісла, і відвернувшись до вікна так, щоби капітан не бачив її зблідлого лица, вхопилася рукою за груди, силкуючися зупинити надмірне биття серця” [19, с.59].

Для Олімпії “деталі сприйняття реального світу”, що спричиняють реакцію неврозу, є слова перестороги “Схаменись! Схаменись!”, котрі вчуваються напівсонній графині у співі солов’я: “Пані Олімпії мов мурашки поза спиною забігали. Чим більше вона зосереджувала свій слух на тім, щоби розібрати, як саме щебече соловій, тим виразніше причувались їй оті дивоглядні слова” [19, с.146]. Хвора психіка графині позбавлена спокою. Письменник проникає у глибини підсвідомості Торської у моменти напружених емоційних актів, що спонтанно переростають в афектовані форми психіки.

Стан афекту супроводжується дивним сновиганням Олімпії по саду, її стан нагадує попсований механізм годинника: “в голові невдержимо починали шуміти та пересуватися без ладу, без зв’язку тисячні вражіння, думки, образи гарячкової уяви, привиди, виплоджені всіми гарячими та несповненими бажаннями”... [19, с.260]. Франко демонструє полярну розчахнутість психіки Торської, амбівалентність експресивних актів у різні години доби, підкреслюючи цим патологічні прояви її душі.

Як зовнішній еквівалент до психічних станів Франко використовує експресивні форми. Стан Анеліної безпомічності письменник відтворює за допомогою порівняльного звороту “шарпалася немічна, мов кіт зав’язаний у місі” [19, с.91]. Експресивні форми “сиділа, як з каменя витесана” [19, с.93], “стояла, як кам’яна статуя” [19, с.133] відтворюють симптоми апатії, страху. Деталь зовнішнього предметного світу – камінь, що домінує у поезії зображення цих психічних станів Анелі, означає вираз притупленого емоційного чуття. Асоціативно цей мікрообраз з’являється у свідомості Ангаровича, котрий у рисах гіпсового лица статуетки мадонни намагається “віднайти щось схожого з рисами Анелі” [19, с.117]. У такому контексті ця деталь промовляє як вияв гранітного характеру жінки, також натякаючи на її звабливу природну красу. Уособленням Анеліного “образу замкненої в собі енергії і незламної рішучості” [19, с.143] є деталь високого, “мов свічка”, кипариса, котрий виріс на її могилі. Письменник зумисне підкреслює відсутність хреста на могилі жінки, в такий спосіб не виправдовуючи її самогубства.

Специфічні експресивні форми використані як емоційний фон сновидінь Олімпії Торської: “Вона напруго кинулася в ліжку, затрепетала ногами, мов підстрелений птах, розмахнула руками, мов потопаючий” [19, с.144]. Поєднання фізичних дій та експресивних форм створює цілісну картину психічного стану

графіні: “експресивні знаки, маючи складний психологічний зміст, стають своєрідною мовою почуттів, котра відображає тонкі нюанси психологічних станів” [8, с.60–61]. Вміло осягаючи “широчінь характерологічного діапазону” [8, с.67], Франко зображує психічні стани у їх динаміці, раптових змінах та суперечностях. Письменник трансліює “калейдоскопічну” зміну найрізноманітніших психічних актів у Анелиному житті: “усе те... мигало в її мізку, вкидаючи її моментально то в нервову дрож, то в тупе почуття одностайного напруження, то в меланхолійну резигнацію” [19, с.90]. Такий прийом М.Ткачук назвав “контрастним монтажем”: “це клубок переживань, найрізноманітніші відтінки почуттів, які то розпадаючись, то затухаючи, звучать, мов натягнута струна, що в трагічні хвилини може урватися” [10, с.20]. Через динаміку межових ситуацій Франко вибудовує модель характеру Анелі Ангарович – постійне прагнення самопізнання та покаяття.

Своєрідним резонатором психічних станів Франкових героїнь є внутрішнє мовлення, яке відкриває підвалини підсвідомих актів. На думку Л.Гінзбург, “людина намагається об’єктивувати в слові найважливіші актуальні для неї стани своєї свідомості, зокрема різні емоції, афекти, які особливо потребують безпосереднього словесного втілення” [2, с.150].

Серед форм внутрішнього мовлення у повістях “Для домашнього вогнища” та “Основи суспільності” домінують монологи, котрі ферментують складну роботу думки, відображають важливі психічні процеси. Монологи Франкових героїнь виникають переважно у моменти складних внутрішніх переживань.

За словами І.Страхова, “у внутрішніх монологах описаний процес підготовки вольових дій, різноманітні стадії прийняття рішень і боротьба мотивів, усвідомлення здійснюваних дій і стосунки з іншими людьми” [8, с.33].

Ситуативно-психологічний зміст внутрішніх монологів персонажів різноманітний. У монолозі-роздумі передається функціонування думки на тлі психологічних перипетій: “Чи се Бог покусу на мене насилає? Чи, може, злий дух до душі підступає? Господи, зглянься надо мною” [19, с.156], – роздумує та благає Олімпія Торська. Мисленнєва форма монологу-роздуму може ускладнюватися емоційним переживанням, котре посилює динамізм, експресивність думки. Елементи роздуму та переживання поєднуються у монолозі Анелі Ангарович: “Що там! Я була йому вірна, і се додає мені сили. Я не зламала свого шлюбу... А тамте інше... проче... ну, се ще хто знає, як уложиться. На се ще можна задивлятися з різних становищ. Коли б тільки виграти на часі! Коли б тільки зі Львова, з сього товариства, з сього окруження...” [19, с.85].

У внутрішніх монологах закладена мотиваційна сфера поведінки та основні концепти характеру. Цікавим різновидом є комунікативний монолог або, за В.Фащенком, “діалогізований монолог” [11, с.140]. До монологу Торської долучається таємничий невідомий голос, що зринає з темних підвалин її підсвідомості:

“– Милосердя! – просить вона. – Чи не досить мені сього пекла? Чи не досить я перетерпіла?”

“Ні, – говорить твердий невимовний голос. – Ще в твоїм серці один закуток цілий, неперераний, чистий, незаплюгавлений! Покажи його сюди! Давай до моїх рук” [19, с.151].

У спектрі монологічного мовлення Франкових героїнь розрізняємо монолог-емоцію або враження. Після нічної розлуки Анеля зустрічає чоловіка, внутрішньо коментуючи миттєві зміни його зовнішності: “Він зовсім посивів!.. Його лице пожовкло, очі запалися глибоко, повіки червоні. Очевидно не спав усю ніч. Очевидно знає все. Очевидно все пропало” [19, с.130]. Емоційний ритм Анеліного переживання у внутрішньому монологі підсилюють слова-повтори.

Техніка оповідної манери Івана Франка – важливий засіб характеротворення. Найглибшинніші процеси людських переживань об’єктивуються у внутрішньому мовленні, “його пульсуючий ритм прихований від інших у глибинах свідомості й підсвідомості” [11, с.135].

Виразний аспект характеротворення у прозі Франка – художній час і простір (хронотоп), “людинознавчий сенс” якого незаперечний [3, с.108].

Особливістю Франкової поетики характеротворення є “психологізація” часу. Кожен часовий відлік – це фаза людського життя, де, наче годинниковий механізм, функціонують складні психічні рецептори, відбуваються приховані реакції. Рух часу – це рух думки, переживання, зрештою, це еволюція характеру. Тому Франко створює ефект постійного “відчуття часу в думках людини” [9, с.6].

Кожен психічний чинник, що активно діє в душі Анелі, у момент емоційного апогею “відчуває” цей швидкоплинний часовий ритм: “Минали мінути, квадранси, години, а вона сиділа та й сиділа недвижно” [19, с.93]. “Мінула минала за мінутою, чверть години за чвертю. Вже пів до десятої, три чверті” [19, с.90]. Письменник демонструє синхронність психічного процесу і плину часу, упродовж якого відбувається складна драматична боротьба почуттів жінки, набуває характеристик безконечності, безвимірності, спричинює психологічний злам в Анеліній свідомості. Час-фатум розтинає подружній вузол єдності Ангаровичів, руйнуючи мрії про “домашнє огнище”. Цей час, тривалість котрого лише 24 години, змінює до невпізнанності зовнішність Анелі і водночас, активізуючи психічні процеси, формує нові етичні позиції та рішення.

У сприйнятті Олімпії Торської час набуває ознак ретроспективності – він апелює до сфери пам’яті, постійно примушуючи графиню оглядатись у минуле. Часовий фатум дивно впливає на свідомість жінки, викликаючи напівсонні конвульсії, страхітливі сновидіння та марення. Німим свідком цього “часового упиря” стали згарища на подвір’ї Олімпії. Ця деталь зовнішнього предметного світу, що водночас є мікрообразом поетики часу, постійно присутня у пам’яті Торської, існуючи навіть у підсвідомості. Згарища стали візією минулого: “Немов якась фатальність висіла над ними, тут убито її молодість, потоптано її красу. Скалічено її душу, затроєно серце і думки” [19, с.160]. Ця деталь модифікується і в іншому прочитанні. У контексті характеротворення це не лише згарища долі графині Торської, а згарища доброти, руїна людяності Олімпії. У символічному підтексті звучить мотив неможливості відновити добро з попелу жорстокості.

Засобом характеристики персонажа виступає також художній простір. Деталі оточення та інтер'єр є свідченнями людського характеру. Вигляд Анелиного "невеличкого, чистенького і зо смаком прибраного салони́ка" [19, с.7] говорить про внутрішню гармонію, інтелігентність господині, котра вміло дає усьому лад. "М'які коштовні меблі", "дзеркала з золоченими рамами", "статуетки", "оздобна посуда", "вазоники з золоченого скла", перламутровий столик, металевий годинник виразно говорять не лише про вдалий дизайн, а й про Анелін потяг до дорогих вишуканих речей. Жінка "виганяє пустку" зі салони́ка, дбаючи про доречність кожної деталі, виявляючи такою дбайливістю свою енергійність та товариськість.

Деталі інтер'єра Анелиного будиночка помітно контрастують зі скупеньким умеблюванням кімнати Торської, де лише "горіхова шафа для убрання, магоневий викладаний столик для туалетових приборів і комода з білизною свідчили про колишню заможність" [19, с.158]. Деталі, речі в кімнаті Олімпії виразно підкреслюють ізольованість, замкнутість, а також говорять про матеріальне зубожіння та скупість господині: "На стінах висіли два чи три старі портрети, а в кутику коло ліжка пані Олімпії стояла невеличка дубова, залізними штабами окована і міцно замкнена скринька – каса пані Олімпії" [19, с.158]. Кімната Торської – це наче закутина відлюдника, де панує відчуття пустки, незатишності, дискомфорту, що впливає на характер графині.

Хронотоп перебування Анелі в просторі модифікується у хронотоп переживання. Цікаво, що впродовж повісті психологічні перипетії жінки ми бачимо лише в межах її салони́ка. Франко зумисне створює цю просторову монотонність, щоб детальніше простежити експресивні реакції Анелі. У моменти чуттєвого апогею письменник максимально ущільнює, змикає часопростір, ізолюючи Анелю в обмеженій площині. Цей простір – одне конкретне місце у кімнаті, якого вона не змінює, а час – це ті повільноплинні хвилини ночі, що тестують свідомість і психіку жінки, стаючи фатальними вісниками її майбутньої долі. Вони позначені невідомістю, передчуттям життєвого зламу. Анелина кімната як простір переживання міститься у ширшому хронотопі нічного міста. Фізичні звуки міської метушні стають збудливими психіки Анелі: "туркіт фіакрів, гучна хвиля міського вечірнього життя довкола, якісь уривані окрики, шматки речень якоїсь уличної сварки, тяжке чалапання якихось кроків по сходах, що звільна зближалися, а потім знов віддалювалися на вищий поверх, – усе це, мов у калейдоскопі, мигало в її мізку..." [19, с.90]. Такий тип хронотопу Ю.Кузнецов називає ще "актуальним" – "те, що відчуває і бачить героїня тут і зараз" [4, с.163]. Н. Павлик говорить про повсякчасну присутність "хронотопу безодні" у повісті "Для домашнього вогнища". "Хронотоп безодні позначає трансценденцію персонажа, його вихід за межі звичного буття – як усвідомлення себе і свого Буття – в – світі, як відкриття іншого боку явищ і речей, невідомих досі якостей і сторін знайомого світу, як онтологічну самотійність людини, її окремішність, а звідси – необхідність робити вибір і нести відповідальність за нього" [7, с.465].

Через зміну художнього простору Франко демонструє зміни психічних станів. Явище "подолання простору" [5, с.185] постійно присутнє у свідомості

Анелі. Щоб “віджити і віднайти свободу” [19, с.84], вона обирає новий простір існування – не міську метушню, а “глуху відлюдну закутину села”. Вибір такого простору вказує на зміни в характері Анелі: колишня енергія та оптимізм змінилися на інтровертність, резигнацію, бажання віднайти втрачений спокій сімейної ідилії.

В ареалі кожного хронотопу по-різному проявляється поведінка і психіка людини. На думку Ю.Кузнецова, “подолання простору героєм виконує важливу ідейно-естетичну функцію, виражаючи кризовий, переломний момент у його переживаннях” [5, с.135].

Явище долаття простору набуває іншої модифікації наприкінці повісті у момент самогубства Анелі. Це не лише втеча жінки від зовнішнього світу зла і підозрінь. Франко зображує смерть Анелі трансцендентно, як “спокійний і несвідомий переплив із тихої пристані на безбережний і незглибимий супокійний океан” [19, с.93].

У повісті “Основи суспільності” існує виразна контрастність хронотопів, крізь призму яких простежуються нюанси хворобливої психіки Олімпії Торської. Хронотоп ночі і дня породжують амбівалентні психічні стани графині: “вдень їй здається, що ходить здорова, а скоро вночі голова до подушки, зараз у крові починає грати гарячка, в мізку ворухаються дивні страшні мислі” [19, с.156]. Ніч навіює Олімпії візії минулого, викликаючи панічний страх, хворобливі марення: “її душа була збентежена і вона шукала найгустіших закутків, найтемнішого сутінку, щоб бути самою” [19, с.268]. Цим “найгустішим закутком” для Торської є простір саду – своєрідний психологічний хронотоп, на тлі якого відбувається дивне “сновигання” графині: “вона, мов мара мигалась то тут, то там по гушавині, входила чогось між корчі малини, між молоді вишні, що своїми тонкими гілками били її по лиці та хапали за волосся...” [19, с.268].

Власне з хронотопом ночі у повісті пов’язаний часопростір злочину. Поетика цього хронотопу своєрідна. Франко уникає конкретного зображення акту злочину, вказуючи лише на його невизначений топос – “тихий темний куточок землі”. Режисером злочину є “стара чарівниця-ніч”, котра керує діями “акторів кровавої драми”. На тлі нічного простору розбурхану психіку злочинців збуджують звукові деталі зовнішнього світу: “проразливий регіт сови і щебетання соловейка”. Ці деталі стають ознаками зміни часових планів – ночі і ранку.

У концепції характерології Франка помітна увага письменника до станів підсвідомості – марення та сновидіння.

Осмислюючи “душевні феномени” (З.Фрейд) Олімпії Торської, Франко акцентує увагу на патологічних виявах її психіки, які найчастіше проявляються у часі сновидінь. Оскільки у психічному житті людини немає нічого випадкового, то в акті сну існує детермінація душевного життя: “сон найчастіше стає універсальним засобом зображення підсвідомих процесів розкриття внутрішнього життя людини” [4, с.106]. Зображуючи процес сновидінь, Франко торкається прихованих глибин психіки, зазираючи у сферу думок, почуттів та бажань.

Художньо відтворюється безпосередній процес сновидіння в усіх його подробицях, з властивими закономірностями психічного життя. Причому Франка більше цікавить домінантний емоційний стан сну, аніж його змістове вираження.

Фізіологічні ознаки сновидінь Торської свідчать про патологію її психічного життя. Сни, графині супроводжуються конвульсійними борсаннями, неконтрольованими рухами, голосними стихійними вигуками: "Вона напруго кинулася в ліжку, затрепетала ногами, мов підстрелений птах, розмахнула руками, мов потопаючий... В грудях живо трепеталося серце. Дихала швидко і важко, по цілому тілі пробігала дрож" [19, с.144]. Отже, визначальними ознаками емоційного тону графині є посилене психічне збудження, нервові конвульсії, "припадки сонної змори", що викликають сильний "прилив крові до мізку" [19, с.145]. Використовуючи прийом сновидінь, Франко поглиблює психологічну мотивацію дій героїні. Цікаво простежити і предметний вияв сновидінь, особливості їх змістового наповнення. Сновидіння Торської є відтворенням спогадів минулого. "Сонна змора" веде Олімпію довгим коридором життя, у якому вона бачить повторно всі жахи прожитого (розчарування першого кохання, тиранія чоловіка-нелюба). У змістовому просторі сновидінь Торської домінують лише негативні емоції, страшні спогади і навіть містичні візії. Таким чином про колишнє життя героїні читач дізнається не з розповідей персонажів чи оповідача, а, власне, через зображення процесу сновидінь. Це дає змогу не лише зафіксувати певні події у житті Торської, а простежити перебіг її переживань та емоційних реакцій на ці події.

Предметний зміст сновидінь Олімпії розполовинюється на протилежні емоційні сфери – своєрідні площини життя жінки, котрі виразно асоціюються з певними тонами. У першій площині (емоційній картині сну) домінують рожеві барви молодості і кохання: "цвітуча, мов рожа, вона рожево дивиться на світ". Друга площина її життя насичена чорними мазками. Це темна смуга у житті Торської, в яку впелася "безодня муки, гризоти, пониження і сердечного горя".

У поезії сновидінь домінує деталь психічної сфери людини – "сонна змора", котра породжує невпинний процес переживань Торської. Письменник фіксує чародійну сугестію "сонної змори" на свідомість Олімпії: вона "тягне її все далі і далі, мов кліщами здавлює серце" [19, с.150], "без милосердя затоплює" [19, с.149], "мов невимолений кат шарпає і рве її далі" [19, с.151]. Письменник максимально розширює часові горизонти сну, щоб мати змогу в підсвідомості графині "прокрутити" ще раз цю довгу та жахливу плівку життя.

Прийом сновидінь Франко використовує епізодично і в повісті "Для домашнього вогнища" (сновидіння Ангаровича з асоціативною символікою деталі-діаманта). Проте нас більше цікавить специфіка сну Анелі. Письменник не зосереджується на подробицях змісту сновидінь, а зауважує лише його фізіологічний перебіг з особливостями певних емоційних ознак. Сон Анелі теж позначений виявом страху та нервових переживань. Це "один з тих страшних снів, які в остатнім часі мучили її досить часто" [19, с.152].

Зображуючи особливості фізіологічної природи сну, Франко відтворює змінність психічних станів. Після вчинення злочину Олімпія "перший раз від довгого часу спала твердо, спокійно. Перший раз її не мучили ніякі змори, не почувала страху, не прокидалася, не кричала крізь сон" [19, с.306]. Феномен "спокійного сну" повертає Олімпії владу над собою, спокій, зцілює внутрішні сили. У чому ж секрет цього покріплюючого спокійного сну? Олімпія "купила"

спокій ціною злочину та кривавої жертви. Такий стан письменник аналізує по-своєму: це спокій ненормальний, патологічний, який нуртує у хижацькому естві графині.

Франкова увага до глибин підсвідомості персонажів спонукає простежити окрім сновидінь ще й відтворення особливого стану підсвідомості – марення, котре навідує хвору психіку Олімпії у моменти нічного блукання графині по саду. Тоді у плетиві хаотичних думок виникає безперервний потік психічних імпульсів, асоціативних образів-примар, котрі ввижаються їй, збуджуючи негативними емоціями складний механізм пам'яті. Ці примари з'являються у потоці мислення Олімпії не випадково: одні пов'язані з її психологічним станом, інші причетні до її життя. Так графині ввижається образ-привид Моджеєвської у ролі леді Макбет, що, як і Олімпія, блукає зі свічкою в руках по саду; образ русалки, що ломить руки і рве коси – паралель внутрішнього збудження Торської. Цікава мотивація появи у свідомості графині образу о. Нестора, з “розхиленими синюватими губами і глибоко запалими очима” (саме так виглядатиме він після скоєного Торською злочину). Франко фіксує момент, коли злочинниця вже у підсвідомості прогнозує стан своєї жертви через її психологічний портрет.

Ю.Кузнецов вважає, що стан марення “можна розглядати як різновид потоку свідомості – тобто свідомості в особливому трансцендентному стані” [4, с.259]. Франкова увага до таких форм підсвідомості як марення та сновидіння свідчить про намагання через глибинні пласти психіки осмислити генезу людського характеру, імпульси поведінки, мотивацію вчинків. Франко прагнув збагнути людину не тільки через свідоме, а й через підсвідоме. Він моделює ситуації, в яких сфера підсвідомості стає домінуючою в людській психіці, завдяки цьому він показує, як саме у глибині підсвідомого зринають первинні задуми, плани, реакції особистості, які згодом оволодіють її свідомістю.

За допомогою певної сукупності характеротворчих засобів Франко створює специфічні моделі людського характеру. Ці художні прийоми поезики є своєрідними мікроконструктами, що добудовують характери упродовж твору. Письменник подає не сформовані характери, а їх поступову еволюцію під впливом обставин, часу, оточення. Відтак розвиток характеру нагадує спіраль, що постійно доповнюється новими витками. Цікаво, що створюючи риси характерів жінок-злочинниць (Олімпії Торської та Анелі Ангорович – так званих характерів-антиномій, розбіжність котрих виявляється і в онтологічному осмисленні своєї людської сутності, і в життєвих прагненнях та ставленні до людей, і також у способах самоаналізу), автор оперує системою однакових художніх засобів (психологічний портрет та його різновиди, використання найрізноманітніших деталей, внутрішнє мовлення).

Важливою ознакою характеротворчої техніки Франка є використання з однаковою метою засобів поезики з різними виражальними можливостями. Наприклад, така незначна мікродеталь психологічного портрета як вираз очей своєю емоційною наповненістю інколи дорівнює цілісному синтетичному портретові, бо здатна не лише зафіксувати зовнішній погляд, а й нюансування

почуттєвої сфери, зміни психічних станів, відтворити особливості внутрішніх реакцій.

Створений художній характер цікавить Франка не лише як самодостатня цілісність. Письменник прагне через розвиток характеру та з'ясування людської сутності простежити складні мотиви феномена переступництва. Зображуючи психологію злочинниці, Франко постійно спрямовує свідомість жінки на осмислення її вчинків, зумисне створюючи ситуацію екзистенційного вибору. Відповідно генезу злочину Франко знаходить в соціальній детермінації характеру жінки, в її індивідуально-психологічних особливостях.

Аналіз засобів художньої характерології у творах Франка дає змогу глибше збагнути його розуміння людської природи, яка виявляється у непослідовній, часом алогічній поведінці, зумовленій боротьбою інстинктів сумління й аморальності, і яка штовхає особистість на використання, властиво, останньої можливості, щоб реабілітувати свою людську сутність. Але у цій людській природі Франко відкрив ще й інший бік – бездонне зіпсуття, егоїстичні пристрасті, котрі іноді, перемагаючи, приводять до злочинів.

Варто вказати на поліфункціональний сенс Франкових прийомів характеротворення у мотиваційній сфері людської поведінки. Ця поліфункціональність найяскравіше виявляється у прийомі сновидіння, який має багатозначний зміст для розбудови характеру, зокрема, Олімпії Торської: по-перше, як ретроспективний засіб, через який з'ясовуються причини моральної деградації графині; по-друге, як психічний збудник свідомості Торської, що викликає у неї страх, спогади, рефлексії; по-третє, феномен "спокійного сну", що свідчить про патологію психіки Олімпії.

Цікаво було б осмислити проблему специфіки характеротворення у Франка, дослідити, чи властиві письменникові оригінальні, власне його, методи розкриття художнього характеру чи, можливо, він модифікував усталену художню традицію характеротворення. Для розуміння цієї проблеми необхідно детально простудіювати та порівняти весь арсенал характеротворчих засобів Франка-прозаїка з відповідним арсеналом попередньої і сучасної йому європейської літературної традиції.

1. Букетова Ж.П. Произведения И.Франко о детях и школе. Мастерство психологического анализа характеров // Иван Франко і світова культура: Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО: У 3 кн. – К.: Наук. думка, 1990. – Кн.2. – С.226–228.

2. Гинзбург Л.О. О литературном герое. – Ленинград: Советский писатель, 1971.

3. Кодак М.К. Психологізм соціальної прози. – К.: Наук. думка, 1980.

4. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (проблеми естетики і поетики). – К.: Зодіак-еко, 1995.

5. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К.: Наук. думка, 1989.

6. Левитов Н.Д. О психических состояниях человека. – М.: Просвещение, 1964.

7. Павлик Н. Поліфункціональний хронотоп безодні в повісті І.Франка "Для домашнього огнища" // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998. – С.461–466.

8. Страхов И.В. Методика психологического анализа характеров в художественном произведении. Психологический анализ портретов-характеров в романе Л.Н. Толстого "Война и мир". – Саратов, 1977.

9. Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка / Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції / Автореф. дис. ... докт. філолог. наук. – К., 1998.
10. Ткачук М. П. Естетична концепція дійсності в Бориславському циклі творів І. Я. Франка. – Тернопіль, 1992.
11. Фащенко В. В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. – К.: Дніпро, 1981.
12. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1986. Далі під час посилання на це видання в тексті позначаються том і сторінка.

**POETICS OF CHARACTER FORMATION
OF A WOMAN-CRIMINAL
(Olimpia Torska and Anelia Angarovych)**

Alla Kovalchuk

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st. 1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The author of the article traces the poetics character formation of women-criminals Olimpia Torska and Anelja Angarovych in the long stories "For hearth" and "Fundamental of community" by Ivan Franko. The attention is paid to Ivan Franko's combination of means used to present his female characters: portrait depiction, creation of psychical states, psychologisation of time in stories, presentation of artistic space where his characters exist, means of dreaming visions. In connection with this motives which according to Ivan Franko can lead to the phenomenon of crime are traced.

Key words: poetics, portrait depiction, creation of psychical states.

Стаття надійшла до редколегії 17.04.1999
Прийнята до друку 18.05.1999

Теорія та методологія

ІВАН ФРАНКО ЯК ДОСЛІДНИК ДУМ

Ярослав Гарасим

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Наукова методологія Франка-фольклориста викладена у його теоретичних статтях, але її можна вивчати й на підставі тих Франкових праць, що дають конкретний аналіз творів певного жанру. Одним з таких жанрів була дума. Студіювати думи та історичні пісні Франкові дораджував Михайло Драгоманов: у фольклористиці Франко вважав себе його учнем. “Наш історичний епос, – писав Франко, – змалювання довговікової боротьби і довговікового терпіння піснями того народу – се один із найкращих вищівів поетичної творчості у всій Слов’янщині, поява, яку англічанин Ральстон у 1875 році, по прочитанні першого тому видання Антоновича й Драгоманова, назвав “предметом національної гордості українців” [2, т.37, с.131]. І цей високий статус українського героїчного епосу (у вузькому сенсі Франко послуговувався терміном “козацький епос”) зобов’язував ученого до його вивчення, бо, як писав, “на сором нам, сей предмет досі був у значній мірі закопаним скарбом” [2, т.37, с.131].

У Франка визрівав план грандіозної, всеохоплюючої студії народного епосу, яка б українські думи впроваджувала в широкий світовий контекст. Приїхавши зі Львова до Відня, аби зануритися в наукову атмосферу, він писав 28 січня 1893 року М.Драгоманову: “Перечитую тепер річники “Romania...” і роблю з них виписки. Гарний журнал, та яку широчезну перспективу великої довговікової літературної праці відслонює він! Страшно робиться, коли подумаєш об тім, щоб огорнути хоч би таке поле, як народні “епопеї”, починаючи з “Іліади” чи, коли хочете, з “Іздубара”, а кінчаючи думами! Яка маса інтересних фактів та уваг про тисячні явища життя культурного та соціального, про творчість і психологію мас та одиниць, про метод і історію критичних поглядів” [2, т.49, с.382].

Хоча несприятливі умови життя не дозволили Франкові реалізувати задум створення епопеї епосів, однак і те, що він написав, містить у собі “масу інтересних фактів та уваг про тисячні явища життя культурного та соціального”. Виходячи з методологічної концепції культурно-історичної школи, текст думи її інтерпретатор розглядав на надзвичайно широкому тлі.

Франкові роздуми про наш героїчний епос за формою можна поділити на дві групи. Першу з них становлять принагідні згадки, зауваження чи сумарні

огляди як правило невеликого обсягу, у жанрі рецензій на праці, що стосувалися питання вивчення дум, "пункти" й ширші міркування в конспектах лекцій, енциклопедичні статті про українську культуру й нариси про її літературу. Друга група – це вже спеціальні інтерпретації поодиноких дум чи їх груп. Перед фольклористом постало суттєве питання – з'ясування понять "козацький епос", "дума". Так, у "Плані викладів історії літератури руської" у 17 семестрі лектор передбачає такі теми: "Козацтво до Хмельницького; козацький епос", "Хмельниччина в думах і піснях народних" [2, т.41, с.27]. У розширеній пояснювальній записці, де автор розтлумачив мотиви для вияснення плану своїх викладів, Франко конкретизує методологічну концепцію розгляду дум: "Козацтво южноруське записало своє звиш 200-літнє існування в літописах южноруської літератури категоріями замітних витворів: спеціально козацьким епосом, так званими думами, котрі, починаючися в XVI віці оспівуванням боротьби козаків з турками і татарами, закінчили свій цикл в другій половині XVII віку оспівуванням боротьби Хмельницького з Польщею. Побіч дум, полишило козацтво багато слідів у інших політичних піснях народних, котрих огляд мусить в'язатися нерозривно з оглядом дум. Щодо тих останніх, то, крім кількох, хоч і вельми помітних праць та уваг Потебні, Веселовського, Андрієвського, Науменка, Житецького та Драгоманова, детальне їх опрацювання дуже мало ще посунене вперед, а теорія про їх генезис, висказана Житецьким, не може нас вдовольнити" [2, т. 41, с.58–59]. Як бачимо, Франко визначає хронологічні рамки епосу й ставить питання про необхідність нових переконливих досліджень генези дум, оскільки теорія їх літературного походження, що її висунув П.Житецький у 1893 році в праці "Мысли о народных малорусских думах", його не переконує. А головна актуальна проблема – це докладний аналіз кожної думи. Свої ж погляди на походження дум Франко виклав у двох рецензіях на працю "Козацькі часи в народній пісні, з замітками В.Будзиновського", що друкувалися на сторінках "Літературно-наукового вісника" та "Записок Наукового товариства ім. Т.Шевченка". Рецензент висловив контрверсійне міркування про ненародність "кобзарських дум" – вони не могли бути, на його погляд, всенародними, оскільки становили власність "спеціальної групи співаків" [2, т.37, с.132], – були витвором і власністю придніпрянського козацтва, а не духовною власністю народної маси" [2, т.37, с.159]. Отож видавець їх, на думку Франка, мав би "зазначити їх ненародність, бо се ж може бути велика різниця, чи про якусь подію говорить збірна творчість народна, чи якийсь один репрезентант чи то одного суспільного класу, чи партії, чи народності" [2, т.37, с.159]. Слід зазначити, що сучасних фольклористів таке розуміння народності не переконує, та й саме поняття народності модифікується або втрачає своє значення. Натомість на найбільшу увагу заслуговують франківські спостереження над жанровими особливостями окремих дум: "Дума про бурю над Чорним морем – в головній основі – не історичне свідоцтво, а моралізаційна легенда (тут і далі підкреслення моє – Я.Г.); дума про азовських братів хоч подає багато із життя і побуту України з кінця XVI або початку XVII в., все ж таки в основі не поема про історичну подію, а не більше, як людова балада чи сага" [2, т. 37, с.160].

У цих рецензіях можна побачити початки тієї ревізії історичності дум (у розумінні вартості їх як історичних документів), яку Франко-дослідник проведе пізніше у своїй монументальній роботі "Хмельниччина (думи, пісні, вірші)". А поки що він зауважує: "Одинокa група дум, що міцно, так сказати, обома ногами стоїть на історичнім ґрунті і проявила яснi, хоч не дуже поширені політичні думки, се думи про Хмельницького, – та й тут стільки неясностей, непорозумінь, уривковості та недокладностей в деталях, або й просто поетичної фікції" [2, т.37, с.160]. Бачимо також і критичне ставлення до праці В.Антоновича і М.Драгоманова "Исторические песни малорусского народа", яка, "важна, і, можна сказати, вірцева для свого часу (1874–75 рр.), тепер уже далеко не відповідає потребам науки, раз, тому, що повинна бути доповнена новим, від того часу нагромадженням матеріалом, а, по-друге, й тому, що не в однім змінився також погляд на саме значення того матеріалу. В деяких думах віднайдено мандровані легенди та історичні мотиви, що значно зменшує їх вартість як історичного джерела, та й загалом порівняння дум з творами тогочасного шкільного письменства показало в них значну примішку поетичного елемента, шкільної манери й моралізації на шкоду історичній правді" [2, т.37, с.160]. Важливе методологічне значення мала тут вимога бачити різницю між історичним актом і поетичним домислом.

В іншій своїй рецензії 1904 року Франко висловив сумнів, чи уявлення в нечисленних згадках польських письменників та актів XV і XVI ст. про українські думи відповідають нашим уявленням про форму дум, бо тамті старі "думи" були піснями, які виконувалися під акомпанемент якогось інструмента, навіть хором. "тоді як відомі козацькі думи не пісні, не співаються, а рсцитуються при більш-менш монотоннім брязканні в струни кобзи, яка хіба натуральні паузи в речитативі заповнює зручнішими акордами, що інколи набирають подоби якоїсь мелодії" [2, т.36, с.31]. Якщо перша частина твердження – про генологічну свідомість польських письменників – перегукується з думкою М.Драгоманова, то друга – дещо зневажливе потрактування мелодії дум – буде спростована спеціальними дослідженнями, зокрема, Ф.Колесси.

У структурі рецензії привертають увагу цікаві "ліричні відступи", в яких автор висловлює свої спостереження над особливостями національної поезики дум. Так, у своєму ранньому відгуку "Сербські народні думи і пісні. Переклав М.Старицький..." (1876) він констатує подібність між сербськими юнацькими піснями та українськими думами щодо їх історичного значення в житті народу, а водночас підкреслює велику різницю між ними "під зглядом форми і способу оброблення предмета" [2, т.26, с.58]. У сербській епіці оповідь "плється, як широка лицарська бесіда, як супокійний Дунай, рівно, барвно, поєдинчо" [2, т.26, с.55], тоді як "тон нашої думи часто міняється, нагло переходить із тужного, сумного в жартівливий, чого в сербських думах ніколи не стрічаємо" [2, т.26, с.59]. Це відображено у ритмічній організації тексту: у сербському епосі майже скрізь однаковий ритм – п'ятистопний хорей, а "малоруська козацька дума відзначається великою свободою ритму, складу і стиха. Попри хореїчний та ямбічний ритм, перемагає іменно в важніших, грандіозніших уступах анапест, дактиль і хоріямб" [2, т.26, с.58–59]. Франко з'ясовує причини виникнення чистої

епіки у сербів і драматизованої ліро-епіки українців. Цих причин, на його думку, дві. Перша полягає “в самім характері обох народів”, тобто в їхній національній ментальності, а друга причина викликана різницею у самому акті творення, у його часовій дистанції від зображуваних подій. Українські козацькі думи поставали під безпосереднім враженням подій: “тут ніколи було убирати свої думки у гладку форму, ніколи було подумати о однолітнім тоні” [2, т.26, с.58]. Натомість сербські юнацькі пісні творились здаля битв, у родинному затишку.

У рецензії на дослідження М.Дашкевича “Общение Южной Руси с югославами в литовско-польский период ее истории, между прочим – в думах” (1904) Франко заперечує погляд про надмірний вплив сербських чи болгарських народних пісень на зміст і форму українських дум. “Сербський вплив коли й відбився на нашій народній творчості, то відбився *справді* на піснях, творах, уложенних для співу, а далеко менше на думах” [2, т.36, с.32].

Високо оцінюючи працю ніжинського дослідника М.Сперанського “Южнорусская песня и современные ее носители” про репертуар кобзарів, зокрема бандуриста Т.М.Пархоменка, Франко наголошує на науковому значенні вивчення повних репертуарів, техніки співу й гри виконавців дум та їх учителів “і через се спосіб переховування української пісенної традиції” [5, т. 35, с.224].

У 1910 році виходить Франків “Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.”, де йдеться і про усну словесність, у тому числі й про думи. Автор уточнює свої попередні спостереження щодо специфіки родового начала українських пісень: “в південноруських епічних піснях епіка не виступає так чисто, як у болгарсько-сербських юнацьких піснях або в великоруських билинах, тільки завсіди підмішана значною дозою ліризму” [2, т.41, с.247]. Зарахувавши до найстарших нашу думу про Олексія Поповича, про втечу трьох братів з Азова, ту останню відзначає як таку, що “виявляє уперве характерну фізіономію кобзарської думи з нерівними віршами і наголосовим, а не скандованим ритмом та з замишуванням до дієслівних рим” [2, т.41, с.248]. Поруч з цікавими спостереженнями, у цій праці є й парадоксальні, нічим не обґрунтовані твердження. Це – заява, що нібито “ті думи про Хмельницького, що зведені в другім томі “Исторические песни Антоновича и Драгоманова”, на мою думку, всі фальсифікати остільки, що зложені не сучасними людьми, але кобзарями або й не кобзарями XVIII віку, що мали перед собою літописи Величка або інших козацьких літописців” [2, т. 41, с.248 – 249]. Франко суперечить тут сам собі, бо в інших працях висловлював протилежні думки. Ще Пантелеймон Куліш аргументовано довів у своїх “Записках о Южной Руси”, що українські думи склались на підставі найближчих подій, які вони відтворювали. Ф.Колесса безпідставність цього твердження Франка спростовував тим, що події столітньої давності вже не цікавили кобзарів. Максим Рильський теж не сприйняв гіпотези Франка. Натомість у 1911 році Франко написав дуже тверезу, справді блискучу енциклопедичну статтю “Українці”. Свою тезу про неавтентичність дум про Хмельницького автор, по суті, тут заперечив. Він писав: “Серед козацтва, яке вже з XVI ст. набуває дедалі більшої ваги: веде постійні війни з татарами й турками, очолює боротьбу українського народу проти Польщі, зокрема повстання 1648 р. під керівництвом Богдана Хмельницького, вже на початку XVI ст. виникає

своєрідний епос – думи, творцями яких були небоєздатні козаки, часто – сліпці (кобзарі). Найдавніші витвори цієї безіменної мови XVI ст. загубились, або вже в XVII ст. набули іншої форми, у якій і збереглися в пам'яті співців аж до XIX ст., а почасти й до наших днів. У думах оспівується боротьба з татарами, розповідається про пригоди козаків у степах і в турецькому полоні і, нарешті, про війни під проводом Хмельницького проти Польщі; у формі дум було створено й кілька мандрівних казок повчального характеру. В найвідоміших думах оповідалось про втечу трьох братів-полоненців із Азова та про трагічну смерть наймолодшого з них; про українську дівчину-невільницю, яка стала коханкою паши, щоб звільнити козаків з турецької неволі; нарешті, про подвиги козацького отамана Самійла Кішки, який разом з товаришами вбиває пашу і на захопленому кораблі тікає з полону додому" [2, т.41, с.177–178].

Перехідною формою від жанру рецензії до власного оригінального дослідження дум була Франкова стаття "Розбір думи про бурю на Чорнім морі" (1894). У її заголовку вже не зазначена, як зазвичай, назва розвідки, відгуком на яку є згадана стаття. Праця Миколи Сумцова "Дума об Алексее Поповиче. Посвящается памяти Феофана Гавриловича Лебединцева // Киевская старина, 1894. – Т. XLIV, кн. I., с. 1–20" потрактована тут у плані огляду літератури у монографічному дослідженні думи, хоч і вона була стимулом для даного виступу. Користуючись генетичним методом аналізу основного мотиву твору, Франко подає матеріали, які стоять значно ближче до мотиву втихомирення бурі на морі, ніж ті, які згромадив проф. Сумцов. Зокрема, це оповідання, що міститься в тексті життя св. Палладія, опубліковане в "Народовещании", а також аналогічний мотив у багатьох казках із збірок Чубинського, Манжури ("дай мені те, що дома маєш, а про що не знаєш"). "Та мені здається, – робить висновок дослідник, – що джерелом усіх вище наведених християнських легенд, а може й джерелом нашої думи про бурю на Чорнім морі, коли не безпосереднім, то в усякім разі ближчим від усіх тих легенд і казок, було біблійне оповідання про пророка Йону" [2, т.29, с.198].

Аналіз думи поки що тут однобічний. Його мета – встановлення гєнези твору, а особливості тексту залишаються поза увагою дослідника. У циклі "Студії над українськими народними піснями" поруч з величезним матеріалом позатекстової дійсності Франко вникає у структуру самого твору. До цього циклу належить велике, на 187 сторінок друку у 50-томнику, дослідження "Хмельниччина (думи, пісні та вірші)", яке уперше друкувалось у "Записках Наукового товариства ім. Т.Шевченка" [1910, т.98, кн.6]. На жаль, головним, так би мовити, героєм цієї розвідки, написаної з величезним розмахом, є не поодинокий твір героїчного епосу, а сама епоха. З запасом енциклопедичних знань в царині історіософії, на підставі унікальних матеріалів приступає дослідник до накреслення образу цієї епохи. Вступний розділ має назву "Козаки і Хмельницький перед р. 1648" і займає 55 сторінок друку. Далі широкий овид дослідження звужується до з'ясування взаємин Хмельницького, Чаплинського й Барабаша, яким присвячений другий розділ. Тут, поруч з іншими матеріалами, що стосуються цих постатей, як документ, що підтверджує їх стосунки, розглядається дума "Хмельницький і Барабаш". Документальну частину розділу

Марко Плісецький резюмує так: "Він (Франко – Я.Г.) переглянув багато джерел: літописи Самовидця і поему С.Твардовського, праці зарубіжних істориків Пасторія і Віміні, Шевальє, Грондського та ряду інших. Більшість їх не згадує про випадок з Барабашем в гостях у Хмельницького. В "Анналах" Коховського згадується кумівство, як і в думі, викрадання пікетів тут немає, а Барабаша вбивають уже на хрестинах під час сварки. Тільки в літописах Граб'янки та Величка опис події стоїть ближче до думи, але це науці було відомо й раніше. Наводиться свідчення Луковського (опубл. в "Літописи" Величка, т. IV), близьке до повідомлення Граб'янки, але замість Ілляша тут виступає Барабаш. Своєрідно злитися версії в книзі О.Рігельмана "Летописное повествование", що Хмельницький таким способом викрадає два універсали – один у Барабаша, другий – в Ілляша Орм'янчика. Франко вважає, що в Самовидця й Коховського акцентовано політичні причини війни і стосунки Хмельницького та Барабаша в формі історичної новели. В актах російського уряду є відомості про лист короля Володислава, який радив козакам збройно боронити свої права, цей лист був нібито у Хмельницького в червні 1648 року і, на думку Франка, став основою згаданої історичної новели про Барабаша [1, с.335].

Якщо Франко засумнівався в історичній достовірності епізоду викрадання листів, то сучасна наука версію про наявність схованих королівських універсалів відкидає зовсім, хоч не заперечує можливості особистих переговорів Хмельницького з королем. Опанований пристрастю до витискання "історичної олії" з матеріалів, у тому числі фольклорних, Франко забуває, яке значення для заінтригування слухача думи мала ця белетристична фікція, хоч як дослідник історичного роману та автор історичної белетристики такий художній домисел оцінює надзвичайно високо.

Склавши "критичний апарат", тобто історичний коментар до зображених у думі подій, дослідник приступає до розгляду тексту думи "Хмельницький і Барабаш". Зокрема, Франко простежує хронологію її публікації в усіх наявних варіантах. Варіант, що його опублікував Цертелєв, він вважає найстаршим. Далі йде після цього варіанту Ц варіант К, тобто Кулішева контамінація в одну цілість двох записів – від Андрія Шута та Андрія Бешка. Найпізніший варіант Б – запис від кобзаря Братиці. Найціннішим Франко вважає варіант Ц: "При всій історичній недостовірності подій, представлених у сій думі, вона з чисто літературного боку має велику вартість як художній вислів тої козацької традиції про початок війни Хмельницького, що почала формуватися правдоподібно зараз в другій половині XVII в. і знайшла собі дуже характерний вираз у оповіданні Коховського" [2, т.43, с.113]. Відзначено "високий артистичний такт" деяких місць твору. Варіант Ц, на думку Франка, незалежний "від тих конструкцій оповідання про Хмельницького і Барабаша, які бачимо у Величка і Лукомського" [2, т.43, с.43]. Отже, це протилежна думка тій, яку той же Франко необачно висловив у своєму "Нарисі". Дослідник порівнює всі три варіанти й детально аналізує їх подібності й відмінності й доходить висновку, що пізніші записи – "яркий приклад ампліфікації, яка, в головному держачися змісту, розводное оповідання зайвими, нібито стилепічними подробицями" [2, т.4., с. 120]. Бачимо також спробу Франка дати зведений текст думи.

Подібно трактує вчений думу "Корсунська битва" і думу про єврейські утиски і – як реванш – погроми євреїв. Франко переконаний, що Богдан Хмельницький не видавав указу переслідувати євреїв, та й переслідування ці були незначні. "Поетичним інстинктом" автор думи оминає жорстокості й кровопролиття, натомість у народній пам'яті збереглися комічні моменти цих перипетій.

Модель Франкової інтерпретації дум складається в своїй сукупності з таких моментів:

1. Згромадження великої кількості історичних матеріалів, записаних різними мовами, для характеристики події, зображеної в думі.
2. Критична інтерпретація зібраного матеріалу, виявлення шляхом зіставлення зерен історичної істини.
3. Пошук у матеріалі фактів, що відповідають реаліям фольклорного тексту.
4. Розгляд хронології публікацій усіх варіантів думи.
5. Встановлення основного варіанту.
6. Реконструкція найповнішого тексту контамінацією різних варіантів, якщо вони не надто різняться.
7. Висновок про історичну вартість думи.
8. Естетична оцінка твору.
9. Встановлення часу, місця і середовища виникнення думи.
10. Порівняння аналізованого тексту думи з іншими народними піснями та віршами літературного походження, що стосуються зображених подій.

Така всебічність аналізу дум та його скрупульозність, надзвичайна велика увага до позатекстової дійсності й варіанту основного тексту, високий науковий рівень інтерпретації, оригінальність гіпотез – усе це було новим явищем у фольклористиці кінця XIX – початку XX століття.

1. *Плісецький М.* Українські народні думи. Сюжети і образи. – К., 1994.

2. *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К, 1976 – 1986.

IVAN FRANKO AS A RESEACHER OF DUMA

Yaroslav Harasym

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article is devoted to the investigation of Franko's conception of cossaks epos, expressed in "Studies Ukrainian folksongs". The specific of cultural and historical principle of the investigation of the texts of Ukrainian dumas, which presupposes a thorough analysis both artistic realmes of song texts and a number of factors of non-text reality are traced.

Key words: Ukrainian duma, genre, cossaks epos, interpretation.

Стаття надійшла до редколегії 10.03.1999

Прийнята до друку 18.05.1999

БАЛАДА У ГЕНОЛОГІЧНІЙ СВІДОМОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Марта Дах

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Генологічну (жанрову) свідомість можна розглядати на різних рівнях: авторському, читацькому й теоретичному, оскільки у цих трьох сферах може бути неоднакове почуття жанру. Загальнотеоретична модель жанрової структури формується на підставі традиційних уявлень та дослідницьких узагальнень про жанр і має переважно міжнародний характер, але ця універсальна модель може модифікуватись на різних національних ґрунтах. Письменник зазвичай має певну суму генологічно-теоретичної інформації, але трапляється, що він вкладає у твір інтуїтивне почуття жанрової структури, а дефініцію її дає не таку, як визначив би дослідник. Так, О.Кобилянська свою "Землю" назвала "оповіданням", у читацькій, а відтак і літературознавчій свідомості жанр цього твору закріпився як "повість"; спеціаліст у галузі генології (науки про жанри) має всі підстави трактувати цей твір як роман. В Івана Франка було розвинене чуття жанру, але свої великі прозові твори він називав відповідно до сприйняття галицької публіки "повістями", а східноукраїнської, російської та німецькомовної – "романами". Його афористична дефініція новели свідчить про глибинне розуміння її жанрової сутності, хоч новелами свої твори "малої прози" він, як правило, не називав. Франкову генологічну свідомість балади можна вивчати на підставі його теоретичних суджень про цей жанр, а також на базі аналізу його поетичної творчості цього структурного типу.

Незвичайністю події, загадковістю, таємничістю, драматично напруженим, інтригуючим сюжетом захоплює нас балада. Жанр цей популярний у світовому фольклорі та літературі. Увагу до ліро-епічних пісень, які оповідали про незвичайні, найчастіше трагічні події, стимулювала поява у 1765 р. відомого збірника Персі "Reliques Of Ancient Poetry". Вона викликала в Європі зацікавлення цим типом пісні і спричинила пошуки аналогічних явищ у народній творчості різних народів. У той час починає розвиватися і літературна балада. Світову славу здобувають балади Шіллера, Гете, Бернса, Міцкевича, Жуковського. Шведський літературознавець Енсен вважав, що коли б Шевченко написав саму лише "Лілею", то й і тоді став би всесвітньовідомим поетом.

Не обминув увагою цей жанр і Франко. Його знаємо як автора, збирача, перекладача, дослідника балад. Саме баладами починав він свою літературну діяльність. Очевидно, під впливом Міцкевича молодий поет називає свою першу збірку, писану "язичієм", "Баляды и рассказы" (1876). Тут є і переспіви балад

Гайне ("Лицар"), Пушкіна ("Шотландська пісня", "Русалка"), О.К.Толстого ("Нешаслива"), і розробки власних тем ("Рибак", "Керманич"), і твори на сюжети з історії Київської Русі ("Данина", "Аскольд і Дір під Царгородом", "Князь Олег", "Святослав").

Чому ж саме баладний жанр так захопив молодого поета? В основі балади, як відомо, лежить незвичайна подія, розрахована не тільки на те, щоб справити сильне враження. Філософія жанру полягає в тому, що герої поставлені у крайні, можна сказати, екзистенційні ситуації, балада трактує їх поглиблено, в аурі філософічності.

Характерно, що українська балада не терпить потворності, жахів. І тут Франкові балади не є винятками. Його герої – сумний відлюдькуватий лицар, чарівна русалка, арф'ярка, яку покинув коханий, самотній рибалка без весла на чайці в Чорному морі, молодий керманич на Черемоші. Вони не є однотипними, при змалюванні кожного поет зосереджує увагу на різних психологічних нюансах, майстерно творить портрети своїх героїв. Лицар у нього –

понурий, німий,
Лице мав бліде та запале!
Ходив і хитався й дрижав, мов старий,
Мов сніг його вдень обіймали.
Нездара він був, недотепа такий...
Куди лише плівся, дівки і квітки
Уголос за ним реготали... ("Лицар").

Якщо в образі лицаря авторська увага сконцентрована на внутрішньому світі героя, то портрет русалки зовнішній, візуальний, ми бачимо її привабливість, красу, за допомогою зорових та слухових "зміслів" поет малює чарівний, манливий образ водяної дівки, орнаментований багатством порівнянь:

У сузнях із морської піни,
Лице, наче рожа, як мармур чоло,
У чіпці брильянти й рубіни.
А коси, мов золото, з рамен пливуть,
А очка у серце жар розкоші ллють... ("Лицар").

Або:

... враз легенька, мов тінь ночі,
Біленька, мов м'який сніг,
З хвиць дівка виплила, плюскоче
Й мовчки сіла на моріг ("Русалка").

У Пушкіна ця героїня виглядає так:

... легка, как тень ночная,
Бела, как ранний снег холмов,
Выходит женщина нагая
И молча села у брегов... ("Русалка").

Тут варто відзначити, що Франкова героїня хоч змальована привабливішою, делікатнішою, ніж у російського поета, але надто багатослівно.

Дослідники наголошують на реалізмі балад Івана Франка, хоч реалізм не характерний для цього жанру. Зокрема, Григорій Нудьга, розглядаючи історію розвитку української літературної балади, так оцінив першу Франкову збірку: "Поява у 1876 р. збірника балад І.Франка в історії жанру є новим і цікавим фактом. У баладах Франка більше енергії, дії, написані вони чіткішим почерком, їхні герої мають виразніші реальні прикмети, хоча й виникли вони при свідомому звертанні автора до романтичного матеріалу і романтичних засобів" [3, с.48–49]. Основним своїм завданням дослідник бачить у тому, щоб довести реалістичність Франкових балад, а реалізм не властивий баладі. Г.Нудьга ніби виправдовує звернення письменника до романтичного матеріалу. Подібно трактує балади І.Франка і Г.Костюк. Керманич з однойменної балади зустрічає у воді Черемоша русалку – ту дівчину, яку колись покинув, вона кличе його до себе і – настає блискавична трагічна, розв'язка:

Черемошем бистрим, шумливим
На доли дараба пливе;
В ній зламана керма, о берег
Черемош дарабою б'є.
Глибоко керманич, глибоко
Лежить у скляному дворі;
Що присне о скелі дараба,
Йому вже то й не в голові ("Керманич").

Мотив заманювання русалкою юнака в своє підводне царство традиційний. Згадаймо тут гетівську баладу і її українізований переспів у Гулака-Артемовського. У Франка інші лише декорація, тло – це гуцульський Черемош.

Дія Франкових балад відбувається то "над озером в глухій діброві" ("Русалка"), то на бистрому шумливому Черемоші ("Керманич"), чи в темному закутні дому ("Лицар"), на Чорному морі, що "розігралося, мов звір" ("Рибак серед моря"). Тло балад підпорядковане акції; трагічній події, яка має відбутися, передуює загадковий опис її місця, наприклад, перед появою русалки "над озером в глухій діброві":

Смеркало. Пінивсь чорторий
На озері і дихав млою.
Бір почорнів. У небесах
Плив місяць смутов світляною... ("Русалка").

Пейзаж типово романтичний – таємничий, оповитий настроєм несамо-витості.

Окремо від попередніх слід розглянути балади "Арф'ярка" та "Нешаслива", які характеризуються посиленням психологізмом. Виразнішим у цих баладах є драматичний елемент, а також сильний ліричний струмінь, події зображаються крізь призму почуттів головних героїв. Це всі родові константи баладного жанру, який є гібридом епіки, лірики й драми.

Щодо творів, які І.Франко написав на сюжети з історії Київської Русі ("Данина", "Аскольд і Дір під Царгородом", "Князь Олег", "Святослав"), то Г.Нудьга, а за ним Г.Костюк називають їх баладами. Але якщо ми можемо говорити про баладний характер "Князя Олега", "Святослава", то за якими ознаками належать до цього жанру "Данина", "Аскольд і Дір під Царгородом"? Чи можемо вважати незвичайною подією боротьбу "хто сильніший" між полянами й хозарами чи русинами і греками? Та й самі твори мають характер дидактичний, параболічний (не йди проти когось, бо це може обернутись проти тебе), а не баладний. Сам Франко назвав свою збірку "Баляди и рассказы". Отже, крім балад, там мали б бути й "розкази", твори з посилено-спічним елементом – форма саги.

У зв'язку з браком чіткості у авторському визначенні жанру "балади" в назві першої поетичної збірки Франка, дослідники не шукали баладних жанрових структур у пізніших його збірках. Виняток – Григорій Нудьга, який потрактував віршик "Галаган" як баладу. Але, очевидно, при всьому трагізмі матеріал тут не баладний, бо надто вже натуралістичний. Балада – жанр типово романтичний, вона любить фантастику або ситуацію, що балансує на грані ірреального. Саме такими є поезії Івана Франка "В Перемишлі, де Сян пливе зелений" у "Зів'ялому листі" та "Над великою рікою" у збірці "Із днів журби". Тут бачимо характерне романтичне тло балад: у першому випадку – зелений Сян, змальований контрастно, влітку і взимку; у другому – крута скала над великою рікою, де ліричний герой бачить видіння. Туга, викликана появою весільної дараби, примушує ліричного героя кинутись у воду за своїм нездобутим утопленням щастям. У цих баладах два світи – світ незвичайної події і світ ліричного героя – органічно переплітаються, утворюючи т.зв. тип "балади в цитаті", яка з'являється у кульмінаційний момент балади першопланової, видовжує цей момент і впроваджує нові елементи напружень. Авторська трагедія ("Се мого серця драма!") перегукується з незвичайною подією святкового зимового ранку, зберігаючи певну рівновагу між цими двома ланцюгами подій.

Іван Франко один з перших в українському літературознавстві звернув увагу на баладний жанр як теоретик і дослідник. У передмові до перекладів старошотландських балад він відзначав, що цьому жанру властива "повна об'єктивність та безособовість, а при тім майже гарячкова драматичність оповідання" [4, т.10, с.142]. Спостерігаючи специфіку композиції шотландських балад, Франко висловив думку, що в них "оповідання не починається звичайно викладом про початки та обставини головної події, але зовсім незаметно впадає *in medias res*, а дуже часто лишає найважливішу подробицю, вияснення конфлікту та ключ події на сам кінець" [4, т.10, с.143]. Франко порівнює баладу з блискавкою, "що нагло освітлює найглибші тайники людської душі, найстрашніші тайни людського життя" [4, т.10, с.143].

І.Франко є автором перекладів українською мовою балад багатьох європейських народів, серед яких старошотландські, староанглійські, старонорвезькі, староісландські, португальські, німецькі. Він мав намір видати ці твори окремою збіркою, але здійснити задуму не вдалося; вони побачили світ через багато років після смерті автора.

У передмові до старошотландських балад І.Франко пояснює принципи, якими сам керувався при перекладі і які застосовував німецький перекладач О.Л.Б.Вольф: "... поперед усього й головню звертав увагу на поетичну вартість та важність пісень, потім на національні особливості або історичне значення, а нарешті, на новість їх для Німеччини. При перекладанні я дбав надто передовсім про те, аби якнайдосконаліше попасти в людвий тон та передати по змозі якнайвільніше зміст і форму" [4, т. 10, с.145].

Порівнюючи старошотландські балади зі зразками народної творчості слов'янських народів, І. Франко говорить про аристократизм перших, наголошує, що "вони витвори не селянської, навіть не міщанської, а тільки рицарської верстви. Їх героями являються майже виключно королі та лорди й члени їх родин. Можна би сю народну поезію назвати вповні аристократичною в протиставленні до демократичної народної поезії слов'янських народів" [4, т. 10, с.141].

Авторами старошотландських балад дослідник вважає "мінестрелів, людей рицарського походження, що бували звичайними гістьми при пирах та забавах королів і можних лордів, мандрували від двору до двору як співаки й музиканти і правдоподібно мали свою окрему організацію та проходили певну школу, поки не ставали майстрами в своїм ремеслі" [4, т.10, с.142]. І.Франко говорить про неісторичність старошотландських балад; хоч вони розповідають про королів або королівську родину, їх не можна напевно зіставити з особами, згаданими в історії Шотландії. Часом виникнення балад дослідник вважає XV–XVII ст.

Окремі баладні сюжети та їх зв'язок з народним життям І. Франко розглядає у "Студіях над українськими народними піснями". Він наголошує на мандрівності баладних мотивів, зокрема турецького циклу, коріння якого вбачає у народній творчості південних слов'ян. До цієї групи належать такі баладні сюжети:

- Іван і Мар'яна;
- Батько продає дочку турчинові;
- Брат продає сестру турчинові;
- Турчин купує сестру-полонянку.

Дослідник гадає, що ці пісні занесені до нас ще у XVI ст. сербо-болгарськими співаками та музикантами і тут перетворені відповідно до нашого народного життя: "...Ті пісні ще не знають татар, а згадують головню про турків, усі мають собі паралелі в багатшій із сього погляду людвий поезії болгар і сербів і щодо своєї основи являються витвором більше болгаро-сербського, ніж українського ґрунту. В безпосереднім зв'язку з тими занесеними до нас із півдня піснями стоїть другий невеличкий цикл (теща у полоні у зятя, татарські напади на села, поділ бранців, ридання полонянок, сторожа перед нападами в степах), пісні, де замість турків виступають татари. Ті пісні малюють відносини вже зовсім близькі до тих, що переживав наш народ у XVI та XVII віках, і постали, очевидно, на нашім ґрунті, хоч щодо свого стилю й літературного оброблення держаться зовсім старших взірців, занесених до нас від південних слов'ян" [4, т.42, с.93].

До мандрівних баладних сюжетів І.Франко відносить також такі: Настя вбита заздрісною панєю, Роман убитий жінчиними братами, "Сербин" (сестра труїть брата), жінка вбиває мужа, "одурена дівчина" (козаки підмовляють дівчину на мандрівку, потім її зраджують, вбивають). Зокрема, про останню дослідник писав: "Пісня сеся доволі розширена по цілій нашій Русі (...). Тільки ж помимо сього розширення між нашим народом не можна в тій пісні шукати характеристики нашого життя і наших людей, навіть і в давніших часах. Пісня сеся належить до т. зв. бродячих або вандруючих пісень, котрі переходять від одного народу до другого, і зайшла до нас з заходу. Мотив її: "знаситування і відтак страшне замучення жінчини" стрічається, напр., в найдавнішій драмі Шекспіра "Titus Andronicus", де два королевичі насилують і страшно калічать в лісі доньку Тіта, Лавинію" [4, т.26, с.221].

З баладних тем, які виникли на українському ґрунті, І.Франко відзначає такі:

- Тройзілля;
- Подолянка (краще смерть, ніж вийти заміж за козака);
- Дівчина-воєчка;
- Син за намовою матері забиває жінку й опісля гине;
- Яким за намовою вдови вбиває свою жінку.

Спеціальних праць, присвячених власне проблемам теорії баладного жанру, в І.Франка немає, але знаходимо у його роботах деякі спостереження, які стосуються питань поетики балад. Характерно, що балада є твором доволі коротким, лаконічним, зосереджує увагу на змалюванні найважливіших моментів, а події, що передують їм, як і проміжні, намагається відкидати. Розглядаючи баладу про Якима, котрий за намовою вдови вбиває свою жінку, Іван Франко пише: "От Яким має свою жінку і свої діти, але любить вдову. Чому се так? Сього пісня не говорить, але се і не цікаво нам знати. Чи він любив свою жінку попереду, а відтак вона відпала йому від серця? Чи, може, він давніше любив тоту саму вдову, коли вони обоє були ще молодими, а родичі казали йому брати другу? або, може, родичі віддали її проти волі за якогось старого, що швидко умер і оставив її бездітною вдовою? Всього того можна догадуватися. Досить, що – Яким любить вдову..." [4, т.26, с.235]. Стислий, кореспонденційний виклад балади дає нам змогу домислювати ті події, яких балада нам не показує, які відбувалися чи відбуваються "поза сценою".

Дуже цікавою І.Франко вважає пісню "про шандаря", яку відносить до найновіших творів народної фантазії і детально аналізує у роботі "Жіноча неволя у руських піснях народних". Мотив її – жінка зраджує нелюбого чоловіка з шандарем, якого кохає. У драмі "Украдене щастя" І.Франко подає своє художнє бачення і розуміння цього баладного мотиву. Природа балади, характерними для якої є драматична напруженість сюжету, лаконічність, одноконфліктність, обмежена кількість персонажів, перерваність викладу, загострення уваги на вузлових моментах сюжету, сприяє використанню її мотивів у художніх творах. Баладний сюжет можемо порівняти з пружиною, яку можна на свій розсуд розтягувати. Крім балади "про шандаря", Іван Франко використовує у своїх

творах й інші баладні мотиви. Зокрема, основою його драми "Камінна душа" послужила народна балада про попадю, яка, залишивши свою родину, помандрувала з опришками. Цей сюжет використав у одноіменній повісті і Гнат Хоткевич. Сюжет про покритку, яка топить свою дитину, теж розповсюджений у народних баладах, опрацьований у драматичному епюді Івана Франка "Будка ч. 27". Типово баладним є і сюжет про братів-близнюків, який І. Франко кладе в основу роману "Лель і Полель".

У працях "Тополя" Т. Шевченка, "Дещо про "Марусю" Л. Боровиковського та її основу" І. Франко аналізує літературні балади, досліджує походження їхніх мотивів. Характерно, що "Марусю" він називає поемкою, а згодом думу про втечу трьох братів з Азова відносить до жанру балади або саги. Джерелом балад Шевченка він вважає українські перекази, казки та повір'я, а також відзначає вплив на нього балад Міцкевича, Жуковського, Пушкіна; як найкращу і найпопулярнішу із балад Шевченка Франко відзначає "Тополю", темою якої є туга дівчини за милим. Дослідник говорить про поєднання у цьому творі двох окремих мотивів: 1) дівчина викликає за допомогою чарів неprisутнього милого (цей мотив є мандрівним, його опрацьовували також Бюргер, Жуковський, Зан, Міцкевич, Боровиковський); 2) метаморфоза дівчини в тополя (теж мандрівний мотив, Франко бачить його греко-римське коріння). Відповідаючи на запитання, що нового вніс Шевченко в традиційний елемент цієї балади, Іван Франко вказує на специфіку опрацювання її українського варіанта: "Зміни, які він (Шевченко) поробив у перенятім від других сюжеті, додатки, які подавав до нього, показують нам його розуміння сього предмета, його погляд на поезію і її ціль. Порівнюючи різні відміни тої повісті, що стала основою Шевченкової "Тополі", ми мусимо сказати, що зміни, ним dokonані, мали одну причину: щоб не впроваджувати в свою поезію упирів. Здорова, світла і чоловіколюбна натура нашого поета відверталася від того огидного виплоду темноти та ненависті до натури людської [...]. І коли поет змалюванням дерева-сироти в степу з самого початку зумів збудити наше співчуття, то співчуття те зміцнюється ще змалюванням стану бідної, покинутої дівчини. На збудження сього щиролюдського співчуття, а не на викликання страху і моторошності, поклав Шевченко головну вагу в своїй баладі і замість патетичної та богохульної "Ленори", замість демонічної "Ucieczki" дав нам твір о м'якім, злегка сентиментальнім колориті, кілька пишних, хоч лишень злегка нашкіцованих образків з життя і природи рідної України з її степом, вербами та солов'ями" [4, т. 28, с. 86–87].

Аналізуючи баладу Л. Боровиковського "Маруся", Франко вказує на споріднені з нею твори ("Ленору" Бюргера, яку вважає "найславнішою і найбільш впливовою зі всіх балад у новочасних літературах", та "Светлану" Жуковського) і доводить, що наш поет опрацював у своїй баладі легенди та вірування українського народу, надав їй українського колориту та переніс на реальний ґрунт українського села, а не просто переклав твір Жуковського, як на це вказували деякі критики.

Баладний жанр не став основним, та все ж відіграв чималу роль у літературній діяльності Івана Франка.

1. Дей О. Іван Франко і народна творчість. – К., 1955.
2. Костюк Г. Балади І. Франка // Українське літературознавство. – № 54. – С.40–46.
3. Нудьга Г. Українська балада. – К., 1970.
4. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К. 1976–1986.
5. Oracki I., Zgorzelski Cz. Ballada. – Wrocław: Ossolineum, 1970.

BALLAD IN GENELOGICAL CONSCIOUSNESS OF IVAN FRANKO

Marta DAKH

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

Ivan Franko's scientific treatment of the ballad genre is researched in the article. The peculiarities of the genre of ballad in the writer's creative activity are analysed.

Key words: ballad, genre, geneological consciousness, theme.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.1999
Прийнята до друку 18.05.1999

ІВАН ФРАНКО ПРО ПРИЧИНИ ПОПУЛЯРНОСТІ АПОКРИФІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В УКРАЇНІ

Ярослава Мельник

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Чому апокрифічна література, ця “космополітична ростина” (І.Франко), пустила на українських теренах таке глибоке коріння, тішилася (помимо церковних заборон) надзвичайною популярністю і любов’ю серед нашого народу? Це питання неабияк хвилювало Івана Франка, постійно перебувало у сфері його наукових зацікавлень, причому, далекі, не на маргінесі студій дослідника в царині “таємних”, “заборонених книг”.

Переконливим свідченням цього є вельми поважний “спис” різного характеру наукових розвідок ученого (від узагальнюючих синтетичних праць з історії українського письменства – до рецензій на видання текстів апокрифічних пам’яток і наукових досліджень тогочасних авторів), у яких він прямо чи опосередковано торкається проблеми популярності апокрифічної літератури в Україні. Назвемо бодай найважливіші з-поміж них. Окрім широко закреслених передмов, що супроводжують усі, за винятком п’ятого, томи Франкової збірки “Апокрифів і легенд з українських рукописів”, це: “Українсько-руська (малоруська) література”, “Українці”, “Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського”, “Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.”, “Карпаторуське письменство 17–18 вв.”, “Студії на полі карпаторуського письменства 17–18 вв.”, “К истории апокрифических сказаний”, “Из старых рукописей”, “Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві”, “Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма”, “Южнорусская пасхальная драма”, “Слово о Лазаревѣ воскресеніи. Староруська поема на апокрифічні теми”, “Апокрифічне євангеліє псевдо-Матвія і його сліди в українсько-руськیم письменстві”, “Народне повір’я з українських рукописів”.

Аналізуючи названі, а також інші студії І.Франка, можна виокремити такі найважливіші, на думку критика, фактори-детермінанти феномена популярності апокрифів в Україні:

1. Духовно-світоглядний.
2. Соціально-культурний.
3. Естетичний, або власне літературний.

Перш аніж детальніше зосередитися над окремими аспектами Франкової концепції дивовижної живучості апокрифів на українському літературному ґрунті, відзначимо, що засадничим принципом у підході дослідника до апокри-

фічної літератури було визнання її “вельми важної ролі в духовому розвою народів” [5, т.38, с.12]. На апокрифічні теми, підкреслював І.Франко, “нати-кається кожний, хто береться студіювати чи то історію літератури, чи історію штуки, чи історію релігійних поглядів та вірувань, чи загалом розвій народного духового життя” [5, т.38, с.166]. Однак при цьому дослідник абсолютно слушно вказував на різницю в функціонуванні “скритих”, “утаєних книг” у системі народних вірувань, обрядів, церковного письменства й живопису, значення їх для історії раннього християнства, розвою національних мов і літератур, з одного боку, і в системі догматичного богослов’я, з другого: “Певна річ, що правовірне духовенство в полудневій Слов’янщині, а особливо на Русі, виховане в грецькій церковній традиції, не могло рівнодушно глядіти на прилив апокрифічної літератури на сей ґрунт. Воно мусило тоді остерігати вірних перед читанням тих творів: вони розбуджували фантазію, розпалювали чуття та рівночасно підготовляли ґрунт для єретицької проповіді” [5, т.38, с.32].

І ще один цікавий, на перший погляд, можливо, навіть дещо парадоксальний момент. У розвідках І.Франка про апокрифи, цей, за влучним визначенням сучасного дослідника В.Микитася, “своєрідний жанр опозиційної літератури” [3, с.122], іосі communes (загальними місцями), що переходять із праці в працю, виступають “побожна фантазія”, “побожна цікавість”, “правдива побожність” і низка подібних, як от: “побожний читач”, “побожна легенда”.

“Побожна фантазія” – на означення генези однієї з найголовніших причин виникнення апокрифічного епосу – старозавітних і – надзвичайно багатого й тематично розмаїтого циклу – християнських апокрифів (апокрифічних євангелій, діянь апостолів, легенд про святих та есхатологічних апокрифів).

“Побожна цікавість” – нитка Аріадни, що провадила читача у захоплюючий світ “скритих”, “утаєних книг”.

Ось лише кілька прикладів. “Побожна фантазія 4, 5 та пізніших віків силкувалася заповнити ту прогалину, яку лишили канонічні новозавітні писання щодо діяльності поодиноких апостолів та їх безпосередніх учеників” [5, т.35, с.263]. Або: Апокрифи “відповідали на такі питання побожної цікавості, на які зовсім не відповідала Біблія” [5, т.38, с.28], зокрема, “побожна легенда” не залишила “без уваги майже ані одної особи, згаданої в Євангеліях”, розповіла, “як жили і відки походили родичі Марії, як родився Ісус і як провів дитячі літа, за що його судили і куди дівали по смерті, яка була смерть його матері, як жили, працювали та які муки терпіли його свояки, апостоли й ученики” [5, т.41, с.159–160].

Стосовно топосу “правдивої побожності” на позначення впливу апокрифів на народні вірування і світогляд, то з думкою І.Франка про те, що в апокрифічних легендах “уважний читач знайде багато такого, що (...) може зогріти його серце до високих думок, до правдивого християнського змагання, до братолюб’я і справедливості” [5, т.33, с.144], згодом у своїй “Історії української літератури” солідаризувався Д.Чижевський, так само підкреслюючи, що “в кожному випадку вплив апокрифів належить не лише історії марновірства, але й історії правдивої побожності” [6, с.59].

У цьому контексті варто відзначити, що І.Франко, подібно як інші дослідники української народної релігійної культури, зокрема І.Огієнко, М.Драгоманов, М.Грушевський, С.Єфремов, був прихильником концепції своєрідного двоєвір'я у світосприйнятті українців, причому апокрифічний первень, на його думку, домінував в українському народному християнстві: "Загалом в релігійно-моральнім складі понять нашого народу, хтозна, чи не більше місця займають елементи апокрифічні, ніж канонічні..." [5, т.26, с.1].

Г.Булашев, автор просторого дослідження "Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях", що побачило світ на початку ХХ ст., зазначав: "Догоджаючи *релігійному почуттю*, апокрифічні твори водночас догоджали й *почуттю поетичному*" [2, с.58]. "Догода" апокрифічної літератури "поетичному почуттю" читача, за І.Франком, має двояку природу, або, інакше кажучи, реалізується у двох площинах: у площині естетичного сприймання апокрифів як мистецького явища і в площині власної творчості, чи, радше, спроб власної творчості на апокрифічній канві.

Із розсипаних по "огрому" Франкових наукових розвідок спостережень над поетикою апокрифів можна виокремити ті первні "формозмістової єдності" (А.Ткаченко) апокрифічних текстів, які найбільше догоджали "поетичному почуттю" читача: цікава, інтригуюча фабула, замилювання до чудес і дивних пригод, багатство реалістичних мотивацій, романтична спрямованість, широко розвинене епічне начало, драматизм, експресивність тощо ("речі оповідані дуже інтересно, не раз драматично і поетично, або такі, що сильно вдаряють на фантазію") [5, т.38, с.80]; висока естетична вартість деяких текстів ("рафінована майстерність вислову", "тонка психологічна обсервація", "велична символіка...") [5, т.38, с.80]. Зокрема, як "незрівнянні взірці стилю", "архівтори епіки" І.Франко виділяв з-поміж апокрифів "Первоевангеліє Якова" і "Діяння апостола Томи". Насамкінець, не останню роль у захопленні читача апокрифічною літературою, на думку дослідника, відіграли такі прикмети цього жанру, як "простий стиль, виклад, приладжений до потреб невчених читачів і слухачів" [5, т.32, с.218], у той час як символізм та богослов'я книг Святого Письма часто були важкодоступними для розуміння цієї категорії віруючих.

З іншого боку, апокрифи приваблювали також "демократичністю", "незамкненістю" своєї художньо-естетичної структури, сприяли розвиткові співтворчого начала реципієнта, давали неабияку можливість для вияву власної творчої енергії, польоту фантазії. Перекладачі (спершу), а згодом і численні переписувачі апокрифів, користувались значно більшою свободою, аніж, приміром, їхні "колеги" в царині перекладу Святого Письма, інших богослужбових та літургійних книг, для котрих основним принципом при перекладі була недоторканність тексту. "Апокрифи, – пише І.Франко, – не мали цього німбу святості, перекладали їх вільніше, перероблювали і комбінували у формі проповідей чи принагідних оповідань; одним словом, можна сказати, що на них розум православних слов'ян, а, отже, і русинів, наче робив перші кроки літературної творчості" [5, т.30, с.247].

Багатим, цікаво дібраним фактажем з хронологічно різних етапів національної рецепції "хибних" книг І.Франко ілюструє свою тезу про оригінальний

“розвій” апокрифів на українському літературному ґрунті, зокрема, звертає увагу на те, як вільно поводитися з “первовзорами” укладачі закарпатських збірок 17–18 ст. “Видно, що автори трактують свої теми зовсім не як якісь святощі, а попросту як літературні теми, і обробляють їх вільно, силкуючись поперед усього надати їм по змозі яркий місцевий колорит” [5, т.32, с.221].

До речі, саме на теренах Закарпаття апокрифи, зокрема апокрифічні євангелія, порівняно з іншими регіонами України, чи не найдовше (до кінця 19 ст.) зберігали за собою першість у рейтингу найпопулярнішої літератури серед селян і нижчого духовенства. Причину цього явища критик вбачав не лише в духовно-світоглядному та естетичному чинниках, але і в соціо-культурному також. Величезне багатство апокрифічних пам’яток у цьому краї (“угороруський” апокрифічний матеріал, доставлений І.Франкові “щасливими збирачами” В.Гнапком і О.Колессою, зайняв найбільшу площу в другому томі його “Апокрифів і легенд з українських рукописів”), особливо тривкий успіх, який “має там досі ця література”, на думку дослідника, пояснюється “недостачею новішої просвітної і артистичної літератури” [5, т.38, с.80].

У якій формі, чи, кажучи словами І.Франка, у яких “категоріях книжок”, приходили апокрифи в Україну й функціонували тут?

І чи здобули б вони таку популярність, а тим паче довіру в “побожного читача” за умови їхнього функціонування лише у вигляді власне апокрифічних книг? Чи слугували б читачеві впродовж століть “любою відрадою” і “духовою поживою”?

Адже інтерес до апокрифічної літератури, підкреслював І.Франко, залишався незмінним майже упродовж тисячолітнього розвитку національного письменства. Апокрифи виявилися невіддільними впливам примхливої літературної моди. З плином віків змінився тільки їхній реципієнт: з “вершин”, із середовища блискучих інтелектуалів-книжників давньоукраїнської доби (в Україну апокрифи почали проникати майже відразу після прийняття християнства водночас зі священними й літургійними книгами з Візантії і з православних слов’янських країн Болгарії та Сербії), вони “звичайним порядком усяких культурних пережитків (...), стративши інтерес серед освічених верств, спускалися все нижче й нижче, до кругів сільського малописьменного духовенства, дяків, мішан і селян” [5, т.38, с.21].

До “широти розповсюдження і глибини впливу тих творів серед нашого народу” [5, т.41, с.23], за І.Франком, спричинилося щонайменше три категорії книжок (за критерієм класифікації дослідник обрав правовий статус функціонування тих чи інших пам’яток у духовному житті України):

1. Власне апокрифічні, “ложні” книги.

“Книги ложныя, ихъ же не подобаетъ чести и держати православнымъ християномъ”, – застерігали поширені в Україні індекси книг істинних і заборонених [4, с.52]. Найдавніший на наших землях список “ложних” книг (усього в ньому перелічено 24 твори – 13 старозавітних та 11 новозавітних) містить уже Ізборник Святослава 1073 р. “Всѣхъ убо штушнихъ и дьявольскихъ (книгъ) крѣпко укланяйся”, – читаємо там, зокрема, суворе упізнання. Однак не

цей, ні пізніші індекси не мали для читача "ніякої обов'язуючої сили". Староруський індекс, зазначає І.Франко, "беручи практично (...), радше заохочував людей до читання апокрифів, ніж зупиняв їх від цього" [4, т.38, с.40].

2. Книги, дозволені до читання.

Апокрифи до складу цієї категорії книжок, за словами І.Франка, входили в "невинній формі вставок", апокрифічних "подробиць", "епізодів", а то й "цілих апокрифічних оповідань" і навіть великих збірок апокрифів. Безсумнівним лідером серед книжок цієї категорії І.Франко абсолютно заслужено визнає "Палею" – збірку оповідань про історії Старого Завіту – від початку світу до смерті Соломона, невичерпну скарбницю "таємних" книг, пам'ятку, що в багатьох індексах заборонених книг вміщена серед творів, не тільки "дозволених до читання, але попросту канонічних" [5, т.38, с.82], хоча, твердить І.Франко, половину "Палей" "займають апокрифи, що в цих самих індексах заборонені" [5, т.30, с.249].

3. Книги "істинні" (богослужбні книги).

Проникнення значної частини християнських апокрифічних легенд у тій чи іншій формі до складу богослужбових книг І.Франко пояснює кількома чинниками.

По-перше, певним толеруванням з боку духовенства цього пласту літератури, коли він тільки не порушував основних християнських догм: "В часах, коли критика історична не існувала, коли найвищою похвалою для теолога було його "усердіє" до звеличення імені Божого, писателі церковні не цуралися і поетичних мотивів апокрифічних" [5, т.39, с.119]. Тому нерідко в книгах, призначених для церковного вжитку, апокрифи були надійно "прикриті авторитетом старих отців церкви, візантійських хроністів і гімнографів" [5, т.39, с.119].

По-друге, дуже часто духовні особи самі не могли зорієнтуватися, де проходить межа між канонічними та апокрифічними книгами, особливо в той період, коли апокрифи спустились з "вершин" у "низини", і "неосвічене духовенство /.../, само перебуваючи в полоні забобонів, поширювало і утверджувало їх у наївній ошатності ортодоксального богослов'я" [5, т.31, с.216].

Власне, апокрифістика в богослужбових книгах – предмет особливого зацікавлення дослідника. З його своєрідного реєстру книг, що входять до цієї категорії, можна зробити висновок, що "неправовірними речами" поспіль були насичені різні жанри церковної літератури, зокрема, гомілетика, агіографія, церковна лірика.

У житія святих апокрифи, за спостереженням І.Франка, почали проникати ще з 12 віку [5, т.38, с.23]. Блискуче знання канонічних книг Святого Письма і, природно, апокрифів, дозволило І.Франкові побачити багато такого, "чого нема в Євангеліях" [5, т.38, с.116], і в пізніших збірках агіографічних пам'яток – у Прологах і Четях-Мінеях, зокрема, у такому "важному творі для православної церкви", як Четь-Мінеї Д.Туптала, не кажучи вже про Великі Четь-Мінеї митрополита Макарія, "де зібрано, властиво, весь скарб церковної літератури, що

тільки дістався в руки сього ненаситного збирача і де про якесь відмежування правовірного від апокрифічного не було ані мови" [5, т.38, с.116].

Таку ж давню "прописку", як в агіографії, отримали апокрифи, зокрема апокрифічні євангелія, і в гомілетичі. Як можна зробити висновок з Франкових студій, апокрифічними євангеліями щедро користувалися як українські письменники, що стояли на найвищих шаблях церковної ієрархії (К.Турівський, Д.Туптало, І.Гаятовський, А.Радивилівський, К.-Т.Ставровецький), так і десятки безіменних, не надто вчених авторів 17–18 століть, котрі охоче "втягали уступи з них до Учительних Євангелій" [5, т.38, с.139], сміливо "переробляли старі апокрифи на проповіді" [5, т.38, с.138], творячи при цьому, за словами І.Франка, "спеціальну літературну форму" [5, т.30, с.260].

І.Франко, студіюючи, як уже згадувалось, надзвичайно багаті на апокрифічний матеріал карпатські рукописні збірки 17–18 ст. ("Угровське Учительне Євангеліє", "Унгварський рукопис", збірки священників І.Яремечко-Білашевича, С.Теслевцевого, Ф.Поповича, о.Теодора з Дубівця та ін., приходить до висновку, що "угровські проповідники користувалися апокрифічними євангеліями (...) для своїх церковних проповідей не то на рівні з канонічними, але навіть раніше, бо тут знаходили більш інтересні, епічні теми, що мали силу зацікавити їх слухачів" [5, т.38, с.107]. Виголошуючи з церковних амвонів "ложніє словеса", ці проповідники вірили, що доносять до своїх "наймиліших християн" святе, Боже слово. Підтвердженням цього є, наприклад, надзвичайно цікавий зразок проповіді, що його І.Франко виніс на світ Божий з рукопису о. С.Теслевцевого (синтез апокрифічного оповідання про бунт і падіння ангелів і українського народного повір'я демонологічного характеру), у якій незвісний пастир звертається до своїх вірних з такими словами: "І нехай же кожний знає і навчиться від сьогоднішньої проповіді з святого премудрого богословія" [5, т.31, с.315]. Натрапляємо в цій проповіді й на таке, як каже І.Франко, "інтересне упімення" проповідника, звернене до парафіян: "Тут каждый май уха слухати, а кто умѣт писати, а ти собі перепиши" [5, т.32, с.263]. І це при тому, що індекси книг істинних і заборонених не раз остерігали духовних осіб перед небезпекою почитання "ложних" книг, "яко святых": "...Кто ложная писания книжная излагает в церкви, и почитает яко святых на соблазн людям, – аще будет причетник, да извержется (сана своего), а книги да сожгутся" [4, с.34].

Про те, що апокрифи назагал дуже часто нашими легковірними предками шанувалися "яко святых книги", свідчать поміж іншого й записки "проти книгокрадів у старих книгах та рукописах" [5, т.37, с.255]. Наприклад, на вкладній Страшевицькій Мінеї, пам'ятці 16 століття, на маргінесі якої І.Франко виявив свого часу рідкісний апокриф, так званий "Другий лист небесний", містилося таке закляття проти книгокрадів – "Büchermarder" ("книжкових куніць"): "Абы тыя книги выше писанѣ не были отдалены от тоя церкве святых. А кто бы их мал отдалити яким колвек обычаем, то хочи с ним имати пред Господем Богом в ден страшного его судища, и на нем да будет клятва святых отець тии.." [5, т.32, с.234].

Такі “профілакси проти книгокрадів”, з одного боку, сприяли збереженню книг: “В часах живого релігійного почуття була се не зовсім погана спекуляція припускати, що чоловік, який наважився вкрати книгу, хоч би в тій наївній вірі, що се не гріх, дуже заважається в своїй постанові, прочитавши на полях її карток крепке закляття або соковиту лайку на адресу того, хто би захотів вчинити се. Тут уже не могло бути вимівки перед власним сумлінням, що се не гріх. Може, з усякою іншою і не гріх, а на отсій властитель поклав заборону й закляття, і треба вже бути дуже запеклим та маловірним, щоб поважитися нарушити його” [5, т.37, с.255–256]. З іншого боку, подібні “послісловія” посилювали в читача ще більшу довіру до тих книг як “богонатхненних”.

Найпромовистішим зразком “буквалізму нашого давнього грамотія” (М.Тихонравов), його довіри до всього, що прикривається святими іменами, може слугувати найпопулярніший апокриф на українському літературному ґрунті “Епістола про неділю” або “Лист небесний”. “Деякі апокрифи, так звані “Лист небесний” з долученим до нього “Словом о дванадцяти п’ятницях”, і досі ще переписуються нашими сільськими дяками і з великою пошаною ховаються навіть неписьменними людьми” [5, т.27, с.12]. За словами І.Франка, популярності цього твору сприяло також його друкарське розтиражування наприкінці 19 – на початку 20 ст. Так, якийсь коломийський підприємливий поліграфіст М.Білоус “выпустил несколько лубочных изданий этого апокрифа (...) и продавал его втридорога преимущественно неграмотным крестьянам, которые носят его на груди как амулет” [5, т.29, с.243]. У четвертому томі своєї збірки апокрифів І.Франко опублікував 10 варіантів “Листа небесного” з рукописних збірок 16–19 ст., окрім того, у додатках до цього тому помістив ще 4 тексти “для студій над найновішими формаціями цього твору” [1, с.241]. Цікаво, що один із текстів, надрукованих у збірці І.Франка, висів у хаті його власниці “за склом у рамі на стіні як хатня сьвятош” [1, с.457]. “Для бібліотеки Наукового товариства імені Шевченка, – розповідав І.Франко історію придбання цього апокрифу, – прислав його д.Теодор Дерлиця, одержавши його в Стратині, Рогатинського повіту від баби Зацерковної, тої самої Явдохи, що вперше була замужем за Іваном Кащуком” [1, с.457]. Очевидно, баба Явдоха, як і тисячі інших легковірних побожних людей, не могла вчинити інакше з “Листом небесним”, оскільки “тот лист такуто мощь маєт, гди его кто читает албо с пилностию слухает, тому человек сто днин отпущение грѣхов будет, и которая невѣста верременная атот лист при собѣ носити будет, то легко отроча породит, а в котором дому тот лист будет, в том дому нѣчо злого шкودити не будет...” [5, т.27, с.21].

У цій статті, звісно, не вичерпано всіх аспектів Франкового тлумачення проблеми популярності апокрифів на українському літературному ґрунті (насамперед йдеться про фактографію), однак навіть перше осмислення питання дає достатньо підстав твердити, що і на тій ділянці “неходженого у нас досі поля” апокрифічної літератури І.Франко виступає як “перший робітник” – учений-новатор зі своєю оригінальною науковою концепцією.

1. Апокріфи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив д-р Іван Франко. – Львів, 1906. – Т.4. Апокріфи есхатологічні.
2. Булашев Г. Український народ у своїх релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування. – К.: Довіра, 1994.
3. Микитась В.Л. Іван Франко як дослідник давньої української літератури. – К.: Наукова думка, 1988.
4. Пытин А. Для объяснения статьи о ложных книгах // Летописи занятий Археографической комиссии. – Спб., 1862. – Вып.1–2.
5. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1976 – 1986.
6. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994.

IVAN FRANKO ABOUT THE REASONS FOR POPULARITY OF APOCRYPHAL LITERATURE IN UKRAINE

Yaroslava Melnyk

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article deals with peculiar aspects of Franko's conception of the popularity of apocrypha on the Ukrainian literature background. The following factors – determinants of the phenomenon of the popularity of apocrypha in Ukraine: spiritual, social, aesthetic and property literary.

Key words: poetics, apocrypha, genre, topos.

Стаття надійшла до редколегії 20.03.1999

Прийнята до друку 18.05.1999

ПУБЛІКАЦІЇ

СТАТТЯ І.ФРАНКА

“СЕМІТИЗМ І АНТИСЕМІТИЗМ У ГАЛИЧИНІ”

Михайло Гнатюк

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Проблема “Іван Франко і єврейство” у радянському літературознавстві або замовчувалася, або викривлялася. Зрештою, в радянській Україні тільки у 20-і роки ХХ століття маємо кілька статей на цю тему. Серед них – ґрунтовна розвідка проф. П.Кудрявцева “Єврейство, євреї та єврейська справа в творах Івана Франка” [1]. У праці автор на великому, відомому на той час фактичному матеріалі, розглядає досить широкий спектр проблем.

У радянський час літературознавство звертало увагу на характеристику єврейства та єврейських проблем в окремих художніх творах письменника. Серед праць на цю тему відзначимо дослідження Р.Кирчіва та А.Скоця [2]. Значну увагу характеристиці єврейської проблематики приділяли дослідники поеми І.Франка “Мойсей”.

З-поміж зарубіжних літературознавців, які досліджували цю поему, відзначимо Ашера Вільчера, зокрема його докторську дисертацію “Іван Франко і Біблія” (Оттава, 1967). Окремі аспекти проблеми “Іван Франко і єврейство” порушувалися останнім часом знову в діаспорі [3] та в Україні [4]. Проте проблема ця сьогодні мусить бути ширше дискутована. Має рацію Г.Грабович, пишучи: “Майже суцільний брак досліджень і попередній характер цього огляду (єврейської теми в українській літературі ХІХ – поч. ХХ століття – М.Г.) не дають нам змоги робити однозначні синтезуючі висновки. Та можна спостерегти одне: у своїх загальних обрисах єврейська тема, віддзеркалюючи в собі різні аспекти широкого політичного та соціокультурного розвитку, також кидає світло на

© Гнатюк М., 2001

* Термін “жиди” використовували Іван Франко та Михайло Грушевський. В російській мові був поширений термін “євреї”, а термін “жид” мав відтінок національної зневаги. Такий підхід до вживання термінів було накинута українській мові в радянський час. Але, як стверджують дослідники, зокрема, П.Мірчук, в українській, як і в інших слов’янських мовах, термін “жиди” усталився ще з часів княжої Русі. Ми використовуємо цей історично усталений термін “жид” без будь-якого емоційного забарвлення, коли йдеться про часи Івана Франка, і термін “євреї”, коли говоримо про сучасне трактування проблеми.

власне літературний процес. Вона засвідчує, що протягом XIX ст. українська література вибивалася за межі популізму (і тим більше первісного нативізму) та досягала довгоочікуваної диференціації. Разом із диференціацією вона набувала зрілості й пізнавальної витонченості" (3, с.258).

Поза тим, чимало матеріалів на цю тему тільки останнім часом стають відомими широкому читачеві: журнал "Сучасність" (1987, № 7–8, с.177–186) опублікував спогади Івана Франка "Мої жидівські знайомі", які довший час в Україні не були відомі. Навіть у 50-томнику І.Франка їх не друковано. В останні роки читачеві стали відомі спогади Василя Щурата про взаємини Івана Франка й Теодора Герцля "В той час це було ще маревом". Низку матеріалів, що стосуються єврейської проблематики, Іван Франко публікував німецькою мовою. Досі неперекладеними залишаються праці І.Франка, написані німецькою мовою: "Із Галичини" (1902), "Перша сесія Галицького сейму" (1896), "Єзуїтство в жидівському питанні" (1896), "Подвиг залізної руки" (1896), "Як в Галичині сіють вітер" (1896), "Найновіша виборча комедія в Галичині" (1898), "Львів. Заворушення" (1902), "Сигнал небезпеки" (1902) та ін.

Кожна з цих статей свідчить не тільки про величезний таланти Івана Франка-публіциста, але й про щире убоління письменника над долею всіх народів, що населяють Галичину: українського, польського та єврейського. Разом з тим, І.Франко не сприймає різних перекирвань в інтерпретації суспільно-економічних відносин різних етнічних груп Австро-Угорщини, до чого іноді вдавалися єврейські публіцисти. Для глибокого розуміння Франкового тлумачення єврейської проблеми важливе значення має його стаття "Семітизм і антисемітизм у Галичині", вперше надрукована у польському часописі "Przegląd społeczny" [1887, т.ІІІ, с.431–444]. Задумана автором як відгук на дискусію щодо єврейського питання в різних провінціях Австро-Угорщини, стаття виходила далеко за межі звичайної дискусії. За висловом самого Івана Франка, вона певним чином дискутувала з широкозакроеною розвідкою Альфреда Носсіга "Спроба розв'язання єврейського питання", проти якої, до речі, досить гостро виступили єврейські часописи "Israelit" та "Ojczyzna". Франкове дослідження стало дуже важливим документом, в якому провідний український інтелектуал пропонує шляхи вирішення єврейського питання в Галичині. Іван Франко також зупиняється детально на основних положеннях брошури доктора медицини Ліппе "Симптоми антисемітської хвороби", при цьому досить глибоко дискутує з деякими положеннями і цієї праці.

Український вчений звертає увагу на кілька моментів праці Ліппе. Насамперед, це визнання євреїв окремою народністю на підставі їхнього окремого походження, традицій, способу життя, їхньої духовної культури, світогляду та характеру.

Друга особливість, на яку звертає увагу Іван Франко у Ліппе, – це визнання за євреями "найповнішого права до розвивання своєї народности в такому напрямі, який вони самі признають найвідповіднішим і признають їм повної автономії та ініціативи у всіх внутрішніх реформах, розуміється, з признанням усього того також для народностей польської та руської" [5, с.116].

Розмірковуючи над важливим питанням, як забезпечити усім народам, що населяють Галичину, рівні права, Франко пише про потребу створення умов для вільного розвитку польського, руського і єврейського народів. "Про жодне гноблення, про жоден визиск, про жодну апостазію чи то релігійну чи національну чи яку іншу в наших ідеалах нема ані мови. Жодна релігія, жодне переконання, жодна раса і жодна народність не були й не можуть бути предметом нашої ненависти. Таким предметом були й лишаться на все тільки всякий утиск, усякий визиск і всяка облуда" [5, с.116].

Але Іван Франко на основі дійсних фактів доходить до думки, що "тип жидівський пересічно сильніший у боротьбі за існування, але морально стоїть нижче від нежидівського, має більше бистроти та витривалости, але також більше зарозумілости, амбіції та безсовісности" [5, с.117]. Так майже вся торгівля і весь промисел у Галичині, на думку українського вченого, перебуває в руках у євреїв. Їм же належить велика частина земельної власності. Євреї часто, володіючи величезними земельними наділами, зовсім не дбаючи про продуктивність землі, виснажують її до краю, а після того перекидаються в іншу сторону. Говорячи про факти нечесної індивідуальної конкуренції, І.Франко стверджує, що на економічному полі поляки й українці мусять собі ще здобувати рівноправність з євреями.

Редакція журналу "Przegląd społeczny" бачить два шляхи розв'язання єврейського питання: асиміляція (очевидно добровільна) одної частини євреїв з місцевим населенням, а також еміграція переважної маси євреїв за кордон до таких країн, де вони могли б розвиватися всебічно як народ. І.Франко звертає увагу і на третій шлях розв'язання проблеми, запропонований самими євреями, а саме: перебування якоїсь частини євреїв у Галичині на правах чужинців.

Але Франко бачить проблему глибше. Він стверджує, що єврейське питання має дві сторони, однаково важливі і для корінного населення, і для самих євреїв: "внутрішня реформа жидівства і зовнішнє впорядкування відносин між нами і жидами. Отже питання внутрішньої реформи, а тим самим питання остаточної розв'язки вузла, поставлення жидівського народу на власнім твердому ґрунті, витворення для нього внутрішніх умов правильного розвою єсть і мусить бути полишене їх власній волі та починові. В ту внутрішню справу, на мою думку, жаден не-жид не має права мішатися" [5, с.119].

Торкаючись взаємних звинувачень, що їх висувають євреї до неєвреїв, І.Франко наводить думку Ліппе про те, що односторонністю, виключністю та зарозумілістю євреї далеко перейшли не-євреїв. "Що такий спосіб полемізування мусить бути шкідливий поперед усього для самих жидів, сторони буцім то слабшої, яка так живо відчуває утиск із боку племен нежидівських і тому в першій лінії потребує поправи існуючих відносин, про те, здається, говорити не треба" [4, с.120].

Іван Франко детально аналізує становище євреїв у польській державі щодо її занепаду. Він не сприймає думки Ліппе про значний вплив євреїв на польську державу, бо думка цього вченого не базується на глибокому проникненні у суть відносин: поляки-українці-євреї. Франко, спираючись на акти, літописи та інші історичні пам'ятки, стверджує, що єврейський визиск у поєднанні з магнатською

сваволею був однією з основних причин козацьких воєн, які завдали смертельної рани Речі Посполитій.

З цього приводу український дослідник стверджує: "Ані в літературі, ані в науці, ані загалом в духовім життю Польщі та Руси аж до найновіших часів не бачимо ніякого сліду впливу чи співділання жидів, натомість у економічнім розвитку тих народів був їх вплив без сумніву фатальним. Тому не диво, що по упадку польського державного організму жиди відразу перекидаються на сторону побідителів: у Прусії та в Австрії робляться німцями, не з волі урядів, але з власної охоти та для власного інтересу, а коли в Росії не робляться москалями, зрештою з виїмками Литви по р. 1863, – то тим не менше всякими способами стараються показати свою лояльність новому панові" [4, с. 122].

Вчений подає приклади з життя євреїв у Галичині, коли вони, вдаючись до підкупу, не йшли служити до війська, не платили податків так, як це робили християни – селяни й ремісники. А такі вигадки, як газетні "простацькі напасти", від яких начебто інтелігентні євреї мусять тікати з Галичини, або стріляння в євреїв на вулицях І. Франко відносить на карб гарячої орієнтальної фантазії доктора Ліппе.

Говорячи про зорганізовану відмінність євреїв, І. Франко цілком справедливо стверджує, що народ, позбавлений землі та обмежений у виборі занять, зробився паразитом, і живе з праці інших. Вчений зазначав, що навіть якщо між євреями є не тільки капіталісти, але й пролетарі, "то дивний це пролетарій, бо хоч часто майже вмирає з голоду, то засоби для свого існування здобуває звичайно визиском чужих елементів". І. Франко підтверджує таку думку даними з польського часопису "Głos". Якщо в Англії, що має широкі торговельні та промислові відносини, посередники творять тільки 6% населення, то в Галичині їх 15%, з яких 9% єврейське населення.

Єврейський учений Фельдман у журналі "Israelit" звернув увагу на те, що робітники-християни мають більше прав і через те не хочуть приймати євреїв до своїх об'єднань. Інший єврейський учений Д. Інлендер твердить, що "те здобуття економічної гегемонії, те монополізоване торгівлі й промислу, здобувань земельної власності в цілях спекуляційних – усе те ніщо більше, як тільки право до праці та горожанського становища". І. Франко з цього приводу писав: "Д. Інлендер доходить навіть того, що домагався такої "рівноправності", аби жиди посідали в Галичині не 8,8%, але 10% усієї землі на тій основі, що творять 10% людности всего краю. Те, що жиди мають тепер у руках 60% промислу, а 90% торгівлі в Галичині, се в його очах ніякий знак жидівської переваги і не дає нежидам права домагатися рівноправності з жидами" [4, с. 127–128].

Іван Франко пропонує своє розуміння асиміляції євреїв, що в єврейській політиці мусить займати перше місце. "Ми певні, що асиміляція інтелігентних жидівських одиниць не доконається на ґрунті релігійної правовірності, бо там на полі догм ніяке поєднання неможливе. Тісніше порозуміння, тривкіше від обопільної толеранції, можливе тільки на ґрунті науки, пізнання природи та критичного зрозуміння минувшини, а при тім у праці над спільними, чисто людськими задачами суспільними та політичними" [4, с. 128].

Більше того, І.Франко відверто стверджує, що "під асиміляцією жидів не розуміємо зілляння цілої їх маси з людністю для них чужоплеменною, бо ми переконані, що при таких чисельних відносинах, як у нас, се ані можливе, ані не було би корисне. Асиміляція для нас – се поперед усього задача горожанського зрівняння на основі рівних прав і рівних обов'язків" [4, с.129].

Так само Іван Франко вважав, що еміграція євреїв з Галичини, повільна та з розумом організована, є бажаною, бо з одного боку зменшила б тиск єврейського елемента, а самим євреям допомогла б у творенні кадрів майбутньої національної самостійності.

Стаття І.Франка "Семітизм і антисемітизм у Галичині" ставила кардинальні проблеми життя різних народів, що населяли Галичину кінця ХІХ – початку ХХ століття. порушені у статті важливі питання життя єврейського народу була на часі. Український учений накреслив шляхи вирішення єврейського питання в Галичині. На жаль, історія розпорядилася у свій спосіб, і єврейському народові довелося пережити страшні катаклізми у ХХ столітті.

Стаття передруковується з книги І.Франка "В наймах у сусідів" (Львів, 1912 рік). У тексті статті наближаємо мову до сучасного правопису. Вжиті І.Франком у статті німецькі та польські цитати подаємо у перекладі українською мовою.

1. Кудрявцев П. Єврейство, євреї та єврейська справа в творах Івана Франка // Збірник праць єврейської історико-археологічної комісії ВУАН. – К., 1927. – Т.2. – С.181.

2. Кирчів Р. "Жидівські мелодії" Івана Франка // Українське літературознавство. – Львів, 1969. – Вип.7. – С.107–112; Скоць А. Поема Івана Франка "Сурка" // Українське літературознавство. – Львів, 1981. – Вип. 36. – С.74–82.

3. Грабович Г. Єврейська тема в українській літературі ХІХ та початку ХХ століття // Грабович Г. До історії української літератури. – К., 1997. – С.238–258.

4. Гнатюк М. Іван Франко і деякі проблеми єврейської людності в Галичині // Українське літературознавство. – Львів, 1993. – №58. – С.78–86.

5. Франко І. Семітизм і антисемітизм у Галичині // Іван Франко. В наймах у сусідів. – Львів, 1913. – С.115–131.

Іван ФРАНКО

СЕМІТИЗМ І АНТИСЕМІТИЗМ У ГАЛИЧИНІ

Жидівське питання без сумніву одна з найважливіших і найбільше пекучих справ нашого краю вже хоч би тому, що в ньому живе пропорційно значний процент жидівської людності, а ще більше з огляду на її економічне положення, спосіб її розселення та нарешті на вплив, який має вона на суспільно-економічний розвій нашого краю та на становище, яке займає супроти різних верств і різних ідейних течій, що борються внутрі нашої суспільності. Тому добре зробив "Przegląd społeczny", що в першій своїй річнику присвятив тому питанню кілька статей, а між ними помістив таку основну та широко закреслену працю, як "Próba rozwiązania kwestji żydowskiej" Альфреда Носсіра, далі трактував її

* Спроба розв'язання єврейської проблеми.

в одній із програмових статей та в "Echach" у напрямі принципіально однолітнім, хоч з різних точок погляду. Цікаве те, що в тім питанні забрали голос члени всіх трьох народностей нашого краю, польської, руської та жидівської. Та не менше цікаве також становище, яке супроти тих голосів заняла жидівська преса та частина преси польської. З польської преси, скільки знаю, присвятили статті д. Носсіра ширші згадки "Kurjer Lwowski" та варшавський "Przegląd Tygodniowy", сей останній п. з. "Rogoniopa monarchja". Що до "Ech", то більша часть львівських і варшавських дневників задовольнилася передрукуванням (без подання джерела) поміщеного в них фактичного матеріалу, а проти уваг та внесків автора полемізували тільки жидівські часописи "Israelit" та "Ojczyzna", які також остро виступили проти проектів д. Носсіра.

З початком біжучого року вийшла в Яссах брошура д-ра медицини Ліппе, в якій усі ті голоси, з додатком помислів німецького філософа Гартмана піддано подрібній критиці під спільним і дуже характерним заголовком "Symptome der antisemitischen Geisteskrankheit".

Ся брошура, з-під пера автора, що пильно слідить за ходом жидівської справи (на обложці зазначено чотири його попередні розвідки в тій справі), цінна для нас не стільки з огляду на її критичні уваги, яких вартість пізнаємо далі, скільки з огляду на численні позитивні дані для характеристики жидівського типу та жидівських аспірацій.

Поперед усього передам тут коротко основні думки торішніх статей "Przeglądu społecznego" про жидівське питання. Найважніший погляд, що потягає за собою цілий ряд важних консеквенцій, і до якого признається "Przegl. Społ." навіть наперекір многим Жидам, се признане Жидів як окремої народности, опертої на їх окремим походженню, традиції, способі житя та залежнім від усього того окремим складі духовім, окремим погляді на світ та окремим характері. В логічній консеквенції з тої основи впливає друга основа, голошена в "Przegl. Społ.": признане Жидам найповнішого права до розвивання своєї народности в таким напрямі, який вони самі признають найвідповіднішим, і признання їм повної автономії та ініціативи у всіх внутрішніх реформах, розуміється, з признанням усього того також для народностей польської та руської.

Але, виходячи з тих основ, продиктованих національно-автономічною та федералістичною програмою, "Przegl. Społ." далекий від тої ліберальної Prinzipienreiterei, яка не бачить життя, тільки принципи, і замикає очі на факти або закриває їх загальними фразами. Тому редакція не задовольнилася проголошенням основ, але вглядаючись глибше в сучасне життя, старалася дослідити, наскільки ті основи мають шанси здійснення без шкоди для жодної з інтересованих народностей, а з користю для всіх, бо ж очевидна річ, що в противнім разі й самі основи не мали би ніякої вартости. Тому аби уможливити перехід від теорії на ґрунт практичної політики, редакція старалася в різних статтях подавати аналіз наших суспільних відносин, аби уможливити оцінку сил, що виступають до конкуренції. Національний характер, у різних його проявах, історичний розвій, теперішній стан економічний, оцінка посторонніх впливів

* Симптоми антисемітської душевної хвороби.

політичних, так само як і економічних та духових, усе те було обговорюване на сторінках "Przegl. Społ." більш або менш систематично, на скільки на се позволяли рами часопису, але все з тою непохитною провідною думкою – освітити та проложити дороги, якими народ так само польський, руський, як і жидівський, може дійти до правдивого людського побуту, досягнути умов правильного і всестороннього розвою. Про жодне гноблення, про жоден визиск, про жодну апостазію чи то релігійну чи національну чи яку іншу в наших ідеалах нема ані мови. Жодна релігія, жодне переконання, жодна раса і жодна народність не були й не можуть бути предметом нашої ненависти. Таким предметом були й лишаться на все тільки всякий утиск, усякий визиск і всяка облуда.

Але роздивляючися в наших краєвих відносинах, добачаємо величезне число фактів, що підтверджують влучну характеристику д. Носсіга та його остаточний висновок, по якому "тип жидівський пересічно сильніший у боротьбі за існування, але морально стоїть нижче від нежидівського, має більше бистроти та витривалости, але також більше зарозумілости, амбіції та безсовісности" ["Przegl. Społ." 1886, т. II с. 232]. Не тільки ті індивідуальні прикмети жидівського типу, але особливо племінна лучність Жидів та їх релігійно-суспільні організації, кагали, дають їм величезну перевагу в боротьбі за існування, особливо над людністю так відмінно зорганізованою, як польська й руська. Майже вся торгівля в Галичині і весь краєвий промисел держаться в руках Жидів. Шляхетська інституція звана пропінацією їм завдячує свій розквіт і своє так тривке існування, бо Жиди як арендарі держать у руках вишинк горячих напоїв і стараються як найширше "пропагувати" їх консумцію. Велика частина більшої земельної власности також у їх руках, але й тут велика частина Жидів замість "управи" вносить тільки визиск і руїну. Яким способом, методом сарани, кидаються Жиди на більшу власність деяких повітів, аби, висавши її по кількох літах перекинутися в іншу сторону, зовсім не дбаючи про піднесення продуктивности землі й не думаючи навіть (розуміється, з деякими виїмками) робити які-будь вклади для піднесення рільного господарства, на се доказом нехай послужать ось які обчислення, пороблені мною на основі Skorowidzów із літ 1872–1886. Більших власностей у руках Жидів було: в пов. Цішанівським 1872 р. 50, а 1886 р. 22, в пов. Домбровським 1872 р. 3, а 1886 р. 16, у пов. Яворівським 1872 р. 13, а 1886 р. 7, у пов. Ліським 1872 р. 14, а 1886 р. 32, в пов. Самбірським 1872 р. 13, а 1886 р. 6, у пов. Мілецьким 1872 р. 8, а 1886 р. 54, в пов. Дрогобицьким 1872 р. 32, а 1886 р. 21, у пов. Брідським 1872 р. 4, а 1886 р. 30, у пов. Добромильським 1872 р. ані одної, а 1886 р. 12, у пов. Золочівським 1872 р. 29, а 1886 р. 11, у пов. Тарнобжеським 1872 р. 5, а 1886 р. 24. Загалом у повітах над долиною Сяном (Цішанів, Яворів, Хшанів) число більших власностей жидівських у тих літах із 80 упало на 13, а в повітах безпосередньо сусідніх із ними (Домбровським, Мілецьким, Ліським, Тарнобжеським та Велицьким) у тім самім часі з 28 виросло на 125. Що до східної Галичини, то тут у 8 гірських повітах число більших власностей жидівських із 19 виросло на 82, а в 9 наддністрянських із 66 на 105.

Такі факти, як нечесна конкуренція індивідуальна, неперебирання в способах, аби лише вели до мети, і скрите, але сильне ділання організацій, що лучать економічні інтереси з віроісповідними, ті факти занадто відомі всім і зробилися

джерелом незадоволення нежидівської людности, а в разі дальшого їх зросту грозять необчисленими небезпеками для краю і для самих Жидів. Ті факти склонили редакцію до піднесення жидівського питання і спонукали також мене висловити свій погляд, що на полі економічній людність польська й руська мусить здобувати собі рівноправність із Жидами, а при нерівності наших сил конечною являється краса підмога для слабшої сторони. Сама редакція в програмовій статті зазначила виразно альтернативу, до якої кінець кінців у протязі часу мусить у нас дійти жидівське питання, а власне асиміляція (очевидно добровільна) одної частини Жидів із місцевою людністю, і еміграція більших мас Жидів за границю до такого краю, де би вони могли жити й розвиватися всесторонньо як одностайний і самостійний народ. Не зазначено ще хіба третю, також часткову есентуальність – полишення якоїсь частини Жидів у нашій країні на правах чужоземців, есентуальність, про яку недавно (1880–81) досить живо дискутували жидівські часописи в Росії. Ті три есентуальності злучені разом на мою думку, вичерпують жидівське питання з нашої точки погляду, і тому вважаю потрібним іще раз приглянутися їм ближче і відперти при тім деякі закиди, піднесені в вище названих часописах.

Поперед усього ще одна увага. Жидівське питання має дві сторони, обі однаково важні для нас, як і для Жидів: внутрішня реформа жидівства і зовнішнє впорядкування відносин між нами й Жидами. Отже питання внутрішньої реформи, а тим самим питання остаточної розв'язки вузла, поставлення жидівського народу на власній твердій ґрунті, витворення для нього внутрішніх умов правильного розвою єсть і мусить бути назавсідги ділом самих Жидів, мусить бути полишене їх власній волі та починові. В ту внутрішню справу, на мою думку, жоден не-Жид не має права мішатися.

Натомість у справах, що доторкають обопільних відносин між Жидами й нежидівськими народами, мають обі сторони, Жиди й не-Жиди, не тільки право, але й обов'язок робити все, що можна, для вияснення фактичного стану річей, для вказання його хиб і можливих способів заради.

Тільки не треба забувати, що се обов'язок обопільний і що критика повинна бути також обопільна, з обох сторін рівноправна. Досі дуже мало було проявів такої діяльності. Нежидівські письменники та агітатори виказують шкоди, які поносить нежидівська людність від Жидів, отже стають майже виключно на ґрунті суспільно-економічній. Натомість жидівські апологети підносять кривди, які терпіла або терпить жидівська людність на ґрунті переважно суспільно-конфесійній. Очевидно, що при такій різниці вихідних точок трудно дійти до порозуміння, тим більше, що в одних і других для оцінки фактів інша етична міра. Економічний визиск, проти якого виступають одні, для других щось таке, що розуміється само собою до тієї міри, що навіть національну рівноправність вони розуміють як "право могти за свої гроші купити, що їм подобається" [Lipre, с. 77]. Тому й не диво, що при такій різниці вихідних точок не могло прийти до порозуміння, але навпаки оживлена дискусія розбуджує щораз більше пристрастей та фанатизму, відбігає від мети й утруднює її досягнення. Противник замикає очі на докази противника і відмовляє йому всякої компетенції промовляти в його справі, полишаючи се право тільки для себе, згори признаючи справедливність

тільки по своїй стороні, а противникові відмовляючи доброї волі. Що сим гріхом грішні обі сторони, не буду перечити, але судячи з останньої жидівської апології д. Ліппе тверджу сміло, що односторонністю, виключністю та зарозумілістю Жиди далеко перейшли не-Жидів. Що такий спосіб полемізування мусить бути шкідливий поперед усього для самих Жидів, сторони буцімто слабшої, яка так живо відчуває утиск із боку племен нежидівських і тому в першій лінії потребує поправи існуючих відносин, про те, здається, й говорити не треба.

Певна річ, що метода трактувати всяку думку про реформу як "antisemitische Geisteskrankheit" "Tollhäuslerpolitik" і які там іще інші прекрасні епітети дає тим змаганням жидівська апологетика, не особливо свідчить про почуття потреби реформи і причиниться більше до приспання, ніж до будження того почуття серед жидівської публіки. Повна сліпої зарозумілості фраза: "Не мішайтеся до наших справ! Die Juden werden ihre Frage selbst lösen" [Lippe, с.35] коли б тільки не була снотворним наркотиком і коли б сон після неї знов не був перерваний яким страшним пробудженням! Бо обопільні відносини між Жидами й не-Жидами в нашім краю тепер такі, що всяке самолюбне засліплення, всяке відпихання реформи без огляду на те, від кого б вона виходила, треба вважати суспільним злочином, що може приблизити, а не відвернути катастрофу.

Порушені в "Przegl. Społ." реформові думки не знайшли ласки в очах жидівських апологетів. І так ідея асиміляції для них неясна, і д. Ліппе без найменшого вагання відповідає на неї ось якою, зовсім нечесною інсинуацією: "Der Programmist (се зн. автор програмової статті) will aber sicherlich unter seiner Enförmigkeit das gemeinsame Religionsbekenntniss, und unter Assimilation Apostasie verstehen" [с.28]. Отже можу сказати сему пану, що сам він "sicherlich" помилився, а, коли поняття асиміляції та горожанської рівноправності йому неясне, то постараюся в'яснити йому його по змозі його власними словами. На його думку австрійський уряд у Галичині зробив із Жидів "echte Deutsche". Польське національне письменство, „wo in jedem Satze ein Heiliger steckt und auf jedem Buchstaben sich ein beflügelter Engel schaukelt" (Боже, який чудовий дотеп і яке знання польського письменства!) відіпхнуло навіть найохітніших до просвіти Жидів від нього і попхнуло їх до німецьких класиків: за се Поляки зненавиділи Жидів "als Avantgarde des Deutschtums" [с.76-77]. А коли нарешті нове покоління виросло в польським дусі та піднесло претензії до польської народності, "suchte man an ihrer Religion Anstand nehmen, indem man dieselbe, wie beim Process Ritter, nach dem Muster von Tisza Eszlar als gemeinschädlich anklagte" [с.77]. Отже, все те був антисемітизм: і ненависть до Жидів за їх німецькість, і приступлення

* Антисемітська хвороба.

** Божевільна політика.

*** Жиди самі вирішують своє питання.

**** Автор програмової статті під одноманітністю розуміє спільне релігійне визнання, а під асиміляцією віровідступництво.

***** "де в кожному реченні є якийсь святий, а на кожній букві хитається ангел з крилами".

***** "намагалися посіяти сумнів у їхній релігії, докоряючи їй, закидаючи суспільно-шкідливі ідеї, на зразок Тіси Есляр у рицарських процессах".

їх до польської народності, і оголошення їх за окрему народність! А корону тій "Geisteskrankheit" наложив ц. к. прокураторія, виточивши процес Ріттерам!

Отже на закиди жидівського апологета треба відповісти поперед усього, що австрійський уряд не зробив Жидів у Галичині Німцями, бо до самого р. 1848 трактував їх зовсім не ліпше від уряду польської Речі Посполитої. В часах тої Речі Посполитої Жиди так само як і по її упадку, творили державу в державі, мали свої інтереси окремі від решти суспільності і були далекі від польщини, незважаючи на те, що польське законодавство трактувало їх значно лагідніше ніж законодавства інших європейських країв¹. Зовсім легкокомисно кидає д. Ліппе твердження "Es giebt sogar Historiker, welche meinen, wenn die Juden nicht im Polenlande gewesen wären, wäre der polnische Staat Jahrhunderte früher aufgelöst worden"² [с.33]. Шкода, що автор не назвав ані одного з тих істориків і не навів ані одного доказу на піддержання такого погляду. Ми були би дуже вдячні йому за се, бо наші "яфетівські" історики не тільки що нічого не знають про добродійний вплив Жидів на польську державу, але навпаки на основі актів, літописів та інших історичних пам'яток стверджують сумний факт, що жидівський визиск у спілці з магнатською самоволею був одною з перших і головних причин козацьких війн, що задали польській Речіпосполитій першу смертельну рану.

Заняті тільки собою, маючи на оці тільки власні інтереси, Жиди за виїмком кількох одиниць не були горожанами Речіпосполитої, а тільки галапасами на її тілі. Ані в літературі, ані в науці, ані загалом у духовім життю Польщі та Руси найновіших часів не бачимо ніякого сліду впливу чи співділання Жидів; натомість у економічнім розвою тих народів був їх вплив безсумніву фатальний. Тому не диво, що по упадку польського державного організму Жиди відразу перекидаються на сторону побідителів, у Пруссії та в Австрії робляться Німцями, не з волі урядів, але з власної охоти та для власного інтересу; а коли в Росії не робляться Москалями – зрештою з виїмками Литви по р. 1863, – то тим не менше всякими способами стараються показати свою лояльність новому панові. У всіх польських рухах, де Поляки виступали проти Росії, аби вибороти собі національну незалежність, Жиди визначалися повним індіферентизмом або навіть добровільно та безплатно сповняли службу шпівнів та донощиків, так що пр. генерал Паскевич у р. 1831 міг з повним задоволенням писати до царя Миколая, що російські війська при допоміж Жидів знають про всі рухи повстанських відділів скорше та докладніше, ніж сама повстанська команда.

Яку ролю відіграли Жиди в Галичині в пам'ятній різні 1846 р., се доси не зовсім вияснено критично; але важкий закид, який піднесли проти них многі наочні свідки тих подій, будь-що-будь характеризує дуже драстично ті некорисні поняття про горожанське почуття Жидів, яке мали сучасні їм польські інтелігенти².

¹ Пор. L. Gumplowicz. Prawodawstwo polskie względem Żydów.

² "Є навіть такі історики, які вважають, що якби в Польщі не було жидів, то польська держава була б ліквідована на кілька століть раніше".

² Пор. J. Tessarczyk, Rzez galicyjska 1846 r., а також його рукопис у біблі. Осолінських ч. 1868, к.38 43 і ін.

Др. Ліппе, здається, відчуває справедливість закиду про брак горожанського почуття у Жидів, і збуває його чисто рабінською, орієнтальною штучкою. “Чого властиво хочуть асимілятори від Жидів?” – питає він [с.41]. “Що має Жид зробити з себе, аби стати горожанином? Які прикмети, які горожанські чесноти має польський Войтек або руський Федь, яких би не мав Жид Мошко? “Любові до рідного краю” – говорять. Але ж від сто літ емігрують християни з усіх країв Європи до Америки, Африки та Австралії, натомість європейські Жиди до передчора в тім руху взяли тільки мінімальний уділ. Жид скрізь без сумніву горожанин своєї вітчизни, але його переможний співгромадянин християнин відбирає йому його природне право, право горожанства. Жид головно перетяжений обов’язками супроти тої вітчизни, а у християнина переважає уживання горожанських прав. Маючий та інтелігентний Жид мусить утікати з Галичини, аби уйти від простацьких напастей (*gemeinsten Invektiven*) “*Gazety Narodowej*” та вуличників, або аби в ясне полудне його не застрілили, на вулиці як пса”.

По таким представленням положення не бідних, але маючих Жидів у Галичині через чоловіка, який, як сам признається, в Галичині вродився, виховався і скінчив школи, чи ж маємо дивуватися, що заграничні Жиди називають життя галицьких Жидів боротьбою (*ein Ringen*) і по цілім світі заряджують складки “*für galizische Zwecke?*” Що та жидівська боротьба доходить декуди до таких відносин, як у Бориславі, де перед кількома роками був погром християнських робітників через Жидів, при яким убито 6, а покалічено звиш 30 робітників, що ті “гноблені” Жиди в многих містах і місточках творять переважну більшість і пануючу та всесильну партію та визискують своє панування так огидно, як того приклад бачили ми в Бродах, наслідком жидівської господарки виставлених на секвестр, і як про те не менше цікаві історії вміли б оповісти Дрогобич, Коломия, Калуш, Снятин, Жаб’є і т. і., – про те жидівські апологети не згадують нічого, а може вважають се чимось так природним, що про те й згадувати не варто.

Будь-що-будь, однак ми, повчені давніми й новими прикладами, осмілюємося спростувати вище наведені твердження д. Ліппе. Коли Жиди досі не емігрували до Америки, то се зовсім не доказує їх “любові до рідного краю”, але доказує поперед усього, що вони не мали причин і потреби емігрувати, се значить, що власне наші краї й наші народи польський і руський являються для них найкориснішим тереном, бо ставлять найменший опір їх визискові. Були випадки, що Жиди справді пробували їздити до Америки, але по короткім часі вертали назад переконавшись, що там не так легко вижити з такої “праці”, як у нас. Що Жиди поносять більше обов’язків краєвих і державних, коли візьмемо до порівняння відносини прав і обов’язків головної маси нежидівської людності, а не упривілейованих верстов, як се чинить д. Ліппе, то се чиста неправда. Не говорячи вже про податок крові, від якого Жиди тисячними правними й безправними способами вміють викручуватися (пор. численні процеси за підкупства через Жидів комісій асентерункових), навіть податку майна й абсолютно й пропорціонально далеко більше платять християни, рільники й ремісники, ніж Жиди – купці, властители домів по містах, рантьєри та капіталісти. А такі полемічні

* “Для галицьких потреб”.

цвітки, а властиво пусті видумки, як "простацькі напасти" газет, від яких буцімто інтелігентні Жиди мусять утікати з Галичини, або стріляння Жидів по вулицях мов псів, очевидно не заслуговують ні на яку відповідь і мусять бути почислені самотньо на карб горячої, орієнтальної фантазії д-ра Ліппе.

Та особливо два мої твердження, висловлені в "Echach" сего часопису, стягли на мене найтяжчі громи з боку жидівської преси, а власне твердження про змагання Жидів до економічної, а евентуально також і до суспільної гегемонії, а також про їх конспіраційний спосіб поступування. Помину мовчки всі ті масні епітети, якими обкинула мене жидівська преса за висловлення тих тверджень. Для мене найцікавіше було зачудування жидівських апологетів при тій нагоді, немов би моє твердження було чимось нечуваним. "Eine Verschwörung der Juden in Galizien! Unglaublich!" – скрикує обурений др. Ліппе; "Eine teuflische und verworfene Aufreizung!" – скрикнув львівський "Israelit"; "zwykłe bezmyślne podburzanie" – повторяє д. Адольф Інлендер у "Ojczyźnie". І жоден із них навіть не пробує інакше опрокинути моє твердження. Та хіба ж організація Жидів у конфесійні громади та кагали така велика тайна? Чи тайна той величезний вплив, який мають ті організації на справи економічні та суспільні, а не лиш виключно на віроісповідні? Чи нарешті тайна та віками вироблена могутня лучність цілого жидівського племені, якої один прояв я показав у діяльності "Alliance Israelite"? Чи все те речі, про які невільно говорити? Речі, що не мають ніякого значення для нашого краю, у якому 10% людности – Жиди? Чи може нарешті се все – антисемітські вигадки? Здається, що ні, бо ось що читаємо приміром у варшавському жидівському органі "Głos", у збірній статті від редакції, в якій засідають також світлі одиниці жидівські:

"Жидівському питанню з погляду суспільно-економічного особливе забарвлення надає зорганізована відрубність. Жидівський визиск своїм змістом не різниться від звичайного визиску, але різниться особливо формою. Народ, позбавлений землі й обмежений у виборі занять, зробився паразитом, що живе з кривавої праці інших. Уняте в тісні карби лучности, дідично виспеціалізоване до сповнювання лиш деяких чинностей жидівство витворило особливу збірну організацію, призначену самотньо до визискування інших. Бувають між Жидами не тільки капіталісти, але також пролетарі; та дивний се пролетаріат, бо хоч часто майже вмирає з голоду, то засоби для свого існування здобуває звичайно тільки визиском чужих елементів. Треба тут додати, що наслідком виспеціалізування в певнім напрямі жидівський визиск далеко зручніший, далеко консеквентніший, і тому також далеко шкідливіший і надто ще прикріший у своїй формі від звичайного визиску, хоча своїм змістом зовсім не різниться від нього. Спеціалізація нарешті вчинила Жидів нездібними до інших занять, а се діло дуже важне тому, що хоч би Жиди й найліпше сповнювали свою спеціальну функцію в суспільнім поділі праці, їх для виконання тої функції занадто багато. Досі в нас дуже мало звертано увагу на сю обставину. Статистика занять виказує, що коли в Англії, яка

* Змова жидів у Галичині! Неймовірно! (нім.)

** Чортівське і гидке розчарування. (нім.)

*** Звичайне бездумне підбурювання. (нім.)

має так широкі відносини торговельні та промислові, посередники творять тільки 5 – 6% загалу людности, у нас числять їх 15%, а з того 0,9 Жидів” [“Glos”, 1886, ч.6].

Не буду наводити з галицьких відносин прикладів тої лучності та тісної організації жидівської. Досить сказати, що звертаючися на поле суспільно-економічне вона звичайно тим сильніша, що усвячена віроісповідними та релігійними мотивами. Доходить навіть до того, що найтяжча релігійна клятва (хайрем) дуже часто буває вживана й надуживана в цілях чисто економічних. Супроти тих загально відомих фактів обурення жидівських апологетів на моє твердження виглядає зовсім комічно. Головний їх закид, немов би я “Alliance Israelite” зробив авторкою тої конспірації, її фонди “für galizische Zwecke” якоюсь “армією, за якою йде резерва та загальне ополчення”, а закладання жидівських шкіл рілнихих та промислових уважав “революцією” або „шкідливою конспірацією”, се попросту кепські жарти для заблахманювання очей. Навпаки, в своїм другім “Echu” [див. вище с.39 і 40], про яке др. Ліппе пише, що воно написане “in einer noch aus unserer ersten Jugend erinnerlichen, bei der Zapfenstreich Musik im Munde loser Studenten, Schlossergesellen und Schusterbuben gewöhnlichen Sprache und Ausdrucksweise, als sie uns mit Ruthen und Brenn-Nesseln von der Musik zu verjagen suchten” (очевидно читаючи мою статтю, надихану злегка біблійним стилем, др. Ліппе почув немов шмагання різками та кропивою! і з приводу якої він дивується тільки лагідності прокуратора, що пропустив її, я написав виразно: “Нехай усхне мій язик, коли хочу робити тобі з того закиди; навпаки, я хотів би поставити тебе взірцем для своїх земляків”. І далі: “Власне тому я похваляю живе заняття Жидів рілництвом, бо тепер земельна власність у руках Жидів буває більше руйнована ніж господарована”. Що, неважаючи на ті, здається, досить виразні слова також д. Інлендер відповідає мені: “Як би Жиди хотіли слухати ради та думки русько-польського поета-соціолога, мусіли би старатися всіми силами о упадок свого власного племені, не закладати шкіл; не образувати рілників, не виховувати ремісників” [“Ojczyzna”, ч.4], – то се вже, здається, звичайна тактика жидівських публіцистів із білого робити чорне.

Далеко цікавіший супроти того закид, який на самім початку своєї статті підносить проти мене д. Інлендер, буцімто “p. Franko nie czytał tego i tego”^{*}. Гарно д. Інлендер читав мою статтю!

Так само основні закиди піднесено проти мого твердження про “гегемонію Жидів”. Коли я вказав на нерівність економічної боротьби між Жидами й не-Жидами, мені відповіли, що адже християни мають більше прав, ніж Жиди, або нарешті, як се вчинив д. Вільгельм Фельдман у остатнім числі “Israelita”, що християнські робітники не хочуть приймати Жидів до своїх зв’язків. Найцікавіший доказ і тут висунув д. Інлендер, твердячи, що те здобування економічної гегемонії, те монополізовання торгівлі й промислу, здобування земельної влас-

^{*} Мовою і способом вираження, які ми можемо пам’ятати ще з часів нашої першої юності, мовою, якою говорили розбещені студенти, слюсарі, шевці, тоді, коли вони проганяли нас різками і пекучою кропивою.

^{**} Пан Франко не читав того і того. (пол.)

ності в цілях спекуляційних – усе те ніщо більше, як тільки “право до праці та горожанського становища”, не вважаючи зовсім на те, що той зріст жидівських гешефтів, се рівночасно зріст зубожіння та визиску християнської людности д. Інлендер доходить навіть до того, що домагається такої “рівноправності”, аби Жиди посідали в Галичині не 8,8%, але 10% усієї землі на тій основі, що творять 10% людности всього краю. Те, що Жиди мають тепер у руках не 60%, а 90% торгівлі в Галичині, це в його очах ніякий знак жидівської переваги і не дає не-Жидам права домагатися рівноправності з Жидами.

Отже ж як я розумію асиміляцію Жидів, яка будь-що-будь у нашій жидівській політиці мусить займати перше місце? Що не розумію її як релігійну апостазію, приймання хрещення та вживання свинини, се розуміється самою собою, хоч се інсинує мені д. Ліппе, який рівночасно [с.52] дивується, як може автор, “русько-польський католик у своїй вітчизні, що безумовно присягла на папську корону і продала себе Римові з душею й тілом”, жартувати з Біблії. Вже сама та суперечність була би спонукала чоловіка, що поважніше дивиться на діло, зупинитися на тім і прочитати уважно мою статтю та інші поміщені в тім самім часописі, і з них може виніс би був переконання, що людова партія польська й руська, якій основу хоче покласти “*Przegląd Społeczny*”, не має наміру між точками своєї програми класти ані римської, ані візантійської, ані ніякої іншої правовірності, але навпаки, лишаючи релігію на боці як річ особистого переконання, наміряє підносити духа людського, допомагаючи до розвою науки та морального почуття. Ми певні, що асиміляція інтелігентних жидівських одиниць не доконається на ґрунті і релігійної правовірності, бо там на полі догм ніяке поєднання неможливе. Тісніше порозуміння, тривкіше від обопільної толеранції, можливе тільки на ґрунті науки, пізнання природи та критичного зрозуміння минувшини, а при тім у праці над спільними, чисто людськими задачами суспільними та політичними. Всяке обстоювання на становищах чисто конфесійних та ортодоксійних може довести тільки до затемнення основних питань гуманности та до розбудження пристрастей; відстрашаючий приклад сього дав др. Ліппе в своїй брошурі. Скільки дурниць наплів сей жидівський інтелігент, починаючи від висловленого в передмові домагання, аби “християнська церква зіпхнула з престолу Бога безконечної доброти, що з гори прощає всякі провини, а посадила назад старозавітного Бога, карателя та месника, Бога справедливости та його десять заповідей даних серед громів і блискавиць, а в першій лінії завела святкування суботи замість неділі” [с.2], аж до абсурду в роді підозрівання апостола Павла о кровосумішку на основі речення, висловленого десь у Апостольських Діяннях, буцімто “він мав сестру за жінку”.

Чув др. Ліппе, що десь дзвонили, але не знає, де чув, що в якихось апостольських писаннях говориться щось про сестру й жінку, але не знає, що. Можу вияснити йому се. В однім із своїх листів пише ап. Павло про себе, що не жадає від вірних ніякої заповоги для себе, бо жиє з праці своїх рук, і що в своїх апостольських подорожах не возить із собою сестри як жінки, як се звикли чинити інші апостоли. Отже ж мова тут не про Павла як такого, що жив із жінкою-сестрою, тай Павло не закидає іншим апостолам кровосумішки, знаючи, що вони були жонаті, але своїх жінок назвали сестрами во Христі, зазначаючи, що вони

однакової віри з ними. Др. Ліппе, який так сильно обурюється, коли хто нарушить хоч одну букву його улюбленого Талмуда, повинен би мати хоч стільки виrozumілости, аби такими дурницями не провокувати ненависти у людей, для яких без огляду на те, чи вони правовірні чи ні, ап. Павло єсть і лишиться одною з найчистіших та найвеличніших фігур у історії релігійного розвою, і то головню за свою велетенську та повну самовідречення працю коло увільнення християнської етики з жидівських формулок та з жидівської формалістики.

Так само під асиміляцією Жидів не розуміємо зілляня цілої їх маси з людністю для них чужоплеменною, бо ми переконані, що при таких чисельних відносинах, як у нас, се ані можливе, ані не було би корисне. Асиміляція для нас – се поперед усього задача горожанського зрівняння на основі рівних прав і рівних обов'язків.

Горожанське зрівняння! “Як то, чи довговікове життя в краю не вчинило нас його горожанами?” – запитують Жиди. Відповідаю: “Ні!” “Чи посідання землі не дає нам права горожанства?” – запитує др. Ліппе. Відповідаю: “Ні!” Паразити, що найтривкіше й найдовше живуть на деревах, се ще не дерева; різні спекулянти пруські, французькі та інші, що посідають землю в нашім краю, ані не думають бути його горожанами. Горожанином краю робить не давність оселення, не земля, не капітал, а тільки почуття солідарності з народними ідеалами та праця для їх здійснення. Розуміється, що рівноправність ми розуміємо не як привілей самих тільки “obywateli” в теперішнім значенню сього слова, але як широку основу, на якій одиноко може доконатися горожанське зрівняння всієї маси народу. Тільки ж рівноправність повинна бути справді рівна. Галицькі Жиди досі не перестають жалуватися на повноту рівноправності, на їх упосліджування приміром у військовій або судовій службі, на недопущення їх до деяких суспільних функцій. Не думаю перечити, що справді воно так і що границі їх прав можна би розширити. Але, з другого боку, Жиди забувають, що на многих полях суспільного життя вони займають упривілейоване становище супроти великої маси нежидівської людности, що користають із множества прав, властивих тільки їм самим, і що їх конфесійно-економічна організація і подекуди навіть сам склад їх ума дозволяє їм навіть рівні права визискувати на свою користь, а обходити багато некорисних приписів, законів, які цілим своїм тягаром падають на нежидівську людність. Отже, ідея рівноправности домагається безумовного усунення всяких таких привілеїв і виключних прав, розбиття всіх неясних організацій, що піддержують визиск, хоч би вони ховалися під плащиком конфесійности. Закон, що карає кримінальне кинення на кого-будь великої клятви (хайрем) і таким способом очевидно входить на поле конфесійних справ, являється в тім напрямі дуже важним і видним прецедентом. Внески посла Меруновича про державне екзамінування рабів, про регуляцію жидівських метрикальних реєстрів, зовсім несправедливо окричані як антисемітські, були дальшими кроками в напрямі до горожанського зрівняння Жидів із не-Жидами. На мою думку, ті внески повинні були вийти від самих Жидів, що почували себе горожанами краю, а що се не сталося, і що навпаки ті внески викликали такий вереск і стільки крові напсували нашим Жидам, се власне доказ, що горожанське почуття серед жидівської маси ще навіть не закілчилося, і що одиниці з горо-

жанським почуттям серед тої маси або зовсім іще не існують, або зовсім іще безсильні.

Надіюся, що з часом се почуття буде рости, мусить рости, а події останніх десятиліть дають деяку основу для сеї надії. В міру зросту того почуття повинні власне з посеред нашого жидівства виходити асиміляційні проекти. Поки сього нема, поки наші Жиди за прикладом д-ра Ліппе і спілки з завзяттям, гідним ліпшої справи, будуть кидатися на всяку пробу критики та незалежної думки про жидівські відносини в нашім краю, доти нежидівська суспільність сама мусить обдумати прогібіційні способи для спинення жидівського визиску та для введення жидівської справи на відповідну дорогу. Бажаю, аби ті зусилля були як найуспішніші і могли запобігти різним катастрофам, вибухам темних елементарних сил, які би могли Жидам замість думки про розвій та спокійну горожанську асиміляцію насильно накинати товчок до громадної еміграції.

Без сумніву еміграція часткова, повільна та з розмислом зорганізована самими Жидами мусить бути пожадана для нашої суспільності як вентиль безпеки, що зменшив би в краю напір жидівського елементу, а для Жидів як творення кадрів будучої національної самостійності. Як така вона напевно може числити на симпатію та поміч нашої суспільності, але така еміграція, се зовсім не те недорічне "die Juden mit Gütern beladen aus dem Lande jagen"^{*}, як підсуває мені др. Ліппе.

Сим кінчу сей ряд своїх думок про жидівську справу в Галичині, викликаних жидівською полемікою. Жаль, що ся полеміка, крім кпин, наруг, окриків та запитань не дала нам ніяких фактів для основнішого обговорення сеї справи.

THE ARTICLE BY IVAN FRANKO "SEMITYZM AND ANTI-SEMITYZM" IN GALICIA

Mykhailo Hnatiuk

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st. 1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article by Ivan Franko "Semitism and anti-Semitism in Galicia" was first printed in the Polish journal (1887). The author of Foreword substantiates the importance of Franko's research in the light of the problem "Ivan Franko and the Jews". Written more than 120 years ago the article of the great Galician scholar has not lost its topicality as to avert the way in way in which the problem was posed and faced.

Key words: Semitism, anti-Semitism, Galicien Juery, emigration.

Стаття надійшла до редколегії 10.03.1996
Прийнята до друку 15.05.1996

^{*} "Жиди вивозять з країни різне добро".

РЕЦЕНЗІЯ І.ФРАНКА НА ПРАЦЮ ТЕОДОРА ГЕРЦЕЛЯ “JUDENSTAAT”

Андрій Скоць

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Теодор Герцель (1859–1904) – єврейський учений, австрійський журналіст, теоретик сіонізму, в “Енциклопедичному словнику” Ф.А.Брокгауза та І.А.Єфрона іменованний як вождь політичного сіонізму. Автор багатьох статей із сіонізму, опублікованих у періодичній пресі, головним чином у “Neue Freie Presse”, драми “Нове гетто” і роману-утопії про майбутню єврейську державу в Палестині “Altneuland” (російський переклад “Страна возрождения”, 1902). У 1896 р. з’явилася його праця “Judenstaat”, згодом перекладена англійською, французькою і російською мовами.

Теодор Герцель – ініціатор скликання конференцій, конгресів, з’їздів, нарад сіоністів. Спілкувався з іноземними урядами, домовлявся з ними про утворення єврейської держави, зокрема з турецьким султаном. З цією метою здійснив поїздку до Палестини і був прийнятий німецьким імператором Вільгельмом II, який там перебував. Сіоністська діяльність Теодора Герцеля сприяла пробудженню національної самосвідомості євреїв. Помер на 45 році життя від хвороби серця [3, с.555].

Т.Герцель був особисто знайомий з І.Франком. Вони познайомились у Відні в лютому 1893 р. Під час зустрічі велася розмова про відбудову єврейської та української держав. Свідком цієї розмови був Василь Щурат, який згодом опублікував про це спогади [4, с.46–54].

І.Франко читав праці Т.Герцеля, а на його розвідку “Judenstaat” написав рецензію “Państwo żydowskie”, яка надрукована в тижневику “Tydzień” (1896, № 10, 9 березня, с.73–74) – літературному додатку до “Kurjera Lwowskiego”.

До Франкової рецензії “Państwo żydowskie” частково зверталися О.Забужко [2, с.75], М.Гнатюк [1, с.82], А.Скоць [4, с.48–49].

Рецензія І.Франка – це, по суті, рецензія-відгук. Вона містить власне рецензійний (критичний) матеріал і одночасно з метою популяризації праці Т.Герцеля І.Франко переказує її зміст. Рецензент в основному дає позитивну оцінку розвідці Т.Герцеля, навіть називає її “сенсаційною новиною книжкового ярмарку”.

Основна проблема політичної студії Т.Герцеля “Judenstaat” визначена в її підзаголовку “Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage” (“Спроба сучасного вирішення жидівського питання”). А воно може бути вирішене, на думку автора,

утворенням жидівської держави, і він накреслює можливі шляхи державотворення.

Т.Герцель передусім враховує ментальність жидів, вважає їх народом "обдарованим талантом спекуляції". А спекуляція, на його думку, – основний рушій цивілізації. Цю Герцелеву тезу І.Франко виділяє як його "історичний девіз". Т.Герцель доходить висновку, що жиди – "найпотужніший чинник цивілізації, справжній її піонер, спосібний і гідний стати на чолі походу цивілізаційного". Але історична місія "обдарованого" народу не здійснилась. Жидівська історична доля склалася не на користь "вибраного" народу. Розсіяні поміж іншими народами, жиди піддалися асиміляції. Їхнім тяжким національним ворогом у всіх країнах став антисемітизм.

І.Франко також виокремлює таку провідну думку в розвідці Т.Герцеля: жидівське питання – це питання всенародне і єдино можливим національним порятунком для жидів є утворення власної держави, щоб бути в ній повноправним господарем. Рецензент уточнює цю думку Т.Герцеля, вважає її не новою, бо утворення власної держави споконвіку було мрією жидів. Отже, тут автор "Judenstaat"-у виступає як виразник всенародних прагнень. На думку І.Франка, його праця "пройнята гарячою вірою і гарячою любов'ю до свого народу, передусім до його пригноблених і упосліджених мас". Цього відмовити Т.Герцелю не можна. Таким чином, І.Франко-рецензент вловив найістотніше, провідне, домінантне в дослідженні Т.Герцеля – його "вірую" і його "люблю": щирий демократизм і його палкий патріотизм. Т.Герцель вважає, що своєрідним промотором створення майбутньої жидівської республіки повинні бути людські руки і капітал.

І.Франко відзначає запропонований Т.Герцелем план створення самостійної жидівської держави – організація відповідних товариств і спілок, які б морально й фінансово взяли справу до своїх рук, а також домовленість з могутніми державами про одержання якоїсь країни для колонізації і переселення в цю країну євреїв. Т.Герцель пропонує Аргентину або Палестину, але більше схильний до Палестини.

У Франковій рецензії є також критичні судження. Рецензент відзначає ідилічність (тобто нереальність) державотворчої програми Т.Герцеля, вважає, що автор "Judenstaat"-у занадто мало знає трудові маси свого народу, забагато вірить у продуктивну силу спекуляції, а це, – вважає він, – може бути перешкодою до здійснення його програми.

У висновках своєї рецензії І.Франко все-таки визнає за державотворчим планом Т.Герцеля прийдешнє. Якщо його не спроможне здійснити нинішнє покоління, то залишається надія на покоління майбутнє – молоде.

1. Гнатюк М. Іван Франко і деякі питання єврейської людності в Галичині // Українське літературознавство. – Львів, 1993. – Вип. 58.

2. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К., 1992.

3. Энциклопедический словарь. Дополнительный том I А. Издатель: Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. – СПб., 1905.

4. Скоць А. Іван Франко і Теодор Герцель у споминах Василя Щурата // Українське літературознавство. – Львів, 1996. – Вип. 62.

Іван ФРАНКО

ЖИДІВСЬКА ДЕРЖАВА

Сенсаційною новиною книжкового ярмарку є тепер брошура Теодора Герцеля "Der Judenstaat. Versus einer modernen Lösung der Judenfrage". Щоправда, сама думка, висловлена др. Герцелем, не є жодною новиною. Утворення власної жидівської держави було одвічною мрією жидів. Особливо в нашому столітті, в столітті емансипації жидів, утвердження капіталізму, розвитку техніки, яка служить тому капіталізму і віддаляє границі неможливого далеко за межі людського горизонту, думка про відновлення жидівської держави відтунюється дуже часто. Особливо промовистий, ентузіастичний і наповнений неабияким талантом вираз дала цій думці відома англійська письменниця Геопре Елліот у своїй відомій повісті "Daniel Deronda". Також і в нас перед десятима роками звертався до цієї проблеми і ґрунтовно її мотивував п. А. Носсіґ, а відгомоном цієї думки є весь сіоністський рух, який має в нашій країні, головним чином серед жидівської молоді, гарячих прихильників. Др. Герцель опрацьовує ту саму проблему з не меншим ентузіазмом, ніж його попередники, але одночасно намагається цей проект поставити на реальний ґрунт, зробити його можливим і навіть прокласти дорогу до його виконання.

Як кажуть, простодушний мужик з кості. Ідеаліст як Бог велів. А таким, як відомо, належить світ, якщо їм не пощастить завоювати його, то їм нічого не коштує створити собі новий і розпоряджатися в ньому відповідно до своїх уподобань. Др. Герцель пройнятий новаторськими ідеями, хоча елементи сучасного знання препарує відповідно до своїх цілей. На його думку, наприклад, помилковим є сучасний погляд суспільних економістів, що в основу цивілізації лежить праця. Праця, на думку др. Герцеля, є чимсь консервативним, застарілим. Тільки *дух підприємницький* (курсив І. Франка. – А.С.) творить чуда, тільки спекуляція штовхає працю наперед, сприяє зросту економічного добробуту. *Спекуляція – то є власне цивілізація* (курсив І. Франка. – А.С.) – такими словами можна визначити історичний девіз др. Герцеля. А коли так, то народ, обдарований талантом спекуляції, є найпотужнішим чинником цивілізації, є спражним її піонером, спосібний і гідний стати на чолі цивілізаційного походу. Таким народом є жида.

На жаль, історичні обставини склалися так, що жида дотепер не могли зайняти належного їм місця в цій похіді. Розсіяні поміж іншими народами, працюючи разом з ними, відчуваючи себе синами різних країн, жида в багатьох місцевостях утратили віру у свою власну народну відрубність, піддалися асиміляційній течії. Однак це їх не врятувало від неприязні й напасті, не подолало зростання антисемітизму. Сьогодні антисемітизм є загальним гаслом; в одних країнах він голосний і верескливий, в інших тихий, прихований у мужицьких хатах. Народні прислів'я й казки пройняті антисемітським духом. Рівноправність жидів, що існує лише на папері, не визнається; вищі посади на громадській

службі майже всюди не доступні для жидів. Жидів переслідують в різних країнах різними способами, але завше систематично. Уряди, які рішуче хотіли б узяти жидів під опіку, самі собі викопали б могилу, бо стали б непопулярними. Нужда гнітить жидівські маси, але ця нужда і це переслідування будять у жидів почуття солідарності, почуття народної спільноти.

Жидівське питання, на думку др. Герцеля, – це не є питання ані виключно визнане, ані виключно суспільне – то питання народне.

Жи́ди є народом своєрідним. Жидівське питання доти не буде вирішене, доки цей народ не матиме своєї власної батьківщини, своєї власної землі, де міг би сам на себе працювати, сам плекати свої традиції, сам відчувати себе паном у себе. Спроби колонізації жидів не здійснилися і не могли здійснитись, бо були вони спорадичні, сторонні, часто примусові, не виникали з бажання самих жидів, ігнорували їхні існуючі традиції.

Жи́ди самі мусять узяти справу до своїх рук і організувати своє переселення в такий спосіб, який відповідає сучасним вимогам. Згідно з планом др. Герцеля повинні утворитися дві організації: товариство жидівське, яке б взяло до своїх рук моральний бік справи, а саме організацію та підготовку жидівських мас і складання договорів із могутніми державами з метою одержання відповідної країни для колонізації, і спілка жидівська задля фінансового вирішення справи. Ці організації повинні домогтися, щоб сильні держави визнали повну відрубність і нейтральність майбутньої жидівської держави, і тоді можна буде приступити до виконання плану.

Для вибору, власне, є дві країни: Аргентина або Палестина; автор дуже помітно схильний саме до Палестини, зважаючи на її одвічну традицію. Якщо б турецький султан визнав повну незалежність Палестини, жи́ди могли б йому віддячитись за це упорядкуванням державних фінансів. Колонізація країни після викупу всіх її тогочасних мешканців відбувалася б поступово, починаючи від найбідніших жидів, котрі, на думку автора, безсумніву, масово підуть до нової вітчизни. За ними рушила б інтелігенція, а напоследок багаті. Початок цієї колонізації одночасно був би кінцем антисемітизму. Жи́ди відійшли би з Європи спокійно, залишилися б в Азії передмурівком цивілізації, а якщо б хтось з них захотів вряди-годи завітати до Європи, то був би зустрінутий як дорогий давній знайомий.

Як бачимо, цілковита ідилія, і автор також зумів змалювати її всякими подробицями, головним чином щодо внутрішнього упорядкування майбутньої жидівської республіки. Однак не можна відмовити йому того, що його план пройнятий гарячою вірою і гарячою любов'ю до тих мас пригноблених і упосліджених. Однак, на жаль, нам здається, що автор занадто мало знає ті маси, забагато вірить у продуктивну силу спекуляції, і саме це може бути перешкодою реалізації його плану. Але, ясна річ, він може бути здійснений, якщо з'являться люди, готові докласти рук і капіталів до його виконання. Однак план, без сумніву, має перед собою майбутнє, і якщо нинішнє покоління виявиться ще недозрілим для нього, то згодом потрібно дочекатися молоді, яка захоче і зможе його здійснити.

Переклад з польської А. СКОЦЯ

**REVIEW OF THE WORK
"JUDENSTAAT" BY THEODOR HERTSEL**

Andrij Skots

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The translation of the little-known review by Ivan Franko of Theodor Hertsel's work "Judenstaat", theoretician of zionizm, is published. The review was printed in the weekly "Tydzien" (1896, № 10, 9 March, p. 73 – 74) in the literature supplement to "Kurjer Lwowski". In the Foreword to the publication it is provided the analysis to Ivan Franko's review, with a basically positive evaluation of T.Hertsel attempt, calling it "sensational news of a book fair".

Key words: sionism, Jewish state.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.1996

Прийнята до друку 15.05.1996

ДО ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЇ ПЕРСОНАЖІВ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА

Тарас Пастух

Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна

Маловідома стаття Івана Франка “Моральні типи” з’явилася друком у журналі “Przegląd społeczny” (1887 рік, № 6). Вона стосується насамперед історії української правничої думки і демонструє Франкову діяльність у поширенні найновіших ідей тогочасної європейської кримінально-антропологічної школи.

Положення і висновки, які Іван Франко пропагував услід за одним із творців цієї школи – професором Віденського університету Марком Бенедиктом – трапляються як складові елементи у сучасній судочинній практиці деяких країн. В оцінці правопорушення Франко пропонує відштовхуватися не стільки від самого факту злочину, скільки від небезпеки правопорушника для суспільства. Відтак при встановленні судового вироку слід враховувати психічні та психофізіологічні прикмети злочинця: “...чи... маємо справу із тимчасовим відхиленням нормальної особи, спричиненим нещасливими обставинами, чи, може, із дегенерованою особою, зіпсованою або хворою, чи, врешті, із особою, не здатною до таких зусиль, яких вимагає здорова боротьба за існування, а, отже, неврастеніком”, – пише Франко.

Стаття прикметна й поділом людей, які мають певні конфлікти із суспільними законами, на кілька психічних типів. У кожному типі стисло описано визначальні його прикмети та подано окремі різновиди. Цей аспект аналізу може бути цікавим для літературознавства, коли розглядаються певні психологічні типи у прозі чи поезії.

Щодо Франкової прози, то такий аналіз буде достатньо ефективним, адже маємо твори із суто тюремною тематикою (“На дні”, “Панталаха”) й твори, в яких виразно змальовані злочинські й патологічні типи та вміло, із знанням предмета, відтворена їх психологія (“Основи суспільності”, “Перехресні стежки”, “Великий шум”). Ця тема вимагає широкої розвідки, яка, на нашу думку, повинна підтвердити Франкову проникливу спостережливість щодо людей та життєвих явищ, а разом з тим і його майстерність типотворення.

Іван ФРАНКО

МОРАЛЬНІ ТИПИ

Одним з найважливіших, основних здобутків сучасної кримінальної антропології є констатація так званих моральних типів поміж населення цивілізованих країн і бодай часткове дослідження їхньої психології. Давня думка, що впливала з ідеалістичного світогляду – людина завжди є людиною, і в однакових умовах кожен вчинить однаково – була спростована з розвитком науки про людину. Етнографія першою визначила найрозмаїтіші типи людей – різні не тільки кольором шкіри, типом волосся й анатомічною будовою, а й способом чуття і мислення, асоціації уявлень, умовисновків і моральних почуттів. Твердження, що в однакових умовах новозеландець або папуас чинять так само, як європеєць, виявилось ілюзорним. Але мало того. Наука і серед цивілізованих суспільств виявила безмежну розмаїтість психічних типів, котрі також вимагають різної мірки в оцінюванні моральних вчинків. Певна річ, що питання про цей розряд типів є надзвичайно важливим для кожної людини, для кожного громадського діяча і державного мужа, проте найважливішим воно виявляється саме для тих, хто безпосередньо покликаний судити вчинки інших людей, тобто для суддів, зобов'язаних захищати інтереси суспільства від будь-яких порушень з боку окремих осіб. Отже, для них найважливішою справою має бути детальне вивчення не тільки самого факту порушення суспільних інтересів, але також його ближчих і дальших, опосередкованих і безпосередніх мотивів, оскільки лише в такому випадку можна перед власним сумлінням і перед суспільством взяти відповідальність за те покарання, на яке прирікають злочинця, і за те, яким чином намагатимуться захищати суспільство від повторного порушення його інтересів. Самої букви закону аж надто часто виявлялося недостатньо, і для всебічного розуміння фактів злочинності та їх мотивів віддавна звертались до спеціальних наук, з допомогою яких насамперед з'ясовували, в нормальному, чи у хворобливому стані вчинено злочин, і в другому випадку – наскільки усвідомлювалося те, що робиться. Осудний чи неосудний – така альтернатива зазвичай поставала перед лікарем-психологом у суді. На що ж альтернативу спирався закон: осудний, а отже, винен; неосудний – отже, не може бути винним.

Тим часом судово-медична практика щораз більше натрапляла на такі випадки, коли питання осудності чи неосудності, вини і покарання виявлялися просто недоречними. Насамперед, що було робити зі злочинцями, у яких лікар констатував якусь невиліковну хворобу, чи то успадковану, чи набуту в дитинстві, наприклад, епілепсію, божевілля або легку форму безумства? Про такого злочинця лікар з чистим сумлінням заявляв – неосудний; суддя на підставі букви закону був змушений визнати його невинним. На деякий час його віддавали до шпиталю, але й там недуга не виліковувалась, і тримати його далі в шпиталі не було сенсу. Отож такий невиліковно хворий виходив на волю, і знову

суспільство щомиті наражалось на такі ж злочини, які вже запровадили цього суб'єкта на лаву підсудних. І знову суд був перед ним безсилий, якщо не хотів в інтересах суспільства допустити кричущої несправедливості й засудити хворого так, як здорового.

Але це були ще не найважчі випадки в судовій практиці. Незрівнянно частіше траплялися випадки зовсім протилежні, коли мова йшла про осіб з огляду на здоров'я цілком нормальних, тобто здорових фізично, тих, що діяли з повною свідомістю й притомністю, але, незважаючи на це, дуже далеких від типу нормальних людей. Ретельне дослідження, часто лише посмертне, виявляло дуже значні вади в розвитку їхнього організму, а, отже, й розвитку їхнього психічного ества, джерелом яких був недостатній розвиток певних нервових груп і волокон. Таких осіб у порівнянні з нормально розвиненою людиною кожний фахівець повинен був визнати за дегенерованих або нерозвинених. Залежно від того, які частини нервової системи або мозку були недорозвинені, у психічному стані цих людей з'ясовувались вади, які за певних обставин штовхали їх до злочину. При засудженні таких злочинців виникало протилежне до попереднього співвідношення: незважаючи на вади в розвитку правопорушника, лікар змушений був визнати його за осудного, і суддя засуджував злочинця до покарання, тоді як головне джерело провини полягало не у злій волі, а в неповноцінному фізичному та психічному стані злочинця, який таким чином відбував покарання не за свій вчинок, а за каліцтво.

Ці недоліки сучасного судочинства намагається усунути кримінальна антропологія, завдання і напрями якої формулює один із її творців, професор віденського університету Марк Бенедикт в одній із своїх доповідей [1]. "Сучасна біологія створила цілком нові методи пізнання людини. Тому біологія, яка застосовується в усіх галузях, пов'язаних з людиною, а, отже, і в усіх частинах соціологічної науки, може й повинна торувати собі нові шляхи. Насамперед у психології, що в майбутньому дійсно має стати прикладною наукою про анатомію та фізіологію мозку. Те саме, звичайно, можна сказати і про кримінальну психологію. Адже це найприродніший науковий шлях – у з'ясуванні злочинів і заходів щодо їх зупинення виходити передусім з самої суті злочину, який є нічим іншим, як лише виявом психології злочинця, і вивчати з одного боку вроджені риси злочинця, а з іншого – впливи оточення та виховання на генезу злочину. Таким є хід думки кримінально-антропологічної школи. Натомість давня юридична наука виходила з морально-філософських засад, наприклад: з самовільності чи примусовості вчинку, осудності чи неосудності кожної нормальної людини, з обговорення понять права та проступку, і, зрештою, з дефініції злочину.

Без сумніву, найважливішим здобутком нової школи є виокремлення в цивілізованих суспільствах так званих моральних типів, яке найкраще здійснив проф. Бенедикт на підставі більше як 20-літніх сумлінних психологічних та фізіологічно-психологічних досліджень у клініках та в'язницях. Результати цих досліджень відомий віденський учений подав у своїй доповіді "Про зв'язки між божевіллям та злочинністю" [2], яку виголосив в Амстердамі у вересні 1885 р. на конгресі френіатрів [3] і невропатологів, а пізніше у цитованій вище доповіді, яка

була прочитана в березні 1886 р. у віденському правничому товаристві. Характеристику визначених проф. Бенедиктом типів подаємо з його слів:

“Найвище стоїть тип *Homo nobilis*, тобто той тип людей, свідомість яких є настільки чутливою до духовного, морального і будь-якого іншого розвитку людства, що цьому розвитку вони присвячують всі свої сили і спроможні на користь загалу побороти й відкинути набік особисті інтереси та почуття, якщо ті стоять на заваді інтересів людства. В історії найвидатнішим представником типу *Homo nobilis* був мудрець із Назарета. *Homo nobilis* перебуває у дуже тісному зв'язку зі злочинним світом. Оскільки офіційне право охороняє передусім і с н у ю ч е суспільство, для суспільства немає нічого важчого, як вибачити намагання надто швидко його піднести, навіть ушляхетнити. Адже дзеркало, яке *Homo nobilis* ставить перед суспільством, хоч би мимоволі, та усе ж таки вказує на духовну нижчість або навіть моральне убозтво суспільства. Ненависть його спрямовується не проти власного убозтва, а супроти дзеркала, в якому відбивається карикатура; отож воно намагається розчавити того, хто є духовно розвиненішим і морально чистішим за нього; брутальні, обмежені або несумлінні обвинувачі змушують суддю з правничого триніжка [4] засудити духовний і моральний поступ. Історія духовного, політичного й етичного мучеництва аж надто довга й іще не закінчена. Щоправда, на думку освічених і багатих суспільних верств, сучасна практика є людянішою, ніж тогочасна. Не батожить тіла, не проливає крові, лише зневагою та приниженням висушує кістковий мозок у духовно розвиненої людини. Проте навіть сьогодні кара залишається дуже суворою для простої людини, котра наважиться висловити свої прогресивні погляди і чуття.

На щабель нижче в цьому ряді натрапляємо на другий тип – *Homo tipicus*. Ця категорія охоплює переважну більшість людей, які в шляхетних пориваннях то підносяться високо над рівнем посередності, то знову глибоко загрузають в егоїзмі. Люди цього типу уникають тої межі, за якою їхнім шляхетним пориванням загрожував би мученицький вінець. Так само *Homo tipicus* намагається не переступити нижньої етичної межі, біля якої право поставило сувору охорону. Ця група також має близьку дотичність до злочинного світу. З одного боку, особи, які з допомогою своїх вроджених здібностей, ймовірно, могли б досягнути найвищої межі посереднього людського типу, часто через недостатнє виховання переходять до групи професійних злочинців; з іншого боку, пристрасть, апатія, злидні і розпач можуть кинути людей цього типу до рук караючої справедливості.

Третьою моральною категорією людей вважаємо три паралельні групи. Дві з них охоплюють так звану *компенсовану або незначну злочинність*.

Перша група містить тип, який я би назвав по-французьки “*Homme canaille*” – латинського виразу для назви цієї категорії мені до цього часу не вдалося знайти. Ця група охоплює осіб низької моральності, які, проте, з різних причин не потрапляють до рук правосуддя. Морально вони неодноразово опиняються на одному рівні зі злочинцями, та соціально перебувають у більшій безпеці перед карним правосуддям, ніж *Homo nobilis* чи *Homo tipicus*. Їх оберігають влада або маєток, талант, енергія чи хитрість. Вони вміють ужити на свою користь добрі й

погані людські прикмети, вміють навіть використати найблагородніші моральні принципи як гасла для досягнення найгіршої мети. Закон не є для них каменем, об який мали би спіткнутися, а радше знаряддям, з допомогою якого, використовуючи формальні вади, вони копають ями під шляхетними й невинними. Людей типу *Homme canaille* історія не раз бачила на тронах, на чолі армій, у ролі відомих героїв і адміністраторів. Характерною рисою їхнього морального обличчя є непохитний егоїзм і непорядність. У цій групі можна виділити два різновиди: *брутальний*, який доходить до божевілья, і *віроломний, підлесливий*.

Другу групу компенсованої злочинності становить тип *Homo vitiosus*. Сюди входять особи чи то з ознаками моральної неврастенії, чи замолоду зіпсовані поганими прикладами, поганим вихованням, які, проте, завдяки суспільному становищу, а особливо багатству, здатні приховувати свої дії, безсовісне руйнування людського щастя і людських чеснот.

Останню групу цієї категорії становлять власне професійні злочинці, *Homo criminalis* (*Uomo delinquente Lombrosa*). Цей тип розпадається на чотири групи.

1. *Homo criminalis* з нормальними задатками, який спершу належить до групи *Homo tipicus*, але погане виховання, пристрасть, злидні тощо штовхають його в обійми злочинності.

2. *Homo criminalis neurasthenicus* – запеклий злочинець. Найвиразнішою психологічною прикметою цієї групи є вроджена чи набута в дитинстві фізична або моральна, естетична або розумова неврастенія із відносною комбінацією цих окремих різновидів.

Що ж таке неврастенія? Це не абсолютна слабкість, а радше швидке виснаження нервової енергії, поєднане з неприємним відчуттям ослаблення. Ще в дитинстві ми виконуємо більше ніж потрібно м'язових рухів, і з відчуття приємності, яке з'являється при цьому, виникають перші елементи бажання праці. Якщо ж дитина швидко втомлюється і м'язова діяльність швидко викликає помітне відчуття незручності, то виникає відраза до праці, тобто *фізична неврастенія*.

Розвиток моральної неврастенії проходить таким чином. Дитина через досвід пізнає всі ті дії, які мають для неї неприємні наслідки або ж які не подобаються батькам, учителям і оточенню. Під впливом цього розвиваються гальмуючі уявлення і відчуття щодо стимулів до тих дій, котрі би далі могли мати для дитини неприємні наслідки або могли не сподобатись її оточенню. Таким же чином розвиваються активізуючі стимули до дій, що в якийсь момент можуть бути навіть неприємними, але викликають добрі наслідки для особи чи є приємними суспільству. Коли ж особа з дитинства не мала сил ані опиратися миттєвим спокусам, ані йти за позитивними спонуками, і якщо ця моральна боротьба викликала надто прикре відчуття, то ця особа стає моральним неврастеніком – думає, відчуває і діє на підставі цього стану і врешті-решт витворює цілісний погляд на світ і цілісну систему звичок, зумовлених моральною відразою до праці.

Ще є *естетична неврастенія*, яка також відіграє велику роль у психології запеклих злочинців. Щоб, наприклад, милуватися красою природи чи мистецтва,

потрібна праця, якої неврастенік уникає чи яку доволі швидко залишає. Втіхи законної любові потребують певних дій, а саме зусиль, щоб здобути їх та втримати. Тому такого неврастеніка приваблюють хіба що вульгарні задоволення tingel-tanglu5 і спілкування з проститутками. Місця розпусти є не тільки коліскою злочинності, а швидше природним місцем перебування злочинців.

Було б зайвим говорити про суть інтелектуальної неврастенії.

Фізична неврастенія є передусім витворювачем волоцюг. Коли відразу до праці поєднується із жадобою споживання, виникає злодій, фальсифікатор, розбійник тощо. Тут маємо справу з суспільним елементом. Неврастенік, який з народження має засоби для розкішного життя, не даватиме користі, буде розпусним, аморальним і шкідливим членом суспільства, проте не матиме конфліктів із законом.

Що неврастеніка не можна вважати божевільним, впливає хоча б з того, що його прагнення цілком розумні й навіть слушні; він хоче здобути собі засоби для життя й насолод. Відрізняється він від нормальної людини лише тим, що не може здобути ці засоби своєю працею, а тільки шляхами, забороненими природними законами суспільства [6]. Неврастенік-злочинець звик числитися з наслідками своїх вчинків; він швидко починає розуміти перевагу сили суспільства і задовольняється тимчасовим успіхом своєї діяльності. Те, що він визнає необхідність суспільних інституцій, видно вже з того, що й злочинницькі угруповання мають аналогічні інституції. Неврастеніків не можна вважати патологічними особами; вони відрізняються від людей з нормальними здібностями лише основою життя чи існування діатезом [7]. У цій групі натрапляємо на численні різновиди, особливо ті, що зближаються з останньою підгрупою, – здегенерованих.

3.Третю групу становлять злочинці, які перебувають у хворобливому стані або тимчасово, або ж хронічно *Homio criminalis e morbo aut intoxicatione* [8]. Факти і дослідження, особливо останніх ста років, виявили, що багато жажливих злочинів скоюється у хворобливому стані, під впливом алкоголю, у психоепілептичних станах, як наслідок різних форм божевілля, які звичайний дослідник-нефахівець часом не в змозі розпізнати.

4.Нарешті четверта й остання група складається із здегенерованих осіб (виродків), тобто осіб, психічна сутність яких від народження виявляє настільки глибокі прогалини у розумовій та емоційній сферах, у сфері стимулів і гальмуючих психічних уявлень, що вони зовсім не можуть опиратися злочинам, коли лишень потрапляють в обставини, які сприяють злочинним діям. Ця група переважно постачає злочинців найтяжчої категорії. Їм часто ще за життя з форми черепа, котра є свідченням недостатньо сформованого мозку, можемо поставити чіткий діагноз, який, у поєднанні з їхнім вчинком та повною біографією, не залишить жодних сумнівів, що про осудність у теперішньому значенні не може бути й мови. Ці особи вже від народження позбавлені тієї різноманітності стимулів, гальмівних уявлень і почуттів, які нормальну людину у схожій ситуації стримують від здійснення злочину. Та не слід думати, що ці люди взагалі не мають жодних гальмівних уявлень і що їм бракує уявлень про поліцію, покарання тощо. У їхній уяві також відбувається внутрішня боротьба зі

злочином, але ця боротьба не приводить до перемоги етики. Вони завчасно готуються до такого вчинку й намагаються уникнути його наслідків, однак переважно дуже невміло.

Незважаючи на це, не слід забувати, що хоч як неврастеніків, так і zdeгенерованих можна слушно назвати вродженими злочинцями, все ж злочинцями вони стають тільки за сприятливих умов. Недостатній психічний розвиток не змушує їх здійснити злочин; для цього необхідний особливий збіг обставин. Тому в судочинстві навіть очевидні ознаки органічної дегенерації абсолютно не можна вважати за доказ, що перед нами дійсно злочинець. Ніколи не слід забувати, що такі ж ознаки цей індивід мав і перед виконанням злочину”.

Яке ж практичне значення можуть мати такі студії? Переходимо до іншої і, власне, реформаторської думки проф. Бенедикта. Подані вище студії аж надто виразно доводять нам, що відтепер карний кодекс не повинен виходити з метафізичних засад про непримусову волю, справедливість та ін., повинен викинути зі своєї номенклатури всі слова й терміни, які наперед містять у собі якісь метафізичні поняття, як наприклад вина, кара, осудність. Коли подано доказ, що злочинний факт справді був здійснений, у вироку мова має йти не про вину чи невинність злочинця, а тільки про “доведену чи недоведену небезпеку певної особи для суспільства”. Лише тоді постане питання про те, чи в цьому факті маємо справу із тимчасовим відхиленням від норми, спричиненим нещасливими обставинами, чи, може, із zdeгенерованою особою, зіпсованою або хворою, чи, врешті, із особою, нездатною до таких зусиль, яких вимагає здорова боротьба за існування, а, отже, неврастеніком.

Вивчення цієї проблеми само собою дає відповідь на питання, що належить “вчинити” з такою особою; вислів “покарання” має бути замінений цілком нейтральним висловом “судочинство”. Якщо перед нами, наприклад, хвора особа, то знову виникне питання, чи маємо справу з тимчасовим, чи з постійним або періодично повторюваним хворобливим станом, а з цього само собою з’ясується і спосіб судочинства, метою якого насамперед має бути охорона суспільства. Заздалегідь знаємо, що у випадку дегенерації про виховання або виправлення такої особи не може бути й мови. Тому незалежно від масштабу злочину ми змушені вважати його за завжди небезпечного і відповідно з ним поводитися. Таким же чином діятимемо із неврастенічними особами. Коли ж маємо справу з нормальними людьми, то найперше мусимо запитати себе, чи злочин було вчинено під впливом короткочасного афекту, чи хронічного. Залежно від цього визначається термін ув’язнення, форма і спосіб судочинства, що були б здатні викликати в уяві цієї особи тривкі поняття, що гальмували б злочинні схильності. Інакшою також мусить бути форма судочинства з нормальною особою, доведеною до злочину поганим вихованням, зіпсованим оточенням тощо.

Оце короткі висновки досліджень проф. Бенедикта і їхні практичні результати для криміналістики майбутнього. Сподіваймося, що це майбутнє із таким судочинством, опертим на точне наукове спостереження, незабаром займе місце сучасного покарання в ім’я метафізичних засад.

Переклад з польської М.Данилюк та Т.Пастуха.

1. Biologie und Kriminalistik, von Prof. Dr. Moriz Benedikt (Wien). Nach einem Vortrage in der Wiener Juristischen Gesellschaft, März, 1886.
2. Des Rapports existant entre la folie et la criminalité. Discours prononcé au congrès de phrénatrie et de neuropathologie a Anvers par M. Le prof. M. Benedikt, Gand, 1886.
3. Френологія – створене Ф.-Й. Галлем вчення, що доводило зв'язок певних душевних функцій і психічних особливостей тварин та людей із зовнішньою формою будови їх черепа (прим. Т. Пастуха).
4. Ідеться про дельфійський триніжок, з якого жриця виголошувала вирок (прим. Т. Пастуха).
5. Низькопробне вар'єте (фр., прим. Т. Пастуха).
6. На нашу думку, шановний професор надто односторонньо пояснює джерело таких явищ як волоцюжництво, крадіжка і т. ін. неврастеністю, і надто метафізично – всупереч власним вимогам – говорить про “природні” закони суспільства. Історія цивілізації наших суспільств аж надто виразно вказує на інше, суто суспільне джерело численних злочинів того виду. Ці “природні” закони суспільства надто часто бували законами *ad hoc*, засобами і наслідками боротьби пануючої меншості з пригнобленою більшістю, яку викинуто з батьківських садіб, а потім з допомогою законів про волоцюжництво загнано, наприклад, до фабрик як робітників-пролетарів. Англійське законодавство цього типу чудово представив Маркс у першому томі свого “Капіталу” (прим. І. Франка).
7. Діатез – вроджена аномалія обмінних процесів організму, коли функції та обмін речовин організму потрапляють у стан тривалої нестійкої рівноваги, що виявляється своєрідними патологічними реакціями і захворюваннями (прим. Т. Пастуха).
8. Людина-злочинець з хворобою чи затруєнням (лат., прим. Т. Пастуха).

TO THE PROBLEM OF TYPOFICATION OF CHARACTERS IN IVAN FRANKO'S PROSE

Taras Pastukh

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The published work is the translation of little-known I. Franko's article “Moral types” from Polish. In the article Ivan Franko popularized the conception of *moral types* of Mark Benedikt and supplemented with his own conclusions.

Key words: type, criminal, mentality, prose.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.1999
Прийнята до друку 18.05.1999

**“БЕЗ ЗОЛОТА, БЕЗ КАМЕНЮ,
БЕЗ ХИТРОЇ МОВИ...”**

(В.Гренджа-Донський про І.Франка)

Лариса Бондар, Володимир Моторний

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

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

Далі вміщено портрет у чорній рамці з підписом: “Іван Франко. Народ. 1856 р. – ум. 1916 р.”. Ці п’ять вступних сторінок та ще титульна – ніби своєрідна данина етимологічному правописові, який уже на той час зійшов зі сцени на Великій Україні і в Галичині, проте мав ще дуже сильні позиції на Закарпатті. “Фонетика” (фонетичне письмо) була в цьому краї ще дивиною, вона щойно почала виборювати собі простір на шпальтах закарпатських видань. Піонером тут був Василь Гренджа-Донський, який запроваджував “фонетику” у часописи, які сам редагував, фонетичним правописом видав також книжку поезій “Квіти з тернєм” (1923). Він же є автором передмови до збірки Франкових оповідань та віршів, яку видала Ужгородська “Просвіта” на пошану 10-ї річниці від дня Каменяревої смерті. Та спочатку про саму добірку творів.

Тут уміщено шість поетичних та три прозові тексти (це модне слово буде доречним, позаяк подано не тільки закінчені твори, а й уривки, так що справді – тексти). Отже, як представлено поезію? Відкривається добірка своєрідним поетичним епіграфом-заспівом, роль якого виконують подані без назви дві перші строфи поезії “Товаришам з тюрми”, що починаються рядками “Обриваються звільна всі пута” і “До щасливих країв попливем”. Далі йде вірш “Земле моя, всеплодющая мати”, якому приточено заголовок “До землі”, потім уривок з вірша “І знов рефлексії” (збірка “Із днів журби”): “Люди! Діти! До мене! Я

люблю вас, всіх люблю" і так аж до слів: "Вузька, здається, непривітна нива, А скільки можна й треба тут робить" [2, с.12]. За ним – відома поетична мініатюра "Книги – морська глибина" з "Ізмарагду", далі не менш знаний вірш "У долині село лежить" (збірка "Із днів журби", цикл "В плен-ері") без останньої строфи, зате із заголовком, якого немає у Франка – "Село". І останній поетичний твір – іще один афоризм із циклу "Паренетікон" (збірка "Мій Ізмарагд") "Не високо мудруй". Із прози маємо в книжечці уривок із оповідання "Вівчар" під назвою "У полонині", новелу "Мій злочин" і казку "Синиця" з широковідомої збірки "Коли ще звірі говорили" (уривок із "Байки про байку").

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

Проза також розрахована на дитяче сприймання: уривок з оповідання "Вівчар" подає захоплюючий епізод боротьби молодого сильного хлопця з ведмедем, у якій хлопець перемагає лютого звіра; "Мій злочин", цей справжній, на думку Н.Кобринської, шедевр світової новелістики, прозирає в незглибимі куточки дитячої психіки, часом незбагненої у складному поєднанні доброго і злого начала; нарешті, дотепна казка-байка, одна з тих небувалих, але таких, у які хочеться вірити, і знову ж таки повчальних для дітей фантастичних історій.

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

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

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

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

Ми українцями зваємося,
А не русняцькі руснаки.

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

"Справою серця" Гренджі-Донського була також і пропаганда творчості геніального сина Підкарпатської України-Руси серед українців Закарпаття. Цій шляхетній меті добре прислужилося й переднє слово до Франкової збірки, написане просто й безпретензійно, зате щиро й пристрасно. Його ми й подаємо нижче, зберігаючи правопис автора.

Гренджа-ДОНСЬКИЙ

В ДЕСЯТУ РІЧНИЦЮ СМЕРТИ ІВАНА ФРАНКА

Десять років минуло з дня смерті Івана Франка. Десять років як закрив навіки свої очі Той, хто так любив свій нарід і страдав за него. То було в маю 28 року 1916. Не виділи ніколи ті очі радості, купалися в сльозах, дивлячися на неправду, тяжку долю і горе свого народу. Син свого народу в повному розумінню того слова, кість з кости, кров з крові его не міг він бути байдужним до волі народньої.

Правдивий провідник і борець руського народу Іван Франко – так як і Шевченко – прийшов до життя і боротьби за ліпшу долю – з під солом'яної стріхи. І не дивно, що був він все життя щиро відданим своєму народови, бо сам

з него вийшов. Лише той міг писати такими гіркими, кровавими словами, кому самому довелося те пережити.

Син простого народу Іван Франко остався вірним ему аж до гробової дошки, остався вірним ему, до якого казав такими словами, думками:

Як би ти знав, як люблю я тебе!
Як люблю я тебе невимовно!
Ти мій рід, ти дитина моя,
Ти вся честь моя і слава,
В тобі дух мій, майбуттє моє
І краса і держава.

Іван Франко побачив Божий світ р. 1856 в селі по той бік Карпат, а саме в Нагуєвичах. Отець его був бідним селянином-ковалем. Тому що малий Іван мав добрі спосібности, отець оддав его на науку до гімназії в Дрогобичи. Незадовго остався малий хлопчик сиротою.

Власними силами малий Франко продовжував далі науку заробляючи лекціями на кусок хліба. Его все тягло до книжки. В школі був він через се першим учеником. В школі ж познайомився він і з творами Шевченка і других письменників. В той час списав він много народних пісень, які чув од своєї матери й од чужих людей і в яких оповідалося про горе народне.

Щоб допомогти своєму народови, за яким боліла его душа, Франко не спинився на науці тільки в гімназії, але пішов далі на університет, щоби, здобувши там знання, понести їх до свого народу.

Свої думки Франко почав висказувати в новинці "Друг". За ті думки, за стремління до ліпшої долі, за перші прояви народньої праці в р. 1877 Франка арештують і держать під арештом майже рік. По виході з тюрми тяжкий і гіркий час довелося ему пережити. Найбільш тяжко переживав в той час Франко те, що навіть свої люде одшурналися его, обминали на улиці, як небезпечного чоловіка, – боячись, щоби часом не попасти на око начальства.

Але не опустил він рук, не покинув той путь, яким йшов, путь глибокої любови до свого народу, путь невтомної праці для него. В сей час працює він як редактор народних новинок і пише оповідання, в яких розповідає про тяжку народну долю, про тяжке життя селянства і робітництва.

В році 1880 вдруге арештовують Франка за те, що ніби-то він бунтує селян. По виході з тюрми на сей раз переживає ще тяжчі часи. Живе під доглядом поліції. Знищений в арештах, хворий, голодний, Франко близький був до самогубства. Один знакомий допоміг ему і спас од голодної смерти. Ще з більшою енергією, ще з більшим завзяттям працює він після того. Але в році 1889 вже в третє арештують і замикають до тюрми...

Тюрма, голод, байдужність людей, переслідування, а разом з тим невпинна вперта праця і боротьба за долю народню, за права і правду народню – такий путь Франка. Страждання, голод, тюрма і все те не змогло відвернути его з тернової дороги боротьби і праці.

Не чекав Франко слави за свій кривавий піт на пути української Голгофти. Дорога пророка терниста і колюча, босі і голодні проповідують вони своє слово...

.....
І кождий з нас то знав, що слави нам не буде
Ні пам'яті в людей за сей кривавий труд,
Що аж тоді підуть по сій дорозі люде,
Як ми проб'єм, та зрівняєм всюди,
Як наші кости тут під нею зогниють.

Та слави людської зовсім ми не бажали,
Бо не герої ми і не богатири,
Ні, ми невольники, хоч добровільно взяли
На себе пута. Ми рабами волі стали:
На шляху поступу ми лише каменярі.

Так говорить Франко про працю і життя своє і тих, хто іде путем боротьби за ліпшу долю, за волю і щастя свого народу.

Десять років минуло, як закрилися очі Івана Франка, закрилися на віки. Десять років минуло, як перестало битися повне любови серце. Десять років минуло, як вмер під весвітню завірюху Іван Франко. Цілий нарід руський (український) на всіх землях схиляє в сю дорогу річницю свої голови перед пам'яттю найліпшого сина свого народу, перед пам'яттю невтомого працівника і борця за волю і щастя народне.

Ми Підкарпатські Русини-Українці, як діти тогож народу, чистим серцем приєднуємося до пошестовання провідника, невтомого працівника, великого письменника, учителя і борця за народне право, за народню правду – Івана Франка. Перед єго світлою, дорогою пам'яттю схиляємо наші голови.

Ужгород, 18. V. 1926.

1. Мольнар М. Зустрічі культур. – Братіслава, 1980.

2. Франко І. Збірка оповідань і віршів. – Ужгород, 1926.

3. Hartl A. Deset let podkarpatského písemnictví 1920–1930 // Slovanský přehled. – Praha, 1930. – № 3.

**"WITHOUT GOLD, WITHOUT STONE,
WITHOUT A CUNNY LANGUAGE..."
(V.Grendja about I.Franko)**

Larysa Bondar, Volodymyr Motornyj

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The Foreword of Vasyl Grendja-Donskyi "On the tenth anniversary of Franko's death" to the little-known publication "I.Franko. Collection of stories and poems", published by society "Prosvita" in Uzhhorod in 1926. The attitude of Ukrainian Zakarpatian poet towards the creative activity of I.Franko are considered for the first time.

Key words: poetry, prose, author.

Стаття надійшла до редколегії 2.03.1996
Прийнята до друку 15.05.1996

ЗАБУТИЙ ВІРШ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО ПРО ФРАНКА

Микола Ільницький

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Вірша Максима Рильського "Пам'яті великого Франка" не знайдемо в п'ятдесятитомному виданні творів поета, випущеному "Науковою думкою" протягом 1983–1990-х років, найповнішому зі всіх видань. Упорядники просто не знали про його існування. І справді, доля цього твору незвичайна, як і час, коли він був написаний. М.Рильський надіслав його для збірника Музею ім. Івана Франка у Львові (а може, просто передав під час котрогось із відвідин цього міста). Як згадувала колишній працівник музею Марія Струтинська, "готовий склад цього збірника розбила німецька граната, що впала на Оссолінеум (тепер Львівська наукова бібліотека ім. В.Стефаника НАН України. – М.І.) при наступі німців на Львів, а єдиним матеріалом з нього, що в мене залишився, був вірш Максима Рильського про Івана Франка, надрукований потім у "Наших днях" [1].

"Наші дні" – це літературно-мистецький місячник, що виходив у Львові (з грудня 1941 по червень 1944 рр.) під час німецької окупації. Доступ до цього видання був можливий хіба що тільки для "літературознавців у цивільному". Публікації "Наших днів" істотно доповнюють творчий доробок не одного українського літератора: Львів у ті роки з огляду на певні історичні обставини був зосередженням інтенсивного літературно-мистецького життя, тут жили й активно друкувалися (переважно у "Наших днях") Іван Багряний, Святослав Гординський, Іван Керницький, Юрій Косач, Григорій Костюк, Аркадій Любченко, Богдан Нижанківський, Тодось Осьмачка, Юрій Шевельов та багато інших.

Вірш Максима Рильського "Пам'яті великого Франка" вміщений у червневому номері часопису за 1942 рік (оскільки журнал почав виходити у грудні 1941 р, то нумерація чисел була продовжена в наступному році і не збігається з нумерацією місяців). Вірш, звичайно, був надрукований без відома автора, який, можливо, забув про нього, бо ніде пізніше не вміщував.

Твір цей цікавий не тільки своєю долею, а й своїм змістом. Передусім, у ньому немає майже неминучих для літератури тих років ідеологічних атрибутів, які знаходимо в інших поетів, зокрема в творах на цю тему. Навіть слова "Каменярь" немає. Натомість в образну тканину тонко вплетені асоціації, пов'язані з біографією Івана Франка та парафрази з його творів. А головне – образи й тональність підкреслюють загальнолюдські мотиви та ідеали великого поета. І тут Рильському теж допоміг сам Франко: твір написано терцинами, улюбленою, поруч із сонетом, віршовою формою поета, апогеем якої був

“Пролог” до поеми “Мойсей”. А може, це був роздум про призначення поета, “приміряння” – через Франкову постать – високих критеріїв до самого себе у час, коли поезію так гвалтовно впрягали у хомут комуністичної пропаганди...

Так чи інакше, але вірш “Пам’яті великого Франка” заслуговує на те, щоб зайняти своє місце і в творчій спадщині Максима Рильського, і в поетичній Франкіані.

І.Струтинська М. Літературно-мистецький Львів крізь призму журналу “Наші дні” // Сучасність. 1961. – Ч.10. – С.39.

Максим РИЛЬСЬКИЙ

ПАМ’ЯТІ ВЕЛИКОГО ФРАНКА

Він голос чув – і кинув отчий дім,
І молодую кинув він невісту,
І в даль пішов, хоч плакали за ним.

Він душу мав таку ясну і чисту,
Немов гірське живлюще джерело, –
І з нею рушив на борню огнисту.

Тернів багато на шляху було,
Загрожували гади й скорпіони, –
І що ж його, самотнього, вело?

Відкіль він брав оті могучі тони
В піснях своїх, велівши тим пісням
За голубі змагатись небосклони?

Як міг він, знемагаючи вже сам,
Нести живу для нездужалих воду?
Хто керував цим подвигом – життям?

Він голос чув – то голос був народу!

14. XII. 1940 р.

Публікація Миколи ІЛЬНИЦЬКОГО

**THE LITTLE-KNOWN POEM BY
MAXYM RYLSKYJ ABOUT IVAN FRANKO**

Mykola Ilnytskyj

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The little-known poem by Maxym Rylskyj about Ivan Franko first printed on the pages of the magazine "Nashi dni" ("Our days") issued in Lviv in 1941–1944 is published. A short analysis of the text is presented.

Key words: poetry, poet.

Стаття надійшла до редколегії 2.03.1996
Прийнята до друку 8. 03.1996

НЕЗАКІНЧЕНИЙ ЛІТОПИС ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ І. ФРАНКА

Яким Ярема

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Подана нижче стаття є початковою частиною "Хронології життя і творчості Івана Франка", що була доведена до 1876 року – працю обірвала раптова смерть автора 15 грудня 1964 року. Того ж дня ранком він ще писав її. Закінчивши десь у вересні-жовтні 1964 р. збирання та упорядковування матеріалів, яке тривало майже п'ятнадцять літ, Яким Ярема почав 11 листопада писати "Хронологію", зобов'язавшись листовно подати у видавництво "Дніпро" в 1965 році готову роботу. Недокінчений рукопис написаний чітко чорнилом на одному боці 25-ти аркушів розміром 210x290 мм. Текст, напевно, творив кістяк праці, що його мав надалі доповнювати та уточнювати подробицями на підставі детального перегляду зібраного матеріалу. Саме цю думку підтверджують нотатки, зроблені олівцем дрібним і густим, загалом важким до відчитання письмом, яким покритий більш або менш повно зворот 16-ти аркушів. Підготовляючи цю працю до друку, я використав усі ці нотатки, вводючи закладену в них інформацію або у відповідні місця тексту, або в примітки. Усі цитати з І. Франка я перевіряв за "Зібранням творів у 50 томах" (К.: Наук. думка, 1976–1986), а якщо окремі з них туди не ввійшли – за першовиданням. Текст основної частини повністю зберігається, крім дрібних стилістичних поправок, а щодо нотаток, то використана інформація, поміщена в них.

Степан Ярема

ДИТЯЧІ ТА ЮНАЦЬКІ РОКИ ІВАНА ФРАНКА (1856–1875) 1856–1861

Іван Франко народився 27 серпня¹ 1856 року в старовинному, відомому ще з княжих часів, селі Нагуєвичі Дрогобицького повіту (тепер Дрогобицького району Львівської області), що 15 км на захід від Дрогобича й недалеко від містечка Борислава (12 км на південний захід від Дрогобича) – майбутнього осередку нафтової промисловості на території колишньої Галичини.

© Ярема С., 2001

¹ Шкільний товариш і приятель І. Франка, Карло Бандрівський, твердив, що Франко сам оповідав йому, нібито народився 25 серпня, а в метриці записано день хрещення (М. Возняк. Велетень думки і праці. – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1968. – С. 24).

Його батько Яків Іванович¹ (1802–1865), “доволі заможний селянин, а до того коваль” (лист до М. Драгоманова 26.04.1890), користувався загальною повагою та симпатією і в нагуєвицьких, і в довколишніх селян не тільки як майстер свого ремесла, але й як видатна, хоч і неграмотна людина з багатим життєвим досвідом, ясним розумом і живою, гостинною та людяною вдачею².

Залишившись після смерті своєї першої дружини Марії Тимчишин (померла 1855 р.) бездітним удівцем, він одружився вдруге в 1855 році з бідною селянською дівчиною Марією (1835–1872) з родини Кульчицьких – незаможних, так званих ходачкових або загонових шляхтичів (“nobilis”) зі сусіднього віддаленого на 4,5 км села Ясениці Сільної. Тут жила ще її мати Людвіка (померла 1871 р.), народжена в сім’ї Василя Гвоздецького та Йосифи Бжежицької з Підбужа (звідки вони походили), вдова по Миколі Кульчицькому (1803–1846), синові Олександра (1779–1849) та Марії Яворської³. У її брата, Івана Гвоздецького (1803–1878), священика в карпатському селі Велика Волосянка (біля Розлуча – тепер у Старосамбірському районі), гостював Франко-гімназист під час своєї мандрівки влітку 1874 року.

Хрестив його о. Йосиф Левицький (1801–1860), парох у Нагуєвичах від 1852 року, автор української граматики (1834) і писаних “язичієм” віршів та “кепських перекладів з Гете” та Шіллера. Про маєтковий стан сім’ї І. Франко пише так (до М. Драгоманова 10.05.1884): “Моя батьківщина виносить 14 моргів (1 морг = 0,58 га. – Я. Я.) худої підгірської землі – на те нас є три брати, вітчим, і мачуха, і двоюрідна сестра”. Будучи найстаршим, він мав ще брата Захара (1859–1942), якого звали Михайлом, та Онофера (Онуфрія, 1861–1913), і сестер, які

¹ Франки прийшли в Нагуєвичі зі села Озимина на Самбірщині, де числяться в Йосифінській та Францисканській метриках. Там вони були вільними й ніяких панцизних повинностей не виконували. Дідом Якова був Теодор Франко (1726–1826), а батьком – Іван Франко, що одружився з Катериною Кімакович (померла 1859 р.) із Нагуєвич і переїхав до неї. (Р.Д.Горак. Родовід Івана Франка в офіційних документах // Іван Франко і світова культура. – К.: Наук. думка, 1990. С. 493–496). У Йосифінській метриці (1787) села Волосате Сяноцького повіту (Центральний історичний архів у Львові. – Ф. 19, оп. XV, с. 7, 22, 25, 39, 40, 43) знаходимо заможного господаря Івана Франка. У Францисканській метриці цього села (1820) його вже тут немає. Однак це ще не дає підстав уважати, що саме цей Франко переселився в село Озимину і був пращуром поета, як це стверджує І. Саган (Краснавіч оповіді. – Мостиська, 1995. – С. 21). Відомості про родичів Івана Франка від давніх до сьогоденних часів значно поповнилися завдяки праці Р.Горака та М.Оркуш “Рід Івана Франка в Ясениці Сільній” (“Галицька Зоря”, Дрогобич. – 1995. – № 46–50, 52, 53, 55, 58–62, 64). (Примітка С.Яреми.)

² Про громадянську поставу Якова Франка свідчить те, що він побудував у селі своїм коштом хрест – пам’ятник знесення панщини (1848) та купив для церкви Євангеліє в оправі, “що держить в собі ваги віденської 75 лутов срібра і коштує 42 дукати або 189 ринських”, як гласить напис на ньому.

³ Микола та Людвіка Кульчицькі мали шестеро дітей: Іван (н. 1832, загинув у польському повстанні 1863 або 1864 р.), Леон (н. 1834 р.), офіцер; Марія, мати І.Франка (ці діти народилися не в Ясениці Сільній); Павло (1838–1902), господар, жив разом із матір’ю; Ігнатій (н. 1840), учитель у Куликові біля Львова, та Домініка (н. 1844), замужем за господарем І.Терлецьким (І.Негрибецький. До родоводу Івана Франка // Літературно-науковий вісник. – 1926. – Т. 40, кн. 7–8. – С. 232–234).

малими померли, а також сестер і брата по матері з вітчимою, із котрих вижила тільки Юлька (Юлія) Гаврилик (1868–1943), одружена з Михайлом Багрієм (до О.Ф.Хоружинської 24.02.1886).

Франки мешкали віддалік села в невеличкому присілку, званому Війтовою горою або Слободою, “що відділений від самих Нагуєвич широким пасовищем”. Стояла “Слобода на високім горбі, обліта з двох сторін невеличкою річкою і оперезана високими уривистими берегами (...). Її десять хат і кільканадцять будинків господарських, кинені неначе случайно на вершок горба, obtулені густими зеленими садами” (“Гутак”. – Друга половина 70-х років)¹. Франко залишив досить подрібний опис батьківського господарства. Хата “була збудована правдоподібно ще при кінці 18 в., а мати мого вітця десь у 20-х роках 19 в. (...) купила її з усім обійстям, з 12 прутами поля та з усіма господарськими приладами (...). Хата була під солом’яною стріхою (...) вікнами до полудня, мала (...) дві обори, (...) перед хатою від сходу стояла шопа, далі шпихлір, а від заходу (...) була кузня (...). Далі на південь, за огорожею, йшов сад із пасікою (...), перед хвірткою (...) була (...) криниця (...). На північ вище від хати (...) довгий будинок (...), в якому містилася стодола й стайня. У хаті було дві кімнати”. (“Моя вітцівська хата”. – 1913). Кузню Яця-ковалю залюбки відвідували не тільки місцеві клієнти, але й із навколишніх, ближчих і дальших сіл. Про перші роки свідомого життя письменника, проведені під крилами люблячих батьків, дають нам певне уявлення, крім окремих автобіографічних висловлювань, також деякі його художні твори, більш-менш основані на власних спогадах. Так у нарисі п. з. “У кузні” (1902) автор значно ширше й повніше розгорнув картину свого найближчого оточення в період дитинства, накреслену вперше у вступній частині недокінченого оповідання “Злісний Сидір” (1879–1880). Там, у батьковій кузні, де збігалися всілякі відомості про людський світ, закладалися підвалини його майбутнього світогляду. Саме тоді виник його інтерес до бориславських робітників. Люди, що приходили сюди, найбільше говорили про Борислав, про ями та заводи, бо в той час поживалося видобування нафти. Спекулянти видурювали в бориславських селян часточки землі і рили ями, шукаючи нафту. Майже постійною темою розмов у кузні було те, скільки людей гинуло в ямах Борислава, які страшні каліцтва спричиняла робітникам жадоба підприємців. “Я слухав тих оповідань, як фантастичних казок про далекі, зачаровані краї. Борислав з його страховищами, дикими жартами та дикими скоками фортуни, з його дивним промыслом, дивним способом праці та дивним народом заповнював мою фантазію”. У цій же кузні глибоко запав у душу хлопчини батьків переказ

¹ “Ся Слобода повстала (...) в р. 1779 на місці давнішої “адвокатії”, як у австрійських часах названо місце, належне колись до польських коронних дібр”. Між першими поселенцями був Григорій Кімакович, напевно предок Франка по бабі Катерині (“Контракт оселення Слободи біля Нагуєвич, Дрогобицького повіту, 1779 р.” – 1912 р.). Тут “давніше... стояв укріплений замок, котрий так само як і ціле село, звався Башево чи Дашево (...), а в тім замку сиділи пани Туркули”, про яких І.Франко почув від свого батька народний переказ (“Із уст народа. Е. Оповідання про історичні особи і відносини. Татарські напади на Підгір’є” // Життя і слово. – 1895. – Т. 3, кн. 2. – С.227–228).

легенди про лікаря Валентія, тяжка доля якого так ясно доводила, що щасливим можна бути тільки живучи з людьми і для людей.

У прекрасній картині "Під оборогом" (1905), яку письменник, уже на схилі віку (1913), зарахував також до цього періоду, хоч там ідеться вже про дрогобицького школяра, ми бачимо, як він зброєю свого розпачливо-гнівного слова бореться зі страшним велетнем – грізною градовою хмарою, намагаючись у нестямі, породженій страхом за людське добро й щастя, відігнати її і тим врятувати село від катастрофи. Його любов до живої природи та страждання, спричинені власним промахом, яскраво змальовані в новелі "Мій злочин" (1898). Його допитливість та задумливість відбиваються в образі малого Мирона в однойменнім оповіданні (1879). Спогади про дні, повні радощів, прожиті в хлоп'ячому товаристві на лоні природи, лягли в основу експозиції дії в оповіданні "Микитичів дуб" (1880). Взагалі, картину ранньої молодості письменника можна назвати – за його власними словами – "світлою та в багатьох поетичною" ("Моя вітцівська хата". – 1913).

Майже з усіх цих картин проглядають симпатичні обличчя його добрих батьків. Зокрема, на основі і власних спогадів, і оповідань старших людей, письменник звеличив свого батька як чоловіка такого, що "без огляду на себе, сміло і щиро (...) стояв за громадське діло" ("Присвята" до поеми "Панські жарти". – 1893) і посередньо вустами стороннього свідка – як уособлення великодушної людяності (в недокінченій поемі "Історія товпки солі". – 1879–1880). Пам'яті незабутньої матері, великої любительки народної пісні й невсипущої трудівниці, присвячена поезія "Пісня і праця" (1883).

1862–1864

Бажаючи дати своєму з вигляду слабосилому, але дуже допитливому синові вищу освіту, батьки восени 1862 року віддають його в школу до поблискої Ясениці Сільної під опікування дядька Павла та бабуні Людвіки. Нагуєвицька школа була надто віддалена від Слободи, а до того належала до відсталого вже типу сільських шкіл, т. зв. парафіальних, де найбільше уваги приділяли читанню церковних книг та церковному співові. У Ясеницькій же школі, своєю програмою наближеній до міських шкіл, замість церковно-слов'янської мови вчили, крім української, польську мову з першого класу, а починаючи з другого класу – ще німецьку, а також рахувати (чотири арифметичні дії) і співати до Служби Божої. Читати рідною мовою хлопчина навчився зараз за перші десять днів завдяки допомозі доброго, але досить бідного дядька – "одного з найсимпатичніших людей, яких я знаю" (до М. Драгоманова 26.04.1890). Він щиро піклувався про свого небожа.

Загонова шляхта, в оточенні якої опинився Івась, переживала в той час особливо неспокійні дні. Зрівняна в 1861 році актом поновленої конституції¹ у своїх правах та обов'язках із простими селянами, вона вся жила революційними

¹ Перша конституція Австрії, що її прийнято 9 березня 1849 р., була скасована 1 січня 1852 р. Повернення конституції оголосив цісарський диплом 20 жовтня 1860 і патент 26 лютого 1861.

настроями, покладаючи свої надії на польське повстання (1863). У ньому брав участь і загинув Іван Кульчицький, брат Павла і Франкової матері. У хаті Кульчицьких зосереджувалися й пошепки передавалися то радісні, то сумні чутки та вісті про хід повстання, потайки читали революційні прокламації або вірші, які потрапили в село ("Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу. 1. Дещо про шляхту ходачкову". – 1882).

Свої враження та переживання з того часу Франко використав в оповіданнях зі шкільного життя "Олівець" (1879) і "Грицева шкільна наука" (1880) та в гумористично-сатиричному оповіданні "Довбанюк" (1886) – в образі пихатого шляхтича-злидаря.

1864–1867

Закінчивши другий рік навчання в Ясениці Сільній, Франко ще кілька тижнів відвідував школу в Нагуєвичах ("Причинки до автобіографії." – 1912). Але від вересня 1864 року він продовжує свою освіту вже в Дрогобичі. На підставі дуже доброго шкільного посвідчення з Ясениці Сільної його прийнято до другого класу т. зв. німецької або нормальної школи ченців-василіан, тобто уніатського чину Василя Великого. Тут він проходить відмінним учнем три класи від 2-го до 4-го.

Безрадісні були перші дні й тижні шкільного життя в оточенні міських хлопчаків-другокласників, надто охочих до ущипливих жартів та насмішок із неспівного, розгубленого, ще й по-селянському вбраного й не раз невмитого новачка. Та в кінці семестру, на превелике диво всіх, цей безпорадний припелець-селюк, що сидів між останніми, одержує першу локацію (перше місце в класі). Коли ж на врочистому прилюдному "екзаміні", яким завершувалося тут кожне півріччя (семестр), його кликали першого, щоб вручити нагороду – книжку, то присутній батько голосно заплакав від радощів (до М. Драгоманова 26.04.1890).

За два місяці батька не стало. Він помер напередодні Великодня, уночі з суботи на Великодню неділю, тобто з 15 на 16 квітня 1865 року. Велику любов і тугу за батьком Франко-гімназист висловив у своїй першій поетичній спробі під заголовком "Великдень року 1871", яка не збереглася, подібно як і дві елегії "На могилі мого вітця" і "В десяту річницю", написані в 1875 році.

На розладнаному й заборгованому господарстві залишилася мати з чотирма малими дітьми. Покійний Яків прекрасно знав і любив своє ковальське ремесло, але в господарських справах не мав потрібного практичного хисту. Щоб запобігти руїні, мати мусила вийти заміж. Пристав до неї парубок Гриць (Григорій) Гаврилик із Ясениці Сільної, котрий заробив трохи грошей на нафтових промислах. Якщо після смерті батька та закриття кузні, яка приносила хоч скромні, але певні прибутки, найстаршому синові не довелося покинути школи, то тільки завдяки доброму й одночасно енергійному, практичному й ощадному вітчиму, який запровадив лад у господарстві й забезпечив здібному школяреві дальшу освіту.

У своїй репліці п. з. "В інтересі правди" (1913) письменник схаарактеризував своїх колишніх шкільних учителів як "світлич, гуманних та симпатичних людей". Зокрема він згадує "молодого монаха Крушельницького, що вчив нас у другому класі, отця катехита Красницького, отця ігумена Барусевича та пізнішого ігумена отця Неміловича, талановитого проповідника, а також старенького вчителя (...) Чигилевича, який для (...) дітей не мав гіршої кари, як поколотити їх по чолі своєю неоголеною бородою". ("Причинки до автобіографії". – 1912). Виняток становили тільки керівник третього класу, отець Телесницький та якийсь Малько (в оповіданні – Валько) – світський учитель краснопису (каліграфії) у другому класі. Їх безсердечне поводження зі школярами, яскраво змальоване в оповіданнях "Отець-гуморист" (1903) і "Schönschreiben" (1879), наповнило його на все життя глибокою ненавистю до всякої жорстокості.

Багатим на характерні деталі та епізоди з його позашкільного життя в ті роки є художній автобіографічний нарис "У столярні" (1902). Ця столярня належала якійсь далекій родичці Франків тітці Кошицькій, у якої батьки примістили сина. Знаходилася вона в старому сирому будиночку в дуже запущеному й болотистому районі на краю міста. Крім майстра-столяра поляка Гучинського, за якого Кошицька вдруге вийшла заміж, тут працювали також найняті помічники та учні-практиканти, виготовляючи прості хатні меблі, здебільшого мальовані скрині, а також труни. Чим була колись для малого хлопця батькова сільська кузня, тим стала тепер для школяра міська столярська майстерня. Крім самої роботи, його увагу день у день займають живі розмови на різні злободенні теми, а особливо приваблюють і захоплюють народні пісні, цікаві оповідання, казки, жарти та анекдоти, які тут ніколи не вичерпувались. У цьому новому, міщансько-ремісницькому середовищі значно поширюється кругозір хлопця, збагачується його знання життя та людей і зароджується особливе зацікавлення фольклором, насамперед казками, які він уже тоді, будучи учнем третього класу, починає собі списувати. Багато їх він наслухався від шкільного товариша Волянського, який скоро впав трагічною жертвою садизму "отця гумориста". Тісна дружба єднала Франка зі столярським учнем, сином робітника нафтоочисного заводу, Яськом Романським, який був його вчителем у міських іграх та забавах і водночас учнем, коли йшлося про рибальство або збирання грибів. Обидва любили проводити вільні дні на прогулянках у ближчі й далші околиці Дрогобича, ходити на річку ловити рибу та в ліс по гриби. Коли старий Романський, тяжко поранений унаслідок розриву нафтового збірника, лежав у лікарні, Франко разом із Яськом відвідав його, зустрічаючись уперше безпосередньо з важкою долею нафтового робітника – ріпника.

Канікули він проводив дома, в Нагуєвичах, виконуючи всякі роботи: пас худобу й помагав збирати сіно, хліб і т. ін. Свобідним він був тільки в неділі та свята. "Малий Мирон сьогодні щасливий. Неділя. Йому вже не веліли йти за худобою, не посилають до снопів, ані до сіна, ані до жадної іншої роботи, як у будень (...). Відколи вернув із міста зі школи, се у нього тільки другий такий вакаційний день (...). Уся цілотижнева мука на сонячній спеці або сльоті, при праці, що часто переходить його дитинячі, десятимісячною шкільною морокою витончені сили, – все те щезає, забувається" ("Під оборогом". – 1905).

1867–1871

Восени 1867 року Франко переходить у місцеву класичну гімназію. У цей саме час проводилася докорінна реформа в галицькому шкільництві¹. Ухвалою у своїй більшості польсько-шляхетського крайового сейму, що її затвердив австрійський уряд у червні 1867 року, в народних, середніх і високих школах німецька мова викладання замінюється скрізь польською, незважаючи на переважну більшість українського східногалицького населення, тоді як українська залишається тільки окремим предметом навчання для бажаючих. Місце дотеперішніх учителів-німців поступово займають поляки, а подекуди й українці. Навчання проводиться ще довший час за німецькими підручниками, і перше шкільне свідоцтво Франка було написане ще німецькою мовою.

Перші чотири класи гімназії – це в житті Франка останні хлоп'ячі роки. Тут “повторилось зо мною те саме, що у василіан. Зразу ніхто мене не знав, і весь перший курс я сидів у “ослячій лавці”, в самім куті, та пальцями довбав діри в стіні – і раптом дістав другу локацію, і так ішов через цілу гімназію – другим, третім або першим². Науки шкільної я не любив, тож звичайно інші побивали мене пильністю і акуратністю, навіть такі, котрі без мене не могли зробити письменною задачі або вияснити труднішого місця в німецькій, латинській або грецькій авторі” (до М. Драгоманова 26.04.1890). Та незважаючи на цю зрозумілу антипатію до шаблонної шкільної науки, треба відзначити, що серед його вчителів, зокрема в молодших класах, були й світлі педагоги, про яких він потім завжди з пошаною та вдячністю згадував (“Допис про Дрогобицьку гімназію”. // “Дзвін”. – 1878; До М. Драгоманова 26.04.1890; “Спомини із моїх гімназійських часів”. – 1912; “Рутенці. Переднє слово”. – 1912). Таким були два викладачі природознавства Едуард Гюккель (у 1-му класі) і Емерик Турчинський (1-й і 3-й класи), якому Франко присвятив навіть посмертну згадку (“Kurjer Lwowski”. – 1896. – 16.04), а також математик Міхонський (4-й клас), “чоловік добрий, мислячий”, “великий приятель учнів”, виведений у ролі духовного провідника в оповіданні “Борис Граб” (1890), і брат Емерика Турчинського, Юліан, учасник повстання 1863 року, що, навчаючи польської мови, особливо захоплювався поезіями Богдана Залеського й сам був письменником. Молодий Іван Верхратський, природознавець-етномолог, який прибув до Дрогобича у вересні 1868 року і вчив української мови від 2-го до 4-го класу та німецької в 3-му класі, за свідченням самого Франка, разом із Юліаном Турчинським розбудив у ньому любов до літератури. І. Верхратський запрошував у неділю учнів до себе читати книжки – спочатку Марка Вовчка, а з 4-го класу давав їм Шевченка (львівське

¹ Цісарський диплом від 20 жовтня 1860 р. та цісарський патент від 26 лютого 1861 р. надав краю Австрії автономію. У результаті поляків і українців злучено в один край – королівство Галичини і Володимирії з крайовим статутом і крайовою виборчою ординацією. Наприкінці 1866 року польська більшість у Галицькому сеймі ухвалила закон про польську мову навчання в школах.

² У першому й другому півріччі 5-го класу Франко мав другу локацію, у 6-му та 7-му класі – третю за оба півріччя, у 8-му – третю за перше півріччя.

видання 1867 р.). У його помешканні Франко бував майже щодня, поповнював його колекції комах новими екземплярами, повертав позичені книжки та одержував нові. З особою Верхратського пов'язані ще дуже гарні спогади про шкільні природознавчі екскурсії в околиці Дрогобича, між іншим і до Нагуєвич та разом із Е.Турчинським до села Урича з дико-романтичними скелями та руїнами замку Тустань. Немало радості давали прогулянки з товаришами до поближких лісів (Гірка, діброва Теппож) збирати гриби та на річку Тисьменицю ловити рибу.

У ті роки Франко читав порівняно мало. Два томики альманаху "Вінок русинам на обжинки", що їх видав в 1846 і 1847 рр. І.Головацький у Відні за активної участі свого брата Якова, збірник "богоговійних пісень" (виданий у Перемишлі в 1837 році) та біблійна історія; всі вони після смерті священика Йосифа Левицького (1860) збереглися в селян у Нагуєвичах і були взагалі першими книжками, які Франко прочитав. Та за винятком хіба італійської повісті в польському перекладі "Рінальдо Рінальдіні, великий італійський бандит", яка не могла не захоплювати хлопця того віку, ніякі інші книжки, ані ті, що їх давала шкільна бібліотека (твори Франца Гофмана, К.Шмідта, Г.Шваба та інші), ані ті, що їх він одержував від Верхратського ("Переяславська ніч" М.Костомарова, "Русалка Дністрова" тощо) не були спроможні викликати особливого потягу до читання. Тільки аж у четвертому класі його захопив Шевченків "Кобзар" і то настільки сильно, що він вивчив його напам'ять, а пам'ять була в нього така, що раз заслухану "лекцію історії (...) міг продиктувати майже слово в слово" (До М.Драгоманова 26.04.1890).

Результатом його захоплення фольклором у ті й дальші шкільні роки був "Збірник пісень народних", що він їх почав записувати насамперед від своєї матері, пісенний запас якої був дуже великий. Із цього збірника випадково збереглася лише частина (282 пісні), що містилася в першому зошиті і яку він послав на адресу "Просвіти" у Львові. Тільки що (1964 р.) віднайдено другий зошит у відділі рукописів Державної бібліотеки СРСР ім. В.І.Леніна в Москві. У ньому пронумеровані від 281 до 750 записи пісень, які розподілені у двох частинах, що датовані 1871 та 1872 роками. Франко згрупував їх у шести розділах: любовні пісні, полюбовні й дівочькі, парубочькі, сміховинні та обрядові¹.

Перші свої літературні спроби Франко відносить то "майже до 1868 року", тобто до 2-го класу (Передне слово до збірки "Із літ моєї молодості". – 1913), то до 4-го класу (до М.Драгоманова 26.05.1890).

З четвертого класу (1870/71 шк. р.) походять три перші поетичні спроби Франка. Перший вірш – "Великдень року 1871" – підпав пізніше, разом з багатьма іншими віршами, свідомому знищенню, хоч і постав "із раненого серця болячого" (До В.Давидяка 27.5.1874). Оскільки цей вірш не був призначений для школи, тільки був спонтанним виразом живих почуттів, він був справді першим поетичним актом у художній творчості Франка. Два інші,

¹ Див. О.І.Дей. Із фольклористичної спадщини Івана Франка: новознайдені записи пісень // Народна творчість та етнографія. – 1965. – № 3. – С. 67–72. (Примітка С.Яреми).

написані силабічним складом на теми, подані вчителем І.Верхратським ("Опис зими" та "Опис святого вечора"), збереглися в зошитку його українських завдань. У цьому ж зошиті з надписом "Задачі рускої Івана Франка", що зберігається в його архіві під номером 544, вміщено ще такі три шкільні задачі прозою: "Опис літа", "Хосен води", "Опис пожару". Ці твори Верхратський оцінив на "похвально", а під віршем "Опис зими" написав: "Вдоволяє. Пильність заслуговує на похвалу"¹.

Зовнішнім поштовхом до писання поезій був – за свідченням самого письменника – приклад його шкільного товариша та друга Сидора Пасічинського, вірші якого вже в 1870 році друкувала львівська "Ластівка", та учня значно старших класів Дмитра Вінцковського, автора двох друкованих творів – оповідання і поеми ("Вдова"). Захоплення музою Шевченка та народними піснями чимало сприяли пробудженню його поетичного таланту. Михайло Коріневич, який учився з Франком аж до другого півріччя 5-го класу та ще й жив якийсь час разом на квартирі і спав на одному ліжку, згадує, що Франко у 4-му класі дуже захоплювався поемою Гете "Reineke Fuchs" і багато переробляв із поезії Гете та Шіллера. Зібравши цих перекладів спору купу, відіслав книгареві Мих. Білоусові в Коломиї, що видавав "Голос народу", "Руську раду" та книжки (М.Коріневич. Споми́ни про І.Франка як ученика гімназії // Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1956. – С. 90–95).

Учився дуже добре, а мешкав на окраїні міста в бідного робітника, який займав одну невеличку кімнату, що була разом і кухнею. Із харчових продуктів, які довозили хлопцеві з дому, хазяйка готувала йому їжу. Як відмінник був звільнений уже в першому класі (з 9 травня 1868) від шкільної оплати.

1871 – вересень 1875

У п'ятому класі (1871/1872 н. р.) Франко дізнає вдруге болючого удару. Передчасна смерть улюбленої матері 1 червня 1872 року робить його круглим сиротою. "Було се (...) пополудні в суботу перед Зеленими святами (...). Моя мама лежала в передсмертних муках (...). Рано в суботу я сидів у школі (...). Прийшовши на станцію (квартиру. – Я. Я.) я почув, ну, що почув, не знаю. Знаю тільки то, що був дощ, я був голоден, не їв обіду, не обзирався, тільки, почувши, що мама вмирає, як стій побіг піхотою до Нагуєвич. Я прибіг (...) мокрий до нитки і застав маму конаючу(...). Я став коло постелі, не говорячи ні слова, – я тільки дрожав, ані сльозинки не капнуло з моїх очей. Мама не могли говорити,

¹ Якщо це дійсно зошит із 4-го класу, то він відноситься до першого півріччя, й "Опис зими", написаний певно десь у грудні 1870 р., буде першим, а "Великдень року 1871", написаний десь у квітні 1871 р., буде другим віршем. Тобто Франко помилився, називаючи його першим у "Передмові" з 1912 р. до другої редакції повісті "Петрії і Довбушуки". Вказана Франком послідовність можлива, коли б зошит був із 5-го класу, до якого його відносить примітка М.Деркач у збірнику: "І.Франко. Літературна спадщина" (К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – Т.1. – С.39).

але дивитися пильно на мене. Як виглядало тоді моє лице, не знаю" (до Ольги Рошкевич 04. 08. 1878).

Вітчим одружився вдруге з Марією Терлецькою, і місце матері зайняла хоч чужа, але добра жінка, прихильна своєму пасербові. Це подружжя було бездітне. Іванове матеріальне становище не погіршилося, йому, як раніше, довозили харчі з дому на квартиру, яка тепер за його волею та вибором щороку змінювалася, не виходячи, звичайно, з міщансько-робітничого середовища. Один рік мешкав у бондаря Корпака разом із братом свого однокласника Йосифа Райхерта – Пилипом (сини німецького колоніста), що прибув із Самбірської гімназії. У 7-му та 8-му класах проживав на бориславському передмісті в одній старій жінки. Сюди часто заходили І.Погорецький та Я.Рошкевич, і Франко читав їм при дуже поганому освітленні свої поезії або дещо з Кобзаря, Міцкевича чи Словацького, а деколи і німецьких поетів (М.Возняк. Велетень думки і праці. – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1958. – С.50 і 53). Здобувши собі серед купців-євреїв та заможних міщан славу доброго репетитора, Франко частково сам заробляв на своє утримання, але цього було надто мало для поліпшення скромних побутових умов. Тоді він мав нагоду ближче познайомитися з життям єврейської сім'ї; його вразила її згуртованість та дружність між батьками й дітьми, яким усі тут сприяли в навчанні ("Мої знайомі жиди". – 1907). У 7-му та 8-му класах його репетиторською допомогою користувалися два молодші від нього поповичі Іполит Погорецький із Вацович та Ярослав Рошкевич із Лолина, з якими він із часом подружився і не приймав заплати. Зате вони віддячувалися тим, що запрошували його на святкові дні або канікули до своїх батьків у гості.

Із переходом у старші класи починається самостійніший розвиток індивідуальності майбутнього Каменяра-письменника. Франка-юнака вже не задовольняє тільки те, що могла дати йому школа. Він шукає ширшої та ґрунтовнішої освіти поза нею. Змінюється й особисте відношення до учителів, поглядам яких він інколи може уже протиставити свої власні. У 6-му класі, на годинах учителя історії та староруської літератури М.Антоневича, Франко сміливо захищає живу народну мову проти книжного "язичія", а фонетичний правопис – проти етимології¹. В польському письмовому завданні в 7-му чи 8-му класі на слова А.Міцкевича:

W słowach tylko chęć widzimy, w działaniu potęgę;
Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę²

¹ Між гімназійними вчителями Франка були в цей час, крім д-ра Миколи Антоневича (згодом посла до Галицького сейму), ще Теофіль Грушкевич (учив у 6-му класі старослов'янську, а в 7-му – українську мову), Ксенофонт Охримович (учив в 6-му класі українську словесність та нову українську літературу), а також о. Олекса Торонський (автор підручників і розвідки про лемків), який занижував Франкові оцінку з поведінки. Франко згадує також польського катехита Дронжека та заступника вчителя Осмультського, який вчив французької мови та відзначався тим, що любив упоювати своїх колег ("Допис про Дрогобицьку гімназію". – 1878; "Гірчичне зерно". – 1903).

² "У словах бачимо тільки прагнення, у чині – силу: важче день добре прожити, ніж написати книгу".

Франко доводить протилежне, підкреслюючи велике громадське значення доброї книжки. Така сміливість і ніби злегковаження слів великого поета обговорювалися на раді вчителів і позначилися на оцінці з поведінки ("Конечність реформи учення руської літератури по наших школах". – 1884).

"Кобзар" Шевченка, а в 5-му та 6-му класах твори Шекспіра та Шіллера, прочитані разом із товаришем Й. Райхертом, були поштовхом до дальшого читання, якому він відтепер віддавався з небувалим до цього часу запалом. Його літературний горизонт поширюється далеко за межі шкільної програми. Скеровуючи свою увагу головню на художню літературу, він без "розбору" прочитує все, що тільки було в шкільній бібліотеці (крім дитячих письменників Ф. Гофмана, К. Шмідта та ін.), в І. Верхратського, у старшого товариша Щасного Сельського, власника річників львівської "Правди", або потрапляло з інших джерел до його рук.

Крім Шевченка, Шекспіра, великих німецьких класиків (Гете, Шіллера, Кльопштока) і, найвидатніших польських поетів (Міцкевича, Словацького, Красіцького, Красінського), серед авторів, з якими Франко в той час уперше знайомився, він згадує Данте¹, М. Сервантеса, Ч. Дікенса, Г. Гайне, Г. Кляйста, Е.-А.-Т. Гофмана (фантастичні повісті: "Еліксири диявола" і "Життєві погляди kota Мура"), "важку гумористику" Жана-Поля Ріхтера, А. Ф.-Ф. Коцебу, К. Гуцкова, Б. Авербаха, К. Шпіндлера, В. Гюго, Е. Сю ("Вічний жид" і деякі з його "Смертельних гріхів"), Поль де Кокка, О. Дюма-батька, Ю. І. Крашевського, Ю. Коженевського, Ю. Дзержковського, Я. Захаріяевича, Валеріяна Лозинського, а з українських письменників: І. Котляревського, А. Метлинського, М. Шашкевича, Марка Вовчка, О. Стороженка, П. Куліша, С. Руданського, Ю. Федьковича і П. Мирного, повість якого "Лихий попутав", нарівні з оповіданнями Марка Вовчка, справила на нього особливо сильне враження.

З античних майстрів слова, яких читали у школі, йому найбільше подобаються Гомер, Софокл і Тацит. Він знайомиться ближче також із поезією Анакреонта і Сапфо. Його захоплює і "Слово про похід Ігоря" і чеський "Короледворський рукопис" та німецький середньовічний народний епос "Пісня про Нібелунгів", а також Біблія, яку читає в старослов'янському та польському перекладі й сам перекладає з книг пророків. Уже в ті роки виявляється його зацікавлення літературами Сходу. Він набуває для своєї бібліотеки німецькі Боппові переклади деяких епізодів зі староіндійського епосу "Магабгарата".

В 6-му класі він почав наполегливо складати власну бібліотеку з книжок, що їх діставав, звичайно даром, за різні товариські послуги, зокрема за виготовлення домашніх завдань (а він міг їх за день написати п'ять і більше різних змістом "на одну тему"), або набував за гроші, зароблені репетиторством та заощаджені "на їжі та одязі".

¹ "Думка про (...) Дантівську антологію займала мене ще відтоді, коли я, (...) будиши учеником гімназії, (...) читав деякі уступи Дантової поеми в німецькому перекладі, а потім пробував читати цілість у польським перекладі Станіславського". ("Данте Алієрі. Переднє слово". – 1912).

Під кінець його перебування в Дрогобичі вона налічувала близько 500 назв, між ними багато таких, яких не було в шкільній бібліотеці ("Гірчичне зерно".-1903). Крім комплектів Шекспіра, Шіллера (зокрема його "Історія тридцятилітньої війни"), Кльопштока, тому поезій Гайне, окремих творів Гете, його ж перекладу спогадів Бенвенуто Челліні, Гюго, "Розбитого дзбану" Г.Кляйста, "Нового життя" Авербаха, Діккенса тощо, Франко зібрав чимало українських брошур та періодики за 50-60-і роки 19-го ст., а також творів популярних тоді польських белетристів (Захаріясевича, Дзержковського, "Чорного Матвія" Валеріяна Лозинського та ін.). Був там також випадково знайдений томик поезій Хомякова – єдиного російського письменника, з яким Франко міг познайомитися в роки свого навчання в Дрогобичі.

Поряд з учнівським хором¹, що його вже в 5-му класі зорганізував товариш і друг Франка, Карло Бандрівський, Франкова бібліотека стала другим об'єднуючим центром культурної розваги для гуртка активніших учнів, що час від часу сходилися на спільні читання й дискусії. "Ми читали наголос поезії та драми, дебатовали про порушені там думки – звичайно десь на вільнім місці за містом і кінчали вечір співом, що лунав понад сонним Дрогобичем" ("Гірчичне зерно").

Слава про Франкову бібліотеку дала привід старому Лімбахові, батькові одного з молодших учнів, зайти на квартиру Франка, щоб познайомитися з ним та його книгозбором. Цій рідкісній людині без спеціальної професії, але начитаній і обдарованій природною інтелігентністю, з власними незаученими поглядами на літературну творчість, Франко присвятив окремий нарис із власних спогадів п. з. "Гірчичне зерно", в якому він не тільки змалював його оригінальну натуру та духовне обличчя, а й з'ясував його благодійний вплив на себе. "Лімбах впливав на вироблення моїх літературних поглядів і замишувань більше, ніж це могла чинити шкільна наука, майже наскрізь шаблонова та формалістична". Це була людина без "якогось заокругленого знання та ясного світогляду (...). Те, що він знав, було одностороннє, припадкове та уривкове (...). Головна і самотня цінна річ у нього був його темперамент, живий, меткий, швидкий до заключень, занадто смілих, ненаукових і нелогічних, але все характерних, а для мене особливо інтересних, бо побуджували мене до власного думання (...) Гомер і Шекспір, "Дон Кіхот" і Вальтер Скотт, Гете і Шіллер, а особливо Діккенс – то були його улюблені письменники. – Тих держіться! – повторяв він (...). – Від них учіться не лише писати, але – головна річ, бачити (...) те, що довкола нас діється". ("Гірчичне зерно"). В основі літературно-естетичної теорії Лімбаха лежали дві по суті навіть суперечні тези. З одного боку, літературна творчість полягає в умінні спостерігати навколишнє життя, відкривати в ньому те, чого не добачають інші; з другого боку, Лімбах учив, що "поезія і загалом белетристика" повинні займатися "вищими" предметами і навіть найнижчі, найбуденніші з них "ублагороднювати". На цій позиції ідеалізуючого реалізму стояв Франко на самому початку своєї літературної творчості. Ставлячи себе ніяк не вище, а на

¹ На запрошення Франка, учня 6-го класу, цей хор у складі восьми осіб виступив у Нагуєвичах у Токіну неділю 1873 року.

рівні зі своїм співрозмовником, як своїм товаришем, Лімбах давав Франкові можливість і заохоту вільно розвивати й висловлювати свої думки, не вилучаючи суперечки та критики. Однак негативним наслідком впливу Лімбаха було те, що він, не симпатизуючи (за Лессінгом) французьким псевдокласикам, відвернув Франка від читання французьких авторів узагалі та вивчення вже в гімназії французької мови, хоч зате він дав йому до рук Діккенсових "Піквіків", а замість французьких рекомендував німецьких авторів, таких як Шпіндлер, Е.-Т.-А. Гофман, Жан-Поль Ріхтер.

У Лімбаху Франко зустрів уперше не фахівця-ерудита, але зацікавленого літературою ворога всякого шаблону, із власними поглядами, що йшли врозріз зі шкільними літературно-естетичними формулами. Це був перший чоловік у Дрогобичі, з яким він міг відверто обмінюватися думками як із товаришем.

Серед дрогобицьких гімназистів існували, щоправда, сьак-так організовані нелегальні чи напівлегальні позашкільні гуртки, але в житті Франка вони не залишили помітного сліду. Від 1868 року було їх чотири, між ними один український, що його заснував учень М. Матковський. Бібліотека цього гуртка мала 224 книжки, що містили 250 творів художньої літератури, а також з історії, статистики, етнографії, економіки та природознавства ("Ученицька бібліотека в Дрогобичі" // "Молот". – 1878). На одному з двох-трьох засідань іншого гуртка літературно-наукового характеру, що налічував щось 20 учасників і був заснований з ініціативи учня А. Шіллера, Франко читав початок свого оповідання, але не продовжував. Ці гуртки об'єднували молодь різної національності – поляків, українців, євреїв та німців, між якими в ті часи не було ще ні у шкільному, ні в позашкільному житті ніякої національної ворожнечі. У такій дружній атмосфері формувався суспільний світогляд Франка.

Для майбутньої творчості Франка-письменника мають, безперечно, своє значення його враження та переживання, що їх викликали окремі події в бориславському нафтовому басейні. У 1871 або 1872 році з дрогобицької гори видно було велику пожежу, яка за цілі три дні та ночі знищила багато шахт та нафтових продуктів, позбавляючи малих виробників усього маєтку. Про її наслідки ще довгий час багато говорилося. Восени 1873 року Франко був свідком другої великої пожежі, спричиненої першим масовим робітничим страйком, що став підґрунтям для його незакінченої повісті "Борислав сміється" (1881–1882). На початку літа 1873 року в Дрогобичі та в довколишніх селах з'явилася холера. Учні відпустили на три тижні раніше терміну. Франко провів цей час у менше загроженому Бориславі, де міг ближче познайомитися з важким життям-буттям нафтових робітників. У тому ж 1873 році проведено залізницю на шляху Самбір–Дрогобич–Стрий.

Нова сторінка в біографії письменника відкривається з появою журналу "Друг"¹, що його від 1 квітня 1874 року двічі в місяць почала видавати у Львові студентська організація клерикально-москвофільського напрямку "Академический кружок". Редакційна колегія, якій Франко надіслав разом із передплатою також декілька віршів, схвалює їх, і два з них з'являються на

¹ "Друг – письмо для белетристики і науки".

сторінках журналу за підписом "Джеджалик" уже в травневих номерах. Цей факт підтверджує його віру у свій талант і стає живим поштовхом до дальшої, ще інтенсивнішої творчої діяльності. Ухвалою редакційної колегії консультантом Франка стає її член – студент духовної семінарії Василь Давидяк, на руки якого він посилає тепер всі листи та твори.

Закінчивши влітку 1874 року сьомий клас, Франко перший раз не поїхав додому, щоб пасти худобу й допомагати в польових роботах, як це діялось у кожні канікули, а пустився в дальшу мандрівку, яка "дала йому пізнати трохи більше світу й людей". Приїхавши до Стрия новозбудованою залізницею, він помандрував до Синевідська (тепер Верхнє Синьовиднє) і через села Побук, Бубнище, Тисів, Церковну, Мізунь, Велдіж (тепер – Шевченкове) до Лолина (тепер Вигодського району Івано-Франківської області), де провів більшу частину канікул, гостюючи в домі Ярославового батька, священника Михайла Рошкевича. Тут він уперше побачив Ольгу – старшу сестру свого учня, яка на довгі роки полонила його палке юнацьке серце. Разом із нею він читав привезеного зі собою "Фауста" Гете, весь захоплений красою та глибиною цього геніального твору, що справляв враження й на Ольгу, – як на ті часи більше ніж достатньо освічену дівчину з добрим знанням німецької та французької мов. Гуляючи по селі, прислухувався до бойківського говору і дещо записував. За свідченням молодшої Ольжиної сестри, Михайлини, дивовижне вбрання, в якому він явився тоді в Рошкевичів: "в чорнім довгім сурдуті і крацястих штанах, в чоботях з довгими халявами, а від того убрання відбивав чорний м'який капелюх з широкими крисами... на плечі палиця з пакуном у крацястій хустині" (М.Рошкевич. Спогади про Івана Франка // Іван Франко у спогадах сучасників. – С. 128–146), викликало деяке збентеження. Та вже з іншими почуттями прощали його, коли відходив із Лолина. Один тиждень він гостював іще в селі Дулібах біля Стрия у свого шкільного товариша Петра Шанковського, а, повернувшись до Дрогобича, вибрався пішки на Опаку, Смільну, Тур'є до Волосянки Великої в Карпатах, де проживав дядько його покійної матері – о. Іван Гвоздецький.

3 грудня 1874 року по 4 квітня 1875 року в Дрогобичі гастролював український мандрівний театр під керівництвом Омеляна Бачинського, який, узнавши про Франка як талановитого учня й поета, запропонував йому за певну винагороду перекласти чи переробити деякі п'єси для театрального вжитку. Театральні вистави, що їх Франко міг тоді безплатно відвідувати, посилили в ньому нахил до драматургії, а запропонована праця значно поширила рамки його літературних знань і вперше ознайомила до деякої міри з вимогами театральної сцени.

15 січня 1875 року Франко одержав від Крайового Управління у Львові повідомлення про надання йому стипендії в сумі 157 золотих і 50 центів австрійської валюти щорічно з фонду Самійла Головінського. Це поліпшило його матеріальний стан і позначилося на його зовнішньому вигляді. Ідучи на великодні канікули, спершу до І.Погорецького у Вацевичах, а потім із Я.Рошкевичем до Лолина, він мав на собі вже інший – новий і бездоганий костюм. Цим разом він виявляв уже більше сміливості та бадьорості, ніж під час останніх канікул, брав жваву участь у товариських забавах, тут і у Велдіжі, у

священника Х. Колянковського, розважав усіх своїми декламаціями Шевченкових та німецьких поетичних творів. З Ольгою читав "Книгу пісень" Гайне.

Повернувши до Дрогобича, він пише 2.05.1875 року Ользі листа, в якому визнає їй свої почуття і, бажаючи як-небудь усунути бар'єр, що їх розділяє, виправдує свою для неї, певно, мало привабливу вдачу та поведінку, посилаючись на недостатнє виховання, сирітську відчуженість та самотність. "Чужий та самотній між чужими людьми – так я виріс(...). Я не мав товариства (...), крім своїх книжок". Тільки тепер відкрився йому ширший світ.

Ольга була натхненницею його першої збірки – "малого томика" поезій, написаного на початку 1875 року й посланого до Львова на руки Когута, одного зі своїх дрогобицьких знайомих, з дорученням узнати, що скажуть про нього "українці" (тобто передати для оцінки проф. Омелянові Огоновському) і порадитись із видавцями. Автору-стипендіатові хотілось, мабуть, видати цей томик окремо власним коштом, незалежно від москвофільського "Друга", який самовільно зміняв мову його віршів на "язичіє". Але рукопис якось потрапив улітку цього ж року в редакцію "Друга", і задум автора не здійснився. Зміст томика невідомий, бо він не зберігся. З листа до Ольги Рошкевич від 26.05.1875 року відомий тільки висновок проф. Огоновського: "...багато таланту, багато фантазії, але мало естетики і історії".

Та ще не була вирішена справа видання першого, як Франко працює вже над другим томиком, який був вже на початку липня готовий (до В. Давидяка 3.07.1875). І цей томик не зберігся, за винятком покажчика його змісту та перекладених текстів: "Слово про похід Ігоря", 5 пісень із "Короледворського рукопису" і "При кужілці" з "Фауста".

Склавши 26 липня 1875 року з відмінним успіхом матуру¹ (випускні іспити), Франко не поїхав до Волосянки, куди його запросив материн дядько, ані до Омеляна Бачинського, якому він був обіцяв ще якийсь час попрацювати для його театру, щоб дещо заробити на першій витраті у Львові, а поїхав до Лолина, де цим разом провів цілі канікули. Багато часу він присвячує Ользі, читаючи разом із нею привезені книжки та намагаючися розбудити в ній інтерес до літературної творчості та фольклору. У вересні Франко від'їжджає до Львова, щоби вступити в університет. Сюди привіз свого сина Ярослава й М. Рошкевич під дальший нагляд Франка.

Про широкий розмах Франкових творчих починань, про всебічність його зацікавлень та різноманітність і в тематиці, і в поетичних формах та жанрах, в яких він пробував свої сили, свідчать його власні принагідні згадки й уся його літературна спадщина за 1871/72 – 1874/75 шкільні роки. Його згадки особливо важливі, коли йдеться про твори, які не збереглися. Так до років 1871–1872 відносяться: "одна комедійка", послана видавцеві М. Білоусові в Коломиї, оповідання, послане "Просвіті" у Львові, на яке секретар Х. надіслав "інтересну відповідь", драматична п'єса, перероблена два роки пізніше на драму "Ахіл",

¹ Оцінки на атестаті зрілості: історія, географія, математика, фізика – похвально, все інше – відмінно.

фрагмент драми "Ромул і Рем", написаної віршами по-німецькому як шкільне завдання для вчителя Рішки.

Узимку 1874 року Франко писав "біблійним і поетичним складом" фантастичну повість "Славой", перероблену пізніше на драму "Славой і Хрудош"; навесні працює над трагедією "Мість яничара" та виготовляє план для 1-ї частини трагедії-трилогії "Прометей", де мала зображатися боротьба богів із титанами; пише також драму "Ахіл", побудовану на зразок "грецької трагедії з хорами" (до В.Давидяка 05.11.1875), задумує створити з окремих уривків із народної творчості "більшу поему" епічного характеру; пише гекзаметром поему "Пани Туркули", основану на усній традиції нагуєвицької Слободи, і задумує здраматизувати міфологічне оповідання польського письменника М.Грабовського "Мокош". Окремо й у зв'язку з "Фаустом" Гете згадується переспів римованим ямбічним віршем 12-ти глав "Книги Іова", який не зберігся до наших днів, подібно, як і більшість робіт, виконаних для театру О.Бачинського: переклад драми Ф.Раймунда "Марнотратник", двох перших дій драми К.Гуцкова "Уріель Акоста" і лібретто комічної оперети Гаріша-Зайца "Осада корабля" (або "Залога корабля"; у Франка помилково: "Моряки у пристані") з датою: 26.03.1875 та переробки опери Оффенбаха "Прекрасна Олена" на мелодраму ("Руський театр у Галичині". – 1885).

Урешті, на увагу заслуговує список заголовків тих поезій, що входили до другої збірки, складеної навесні 1875 року. Вона налічувала 66 позицій і складалася з трьох розділів: 1. Оди та елегії. 2. Поезії епічні й епічно-ліричні. 3. Пісні та газелі. У групі од та елегій ми бачимо, між іншим, такі заголовки: "До Сапфони", "До В.Шекспіра", "До Й.-В.Гете", "До Маркіяна Шашкевича", "На могилі Стороженка", "До русинів", "До руського народу", "На руїнах Січі", "Василько Ростиславич", "На могилі мого вітця", "В десяту річницю". Безпосередньо Ользі Рошкевич присвячено шість од та одну газелю. П'ять заголовків – це переклади од Горация. До 2-го розділу входили три переспіви, між ними "Спів про похід Ігоря" і "Частина свобідного переспіву книги Іова" (глави 1–12). У 3-му розділі переважають переклади пісень Анакреонта (1–18). Переклад пісні Маргарити з "Фауста" Гете "При кужілці" друкувався в "Друзі" (1875. – № 17). Судячи зі заголовків, у ряді віршів (од, пісень та газель) оспівується кохання, як і в Анакреонтових любовних піснях.

Фактична літературна спадщина з тих років охоплює також шкільні завдання Франка-учня, оскільки в них виявляється вже його талант; далі – поезії, що він їх пересилав прямо або через руки В.Давидяка до редакції "Друга", та всі інші літературні твори, які зберігаються в архіві письменника під номерами 208, 224 і 263.

Збереглася друга частина польських завдань за 6-й клас (1872/1873 н. рік), один зшиток з українськими завданнями за 7-й клас (1873/1874 н. рік). У першому зшитку знаходимо 4 віршовані польські завдання. Перше з них на 46 сторінок – це продовження драми "Югурта" (друга й третя дії) з оцінкою учителя П.Париляка: "З кожного погляду праця відмінна". Другий зшиток без перших і останніх сторінок із надписом "Задачі Ів. Фр. ученика 7 кл. гімназії" містить два українські завдання, з яких перше, що складається зі семи розділів, не має

заголовок ні початку. Це оповідання зі сільського побуту, яке одержало від учителя Грушкевича оцінку "відлично". Його персонажами є три Зубильники – батько Степан і два його сини: злочинний Іван та благородний Петро. Друге оповідання "Як старого дуба не нагнеш, так старого чоловіка не навчиш" (без закінчення) описує подію 16-го ст. з часів визвольної боротьби українського народу проти польської шляхти.

Із оригінальних поезій, що їх Франко протягом 1874 року вислав у листах до Львова, "Друг" надрукував лише п'ять: сонет "Пісні народні" (1874. – № 3), "Моя пісня" (1874. – № 4), сонети "Наш образ" і "Дві дороги" (1875. – № 5) та "Могила" (1875. – № 11). Як ці, так і його дальші твори були підписані псевдонімом "Джеджалик". Не друкувались: "Епіграми і Ксенії" (I–VIII), "Путь життя", "Думка", "Дармо", "Згадка старини", "Пісня сироти", "Живі і мертві" і "Пелікан", а "Ранок" був опублікований пізніше в новій редакції п. з. "Схід сонця" (1876. – № 2).

У збірці "З вершин і низин" (вид. 1893) сонет "Пісні народні" (під новим заголовком "Народна пісня"), а також уперше надрукований там сонет "Котляревський" позначені 1873 роком написання, від якого й відрахувався пізніше час літературної діяльності письменника.

Із посланих у той час перекладів: "Спів хору" з "Антигони" Софокла (дві перші строфи й антистрофа), "В тебе, як перли, очиці" Гайне, "Пісня під Вишгородом" та "Прометей" Гете – друкувався тільки останній (в 1879 році у збірці "Думи і пісні..."). Переклад із "Фауста" Гете "При кужілці", поданий у списку заголовків другого томка поезій, опублікував "Друг" (1875. – № 17).

Крім вищеназваних віршів, до того часу відносяться ще й "Від'їзд гуцула" ("Друг". – 1875. – № 13) і два любовні, знайдені між листами до Ольги Рошкевич, "На день 11 юля 1875" та сонет "Zle i dobre, które w sercu noszę".

Головну частину літературної спадщини тих років становлять два більші своїми розмірами твори Франка-гімназиста: прозова драма в трьох діях "Три князі на один престол" із датою: 01–07.12.1874 і незакінчена віршована драма в п'яти діях "Славой і Хрудош" з датою: 1875. Текст драми вривається на другій відслоні третьої дії.

До цього приєднується значна кількість перекладів та переспівів. Найперше захопили увагу Франка старочеський "Короледворський рукопис", в автентичності якого тоді ще ніхто не сумнівався, і староруське "Слово про похід Ігоря". Ці два переспіви він зробив, щоб вивчити слов'янську народну творчість, на що вказує титульний заголовок "Студії над народною словесністю слов'янською" і вступна стаття "Дещо про рукопись Короледворську". (Під цією назвою тут об'єднано частину "Зеленогорського рукопису" і "Пісню Вишеградську"). Переспів "Слова..." позначений роком 1873. За цим іде переклад двох фрагментів зі старонімецького народного епосу про Нібелунгів: "Пісня про Кримгільду" (з першої частини) і "Як Гаген і Фолькер сторожу держали" (з другої частини епосу). Після перекладу 1-ї пісні Гомерової "Одіссеї" йде переспів перших чотирьох глав і частини п'ятої глави "Пророцтва Ісаї" з Біблії та старогрецької трагедії "Електра" Софокла з датою: 1874. Перекладом епізоду зі староіндійського епосу "Магабгарата" п. з. "Смерть Гидимба" (з датою: 1875) за

німецьким текстом Ф. Боппа та німецького лібретто комічної опери у двох відслонах "Пенсіонерки" композитора Г. Сутіє для театру О.Бачинського з датою 5.04.1875 завершується цей перший етап Франкових перекладацьких досягнень. Згадуючи пізніше цю свою ранню творчість, Франко писав: "Я напсував багато паперу, пишучи драми, поезії, перекладаючи всяку всячину". Та хоч тільки дуже мало з того, що було тоді написано, удостоїлося пізніше уваги письменника, проте, насправді, це були роки стихійної самопідготовки пробудженого таланту трохи не в усіх жанрах літературної творчості.

На вироблення його почуття мистецької краси постійно впливала й народна постична творчість, з якою він у своєму житті ніколи не розставався. Будучи учнем, він збирав і записував усі можливі літературні витвори народного генія "не лише буваючи літом дома на вакаціях, у Нагуєвичах та інших сусідніх селах (...), але також у Дрогобичі. Живучи на стаціях у різних дрогобицьких міщан та передміщан, я знайомився залюбки з такими, що заховали в пам'яті багато старої руської міщанської традиції (назвуть тільки кравця Івана Гутовича та теслю Деревака,...) уже звиш 70-літнього діда); від них і многих інших я списував немало етнографічного матеріалу та іноді вишукував (...) також інших оповідачів, платив їм скромний почастинок і заставляв їх цілими ночами співати та оповідати всяку всячину. Таким робом зібрав я (...) показну збірку пісень (звиш 800 номерів) і не менше показну збірку інших матеріалів, у тім числі також приповідок" (Передмова до першого тому збірника "Галицько-руські народні приповідки". – 1905).

Вересень-грудень 1875

У вересні 1875 року, забираючи зі собою кілька книжок та зшитків свого різноманітного літературного доробку, Франко виїжджає до Львова, щоби вступити в університет. Своєю спеціальністю він вибирає класичну та українську філологію з тією думкою, що в майбутньому буде учителювати. Прийнятий до складу студентів (14.10.1875), слухає лекцій професорів – Омеляна Огоновського (українська філологія), З.Венцлевського (класична філологія), Е.Черкавського (філософія, психологія, педагогіка) та бере участь у семінарах. Та вже перші враження від цих лекцій його розчаровують. Через свою мертву шаблонність вони не можуть задовольнити його прагнень до глибшого і справжнього знання. Його він може набути тільки поза стінами університету, покладаючись на себе самого. Таку можливість на початок дає йому студентське москвофільське товариство "Академічний кружок", у читальні якого він проводить свій вільний час уже з перших днів свого перебування у Львові.

"Академічний кружок" мав ту перевагу над другим, українофільсько-народовським товариством "Дружнім лихварем", що, перебуваючи під опікою багатой культурно-освітньої москвофільської установи "Народний дім", мав у його будинку просторе й дешеве приміщення з окремою читальнею й бібліотекою, яка налічувала декілька тисяч томів. Окрім того в нього був свій літературно-науковий журнал "Друг", з яким Франко вже в Дрогобичі почав співпрацювати й без якого вже не міг обійтися. Тим часом "Дружній лихвар", що

не мав ні власного приміщення, ні бібліотеки, ні органу, вже самою своєю чудернацькою назвою¹ (немовби грошова допомога мала бути його головним завданням) не міг приваблювати Франка, який у національно-політичних питаннях ще не розбирався, а в суперечках про азбуку й мову не бачив глузду. Його аполітичність впливала з односторонності його дотеперішніх зацікавлень, оскільки поза белетристикою він не читав майже нічого – ні публіцистичних чи наукових статей, ні звичайних газет².

Серед членів "Академічного кружка" Франко застав уже декого зі старших студентів, що, не поділяючи фанатизму найактивніших москвофілів, були прихильниками порозуміння з народолюбцями. Найстаршим із них був Антін Дольницький, що вже закінчив правничий факультет, але ще вважався членом Кружка і працював у редакції "Друга", далі Клим Охримович, Омелян Калитовський, Михайло Вагилевич і передусім на три роки старший за Франка, також студент класичної й української філології, селянський син із Косівщини (с. Монастирське) Михайло Павлик, що вибивався з-поміж усіх своїм демократизмом. Із ним Франко зразу здружився й перейшов до нього на квартиру (Галицька площа, будинок 7, сьогодні його вже нема). У вересні 1875 року цю групу поповнили нові члени: Володимир Левицький (псевдонім – Василь Лукич), Іван Белей, Іван Охримович та ще дехто, які прибули, як і Франко, з провінційних гімназій. Саме з цього гурту вийшов згодом авангард усього прогресивного руху серед західноукраїнської молоді, першим агітатором якого був М. Павлик, а душею і співцем-ентузіастом став І. Франко.

На початку жовтня 1875 року відбулися загальні збори "Академічного кружка", на яких обрано, між іншими, В. Левицького членом правління, а Франка – бібліотекарем. Це вже було деяким успіхом немосквофільської групи, тим паче, що обидва увійшли також до складу ширшого редакційного комітету "Друга", в якому вже брав участь М. Павлик, а другим редактором був А. Дольницький. Усе-таки журнал мусив друкуватися далі "язичієм", за яким стояв запеклий ворог живої народної мови – член правління і редакції Ст. Лабаш та й сам голова "Кружка" – Олексій Зафійовський.

Перший поштовх до виходу з цього мертвого застою, в якому ні одна, ні друга сторона не мала ніяких шансів на перемогу, дав Михайло Драгоманов – автор відкритого "Листа до редакції "Друга" за підписом "Українець", опублікованого в червневому, одинадцятому номері цього ж журналу (за 1875 рік), тобто ще під час перебування Франка в Дрогобичі. Силою своїх логічних міркувань та висновків він показав усю недоцільність того, що "Академічний кружок" дає читачам на сторінках свого журналу. Він перший накреслив перед українською молоддю ще невідому їй мету, гідну її творчих зусиль. Її обов'язок –

¹ У 1882 році "Дружній лихвар" перейменувався на "Академічне братство", а в 1896 році – на "Академічну громаду".

² "Я пройшов цілу гімназію, не читавши зовсім газет, крім "Друга" (...), що друкував мої вірші" ("Гірчичне зерно"). "Я дістав був перші річники "Правди" і читав з них тільки белетристику (...). Публіцистики і "наукових" речей (крім розборів Шевченка (...)) я не читав" (До М. Драгоманова 26.04.1890).

служити своєму народові, зайнятись його освітою, а в літературній творчості, замість мертвим "язичієм", користуватися живою українською мовою.

У своїй відповіді "Українцеві" ("Друг". – 1875. – № 12) редакція намагається ще захищати свою позицію, але в одній із дальших статей допускає вже певні поступки, щодо мови писань для народу. Найяскравішим відгуком на "Лист" Драгоманова була стаття "Академічне общество" за підписом "Хмара" в жовтневому 19-му номері "Друга". Її автор, М.Павлик, що вивчив цей "Лист" напам'ять, закидає молоді егоїзм і закликає до налагодження зв'язку з народом і служіння його інтересам. Це був початок внутрішнього ферменту в "Кружку", який дедалі все більше посилювався й у 1876 році закінчився повним розривом між консервативною більшістю і прогресивною меншістю.

Бібліотека, якою Франко завідував, дала йому можливість уперше познайомитися з російською літературою. Як свідчить А.Дольницький, протягом року він прочитав усе, що було важливішого в бібліотеці, а на вулиці рідко коли можна було його зустрінути без книжки під пахвою (А.Дольницький. Спомин про молодого Івана Франка. // Іван Франко у спогадах сучасників. – С.99–109).

Про активну участь Франка в комітеті, утвореному, щоб організувати культурно-освітню працю в "Кружку", свідчить його доповідь, прочитана 27 листопада 1875 року на тему "Книга Іова з поетичної точки зору" та ілюстрована власним переспівом.

Під час різдвяних канікул Франко гостював у свого шкільного товариша Шанковського в селі Дулібах біля Стрия. Тут написав (24.12.1875 – 06.01.1876) поезію "Коляда (руським господарям)", друковану в 1876 році. У "Друзі" від вересня до грудня 1875 року друкувалися чотири поезії: "Наперед" (№ 21), "Любов" (№ 22), "Божескість людського духа" (№ 23) і "Бунт Митуси" (№ 24). Вірш "Ранок" (1874) Франко переробив у грудні 1875 року й опублікував п. з. "Схід Сонця. На пам'ять першого з'їзду общества ім. Качковського" ("Друг". – 1876. – № 2), попередньо виголосивши його на вечірці 20 грудня 1875 року у великій залі "Народного дому"¹. Роком 1875 датований сонет "Жіноче серце", що первісно був епіграфом до другої пісні недокінченої писаної гекзаметром історичної поеми "Ольга". У тому році, мабуть, він розпочав писати і свою другу історичну поему "Самійло Кішка", яка обривається на 34-му рядку. У грудні 1875 року окремим листковим виданням без підпису вийшов його вірш "Хрест". Це був привіт львівському митрополитові Й.Сембратовичеві, який вручили йому з нагоди іменин вихованці духовної семінарії. Франко написав його на прохання семінаристів, яким був зобов'язаний за дозвіл харчуватися в їхній їдальні.

Всю увагу Франко в той час зосереджував на першій своїй повісті "Петрії і Довбушуки", яку він імовірно розпочав іще на канікулах у Лолині, бажаючи взяти участь у літературному конкурсі, оголошеному в квітні редакцією "Друга". У Львові він, мабуть, тільки продовжував її залежно від того, як її друкування посувалося вперед. Складена з трьох частин, вона, за винятком кількох номерів,

¹ М.Качковський залишив "Народному домові" чималу суму грошей, за що його іменем названо товариство для поширення освіти серед народу, засноване в протидію народовській "Просвіті".

не сходила зі сторінок "Друга" цілий рік, починаючи від жовтневого 19-го номеру 1875 року по жовтневий 20-й номер 1876 року.

Після перекладів із Гете ("Прометей", "При кужілці") йдуть перші спроби перекладати Гайне ("Ліричне інтермеццо"). Першу статтю "Женщина-мати" ("Друг". – 1875. – №№ 22 і 23), Франко написав за німецьким автором д-ром Г. Кленке.

Львів, 15 грудня 1964 р.

Матері

ПІСЛЯМОВА

На початку 1950 р. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка Академії наук доручає Я.Яремі "якнайшвидше скласти хронологію життя і творчості І.Франка"¹, над якою він уже давніше почав був працювати. Перші розділи хронології, до 1888 р., знайшли повне схвалення. "Робота справляє дуже гарне враження. Ви, – писав З.Мороз, – обрали правильний шлях"². А потім ідуть прохання "надіслати негайно продовження. Ваш матеріал дуже потрібний"³. У цей час в Академії наук скорочують працівників, і Я.Ярему переводять на півставки. Непевне становище спонукає його прийняти у вересні 1950 р. керівництво кафедрою чужих мов у Львівському зооветеринарному інституті.

Усі ці переміни хоч і сповільнили, але не перервали праць над хронологією життя і творчості І.Франка. На початку 1953 р. її машинопис обсягом 242 сторінки поступає в Інститут літератури. Учена рада, обговоривши його, рекомендує "з певними пропозиціями щодо доробки" Держлітвидавові для друку. Проте виготовлений варіант хронології не задовольняв ученого. Тож почалася дальша копітка праця над хронологією, що тривала з вимушеними перервами ще довгі роки. Після смерті Я.Яреми залишилося 35 сторінок чистового рукопису та купа матеріалів, уже упорядкованих за хронологією. Дружина покійного з допомогою його колишньої учениці О.Сліпої відчитали та передрукували їх. Вийшло 673 сторінки густого машинопису. Довести справу до кінця взявся Мирослав Мороз. Ознайомившись із усіма матеріалами, він склав відповідну угоду зі сім'єю покійного й повідомив про це видавництво в січні 1966 р. Однак наприкінці березня він розриває угоду й повертає всі матеріали.

Наведена вище стаття є початковою частиною "Хронології життя і творчості Івана Франка", що була доведена до 1876 року на момент раптової смерті автора 15 грудня 1964 року, коли ще ранком він працював над нею. Закінчивши десь у вересні-жовтні 1964 р. майже п'ятнадцятирічне збирання та упорядковування матеріалів, Я.Ярема почав 11 листопада писати "Хронологію", зобов'язавшись листовно подати у видавництво "Дніпро" в 1965 році готовий

¹ Лист ученого секретаря Інституту Г.Д.Вєрвеса до Я.Яреми від 3.03.1950.

² Лист завідувача відділом дожовтневої літератури Інституту Захара Петровича Мороза до Я.Яреми від 13.05.1950.

³ Лист З.Мороза до Я.Яреми від 9.09.1950.

машинопис. Недокінчений рукопис написаний чітко чорнилом на одному боці 25-и аркушів розміром 210х290 мм. Його текст, напевно, являв собою кістяк праці, що мав надалі доповнюватися та уточнюватися подробицями на підставі детального перегляду зібраного матеріалу. Саме цю думку підтверджують нотатки, зроблені олівцем, дрібним і густим, загалом важким до відчитання письмом, яким покритий більш або менш повно зворот 16-и аркушів. Підготовляючи цю працю до друку, я використав усі ці нотатки, вводячи закладену в них інформацію або у відповідні місця тексту, або в примітки. Усі цитати з писань І.Франка я перевіряв за "Зібранням творів у 50-и томах" (К.: Наук. думка, 1976–1986), а з тих, що туди не ввійшли – за першовиданням. Текст автора повністю зберігається, крім дрібних стилістичних поправок та введення літери *г* за чинним правописом у всіх чужих прізвищах та назвах, де вона приходить в оригіналі.

Степан Ярема

IVAN FRANKO'S CHILDHOOD AND YOUTH (1865–1875)

Yakym Yarema

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The article under consideration is the first part of the work by Ya.Yarema, a well-known Ivan Franko scholar, interrupted by his sudden death. It presents a detailed year-by-year account of the period 1856-1875 in Franko's life, embracing his childhood, his youth, the beginning of his creative activities and finishing with the first term of his studies at Lviv University. The article is based upon the poet's autobiographical data, the memoirs and the recherche by authors including Ya.Yarema himself.

Key words: article, poet, poetry, autobiographical chronic.

Стаття надійшла до редколегії 17.03.1996
Прийнята до друку 15.05.1996

МАЛОВІДОМИЙ СПОГАД УЛЯНИ КРАВЧЕНКО ПРО ІВАНА ФРАНКА

Переднє слово

Олександр Коцюба

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

На Львівщині в 70-і роки – спершу в м. Миколаєві, а пізніше в м. Бібрці – ентузіастам-учителям пощастило відкрити два музеї першої жінки-поетеси Галичини Уляни Кравченко (Юлії Шнайдер). Перший містився в тісній комірчині на третьому поверсі разом з піонеркімнатою у школі № 1. Другий – у мансарді бібрського будинку культури. Цей, другий, дозволили назвати тільки музеєм Івана Франка й Уляни Кравченко, а перший, майже недоступний для глядача, – таки *музей Уляни Кравченко*. У ті роки я надрукував у “Жовтні” два оповідання про Івана Франка й Улян Кравченко і журнали подарував як експонати для доволі бідної музейної експозиції. Окрім оповідань “Зоря душі” і “Останнє побачення”, я дав у розпорядження директора музею п. Царика спогади Уляни Кравченко про Івана Франка – “Пісні і квіти – для нього!” Коли оповідання “Зоря душі” потрапило до рук редактора Р. Іваничука, він звинуватив мене в опоганенні гарного “Франка, красеня, котрий не був рудим, як Ви пишете, а користувався успіхом у жінок”. Я відповів йому, що Іван Франко був рудим, але це не заважало йому мати успіх у жінок. Редактор наполягав на своєму і, певна річ, не надрукував би мого оповідання “Зоря душі”, якби я не здогадався послати твір на відгук Тарасові Івановичу Франкові й Ганні Тарасівні Франко-Ключко (в Канаді). Тарас Іванович відгукнувся майже тут же. Він, зокрема, написав, що всі відомі йому Франки і Франчата були руді. Я показав лист Р. Іваничукові, і той змушений був друкувати оповідання про “рудого Франка”.

Десь пізніше з Канади прийшла відповідь і від Ганни Іванівни, дочки Івана Франка. Вона, зокрема, дякувала панові редакторові Р. Іваничукові, котрий “взяв під захист Франка”, а мені докоряла за те, що я роблю Івана Франка рудим у той час “як він був шатин”.

Я змушений був знову писати Тарасові Івановичу листа. Він мені відповів: “Гандзя – найрудіша з усіх Франків”, вона фарбувала волосся і тому “забула”, що вона руда.

Таким чином розсмоктався “конфлікт-комедія”.

Оці мої твори й лягли у перші експозиції музеїв Уляни Кравченко в Миколаєві і Бібріці.

На жаль, кумедна історія закінчилася зовсім не кумедно. Одна самодіяльна поетеса з Перемишлян списала в музеї в Бібрці спогади Уляни Кравченко про Івана Франка "Пісні і квіти – для нього!" і як свою власність опублікувала в Миколаївській газеті "Ленінська зоря" № 17 (4911) від вересня 1984 року. Дізнавшись про це, я опротестував перед редакцією газети цю незаконну дію. З того нічого не вийшло, бо в ті десятиліття ще й не такі речі "корова язиком злизувала" і за ними назавжди втрачався слід.

Названа вище самодіяльна поетеса з Перемишлян – Лідія Атонівна Стебельська – сьогодні має 70 років, ще в ті часи, коли вона скоїла плагіат, вона періодично лікувалася у психіатричній лікарні, не будь того, я б публічно викрив би плагіат.

При друкуванні згадки про ці обставини, бажано, щоб прізвище хворої жінки, яка має і дітей і онуків, а може, вже й не живе, не було назване.

От така "передісторія" моєї франкіани, зокрема, подарованих мені Тарасом Івановичем спогадів Уляни Кравченко про Івана Франка. 26–27 років тому в Перемишлі жили дочки Уляни Кравченко. З одною з них, Нусею (Ганною) Нементовською, я робив спробу встановити листовний контакт. Вона ухилилася. Через поетесу Оксану Сенатович вона передала мені, що письменників і читачів повинні цікавити лиш твори досліджуваних класиків, а не їхнє інтимне життя. Тож я не наважувався посилати "подарунок" у друку.

"Переднє слово" бажано, щоб було Ваше, але з наведенням вищезгаданих фактів так, мабуть, було б об'єктивніше.

А втім, дивіться самі, як вважатимете краще.

Я надсилаю, на всяк випадок, по два примірники: може, доведеться пропонувати ще комусь, окрім "ЛЛ"?

Зичу всіх благ!

Уляна КРАВЧЕНКО

ПІСНІ І КВІТИ – ДЛЯ НЬОГО [1]

(Спогади про Івана Франка)

День уже від рана був гарячий, і я одягнула білу кашемірову сукню, в котрій тільки раз була недавно на весіллі мого брата [2].

Стрілки годинника наближалися до десятої години дня, коли я з малої станції Дрогобич прибула до Львова.

Я спинилась коло крамниці, де мешкав мій Друг, – то була наріжна стара кам'яниця при вулиці Криковій і Голуба ч.12.

При брамі побачила двірничиху, котра мене здивовано запитала: "На весілля прибули, чи самі молода?" Вона мене досі все бачила тільки в чорному одянні.

"Ні, не на весілля, – кажу. – Як звичайно, приїхала відвідати мого Друга Франка. Та як почувається він тепер?" – питаю про його стан здоров'я та

неспокійно жду відповіді. Розвиток його недуги йшов хвилястою лінією, погані дні чергувалися з добрими.

Тепер, як заявила двірничиха, Франко почувається краще, по днях поганих надійшли чергою добрі дні.

Тоді в тій кам'яниці Франко займав обширне на першому поверсі приміщення, зложене з чотирьох кімнат. Входові двері були відчинені. В кухні пусто. В першій кімнаті сидів самотній, блідий Андрійко, найстарший синок Франка. Він від ранніх літ допомагає батькові в його роботі, і тоді сидів над коректою.

В тій самій хвилі забігла гамірлива громадка метких дітей. Це Тараско, Петрусь – сини Франка, найменша Гандзя – доня, і ще три чужі хлопчики. Дітвора вернула з прогулянки. З окриком радості: "Тіточка!" – вітали мене, кожне щось питало, щось оповідало. – Тільки Андрійко був мовчазний. Увагу дітвори привернула коробка солодошів, яку я їм подала.

Зачалася широка забава.

Франко звик до гамору дітей, не виходив зі своєї робітні, щоб своїх – як їх називав "башибузухів" – утихомирити.

Я перейшла ще через одну кімнату, яка була без установи, тільки на середині лежала велика стирта давніх рукописів – пожовклих паперів, і я звернулася до наріжної кімнати – робітні Франка.

Відчинила двері, та Франко через гамір дітвори не чув.

Він не сидів при бюрку [3], але стояв при стіні, де на гаку висіла велика сітка з сірих ниток, яку Він докінчував в'язати, – в'язав сітку і час від часу робив якісь записи. А коли Франко не відвернувся, я підійшла до Нього з привітом: "Добридень, Мироне!" [4] – як колись то в ясних хвилинах року 1883 [5] Його вітала я.

Щойно тоді полишив роботу, щоб привітатися зі мною.

Я подала Йому китицю квітів і суниці в козубку із смерекової кори: спілі і червоні, як рубіни, вони приманювали своєю свіжістю і запахом.

Франко прийняв їх і сказав: "Це ліки для мене з добрих сестриних рук".

Франко любив овочі, найбільше любив Він груші, і я їх приносила йому, як тільки могла їх дістати.

Зі зворушенням гляджу в Його очі, вони сині, віщі, розумні, добрі. Приглядаюся, чи за час недовгий нашого небачення не залишила недуга помітних слідів. Але ні, Він не заломлений тілом, ні духом, сильний та бадьорий, – злишній мій страх. Я заспокоїлася – Його недуга не виявляла сліду в цей час.

Його слова такі самі палкі, розумні і ласкаві.

Він все повний турботи про всі народні справи, про долю гноблених робітників.

Із сердечним усміхом уважно слухав віншування, які передали через мене мої учні. Він радів, що приучую молодь любити та шанувати трудівників і бійців за добро народу.

Китиці квітів держав довго в руках. Приглядався коханій квітці. Сказав: "Хотів я сьогодні поїхати в Розвадів над Дністер, ловити рибу – та краще, коли ми разом підемо в поле – це ж пора, коли у збіжжі цвітуть полум'яні маки".

У нас було замало часу. Я мусила бути ще в Раді Шкільній, відтак заглянути до Коцовських [6] і – вечором вертати до Сільця [7].

– Завтра робочий день. А Ти, Друже, їдь на риболовлю. Це одинока Твоя розрада!.. З Розвадова глянеш на мій рідний Миколаїв [8].

Скільки хотіла б сказати!.. Скільки думок почути про намірені твої твори – у нас же все акомодация [9] триває; пересуваються перед нами ясні і темні картини з нашого і суспільного життя. Тішить мене зріст свідомості села, треба село організувати, треба нам рідної кооперації. За два тижні ферії [10]. Приїду на довгу розмову.

– Та ще сітка не докінчена, – каже Франко. – Чи добре я її плету? Чи є інший спосіб плетіння? – питає.

– Не тільки добре, але й майстерно. Рівно й міцно. Іншого способу плетіння не знаю. Давай я докінчу.

На бюрку, що поряд, свіжо записані аркушики. Літературно-критична студія.

– Як це ввечері допишу – треба би ще до Літературного Вісника [11] віршів, – каже Франко.

А я якраз принесла сонети з циклу “Поезії” [12].

Франко читає мої вірші.

Я скінчила плести сітку та розглядаюся по робітні мого Друга... Тут і сьогодні, як все, привітно і світляно. Шафи повні книг. Під стінкою – бюрко. На стінах кілька портретів.

В цій то робітні, у довгих хвилинах самоти Франко писав свої безсмертні твори...

Крізь вікно і відчинені двері на балкон пливе повінь світла...

Він у сірій робочій одежі, у вишиваній сорочці, осяяний сонячним промінням дочитує мої вірші. Доходить до останнього рядка:

... Де гляну – щезне тьма,

Лунає радість... Не тремтить сльоза,

неначе пісня – я сама!..

Франко подивився на мене уважно і сказав: – Так, Юліє, – ти пісня сама! – Обличчя його погідне...

Хвилина ясна – як ті білі, запашні орхідеї... із сонячної поляни...

Подаю докінчену сітку. Та пригадую, що вже час Йому іти на залізничну станцію.

– Не знаю, чи поїду, – вагається якимось затурбовано. Дає мені книжку вибраних поезій Детлева фон Лілієнфрона [14], друковану на гарному папері, оправлену в білу окладинку з золотими берегами і витисками. Нещодавно в літературному світі обходили ювілей цього поета. Франко перекладав його поезії, писав рецензії. – Не знаю, чи поїду, – сказав.

Я взяла від Франка книжку, і мою увагу привернув витиск: терновий вінець із записом: ессе роета!.. [15]. Це справжня емблема поетів!.. Я здогадалася, що у Франка нема грошей на білет до Розвадова!

Франко, вчений, доктор, важко працює день і ніч, та все у нього турботи про будні, про хліб насущний. Не п'є, не курить. Купує тільки книжки для своєї бібліотеки.

Риболовля – його розрада. Над водою, на лоні природи, на ловах Франко відпочиває від розумової праці, – роблю так, щоб він таки поїхав на лови!

– Дозволь, я відкупило у тебе цю книжку. А Ти, Друже, до своєї бібліотеки купиш другу!

Книжка поезій коштує три ринських, а залізничний білет – туди і назад – тільки два ринських. Хмарка затурбування щезає з чола Франка. Франко не ловить риб ні вудками, ні ятерями, ні сачками. Він взяв з собою тільки велику сітку.

– Сьогодні зібрання Видавничої Спілки! – сміється Франко. – Я дуже радий, що їм утечу. Хай Маковей [16] і Гнатюк [17] самі раз полагождать справи!

Усміхається приязно.

Ми прощаємося.

Найкращі мрії Франка безжально топтала тверда дійсність... Багато невдач і розчарувань Він пережив...

Я була щаслива, коли в робочі сірі дні його життя могла виплести ясні хвилини білих оргідей... або полум'яних маків.

1898 р.

1. Інститут літератури ім. Т.Шевченка АН УРСР, відділ рукописів. Фонд № 132 і 196.
2. Відомості про брата Юлії Шнайдер (Уляни Кравченко) виявити не вдалося.
3. Письмовий – у цьому випадку – письменницький стил. 4. Один із псевдонімів Івана Франка.
5. Рік приїзду Івана Франка до Бірки на запрошення юної поетеси.
6. Коцовський Володимир (1860–1921) – український громадський діяч народовського табору, письменник і педагог, автор граматики, співпрацівник “Зорі”, “Діла”.
7. Чоловік сестри Юлії – Валерій Шнайдер.
8. Містечко на Львівщині, де 18.IV.1860 року народилася поетеса Юлія Шнайдер (Уляна Кравченко), Нементовська в заміжжі.
9. Здатність ока виразно бачити предмети на різній відстані.
10. Канікули.
11. Цей цикл складається з семи сонетів.
12. Кравченко Уляна. Вибрані твори. – К., 1956. – С. 195.
13. Заключна частина сьомого сонета “Апофеоз”.
14. Детлев фон Лілієнкрон (1844–1892), німецький письменник, його твори перекладав Іван Франко.
15. “Оце поет”! (лат.).
16. Осип Маковей (1867–1925), український письменник, критик, публіцист і громадський діяч. Редактор “Зорі”, “Буковини”, один з редакторів “Літературно-наукового вісника”.
17. Володимир Гнатюк (1871–1926), український фольклорист, етнограф, громадський і літературний діяч, академік АН УРСР (з 1924). Член-кореспондент Петерб. АН (з 1902), друг і соратник І.Франка, секретар НТШ, один з редакторів “Літературно-наукового вісника” й “Етнографічного збірника”, один з організаторів і редакторів “Українсько-руської видавничої спілки”.

**LITTLE-KNOWN MEMOIR
OF ULIANA KRAVCHENKO
ABOUT FRANKO**

Olexandr Kotsiuba

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

The author presents a little-known reminiscence of Ukrainian poetess U.Kravchenko "Songs of flowers for him" about Ivan Franko. His memoir is written under the influence of impressions of U.Kravchenko's stay in Lviv at the end of 1890-s at Ivan Franko's. The memoir is presented with "Foreword".

Key words: reminiscence, poet, poetry, memoir.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.1996

Прийнята до друку 15.05.1996

ЄДИНИЙ РАЗ ХРЕСНИМ БАТЬКОМ...

Роман Горак

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79005 Львів Україна*

Вибрати для своєї дитини, а тим паче для сина, хресного батька вважається в нашій народі справою дуже серйозною, бо в разі смерті батька чи матері саме хресні батьки відповідальні за виховання та долю похресника перед Богом, людьми та законом. Недаремно на весіллі у випадку відсутності одного з родителів їх місце закон і звичай велить зайняти хресним. Як правило, за хресних для дітей беруть когось з ближчої родини, що їй зрозуміло, і тільки як вияв особливої поваги та пошанівку, а найбільше як вияв довіри, на хресних запрошують когось поза родиною.

Івана Франка ніхто ніколи за хресного батька не просив. Не просили рідні брати, сестра, двоюрідні, яких мав багато, родина ближча та родина подальша. Не просили ні товариші, ні друзі. Йосип Данилюк, редактор "Ргасу", який у найкритичніший час тримав у себе на квартирі Івана Франка й годував його капустою та бульбою, і той для своїх дітей просив бути хресним Михайла Павлика, а не Франка. Не важко здогадатись, з яких причин. Існувало повір'я, що доля похресника стає з часом подібною на долю хресного батька. Ніхто не бажав для своєї дитини тої дороги, якою йшов Іван Франко, як рівно ж не бажав того щастя, яке він мав, – арешти, переслідування, непорозуміння зі "своїми", ненависть з боку "чужих", непристосованість у житті, відсутність становища у суспільстві, програш у виборах до парламенту та сойму, шнури, які йому висилали, щоб повісився за те, що насмілювався подумати про Адама Міцкевича інакше, ніж належало канонізовано думати, камені, які за ним шпурляли. Правда, був інший бік медалі: він – великий письменник, політичний діяч, якому справляли ювілей 1898 року. Та це було мало переконливим: краще звичайне людське щастя, ніж патент на безсмертя.

І все ж таки, – правда, всього єдиний раз – Іван Франко був хресним батьком.

... 83 запис у метричній книзі новонароджених церкви Успення Пресвятої Діви Марії у Львові [2, арк.9], який сповіщає, що 25 грудня 1901 року народився, а 28 квітня 1902 року був охрещений іменем Стефана син доктора Володимира Гнатюка, секретаря Наукового Товариства ім.Т.Шевченка. Про батька ще сказано, що він є сином Михайла Гнатюка та Василини Гнатюк з роду Савицьких. Матір'ю новонародженого є Олена Гнатюк, дочка Михайла Майковського та Пелагії Бурачинської. У метриці, окрім цього, вказано, що прийняла на світ Божий дитину повитуха Марія Кавецька, яка мешкала в буд. № 4а на

вул. Зиблікевича. Акт хрещення та миропомазання здійснив кооператор (так звали звичайного співробітника) церкви Успення отець Роман Красицький. Хресним батьком новонародженого Стефана був Іван Франко, який у належній графі поставив свій підпис, а на запитання метрики про соціальний стан відповів – літератор. Хресною мамою новонародженого була Марія Сильвестрівна Грушевська, як вказано у відповідній графі, “жена ц(ісарсько)-к(оролівського) професора університета”.

Метрика цікава ще й тим, що вона подає невідому досі адресу В.Гнатюка у Львові. На час народження Стефана Гнатюки мешкали по вулиці Софії, 9А. Насупроти мешкали Велички: Григорій Величко, гімназійний учитель та його дружина Ієроніма Озаркевич, рідна сестра Наталії Кобринської. Трохи вище, як вулиця завертає повз буки біля костюлу Софії, на новоствореній і ще невпорядкованій вулиці на шкарпі з правого боку, де ще димів невеликий цегельний заводик (зараз на цьому місці будинок польського митрополита Яворського) збудував свій дім-віллу Михайло Грушевський, а біля нього, ближче до вулиці, докінчував будівництво Іван Франко.

19 червня 1902 року [2, арк.60] Стефан Гнатюк помер. Свідоцтво про смерть, видане під № 40, стверджувало, що причиною смерті був туберкульоз легень. Хоронили дитину 21 червня з Успенської церкви на Личаківський цвинтар. Опісля біля нього поховують батька. Хоронив Стефана священник Іван Давидович.

Іван Франко з родиною у половині липня того ж року виїхав до Криворівні. Зупинились у отця Олексі Волянського, пароха села. Через дружин Олекса Волянський та Володимир Гнатюк були шваграми. Обидві жінки походили з роду Бурачинських. За свою родину мали право вважати і Якова Головацького, дружина якого також була з Бурачинських.

З дев'яти опублікованих досі листів Івана Франка до Володимира Гнатюка на цей короткий період літа 1902 року припадають чотири, перший з яких датується 18 липня. Франко просить знайти у латинському словнику значення якогось слова [1, с.213]. Наступний лист (від 27 липня) також містить прохання, а також коротке повідомлення: “Грибів нема, як приїдете, виберемося на пструги до Яворова” [1, с.214]. Дивно, такий затятий і всезнаючий рибалка, як Іван Франко, не знав, що в Рибниці і в Яворові ніколи не було пстругів, тобто форелі. Були зате Шкрібляки, Федір, Василь та Микола (Юра Шкрібляк уже помер), були Окуневські (Ярослав Окуневський саме дістав відпустку і повернувся зі світів у рідний дім). З ними всіма знався Іван Франко. Пструги були, очевидно тільки делікатним натяком Франка на згоду поїхати до Яворова з Володимиром Гнатюком, бо перед тим Франко ніколи на таку поїздку не мав часу. Потім був лист, який датується серпнем 1902 року. В.Гнатюк ще не міг приїхати в Криворівню. “Тут дуже гарно, – писав І.Франко. – Купаємось щодня, грибів ще нема, риби не ловимо, хлопці стріляють” [1, с.215].

Чи називали один одного кумами, як велить звичай, – невідомо. В листах – стандартна чемність: “Високоповажаний добродію”, – писав Франко і “високоповажаний добродію” відповідав Гнатюк. Деколи цю фразу замінювали на “Дорогий друже”...

Багато написано й відомо про Івана Франка та Володимира Гнатюка як учених, працівників НТШ, де обидва мали нелегку працю у видавництві, а про їх дружбу – не маємо нічого.

Невеличкий метричний запис у книзі новонароджених приходства церкви Успення у Львові більш ніж яскраве свідчення взаємного пошанівку і дружби цих двох людей.

1. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. – Т.50.
2. Центральний державний історичний архів України у Львові. – Фонд 201. – Опис 4а. – Справа 3377.

ONE TIME AS A GOD-Father

Roman Horak

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine*

In the article the author describes friendly relations between Ivan Franko and Volodymyr Hnatiuk. It is said about the fact proved by document issued in 1901, that Ivan Franko was a god-father of V.Hnatiuk's son.

Key words: metrics document, god-father.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.1996
Прийнята до друку 15.05.1996

ЗМІСТ

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

ДЕНИСЮК Іван. "Усе мистецьке є символом..." (Розшифровані й нерозшифровані символи у "Перехресних стежках")	3
ПОЗНЯКОВА Надія. Музика як засіб психологічної характеристики в новелі "Вільгельм-Телль"	13
САЛЕВИЧ Павло. Інтертекстуальні паралелі повісті І.Франка "Захар Беркут" і "Слова о полку Ігоревім"	18
ПАСТУХ Тарас. Печать недужого духу в повісті Івана Франка "Великий шум"	26
ПАПУША Ігор. Символічна структура "Зів'ялого листя"	33
ЛЕГКИЙ Микола. Ремінісценції "Зів'ялого листя" у прозі І.Франка	44
КОРНІЙЧУК Валерій. Ритміка збірки "Semper tūro"	54
КУЦА Лариса. До проблеми міжсуб'єктних відносин у поезії І.Франка ("Із днів журби", "Semper tūro")	68
ГОРАК Яким. Два чуда з Іваном Вишенським (до джерел поеми Івана Франка "Іван Вишенський")	77
ПРИХОДЬКО Інна. Особливості поетики прозових сатир І.Франка	82
КОВАЛЬЧУК Алла. Поетика характеротворення жінки-злочинниці (Олімпія Торська та Анеля Ангарович)	89

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ГАРАСИМ Ярослав. Іван Франко як дослідник дум	103
ДАХ Марта. Балада у генологічній свідомості Івана Франка	110
МЕЛЬНИК Ярослава. Іван Франко про причини популярності апокрифічної літератури в Україні	118

ПУБЛІКАЦІЇ

ГНАТЮК Михайло. Стаття І.Франка "Семітизм і антисемітизм" у Галичині	126
СКОЦЬ Андрій. Рецензія І.Франка на працю Теодора Герцеля "Judenstaat"	142
ПАСТУХ Тарас. До проблеми типології персонажів прози Івана Франка. Стаття І.Франка "Моральні типи"	147
БОНДАР Лариса, МОТОРНИЙ Володимир. "Без золота, без каменю, без хитрої мови..." (В.Гренджа-Донський про І.Франка)	155
ІЛЬНИЦЬКИЙ Микола. Забутий вірш Максима Рильського про Франка	160
ЯРЕМА Яким. Незакінчений літопис життя і творчості І.Франка. Передмова і післяслово Степана Яреми.	163
КОЦЮБА Олександр. Маловідомий спогад Уляни Кравченко про Івана Франка	185
ГОРАК Роман. Єдиний раз хресним батьком	191

Збірник наукових праць

**УКРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

Випуск 64

Іван Франко.

Статті і матеріали

Підписано до друку 20.05.2001. Формат
Папір друк. № 3. Обл. вид. арк. 10,9. Наклад 150 прим. Зам. № 206.
Видавничий центр Львівського національного університету
імені Івана Франка
79000 Львів, вул. Дорошенка, 41

