

СЛОВО ЦАС

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 Р. ВИХОДИТЬ ЩОМІСЯЦЯ

№8(548) СЕРПЕНЬ 2006

ДО 150-РІЧЧЯ ІВАНА ФРАНКА

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

- Гундорова Тамара.* Франко і Каменяр: гностична драма 3
- Ільницький Микола.* Поєдинок із собою: проблема двійництва в «Поєдинку» І.Франка та «Двійнику» Ф.Достоевського.....18
- Голод Роман.* Поетика імпресіонізму в художній творчості І.Франка.....27

AD FONTES!

- Бондар Лариса.* «Кохання без тям» (штрихи до ліричного портрета Ольги Рошкевич у збірці І.Франка «Із днів журби») 32
- Ткачук Микола.* Дихотомічна структура «вольних» та «тюремних» сонетів Івана Франка 40
- Гончар Олексій.* Актуальність історичної драми І.Франка «Сон князя Святослава» 45

XX СТОЛІТТЯ

- Тетеріна-Блохина Дарина.* Ю.Бойко-Блохин – дослідник творчості Івана Франка48

З ПАМ'ЯТІ ЛІТ

- Франко Оксана.* З родинних стосунків Зеновії Франко. Спогади 58
Іван Скибак. Уляна Кравченко — соратниця Каменяра.....65

ДАТИ

- Омельчук Олеся, Сінченко Олексій.* Григорій Сивокінь: роки творчого злету.....68
Сулима Микола. Безупинний діалог із читачем.....70
Жулинський Микола. Герой неправдоподібного ювілею.....72
Панченко Володимир. «Робінзонада» Юрія Барабаша.....74

РЕЦЕНЗІЇ

- Котик Ігор.* Лірична драма як антисуїцидальний засіб. [Тихолоз Б. Ерос versus Танатос (філософський код «Зів'ялого листа»). – Л.: Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2004. – 89 с.].....82
Сабат Галина. Лабіринти жанрових модифікацій у казкотворчості Івана Франка. [Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). Л., 2005. – 316 с.].....84
Лисий Іван. Сучасний Франко Володимира Мазепи [Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – К.: вид-во «ПАРАПАН», 2004. – 232 с.].....87

ЛІТОПИС ПОДІЙ

- Пронюк Добромисл.* Франкова спадщина і сучасність.....89
Маслянчук Т., Мірошніченко Л., Чернищенко Л. Про майбутнє видання опису бібліотеки І.Франка.....91
Скибак Іван. Франкове свято в Трускавці.....93

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

- Франко Іван.* Українська література в 1904 році; *Голод Роман.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття;
Іванишин П.В. Печать духу: національно-екзистенціальна Франкіана;
Наєнко М.К. Іван Франко: тяжіння до модернізму.....57, 94, 95

КНИЖКОВА ГРАФІКА

- Гаврило Пустовійт* (1900–1947).....96, 3 стор. обкл.

ДО 150-РІЧЧЯ ІВАНА ФРАНКА

СЛ

Питання теоретичні

Тамара Гундорова

ФРАНКО І КАМЕНЯР: ГНОСТИЧНА ДРАМА

“Каменярська” роль, здається, так тісно закріпилася за І.Франком, що загрожує поховати його як митця і як індивіда. Ці слова з передмови до книжки „Франко не Каменяр”, написані десять років тому, можна повторити й сьогодні. У різні періоди феномен Франка-Каменяра трактовано по-різному, але безперечно, що остаточно закріпився він після того, як було споруджено відомий пам’ятник на могилі поета 1926 року. Саме на той час, скажімо так, „визрів” цей образ і вписався у визвольні ідеї українського культурного й політичного руху. Такий ідеологізований образ і закріпився в культурній пам’яті свідомого українця. Пізніше на цей архетипний образ борця за національне й культурне відродження наклалися революційні (пролетарські та соціалістичні) асоціації, щедро культивовані впродовж радянських часів. Сьогодні вже важко розмежувати ці асоціації, що й підтверджує пострадянська риторика п. Т.Салиги¹. Для нього каменярство І.Франка — „не маска, а його революційно-світоглядний стан, його внутрішнє буття душі”. Прикметно, що основним, тим, що стоїть на першому місці, слугує для рятівника Каменяра — п.Салиги — революційність, що цілком закономірно для людини, вихованої в річищі радянської ідеології.

Тим часом образ Франка як Каменяра має значно ширше, аніж радянська ідеологія, рецептивне поле. Звісна річ, п.Сализі воно невідоме, бо навіщо утруднювати себе перечитуванням класики, коли й так усе ясно. Він лише повторює мої міркування про те, що культурний міф про І. Франка зводився до особливої місії поета як “співця боротьби і контрастів” у Сергія Єфремова, що таке каменярство Михайло Рудницький асоціював із культурним “дилетантством”, Ігор Костецький — із відсутністю літературного стилю, тобто „маски”, а Микола Євшан — із трагічною колізією „поета” і „суспільного діяча”. Однак і сьогодні в культурній свідомості української еліти непохитною брилою височіє образ Франка-каменяра.

Міф про Каменяра почав творитися ще за життя І.Франка, зокрема в пізній його період, коли відбувається коронування поета на „батька” народу, і мав передусім дидактичний характер. Він символічно узагальнював образ українського суспільно-культурного діяча і служив засобом об’єднання та піднесення національного організму. Міф безпроблемно з’єднував різні іпостасі й різні ролі І.Франка, стирає усі неприємні сторінки непорозуміння між поетом і українською елітою, ототожнював суспільно-культурну та громадсько-політичну діяльність із творчістю. З часом він втрачає своє сакральне значення ядра та стає популістським, адже, з одного боку, служить об’єктом тиражування, символізуючи в масовій свідомості звичний стереотип українського митця-суспільника, а з другого боку, виступає знаряддям влади, оскільки покликання на незмінний авторитет Каменяра допомагає узаконити свою роль як провідників нації.

У цих обставинах гасло „Франко не Каменяр” має ширший культурний зміст, адже стосується культурних міфів, що дістали сакральне витлумачення. Зайве говорити, що

¹ Див. Салига Т. Іван Франко – Каменяр! // Літературна Україна. – 2006. — 25 травн., 1 черв., 8 черв.

досі в національній культурній самосвідомості основними вважаються романтичні міфи, а будь-яка спроба розгортання культурної критики й самокритики табується. У цьому аспекті особливо знаменне те, що саме І.Франко розробив такі форми культурного аналізу й самоаналізу, які могли б стати продуктивними для модерної національно-культурної практики в Україні, однак, на жаль, досі навіть не проаналізовані.

Архетип Каменяря виріс із персональної самоідентифікації І.Франка і перетворився на цілий суспільно-культурний і психологічний тип борця на полі цивілізаційного поступу. Однак І.Франко не лише створив культурний міф про Каменяря, а й розгорнув приховані в ньому колізії, суперечності, ритуали та жертвоприношення. Він свідомо творив на основі власної біографії ту модель ідентифікації, яка вилася в цивілізаційний міф про Каменяря як письменника-робітника. Інша, протилежна (приховувана) іпостась І.Франка — як митця, “обранця долі, великого й оригінального в доброму і злому, у щасті і в стражданні”² — лишилася затемненою. У важливій з погляду власного самоозначення передмові до збірки польськомовних оповідань “Niесo o sobie samut” (1897) автор вказував на два типи митців: геніїв, “обранців долі”, та “письменників-робітників” (31, 28), у яких бібліографія творів звичайно більша за життєпис, — “людина неначе зникає поза тим, що зробила” (31, 28). Лише “обранці долі”, як наполягав український письменник, мають право на життєпис, який “дасть змогу більш-менш глибоко увійти в таємниці духу їхньої доби, бо саме в них цей дух міститься, в них він немов відтворюється і знаходить своє найвиразніше втілення” (31, 28). Себе ж І.Франко скромно зараховував до робітників, які “допомагають ставити будинок цивілізації, але прізвиська яких не виписуються на фронтоні цього будинку” (31, 28).

Так майже по-мазохістськи І.Франко свідомо спрощував власну творчість і принижував свою роль як митця, протиставляючи романтичній концепції письменника-генія образ письменника-суспільного діяча. Він не раз говорив про власне безсмертя саме в іпостасі робітника:

Пісня і праця — великі дві сили!
Їм я до скону бажаю служити;
Череп розбитий — як ляжу в могилі,
Ними лиш зможу й для правнуків жити! (1, 75).

Така самооцінка, звичайно, була надто далекою від романтичного означення поета-імпровізатора та майстра, що його подає, наприклад, Адам Міцкевич, поет, який слугував для І.Франка за дзеркало, з допомогою якого український письменник розбудовував свій моральний та художній ідеали. Міцкевичів Конрад у “Поминках” не боїться протиставити себе людям і самому Богові:

Мій співе, людських вух, очей тобі не треба, —
Плинь в глибині душі моєї,
Світи в височині над нею,
Мов струмись у землі, мов зорі вище неба.
О Боже, вислухай, і ти послухай, світе! —
Достойна пісня ця до неба полетіти. —
Я — майстер!³ (Переклад Бориса Тена).

Щоправда, коли І.Франко говорить про поета-робітника, він мислить його не так утилітарно, як гностично, вивіряючи “мозком”, “нервами” і “серцем” людську міру божественних моментів натхнення, а безсмертя вимірюючи вічністю духу на противагу смерті тілесній. Це дещо знімало біль самоприниження, до якого він неодноразово

² Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1981. — Т.31. — С.28. Далі, покликаючись на це видання, том (перша цифра) і сторінку зазначаємо в тексті.

³ Міцкевич А. Імпровізація // Міцкевич А. Вибр. твори: У 2 т. / Переклади з польської за редакцією Максима Рильського. — К. 1955. — Т. 1. — С. 354.

вдається. Отож І.Франко зізнався, що в його пісні

Кожда стрічка її —
Мізку мого часть,
Думи — нерви мої,
Звуки — серця страть.

Що вам душу стрясе —
То мій власний жаль,
Що горить в ній — то се
Моїх сліз хрусталь (1, 75).

„Сліз хрусталь” — це і є та гностична інстанція творчості, яка матеріалізувала у творчості І.Франка страждання в пісні, перетворювала його неоформлене й болісне життя на дзеркало — коштовний камінь „ізмарагд”, відкривала загальнолюдський сенс його символічної автобіографії, знімала „маски” і прояснювала його „лице”. Саме гностична концепція дає змогу цілком по-іншому трактувати творчий геній Франка, виводить поза межі дидактичного сприйняття символіки каменярства, відкриває глибинну культурософську парадигму творчості поета, досі, на жаль, не прочитану. Основою гностичної драми виступає “розуміння дійсності, як відпадення від ідеї, матерії як сутності, противної Богу, тіла як в’язниці душі, розрізнування людей на тілесних, душевних і духовних і т.ін.” (38, 438).

У знаменитому вірші І.Франка „Каменярі” міфологема “каменярі” вибудована принаймні на двох основних припущеннях: по-перше, що поет — робітник, себто будівничий, і, по-друге, що він жертвує своїм фізичним буттям, мозком, нервами та серцем задля ідеалу. Зважаючи на те, що гностичний зміст обох припущень затемнений, у свідомості багатьох людей вони об’єдналися в ідею поета-робітника і стали підґрунтям народницької за суттю ідеології “каменярства”. Саме до народницької концепції редукувалась культурно та національно значуща, цивілізаційна модель творчості, згідно з якою І.Франко запропонував майбутнім читачам оцінювати і його власну постать. Послугуючись поняттям „народництво”, я апелюю передусім до культурної практики та ідеології, що сформувався в українському суспільно-культурному русі у другій половині XIX ст. і стала важливим підґрунтям української національної ідеї⁴.

Як справедливо зауважив М.Євшан, після 25 років творчості (1898 р.) “Франко називається найбільшим сучасним письменником в Галичині, каменярем поступу і вічно революційним духом”, і на цій основі твориться цілий суспільно-культурний міф про Каменяра. Суть такої міфотворчої акції, яка починається в українській суспільності з 1898 року, полягає в тому, щоб “канонізувати ювілянта на батька народу”. Як завважив М.Євшан, „тим способом зробивши його “своїм найбільшим”, делікатно обходять всі дразливі квестії, які коли-небудь були поміж ювілянтом а суспільністю”⁵. Так удається „усупільнити” письменника, присвоїти здобутки його як “іншого”, що майже постійно відторгувався суспільністю, зробити його подібним до себе. Отож, як спостеріг М.Євшан ще 1913 року, не можна не визнавати величі Франка, залишається одне: “взяти з чоловіка ті всі заслуги на себе, аби було можна похвалитися успіхами національної думки, національною літературою і наукою. Говориться: ми маємо такого заслуженого і великого чоловіка, як *наш* Франко. Франко таким способом стає *нашою* власністю, а далі навіть *нашою* гордістю, *нашою* заслугою!”⁶. М.Євшан — критик, який започаткував аналіз франківського міфу в нашій культурі. У десяту річницю смерті І.Франка в 1926 році, коли було встановлено скульптуру на могилі письменника, цей міф однозначно зводиться до “каменярського”.

Українська критика активно творила народницьку ідеологію, використовуючи постать І.Франка. Скажімо, М.Грушевський у спогадах усіяко наголошував на подвижницькій, працездатній натурі письменника. “Він не гордував ніякою працею, — розгортав учений

⁴ Як культурна свідомість та ідеологія народництво оформлялося через певний тип літератури, а саме популярної загальнонародної літератури, зі своєю естетикою та стилістикою. Ширше про це див.: Гундорова Т. Проявлення слова. Ранній український модернізм. Постмодерна інтерпретація. — Л., 1997. — С. 32-74.

⁵ Євшан М. Іван Франко і галицька Україна // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — С. 476.

⁶ Там само.

свій міф про Франка у 20-х роках⁷, — коли вона в його концепції десь ув'язувалась із загальнішими проблемами економічного, культурного чи політичного піднесення українського народу, особливо його трудящих мас. В сім було щось від спадщини хлопів-господарів, що неустанно обзирали хазяйським оком своє газдівство і негайно прикладали свої руки, де щось могли поправити, приспорити, поліпшити. При всіх різницях нашої індивідуальної долі се була та спільна риса, яка зв'язувала нас в роботі й надавала їй ув'язку і солідарність”⁸. С.Єфремов, розширюючи суспільницький народницький канон, наголошував на монолітності іпостасей Франка як “письменника і людини”. “Великий письменник, невтомний працівник, каменярь поступу, — стверджував він, — непохитний був разом і просто хорошою, сердечною, товариською людиною [...]”⁹.

Прикметно, що народницький міф започатковано ще за життя І.Франка. Для М.Драгоманова його твори були підтвердженням просвітницької ідеології, себто виразом того, що “письменство мусить бути правдивим дзеркалом основних (типових) пригод дійсного (реального) життя, зігріте щирою прихильністю до людей (гуманністю, і яко таке мусить обертатись найчастіше до тих верств громади, до котрих належить найбільша частина людности, тобто до так званого простого народу”. Отже, підсумовував Драгоманов, Франкові твори “будять прихильність для нашого простого люду і кличуть освічених людей іменем самої освіти обернутись до того люду, як до брата”¹⁰. У 20-х роках, імовірно, не без впливу культурних і політичних ідей, пов'язаних із масонством, до якого були причетні, зокрема, і М.Грушевський, і С.Єфремов¹¹, ідеологія “каменярства” значно підсилюється. Каменярь, поставлений на могилі І.Франка, наче оприявнює та персоніфікує ту роль, яку масонство відіграло в розвитку національно-культурної свідомості в Україні.

Народницькому міфу про Франка опонували українські модерністи в кінці ХІХ — на поч. ХХ ст. В.Щурат спробував поставити Франкову творчість у контекст модерністської поезії кінця ХІХ ст. і назвав його лірику “об'явом декадентизму в українсько-руській літературі”. Однак така критика лише спровокувала повернення самого І.Франка до народницької риторики в поетичному посланні до В.Щурата під назвою “Декадент”. Самоозначення “я єсть мужик”, до якого вдався І.Франко, додавало новий аспект до традиційної просвітницької ролі “каменяра”. М.Євшан, зі свого боку, намагався зробити з І.Франка прототип власне модерного митця, вказуючи на постійну боротьбу двох його іпостасей — суспільного робітника та поета¹². Пізніше, уже з позицій високого модернізму ХХ ст., І.Костецький назве І.Франка митцем антимодерним (або напівомодерним) з огляду на його нечутливість до стилю, “дослівність” і чужорідність будь-якій грі і в тексті, і “на життєвому театрі”¹³.

І народницька, і модерністська парадигми рецепції І.Франка ігнорували гностичну філософію, у межах якої розгорталася концепція його творчості. Згідно з нею, письменник розглядав саме життя — як маскарад, людей — як профілі і маски, душу — як книгу, а поезію — як засіб “відхилення” масок і читання “душі”:

⁷ Слід зазначити, що М.Грушевський пов'язував Франкову творчість із народницькою ідеологією вже в промові на ювілей 25-ліття літературної діяльності І.Франка, де дякував за те, що письменник “ніколи не спускав з очей тої основи, на котрій одиноким можливий дальший розвій нашої народности, — нашої народної маси, нашого селянства, що він ніколи не забував, що українська ідея не може бути іншою, як тільки щиро демократичною, масовою, всенародною [...]” (Ювілей 25-літньої літературної діяльності Івана Франка // Літературно-науковий вісник. — 1898. — Т. 4. — Ч. 12. — С. 121).

⁸ *Грушевський М.* Апостолові праці // Спогади про Івана Франка. — Л., 1997. — С. 216.

⁹ *Єфремов С.* Зі спогадів про Ів.Франка. — С. 229.

¹⁰ *Драгоманов М.* Переднє слово до книжки: Іван Франко. В поті чола. Образки з життя робочого люду // *Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні праці у двох томах. — К., 1970. — Т. 2. — С. 298.

¹¹ Див. зокрема: *Яблонська Т.* Місце масонства у політичній системі України (1907-1917) // *Нова політика.* — 2000. — № 1. — С. 45-49.

¹² *Євшан М.* Іван Франко (нарис його літературної діяльності) // *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика. — К., 1998. — С. 136.

¹³ *Костецький І.* Стефан Георг. Особистість, доба, спадщина // *Костецький І.* Вибраний Стефан Георг по-українському та іншими передусім слов'янськими мовами. Видали *Ігор Костецький, Олег Зуєвський.* — Штутгарт, 1968-1971. — С. 140.

Профілі і маски — ось поле розлоге!
Ось все, що дає нам життя наше вбоге.

І вбогі жили б ми, понурі, як мари,
Якби не поезії дивнії чари.
Вона ті профілі хапа на льоту,
Дає їм безсмертне життя, теплоту;

Всі маски свобідно вона відхиляє
І в душах, мов в книзі, вигідно читає (1, 73).

Загалом, попри проголошувану суспільно-виховну та цивілізаційну місію свою як письменника-робітника, попри персональну “щирість” як ознаку поетичного самовислову, І.Франко був співцем ірреального. Він не лише знімав маски з інших, а й творив маски для свого “я”. І ця зміна ідентичностей визначала найглибші перепади його ліричного тону та формувала внутрішню ритміку його творчості. “У маскарад життя іди без маски” (3, 165), — наполягав письменник і знімав одну за одною власні маски. Тема маски-двійника стане однією з основних у його творчості. При цьому і сам маскарад І.Франко трактував гностично: ідеться про дуалістичну колізію тіла й душі, про спадання тілесних пут і народження духовного “я”, про маску й лице, про опрозорення та просвітлення “явищ темної маси”. Особлива роль відводилась у гностичній концепції творчості поетові, який “людям не суддя, а друг, / І дзеркало, й обнова”. Він мислиться водночас як шлях і як провідник, що веде до нового народження, як “дзеркало” й “віднова”. І.Франко закликав:

У маскарад життя іди без маски,
На торжище цинізмів і наруг
Виходь з ліхтарнею з старої казки:

В ній щезне тіло, появиться дух,
Прозора стане явищ темна маса.
І будь ти людям не суддя, а друг,

І дзеркало, й обнова (3, 165).

І.Франко визнавав, що його творчість є символічною автобіографією. У листі до А.Кримського він писав, що “повне вияснення” його творчості можливе лише у зв’язку з його біографією. “Майже всі мої писання пливуть з особових імпульсів, — наголошував письменник, — з чуття далеко більше, як з резонів, усі вони, особливо моя белетристика, напоєні, так сказати, кров’ю мого серця, моїми особистими враженнями і інтересами, усі вони, як я вже говорив, у певній мірі <...> є частки моєї біографії” (50, 109). Саме послуговуючися принципом маски, І.Франко перетворював власну біографію на символічну реальність. Маска забезпечувала дуалістичне бачення світу — зовні і зсередини, а також породжувала подвійну перспективу бачення власного “я” — як творця та як об’єкта творіння, як душі, що споглядає власне тіло, як „я”, що зустрічається зі своїм двійником. Маска загалом давала змогу представляти свою приватність як факт цивілізаційний, громадський.

І М.Євшан, і М.Зеров схильні були редукувати дуалізм І.Франка, адже бачили в ньому боротьбу двох іпостасей: чоловіка “приватного” й чоловіка “суспільного”. “Ота боротьба з самим собою, страх виявити свої почування, всю внутрішню лірику і внутрішнє життя, — стверджував М.Євшан, — спроваджує розлад в творчості Франка, дисгармонію

поміж чоловіком суспільним, а приватними, що так скажу, почуваннями автора”. А однак, визнавав критик, “попри соціальні мотиви він не боїться висловлювати в поезії самого себе і йде в тім напрямі щораз далі”¹⁴. М.Зеров також розглядав усю поетичну творчість І.Франка як “повільну емансипацію поета від громадянина”, яку зводив до “треступінного розвитку” від “суворої й молоді простолінійності” до “щемлячого болю людини, що падає під ярмом прийнятих на себе обов’язків”, і, зрештою, — до “мудрої резолютивної зрівноваженості”, гуманності й філософського спокою дорослого чоловіка¹⁵.

І боротьба чоловіка „приватного” та „суспільного, і „емансипація поета від громадянина” — усе це спроби елімінувати властивий письменнику дуалізм. Тим часом І.Франко існує паралельно в обох іпостасях — як „внутрішня” й „зовнішня” людина, як чоловік „приватний” і „суспільний”, при цьому він то з’єднує ці іпостасі, то роз’єднує їх. Як митець, він проектує певну культурну роль, наприклад, поета-робітника, Каменяря, Мойсея, витворює, відповідно до ролі, певну маску, яка приховує внутрішнє роздвоєння, та водночас постійно вказує на цю маску й численними повтореннями, скаргами, рефлексіями демаскує своє подвійне “я”. З допомогою маски І.Франко не приховує, а навпаки, виявляє автобіографічність своїх соціальних узагальнень, психологічних і моральних колізій. Із себе, із власного досвіду він творить культурні типи й моделі, формуючи цивілізаційну школу для сучасних і наступних поколінь. Це породжує явище дуалізму — найоригінальнішу й найсуттєвішу ознаку художньої творчості письменника.

За реальним, однозначним, на перший погляд, типом його висловлювання, скажімо, в іпостасі каменярів, звичайно, приховується глибока філософська, релігійна й культурна символіка. В образі каменярів автор закодував дуже суттєві для своєї культурософії ідеї. Ба більше — „Каменярами” починається гностична драма І.Франка, що супроводиться смертю й новим народженням. Образ каменярів вириває в однойменній поетичній візії, як сон. Той дивний сон, що його І.Франко розгорнув у картину, апелює до образу “тисяч таких самих, як я” робітників із молотом у руках, прикутих “ланцем залізним”, поставлених долею серед “безмірної, “пустої” та “дикої” площини. Згори наказує їм дужий голос розбивати гранітну скелю й рівняти шлях “новому життю”. Символіка ця, безперечно, високого духовного порядку: ідеться про духовне посвячення й аскетизм тих, хто служить правді та здобуває майбутнє для інших — тих, чиє щастя “прийде по наших аж кістках”. Як зазначив М.Зеров, “це каменярство Франкове — не випадковий образ, це його *заповітний настрій*, його *звичайне самоозначення*”, із “Каменярів”, “як із центру, радіусами розходяться всі інші мотиви ранньої франківської лірики”¹⁶.

Справді, уже в “Каменярах”, написаних у 22-річному віці, зустрічаємо майже всі міфологеми, які І.Франко розгортатиме в усій творчості, — жертви, двійника, голосу „згори”. Зустрічаємо тут і структурні елементи, на основі яких витворюється його власна міфологія. Серед них чи не найважливіше — бачення себе, як у сні, що фіксує момент роздвоєння, коли „я” (дух, свідомість) відокремлюється і споглядає своє тіло збоку. Цей стан супроводиться крайнім емоційним напруженням, свідомим самозреченням, аж до поховання заживо, а також ритуальністю публічної акції. Каменярі — це візіонерський образ, сон, матеріалізація ідеалу, з одного боку, і ритуал самопосвячення — з другого. Узагалі, попри узвичаєне апелювання І.Франка — просвітника та позитивіста — до розуму-бистрокрила, він, як, може, ні жоден інший український письменник, занурений у глибини ірраціонального плану. Зокрема, як митець, він відкриває світ підсвідомого й показує себе письменником-візіонером, уразливим до галюцинацій. І в житті, у період загострення хвороби, галюцинації стають “фотографіями його переживання”. Цей бік його психічного “я” особливо посилюється

¹⁴ Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності). — С. 144.

¹⁵ Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Українське письменство. — К., 2003. — С. 511, 512, 513.

¹⁶ Зеров М. Франко-поет. — С. 499.

в пізній період життя¹⁷.

Сон про каменярів спирається на статичні ментальні образи та локалізує центральну картину серед дикої, пустельної місцини. Така локалізація нагадує есхатологічну середньовічну картину і вказує на очікування кінця світу. Погляд концентрується на жертві, а ідейно — на ритуалі посвячення себе новонароджуваному світові.

І всі ми вірили, що своїми руками
Розіб'ємо скалу, роздробимо граніт,
Що кров'ю власною і власними кістками
Твердий змуруємо гостинець і за нами
Прийде нове життя, добро нове у світ (1, 68).

Франків каменяр стає символічним утіленням цивілізаційної жертви майбутньому. Аналіз джерел поетичної фантазії, присутньої в „Каменярах”, розкриває процес народження символічної образності та водночас глибинно, інтимно пов'язує її з біографією І.Франка. Прикметно, що в перших варіантах вірша автор не приховував почуття жертвності, а навпаки — виставляв його напоказ. Приміром, фраза „твердий змуруємо гостинець і за нами” звучала як: „твердий змуруємо гостинець, а *над нами*”¹⁸. В остаточному варіанті тим шляхом прийде „нове життя, добро нове у світ”, а в ранньому — „пройде туди для всіх доба нова, свята”¹⁹. Візіонерський образ виявляв несвідомі бажання та колізії, що їх ніс у собі аскетичний герой-каменяр, а ширше — і сам автор. Серед творів, написаних у квітні 1878 року, зустрічаємо чорновий варіант вірша „Стара пісня”, що служить немов прелюдією до „Каменярів”. Вірш цей значно пізніше був І.Франком правлений і, можливо, готувався до друку. Уже в ньому звучить мотив колективної жертви. „У хвилю задуми, — зізнається ліричний герой, обсервуючи „сковане людське нужденне життя”, — холод смертельного болю-розпуки / Стискає моє серце, затемнює світ / Безсильні, безрадіні опадають руки, / Життя зав'ядає, мов в студени цвіт”. У ранньому варіанті вірша ці роздуми закінчуються болісним вигуком: „Чому нам щасливо не жити, чому?” (таке питання не раз присутнє в листах І.Франка цього періоду, його він вкладав і в уста своїх героїв-соціалістів). Пізніше І.Франко змінює цей вигук на риторично нейтральне „А як би направить, ніяк не збагну!” Далі поет зіставляє дві візії — „учених” і „простих” — на те, що можна назвати жертвою на шляху поступу. „Учені” (у ранній версії „премудрі”) говорять:

Невдовзі побачиш сам чорне на білім,
Обмічене цифрами все до цяти,
Будущого пільму ми світлом розсієм,
Всім буде вигідно та весело йти!

Натомість „прості” навіть ніколи не дізнаються, як пише І.Франко, про цю жертву „ширих душ”, що „стелять путь новим поколінням”, — вони, „стогнучи, вмирають, / До царства будущего, знать, не вйдуть”!²⁰

Новий герой у „Каменярах” маніфестує себе як універсальний громадський тип — він почувається невіддільним від „інших”, говорить від їхнього імені, артикулює їхню жертвоне призначення. Із погляду психоаналітичного, каменяр виступає при цьому

¹⁷ Сучасник І.Франка М.Мочульський говорив про те, що поета мучили “елементарні галюцинації, а потім і складні. Йому причувався легенький стук в вікно чи в двері, телецькання дзвоника або бренькіт мушки, замотаної в павуковій сіті. Коли ви читали “Перехресні стежки”, вас, певне, мусило охопити легке тремтіння, коли ви прийшли до того місця, де Франко пише: “Хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири — і став”. Так кілька разів. А це ж не вигадка поета, тільки фотографія його переживання. Що ж і думати, коли душа поета стала висотувати з себе складні картини і кидати їх перед його очі?”. Див.: *Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // Спогади про Івана Франка.* — С. 370–371.

¹⁸ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф. 3. — № 216. — С.16.

¹⁹ Див.: *Там само.* — № 216, 226 і 227.

²⁰ *Там само.* — Ф.3. — № 216. — С. 2.

провідником і жертвою водночас, символічним заміщенням автора та образом його почувань. Він почувається паном, бо йде за власною волею, і водночас знає, що служить рабом чужої волі. “Ми рабами волі стали: на шляху поступу ми лиш каменярі”, — зізнається ліричний суб’єкт “Каменярів”. Амбівалентну й дуалістичну концепцію твору зумовлює співіснування в одній ситуації і в одному персонажі різних іпостасей та двійників: вождя й жертви, індивідуального та громадського чоловіка, свідомого діяча й механічного виконавця згори заданої ідеї.

Одним із центральних образів, який повторюється у вірші п’ять разів, виступає “молот”. Прикметно, що пізніше, у період загострення хвороби, коли І.Франко скаржився на розмови з “духами”, він оповідав, що до нього приходили з того світу Драгоманов, Костомаров і Веселовський, і в його галюцинаціях виникає згадка про молот, цей атрибут алегоричного каменяра. Можна трактувати такі галюцинації психоаналітично, і тоді центральним образом “Каменярів” стає “голос сильний”, який “згори, як грім гримить”. Безперечно, 1878 р., коли написано вірш “Каменярі”, такий голос міг асоціюватися лише з образом Михайла Драгоманова. Саме він як політик та ідеолог мав, очевидно, найсильніший вплив на громадське та культурне посвячення І.Франка. У психологічному світі поета він став фактично супер-его, ідентифікувався з караючим Божим мечем і суворим Батьком, був уособленням того голосу, що згори наказував каменярам “лупати” скалу.

Як стверджує М.Мочульський, І.Франко бачився з М.Драгомановим лише двічі — у 1890 та 1892 рр. у Відні, а листування між ними починається 1877 р. “Про 1876 рік, коли Франко лише бачив Драгоманова в аудиторії Омеляна Огоновського, а пізніше познайомився з ним в “Академическом кружку” й, може, сказав кілька слів до нього, нема що й згадувати”²¹, — зазначає М.Мочульський. Справді, у передмові до першого тому листів М.Драгоманова І.Франко вказує, що вперше побачив його 1876 р. Говорить він і про те, що М.Драгоманов мимоволі став причиною його першого арешту. “У липні 1877 року мене арештували на підставі одної згадки в листі Драгоманова, адресованім не до мене”²². У листі Драгоманов “подає не то поради, не то розпорядження, що робити руським поступовим кружкам у Відні і в Галичині, між іншим згадує про мене, що я маю невідомо чого і до кого поїхати на Угорщину та об’їхати Угорську Русь”²³, — так переповідає І.Франко історію тридцятилітньої давнини, а також пояснює, що на той час він як студент університету не мав “ані підготування, ані часу, ані засобів” для поїздок не лише агітаційних чи політичних, а й суто етнографічних. Проте лише на підставі Драгоманового листа І.Франка було засуджено за участь у “таємному товаристві”. Ця “зав’язка” кореспонденції з М.Драгомановим стала зав’язкою всієї життєвої драми І.Франка.

Після смерті М.Драгоманова, видаючи його листи, І.Франко зізнавався: “Мені видається, що Драгоманов, певне, сам того не знаючи і не відчуваючи, робив собі з мене жорстоку гру, мучив, відпихав і знов притягав мене, зовсім безцільно, бо ж ані для загальної справи, ані для мене самого се не принесло ніякої користі”²⁴. Називаючи М.Драгоманова “правдивим учителем”, сотвореним бути “духовним провідником великої нації”, “авторитетом”, І.Франко водночас говорив про фатальний вплив М.Драгоманова на його самооцінку. “Я ніколи не мав претензії ані до Драгоманова, ані до нікого іншого, щоб зглянувся на мою бідність, щоб признавав мені якусь вартість, якусь заслугу, чи що, і я нікому не можу докоряти, що мені того не признав, що мене осуджував або підіймав на сміх. Але мене боліло се в листах Драгоманова, — зізнавався ще і ще раз І.Франко, — і заболіло наново, коли я порядкував їх до друку” (50, 314).

У болючих видіннях-галюцинаціях, які оповідав хворий поет, М.Драгоманов наказував йому “повіситися”. І.Франко гарячково описував, як його було приведено в церкву, а “Драгоманов вийняв з-під престолу золотий молот, казав положити мені руки на ковадло

²¹ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // Спогади про Івана Франка. — С.378.

²² Драгоманов М. Листи до Ів. Франка і інших. 1881–1886. Видав Іван Франко. — Л., 1906. — С. 6.

²³ Там само.

²⁴ Там само. — С. 9.

і так довго бив молотом по руках, поки не зробив ось що, дивіться!..”²⁵ — показував він спаралізовані руки. В “Історії моєї хвороби” І.Франко писав, що його мучив “суд Божий”, який зорганізував над ним М.Драгоманов. У Франковій уяві саме Драгоманов накликав на нього демонів, які довгими дротами скрутили йому руки, і засудив його на страшні пекельні муки на довгі роки.

Та й сам М.Драгоманов став тим демоном, що мучив хворого І.Франка. З погляду психоаналітичного, він був поетовим зверх-я, посів місце суворого Батька; його догани та його критика дошкуляли Франкові і, як стверджує М.Мочульський, “мучили його листи, в яких було багато розуму, але замало серця, і створили у Франковій душі жах перед Драгомановим. Франко, такий енергійний, відважний, згодом почав боятися Драгоманова, і той жах так глибоко закорінився в його душі, що, коли Франко занедужав, той жах у хворій душі розвинувся у страшного демона і — мучив його бідну душу до самої смерті...”²⁶. Так постать Драгоманова й та роль каменяря, якій присвятив себе молодий Франко, стають джерелом його хворобливих галюцинацій. Через хворобу проявилася закладена в символіку каменярів болісна історія поетового “я”.

Окрім міфологеми жертви та батьківського архетипу, міфологія “Каменярів” вибудовується також на основі гностичної символіки поховання заживо. У Франковому архіві зберігається фрагмент одного з автографів вірша “Каменярі” з трьома початковими строфами, що їх автор згодом викреслив. Їх тема — поховання заживо того, хто називає себе каменярем. Назва вірша, закреслена автором, дуже символічна — „Я був”.

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

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

Я твердо спав! Не чув, як надо мнов співали
Плачливо-кислий спів надії на нічо,
Не чув я, як груддям о труну гуркотали,
Як клятви вічної печать на мене клали,
Нічого я не чув — усе, мов тіль, пройшло²⁷.

Викресливши ці рядки з вірша, поет приховав психологічний настрій та символіку ритуальної смерті, яка супроводила його посвячення в каменярі. Пізніше, пояснюючи алегоричний смисл вірша та розглядаючи його польський переклад, здійснений Сидором Твердохлібом, І.Франко зізнавався, що “Каменярі” були “впливом тодішнього мого положення й настрою” (39, 11). Джерелом їх написання послужили два настрої. З одного боку, як зізнавався поет, “засуджений у процесі 1877—8 р., я вийшов із тюрми з тим почуттям, що всяка урядова кар’єра, спеціально ж учительство, до якого я приготувався, ходячи на університет, для мене замкнена”. До того ж він живо відчував “ворожий настрій руської народности до тих ідей, задля яких мені довелося потерпіти

²⁵ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916). — С. 383.

²⁶ Там само. — С. 379.

²⁷ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф.3. — №216. — С.13.

більше як дев'ятимісячне тюремне заключення” (39, 11). З другого боку, не менш живо І.Франко “відчував той гарячий запал, з яким горнулася до нових ідей часть галицько-руської молодіжї” (39, 11). Ця обставина відкривала можливість посвячення себе громадській праці та службі „братерству великому”, „вільній праці” і „вільній любові” („Товаришам із тюрми”). Отже, поет був поставлений в ситуацію, коли він фактично хоронить себе як „приватного” чоловіка і народжується як чоловік „громадський”. Думки про нове життя домінують у Франковій ліриці цього періоду:

Обриваються звільна всі пута,
Що в'язали нас з давнім життєм;
З давніх брудів і думка розкута —
Ожиємо, брати, ожием! (3,335).

Пізніше І.Франко пояснював, що “Каменярі” стали алегоричним образом “громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги”. Алегорію подано у вигляді сну, а сам вірш написаний досить важким стилем, аби “викликати зразу пригноблююче, а потім освобождаюче враження”. Прообразом твору стала конкретна картинка (робітники, що подрібнювали каміння на будівництві дороги), а його символічний зміст був, як писав І.Франко, “пластичною проєкцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчуваючи його так живо” (39, 12).

Франкові коментарі прояснюють джерела “Каменярів”, однак центральна ситуація поховання заживо лишається затемненою. Повторена пізніше в “Похороні”, вона дістає архетипне значення в контексті цілої творчості І.Франка. Гностичний зміст цієї ситуації полягає в тому, що душа споглядає похорон власного тіла. Реальною ситуацією, яка викликала таке відчуття, було тюремне ув'язнення. Саме тюремна камера асоціюється з могилою і похованням заживо. У написаному під час ув'язнення вірші „Думка в тюрмі” молодий І.Франко зафіксував глибинний, травматичний за своєю суттю, досвід — відчуття могили-в'язниці і болісне переживання своєї відірваності від „вольного світу”. Перший арешт стає чи не основною травматичною ситуацією Франкового тексту про себе самого — його символічної автобіографії. Про той арешт він не забуває згадувати майже кожного разу, коли проговорює свою життєву історію. З перспективи часу образа та біль того пережитого досвіду — *несправедливого ув'язнення*, яке зламало його *невинність*, — лише наростає. Формується і образ *мимовільного винуватця* — М. Драгоманова, який нібито причетний до того арешту. Саме тоді, під час несправедливого ув'язнення, І.Франко переживає символічну смерть. Він зізнається:

Живий у могилу заритий,
Гляджу я на світлом облитий,
На вільний, веселий той світ —
Кров жаром у жилах горить.
За що мене в пута скували?
За що мені воленьку взяли?
Кому я і що завинив?
Чи тим, що народ свій любив? (1, 43).

Думка про смерть переслідує поета і після виходу з в'язниці. “Проскрибований” суспільством, після арешту І.Франко зізнається в листі до М. Драгоманова, датованому кінцем квітня 1878 р.: “Я частенько починаю думати о самовбивстві [...]” (48, 84). У листі до Ольги Рошкевич він пише, що прагне збожеволіти, що близький до цього, що тримає в себе у пляшечці зілля, яке “поволі убиває чоловіка, нищить його мускули, висушує го, як скіпу, розстроює нерви, відбирає ясність очам, притуплює мислення і вкінцець зовсім убиває чоловіка” (48, 95). У віршах 1878 р. і саме життя прирівняне поетом до могили. “Тихо круг мене, мов в гробі” (2, 280), — раз у раз повторює І.Франко, і зізнається:

Мов серед пустині,
Жию серед людей, і кожна річ
Мертве лице до мене обертає (2, 280).

У червні 1878 р. у Франковому листуванні з'являється і слово “маскування”. Воно зринає у зв'язку з ідеєю свідомо посвятити себе “ділу” і для цього зректися “слабости” кохання. “І ось мені прийшла в голову думка — для діла, великого, святого діла, котрому я посвятив своє життя, відректися тої слабости, розірвати послідню нитку, що в'язала мя з давнім життям” (48, 87), — пише І.Франко в листі до брата Ольги Рошкевич.

Першопоштовхом до цього було розчарування в тому, що він зможе матеріально забезпечити родину та зробити кар'єру, себто крах надій бути “нормальним” суспільним чоловіком. Як противагу такій нереалізованості, І.Франко обирає свідомий аскетизм і громадське самопосячення. Прикметно, що саме після свого “маскування” та ритуального розриву, коли відновилося листування з О.Рошкевич, І.Франко розмірковує про те, що перетворити платонічну любов на “розумну, правдиву любов”, зробити її “елементом життя, таким конечним, як хліб або воздух” (48, 91), може лише “спільна боротьба за свої переконання, за своє існування”. Він також розгортає цілу програму соціалістичного світогляду, аж до “відносин між мужчиною і женщиною” (48, 116).

Отже, упродовж 1878 р., яким датовано вірш “Каменярі”, І.Франко переживає дуже значущий процес переоцінки себе, своїх цінностей і фактично народжується як соціаліст. Цей процес пов'язаний, однак, із втратою попередньої юнацької безпосередності, наївності, навіть еротичного захоплення, адже його листи до Ольги Рошкевич стають усе розсудливішими. І.Франко ніби втрачає половину свого “я”, і думки про смерть, божевілля фіксують процес його ритуального самопосячення громадським ідеалом. У червні 1879 р. він уже цілком розсудливо пише в листі до Ольги Рошкевич, дізнавшись про заручини її з Володимиром Озаркевичем: „(...) я чую, що сила мого чуття підтята, і мені здається, що ожити наново не може, та й, впрочім, нащо мені його тепер! Але, жалуючи на долю, що позбавила кар'єри мене і подібних мені, не забувай, що іменно наша недоля причинилась до витворення і скріплення нових характерів, чесних, розумних і мислячих людей, між котрими ти і другі можуть вибирати” (48, 192).

Франкові “Каменярі”, написані саме в цей період, символічно закріплюють момент ініціації. Рядки про поховання заживо засвідчують, що поет фактично бачить свою смерть як людини приватної. Віднині він глибоко ховає своє справжнє лице й натомість виставляє свого двійника та одягає громадську маску. Маска каменяра, отже, засвідчує свідоме ідентифікування себе з новою соціальною роллю. Так у Франкову творчість входить тема двійництва. Акт самопоховання, тобто самогубство, стане при цьому постійним мотивом його символічної автобіографії.

“Каменярі”, коментував І.Франко, — “се алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ламають скело для промощення дороги”. Хоч він і зазначає, що вірш не автобіографічний, однак у це важко повірити. За словами автора, тягар, який тисне на каменярів, — “таємний, укритий, психічний”. Саме звідти, з психічного напруження та прихованого ініціального дійства поховання заживо виростає колізія двійництва. Загнаний у підсвідомість таємний тягар ритуального самовбивства неминуче то викликає моменти напруження та галюцинації, то провокує моменти розслаблення, що супроводяться зустріччю “зовнішнього”, публічного, та “внутрішнього”, суб'єктивного “я”.

Символіка Франкових “Каменярів” має і масонський смисл. Ідеться передусім про масонську культурософію з її глибоким культурним та духовним контекстом. Загалом масонство має різні виміри — політичний, культурософський, релігійно-духовний. Можна навіть говорити, що існує ейдологія цього стилю. „Чи можна говорити про масонський стиль творчості? На мою думку, можна і слід”²⁸, — досить категорично

²⁸ Сакулин П. Масонство // Филология и культурология. – М., 1990. – С.193.

стверджував П.Сакулін. Образ людини-мандрівника, сліпця, шукача істини, мотиви аскетизму, висока біблійна риторика, сектантська фразеологія, звернення до апокрифічних тем — такі прикмети масонського стилю. Звичайно, масонський стиль легко прочитується у творчості письменників другої половини XVIII ст. та першої половини XIX ст., розгортається в межах сентименталізму, преромантизму та романтизму; він також живить образність символізму й неоромантизму початку XX ст. Однак масонський стиль інтегрувався також авторами, в яких романтизм поєднувався з реалізмом, а натуралізм із гностицизмом. До них, безперечно належав і І.Франко. Загалом масонство опонувало раціоналізму просвітництва та продовжувало традиції ранньохристиянського духовного синкретизму, ідеалізму та гностицизму.

З кінця XIX ст. масонство в Україні набуває політичного характеру і, очевидно, значною мірою визначає зміст народницьких ідеалів. В Україну масонство приходило, як писав С.Єфремов, який на початку XX ст. особисто був учасником масонського руху²⁹, “або через Великоросію, або через Польщу”³⁰. Сповідуючи народницькі ідеали, учений розглядає масонство через взаємини народу й інтелігенції та асоціює його передусім зі спробою створити й розгорнути ідеологію національної української інтелігенції. Шкодюючи, що масонству в Україні бракувало громадських і національних ідеалів, він указує на передумови, які могли б сприяти появі суто українського масонства. На думку С.Єфремова, вони були закладені в братських організаціях та філософії Г.Сковороди. Подібно до масонських організацій, братства — нащадки середньовічних гільдій та цехів — вони були організовані згідно з певними правилами і мають власні ритуали й моральні ідеали. А філософія Г.Сковороди аж ніяк не вписувалася в рамки загального просвітництва, базованого на раціоналізмі, і долучалася радше до нерационального, інтуїтивного або сердечного, знання, виразником якого — серед інших філософій — було й масонство.

Значний імпульс для розвитку масонства в Україні дав період романтизму, а також декабристський рух, польські патріотичні таємні товариства тощо. Полтавська ложа “Любов до Істини” та київська ложа “З’єднаних Слов’ян”, на думку С.Єфремова, стали найвідомішими з масонських організацій в Україні. Зрештою, дослідник стверджує, що новостворюване українське масонство формувалося, аби “служити завданням українського громадського руху”³¹.

Роль масонського руху в Україні та його місце в суспільно-культурних і політичних ідеологіях XIX—XX ст. досі залишаються недостатньо дослідженими³². Однак можна з певністю стверджувати, що сліди властивих масонству ідей вільного розуму, духовної свободи, морального просвітництва, внутрішньої релігійності, філософії серця прочитуються і в “кирило-мефодіївців”, і в представників київських “Громад”. Сучасні дослідники ведуть мову про надзвичайну поширеність масонської філософії серед літераторів, політиків, науковців на теренах усієї Європи кінця XVIII — XIX ст.

Повертаючися до постаті І.Франка, зауважимо, що масонськими ідеями живилася творчість багатьох його улюблених духовних авторитетів, зокрема Гете. Та й коло науковців, із якими контактував І.Франко, було якщо не пов’язане, то принаймні знайоме з масонською філософією та культурологією. Згадаймо принаймні О.Веселовського та О.Піпіна, з якими листувався і яких глибоко поважав український поет (Веселовський навіть мав намір написати статтю про нього). І.Франко, який цікавився давньоруськими літературними пам’ятками в річищі культурно-історичної школи, досліджував перехрестя різних релігійних і духовних течій — гностицизму, масонства, буддизму, вивчав ранньохристиянську апокрифічну літературу, був достатньо ознайомлений з масонською символікою. А в період, коли писалися “Каменярі”, він міг перейняти її і в

²⁹ Див. Єфремов С. Про масонство в Україні // *Урок української*. — 1999. — №2-3. — С.61-64.

³⁰ Єфремов С. Масонство на Україні // Єфремов С. Статті. Наукові розвідки. Монографії. — К., 2002. — С.689.

³¹ Там само. — С. 695.

³² Див. зокрема: Білокінь С.І. Масони і Україна : міркування з приводу проблеми й дотичної літератури // *Пам’ятки України*. — 2002. — № 2; Омельченко І. Український панславізм та ідея „Сполучених штатів Європи” // *Людина і політика*. — 2000. — № 1(7); Ходоровський М. Масони у Галичині XVIII ст. // *Ї. Незалежний культурологічний часопис*. — 2004. — № 36.

межах соціалістичного руху, до якого долучився завдяки оточенню М. Драгоманова. В усякому разі, “Каменярі” пропагували близькі масонству ідеї духовного посвячення, служби майбутньому ідеалові, самозречення, нового життя й нової людини, жертвовності самопосвячення. Сама “каменярська” символіка була в основі своїй глибоко масонською.

Про зв'язки М. Драгоманова з масонством спеціальних досліджень бракує, хоча можна зустріти твердження, що він був посвячений у масони в 70-х роках ХІХ ст. Зрештою, його культурні та політичні ідеї, базовані на етиці свободи, уже нагадують масонські ідеали. У трьох листах до редакції львівського „Друга” (1875-1876), які справили визначальний вплив на ціле покоління галицької радикальної інтелігенції, зокрема й на Франкову долю, М. Драгоманов прокламував створення в Галичині „передової, європейськи освіченої відданої народу меншості”. „Справа в тому, що вищезгадану меншину в Галичині треба ще створити і організувати. Найприродніше вам зайнятися цим створенням молоді (...)”³³, — закликав він студентів, згуртованих навколо „Друга”. Таку „меншість” він ідентифікував із „передовою меншістю, яка ось уже з сотню років працює по всій Європі для звільнення розуму і волі народу від середньовічного рабства, — меншості, яка розвинула свіжі народні літератури для себе і для мас народу”³⁴.

Звичайно, можна кваліфікувати такі суспільні й культурні ідеали як загальноєвропейські та просвітницькі. Однак звернімо увагу на те, що 1867 р. під керівництвом Гарібальді створюється міжнародна масонська організація „Ліга миру і свободи”, яка проголосила створення Сполучених Штатів Європи. У рамках цієї ліги М. Бакунін створює таємну організацію „Альянс інтернаціональних братів”, які, стверджує О. Платонов, вирізнялися стадіями посвячення: таємні „інтернаціональні брати”, потім „національні брати” і далі — напівлегальний „Міжнародний альянс соціалістичної демократії”. На Базельському конгресі Інтернаціоналу в 1869 р. М. Бакунін намагався взяти у свої руки керівництво міжнародним Інтернаціоналом³⁵.

У статті „По вопросу о малорусской литературе”, написаній 1876 р. у Відні, М. Драгоманов висловлює сподівання щодо створення „справжнього, просвітительсько-гуманного і федерально-народного слов'янофільства” в Росії і серед паростків його називає з боку „великоросів” Бакуніна і Герцена, а з боку „малоросів” членів київського Кирило-Мефодіївського братства Т. Шевченка та М. Костомарова. При цьому М. Драгоманов нагадує, що останні були заслані за участь у створенні таємного товариства та наголошує на загальнослов'янських ідеалах обох „братчиків”³⁶.

Привертає увагу та послідовність, з якою український учений і політик проповідує в листах до „Друга” програму нового руху, складниками якого виступають і жіноча емансипація, і вироблення нової літератури, і національна та мовна ідентифікація себе з народом. Він наголошує на „пристрасному ставленні до справи”, що, на його переконання, лише й рухає суспільство. Особливо наполегливо М. Драгоманов проповідував розрив зі старою клерикальною інтелігенцією, стверджуючи, що варті поваги лише ті з вищих класів, хто найбільш свідомо переходить „на сторону маси, plebis, тобто хто зраджує вищим класам і прагне злитися з масою, передаючи їй розумовий розвиток, наслідуваний від минулої історії з її процесом диференціації населення, досить болісним”³⁷. Слово „зрада” якимось випадком з цілої моральної й суспільно-просвітницької риторики М. Драгоманова. Однак важливо, що з самого початку самопосвячення І. Франка (а листи М. Драгоманова були своєрідним євангелієм для нього, як і для інших молодих галичан) мотив зради йде поруч із поняттям вибору, і, як і колізія двійництва, стане одним із наскрізних у символічній автобіографії І. Франка.

Цікаво, що після смерті М. Драгоманова, говорячи про світогляд ученого, І. Франко

³³ Драгоманов М. Третій лист до редакції „Друга” // Літературно-публіцистичні праці у двох томах. — К., 1970. — Т. 1. — С. 427.

³⁴ Драгоманов М. Другий лист до редакції „Друга” // Там само. — С. 409.

³⁵ Див. Платонов О. А. Терновый венец России. Тайная история масонства 1731 — 1996 / Издание 2-е, исправленное и дополненное. — М., 1996. — 704 с. Цит. за <http://www.rus-sky.org/history/library/plat1-1.htm>.

³⁶ Драгоманов М. По вопросу о малорусской литературе // Літературно-публіцистичні праці у двох томах. — Т. 1. — С. 389.

³⁷ Драгоманов М. Третій лист до редакції „Друга” // Там само. — С. 423.

апелював до масонської символіки. За його словами, у тому типі дворянської культури, яку уособлював М. Драгоманов, давня козацька традиція ще на початку XIX ст. зрослася з ліберальними ідеями Західної Європи (45, 424), а осердям теорії Драгоманова стала думка про те, що “планова перебудова суспільності потребує майстра і не допускається сліпим інстинктом”. Аналізуючи суспільно-політичні погляди вченого, І. Франко вказує також на масонську у своїй основі ідею духовного перетворення народу, якій поклонявся М. Драгоманов, а саме на “принцип культурности й освіти, що, виробляючи поодиноких людей і виховуючи їх у принципах свободи та пошани прав інших, тим самим підносить і з часом чимраз більше підноситиме інтелектуальний рівень та етичне вироблення цілих мас народу” (45, 428).

Так само листи М. Драгоманова до редакції “Друга”, які мали вирішальний вплив на переорієнтацію молодих народовців, зокрема І. Франка, у напрямку позитивізму, натуралізму та соціалізму, несли в собі ідеали морального, індивідуального та суспільного перетворення, близькі масонам. Не забуваймо, що М. Драгоманов І. Франко вважає винуватцем свого першого арешту. Висловлю припущення, що не випадково, отже, у хворобливі Франкові галюцинації приходять люди, так чи так пов’язані з масонством: М. Драгоманов, М. Костомаров, О. Веселовський. М. Драгоманов тримає в руках золотий молоток, а саме молоток служить франкмасонською емблемою майстра-масона й символізує силу, що руйнує всі перешкоди та прокладає шлях до загальнолюдської рівності.

В образку “Рубач” (1886), присвяченому, до речі, пам’яті М. Драгоманова, І. Франко алегорично окреслює свій шлях — “далеку і важку мандрівку”, блукання темним лісом, галюцинації, видіння, демонічні спокуси, які лякають його, і врешті зустріч із рубачем, “чоловіком у грубій, мужицькій сіряку” із сокирою в руках — як процес, що нагадує масонські ініціації. “Ходи за мною!” — відповів незвільний мандрівець голосом таким спокійним, лагідним і при тім рішучим, що відразу почув прилив нових сил у мускулах і нової надії в душі” (16, 217). Усі перешкоди здолав таємний невідомий із сокирою в руках (чи молотом, бо він, як і каменярі, рубає і скалу на своєму шляху). Навіть кров повішених не похитнула його віри. “Храм наш в дусі і в правді, — мовив. — Ті, що своєю кров’ю записали її свідоцтво, повинні бути для нас дороговказом, але не божками. Їх перемогу, але не їх моцні будемо святити” (6, 220). Загалом уся алегорична картина подорожі та окремі її елементи (пекельна мандрівка, страхи, сліпота, зустріч із лісовим велетом, народження почуття члена нової сім’ї, повчання велета не поклонятися символів влади та майбутньому спасінню) дають змогу розглядати її як опис ініціації, що їх, згідно з масонськими церемоніями, має пройти посвячуваний у учні. Ці ініціації таємні, під час їх проведення посвячуваний символічно переживає щось близьке до смерті й нового народження, і стосуються вони досягнення знання. Таке “знання” проповідує рубач: “Зумійте бути вільними — і будете вільними! Забажайте бути братами — і будете братами. Зумійте жити — і будете живі” (16, 221). Рубач, який учить “рубати заборони на шляху людськості, заборони, покладені дикістю, темнотою і злою волею”, посвячує так нового члена — будівничого вселюдського храму — і дає йому в руки сокиру.

Саме походження таємного товариства франкмасонів пов’язане з братством діонісійських ремісників, що було популярне ще в античні часи й підпорядковувалося діонісійським містеріям³⁸. У період середньовіччя це братство трансформується в секту будівельників-мулярів, або, інакше, мандрівників-масонів, чия таємна місія полягала в тому, що вони володіли архітектурними знаннями, які давали їм змогу дотримуватися гармонійних пропорцій природи при спорудженні храмових будівель. Виникнення таємних каменярьських сект пов’язують також із єгипетськими колегіями архітекторів-будівельників, що віддавна мають стосунки до релігійних товариств. Володіючи секретами універсальної гармонії, мулярі-каменярі були наділені здатністю творити в унісон із колообігом життя й смерті, ототожнюючи себе з творчою силою самої природи.

³⁸ Про гностичну та масонську філософію див., зокрема: *Гностики*, или “О лжеименном знании. — К., 1996; *Мэнли П. Холл*. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами,

Можливо, зовсім не випадково у „Бориславі сміється” проповідником цехового братства виступає Бенедьо Синиця, якого І.Франко називає „помічником мулярським” (15, 264). Самі ж каменярі в однойменному вірші І.Франка перейняті вірою, що „кров’ю власною і власними кістками” твердий змурують „гостинець” і „за нами / Прийде нове життя, добро нове у світ” (1, 68).

Окрім антропософських і натурфілософських ідей, масонська філософія була спрямована й на перетворення людства та на його оновлення. Масони сприймали суспільство як грубий і необтесаний камінь, як природу, що її мають перетворити каменярі, як ізмарагд, який слід відшліфувати. Така філософська символіка цілком збігається з тією ідеологією каменярів, яку створив І.Франко. Адже його каменярі — будівничі нового світу, що володіють особливим знанням і мають особливу місію. Вони також ритуально посвячують себе — аж до поховання заживо; вмирають, торуючи шлях до майбутнього вселюдського храму. Як герметичне вчення, що ввібрало східні релігійні уявлення, масонство звернене і до трансформації душі — проявлення непроявленого, висвітлення невисвітленого, виведення несвідомого на інший, гармонійний рівень. Фактично в „Каменярах” І.Франко здійснює терапевтичну розрядку надмірного психічного напруження, виводить назовні через візію несвідоме, що тисне тяжким тягарем на каменярів.

Масонська філософія — це суміш езотеричних і гностичних ідей. У гностичному аспекті каменяря, будівничий і артист виступають посередниками, які ведуть до знання, на шляху до якого їм уготована доля жертви. Подібно до діонісійських містерій, життя для масонів — це велична трагедія, смисл якої полягає в готовності пожертвувати собою, тобто піти на смерть. Призначений для служіння величному майбутньому людства, посвячений майстер має бути готовий відмовитися від життя й померти за загальне добро. Смертна людина помирає, аби відродилася людина нова, достойніша й істинніша. Смерть переживається не лише біологічно, а й гносеологічно. Свідомість мусить померти, згоріти в огні трансформацій та ініціацій, бути перемеленою й роздрібненою, перш ніж зможе перетворитися й досягнути нового, зрілого та оновленого стану. Переломний, травматичний характер Франкових „Каменярів” безсумнівний. Вірш став безпосереднім наслідком цілої низки вражень і подій — пережитого арешту, відчуття повного розриву зі світом, враження запертої в „живу могилу” душі, навернення до соціалізму. Усе це — елементи гностичної драми І.Франка.

У культурологічних працях І.Франко часто й багато говорить про гностицизм, масонство, богомилство. „Гноза Сина Божого”, яку він побачив у посланнях св. Павла, де „способами рабинської діалектики і книжності виставлено гнозу сина Божого, що тілом умирає на хресті як жертва за людські гріхи, щоб духом віджити на образ Божої величності в блискучій людській подобі і розпочати панування над громадою, зложеною з усіх народів” (38, 438), кидає світло й на гностичну драму каменярів. Месіанський сенс каменярів очевидний, адже їхнє жертвування собою невіддільне від „панування над громадою”.

Усю Франкову творчість можна розглядати як гностичну драму, зав’язкою якої служать „Каменярі”. Саме така гностична основа простежується на глибинному рівні творчих шукань, етапів еволюції, культурософських концепцій І.Франка. Ця драма дає змогу вийти поза дидактичне трактування окремих положень, вихоплених із Франкових творів, оскільки відкриває іманентну логіку художніх, духовних і навіть громадсько-політичних трансформацій письменника. Гностичний контекст вводить літературну творчість І.Франка в контекст ірреальної, духовної течії європейської культурософії. Франкова гностична драма має різні акти й розгортається паралельно на різних рівнях, залежно від віку, природних циклів, громадських колізій, суспільних і національних ідеалів. Вона також має кілька рівнів — інтелектуальний, природний, душевний. Її стадії — фази ідеалізації, роздвоєння та гармонії. Форми, в яких розгортається гностична

аллегориями и мистериями всех времен. – Новосибирск; М., 1997; *Hans Jonas. The Gnostic Religion. The Message of the alien God and the Beginning of Christianity.* – Boston, 1991.

драма, водночас і реалістичні, й алегоричні, натуралістичні та параболічні. Усі ці рівні, фази та цикли переплітаються, перебувають у постійному процесі трансформації та переходів. Не дивно, що індивідуальні духовні шукання І.Франко вибудовує в унісон із процесами самопізнання людськості, а також із природним колообігом народження та смерті. Цикли суб'єктивних духовних перетворень нагадують у його поезіях природні процеси зміни пір року, вбирають віталістичні заклинання, звернені й до матері-природи, й до вищого духу — знання. Такі перетворення мають і соціально-культурний символічний контекст. Він пов'язаний із національними ідеалами, з розвитком нової української інтелігенції, з якою поет ототожнює себе. У кожному з цих випадків — на рівні соціального ідеалу, нового знання, нової інтелігенції, власного “я” — ідеться про перетворення та народження нового стану й нового знання, а також про жертву, що “вмирає на шляху”. Символіка провідника, каменяра, іншими словами, *жертви, що вмирає на шляху*, як гностична тема отримує у Франкових творах багатопланове означення і стане центральною в його культурософії.

Микола Ільницький

ПОЄДИНОК ІЗ СОБОЮ: ПРОБЛЕМА ДВІЙНИЦТВА В “ПОЄДИНКУ” І.ФРАНКА ТА “ДВІЙНИКУ” Ф.ДОСТОЄВСЬКОГО

Перегук проблематики оповідання Івана Франка “Поєдинок”, як і поетичної візії з такою ж назвою (обидва твори датуються 1883 роком), із повістю Федора Достоевського “Двійник” (1846) такий прозорий, що дивно, чому це досі не привернуло уваги літературознавців, зокрема дослідників творчості І.Франка. Здається, один тільки Г.Грабович у статті “Вождівство і роздвоєння: “валєнродизм Франка” побачив Франків “Поєдинок” у контексті розробки мотиву роздвоєння в європейських літературах і назвав повість Ф.Достоевського¹.

На нашу думку, ці два твори можна розглядати як певний упровід, пролог, початкову стадію розробки однієї з магістральних тем у творчості як Достоевського, так і Франка, на чому стосовно кожного з них окремо наголошували дослідники. “Двійництво — чи не найсвоєрідніша тема Достоевського”, — писав Д.Чижевський у статті “До проблеми двійника у Достоевського”, при цьому наголошуючи, що перший твір, у якому вона порушена, а саме повість “Двійник”, залишався поза увагою тих дослідників, які вважали цей твір наслідувальним, що начебто “виник під впливом чи то “Шинелі”, чи то “Носа” Гоголя, чи західноєвропейських зразків”².

У І.Франка мотив розщеплення особистості, двійництва, що веде до поєдинку із самим собою, а далі й до зради та самогубства внаслідок втрати цілісності індивідуального “я”, теж пронизує всю його творчість, розгортаючись у розгалужені сюжети повістей та поем. “Поєдинок” (у прозовому та віршованому варіанті) як пролог до цієї проблеми теж залишався на маргінесі літературознавчих досліджень.

Аналіз мотивів двійництва та роздвоєності в усій складності закладеної в ньому проблематики був неможливий у літературознавстві радянського періоду, скерованого в одну площину — на виявлення класових антагонізмів, обминаючи сферу психологічних, а надто підсвідомих спонук людських учинків. “Снобом дволичності” оголошувався навіть Шекспірів Гамлет, з-під поли плаща якого нібито визирають “хвостики свастики” (за М.Бажаном).

Про характер підходу до цієї проблематики та її трактування дає уявлення монографія О.Дея “Іван Франко. Життя і діяльність”, у якій автор не тільки зводить складну колізію двійництва до механічного протиставлення “Мирона-відступника, що в розпалі бою зрадив повсталі маси й залишив їх на поталу ворогові, і Мирона-

¹ Грабович Г. Тексти і маски. — К., 2005. — С.105.

² Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — К., 2005. — Т.3. — С.360.

революціонера, який віддав життя за народ”, а й дає “класову” оцінку постаті Мирона-зрадника, убачаючи в ньому уособлення “продажних “проводирів” з табору народовців, українських і польських буржуазно-націоналістичних партій, які під виглядом “захисту” інтересів народу допомагали експлуатувати його польській шляхті та австрійсько-цісарській державі”³. Але навіть за такої “чіткості ідеологічних позицій” автор монографії мав би замислитися над тим, чому ці два персонажі-антиподи мають одне ім’я — Мирон, що ним письменник наділив цілу низку героїв своїх творів, прямо чи опосередковано пов’язаних із проблемою двійництва.

У повісті Ф.Достоевського акценти дещо інші: тут немає таких виразних слідів авторської “дуальності”, персонажі не виступають як його *super ego*, протагоністи та антагоністи. Постать Голядкіна відкриває “у творчості Достоевського галерею образів “маленьких” людей, у яких захована внутрішня роздвоєність, що може обернутися то “ротшільдівською” жаждою збагачення, то “наполеонівською” жаждою влади, — читаємо в передмові до 15-томного видання творів російського письменника. — В атмосфері постійного приниження й тиранічної влади сильного над слабким, усвідомлює Достоевський, людина постійно, усупереч тому, що видається природним і логічним з погляду тверезого глузду, поводить себе нелогічно. Принижена і зганьблена, вона добровільно бере на себе роль блазня, щоб цим іще сильніше розтривожити свої душевні рани. Слабка й залежна, вона не тільки страждає від своєї залежності, а й сама благає, щоб їй зв’язали руки, бо боїться свободи, до якої не привчена життям, більше, ніж несвободи, до якої звикла”⁴.

Такий підхід був одним спрощенням і кроком назад навіть порівняно з тим, що писали про ранні твори Достоевського його сучасники, які наголошували на їх спорідненості з петербурзькими повістями М.Гоголя. В.Майков, приміром, одразу після появи “Двійника” писав, що “Гоголь — поет переважно соціальний, а п.Достоевський переважно психологічний”⁵, а В.Белінський основною темою повісті “Двійник” вважав “тему душевного підпілля”⁶. Поява “Поєдинку” І.Франка помітної реакції не викликала.

Чи дає підстави схожість мотиву двійництва у творчості Ф.Достоевського та І.Франка ставити питання про вплив російського письменника на українського? Однозначно відповісти важко, якщо шукати конкретних збігів у творах обох авторів. Можна лише констатувати постійний інтерес І.Франка до творчості Ф.Достоевського, який поставав у його сприйнятті як “геніальний знавець людської душі й її патологічних збочень” (“Ідеї” й “ідеали” галицької москвофільської молодезі)”⁷.

Однак його ставлення не було академічно безстороннім, “літературознавчим”, що засвідчує у своїх спогадах про І.Франка С.Єфремов. “У мене крутилось на язичі одне питання, — зізнається він, — та я не став його зачіпати. Річ у тому, що тоді вже була надрукована в “Кіевской старине” моя праця про Франка (“Певець боротьби и контрастов”), і я знав, що взагалі Франко поставився до неї прихильно, бо навіть запропонував був мені, дізнавшись, що цензура її пошарпала, надрукувати цілу в Галичині. Але було в ній одне місце, яке мені самому здавалось ризикованим, — це те, де мова про споріднення Франкового таланту з “жорстоким талантом” Достоевського. І Франко того вечора сам звернув увагу на це. “Дивно, як ви вгадали... адже я ніколи про це не писав. Достоевського люблю найбільше, може, з усіх письменників. Москалі самі не знають, який скарб посідають в особі цього геніального серцезнавця, не розуміють і не цінять його як слід... І полилась блискуча імпровізація про Достоевського, гаряча, піднесена, ентузіастична...”⁸.

На жаль, С.Єфремов не розкриває змісту цієї блискучої імпровізації та яких

² Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — Т.3. — С.360.

³ Дей О. Иван Франко. Життя і творчість. — К., 1981. — С.285 -286.

⁴ Фриндлер Г. Ф.М.Достоевский и его наследие // Достоевский Ф.М. Собр.соч.: В 15 т. — Ленинград, 1958. — Т.1. — С.10.

⁵ Отечественные записки. — 1847. — Т.45. — С.417.

⁶ Белинский В.Г. Полное собр. соч. — М., 1955. — Т.9. — С.563.

⁷ Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1986. — Т.45. — С.417.

⁸ Єфремов С. Зі спогадів про Ів.Франка // Спогади про Івана Франка / Упор. М.Гнатука. — Л., 1997. — С.228.

проблем вона торкалася. Але не підлягає сумніву, що мотив роздвоєності персонажів Достоєвського знаходив відлуння у Франковій душі, хоч у його творах він розгортався в цілком іншій проекції.

Навряд чи можливо охопити всі аспекти мотиву двійництва у творчості обох письменників, адже це вимагало б залучення до розмови великої кількості творів, а також простеження пов'язаних із нею суспільних, психологічних, філософських та естетичних проблем. Отож зосередьмо увагу на зародженні мотиву двійництва, що містив у собі потенційні можливості подальшого розгортання й розгалуження. При такому підході на дослідника чатують пастки, зумовлені передусім тим, що авторське начало виступає тут у, сказати б, різних персоніфікаціях, об'єднуючи біографічного автора з функцією безстороннього наратора, а також переадресування авторської інтенційності маскам.

Така багатшаровість сюжету утруднює вибір інтерпретаційної стратегії. У ситуації, коли стрижневою виступає проблема розщеплення особистості як психологічна драма, психобіографія пов'язана з текстобіографією, шлях розуміння, за П.Рікером, спрямований “через двері рефлексії на рівень онтології”⁹. Такий підхід дає можливість виявляти приховані смисли, поєднуючи різні способи бачення проблеми, адже “сьогодні ми є людьми, які володіють символічною логікою, наукою екзегези, антропологією, психоаналізом і які, можливо, вперше мають здатність охопити єдиними запитаннями увесь людський дискурс”¹⁰.

У “Двійнику” Ф.Достоєвського та “Поєдинках” І.Франка роздвоєння, “дроблення” було зумовлене не втручанням надприродних сил, як, приміром, у романтичних повістях Е.-Т.-А.Гофмана (“Еліксир сатани”, “Золотий горнець”), і не тотальним конфліктом між “я” і світом як “утраченим раєм”, що посилюється його, цього світу, чужинецьким, емігрантським характером — як у романах В.Набокова (“Подвиг”, “Відчай”), де, зрештою, вловлюються й “підпільні” бунти героїв Ф.Достоєвського. У Ф.Достоєвського та І.Франка прагнення досягти єдності розколотих частин людської особистості ніколи не здійснюється. Але питання, які тривожать цих письменників, такі різні, що ризиковано говорити про безпосередній вплив російського письменника на українського. При незаперечній обізнаності І.Франка з творчістю російського класика проблематика “роздвоєності” в їхній творчості визрівала в духовній атмосфері ХІХ ст. і переломлювалася крізь індивідуальну призму бачення кожного з них.

Д.Чижевський проектує проблему двійництва в Ф.Достоєвського у філософський вимір як реакцію на російське просвітництво. Згідно з таким підходом ця проблема постає як категорія, що сигналізує втрату стійкості “я”, “онтологічної міцності етичного буття індивідуума”¹¹, а також породжує відчуття страху й загрози.

Мотив роздвоєння в І.Франка як онтологічний уперше потрактував М.Євшан. Він побачив у Франковій поетичній творчості присутність “роздвоєння в душі, а вслід за тим — трагізму”, зауважуючи при цьому, що “дарма поет ховається перед самим собою за шанець гарту та твердості, дарма відхрещується від себе самого та відмежовує себе від плодів свого-таки духа. Рідні діти все-таки будуть почувати свою спільність з батьком... “Зів'яле листя” — найбільш інтимний документ поета в епоху найбільше загостреної боротьби з самим собою”¹². Тут маємо по суті модель, яку П.Рікер трактує як “іншість, яка могла б виступати конститутивом самості. “Сам як інший” — вже одразу визначає, що самість самого (du soi-meme) до такої міри імплікує іншість, що перша виявляється немислимою без другої і через другу...”¹³.

Не так важливо, чи щоденник самогубця був для І.Франка одним із джерел при створенні “Зів'ялого листя”, чи це літературна фікція. І в першому, і в другому випадку маємо прийом літературної гри; у першому — реальний факт трансформується у фігуру

⁹ Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької. — Л., 2002. — С.290.

¹⁰ Там само. — С.297.

¹¹ Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — Т.3. — С.373.

¹² Євшан М. Поетична творчість Івана Франка // Українська хата. — 1910. — № 7/8. — С.459.

¹³ Рікер П. Сам як інший. — К., 2000. — С.10.

“маска-свідомість”, у другому — ліричний суб’єкт набуває ознак “персонажа-маски”. Тут маємо зразок паралельних кодів, семіотичної подвійності тексту, де внутрішня психодрама знаходить свій текстовий еквівалент. Осердям, яке об’єднує ці два аспекти, виступає подвійна функція імені “Мирон” — як псевдоніма і як персонажа: псевдонім Мирон належить до сфери психобіографії, а персонаж — до сфери текстобіографії.

І Франкові “Поєдинки”, і повість Достоевського “Двійник” уже дають приклади єдності психобіографії і текстобіографії, у них домінує прагнення подолати двійництво й досягти ідентичності суб’єкта, подолати розлом, що загострює протистояння. Тут у загальних рисах можна застосувати структурну схему: суб’єкт-двійник, яку окреслює М.Долар у передмові до психоаналітичної студії О.Ранка “Двійник” (“Der Doppelgänger”): “Суб’єкт [...] конфронтує зі своїм двійником, образом самого себе; ця конфронтація може розпочатися із зникнення його дзеркального відображення або тіні, чи з укладання пакту; це спричиняє безпосередньо появу жахливого страху, розклад звичайної реальності суб’єкта, руйнування фундаменту його світу. Звичайно, тільки суб’єкт може бачити свого двійника, який з’являється лише у тривожній сфері, чи лише суб’єкт може реально сприймати його присутність. Далі двійник продукує два, як здається, суперечливі аспекти: він влаштовує справи так, що це має для суб’єкта погані наслідки: виринає у невідповідні моменти, спричиняючи провал; він же реалізує приховані чи стримані бажання суб’єкта, робить речі, на які той ніколи не зважився б, чи які ніколи не допустила б його совість. У жахливому фіналі він убиває свого двійника, але, вбиваючи його, він убиває й себе, не знаючи, що його власна субстанція і його власне буття концентруються у його двійникові”¹⁴.

В аналізованих творах і російського, і українського письменників виразно простежуються паралелі, які охоплюють ключові структурні моменти сюжету, основу їхнього каркасу. Найперше — це стан розгубленості, неусвідомленої тривоги, який дає підставу суб’єкту сприймати двійника не як реальну постать, а радше як матеріалізацію власного психічного стану. Присутність цього невідступного страху суперечить тверезому глуздові, логіці поведінки психічно нормальної людини. Герой відчуває цю аномалію, але нездатний її подолати і дедалі глибше поринає у стан внутрішнього роздвоєння психіки.

Скажімо, герой “Двійника” Ф.Достоевського Яків Голядкін аж ніяк не відразу зустрічається зі своїм двійником. Спершу він “моделює” його появу у своїх мареннях і поступово доходить до передчуття стану роздвоєності власного буття й удаваності себе іншим, що сигналізує про появу двійника: “Уклонитися чи ні? Відгукнутися чи ні? — думав у невимовній тузі наш герой, — чи прикинутися, що не я, а хтось інший, разюче схожий на мене, і дивитись, мовби я тут ні при чому. Зовсім не я, не я та й по всьому! — казав пан Голядкін, знімаючи капелюха перед Андрієм Пилиповичем і не зводячи з нього очей. — Я, я нічого, — шептав він силоміць, — я зовсім нічого, це зовсім не я, Андрію Пилиповичу, це зовсім не я, не я та й по всьому”¹⁵.

Психологічно схожу ситуацію спостерігаємо і в поетичному “Поєдинку” І.Франка. Герой — на полі бою, у лавах бійців, що потісняють ворога, але чомусь не відчуває загального пориву, а навпаки, перейнятий внутрішньою тривоگوю, відчуває внутрішній дискомфорт:

В ряді борців, заляканий смертельно,
Блідий, в знесиллі, пилом весь укритий,
Ішов і я, щоби боротись ревно.
Я на лиці чув жар несамовитий
І в серці чув докору крик зловіщий —
Я йшов в огонь, мов зрадник, встидом битий.

¹⁴ Цит за: *Фісськова С.* “Я як інший”. Мотив двійника як особливий варіант експресіоністичної проєкції особистісного “я” // *Експресіонізм*. Зб. наукових праць. — Л., 2004. — С.83.

¹⁵ *Достоевский Ф.М.* Собр.соч.: В 15 т. — Т.1. — С.152.

А прецінь я, підданий найвірніший,
Ішов під стягом законної власті,
Сповняв свій обов'язок найсвятіший...¹⁶.

Тут теж двійник ще не з'явився, але поєдинок у собі самому вже почався. Зникає “мов”, і внутрішня нестабільність матеріалізується в сюжетну колізію.

І в Ф.Достоевського, і в І.Франка перед нами ситуація чи радше розгортання “механізму” розщеплення психологічного стану, що в російського письменника подається через психологічний аналіз ситуації, а в українського — через алегоричну картину.

Сучасна психоаналітична наука вирізняє цілий комплекс проявів такого переходу від психічного роздвоєння особистості до появи двійника: марення, сну, дзеркала, тіні тощо. У повісті Ф.Достоевського події розгортаються за законами візіонерського, “нічного”, за визначенням К.-Г.Юнга, типу творчості, що протистоїть типу психологічному, денному, символізуючи тривогу й небезпеку, загнаних у підсвідомість глибинних шарів психічного¹⁷.

Нав'язлива манія переслідування починається в Голядкіна з невиразного передчуття присутності когось біля себе: “Нарешті, виснажений докраю, пан Голядкін зупинився, сперся на поручні набережної, схожий на людину, в якій раптово, зовсім несподівано потекла носом кров, і став пильно дивитись на каламутну, чорну воду Фонтанки. [...] Раптом... він здригнувся усім тілом і мимоволі відскочив кроків на два вбік. [...] А тим часом йому здалось, що хтось тепер, цієї хвилини, стояв ось тут, біля нього, поряд із ним, також спираючись на поручні набережної, і — дивна річ! — навіть щось сказав йому, щось швидко сказав, уривчасто, не цілком зрозуміло, але щось досить близьке, що стосується його”¹⁸. І лише на порозі власної квартири Голядкін пересвідчився, що “нічний приятель був не хто інший, як він сам, — сам пан Голядкін, інший пан Голядкін, але зовсім такий, як він сам, — одне слово, можна сказати, достоту його двійник”¹⁹.

“Каламутна, чорна вода Фонтанки” веде читача у світ віддзеркалень як призми щораз нової появи двійника у “скаламученій” свідомості Голядкіна — то в дзеркалах крамниць, то у відблиску на пляшечках з ліками в аптеках. Це невідступне переслідування сягає апогею вві сні, коли на його місце з'являється двійник. Тут, власне, й зосереджена основна ідея повісті “Двійник”, яку Д.Чижевський формулює як проблему етико-онтологічної стійкості особистості, оскільки “поява двійника і витіснення ним Голядкіна з його “місця” виявляє лише ілюзорність цього “місця”. Адже двійник утримується на всіх “місцях” — від канцелярії до кабінету його превосходительства — лише завдяки суто зовнішнім, не глибоколюдським рисам свого характеру — спритності і пролазливості, що їх міг би побажати (і потайки бажав) собі Голядкін-старший, але ці поверхові, неістотні нелюдські риси так само ніякого “місця” в житті не забезпечують”²⁰.

У “Поєдинку” І.Франка почуття глибокого внутрішнього роздвоєння теж виражене через появу двійника, де ego й alter ego постають як вороги в поєдинку, що в ньому один із них мусить полягти. Утім, і поетичний, і прозовий варіанти Франкового “Поєдинку” містять виразний натяк на те, що не слід сприймати сюжет як реальну, життєву подію: прозовий варіант названий “зимовою казкою”, до того ж, епіграф з Гете “Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust” (“Дві душі живуть у моїх грудях”) дає ключ до трактування дуалістичності як психологічного феномена. У творах обох авторів виразно виступає “сумерковий”, отже, за Юнгом, візіонерський характер ситуації, наголошено на “безтямності” героя. Утім, стосунки між двійниками в “Поєдинку” видаються ускладненішими, ніж у “Двійнику”. У Ф.Достоевського маємо все-таки “реального” героя Голядкіна і його alter ego. У І.Франка — навпаки: голосом автора-наратора виступає навіть не начебто правдивий Мирон, від імені якого ведеться розповідь, а Мирон-привид. Бо цей “правдивий” Мирон несе на собі тавро провини: “Я

¹⁶ Франко І. Цит. вид. — Т.1. — С. 78-79.

¹⁷ Юнг К.-Г. Архетипи и символы. — М., 1991. — С.46.

¹⁸ Достоевский Ф.М. Цит. вид. — Т.3. — С.184.

¹⁹ Там само. — С.189.

²⁰ Чижевський Д. Цит. вид. — Т.3. — С.365.

йшов в огонь, мов зрадник, встидом битий”²¹. У прозовому варіанті твору Мирон-привид теж постає як докір цьому начебто реальному Мирону, що зрадив колишні принципи: “Так, се справді був Мирон! Се справді був я, такий сам, як колись, у найкращі, найсвятіші дні моєї молодості! В гордій, смілій поставі, блискучій зброї стояв мій власний образ передо мною, мірячи мене строгим, грізним оком судді, який бачить перед собою затверділого і непоправного злочинця”²². Отже, у двобій гине “правдивий” Мирон, а перемогу здобуває Мирон-“привид”. До подібного прийому заміни дійсності ілюзією вдався пізніше Оскар Вайльд: справжня суть героя (Доріана Грея) — це його портрет, а маска — його обличчя.

У “Поєдинку” пунктирно окреслена ситуація, яка згодом була розгорнута в поемі “Похорон”. Спостерігаємо тут і першу заміну облич масками, які чи підмінюють ці обличчя, чи, навпаки, доповнюють, увиразнюють одне обличчя. Бо ж промови на банкеті князя, графа, барона, генерала та й самого Мирона — хіба це не голос однієї розщепленої іпостасі, розколотої свідомості.

Зауважмо також, що ситуація має тут “нічний” характер. У такому разі промови на банкеті опонентів Мирона можуть сприйматися як голоси його власної душі, яка чинить самосуд над собою за всіма правилами судової процедури: оскарженням, обороною і, нарешті, вироком, де кожна зі сторін має право висунути свої аргументи, що насправді виявляється поетичною умовністю, “чарами місячної ночі”²³.

Але повернімося до “Поєдинку”. Ситуація, пунктиром окреслена в “Поєдинку” й укладнена та поглиблена в “Похороні”, засвідчує символічний характер злочину як літературного прийому. Г.Грабович убачає в ідеї Франкового двійництва ще один атрибут психоаналітичного роздвоєння — архетип тіні, яка гіпостазує “темний” і “репресований” боки людського “я”, що “великою мірою витворюється під впливом колективної проєкції на одиницю: різні сильні та потенційні моменти людського “я” — індивідуальність, творчість тощо — демонізуються, “легалізуються” колективними, суспільними цінностями”²⁴.

Актуалізація тіні як частини індивідуального “я”, як авторефлексії веде дослідника до найлогічнішого, на його переконання, способу розв’язання цієї колізії — до “самогубства”. У “Поєдинку” все ж важко, по суті неможливо, визначити, котрий із двійників правдивий, а котрий фальшивий, котрий патріот, а котрий — відступник. На цій складності наголошує Г.Грабович, звертаючи увагу на те, що “на тематично-нарративному рівні та в контексті топосу і теми двійника “Поєдинок” немовби виповнює функцію остаточної розв’язки традиційної дилеми: в чому справжня тотожність, за якими критеріями її вирішувати?”²⁵. Він вирізняє критерій моральний, який, з одного боку, ускладнює орієнтацію в дилемі “обличчя-маска”, а з другого, “тут правдивою іпостасцю автора є не його чутний голос, його формальна присутність у постаті оповідача. Правдивий Мирон (Франків *de nome plim*, зрозуміло) є той, який ототожнює себе з певними моральними (і насправді ідеологічними) критеріями:

“Ні, сам ти привид!” — відповів я сміло.
“А чим же дійсність ти свою докажеш? —
Сказав тамтой. — Лиш за високе діло,
За волю люду, на котру ти важиш,
За хліб для бідних, за добро обдертих
Правдивий Мирон б’єсь, а ти що скажеш?”²⁶.

Також думки дотримується і Б.Тихолоз: “Між трупи повалився таки “відступник”: адже “правдивий Мирон” заперечив будь-які поступки за моральне зло. Відкрита рана внутрішньої роздвоєності лікується “оперативним втручанням”: сумніви відкидаються,

²¹ Франко І. Цит. вид. — Т.1. — С.79.

²² Франко І. Цит. вид. — Т.16. — С.184.

²³ Франко І. Цит. вид. — Т.5. — С.89.

²⁴ Грабович Г. Цит. вид. — С.107.

²⁵ Там само. — С.105.

²⁶ Там само.

долається комплекс незреалізованого гріха, гіпостазований в образі зрадника-близнюка, — і зрештою перемагають світлі, життєствердні, активно-творчі сили. Подолати свого двійника означає повернути собі самого себе²⁷. Однак звернімо увагу: Г.Грабович пише про “немовби” остаточну розв’язку, а Б.Тихолоз зазначає, що “гріх” “не був викорінений одним символічним пострілом: занадто глибоко він загніздився”²⁸.

Постріл був символічний, бо символічний був гріх. Навіть у поемі “Похорон”, де проблема двійництва з індивідуального плану глибше проєктується в суспільну площину і відступництво набуває нових вимірів, фундаментальних духовних орієнтирів, а кара за відступництво (смерть і похорон) виступає як вищий ступінь самооцінки, — навіть тепер ми не могли б знайти якоїсь реальної провини, реальної зради Мирона, не могли б притягти його до публічного суду, щоб визначити міру злочину й відповідну кару за нього. Це суд, на якому оскарження і захист — у самому собі, а трагедійний фінал виступає як катарсис, духовне очищення. Тому вся страшна трагедія, яка розгортається в “Похороні”, завершується вказівкою на “сон”, яким вона, по суті, була від самого початку, отже — це всуціль символічна картина, що розгорнулася у психологічній сфері, де кожний вчинок того чи того персонажа (поетової маски) має суто внутрішню мотивацію, внутрішню міру оскарження чи виправдання.

Це виразно помітно, якщо порівняти “Поєдинок” (ба навіть і “Похорон”) із повістю “Гриць і панич” (1898), у якій сюжетні колізії значною мірою співвідносяться з колізіями “Поєдинку”, але розгортаються не в умовно-алегоричному ключі, а поставлені на реальний ґрунт суспільних відносин галицької дійсності середини ХІХ ст. Зміна призми бачення дає можливість увиразнити критерії того, що слід вважати зрадою, а що ні. У повісті висвітлюється зумовленість того чи того вибору певною ситуацією та проблема узгодженості цього вибору з моральними засадами героя.

Сільський парубок Гриць Тимків навіть під тортурами не назвав місця, куди він спровадив панича Никодима, який готував повстання поляків проти австрійської влади. Героїзм Гриця мав моральну опору: не зламати свого слова, тобто не зрадити самого себе. Але коли той самий Гриць потрапляє до австрійського війська, він не погоджується пристати до польських повстанців і виступити супроти влади. З одного боку, тут діє та ж вірність даному слову: “Пане генерале, я австрійський вояк і присягав цісареві на вірність”²⁹. Але крім цієї формальної вірності озивається глибша — моральна засторога: він не може погодитися із польськими повстанцями, що “русини — то тільки часть польського народу”³⁰. І ось у вирішальну мить штурму повстанців він майже несвідомо натиснув на курок, “грюкнув вистріл, і трафлений в саме серце Никодим Пештешельський на лице повалився з барикади”³¹. Прикметний фінал повісті, зокрема самооцінка героя: “Гриць ішов у ряді, робив усе на команду, але не тямив нічогісінько. Вистріл, що повалив панича, бачилось, прошиб і його власне серце”³².

Знову маємо символічне самогубство? Попри два протилежні вчинки Гриця не можемо говорити про внутрішнє роздвоєння, радше навпаки — кожен із цих учинків має свою морально-психологічну мотивацію. Готуючи текст повісті до збірки “З бурливих літ” (1903), І. Франко уточнив навіть села, де відбувалися події, увиразнюючи цим документальну основу твору, що сприймається як певна його опозиційність до “Поєдинку” та “Похорону”. Ще виразніше ця опозиційність прочитується в заключних рядках повісті “Гриць і панич” та поеми “Похорон”: “Усе в Грицевій тямці промайнуло, мов дикий, важкий сон” (“Гриць і панич”)³³, “Усе те — чари місячної ночі” (“Похорон”)³⁴. У першому випадку сон виступає як певна аномалія до природного стану і протистоїть природному психічному станові персонажа, а в другому сон — це “реальний” стан, призма бачення, з якої треба виходити при тлумаченні і ситуації, і

²⁷ Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка. — Л., 2005. — С.122-123.

²⁸ Там само.

²⁹ Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т.21. — С.283.

³⁰ Там само.

³¹ Там само. — С.286-287.

³² Там само. — С.287.

³³ Там само.

³⁴ Там само. — Т.5. — 89.

персонажів.

Аналізуючи подальший розвиток теми двійництва у творчості Ф.Достоевського (“Біси”, “Підліток”, “Брати Карамазови”), легко спостерегти прийом дроблення одного персонажа на різних осіб — на маски, які втілюють різні ідеологічні, світоглядні орієнтації та моделі поведінки. Такий, зокрема, Ставрогін із роману “Біси”. На противагу Голядкіну, який не усвідомлював природи свого двійництва, Ставрогін добре знає, що особи, які співіснують у ньому (революціонер, слов’янофіл, самозванець), — це “різні еманції його духу”. Серед цих еманцій і сам біс, який шарпає його на всі боки. Це усвідомлення присутності бісівства — не прикмета власного духу персонажа; це сатанинська маска, що витісняє Бога. А втрата божественного в людині веде до моральної деградації, розпаду особистості.

Звідки ж береться ця бісівська машкара, що зливається з обличчям людини або й замінює його? Чи не найточнішу відповідь на таке запитання дає образ Івана Карамазова, власне його двійник — чорт Івана Карамазова — з роману “Брати Карамазови”. Джерело це — раціоналізм, що ігнорує особистісний чинник, моральний критерій самоцінності людської індивідуальності. Чи існує шлях виходу зі стану “гордині розуму”, духовного відродження? Для Івана Карамазова це шлях сорому, каяття за навіть не скоєні злочини, відчуття безневинної провини.

Ідея такої ж усвідомленої, хоча й не скоєної провини, прочитується і в творах І.Франка, в основі яких лежить тема двійництва (крім поетичного та прозового варіантів “Поєдинку”, поеми “Похорон”, до таких творів із певною умовністю можна віднести поеми “Смерть Каїна”, “Іван Вишенський”, повість “Лель і Полель”, роман “Перехресні стежки” та ін.).

З романами Ф.Достоевського твори Франка зближують не тільки елементи стилю, зокрема поєднання реалістичних та ірреальних елементів, дуальність людських облич, внутрішні монологи, реалії життя й сонні візії, що стосовно Достоевського Д.Чижевський окреслив як “трансцендентальний психологізм”³⁵. Їхню спорідненість можна простежити і на глибшому концептуальному рівні.

Аналіз проблеми двійника у Ф.Достоевського привів Д.Чижевського до висновку, що етична функція появи двійника, певне, подібна до етичної функції смерті, — втрата суб’єктом буття (бо втрата суб’єктом буття зводить суб’єкта до безликовості, до “речоподібності”, байдуже, у розумінні матеріального чи то абстрактно-ідеального буття, тобто знімає буття суб’єкта як суб’єкта) — украй рішуче ставить перед суб’єктом проблему: або почати нове життя в Абсолютному бутті, або відійти в ніщо³⁶.

Чи не подібного висновку доходить Г.Грабович у статті “Вождітво і роздвоєння: “валенродизм” Франка”: “...Споглядання власної смерті не раз перетворюється у Франка на візію або “фантазію” самогубства, тобто на своєрідне психологічне примірювання цього вчинку. Таким саме є і “Поєдинок”. Адже поєдинок між двома іпостасями свого “я”, постріл одного Мирона в другого — це не щось інше, як наративізація, тематизація психологічного стану. Кільканадцять років пізніше, у “ліричній драмі” “Зів’яле листя” (1896) Франко розгорне нові виміри цього комплексу”³⁷.

Виміри цього комплексу у Франка теж мають етичний характер. Нагадаємо: у “Поєдинку” “зрадник, горем битий”, стріляючи у свого двійника, а насправді — “правдивого” Мирона, який виступає втіленням моральної безкомпромісності, сам гине від цього пострілу. Але це було радше зняття конфлікту, аніж його розв’язання, бо, як справедливо зауважує Б.Тихолоз, “протагоніст і антагоніст у “Поєдинках” — насправді одна особа, два полюси однієї розщепленої душі”³⁸, і на кону драматичного дійства Франкових творів ще не раз розгортатимуться нові “поєдинки” внутрішніх антиподів.

Логіка цих протистоянь веде суб’єкт Франкової лірики та персонафіковані іпостасі його внутрішнього “я” до майже того результату, до якого прийшов Достоевський: через

³⁵ Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — Т.3. — С.362.

³⁶ Там само. — С.383.

³⁷ Грабович Г. Тексти і маски. — С.107.

³⁸ Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка. — С.123.

появу етичного двійника і функцію етичної смерті до відновлення стійкості особистості в абсолютному бутті. Чи не такий мотив задекларований у передньому слові до “Похорону” легендою “про великого грішника, що наvertsється на праведний шлях візєю свого власного похорону”³⁹. Мотив цей розгортається у третьому жмутку “Зів’ялого листя”, де поклін Будді пов’язаний з Нірваною — звільненням від страждань через деперсоналізацію і злиття індивідуального буття з Абсолютом, безсмертною першоосновою світу.

Ще одна дотичність ліній між Ф.Достоевським та І.Франком окреслює зв’язок їхньої творчості з філософськими ідеями ХХ ст. крізь призму “розколотої душі”, виявляє риси як схожості, так і розбіжності.

У художніх творах І.Франка більшою мірою, аніж у наукових працях, спостерігаємо відгомін переорієнтації від позитивістського світогляду на засади, в основі яких лежить ірраціональне начало: “потік життя”, феномен індивідуального досвіду, культ інтуїтивної свідомості тощо (А.Шопенгауер, А.Бергсон та ін.).

Ф.Достоевського трактують як попередника нераціоналістичних течій у філософії, як своєрідний художній еквівалент раннього екзистенціалізму к’єркегорівського типу, який ґрунтувався на підвалинах не гегелівського абсолютного духу, “гордині розуму”, а конкретного людського існування, людської екзистенції, яка єдина є носієм онтологічної стійкості, оскільки, за К’єркегором, людина, яка мислить абстрактно, — двоїста людина (пор.: інтелектуалізм Ставрогіна в “Бісах”, що породив у галюцинаціях його двійника — біса).

Якщо екзистенціалізм данського мислителя С.К’єркегора мав, сказати б, загальносвітоглядний характер, то ідеї Ф.Достоевського мали й конкретну суспільну адресацію — вони були спрямовані проти явища, яке ми в недавні ще радянські часи називали революційним демократизмом і яке уособлювалося іменами В.Бєлінського, М.Чернишевського, М.Добролюбова, М.Салтикова-Щедріна та ін., що стали, власне, предтечами більшовизму. І.Франко теж зазнав впливу цієї ідеології, але він зумів подолати його.

Національний характер і соціальна адресація ідей Ф.Достоевського не затерли в них філософської концепційності, отже, не дивно, що романи російського класика стали настільними книгами представників європейської філософської думки ХХ ст. Один із них, представник герменевтичного напрямку Г.-Г. Гадамер, так скаже про це в автобіографічних нотатках: “...Висловлювання мистецтва, як і великих філософів [...], підняло тривожну наполегливу претензію на істину, що її неможливо нейтралізувати жодною “проблемною історією” й підігнати під закони суворої науковості й методичного поступу. Під впливом нового сприйняття К’єркегора це називалося тоді в Німеччині “екзистенціальним”. Ішлося про істину, яка мала знайти своє свідчення не так у загальних висловлюваннях або знаннях, як у безпосередності власного переживання й у незамінності власного існування. Нам здається, що передовсім знав про це Достоевський”⁴⁰.

Д.Чижевський називає художній аналіз Ф.Достоевського “трансцендентально-психологічним”⁴¹, акцентуючи на неповторності індивідуального буття, яке має онтологічний вимір і в якому поєднані тимчасове і вічне. Чи не подібною була логіка міркувань основоположника феноменологічної школи у філософії Гуссерля, для якого буттєвісного сенсу набуває людська суб’єктивність, що її він називає трансцендентальною рефлексією. Ця ідея онтологічної цілісності особистості, виражена через подолання роздвоєності, у фундаментальному плані, безперечно, споріднює творчість Ф.Достоевського та І.Франка.

Проте варто наголосити не тільки на типологічній схожості, а й на тому, що відрізняє творчість українського та російського класиків, зокрема крізь призму теми двійництва. Передусім проблема роздвоєння у Франка постає в тісній сукупності багатьох аспектів — моральна самототожність особистості вивіряється суспільно-політичним тлом,

³⁹ Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т.5. — С.54.

⁴⁰ Гадамер Г.-Г. Істина і метод. — К., 2000. — Т.2. — С.428-429.

⁴¹ Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — Т.3. — С.362.

загостреністю національного питання та акцентованим біографізмом. Особистісний стрижень скріплює ситуації, що сприймаються як варіації одного наскрізного сюжету, як голос непогамовної тривоги, що об'єднує голос авторського "я" з голосом народу: "Чи вірна наша, чи хибна дорога?" ("Похорон")⁴².

Отже, в єдине зливаються аспекти онтологічний, суспільно-політичний і психологічний, що особливо виразно ототожнення постійного Франкового псевдоніму Мирон з іменами його героїв у творах на теми роздвоєння, "наймів у сусідів" та валенродизму. Це вже царина неповторного Франкового світу, і паралелей з Достоєвським чи іншими письменниками шукати не доводиться. Утім, ця проблема виходить за межі нашої розвідки.

⁴² Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т.5. — С.88.

Роман ГОЛОД

ПОЕТИКА ІМПРЕСІОНІЗМУ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Доля імпресіонізму в українському літературознавстві мало чим різниться від долі його найближчих літературних "родичів" — натуралізму й експресіонізму. Естетика радянської доби в різні періоди виробляла різне ставлення до означених напрямів, хоча в цілому в естетиці, яку можна в повному значенні слова назвати "радянською", ці напрями особливою увагою дослідників не користувались. І якщо на початку ХХ ст. існування українського імпресіонізму було очевидним для таких дослідників історії української літератури, як І.Франко, М.Зеров, П.Филипович, С.Єфремов, то приблизно з 30-х років починається період замовчування імпресіоністичних тенденцій у розвитку українського літературного процесу. Зацікавлення українським імпресіонізмом зберігається переважно у представників діаспори (Черненко О. "Михайло Коцюбинський — імпресіоніст", 1977). В Україні ж реабілітація імпресіонізму починається в 90-х у працях Ю.Кузнецова ("Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст." (1995), його ж у співпраці з П.Орликом, посібник для вчителя "Слідами феї Моргани..." (1990), В.Агеєвої ("Українська імпресіоністична проза", 1994).

Більшість істориків літератури пов'язує явище українського імпресіонізму з творчістю М.Коцюбинського. Однак на сьогодні очевидна вже низка імен письменників — не тільки наступників Коцюбинського, а і його сучасників, навіть попередників, творчість яких може розглядатися у співвіднесенні із згаданим літературним напрямом. І.Франко в художній практиці теж неодноразово звертався до прийомів і засобів зображення, властивих імпресіоністичному мистецтву.

Проблема напрямом того чи того Франкового твору щільно пов'язана із проблемою жанру. Розвиток літературного процесу довів, що різні літературні напрями мають власні системи найчастіше вживаних жанрів: романтизм надає перевагу ліриці та драмі; реалізм — великим епічним жанрам; модернізм повертається до ліризації та драматургії, культивує малу прозу. Імпресіонізм тяжіє також до малих прозових форм. У романі чи повісті цей напрям існує хіба що у вигляді живописних (як правило, пейзажних) імпресіоністичних вкраплень, які у структурі твору виконують локальну, епізодичну роль, задовольняючи потребу у змалюванні яскравого візуального пластичного образу, у створенні певного настрою тощо. Але справжньою "стихією" літературного імпресіонізму стала фрагментарна, безфабульна проза в різних її варіантах (поезія в прозі, етюд, шкіц). Психологічна проза, яка прийшла на зміну соціально-психологічній, вимагала концентрації авторської уваги на експресивно наповненому окремо взятому яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так зароджувалася безсюжетна проза.

Про своє існування вона заявила ще в романтизмі (поезія в прозі). В імпресіонізмі та експресіонізмі ця белетристика зазнала особливого розвитку.

У полеміці зі старими поглядами на літературу І.Франко відстоює право на існування фрагментарної прози, до якої звертається в контексті зацікавлення як натуралістичним, так й імпресіоністичним мистецтвом. Франко доводить В.Барвінському, що оповідання такої структури, як “Лесишина челядь”, можуть бути фрагментарними, “се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті”¹. Щодо задуму створити цикл “Галицьких образків” І.Франко зазначає: “...План, що лежав у основі всіх тих оповідань, — дати немов мозаїковою роботою виконаний образ нашої суспільності” (33, 401). Мозаїчність — ще одна ознака імпресіоністичної манери.

Фрагментарністю та мозаїчністю позначені як прозові, так і поетичні твори Франка, до того ж в обох формах літератури письменник вдало синтезує фрагментарність із циклічністю. Специфіка літературного циклу надає можливість об’єднувати життєвий матеріал спільною темою, метою чи способом висвітлення. Фрагментарність має протилежний вектор: до розщеплення єдиної структури на окремі елементи й концентрації творчої енергії на деяких із них. Таким чином Франко вдало збалансовує великий епічний обсяг із глибоким (часто психологічним) аналізом зображуваного, перебуваючи між відображенням типових явищ і заостренням уваги на їхніх найяскравіших проявах, між об’єктивним описом реальної дійсності та суб’єктивним потрактуванням окремих її епізодів. За таким принципом побудовані його поетичні цикли “Тюремні сонети”, “Галицькі образки”, “Жидівські мелодії”, “В плен-єрі” та ін. Звичайно, сама лише фрагментарність не переводить твір або цикл творів у розряд імпресіоністичних. Більшість із згаданих циклів своєю злободенністю, соціальною заангажованістю, загальною ідейно-естетичною спрямованістю значно ближчі до реалізму чи натуралізму. І все ж в окремих поезіях містяться філософські відступи, які демонструють світоглядну готовність автора сприйняти ідейно-естетичну доктрину імпресіонізму. Приміром, його ставлення до гармонійної різnorodності світу:

Нехай життя — момент
і зложене з моментів,
ми вічність носимо в душі;
нехай життя — борба,
жорстокі, дикі лови,
а в сфері духа є лиш різnorodність!
Різні тони, різні фарби,

різні сили і змагання,
мов тисячострунна арфа, —
та всім струнам стрій один.
Кождий тон і кождий відтінь —
се момент один, промінчик,
але в кождому моменті
сяє вічності брильянт (3, 36-37).

У цих рядках закодовано типово імпресіоністичне бачення світобудови як безмежного в часі та просторі нагромадження моментів і монад, пов’язаних між собою еманациєю духовності, гармонії, яку неможливо дослідити, послуговуючись науковими методами. До неї можна лише наблизитися у відчутті, коли “...мов перла, / в ум його западе на свободі / хоч часть тої поезії, / що розлилась в природі!” (3, 44).

Поетичний цикл “В плен-єрі” не обмежується декларацією можливості нового, заостреного сприйняття світу та відповідного витворення стану душі митця — усього того, що повинно творити необхідну передумову імпресіонізму. Франко йде далі, уведенням поняття “плен-єр” означаючи свою практичну спробу застосувати прийоми імпресіоністичного живопису в поезії. Саме ними, на нашу думку, створено низку пластичних образів:

В розколісаній уяві
піднімаєсь ряд картин:
гори в світлі золотому,
фіолетова тінь долин,

річка, наче срібна стрічка,
і скалиста стіна,
шлях закурений, мов кладка,
що у безвість порина... (3, 45).

¹ Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т.33. — К., 1978. — С.400. Далі подаємо в тексті том (курсивом) і сторінку.

Розрізнені фрагменти сплітаються в калейдоскопічну гармонію авторської ретроспективи, оживають в уяві поета як система моментальних суб'єктивних вражень, пропущених крізь призму його світосприйняття:

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

Чую, що се власний твір мій,
хоч створив його не я;
що се частя єства мойого,
хоч не в ній душа моя (3, 46).

Образи спонтанно виникають і несподівано зникають, створюючи динамічну круговерть й залишаючи в поетовій душі сліди моментальних вражень.

Загалом у Франковій поезії імпресіоністичні вкраплення відіграють епізодичну роль. На наше переконання, більш імпресіоністична його проза.

Поглиблений варіант поєднання своєрідного кольористичного і звукового пуантилізму, т. зв. *auditio colorata* — кольоровий слух (термін, яким послуговувався сам І.Франко слідом за критиками журналу “*Kunstwart*”), використано для відтворення цілої гами мінливих почуттів і настроїв дитини у творі “*Мавка*” (1883):

“Хата, де жила Гандзина мати, стояла на самім краю села. З трьох боків, не дуже далеко, виднівся густий, темний, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню. Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будучини, а ще інші навівають якусь невідому глибоку тугу на серце. Гандзя родилася серед гомону тої пісні; відколи могла чути тони, чула найбільше її, і не диво, що та пісня причарувала всю її нервову істоту. В сні і на яві вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревля буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоєвищу; любувалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів'ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріманих на сонячній спеці дерев” (15, 91-92).

М.Легкий, аналізуючи оповідання І.Франка на дитячу тематику “Під оборогом”, доходить висновку: одна з найприкметніших рис Франкового імпресіонізму — це те, що “саме таким чином, переломлені через внутрішню оптику Мирона, доходять до нас мінливі картини світу”. Автор “якщо й одбігає від душі дитини, то зовсім недалеко, обмежуючись “непомітним” коментарем...”², тобто “наратор в оповіданні втрачає ознаки всезнаючого, переміщуючись до чуттєвої сфери Мирона”³. Спробу ототожнити себе з персонажем, щоб сприймати світ *за посередництва щирого дитячого світосприйняття*, спостерігаємо і в оповіданні “*Мавка*”: “Ах, ось уже й ліс! Який тихий, величезний, понурий! Берези гріються на сонці і світять здалека своєю білою корою. Їх довгі віти, мов зелені коси, позвисали додолу і колишуться з вітром. Ось тут десь і мавки зараз будуть. Га, певно, поховалися перед Гандзею, але вона закличе їх, вони зараз повибігають, засміються голосно в своїх кутиках...”

— Мавко! Мавко! Я вже тут, тут, тут! Ходи, будемо бавитися!” (15, 95).

Із розвитком модернізму в малій прозі новела оточення або новела настрою (*nouvelle d'atmosphère*) починає домінувати над “новелою акції”. За І.Денисюком, “внутрішні душевні катаклізми, визрілі в атмосфері ліризovanого тла, вирішують тембр настроєво-психологічної новели”⁴. Літератор шукає доступу вже не так до почуттів (*sensations*) реципієнта, як до його відчуттів (*sensations*). І коли власне словесних художніх засобів виявляється замало, у пригоді стають ресурси інших видів мистецтва. Звідси, на думку

² Див.: Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка// *Українська філологія: школи, постаті, проблеми*: Зб. наук. праць Міжнародної наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському ун-ті. — Л., 1999. — Ч. 1. — С.204.

³ Там само. — С. 205.

⁴ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — Л., 1999. — С. 142.

дослідника, “йшло й звернення, започатковане ще романтиками, до суміжних мистецтв, намагання перенести, враховуючи специфіку словесного мистецтва, малярські й музичні образи та способи світосприймання. У такій атмосфері виокремлювались з хаосу дифузії літературних форм настроєві малюнки, що імітували малярські картини або музичні композиції”⁵. Тема синкретизму різних видів мистецтва була актуальною в європейській літературі впродовж усього XIX ст. Не обминув її увагою й літературний імпресіонізм, багато прийомів якого походять із живопису.

У Франка квінтесенцією “симфонічного жанру” або “поетичної концепції з музичним і малярським тлом” стала новела “Вільгельм Телль”. І.Денисюк вважає, що тут варто вести мову “не про поширений у німецькій літературі тип так званої мистецької новели (з її різновидами: малярська (Malernovelle) і музична (Musiknovelle), бо так іменувалися твори будь-яких структур, щоб тільки вони зображували малярство і музику [...] Музично-малярське тло в новелі Франка [...] є виявом душі героя. Тут ідеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому специфічному “розчині”, як музичні переживання чи пейзаж”⁶.

Межова ситуація вибору між двома протилежними світоглядними парадигмами — “рацію” та “емоцію” — зображена у “Вільгельмі Теллі” на стадії психологічного зламу головної героїні, яка раптово, зовні начебто не зовсім умотивовано, усвідомлює, що не кохає нареченого. Детермінанти тут внутрішні, заховані у сферу складних психологічних процесів, каталізатором яких стала вражаюча музика Россіні. Особливість новели в тому, що автор не подає передісторії стосунків між молодими людьми, як не подає й післямови до описаного інциденту. Його немовби не цікавить “історія”, його цікавить “момент”, а отже, вибір фрагментарного жанру найбільш адекватний. Час, простір і навіть кількість персонажів твору обмежені, тому концентрація подієвості переноситься на нерозроблену у традиційному мистецтві площину — тло. Згадаймо, що в імпресіоністичному живописі, на протигагу класичному, тло, позбавлене, як і все полотно, ґрунтовки, водночас позбавляється й темних тонів, виходить із затінку на передній план картини, виконує повноправну, самодостатню роль поряд із центральним образом, а інколи ще й служить палітрою, на якій художник безпосередньо шукає потрібного відтінку, поєднуючи чисті кольори. У “Вільгельмі Теллі” тло теж оживає багатобарвністю не тільки й не стільки кольористичною, як звуковою. Звукове тло не відображає чи підсилює припливи та відпливи мінливого настрою героїні, а саме ці припливи та відпливи генерує:

“Але нараз тони затремтіли якось тривожно; серед загальної гармонії тут і там проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов далекий гуркіт грому. Світло ламп мліє, тускліє — робиться якось душно, понуро, мов перед бурею. Розбурхана фантазія Олі чародійською силою снує нові образи. Широка ріка звужується, — грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається о кам’яні брили, що вистирчують зо дна ріки. Погідне небо помрячилося. Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів; часом чорні їх лица блискають огнем ненависті. Важко і тривожно робиться Олі” (16, 195).

Аналізуючи подібні пасажи у творі, І.Денисюк пише: “Звертають на себе увагу в новелі Франка асоціативні малярсько-музичні “внутрішні пейзажі” своїм синтетизмом засобів, почерпнутих з різних мистецтв. Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві”⁷. Асоціативна майстерність, яку автор трактату “Із секретів поетичної творчості” вважав необхідним елементом майстерності творчої, у “Вільгельмі Теллі” проявилася якнайповніше. Завдяки асоціативному мисленню літератор такого високого артизму, як І.Франко, здатний створити візуально й навіть тактильно відчутний образ музики: “Тінь-тінь-тінь-тінь — кавав акорд за акордом брильянтовими краплями, — і Оля почувла немов подув теплого леготу весняного, немов

⁵ Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). — К., 1989. — С. 24.

⁶ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — XX ст. — С. 140 – 141.

⁷ Там само. — С. 142.

ніжні, тихесенькі голоси дитячі, що так глибоко, так солодко гомонять в її серці” (16, 196).

Франкова майстерність у синтезуванні образотворчого та живописного мистецтв найяскравіше виявилася в його пейзажистичі. Багатобарвністю, експресивністю, ліричністю й високим естетизмом позначені описи природи у творах “На лоні природи”, “Щука”, “Мій злочин”, “Під оборогом”, “Неначе сон” та ін. Вершиною ж естетичної довершеності й стилістичної цілісності в типовій плернерній пейзажистичі письменника стало, на наш погляд, оповідання “Дріада”.

Уже тим, що народився як уривок із повісті “Не спитавши броду”, твір приречений на фрагментарність. “Дріада” — це один із тих моментальних спалахів тонко організованого естетичного чуття Франка-віртуоза, котрий розглядатимемо як певний коректив до, можливо, надміру категоричного його ж, Франка, висловлювання: “правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та плернеристи пера і чорнила” (37, 101). Адже кольористичною насиченістю описів “Дріада” здатна конкурувати з багатобарвністю картин імпресіоністичного живопису. Самі лише епітети на позначення кольору створюють довгий і різномірний ряд: “біла мряка”, “червоне світло”, “рожеве світло”, “рожево-сіре море”, “чорний вінець”, “золотий дощ”, “рожеві хмари”, “зелена гущавина”, “рожева заграва”, “ясноволові коси”, “блідо-зелена сукня”, “рожеве личко”, “густі золоті плями”, “багрові пасма”, “барвисте море”, “барвистий серпанок”, “срібнолуска гадюка”, “пишнобарвна тканина мрій”, “рожево-золота голова”, “рожево-зелена стяжка”, “рожево-зелена поява”, “рожево-золотисто-зелена загадка”.

Героїня Франкової “Дріади”, подібно до персонажів картин Огюста Ренуара чи Клода Моне, немов розчиняється в повітрі, кольорі та світлі: “Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно обціплена ковніром блідо-зеленої сукні, трошечки виринала понад темнішу зеленю листя” (22, 101).

Класичному живописному імпресіонізму притаманне сміливе експериментування не лише з кольором, а й зі світлом і тінню. Сонячне проміння у “Дріаді” — незмінний супутник головного героя в його мандрівці з перших до останніх рядків твору: “Поміж розлогі буки тут і там продиралися вже і падали на землю золоті плями, довгі скісні нитки та стовпи — се було перше проміння сонця, що вихилилося з-за сусідньої гори. Ось один такий золотий стовп упав на саму стежку, куди йшов Борис, упав на його плечі і лагідним теплом доторкнувся його карку. Борис мимоволі зупинився, мов від дотику якоїсь м’якої, ніжної руки” (22, 98).

Поетика “Дріади”, особливо ж розглянута в контексті повісті “Не спитавши броду”, зберігає в собі виразні ознаки реалістичного мистецтва, однак, розглядаючи оповідання у статусі самостійного художнього твору, можемо констатувати, що домінантною тут стає поетика імпресіонізму. Іншими словами, Франкове оповідання — предтеча пізнішого, більш абсолютизованого, імпресіонізму, репрезентованого у творчості М.Коцюбинського. Тому “Дріада” має важливе значення не тільки естетичне, а й літературно-історичне.

Загалом художня практика І.Франка зафіксувала documents humains його звернення до поетики імпресіонізму, що в діалектичній єдності з теоретичним осмисленням доктрини цього літературного напрямку давало можливість письменникові цілісно впроваджувати здобутки імпресіонізму у власну творчість, а отже, і в український літературний процес.

Аналіз художньої спадщини І.Франка засвідчує, що імпресіонізм в українській літературі — не випадкове, а цілком закономірне, послідовне, зумовлене іманентним розвитком національного літературного процесу явище.

Отже, безпідставність і надуманість міфу про Франкову нібито опозиційність до новітніх напрямів у мистецтві очевидна: не барикади, а мости будував Каменярь між українською та європейською, “старою” й “ною” літературами. Інша справа, що був категорично проти того, щоб рух на тих мостах перетворювався на односторонній...

Лариса Бондар

“КОХАННЯ БЕЗ ТЯМИ” (ШТРИХИ ДО ЛІРИЧНОГО ПОРТРЕТА ОЛЬГИ РОШКЕВИЧ У ЗБІРЦІ ІВАНА ФРАНКА “ІЗ ДНІВ ЖУРБИ”)

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

Ми вже пробували шукати її, жінку,¹ і знайшли: прекрасну, ексцентричну, загадкову французенку, утілення невичерпної енергії («живе срібло») й непогамовного альтруїзму (беззастережно стає на захист скривджених жінок), дивовижну істоту, що навально, стрімко, раптово, як спалах блискавки, полонила Франкове серце. Поет мав намір розповісти нам у циклі «Спомини» про «радощі шаленого кохання», про те, «чим була любов, святеє диво» для всіх і чим була одного разу в житті для нього, та не скінчив своєї сповіді, несподівано обірвавши її в найцікавішому місці — на моменті зустрічі з «французькою поманою». А що було далі, ми можемо тільки здогадуватися, про це не написано в жодній, навіть найретельнішій Франковій біографії. Либонь, ніколи не буде назване ім'я ліричної героїні циклу, де кожна строфа дихає любов'ю і таємницею. Але що прикметно: тут же, у цьому циклі, серцевинному у збірці «Із днів журби», міститься ключ до ще однієї Франкової любовної історії. У VIII вірші, що починається рядком «Найбільше я людей боявсь тоді», натрапляємо на фразу: «О я боявся їх, немов докору, мов зрадженої любки тихих сліз», і вона, ця фраза, знаменна. Це справді ключ, яким можна спробувати відімкнути ще одну (а може, єдину, чи принаймні найважливішу) таємницю Франкового серця.

Насамперед слід зазначити, що згадані рядки не мають жодного відношення до ліричної героїні «Споминів». Бо, хоч і обірвав раптово поет пісню свого таємничого кохання, хоч у заключній поезії циклу каже про «чуття важке та млисте», про «пестощі короткі, й довгий жаль, надії і зневіри колихання», усе ж ліричний портрет героїні-французенки, такої собі метеликоподібної істоти, екзотичної пташки, що невідомо як залетіла в нагуєвицький двір, аж ніяк не асоціюється з докорами, тихими сльозами, зрадою:

У біднім прозаїчнім тім житті
се був момент казочний і кипучий,
се був неначе той брильянт блискучий,
що хтось найшов загублений в смітті².

Отож, як бачимо, тут тональність зовсім інша. Рядок про страх перед тихими сльозами

¹ Див.: Бондар Л. Соціальна інвектива чи загадкова love story? (цикл «Спомини» зі збірки І.Франка «Із днів журби») // *Іван Франко* — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наукової конференції. Львів, 25-27 вересня 1996р. — Л., 1998.

² Франко І. Зібр. творів.: У 50 т. — К., 1976. — Т. 3. — С. 20. Далі, посилаючись на це видання, том і сторінку зазначаємо в тексті.

зраджені любки зовсім з іншої «опери», він є відлунням першого циклу, що й дав назву збірці — «Із днів журби». Весь той цикл — то справді журба, самі рефлексії — особисті, філософські, громадські, хоч їх ніби завзято відкидається, але вони є. Нікуди від них не подінешся, як від олов'яних сірих хмар, що «небозвід весь залягли»:

Дарма втомленеє серце
б'ється, мов у клітці рись:
«Нам тут добре, відпочинем!
А ти плач собі й журись (Т. 3. — С. 7).

...Дванадцять віршів суцільних рефлексій. І з них рівно половина — на тему трагедії серця. Це вірші II, IV, V, VI, VII, XII. Однак влада «кохання без тями» настільки сильна, що оживає воно легеньким натяком у наступному циклі «Спомини» і розпросторюється у двох великих сюжетних віршах (VIII, XI) заключного циклу «В плен-ері». Хоча всі любовні вірші збірки — сюжетні, або точніше було б сказати, тут чітко простежуються дві любовні сюжетні лінії, пов'язані з двома жінками.

Отже, Він (якось не випадає називати його ліричним суб'єктом) згадує її («В парку є одна стежина»). Ідучи стежкою парку, де колись зустрічався з коханою, де, як йому здається, можна ще «в піску сріблястім» завважити її слід, де стоїть лавка, на якій прощалися востаннє. «Парк — стежка — лавка» — отака собі «тріада», що складається з позірно буденних понять, однак вони є своєрідними емоційними сигналами поетової туги і болю: лавка — це той образний пуант, що уособлює невтішний розпач душі («се Кальварія моя»). Тобто ота лавка ніщо інше, як парафраз каяття, сповіді, мук сумління. Таким є настрій цього заспіву центральної любовної лінії збірки «Із днів журби», яку М.Мочульський назвав «щоденником Франкової душі».

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

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

І саме тому «не гоїться рана» («Не можу забути!»). Тут уже сам-один пронизливий зойк — над усім панує біль і розпач, яких не гоїть ніщо, «хоч сонечко гріє і зірка рум'яна цілує». Тричі повторене «не гоїться рана» нагнітає до краю любовні почуття, які не ослабли, а стократ посилюються після тривалої розлуки: «хоч стратив давно вже, щодня тебе трачу». Проекція в минуле (давноминуле!) воскрешає незабутній образ «дівчини коханої» і жагучого «кохання без тями». Не існує опозиції «минуле — сучасне». Ці часові категорії ніби змішуються, вони співіснують як тотожні величини, що плавно переходять в іншу — віртуальну реальність («Вже три роки я збираюсь»).

Він прагне побачити її ось уже три роки і не може відважитися на цю зустріч: «Я боюся твого ока, твоїх уст, твого лица». Біль, розпач (емоційно передані так гостро, що відчуваються майже фізично) ніби відступають на задній план, продовжуючи залишатися загальним тлом для всеосяжного почуття провини перед далекою (у часі та просторі) коханою. Ліричний герой уявляє пишну вроду коханої «в незів'ялім повнім блиску», усміх на її устах, веселий сміх. Але ці прикмети «тривкого щастя» поступаються іншим — нещасливим: «вписалися турботи й сум у тебе на виду», «приглух твій срібний голос», «надламаний твій хід», «на лиці твоїм побачу частих сліз гарячий слід». Якби здійснився отой перший варіант, Він почувався б щасливим: «Твоїм щастям, наче сонцем, я би серце грів слабе... і забув би так тебе». Однак забуття Йому не суджено,

стверджується нещасливий віртуальний варіант: «Ти сумуєш, плачеш у кутку». Не може Він слухати невисловлених жалів і докорів, бо чується винним у нещасті коханої жінки. Зустріч відкладається надовго. Назавжди. Щоб довіку озиватися тугою й болем у розшарпаному поетовому серці.

А розшарпувало його не тільки «кохання без тями». Як слушно зазначає Л. Луців, у циклі «Із днів журби» переважають любовні мотиви³. Але не можна відкидати й думок тих дослідників (Ю.Кобилецький, П.Колесник, О.Дей), які акцентують на інших мотивах, зокрема соціальних (щоправда, це стосується не стільки циклу, як усієї збірки), занадто вже педалюючи на них. Відтак любовна драма плавно переходить у філософське річище («І знов рефлексії»). Чотири філософські вірші-рефлексії (VII, IX, X, XI) підсумовує песимістична строфа:

Мені не жаль життя, бо що ж воно давало?
Куди не глянь, усюди браки й діри.
Робив без віддиху, а зроблено так мало,
і інших зігривав, аж на кінці не стало
у власнім серці запалу, ні віри (Т. 3. — С. 16).

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

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

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

Якесь таке, ні птах, ні риба, ні жона,
ні панна, та й говорить не по-нашому,
мов та синиця цвенькає, пищить, вищить,
в долоні плеще, всюди скаче, бігає,
всьому дивується, раз плаче, раз смієсь.
Мале таке та утле — взяв би, бачиться,
в долоню й другою долонею прикрив,
а всюди того повно... (Т. 3. — С. 29).

Одне слово, «помана, ще й французькая». Але саме перед зустріччю з цією екстравагантною незнайомкою герой думав не про неї, а про свій страх перед докорами й тихими сльозами зрадженої любки. І навіть після несподівано обірваної в найцікавішому місці (зав'язка роману!) другої любовної сюжетної лінії перша любовна лінія не вичерпана й не забута.

Вона озивається в зовсім не любовному, а радше філософському циклі «В плен-ері». Озивається всього двома віршами, але надзвичайно вагомими. І справа тут не в розмірі, хоча вірші ці («Над великою рікою» і особливо «Ніч. Довкола тихо, мертво») значно довші від інтимних поезій першого циклу. Обидва вони мають форму візії, сну чи галюцинації (не забудьмо, що в циклі «Із днів журби» вже була одна). У розвідці «Одно видіння Івана Франка» М. Мочульський, зіставляючи «Над великою рікою» з відповідним місцем із «Перехресних стежок», дійшов висновку, що це Франкове видіння — «скорше сон, ніж галюцинація», хоча, на нашу думку, підстав для такого твердження

³ Луців Л. Іван Франко — борець за національну і соціальну справедливість. — Нью-Йорк, 1967. — С. 184.

замало (можливо, це справедливо для роману). Усе ж попри все «Над великою рікою» — це не що інше, як поєднання двох галюцинаторних видінь. На березі річки (Сян?) Франкові (бо це ж таки не хто інший, як він сам) привиджується спочатку заквітчаний пліт, де «гуляють Радощі, Любов, Краса». І пропливає цей пліт повз нього: «На весільную дарабу я ніколи не попав». А далі — за контрастом — інше видіння, і воно жахливе (хвилі приносять труп утопленої любки):

Се ж вона, вона, чий образ
тузі втихнуть не дає! Се те
тихе нездобує
щастя вбогее моє!
Вбите! Втоплене! І в воду,
мов скажений, кинувсь я,
щоб ловити щастя-трупа...
Мрія приснула моя (Т. 3. — С. 43).

Отже, це не сон, а мрія, марево, видиво. Як і в заключній поезії «Ніч. Довкола тихо, мертво», що завершує цю любовну лінію: «Вона, ця неоціненна перлина людського генія, збудована на галюцинаційнім елементі, в ній записано мистецькою рукою спосіб, яким повстає поетова галюцинація»⁴. Справді, поет якимось відсторонено, ніби збоку, постійно придивляється до своїх відчуттів, акуратно їх занотовуючи, розкладаючи їх одне за одним, як пасьянс, перед очима читача. Спочатку постає образ нічного міста (Львів?), потім поетового мешкання, де «у тиші при лампі звільна розгортає крила дух» і «стає щораз ясніше в концентрованій душі». Отже, перед виникненням галюцинації душа «концентрується», відтак постає «недовідома гармонія» — «мов у гаї свисти дроздів гілка гілці подає». «В розколісаній уяві» виникає детальний образ незнаного містечка серед гір: у фіолетовій долині, на березі срібної стрічки річки, з жоржинами й айстрами в садках біля низеньких будиночків, серед яких один із дерев'яним ганком, повитим диким виноградом. Саме тут раптом «виринає з рам зелених у вікні тихеє лице жіноче, так знайомеє мені». Усе це поет вичарував, «виколісав» у своїй уяві, тобто свою галюцинацію він сам же й створив. До того ж галюцинація має напрочуд гармонійний характер, у поезії вдруге з'являється слово «гармонія»:

Все те не очима бачу,
а в душі воно живе,
все на крилах із гармоній
світла й запаху пливе (Т. 3. — С. 46).

Як дивовижно поєднується в одному образі звукова («гармонія»), зорова («світло»), нюхова («запах») асоціації! І яке тут усе яскраве, чисте, приємне! Поет розкошує, усім єством насолоджується своїм видінням. І водночас (галюцинація все ж!) є тут і сумніви, суперечності, роздвоєння, такі притаманні Франкові. Так він «мистецькою рукою» показує нам «спосіб, яким повстала поетова галюцинація»: «недовідома гармонія» народжується в «сконцентрованій душі», галюцинація є бажаною і необхідною, тому вона несе з собою приємні емоції, і навіть роздвоєність, яка при цьому виникає, не є дисонансною, а навпаки, знову ж таки дивно гармонійною: «Чую, що се власний твір мій», «я... ніби разом хвиля і плавець»⁵. Непоєднане поєднується, роздвоєння

⁴ Мочульський М. Одно видіння Івана Франка // *Студії та спогади*. — Л., 1938. — С. 56.

⁵ На щастя, ані Соломії Павличко, ані Джорджеві Грабовичу не потрапив на очі «щоденник Франкової душі», інакше мали б ще одне сенсаційне відкриття, на кшталт того, що М.Коцюбинський їв, а Т.Шевченко без одягу мав такий самий вигляд, як і всі чоловіки. Хай уже І.Франко залишається, за постмодерними канонами, одіозним «народником» чи в ліпшому випадку ординарним «позитивістом», аніж мав би постати досвідченим наркоманом. А як же ж: сам викликає потрібні йому візії, відчуваючи від цього страшену насолоду! То як же він досягає цього «кайфу»? А звісно ж, — за допомогою наркотиків... А якби ж то іще довідались про заповітну фляшину із зіллям, за допомогою якої хотів звести рахунки з життям після одруження коханої дівчини з іншим? А ще ж оспівав таємничу «рослину Кааф», скуштувавши соку якої «серце розкішню стрясе»? А горда заява: «Я наркотиками не шинкую»? Дивна зацікавленість до забороненого зілля, чи ж не так? Як добре, що столична

(відчуття себе водночас і хвилиною, і плавцем) не завдає болю, а збагачує поетову душу.

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

Це Ольга Рошкевич.

На чому ґрунтуються наші здогади? Насамперед варто зазначити, що дія у драмі кохання, яку розгортає перед нашими очима поет, відбувається в його далекій юності.

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

Воскресни, мій тихий раю,
моя туга молода,
моя муко незабутня,
моя радосте бліда!
Моя розкоше болюща,
моє щастя, аде мій,
де в розпуці я солодкість,
в дрожі — знаходив спокій! (Т. 3. — С. 47).

Серед оцих сплесків розпачу привертає увагу рядок «моя туга молода», отже, мова йде про кохану з літ Франкової юності, коли не було й духу ніякої Юзефи, ніякої Целіни. Зате була Ольга. Оля — «любимая», «дорога», «кохана», «люба», «миленька», «любка», «любочка», «серденько». Що це так, маємо ще одне аж надто конкретне свідчення про «широкий і шумний гурток», що засідав круг стола, де «розмова йшла веселая». І це було так давно:

бузина не заглядає в наш провінційний город! Куди нам, грішним! Зрештою, аматори «развесистой клюквы» у тій же столиці мають постійних поставальників...

Минуло много-много літ,
минулись муки й радощі;
і тих, що весело тоді
коло стола балакали,
розвіяв вихор життєвий
по світі, наче пил марний (Т. 3. — С. 17).

А хіба не перегукується це з початком відомого сонета:

Колись в однім шановнім руськім домі
В дні юності, в дні щастя і любови
Читали ми «Что делать?», і розмови
Йшли про часи будуці, невідомі (Т. 1. — С. 155).

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

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

І враз ти зупинилася,
злякалась голосу свого
серед загальної тиші,
і рум'янцем облялося
твоє лице... (Т. 3. — С. 17).

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

І досі із рожевих уст
Я чую liebe, привітне: Слухай! (Т. 3. — С. 17).

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

З зітхання й мрій уткана, із обснов
Сріблястих, мов метелик, підлетіла.
Купав її в рожевих блисках май (Т. 2. — С. 161).

Те саме «срібне», те саме «рожеве»⁶. Та сама Ольга Рошкевич — і в восьми рядках

⁶ Як не дивно, але найбільш уживаний у поезії Франка колір — рожевий. Не білий, не чорний, не сірий, як собі, напевно, уявляють феміністки-модерністки. За словником «Лексика поетичних творів Івана Франка», «рожевий» зустрічається в нього 66 разів. На це вперше звернула увагу проф. О. Сербенська у виступі на XV щорічній франківській науковій конференції.

майже хрестоматійного (завдяки Р. Горакові) вірша, і двох циклах збірки «Із днів журби».

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

У «тихеє лице жіноче» вдивляється поет у своєму видінні («Ніч. Довкола тихо, мертво»). Він завважує насамперед ясні «чудові очі, що в них грав весь чар життя», далі його увагу привертають знову ж таки «уста рожеві, що в них кожде слово вмить процвітало, як фіалка, щоби серце звеселить», потім бачить «бліденькі щоки, де легенький рум'янець ледве тлів, мов у глибокій шахті тліє каганець». Звернімо увагу на контроверсійність зіставлення: щоки дівчини і раптом шахта?! Однак Франко, хоч і любить серцем, та розумом звіря, тому завершує портрет коханої «чоло блискуче, де яснів широкий ум, сильна воля панувала над роями бажань, дум».

Це ще раз підтверджує, що у вірші змальовано образ Ольги Рошкевич. Чи ж могла бути в той час біля поета інша жінка, яка б водночас із вродою (а щодо цього, знаємо, Франкові догодити було важко: Юлія Шнайдер не мала блискучих очей, Кліментина Попович була занадто тендітною і т. ін.) була б наділена душевною щедрістю, розумом, освіченістю, волею, умінням, врешті-решт, переступити через умовності й забобони? Ні, крім Ольги Рошкевич, такої жінки тоді в Галичині більше не було. У листі до неї І.Франко писав: «Ти... можеш вибирати межі мужчинами чесними, розумними, а таких тепер уже досить... Але мені нема вибору... Стративши тебе, я стратив надію на любов чесною і розумною жінчини, а при тім такої, котра б могла зв'язати свою долю з моєю» (Т. 5. — С. 192). Справді, такої жінки, як Ольга Рошкевич, Франко більше не зустрів. Прийшла розлука, яка такою тугою обізналася через двадцять літ у збірці «Із днів журби».

Отже, не тільки на підставі «терміну давності», а й за сукупністю зовнішніх і внутрішніх портретних рис героїні можна зробити висновок, що натхненницею «Днів журби» була перша любов поета. Це також підтверджують всі драматичні перипетії відтвореної в збірці love story: спочатку було юне, чисте почуття, потім прийшла розлука, «гадюка погана». Герої, розділені часом і простором, страждають. Страждають обоє. Страждання супроводжує біль («Не можу забути! Не гоїться рана!») і сльози. У пролозі до любовної драми («В парку є одна стежина») герой «тихо плаче» на тій лавці, де «прощалися востаннє», не в змозі забути милої; він щодень «миє сльозами незагоєну рану. Сльози — постійна домінанта образу її, коханої. Серед ночі герой прокидається від того, що далека мила «тихо плаче у тиші» і її «пекучі сльози йому стукочуть до душі». Він боїться «зрадженої любки тихих сліз», боїться зустрічатися з нею, щоб не бачити «частих сліз гарячий слід» на улюбленому обличчі й не чути, як вона «плаче у кутку». І навіть у безхмарному минулому йому пригадуються «перлини сліз» на тому ж обличчі незабутої милої. Сльози, сльози, «сльози-перли». Неодмінний атрибут страждання та болю.

А через що найбільше страждає Він? Найбільше через відчуття своєї провини в тому, що сталося з нею, коханою. Почуття провини виникає як реакція на її докори: «Далеко десь з німим *докором* тихо плачеш у тиші», «чути жаль твій і *докори*, чути серцем, бо уста, знаю, й слова не промовлять», «боявсь *докору*, зрадженої любки тихих сліз». Отже, жіночі докори, яких найбільше у світі бояться чоловіки і яких так не люблять, так гаряче проти них протестують. Проте тут усе інакше: герой покійно сприймає ці докори, хоч і дуже боїться їх, а ще дужче боїться побачити кохану в невимовному горі, з зів'ялою від пережитих страждань вродою («приглух твій срібний голос, надламаний твій хід»,

«вписалися турбота й сум у тебе на виду»). Саме тому він так боїться зустрічі з нею («Вже три роки я збираюсь»); приходять Вона до нього в кошмарі-видінні як потопельниця, як образ «тихого, нездобутого, вбитого» щастя. Він відчуває себе злочинцем, убивцею свого кохання, хоч і не зізнається в цьому. Почуття провини супроводжує його все життя. Злочинця тягне на місце злочину: Він забрідає до парку, повільно пересувається тією стежкою, де «в піску сріблястим можна ще її слід знайти» далі знаходить лавку, де «прощалися востаннє», де йому її «промінь згас»:

І гляджу на лавку з жахом,
чи не мигне тінь твоя?
І сідаю й тихо плачу.
Се Кальварія моя (Т. 3. — С. 8).

Звернімо увагу на те, що дія в любовній драмі відбувається дуже тихо. Звичайно ж тихо, щоб ніхто не почув, мусить плакати герої, як то належиться мужчині. Вона також муки свої переносить стійко і мовчки: «Уста, знаю, й слова не промовлять», «далеко десь з німим докором... ти *тихо* плачеш у *тиші*». Пригляньмося до останнього образу: «*тихо* плачеш у *тиші*» — це не просто тиша, а тиша, піднесена до ступеня квадрата, тихішої вже, здається, не може бути. І тим сильніше враження від цієї безмовної трагедії серця.

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

Кохання, розлука, страждання, провина, таємниця — ось ті п'ять мотивів, що з них виникає мелодія Франкової пристрасті до Ольги Рошкевич, розумної, вольової, освіченої жінки, яка лишень одна в цілій Галичині могла бути йому до пари і яка відповіла йому взаємністю! Він зустрів, щоб невдовзі втратити. Настала *розлука*. Вони самі свідомо вибрали її, «погану гадюку». Бо ж були такі молоді. Такі недосвідчені. І не знали, яке *страждання* принесе обом вона. *Провина* за загублене кохання, що її нащадки так легко склали на тендітні плечі Ольги Рошкевич, весь час тяжіла над самим Франком. Це, безсумнівно, вияскравлюється в любовних віршах «Із днів журби». Провина мусила бути дуже великою і аж такою непростеною, що Ольга навіть в останні дні Франкового життя не змогла переступити через образу й не відвідала його перед смертю. І тут криється головна *таємниця* їхнього кохання, прекрасного й трагічного. Вони страждали обоє. Тільки вона мовчки («знаю, що уста й слова не промовлять»), а він зробив з того драму, у якій виповів (хоч і не до кінця!) таємницю свого «кохання без тям».

...У парку Франка, у горішній його частині, за кілька десятків кроків до колишнього помешкання поета по вул. Каменярів, на найвищій стежині, паралельній до вул. Матейка, стоїть одна-єдина, не схожа на інші, дуже стара і дуже «проста лавка», яких тепер не роблять... Це, звичайно, малоімовірно, проте... можливо це саме та лавка, на якій вони «прощалися востаннє»? Вони — Ольга Рошкевич та Іван Франко...

ДИХОТОМІЧНА СТРУКТУРА “ВОЛЬНИХ” ТА “ТЮРЕМНИХ” СОНЕТІВ ІВАНА ФРАНКА

У семіотичному просторі збірки “З вершин і низин” І.Франко відводив особливу роль циклам “Вольні сонети” та “Тюремні сонети”, розглядаючи їх як важливий складник цієї ліричної книжки, в якій прагнув вивістити себе й увесь світ: поета-пророка, Спасителя, історичну й сучасну парадигму буття України з її проблемами, світовідчуттям, народностями, розмаїттям людських думок і почуттів. Його ліричні суб’єкти, виголошуючи монологи чи діалоги, розмірковують уголос, репрезентують складну реальність, систему поглядів, “філософію серця”, український космос.

Працюючи над збіркою й водночас публікуючи деякі з віршів у часописі “Світ”, І.Франко прагнув “показати нашим людям першу пробу реальної, на живих фактах опертої і реальним способом обробленої поезії”¹. У річищі художнього дискурсу “реальної поезії”, зокрема поетики натуралізму, він створює “Галицькі образки”, “Тюремні сонети”, практикує традиційні жанрові форми, зокрема сонет, експериментує зі строфікою й ритмікою, послуговується алегоричними, символічними й умовними образами. Кожен із цих циклів, окрім смислової домінанти, має свою емоційну тональність, що наповнює ліричний сюжет то ніжними, то елеґійними, то грізними й величними музичними тонами.

Безперечно новаторською була дискурсивна практика І.Франка в жанрі класичного сонета. Зокрема, він органічно, на національному ґрунті, поєднав класичну форму з багатством змісту, вдосконалював канонічну сонетну строфу, прагнув до формальної витонченості сонета.

Високої художньої майстерності досяг поет у розділі “Сонети”, що складається з двох циклів — “Вольні сонети” і “Тюремні сонети”. Варто зазначити, що хоч до сонетної форми принагідно зверталися О.Шпигоцький, А.Метлинський, Л.Боровиковський, М.Шашкевич, М.Устиянович, Ю.Федькович, саме під пером І.Франка ця складна, суворая й дисциплінуюча форма засяяла новими гранями: пластичністю й конкретністю образів, невідомим досі революційним пафосом.

Художній дискурс Франкових сонетів відбиває нове світорозуміння, історичний погляд на дійсність, прагнення ліричного суб’єкта зробити її гуманною і справедливою. Новий погляд на світ активізував виразність образної системи, нову модель конструювання світу і почуттів людини. У сонетну форму поет вніс революційне тлумачення дійсності: “Бездільних поривань пора пропала, / Розумних діл пора розпочалась” (сонет XIV).

Суб’єктно-об’єктна структура сонетів І.Франка засновується на діалогізмі, як визначив цей принцип М.Бахтін², тобто на діалогічних зв’язках суб’єкта (поета) і світу “іншого”. Ліричне “я” втілюється в чужому голосі, який організовує його внутрішнє життя в ліричному творі. У цьому аспекті прикметний другий сонет “Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський”. Тут ліричне “я” звертається до “ти”, немов до себе: “Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський, / Немов боїшся насміху і сварки? / Чого важкий свій молот каменярський / Міняєш на тонкий різець Петрарки?” (1, 142). Це неначе голос “іншого”, можливо, опонентів поета, однак ліричного суб’єкта “видають” маркери “молот каменярський”, “валити панський гніт і царський”, що засвідчує тісне переплетіння інтенцій власне автора й ліричного героя, які, проте, не зливаються: авторське слово, втілене в автоцитованому дискурсі, сприймається в цьому контексті як “чуже” слово щодо ліричного героя, який уточнює свою позицію: “Ні, я не кинув каменярський молот, / Усе він в моїй, хоч слабкій, долоні. / Його не вирве насміх, ані колот. / / І як невпинно він о камінь дзвонить, / Каміння грюк в душі мені лунає, / З душі ж луна та співом виринає” (1, 143). “Двоголосе” слово реалізовується в межах одного тексту двома

¹ Франко І. Пов. збір. тв.: У 50 т. — К., 1986. — Т. 48. — С.328. Далі, покликаючись на це видання, том (перша цифра) і сторінку зазначаємо в тексті.

² Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. — С. 154 — 159.

інтенціями.

Кожній історичній епосі властиві свої специфічні епістемі — “проблемне поле” (М.Фуко). Якщо Шекспір і Петрарка належать до епістемі Відродження, то творчість І.Франка формувалась в епістемі Нового часу. Жанрова модель сонета як частини людського знання, сформованого попередньою епохою, у новій епістемі може модифікуватися. Отож І.Франко привносить нові дискурсивні теми в уже здавалося б сформований жанр. Внутрішня діалогічність властива віршеві “Колись в сонетах Данте і Петрарка”, в якому поет на обмеженому просторі 14-рядкової мініатюри оповідає про внесок кожного свого попередника в розвиток сонетної форми. Витончена форма сонетів Данте, Петрарки, Шекспіра, Спенсера — митців епохи Відродження — нагадує “різблену чарку”, в яку вони “свою любов, мов шум-вино, вливали” (1, 150). В іншу епоху жив німецький поет Фр.Рюккер, який реформував сонетну форму, уподібнив сонет мечу (“чарку німці в меч перекували”), витворивши холодний “панцирний сонет”, що відбиває два кольори — крові та сталі.

Ліричний герой у творі І.Франка присутній як власне автор, як основний суб’єкт ліричного нарративу, який вважає себе приналежним до хліборобського роду, замислюється, яка духовна їжа потрібна саме його народові: “Нам, хліборобам, що з мечем почати? / Прийдець нову зробити перекову: / Патріотичний меч перекувати // На плуг — обліг будущини орати, / На серп, щоб жито жать, життя основу, / На вила — чистить стайню Авгійову” (1, 150). Основна семантична ознака — орієнтація на взаємопроникнення “особистого” та “загального”; у цьому полягала незвичність Франкового сонетного ліризму.

У ліричних творах І.Франка важливе значення має поетичний світ, думка про який формується з уявлень про найбільш близькі автору сфери життя. Ліричне “я” в таких поетичних текстах не втрачає ні біографічної, ні внутрішньої визначеності. Зокрема, у циклі “Вольні сонети”, проблематика якого охоплює широке коло питань (особливо наголошується на нерозумності світу, що тримається на “дикому гніті”), І.Франко вибудовує виразно поетичний світ як форму вираження власної свідомості, що й зумовлює його експресивний тон. Емоційного наснаження тексту автор досягає, зокрема, завдяки іронії та рефрену “Смішний сей світ! Смішніший ще поет”, який маркує в уявленні суб’єкта паралельні сигніфікати “смішного світу” і “смішного поета”, який бажав би, “окрім зла, в тім світі правди й розуму глядіти” (1, 147). Як і Фр. Рюккерт у “Панцерних сонетах” (1814), І.Франко оспівує волелюбність народу в образах “божого грому”, “закутої правди”, “ясної звізди”. У ліриці поета постійно звучить мотив майбутнього. Ліричний герой сподівається, що запанує на землі гармонія, проте негативні дисонанси соціальної дійсності руйнують ці мрії (“В снах юності так сквапно ми шукаєм”).

Поет вдається до скомплікованих суб’єктних форм, поєднання кількох голосів. У сонеті “Незрячі голови наш вік кленуть” ліричний нарратив репрезентує голос ліричного “ми”, метонімічних “незрячих голів”, які “говорять”, що “перед правом сила, / А чесній думці перетяті крила, / А правду й волю, як звіра, женуть” (1, 144), та полемічне мовлення ліричного “я”, яке передає авторську позицію: “Та що ж се — сила? Лиш п’ястук та збрюя? / А серця вашого огонь святий, / А думка, що світи нові буде”.

Монологічна структура визначає суб’єктно-об’єктну організацію раннього сонета “Жіноче серце! Чи ти лід студений...”. Адресат внутрішнього мовлення ліричного суб’єкта тут уявний, але поступово він оприявнюється через метонімію “жіноче серце”. Для ліричного героя жінка асоціюється зі “студеним льодом” і контрастним йому образом “запашного, чудового цвіту весни”, зі “світлим місяцем” і водночас “огнем страшним”. Виразниками та репрезентантами образу виступають “тихі сні невинності” і “стяг воєнний, що до побіди кличе”, “терни” і “рожі”, “ангел надземний” і “демон лютий з пекла глибини”. Твір майже повністю побудований на запитальних і окличних реченнях, його ліричний сюжет розвивається напружено і драматично, досягаючи пуанту в останньому терцеті: “Ти океан: маниш і потопляєш; / Ти рай, добутий за ціну оков. / Ти літо: грієш враз і громом убиваєш” (1, 145). Такі зіставлення увиразнюють широку амплітуду ліричних почуттів героя, який апологізує жінку.

Справжній шедевр становить собою сонет “Сікстинська Мадонна” (1881), на

створення якого І.Франка надихнув однойменний портрет, написаний Рафаелем. Перед високим мистецтвом епохи Відродження поет схиляє голову. Він дивується нетлінній, неземній красі Мадонни: “Хто смів сказати, що не богиня ти?” (ці слова взяв як мотто до своєї “Сікстинської Мадонни” (1956) М.Рильський). І.Франка приваблює загальнолюдський сенс образу матері, яка самовідданою любов’ю до сина й самопожертвою дорівнюється до Мадонни: “Так, ти богиня! Мати, райська роже, / Оглянь на мене з своєї висоти! / Бач, я, що в небесах не міг найти / Богів, перед тобою клонюсь тоже” (1, 147).

Суб’єктна структура цього твору досить складна: звучить голос поета, який відмежовується від “безбожників”, про що свідчить риторичне запитання “Де той безбожник, що без серця дрожі / В твоє лице небесне глянуть може, / Наткнутий блиском твої краси?”; ліричне “Я-випромінювальне” створює простір, що відбиває внутрішнє світло духовності, захоплення, любові, а водночас сумніву та здивування.

До Мадонни ліричний суб’єкт звертається довірливо й на “ти”, твердо вигукуючи “Так, ти богиня! Мати, райська роже...”, не сумніваючись в істинності її божественності. Герой саморозкривається й зізнається у своїх ваганнях, недовір’ї, навіть запереченні потойбічного життя, існування фантастичних істот, духів (“я, що в небесах не міг найти богів...”, “О бозі, духах мож ся сумнівати / І небо й пекло казкою вважати...”). Різноструктурні “я” ліричного суб’єкта перебувають на заперечувально-споріднених позиціях, у болісній, але нерозривній пов’язаності; по суті, вони моделюють образ ліричного героя: це він сам і водночас “чуже” в ньому, його нігілістичне безвір’я. В утвердженні краси й духовності Мадонни ліричний суб’єкт вдається до екстрем, заперечуючи значення всіх богів і гіперболізуючи образ лише однієї богині — Сікстинської Мадонни: “І час прийде, коли весь світ покине / Богів і духів, лиш тебе, богине, / Чити́ть буде вічно — тут, на полотні” (1, 147).

Образ богині в семіотичному просторі сонета експлікується від авторського заголовка до останньої строфи доборо́м образів, що увиразнюють її земну та небесну сутність. Людська, земна іпостась богині, її краса розкриваються через образ матері та образ рожі. Рожа цвіте й відцвітає згідно із земним неблаганним законом життя і смерті, її буття визначене часом, короткотривалим і плінним — від народження до смерті. Натомість Мадонна-мати живе вічно (людство “чити́ть буде вічно”). Рожа ж вияскравлює “блиск... краси” і земної матері, і небесної богині. Саме перед красою жінки-рожі й богоматері схиляється в подиві ліричний герой сонета, проїнятий любов’ю аж до самозречення. В останньому терцеті важливе твердження про нев’янучу вічність образу Богоматері, який змальовано “на полотні”. Так секуляризується й олюдноється образ Мадонни, який переноситься у вимір мистецтва, що утверджує красу й духовність людини. Варте уваги те, що до славлення Мадонни поет приходиться не внаслідок роздумів над культовою постаттю церкви, а внаслідок споглядання визначного мистецького твору. Саме у співдії зі світом мистецтва постає Франків захоплений погляд на жінку, — погляд, що його у сконденсованій формі відобразив Й.В.Гете у “Фаусті”: “Вічно жіноче підносить нас вгору”.

Загальнолюдські питання І.Франко порушує у VIII (конфлікт між мріями юності і їх реальним втіленням у житті), XII (складне поєднання в людині божественного й земного начал, швидкоплинність часу), XV та XVI сонетах (роздуми про силу почуття любові, про добрі та злі вчинки, страждання від заподіяного). Останні два сонети, що утворюють диптих, об’єднані не двома суб’єктними центрами, а одним; зв’язок між ними діалогічний, внаслідок чого виникають додаткові художні смисли. Ліричний герой розмірковує над своїми почуттями й доходить думки, що “не любив на світі я нікого / Так, як живому слід живих любити, / Щоб, не зрікаючись себе самого, / Ввійти в другого душу, перейми́ть / Його думками, його бажанням жити, / Не думавши добро творить із того” (1, 149). Отже, любов для нього — вищий вияв людського. В його очах уміти палко й щиро кохати — свідчення духовного потенціалу особистості, її визначальна риса.

Концептуально основні мотиви “Вольних сонетів” розвиваються і в циклі “Тюремні сонети” (46 поезій), що був створений між 7 вересня і 4 жовтня 1889 р. у львівській в’язниці — після третього арешту поета. Причину свого ув’язнення І.Франко назвав

“божевіллям у душі часу”. Палке обурення поета антигуманністю світу й зумовило пафос тюремних сонетів, їхній виразний публіцистичний та ліричний струмінь. Автор змальовує натуралістичні картини тюремного побуту, образи в’язнів та тюремників, що переростають в узагальнений образ поліційно-колоніальної “тюрми народів” — Австро-Угорської імперії: “Багно гнилеє між країв Європи, / Покрите цвіллю, зеленню густою! / Розсадниче недумства і застою, / О Австріє! Де ти поставиш стопи, / Повзе облуда, здирство, плач народу, / Цвіте бездушність, наче плісень з муру” (1, 172 — 173). Система художніх образів, якою послуговується І.Франко, увиразнює ідею національного й політичного визволення України від імперського поневолення. Внаслідок цього ліричний герой з об’єкта жалю та співчуття стає суб’єтом історії. Йому властиві переконаність у правоті своїх ідей та обраного шляху, сила духу й мужність.

Цикл “Тюремні сонети” надзвичайно цілісний — його композиція відцентрова й панорамна, кожен сонет по-своєму ширше розгортає картину особистого життя ліричного героя та ув’язнених, суспільного буття загалом, виразно окреслює семантичні поля незвичайно високого емоційного напруження, що синтезують розмаїтий матеріал, перетворюючи його на “тюремний епос”. Окрім того, у складній парадигмі циклу кожен сонет вирізняється то витонченою іронією, то вбивчим сарказмом, то натуралістичним “життєписом” австрійської в’язниці, то картинами зла й неправди, то ліричними зізнаннями персонажів, їхнім сумом і розпачем; і за всім цим митець прозирає картину світлого і справедливого майбутнього.

Важливий аспект композиції “тюремних” сонетів І.Франка — співвідношення й чергування носіїв висловлювання, особливостей бачення ними довколишнього простору й себе самих. Тому лірична фокалізація в поезії аналогічна поняттю ракурсу в живописі та кіно. У сонеті “Гей, описали нас, немов худобу...” переважає зовнішня фокалізація, ліричний наратив проймає гірка іронія ліричного суб’єкта: “Тепер хоч в Відень нас на торг гоніте!”. Ліричний наратор оповідає про події, зображуючи їх крізь призму сприйняття арештантів, які тюремників вважають “бандитами”, “звірами” (IV), “собаками” (VII сонет). В інших творах циклу об’єктом ліричної медитації виступають ліричні “я”, “ти”, “ми”, змальовуються також ключники й наглядачі, які, хоч і наділені деякими індивідуальними рисами, навіть власними іменами, уособлюють прикметні особливості соціального буття, що його ліричний суб’єкт із сарказмом назвав “Hausordnung” — “тюремний домовий порядок” у “щасливій Австрії”.

Сонети “В тих днях, коли, неначе буря в сіті”, “Замовкла пісня. Чи ж то їй, свободній” написані від першої особи (“Я”). Проте суб’єктом дії виступає не тільки ліричний герой, а й народна пісня, яка розраджує його в тяжкі дні перебування за ґратами. Просторова перспектива зображення розширюється від локального місця (камери в’язниці) до універсального духовного простору, який символізує народна пісня, у “котрій люд весь плаче”. З цією піснею, зізнається герой, “і моєму сердцю легше неначе / З народним болем в один такт боліти” (1, 158). Саме таку пісню закликає герой собі на допомогу, бо, звеличуючи духовний світ народу, вона допомагає йому долати зло. Мотив народної пісні розгортається в XVII сонеті. Метонімічний образ її набуває тут нових емоційно-оцінних прикмет: “Замовкла пісня. Чи ж то їй, свободній, / Золотокрилій пташці, тут витати, / В тій западні понурій, непривітній, / Де чоловік потоптаний, проклятий?” (1, 159). Суб’єктивний план ліричного наративу експресивно посилюється паралелізмом, завдяки якому образ пісні-соловейка набуває символічного значення: пісня несумісна з в’язницею, неволею, в якій вона німіє: “І мовкне пісня. Так і соловейко / Втікає від гнізда, писклять, яєць, / Коли людська рука їх доторкнеться”. До “персонажної” форми ліричного наративу І.Франко вдається в сонеті “Пісня арештантська”, в якому, за словами самого автора, “скристалізована дійсність” сягає глибокої сили узагальнення. Через пісню, складену селянином-арештантом, висвітлюється драматизм його становища, сумні наслідки його ув’язнення.

У суб’єктній структурі “тюремних” віршів вирізняється образ автора, який у IX сонеті захищає розширення тематичних та художніх обріїв класичного жанру, наповнення їх новою семантикою. На його переконання, сонет, хоч і відтворює потворні картини життя, не відходить від свого одвічного завдання — звеличувати людину. “Тюремні” сонети заперечують світ зла, утверджують красу буття, виходячи від протилежного: “Агій, —

почнуть естетики кричати, — / Ось до чого у них доходить штука! / Яка де в світі погань, грязюка, / Вони давай її в сонети бгати. // Петрарка в гробі перевернесь, пробі! / Нехай! Та тільки він ходив в саєтах, / Жив у палатах, меч носив при собі, / Тим-то краси, пишнот в його сонетах / Так много. Ми ж тут живемо в клоаці, То й де ж нам взяти кращих декорацій?” (1, 155).

Захищаючи витончене мистецтво, яке оспівує красу, поет водночас не відкидав виховних, суспільних, громадських завдань. Ліричний герой “Тюремних сонетів”, який увібрав у себе людинолюбіє Христа, нескореність Джордано Бруно, Кампанелли, Гонти, Шевченка, стає на бій зі світом зла та кривди. Він не відчуває себе зламаним, бо не зазнав найбільшого горя — “людської ненависті”, роз’єднаності з народом (сонет XXVII). І.Франко зумів органічно поєднати зовнішню предметність, “живописність дна” з суб’єктивним планом зображення дійсності: його сонети пройняті ліричними роздумами та переживаннями, емоційною атмосферою, що відбиває динамічну структуру суб’єктно-об’єктних відносин, своєрідно поєднуючи авторське “Я” та “в’язнів-побратимів”, його однодумців, які негативно сприймають світ зла, що його втілює Австрійська монархія. XXVII — XXVIII сонети мають медитативний характер, пройняті роздумами ліричного героя про сутність австрійських правопорядків, що стоять на сторожі сильних світу цього. Своім поневолювачам ліричний герой гнівно заявляє: “Ви права сторожі? Ні, право в вас / Лиш щит, котрим безправ’я закриваєсь! / Судить мене, та вас осудить час. // Нехай тепер безсиллю розбиваєсь / Мій крик о зимні стіни, прецінь раз / Він вирвесь, і ваш сон його злякаєсь” (1, 165). За допомогою риторичних запитань і окликів поет інтонаційно експресивно передає долом ліричного героя, знаходить яскраві барви та пластичні образи для відтворення внутрішнього світу його почуттів і переживань. Напруження, обурення сугеруються у XXXV сонеті (“Що вовк вівцю їсть — жалко, та не диво...”) в образі людини, яка постійно твердить про свою любов до народу, але служить злу: “Се вид, найвищої погорди гідний, / Се вид Пілата, що Христа на муки / Віддав, а сам умив прилюдно руки” (1, 168). Ця поезія перегукується із віршем “Ви плакали фальшивими сльозами...” (цикл “Думи пролетарія”), в якому, як і в “Легенді про Пілата”, порушується проблема фарисейства, гіпокрицтва, лицемірства, властивих багатьом представникам тодішньої галицької інтелігенції. Образи поневолювачів, несправедливих суддів, визискувачів у семіотичному просторі збірки служать проекцією образу Пілата, якому протистоять образи нещасних і скривджених, а також борців, носіїв нової моралі. Ліричний герой, в образі якого можна завважити автобіографічні риси автора, виступає носієм нових духовних істин. Він відчуває свою моральну спорідненість, зокрема в циклі “Думи пролетарія”, зі своїми побратимами як послідовниками нового вчення, месії Христа, який проповідував праведне слово, тобто слово Боже.

Водночас концепт образу Пілата дає поетові змогу увиразнити підлість такої “чесної” людини в “Легенді про Пілата” (XXXVI-XXXVIII сонети). Поетична паралель з біблійним Пілатом необхідна авторові для того, щоб висвітлити всю ницість новоявлених пілатів, байдужих до кривди, до людських страждань. Образ Пілата тут набуває узагальнено-символічного змісту — пілати ходять по землі, поміж нас. Це втілення зради, тактики “умитих рук”, “моєї хати скраю”, колабораціонізму.

Сонети засвідчують філософське осмислення І.Франком екзистенційних проблем буття й людської моралі. У цих творах ліричний суб’єкт виступає в ролі мудрого гетеродієгетичного ліричного розповідача, який переосмислює архетипні образи Каїна, Авеля, Пілата, месії. Наративу властиві біблійна афористичність, занурення у внутрішній зміст слова, уміння в легендарній і повсякденній житейській ситуації та вчинках людей завважити символічний та онтологічний вимір історії.

Для І.Франка світова історія — єдиний процес, і буття України протікає в річці загальносвітових вимірів. Звертаючись до подій та постатей минулого, поет бачив у них джерело мужності, патріотизму, подвигів і сили духу, що так необхідні на новому етапі розвитку людства.

Мотив боротьби із суспільним злом — центральний у “Кривавих снах”, куди входять п’ять сонетів, написаних 22 вересня 1889 р. Суб’єктна організація їх досить складна. У першому сонеті “В тюрмі мені страшливі сняться сни...” вводиться автодієгетичний

ліричний оповідач, який перебуває в художньому світі, означеному як в'язниця. Наратор розповідає вставну історію — свої сни-видіння. Перед зором оповідача постає ціла галерея борців і мучеників за волю народу і за перемогу людського розуму.

Конструктивним засобом організації цих сонетів служить хронотоп, що концентрує в собі синтагматику та парадигматику історичного поступу. Відкриває фрагмент екзистенції образ Христа, який проєктується на загальнолюдські площини універсуму: "Христос, бичами зсичений, криваві / Терни в волоссю, хрест свій приволік; / В руках, ногах від гвоздів діри ржаві, / Стоїть і шепче: "Ось я, чоловік!" (1, 170). З цим образом у поезії І.Франка співвідносні образи Джордано Бруно, Кампанелли, іспанського борця Даміяна й українського Гонти, тисяч повстанців коденської трагедії 1768 р. в Україні: "Се муки й кров за світло, поступ, волю!" (1, 171). Гіркі факти історії, картини боротьби проти тиранії зливаються із суб'єктивно забарвленим ліричним нарративом, оцінкою ліричного оповідача. Звучать голоси борців, зокрема Даміяна: "Цілу годину я вмирав, тирані! / Посивів з болю!" І було се вчора, / В Парижі славнім, в вік Руссо й Вольтера" (1, 171). Гомодієгетичний наратор з боєм запитує: "Хіба ж тепер вже кандали не дзвонять? / Хіба різки ще не свистять у вас? / Цілими селами в тюрму не гонять? / Хіба гармати мідних гирл не клонять / Над містом, всіх готові зжерти враз?" (1, 172). Але у світі існують вічні цінності, такі як чоловіколюб'є, мужність, доброта, благородство. Отож поет-гуманіст закликає боротися зі злом, тиранією, уособленням яких постають Австрійська та Російська імперії (сонети XXXIII та XLIV, XLV). Царську Росію І.Франко характеризує як країну "крайностей жорстоких", смутку та терпіння, в якій народ-богачир ще дрімляє в печері й дівчина-революціонерка подає сигнал до бою. Цісарську Австрію поет вважає гнилим болотом посеред Європи. Прикриваючись фразами про культуру та свободу, вона стала "тюрмою народів", що "обручем сталеним... обціпила їх живі суглави". Отже, від образу в'язниці як інституції державної поет перейшов до характеристики імперії-держави як "тюрми народів", що пригноблює народи і тримає їх у неволі "для жиру клеветам мерзенним".

Завершується цикл "Епілогом" з посвятою "русько-українським сонетарям", в якому лаконічно викладається теорія сонета. І.Франко був прихильником класичної форми італійського сонета, якому властивий чіткий поділ на два катрени і два терцети, сувора повторюваність рим (у катренах функціонують дві рими чотири рази; у терцетах — три рими двічі чи дві рими тричі). Але в деяких творах він відходить від традиційної форми, будуючи сонети на внутрішньому драматизмі, а отже, порушує звичну схему, коли перший катрен становив своєрідну тезу, другий — антитезу, а два терцети синтезували думку чи поняття. У Х сонеті циклу "Вольні сонети", скажімо, перший катрен становить тезу-експозицію, другий виступає не антитезою, а розвиває думку; нагнітання почуттів триває і в терцетах. Ще складнішу внутрішню драматургію спостерігаємо в "Кривавих сонетах", "Легенді про Пілата", у XXIX-XXXI сонетах, у яких зв'язки між утвердженням і запереченням надзвичайно складні; синтез-розв'язка тут проходить крізь усі сонети й лише в сукупності доносить цілісність думки автора.

Варто зазначити, що І.Франко прагнув не до формальної новизни, а шукав найадекватніші способи вираження діалектичного змісту твору. Автор "Тюремних сонетів" — це справжній поет, а не раб сонетної форми; він — її повелитель, а тому заперечує тезу "Сонети — се раби. У формі пута / Свобідна думка в них тремтить закута..." утвердженням "Живі, грізні, огромні сонети".

Олексій Гончар

АКТУАЛЬНІСТЬ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ І.ФРАНКА "СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА"

Історична драма І.Франка "Сон князя Святослава" й до сьогодні належним чином не оцінена, лишасться на маргінесі літературознавчих та театрознавчих зацікавлень. Однак це чи не найвизначніша історична драма І.Франка, суспільно-літературне значення якої полягає передусім у чітко вираженому втіленні актуальної для українців як у XII ст. та в

часи І.Франка, так і в нашому сьогоденні політичної ідеї — боротьби за єдність суспільних сил, могутність і процвітання Української держави.

За жанровою природою це драма-міф, створена за принципом романтичного моделювання живої художньої картини із злободенною впродовж багатьох віків політично-філософською, типово національною проблемою-бідю, висвітленням завдань консолідації, згуртованості українців, подолання міжусобиць, спричинених боротьбою за владу. П'єса гостро конфліктна, просякнута драматизмом боротьби за владу, сповнена авантюристичності, казковості, романтичної утаємниченості, з цікавими індивідуалізованими характерами.

У центрі п'єси — проблема згуртування суспільних сил України-Русі. З нею пов'язані питання єдності інтересів вождя і народу, вірності простого люду своїй вітчизні та своєму достойному князеві, необхідності справедливого покарання зрадників, які заради власних амбіцій та претензій завдають шкоди державним інтересам. Задум драми, очевидно з'явився у І.Франка після невдалої спроби об'єднати три галицькі партії — народовську, москвофільську та свою радикальну в умовах міжпартійної, “хатньої” колотнечі.

Письменник не ставив за мету відтворити в драмі реальні історичні події, зв'язані з правлінням київського князя Святослава, героя поеми “Слово о полку Ігоревім”. Історизм драми І.Франка полягає у її правдивому відображенні духу, колориту, субстанціональної сутності доби України-Русі XII ст. — зображенням роз'єднаності, жорстокого протиборства різних політичних сил, характерного для українства і в добу княжої Русі, і в часи Івана Мазепи, і в епоху І.Франка, і під час національної революції та Громадянської війни 1917 — 1921 рр., і в нашому сьогоденні. П'єса була актуальна як у добу І.Франка, так само залишається злободенною сьогодні.

Назва та деякі інші елементи драми генетично пов'язані зі змістом одного з розділів “Слова о полку Ігоревім”, в якому розповідається про віщий сон князя Святослава. Втім сон князя у драмі І.Франка абсолютно інший і за змістом, і за значенням, і за впливом на хід зображуваних подій. Основним джерелом сюжетного каркасу для І.Франка слугує народна казка та літературний сюжет про те, як цар під впливом свого віщого сну пішов красти і несподівано виявив змову проти себе й задум лиходіїв отруїти його й захопити державну владу (західноукраїнський варіант народної казки під назвою “Про царя, що ходив красти” І.Франко опублікував у журналі “Житє і слово” в 1895 р.). У коментарі до публікації письменник зауважив: “...Казка ця в тій формі, в якій її передає старонімецька поема, послужила основою для моєї драми “Сон князя Святослава”¹.

Сюжетні події, характери вигадані й талановито скомпоновані І.Франком за принципом міфотворення із залученням та переосмисленням найрізноманітніших джерел².

Події в драмі відбуваються впродовж однієї доби, що зумовлює їхню сконцентрованість, напружений динамізм сюжету, швидке розгортання конфлікту. Предслава — дружина боярина-“ізгоя” Овлура, несправедливо вигнаного судом і Святославом за вбивство Добрині, — намагається відкрити князеві таємницю про підготовку змови проти нього й держави. Втомлений полюванням князь відкладає зустріч із Предславою на завтра. З тривожними передчуттями, міркуючи про державне піднесення Русі, її міжнародні відносини, про гірку долю Овлура та його родини, князь засинає. Святослава розбудив ангел і наказав їхати в чисте поле займатися крадіжками та розбоєм.

Таємно покинувши замок, Святослав зустрічає в лісі ватажка благородних розбійників Овлура і, назвавшись Ставуром, довідується про появу на Київському шляху якихось підозрілих озброєних людей. Він переконується в мужності, чесності та вірності Овлура князеві й державі. А в цей час підступний боярин Гостомисл готує переворот, убивство князя і захоплення престолу для жорстокого братовбивці й здирника Всеслава. Овлур пробирається до замку Гостомисла й дізнається про підготовку перевороту. Очолювані

¹ *Житє і слово*. — 1895. — Т.4. — С.173.

² Див.: Нечитайло М.Ф. Джерела історичної драми Івана Франка “Сон князя Святослава” // *Дослідження з мови та літератури*. — К., 1954. — С.39-62.

князем прихильники, зокрема й розбійники, беруть у полон Гостомисла та його підступну дружину Запаву, вбивають боярина-змовника Путятю, а вірне Святославі населення Києва допомагає йому покінчити з рештою заколотників. Добро перемагає зло. Драма закінчується патріотичним вигуком Овлура — “Хай згине, хто кровавить Русь роздором!”, у якому сфокусована основна ідея твору.

Правдиво відтворити в драмі історично-побутові обставини подій І.Франкові допомогла обізнаність із “Словом о полку Ігоревім”, давньоукраїнськими билинами київського циклу, літописами, давньоруськими оповіданнями, які давали матеріал про жорстоку міжусобну князівську боротьбу та інші історичні події, що стали вагомим чинником для формування жанрової природи твору як історичної драми (І.Франко визначає жанр п’єси “драма-казка”, очевидно, зважаючи на факт використання в ній казкового сюжету та введення в неї ангела як дійової особи).

У зображенні дійових осіб виявляється Франкова майстерність у відтворенні психології героїв, — проникнення в таємниці їхнього внутрішнього світу, розкриття рушійних сил їхньої поведінки. Образ князя Святослава подано різнобічно: він мудрий державний діяч, який дбає про долю Русі-України, зміцнення держави, справедливих закони, запровадження на Русі суспільного порядку:

Пора нам до порядку привикати.
Русь двигаєсь. По тихих хуторах,
По городах укріплених народ
Працює, здобува добро. З далеких
Сторін, із Греції, з-за моря їдуть
Купці до нас, з Венеції, з Морави,
Заморські скарби і достатки йдуть
На Русь...

Князь пильнує державні інтереси, народ любить і поважає його. У своїх діях він спирається на підтримку киян, співчутливо ставиться до знедолених. Святослава змалювано як досвідченого воїна і полководця, котрий водив русичів “І на половців, і в Литву і всюди. Своім мечем писав він руську славу!.. Лад завів у краї... бояр приборкав... Всім воєводам, дукам, крил притяв”. Проте І.Франко не ідеалізує його: князь виявляє самозаспокоєність, не вловлює загрози зради серед свого оточення, зокрема з боку приближеного воєводи Гостомисла; він безпідставно карає вірного боярина Овлура.

Овлура наділено романтичними рисами билинного героя-патріота. Засуджений на вигнання, він стає ватажком розбійників, однак залишається вірним князеві й державі, виявляє турботу про долю усієї Русі, рішуче веде боротьбу проти зрадників батьківщини. Про свої життєві принципи він говорить: “для себе зисків не гребу / А де погано, небезпека, там / Я перший груди наставляю”.

Для надання драмі історичного колориту автор використовує тогочасні імена з билин (Ставур, Добриня, Путятя, Запав) та історично-художньої літератури (Овлур). З історії Русі княжої доби маємо імена Святослав, Всеслав. Написана драма сучасною для автора мовою з певним забарвленням лексичними історизмами: князь, боярин, воєвода, смерд, панцир, шолом, меч, ратище, спис та ін.

Драма І.Франка “Сон князя Святослава” мала вплив на подальшу українську історичну драматургію, зокрема на творчість Івана Кочерги.

Дарина Тетерина-Блохина

Ю.БОЙКО-БЛОХИН — ДОСЛІДНИК ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Свою наукову працю розпочав Ю.Блохин ще в довоєнні роки, роки наступу радянського тоталітаризму, коли в Україні нищилась мова, культура, замовчувалась правда... Це була страшна чума, бацили якої вразили наукову спадщину творців української культури минулого покоління: їхня творчість спотворювалась через криве дзеркало партійного диктату під акомпанемент зловісної “критики і самокритики” на програмних засіданнях. Чи ж не трагедія, коли наукова спадщина вчених підтасовувалася під ідеї класиків марксизму-ленінізму, подавалася під камуфляжем вимушених партійних цитат? Модна вульгарно-соціологічна термінологія, політичне крутіство насаджувались диктатом у голови молодих людей, фальшуючи справжні погляди наших видатних представників науки і культури, навішуючи ганебну неправду на Г.Сковороду, Т.Шевченка, П.Куліша, І.Франка, штучно, облудно накидаючи їм атеїзм, матеріалізм і всякі інші -ізми. І це була страшна доля покоління, чий науковий апогей збігся з апогеєм тоталітаризму, чії найкращі винаходи і праці не мали можливості вийти у світ.

Та завдяки тим, кому вдалося вирватись із цього ярма й виїхати за кордон, переживши страшні психічні удари: втрату Батьківщини, рідних, друзів, змушеним до важкої фізичної праці, щоб заробити на хліб і на вивчення чужої мови, вдалося розгорнути наукову діяльність і спрямувати її проти “совєтської” знахабнілої неправди, здерти полуду з очей українців.

Часом доля для таких людей була щедрою: Боже Провидіння допомагало їм, хоч декому й не пощастило побачити вільний український народ, про який вони мріяли, віддавши своє життя.

Серед мудрих і чесних людей, що опинилася далеко від Батьківщини, можна назвати С.Єфремова, М.Зерова, М.Грушевського, П.Филиповича, Д.Чижевського, Д.Оляничина, Ю.Бойка-Блохина, О.Олеся, О.Оглобина, М.Антоновича, Г.Костюка, В.Дорошенка, Ю.Шевельова, Л.Винара та інших, які зуміли відкрити очі українському народові на його багатотисячолітню історію, культуру, праці Т.Шевченка, П.Куліша, Лесі Українки, І.Франка, М.Хвильового, В.Винниченка, М.Куліша й багатьох інших у контексті західноєвропейської літератури. Вони також писали й перекладали власні праці на іноземні мови, щоб донести своє слово до іншомовного читача. Д.Чижевський, Ю.Бойко-Блохин, Д.Оляничин писали німецькою дисертації, щоб переабілітуватись і працювати в німецьких наукових інституціях, в університетах, де поряд з німецькою й уже започаткованою російською історією літератури поставили питання про вивчення україністики німецькими студентами. Зокрема, Д.Чижевський і Ю.Блохин підготували чимало німецьких дисертантів, що засвідчують матеріали їхніх архівів.

Ю.Блохин почав наукову діяльність ще в довоєнні часи в Україні з написання театрознавчих праць. Перша праця з'явилася 7 травня 1928р. у журн. “Нове мистецтво”, у ній було охарактеризовано позитивні й негативні сторони роботи театрального музею ВУАН¹. За пропозицією директора Театрального музею при УАН Петра Руліна почав писати статтю “Молодий театр” Л.Курбаса в Києві. Столиця переживала житлову кризу,

¹ Бойко Юрій. Вибране. — Т.1. — Мюнхен, 1971. — С. XX.

й театр Л.Курбаса був змушений переїхати до Харкова. Умови були неймовірно жакливі (житло для працівників у підвальному приміщенні). Почався політичний наступ на театр “Березоль” за його “ідеологічну невтриманість”. Ю.Блохин поїхав до Харкова, щоб довідатися про історію театру й передусім поговорити з Л.Курбасом. Через Якова Андрійовича Мамонтова познайомився із Л.Курбасом, той говорив мало, продумуючи кожне слово, проте хотів, щоб стаття Юрію вдалася. “Він відтворював мені звучання деяких інтонацій у постановках — і раптом спинився, згасав, немов би йому щось муляло на душі [...] та все-таки кілька деталей я від нього довідався”².

“Молодий театр” був ще білою плямою в анналах історії, початки його корінилися в Курбасовому “Березолі”. Потрібно було шукати матеріали, переглядаючи українську пресу за роки діяльності “Молодого театру” (1917 — 1919): “Нова Рада”, “Робітничка газета”, “Українська трибуна”. Розвідку він дав на ознайомлення проф. М.Слабченку, який читав лекції в Одеському університеті, де вчився сам Блохин: “Він прочитав мою підготовану до друку розвідку про “Молодий Театр” і вжахнувся тим, що я обійшов проблему “клясової бази” театру. “Сьогодні так не можна”, — сказав він і вставив у статтю кілька фраз із “соціологічним підходом”, за що я був йому вдячний. Статтю я потому вислав до редакції “Життя і революція”³. Стаття появилася у 1930 р. уже після арешту Юрія (1929-1930) за участь у політичних справах СБУ, СУМу і національну діяльність. Отже, як писав Юрій: “театрознавча моя кар”єра була недовгою”. Але все-таки, після судимості, яка стала відома і в університеті, з великими труднощами він усе ж закінчив Одеський університет за спеціальністю “Філологія і історія української літератури”. У 1933 р. поступив в аспірантуру при Харківському науково-дослідному інституті ім. Т.Г.Шевченка, де вчився і працював як молодший науковий працівник, досліджуючи творчість Т.Шевченка (пише низку праць).

У 1935 р. Ю.Блохин відвідав Київ. У ідальні Академії наук він побачив Івана Шеку, однокурсника по Миколаївському ІНО: “Ми пізнали один одного, уважно глянули один одному в очі, але не привіталися... — “О, цей донесе на мене в Академію і про “Гарт юнаків”, і про мій колишній арешт, тюрму, — подумалось”⁴. Так і сталося. Тоді Блохин уже вчився в аспірантурі і працював молодшим науковим співробітником у Харківському науково-дослідному інституті ім. Т.Г.Шевченка. Голова профспілки Костенко зібрав збори й почав з брутальної лайки, називаючи Юрія “вовком в овечій шкурі”, “зрадником” “ворогом народу” тощо, Юрія було виключено з лав профспілки, з роботи і зачислено до “нетрудового елементу”. Він отримав посвідку з безглуздою характеристикою: “буржуазний об’єктивізм в науковій роботі і український націоналізм”. Але наукової праці не покидав, уперто працюючи над дисертацією “Основи творчого методу Івана Франка”, маскуючись, ходив до Харківської державної бібліотеки, не зважаючи на пригнічений стан. Дисертація писалася у 1935 — 1939 рр. й була готова до захисту в 1940р., тоді ж склав усі кандидатські іспити й отримав позитивну рецензію на працю (є в особистому архіві. — *Д. Т.*) від професора, доктора О.І.Білецького. Захист був призначений на вересень 1941 р., але в цей час університет спішно пакувався для евакуації на Схід, отже, захист було відкладено. 1937-1941рр. — це період напруженої праці вченого над літературознавчою тематикою. Він друкує низку розвідок: “Горький і Коцюбинський”, “Реалізм Нечуя-Левицького” (Літературний журнал. — 1937. — №4), “Праця М.Коцюбинського над повістю “Фата моргана” (Там само. — 1938. — №5), “Франко і Шевченко” (Там само. — 1938. — № 10-11), “Франко і декаденство” (Там само. — 1940. — № 18), “Естетичні погляди і творчий метод І.Франка” (Там само. — 1940. — № 3) та ін.

З 1941 р. Ю.Блохин поступив до ОУН під проводом полковника А.Мельника. Восени цього ж року Харків був окупований німцями. Українські патріотичні кола заходились до відновлення університету. На чолі цієї справи стояв визначний учений проф. Михайло Вєтухов, вибраний на посаду ректора відновлюваного університету, він запросив Ю.Блохина на посаду доцента університету, враховуючи габілітацію дисертації. Одначе німецька окупаційна влада перешкодила відновленню університету — навчання не

² Там само. — С. XX.

³ Там само. — С. XXI.

⁴ Там само. — С. XXXIV.

відбувалося.

За вказівкою ОУН Ю.Блохин працював у редакції газ. “Нова Україна” в 1942 — 1943рр. (50 000 прим. щоденно). З 1942 р. став керівником відділу “Культури, освіти та віровизнань”, маючи завданням висвітлювати руйнівну роль більшовиків у житті України, великі вартості української культури й церкви, акцентувати на національно-політичних інтересах української нації. Він пише багато статей: “Проголошення Четвертого Універсалу укр. урядом Центральної Ради”, “Іван Франко в боротьбі з марксизмом”(1942. — Ч.5), де розкривав те, що замовчувалось в умовах тоталітарної системи. У контексті статей про українську культуру Ю.Блохин підніс ідею суверенності українського духу, а в статтях з історії України будив у читачів віру й надію на політичну незалежність.

Працюючи в архівах Харкова, а також у приватному архіві доктора-емірита Ростислава Кириловича Рибальченка (проживає в с. Мала Данилівка Харківської обл.), мені вдалось віднайти біля 30 різних статей, надрукованих Ю.Блохином у газ. “Нова Україна”, і вони поповнять його нову бібліографію. У багатьох статтях періоду 1941— 1943 рр. висвітлено невідому українському громадянству картину підпільної діяльності українських націоналістів 20—30-х рр. на Східній Україні в боротьбі за державну самостійність.

Редактор газети “Нова Україна” А.Любченко важко захворів, і Ю.Блохин змушений був перебрати обов’язки редактора на себе. Багато надходило похвальних статей на честь Гітлера, яких він не допускав до друку.

На той час фронт був на віддалі 10-20 км від Харкова. Радянські бомби були націлені на район розміщення редакції газети і на будинок, де проживала родина Блохиных. Зрештою, бомба зруйнувала його мешкання, і лише дивом врятувалась його родина. Обережність була необхідна, у місті діяло радянське підпілля. Це змусило Ю.Блохина прибрати псевдонім — *Ю.Бойко*, який залишився до кінця життя.

Навесні 1943 р., під час наступу радянських військ на Харків, Ю.Блохин виїхав до Києва, далі до Вінниці, і в середині 1943 р. опинився в Галичині, у Львові, де в театральному інституті викладав історію української літератури, працював над архівними матеріалами І.Франка в НТШ. Тут він зблизився і співпрацював з українськими вченими Львова: Михайлом Возняком, Володимиром Дорошенком, Святославом Гординським та іншими, тут з О.Ольжичем обговорював нагальні завдання ОУН.

У Львові, за розповідями Ю.Блохина, він багато почерпнув матеріалів про І.Франка та історію Галичини, знання історії Західної України чітко проглядається в його подальших працях про Каменяра.

У 1944 р. до Тернополя наближалася радянська армія. Ю.Бойко разом із провідними колами інтелігенції залишає Львів і переїжджає на кілька місяців до Криниці, а далі, за дорученням ОУН, до Відня, де під псевдонімом *Миколаєвець*, виконує організаційне доручення разом із керівником Українського Національного Об’єднання (УНО) Миколою Дорожинським, допомагаючи новоприбулим членам ОУН, забезпечуючи їх хлібними картками та житлом, а також розробляє інструктаж для “остарбайтерів”, примусово вивезених німцями на важкі роботи в Німеччину, щоб захистити їх від звинувачень Радянського Союзу у зрадництві своєї Батьківщини.

Провід ОУН у січні 1944 р. був ув’язнений у Заксенгаузені. Два члени Проводу — Ярослав Гайвас і Яків Шумелда, добре відомі німецькій розвідці, опинились під загрозою арешту. Виникла потреба призначити нового теренового провідника ОУН для III Райху, що й зробив Я.Гайвас, передавши тимчасово керівні функції Ю.Бойкові. На його плечі лягло обов’язки навести порядок в еміграційному хаосі, подолати відчай розгублених людей, дбати про налагодження організаційної системи в нових осередках, попри втрату зв’язків із різними землями Німеччини, де опинились члени ОУН. Їм треба було дати новий життєвий орієнтир, що змусило Миколаївця скласти відозву.

У січні 1945 р. Ю.Бойко працював вантажником вугілля в Зальцбурзі. В цей час гестапо випустило на волю українських політичних діячів. Постала потреба звіту Миколаївця про роботу ОУН на терені Німеччини перед полковником А.Мельником. Виробивши військові документи, він поїхав у Берлін і через зв’язківця члена ПУН

Дзюбинського зустрівся із членами ПУН О.Бойдуником, А.Андрієвським і головою А.Мельником, який схвалив правильність діяльності Організації під час арешту членів ПУНу.

Берлін уже оточувала радянська армія. Фронт зі сходу наближався. Ю.Бойко дістався до Зальцбурга, а у квітні 1945 р., разом з дружиною та її донькою, попрямував до Мюнхена. Ця дорога була сповнена драматизму⁵, це описано мною з використанням розповідей і архіву Ю.Блохина. Там він розгорнув велику наукову, політичну і громадську діяльність (див. мій чотири томник)⁶.

Дослідження творчості І.Франка Ю.Бойком-Блохином

У моєму архіві зберігається дисертація Ю.Бойка-Блохина “Основи творчого методу І.Франка” (Харків, 1940). Вона складається з двох частин. У першій частині “*Революційний демократизм Франка як головна ідейна основа творчого методу*” розглянуто взаємовідносини між буржуазними радикалами і революційними селянськими демократами в Галичині; суть революційного демократизму в Галичині в останній третині XIX ст. (Франко і Драгоманов); ставлення Франка до ідеї революційної боротьби; зв’язок галицьких революційних демократів із російською культурою; Франко як послідовник просвітительства Т.Шевченка, Чернишевського, Добролюбова; Франко і буржуазний гуманізм.

Частина друга “*Естетичні основи творчого методу І. Франка*” — складається з таких підрозділів: Франко в боротьбі проти канонів буржуазно-попівської естетики; обстоювання Франком реалістичного творчого методу; Франко про наукові завдання як основу реалістичного творчого методу; критичний характер Франкового реалізму; Франко про єдність ідеї і форми в утворенні мистецтва; революційна демократичність Франкового творчого методу; тяжіння до психологізму в творчому методі Франка; Франко в боротьбі проти декадентства; Франко і проблема використання досягнень модернізму в царині техніки; Франко і натуралізм; критичне опрацювання Франком класичної спадщини (Шевченка, Гейне, Толстого, Меєра); Франкові шукання позитивного героя; проблема романтичного в естетиці і творчому методі Франка.

Дисертація не втратила вартості до нашого часу. Щоб обійти загрозу відкинення цієї праці, Ю.Блохин умів обвести цензуру й пересічного читача. Хоч на той час він ще не був у Галичині, він дав глибокий аналіз історичних умов, в яких розвивались суспільно-політичні погляди і світогляд І.Франка. Можна сказати, що це коротка історія становлення різних політичних партій у Галичині, через яку Франко пройшов і виробив основні політичні позиції з метою створення революційної української національно-демократичної партії, до складу якої повинні входити всі суспільні верстви, й передусім селянство. Така партія була створена ним разом із проф. М.Грушевським у 1899 р., хоча й не виконала завдань і програму, накреслених І.Франком, через що він був змушений вийти з її лав. Живучи й працюючи в Галичині, Франко охоплював своєю думкою всю Україну, дбаючи не тільки про Наддністрянську, а й про Наддніпрянську Україну, Буковину, Закарпаття, прагнучи піднести освітній рівень, свідомість українського народу та його добробут (1 розділ дисертації). Автор висловлює цікаві думки так, щоб цензура не могла б сама розібратися в суті поставлених проблем вивчення революційного демократизму як ідейної основи творчого методу І.Франка. Дисертант завважив наростання свідомості народу, що призвело до галицьких селянських рухів, спрямованих проти кріпосництва. Він приходить до висновку про відсутність у Галичині серед ідеологів селянства цілком послідовних прихильників селянської революції, які ще не виростили свідомо до необхідності збройного повстання в боротьбі за свої інтереси.

⁵ Див.: *Тетерина Дарина*. Життя і діяльність Юрія Бойко-Блохина. До 70-ти річчя діяльності: У 4 т. — Т. I. — Мюнхен-Київ, 1998. — С. 39.

⁶ *Тетерина Дарина*. Короткі штрихи історії ОУН та політичної діяльності Ю.Бойка-Блохина. — Т. II. — Мюнхен-Київ, 1999; *Її ж*. Діяльність Юрія Бойко-Блохина на тлі подій ОУН (1960 - 1996). — Т. III. — Мюнхен-Київ, 1999; *Її ж*. Ідеал провідника. — Т. IV. — Мюнхен-Київ, 2000.

Ця аморфність боротьби галицького селянства, суперечності у ставленні до проблеми революції відбилися і на Франкові. А тому поряд творів, які “насичені революційним пафосом (“Криваві сні”, “Вам страшно тої вогненної хвилі”, “Смерть убійці” та ін.), є й твори, де знайшла місце політична наївність (“Цісарська сльоза”, “Учитель” та ін.)”⁷. Але проблема цих Франкових вагань у ставленні до революції дуже складна і не вичерпується залежністю його ідейно-політичних позицій від рівня тодішньої політичної свідомості селян. Очевидно, на Франка впливала криза революційно-демократичного світогляду в Західній Європі. Як пише Ю.Блохин, “галицькі революційні демократи, до числа яких належав Франко, виявили брак достатньої послідовності, але при всьому тому в галицьких умовах 70—80 рр. вони були політично найпередовішою групою” (дис., 32).

70-і роки ХІХ ст. у Галичині були критичним періодом української інтелігенції. Через глибоко консервативну політику в попередніх десятиліттях вона фактично відійшла від народних мас, втратила вплив на них. Як писав І.Франко, колонізація (в 2-ій пол. 70-х рр.) примусила українську буржуазію апелювати до українських мас. Формою цієї апеляції став радикалізм, і поштовхом до нього була діяльність М.Драгоманова. Після подорожі за кордон він здобув підтримку від народовців (М.Бучинського, Є.Желехівського, Є.Мандичевського та ін.), які стали провідниками його ідей та організаторами радикального руху в Україні.

Основним недоліком політики народовців і москвофілів, пише дисертант, Драгоманов вважає те, що вони “не вміли своїх класових вимог підперти силою народних мас” (дис., 33). Під його впливом народовський рух певною мірою змінив свій характер, виділивши зі своїх надр радикальний рух: “У народа виростає воля, будиться він та чоловіком твердо почувается, зникає апатія, недовірливість, лінь, ідуть сходини аграрні, книжечки жвавенько купуються” (дис., 33). У 1880 р. проходить народне віче під антипольськими й антиавстрійськими гаслами, де йшлося про соціальні і політичні питання селянства.

Група радикалів 2-ої пол. 70-х і поч. 80-х рр. (І.Белей, Є.Мандичевський та ін.) стояла в тісному зв’язку з революційними демократами (О.Терлецьким, І.Франком, С.Подолінським та ін.), які відрізнялися від них селянським демократизмом, революційністю, прагненням відірвати радикалів від їхнього суспільно-станового середовища. Саме вони — Франко і Павлик — очолили журнал “Громадський друг”: “Майже кождий вірш, кожда повість, кожда стаття — усе було спрямоване проти галицько-руської рутини й інерції [...] Поліція старалася охоронити руську суспільність перед самим замахом на її душевний спокій, конфісковувала кожну книжку журналу [...], суд затверджував конфіскації, а вкінці виточив суб’єктивний процес видавцеві”⁸.

Ю.Блохин пише: “1877 рік — рік “соціалістичного процесу”, показав несущільність “радикального руху”: частина радикалів, перелякана пропагандою селянських демократів і репресіями уряду, зрадила своїм ідеалам, ідеологія соціальних верхів вичерпала себе. Почалась цензура радикалів на праці Ів.Франка. Її здійснював І.Белей. В одному із листів Франко зазначає, що Белей не хоче друкувати таких творів, як “Ліси і пасовиська”, “Цигани”, “Галицькі образки” тощо (Переписка М.Павлика з М.Драгомановим, т.І, с.306) (дис., 11).

І.Франко, як і інші революційні демократи-просвітителі, надавав великої ролі українській інтелігенції, яка “повинна бути передусім інтелігенцією [...] з широким образованием, з виробленим характером, з щирим чуттям до народу, а відтак інтелігенція повинна зіндентифікуватися, злитися з народом”⁹.

І.Франко прагнув наблизити радикалів до свого ідеалу інтелігента, але бачив “боягузство, ренегатство, класовий егоїзм і остаточне звирідніння всього радикального напрямку”, — зазначає Ю.Блохин. Під враженням цих фактів Франко пише поезію “Поєдинок” (1887), “Вільгельм Тель” (1884), повість “Лель і Полель” (1887) та ін. Дисертант розглядає оповідання “Знеохочений”, де розкрито в образі Дениса природу

⁷ Блохин Ю. Основи творчого методу Ів.Франка. Дисертація. — Х., 1940. — С. 3. Далі вказуємо сторінку дисертації в тексті (дис., стор.).

⁸ Франко І. Молода Україна. — Л., 1910. — С. 23.

⁹ Франко І. Чи вертатися нам назад до народу? // *Світ*. — 1881. — Ч. VI. — С. 39.

“знеохочення” радикалів до громадської діяльності. Ще виразніший образ недавнього радикала, що зрікся свого радикалізму, подано в оповіданні “Вільгельм Тель”: гімназійний вчитель Володко захопився був передовими ідеями, але, осягнувши певне становище, наслідує афоризм ситих поневолювачів: “...хто до 30 літ віку не був революціонером, той хіба дурень; але ще більше дурень, хто по 30 році віку був революціонером”.

Припинення виходу журналу “Світ” з кінця 1882 р. було виявом кризи радикалізму. У 1883 р. Франко пише низку творів (“Супокій”, “Молодому другові” та ін.), темою яких стає соціальне зрадництво інтелігенції.

Дисертант аналізує роздвоєння душі інтелігенції та її ренегатство на прикладі оповідання й поезії “Поєдинок”, герой якого Мирон — сам автор. Під цим ім’ям фігурує Франко в кількох автобіографічних творах: “Малий Мирон”, “Під оборогом” та ін.

Письменник прагне не лише викрити ренегатство інтелігенції, а й переконати її зректися цього ганебного шляху. Автор не відокремлює себе від тої інтелігенції, до якої звертається зі своєю революційною проповіддю, він говорить і про власне роздвоєне “я”, тим самим спрямовуючи себе до самокритики, містифікуючи свого читача-інтелігента автобіографізмом. Але не слід ототожнювати автора з його героєм, ця автобіографічність є нічим іншим, як поетичною фікцією. Навіть коли, уражений своїми розходженнями з реакційною інтелігенцією, виштовхнутий нею з українського життя на цілий десяток років, віддався польській періодиці, заробляючи на хліб, він писав для свого народу найкращі твори для “українського селянина і робітника” — “Зів’яле листя” (1897), поема “Іван Вишенський” (1900), “Смерть Каїна” (1889), “Мойсей” (1905) та ін. На закиди українського реакційного елемента, що Франко “не любить України”, він відповідає, що не любить її “так і в такій мірі, як це роблять або вдають, що роблять, патентовані патріоти”. Як селянський революційний демократ, зазначає дисертант, Франко наголошував свій етичний обов’язок перед Україною: “Як син українського селянина, вигодований чорним мужицьким хлібом, працею твердих мужицьких рук, я почуваю себе до обов’язку панщиною цілого життя відробити ті шаги, котрі витратила мужицька рука на те, щоб я міг видряпатися на височінь, де видко світло, де чути духа волі, де зоріють уселюдські ідеали”¹⁰.

У своїй праці Ю.Блохин аналізує політичні умови в Галичині й розкриває вплив їх на формування ідейної основи творчого методу І.Франка. Слід відзначити, що тут є й неправдиве тлумачення релігійних і політичних поглядів І.Франка — на це існують об’єктивні причини, інакше не можна було писати у радянські часи. Професор Ю.Блохин був глибоко віруючою людиною, що засвідчують і його праці з історії релігії, правдиво про яку можна було писати лише за кордоном, де він пізніше й опинився. Його шанувала Православна Українська Церква, до якої належав і постійно відвідував богослужіння, він був у Церковній Раді, багато як науково, так і матеріально допомагав церкві.

У другій частині дисертації Ю.Блохин характеризує стан української літератури в Галичині, яка перебувала під гнітом Польщі й Австро-Угорщини: “В другій половині ХІХ ст. і початку ХХ ст. Галичина була провінціалістичним, найбільш відсталим економічно і культурно закутком Австро-Угорської імперії. Затхлістю і гнилизною віє від галицької літератури 69—70-х рр. Це була література, створювана заскорозлим, здичавілим польським попівством, інтелігенцією, вихованою в клерикальному дусі. Нічим не прихований обскурантизм, пропаганда серед селянства трьох універсальних чеснот — “молитися, трезвитися, трудитися”, консерватизм літературної форми — ось характерні риси галицького літературного парнасу, в стильовому відношенні ця література являла дивовижну мішанину з уламків класицизму і романтизму (дис., 15). Франко писав про це так: “Одні вважали літературу розривковою і жадали від неї поперед усього легкості і забавності [...] Для інших се мала бути школа панського життя і аристократичних манер. Їх різало по душі всяке, хоть крихітку різче змалювання дійсного життя, особливо хлопського. А всі разом уважали літературу за найпевніший спосіб уморальнення народу. І для того вона повинна була представляти людей вищих, взірцевих, [...] встерігатися всяких тривіальностей. І мова в літературних творах повинна

¹⁰ Франко І. Оповідання. — Авґсбург, 1946. — С. 1.

бути добірна — не в змислі чистоти народної мови, а власне у такому напрямі, щоб якнайменше допускати до неї [...] хлопських слів”¹¹. Влучність Франкової характеристики можна підтвердити, зокрема, листом М.Павлика до М.Драгоманова (1876), де він описує дискусію старих народовців із молоддю “Просвіти” з приводу літератури “для народного вжитку”: “її була мова, аби давати просвіту систематично. На се виступив один і каже, що треба в літературі народній тільки чорними красками представляти п’яницю, а ясними доброго чоловіка, а науку так десь вряди-годи; другий знов каже, що “селянин наш як скотина, як йому будемо систематично давати науку — то здохне”¹². Антинародність, провінційна міщанська дрібничковість, відрив від живої дійсності були властиві не тільки для народовців: “Позиції москвофілів були нічим не кращі. В їх декоративно помпезних романах з життя російської знаті виявлялось абсолютне незнання Росії: в одному із таких творів фігурувала героїня, названа автором... графинєю Новгородовою (Украинец-Драгоманов). Второе письмо в редакцию “Друга” (Друг, 1886. — Ч.5). Москвофіли, захоплюючись мундирною самодержавно-бюрократичною ідеологією Каткових, були далекі від всього прогресивного, що мала в собі російська культура, література. Коли у Львові було поставлено “Грозу” Островського, то це вчинило справжній переполох у лавах москвофілів. Франко цей епізод у листі до Павлика характеризує так: “Буря” Островського була тут на сцені, — хоть не найліпше відіграна, а зробила огромне враження не лиш на молодіж, а й на інтелігенцію. Москвофіли винеслися, кажучи, що автор “поганить руський народ”¹³. На тлі цієї галицької рутини раптом з’явилася велетенська постать І.Франка, устами якого голосно заговорив український народ. Митець виступив проти такої естетики в літературі, яку характеризує так: “Естетичні канони, — каже Франко, — старе сміття, котре супокійно доживає на смітнику історії і котре перегризають тільки платні осли літератури, що пишуть на лікті повісті та фальєтони” [...]¹⁴.

Як пише Ю.Блохин, “струмені інтелектуалізованої й чуттєвої творчості здебільшого знаходять поетичну синтезу в поемах Франка [...] розгортаються в них з такою динамікою, експресивною гостротою, яку може дати тільки велике поетичне натхнення. Але ця думка здебільшого знаходить пластично-образний вираз, поєднується з фарбами, контурами, перспективою, живими обличчями й постаттями, звучанням слова, думка стає лише внутрішньою логікою руху й розвитку життя. Коли я це говорю, то маю на увазі речі зрілого періоду Франка”¹⁵. Дійсно, поеми Франка — немов віхи, на них прослідковується еволюція його творчості *від натуралізму через реалізм до неоромантизму*:

На романтичного коня сідаю
Крилатий коню, не пручайсь, не ржи,
Неси мене, куди я загадаю,
На фантастичні ті шпилі біжи.

Де вихор грає, стогне гомін гаю,
Де на вузькій, мов ниточка, межі
Фантазія і дійсність спина в спину
Глядять у мрій квітчастую долину.

Еволюція Франка вбік романтики, яскраво виявлена в його поемах, їх багатий зміст — усе це відштовхувало радянських дослідників від цих тем. “Усвідомлення банкрутства раціоналістичних схем ошасливлення людської спільноти підкреслило також і безсилість думки перед вічними загадками буття. От з цього розчарування в могутності людської мислі й народився Байронів “Каїн” в 1821р. Після цього раціоналізм у своїх нових формах, в антропософії Феєрбаха, натуралізмі Огюста Конта, матеріалізмі Маркса й Енгельса, знов тріумфував свою тимчасову перемогу, знов опанував свідомість покоління. І саме Франко в кінці 70-х років потрапив у цю піднесену хвилю нових захоплень матеріалістичним схематизмом, який прибирав собі налічку наукового світогляду [...] і в цьому нічого дивного не було. Дивним скоріше є те, що Франко

¹¹ Франко І. Молода Україна. — С. 36.

¹² Переписка М.Драгоманова і М.Павлика. — Т. II. — Чернівці, 1910. — С. 43.

¹³ Там само. — Т. II. — С.165.

¹⁴ Франко І. Література, її завдання та найважливіші ціхи // Молот. — Л., 1878. — С. 23.

¹⁵ Франко І. Твори. — Т.Х. — 1924. — С. 15.

раніше від багатьох своїх сучасників подолав нове модне захоплення”¹⁶. Тому Франко став жертвою в руках радянських дослідників, які бачили лише одне: Франко був соціалістом і марксистом, досліджувались тільки його ранні твори, без вивчення зрілого Франка, його творів про критику марксизму, не включених до його тодішнього зібрання творів.

Як пише Ю.Блохин, “уже з 1876 р. в творі “Вугляр” він виразно виявляє себе як реаліст. Поетизація праці, картина небезпек трудового життя, щирий ліризм — все це було разючим контрастом до тої анемічної холодної писанини, яку в Галичині звикли називати літературою. І як письменник, і як теоретик літературного процесу Франко був настільки несподіваною, цілком несприйнятою для галицької рутенії фігурою, що своєю появою накликав на себе цілу зливу обурення, злісних кпин і базарної лайки” (дис., 80).

Ставши на позиції реалізму, Франко свідомо визначив собі мету (під впливом Золя, як він сам зазначав) змалювати життя галицької суспільності “ у різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях”¹⁷. І письменник протягом багатьох років виконує цей план, пише низку повістей, поем, ліричних поезій, де зображено буквально всі важливі сторони галицького життя 2-ї пол. ХІХ ст. До найважливіших Франкових поем можна віднести такі: “Ботокуди”, “Іван Вишенський”, “На Святоюрській горі”, “Панські жарти”, “Сурка”, “Смерть Каїна”, “Похорон”, “Мойсей”. Він переклав багато поем з чужих мов, деякі творчо переробляючи: “Бідний Гайнріх”, “Абу-Каземові капці” та ін. Отже, І.Франко створив художню енциклопедію життя, очевидно, не менш багатогранну, ніж О. де Бальзак, Е.Золя.

Ю.Блохин звертає увагу на те, “з якою обдуманною планомірністю автор “Бориславських оповідань” включає найрізномірніші сфери діяльності у свою творчість. Крок за кроком у багатьох оповіданнях показує він, наприклад, життя різних кіл ремісників: мітлярів (“Добрий заробок”), вуглярів (“Вугляр”), ковалів (“У кузні”), столярів (“Слимак”, “У столярні”), мулярів (“Муляр”) та ін. (дис., 81). І тут Франко не тільки не поступається, але навмисно дратує прихильників “чистого ідеалу краси”, користуючись вишуканою, традиційно “високою” релістичною формою зображення тогочасного життя пригноблених селян і робітників. “Вірність зображення дійсності — це наріжний камінь Франкової естетики. Тільки на науковому ґрунті творча праця письменника може мати позитивну громадську цінність. Художники попередніх епох були стихійними реалістами...” (дис., 83). “Зовсім інше — реалізм нинішній, — каже Франко. Новий реалізм, “зведений в певну науку, оброблений і уформований зовсім свідомо”¹⁸. І він шукав наукової основи для свого реалізму. Проблема розвитку реалізму на ґрунті європейської науки стала в центрі уваги письменника не випадково. Ідеї позитивізму О.Конта поширювалися в Європі й чимало критиків, літературознавців прагнули їх застосовувати щодо естетики. І.Тен у своїй “Філософії мистецтва” намагався побудувати закони естетики в повній аналогії із законами природничих наук і на їх основі. Е.Золя вважав можливим створити теорію “експериментального роману”, базуючись на теорії експериментальної медицини Клода Бернарда. Серед теоретиків літератури, захоплених проблемами взаємовідношення науки й мистецтва, певне місце посідає український вчений, письменник І.Франко. Коли Франко говорив про потребу базування реалізму на науковому ґрунті, то при цьому він надавав більше уваги соціальним наукам, основою, на якій могла набрати виразності і цілеспрямованості головна риса класичного реалізму ХІХ ст. Уже на початку 1877 р. у творчому методі Франка вирисовується потреба художнього відображення дійсності у всіх її взаємозв’язках і формах розвитку. Література, на його думку, повинна “аналізувати описувані факти, виказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок”¹⁹. На початку 1877р. такі погляди вже були властиві І.Франкові. Він їх висловлював, сперечаючись із В.Барвінським про

¹⁶ Бойко Ю. До проблеми розвитку Франкового стилю // *Іван Франко*. Зб. філолог. секції для відзначення 110-річчя народин і 50-річчя смерті Івана Франка. — Т. 33. — Нью-Йорк; Париж; Трентон, 1968. — С. 22.

¹⁷ Франко І. Твори. — Т. X. — С. 194.

¹⁸ Франко І. Література, її завдання та найважливіші ціхи. — С. 18.

¹⁹ Там само. — С. 12.

завдання літератури: “Я стояв на тім, що перед усього треба малювати відносини людей, поодинокі їх вчинки з поглядом їх оточення і на ті соціальні особисті та громадські імпульси, що побуджують їх до такого, а не іншого ділання” (цит. за дис., 87). Суспільним наукам споріднена й психологія, тому не дивно, що багатьом Франковим творам притаманний психологізм: “Смерть Каїна”, “Похорон”, “Перехресні стежки”, “Мойсей” та багато інших.

Розглядаючи “Панські жарти” (1887) — реалістичний твір, який є виявом своєрідного Франкового реалізму, Ю.Блохин зауважує: “Франко не відобразив усього комплексу національної психіки українського селянства. Він такої цілі й не ставив перед собою. Він узяв одну істотну прикмету, вірніше ростучу потенцію української душі, й розкрив її мистецькими образами. Та не тільки розкрив, силою своєї мистецької сугестії він намагається прокласти дальший шлях для зростання цієї властивості. Питання реалізму у літературі не так то просте. Позитивісти різного гатунку можуть приблизно зійтися з марксистами у визначенні реалізму й прийняти формулу Маркса, що реалізм означає “наявність типових характерів у типових обставинах”. З нинішнього критичного погляду ця формула задовольнити не може. Чи життя механічно виявляє свої типовості? Хіба не має воно в собі різних можливостей, що з них кожна є типовою до певної міри? І яка роля творчої геніяльності великого поета, роля поетичної сугестії, яка стремить переконати читача в реальності представленого? Франко взяв одну із наявних психічних реальностей української душі, гуманність нашого народу, його чутливість, сполучену з християнсько-етичним підходом до життя, і цій властивості спробував через всю поему надати найбільшої сугестивної сили”²⁰.

Аналізуючи для прикладу “Панські жарти” і “Смерть Каїна”, близькі у часі створення і своїм ідейним змістом, Ю.Бойко-Блохин наголошує, що між ними існує великий стильовий стрибок: від реалізму до романтизму. Каїн вчинив великий гріх, могутні пристрасті сколихують його душу, безмежно самотній він у світі. Франко малює цей образ і витримує його у тій романтичній площині, в якій він виступає у Байрона. Усі складові елементи Франкової поеми наскрізь романтичні, використано по-своєму провідні риси байронічної поетики. Автор “Чайльд Гарольдової мандрівки” показував, що могутня людина водночас і мізерна мурашка. Цей романтичний контраст перебирає і Франко: у нього Каїн чується нікчемним і в знесиллі падає серед пустелі. А от він підійшов до стін раю:

Слабкий, дрібенький, як ота комашка!
Та ні, комашка ще щаслива! В неї
Є крила, їй піднятися можна в гору,
На верх стіни, заглянути у рай,
В ту первісну щасливу вітчину!

Комашці підлій можна. А йому
Царю всіх тварів, дідичеві раю,
Йому не можна!

Природа теж витримана в романтичному стилі: монументальність, грандіозність, дикість, така ж сумна картина і дикої величі гори у “Смерті Каїна” І. Франка. Це та похмура меланхолійність, яку бачимо у творі псевдо-Оссіяна в “Чайльд Гарольдовій мандрівці”.

Ю.Блохин стверджує: “Франко започаткував у нашій літературі неоромантизм. За ним пішла Леся Українка зі своєю “Лісовою піснею”, М.Коцюбинський з “Тінями забутих предків”, О.Олесь із циклом “На зелених полонинах”, Черкасенко з “Казкою старого млина”. Сам Франко у площині романтичної естетики створив і “Похорон”, і “Перехресні стежки”, і “Зелений шум”, і геніальну річ “Мойсей”²¹.

²⁰ Бойко Ю. До проблеми розвитку Франкового стилю... — С. 21-22.

²¹ Там само. — С. 30.

Слід зазначити, що у другій частині дисертації Ю.Блохин ґрунтовно розглянув основні напрямки творчого методу І.Франка. Це — зв'язок творчого методу І.Франка з наукою, з кращими традиціями світової класичної літератури; роль ідейності й форми у Франковому творчому методі; психологізм; поетична фантазія творів І.Франка; використання художніх фольклорних джерел; символізм у творчості Франка; паралелі із символами народної поезії; переосмислення творів Т.Шевченка і повернення до їх вивчення; критичне опрацювання Франком класичної спадщини Гейне, Толстого, Мейєра; проблема романтичного в естетиці і творчому методі І.Франка.

Ю.Бойко-Блохин не переставав працювати над творчістю І.Франка й закордоном. Подаю список його праць, мені відомих²², хоча думаю, віднайдено ще не всі.

Отже, науковця Ю.Бойка-Блохина слід віднести до франкознавства, він, напевне, чи не перший написав дисертацію про основи творчого методу І.Франка, що стала початком подальшого дослідження його творчості в Німеччині.

²² Бойко-Блохин Ю. Основи творчого методу Ів.Франка. Кандидатська дисертація. — Х., 1940; “Естетичні погляди і творчий метод Ів.Франка” // *Літературний журнал*. — Х., 1940. — № 3. — С.108 - 123; “Франко і декаденство” // *Літературна газета*. — Х., 1940. — № 18; “Франко в боротьбі з марксизмом” // *Нова Україна*. — Х., 1942. — № 5; “Франко і Шевченко” // *Літературний журнал*. — Х., 1939. — № 10 - 11. — С.92-99; “До проблеми Франкового романтизму” // *Рідне слово*. — Мюнхен, . — № 9 - 10; “До століття Франкових уродин” // *Єдність*. — Париж, 1956. — № 1. — С.27; “Франко — дослідник Шевченкової творчості” // *Науковий збірник УВУ*. — Мюнхен, 1956. — С.14 - 33; “До проблем розвитку Франкового стилю”: Вибр. праці. — К., 1992. — С.94-110; “Iwan Franko — eine universale Gestalt der ukrainische Literatur”. Im: *Jurij Bojko-Blochyn — Gegen den Strom*. — Heidelberg, 1979. — S.214 - 236; Zum Problem der Stilentwicklung. — *Там само*. — S. 236 - 249; “Основи творчого методу Івана Франка” // Бойко Ю. Вибране. — Мюнхен, 1971. — С.31 - 65.

Наші презентації



Франко Іван. Українська література в 1904 році / Упорядк., передм., пер. з нім. Б. Тихолоза; комент. А.Швець. — Львів: Вид. Центр ЛНУ ім.І.Франка, 2005. — 93 с. (Серія: „Дрібненька бібліотека”)

Ця книжка пропонує одну з узагальнюючих праць І. Франка, що не ввійшла до 50-томного зібрання творів письменника і яка була надрукована 1905 року в австрійському часописі у Відні. Належить вона до групи історико-літературних оглядів Франка, досить повно репрезентує здобутки українського письменства й адресована чеським, російським та угорським читачам.

З пам'яті літ

Оксана Франко

З РОДИННИХ СТОСУНКІВ ЗЕНОВІЇ ФРАНКО

Письменникова онука, мовознавець, літературознавець, франкознавець та громадська діячка, кандидат філологічних наук Зеновія-Ростислава Тарасівна Франко народилася 31 жовтня 1925 р. у Львові. Навчалась у Рюшеві (теп. Жешув, Польща), у Львівській школі ім. М.Шашкевича (1934 — 1938), українській Академічній гімназії у Львові (1944), та в Станіславі (Івано-Франківськ), куди разом із родиною переїхала в 1939 р. Здавши



Зеновія Франко. Львів, 1939.

екстерном екзамені за десятирічку, в 1945 р. вступила на заочне відділення, а згодом — на стаціонар філологічного факультету Львівського університету, який закінчила з відзнакою в 1949 р. й була залишена в аспірантурі. Тоді ж одружилася із фізиком Юрачківським Павлом Опанасовичем (1920 р.н.). У тому ж році родину примусово перевезено до Києва, щоб ізолювати від львівського суспільства. По закінченні аспірантури (1953) та захисту дисертації (1954) працювала науковим співробітником в академічному інституті мовознавства ім. О.Потебні. Зазнала репресій від радянської влади, була заарештована, звільнена з роботи (травень 1969р.). 1972 р. поновлена на роботі, а 1987 р. її як громадську діячку з дисидентських кіл Києва змусили піти на пенсію.

З. Франко — автор понад 200 наукових та науково-публіцистичних праць з історії

української літературної мови, лінгвостилістики, ономастики, топоніміки, літературознавства та франкознавства.

У 1958 р. вийшла друком „Мова творів Івана Франка” як розділ „Курсу історії української мови”. До I тому „Курсу...” ввійшли також дві її мовознавчі праці „Розвиток української літературної мови в західних областях України в першій половині XIX ст.” та „Розвиток української літературної мови в західних областях України в другій половині XIX ст.”. Досліджувала мову Ю.Федьковича, О.Кобилянської, письменників

Закарпаття, історію розвитку літературної мови 20-50-х рр. ХХ ст. (Мова творів О.Кобилянської // Тези доповідей республіканської конференції „Творчість Ольги Кобилянської”. — Чернівці, 28.11-1.12.1963; „Особливості мови творів Ю.Федьковича”, „Розвиток літературної мови у 80-90-х роках”, „Українська літературна мова на Закарпатті”. — Курс історії української літературної мови. — Т.1. — К., 1958).

Діяльність З.Франко на полі франкознавства була багатогранною: це фундаментальні наукові праці на основі аналізу творчої спадщини Франка, переважно

з мовознавчої сфери; науково-популярні статті про нього; критичні огляди його наукового доробку; рецензування досліджень інших франкознавців; публікація архівних документів і матеріалів; праця над виданням творів І.Франка в 50 т. та виявлення й підготовка до публікації окремих творів, статей та купюр, що не ввійшли до



Остання спільне фото з Нагуєвич. В центрі (сидить) Ольга Франко (дружина Петра Франка) з правнуками. Стоять (справа) Зеня Франко, Віра Франко, її внучка Оля, дочка Асі Адріана з Христинкою на руках, дочка Віри Іванна, Іванна Франко - дочка Віри, Оксана Франко. За ними Андрій Франко - син Оксани, Петро Галуцак - син Асі та його батько Микола Галуцак. 1986р.

п'ятдесятитомника; виступи на урочистостях, присвячених ювілейним датам, відкриттях пам'ятників, пам'ятних знаків тощо; зв'язки з музеями І.Франка (Львів, Нагуєвич, Криворівня); підтримка у створенні музею в Калуші; лекційна діяльність; участь у громадських об'єднаннях, товариствах; зв'язки із закордоном; родинні стосунки, пов'язані з І.Франком (з'їзди родини, святкування ювілеїв, відкриття музею в Нагуєвич).

Зеновія Тарасівна брала участь у виданні збірника „Іван Франко. Документи і матеріали 1856 — 1965” (Упоряд. І. Бутич та ін. — К., 1966). Тут уперше опубліковані документи про подання до Шведської Академії наук клопотання про нагородження І.Франка Нобелівською премією, яке у зв'язку з воєнними обставинами не розглядалося. Окремими статтями вийшли дослідження „Франко як мовознавець” („Мовознавство”. — 1981. — №4), „Мова поезій Івана Франка” („Українське літературознавство”. — Вип.3. — К., 1968.), „Мова Івана Франка-вченого” (Матеріали міжвузівської ювілейної наук. конф., присвяченої 110-річчю з дня народження та 50-річчю з дня смерті І.Франка), „Ономастика в мові творів Івана Франка” („Мовознавство”. — 1975. — №2).

З.Франко відгукнулася на кінофільм „Іван Франко” (1956), була співупорядником та автором передмови до фундаментального альбому „Іван Франко. Життя і творчість в портретах, ілюстраціях і документах” (К., 1956), рецензувала першу виставу в Київському театрі ім. І.Франка „Для домашнього вогнища” (1969), опублікувала низку франкознавчих праць для школярів, статей з мовознавства до УРЕ, рецензій, та фундаментальну працю „Граматична будова українських гідронімів” (К., 1979. — 185с.), яка, по суті, була її другою докторською дисертацією, але, переслідувана владою, вона не змогла подати її до захисту (також незахищена перша — „Мова Івана Франка”, 1954).

Зеновія Тарасівна не завжди могла протистояти цьому шаленому кадебістському тискові. Однак у періоди „хрущовської відлиги” та „перебудови” вона розкриває повністю свої широкі можливості, що проявилось в написанні численних статей, у підготовці до друку праць інших письменників, участі у відновленому НТШ, у виступах по радіо, на мітингах, наукових конференціях та симпозіумах. З.Франко радо зустрічала духовне відродження українського народу, підтримувала голодуючих на Майдані Незалежності, брала участь у Народному Русі України, захищала греко-католицьку

церкву, яка почала відроджуватись.

В останні роки життя Зеновія Тарасівна розкриває справжнє значення спадщини І.Франка, опублікувавши чимало франкознавчих статей у зарубіжних журналах та газетах — „Сучасність” (1988, № 12; 1989, № 1), „Життя і слово”, „Ми і світ” (Канада), „Наша культура” (Польща) та ін.

У доповіді на міжнародному симпозіумі ЮНЕСКО, присвяченому 130-ій річниці від дня народження І.Франка (15.IX.1986) — „Національні й інтернаціональні експресії в поетичній мові Івана Франка”, відтворює еволюціонізм його поетики від мертвого язичія до використання живої народної мови, яка на той час ще тільки утверджувалась і літературно модифікувалася.

Зеновія Франко померла 17 листопада 1991 р. й похована на Байковому цвинтарі.

СПОГАДИ

Зеня, Зенка, Зена... Так називали її в родині й дуже любили, а вона, немов наповнена цією любов'ю, випромінювала душевне тепло. Пам'ятаю, як вона брала мою руку й, довго тримаючи, заглядала глибоко в вічі, розпитувала, що мене зараз хвилює й чим можна допомогти. Оця постійна готовність самопожертви, як на мене, була однією з головних рис її характеру. Після кожної зустрічі з нею хотілось бути кращою, досконалішою і також щось зробити добре для людей.

Склалось так життя, що мені довелось прожити багато років поруч неї. Вона стала мені немов рідною старшою сестрою (хоч ми “сестри у третіх”) і матір'ю, бо в нас



Захар Франко. Нагуєвичі, 1941.

велика різниця у віці. Наші діди Іван і Онуфрій Франки були рідними братами.

Перші мої усвідомлення самої себе пов'язані з приїздами “Тарасових” до с.Підгірки в 40-і роки ХХ ст., а двадцять два роки ми спілкувались у Києві, де я з сім'єю мешкала з 1968 по 1990 рр.

Із моїм рідним селом — Підгірками, що давно ввійшло в межі м.Калуша на Івано-Франківщині, в Зеновії було тісно пов'язане дитинство й юність, та й до кінця життя вона живо підтримувала стосунки з родиною й друзями (Мельниками, Піщакми, Когутами).

Чому саме Підгірки стали родинним гніздом Франків, зокрема Зеновії? Відомо, що Іван Франко мав двох рідних молодших братів — Захара (1858 — 1943) й Онуфрія (1861—1913), які залишилися в батьківському домі “круглими” сиротами і де ніколи не відчували себе господарями. До того ж їх вітчим Г.Гаврилик, як війт села Нагуєвичі, зумів переписати весь

франківський ґрунт і майно на себе. Одружившись і маючи свої великі сім'ї, брати змушені були судитись із вітчимом за розподіл батьківського майна. Іван Франко порадив продати свої ділянки й купити спільно землю з будівлями в с. Підгірки. Процес продажу й купівлі відбувався в 1902 — 1903 рр., а ранньою весною 1904 р. Онуфрій з родиною з восьми чоловік переїхали на постійне проживання до Підгірок. Захарій зі своєю ділянкою землі залишився в Нагуєвичах, бо його дружина відмовилась переїжджати. Оскільки майно в Підгірках було куплене спільно Іваном і Онуфрієм, сім'я письменника

мала законне право тут бувати.

Ще проходив процес купівлі господарства, а дружина Івана Франка Ольга з дітьми вже відпочивали в Підгірках, звідки писала йому, що в хаті вже нікого немає з господарів — тільки служниця колишнього власника будинку. Це був син місцевого священика (за фахом суддя), який працював у Львові й продав батьківську хату з землею. У листі до Івана Онуфрій запрошує його з сім'єю на літо, наголошуючи, що це місце вже є "родинним".

Особливо сподобалось у селі синові письменника Тарасу (1889 — 1971), і, як свідчать листи та спогади, він був у Підгірках у 1903, 1905, 1911, 1913 рр., а в 30-і — до середини 40-х дуже часто приїжджав у село з м. Станіслава, де тоді проживав. Його діти Зеня, Люба і Роланд проводили у

родині літні канікули та свята. Підгірки стали родинним гніздом, до Нагуєвичів майже ніхто не приїздив, хоч там ще залишався Захар зі своєю сім'єю, який "не давав собі ради", бідував.

Іван Франко й передусім його сім'я часто приїжджали до Підгірок. За ініціативою І. Франка в хаті Онуфрія була створена перша школа, де також жила й учителька. Про це згадує відомий маляр Г. Смольський, родак Підгірок і Франків сусід, інші сучасники письменника. Останній раз Іван Франко був у Підгірках на похоронах брата 30 липня 1913р.¹



ДАРКА І ГАНДЗЯ ФРАНКО. 1940

Дарка і Гандзя Франко, 1940.

Тоді у Підгірках перебував син письменника Тарас, який повідомив батька про смерть Онуфрія, і письменник із сином Петром (1890 — 1941) приїхали попрощатись востаннє. Р. Горак помилково вважає, що Іван Франко не був на похоронах брата².

Тут виростала й Гандзя (1892 — 1988) — наймолодша дочка письменника. Ще дотепер є люди в Підгірках, які пам'ятають, як вона любила їздити верхи на коні, що було дуже незвично для дівчини. Та й сама Ганна згадує із приємністю Підгірки³.

З 1922 по 1930 р. у Коломиї працював другий син Івана Франка Петро, який також часто бував у Підгірках. Тут він організував військово-спортивні товариства "Пласт" і "Луг" і, як згадують сучасники, любив судити футбольні матчі.

Дружина Івана Франка Ольга до кінця життя приїжджала до Підгірок, де їй було спокійно й затишно. Збереглося велике зрізане дерево, де вона любила сидіти й милуватися річкою, яка опоясувала садибу.

У кінці 30-х років Тарас із сім'єю переїхав до Станіслава, де викладав у гімназії. За німецької окупації вчителював у приватних закладах і дуже часто приїжджав до Підгірок, як до свого дому, бо за якихось півгодини можна було добратися до села. А часи були важкі. Інтелігенція дуже бідувала, перебиваючись то сим, то тим, а в селі все-таки легше можна було щось дістати з харчів, та й відчували Франки тут моральну підтримку й родинне тепло. Велика наша родина дуже любила "Тарасових", а чужі люди ставились до них з пієтетом, бо для них було дуже дивним те, що такі пани й знаменитості не цураються простих селян.

Найбільше "Тарасові" перебували в Онуфрійового сина Михайла (1900 — 1951), який був освіченою людиною, працював інженером. Сталось так, що його рідні діти малими

¹ Смольський Г. Іван Франко в Підгірках // *Жовтень*. — 1978. — № 8.

² Горак Р. Листи до батька. // *Науковий вісник* Музею Івана Франка у Львові. — Вип. 1. — Л., 2001. — С. 228.

³ Франко-Ключко Анна. Іван Франко і його родина. — Торонто, 2000. — С. 5, 21.

померли, й усю свою батьківську любов і турботу він віддавав дітям Тараса. Найулюбленішою була найстарша Зена. Стрий Михайло був національно свідомою й дуже активною людиною. Він листувався з Іваном Франком і в одному з листів до письменника ще п'ятнадцятирічним підлітком питає: "Чи буде самостійна Україна?" Цій ідеї він присвятив своє життя. Разом із моїм батьком Омеляном-Володимиром (1906-1981), Смольськими, Когутами, Яцишиними та іншими свідомими громадянами був організатором у Підгірках Народного дому, школи (які діють до цього часу), читальні "Просвіти", бібліотеки, кооперації, військово-спортивних товариств "Луг" і "Пласт", художньої самодіяльності, фестин тощо.

У його хату як до читальні приходили люди, де на вечорах декламували вірші Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки (це я вже пам'ятаю в перші післявоєнні роки). Тут Зеня не тільки росла, тут, у Підгірках, формувалася її характер, національна свідомість. Онуки Онуфрія, дорослі сини Антона, Розалії, Ганни — три Івани, названі на честь письменника, та Микола (син Анастасії) за німецької окупації стали до лав УПА. Найстарший з них Іван Гонта-Франко (1913—1944) мав прізвище "Гамалія", був курінним і очолював загони повстанців. Він воював у районі с.Збори та Чорного лісу, де німці боялися навіть показуватись. Часто бував він у Підгірках у Михайла та в мого батька Омеляна-Володимира. Його мати Розалія була моєю хресною і наші сім'ї дуже любилися та часто сходились.

Іван Гонта "Гамалія" загинув у першому бою з енкаведистами в Чорному лісі першого листопада 1944 р. Пам'ятаю, як плакала моя хресна, показуючи на той ліс, який добре видно з Підгірок. Скоро загинули ще два Івани та Микола, а їхні родини вивезли на Далекий Схід, до Караганди, Сибіру і республіки Комі. З Комі сім'я Ганни Онуфріївни так ніколи і не повернулася.

Зеня, Люба (Дарина) і Роланд спілкувались із родиною, переймалися їхнім життям, їхні юнацькі душі наповнювались національними почуттями. Однолітки ж обожнювали Франкову родину, тому до цього часу живуть у Калуші Зени, Люби і навіть Роланд (рідкісне ім'я), названі на їхню честь.

Тарас і його родина, вислані до Києва, не цурались Підгірок, приїжджали сюди, а найважливіше, брали участь у реабілітації засланої до Сибіру родини.

У листі до мого батька (1958) Тарас пише, що він підіймає питання про повернення родини із заслання... Це був уже період "хрущовської відлиги", але й тоді не кожен наважувався допомагати засланцям, побоюючись репресій.

Повертаючись через Київ, вони заїжджали до "Тарасових" і діставали в них моральну підтримку. Зеня чула їх розповіді про жахливі умови життя у таборах та на засланні, особливо в перші роки (Ярослава і Володимир — онуки Онуфрія по Антону багато років перебували в концтаборах Сибіру).

У 1955, 1956 роках я відвідала Зеню і її родину в Києві, саме тоді повернулись із заслання Ліда Коць-Григорчук, Ярослав Дашкевич, які також мали підтримку Франкової родини. Більше тижня я прожила в одній кімнаті з Л.Коць, відвідали разом Оперний театр. Такої душевної теплоти з боку Зені я ще ніколи не відчувала, вона проникала в кожную клітину, ми немов "купались" в її доброті. Вона розказувала мені, що ходила у в'язницю до Я.Дашкевича, коли його заарештували і як він десь там став у вікні на повний зріст, такий молодий і гарний... Дуже співчувала йому. А коли повернувся із ув'язнення, то підтримувала його.

Декілька разів я зустрічалась з Зенею в час мого навчання на історичному факультеті у Львівському університеті (1955-1960). Пам'ятаю, вона виступала на науковій літературній конференції. Сповнена враженнями від подорожі до Англії, вона збуджено розповідала про життя за кордоном, про свободу слова, про наукові дослідження, про друзів у діаспорі, з якими там зустрічалась. Бачилась із нею в 1960 р. в Косові, де вона відпочивала з сином та подругою М.Вальо. Пам'ятаю, ходили дуже раненько на базар, де вона купила гуцульську густо вишивану червоними нитками сорочку. Збереглися фотографії того часу.

Приїжджаючи на канікули в Україну з Архангельська, Вільнюса та Петербурга, де я проживала в 1960—1968 рр., завжди заходила до Франків у Києві.

Зеня розказувала мені про нову плеяду поетів — І.Драча, В.Коротича,

М.Вінграновського, їхню громадянську сміливість і пророкувала велике майбутнє українській літературі, якщо наша земля народжує таких геніальних людей. В їхній хаті завжди були якісь гості — чи то письменники, чи то хтось з-за кордону, чи зі Львова. Сиділи у великій кімнаті за круглим столом або на дивані й вели розмови з Тарасом і Зенею.

Важко пережила Зеня смерть матері, яка вміла об'єднати родину й вела господарство в ті нелегкі часи. Пам'ятаю, в хаті завжди було наварено і гостинно подано. Зеня тоді більше займалась наукою. Після смерті матері разом із чоловіком Павлом взяла на себе всі хатні обов'язки. Згодом вона навчила своїх синів Юрка й Андрія варити й пекти так, що на свята, особливо син Андрій, могли показати всю свою кулінарну майстерність у приготуванні тортів та різних солодоців.

З 1968 по 1990 рр. я з сім'єю проживала в Києві. Перші роки працювала в Центральному історичному архіві, що знаходився неподалік помешкання Франків, і часто заходила до них.

Зеня дуже любила батька, а коли він в останні роки почав хворіти, болісно це сприймала, завжди була чулою й уважною до нього.

Стрийко Тарас до останніх своїх днів був свідомий, працював кожен день — писав спогади, літературні нариси, піклувався про те, щоб станціям метро давали українські назви тих районів міста і передмістя, які давно історично склались, зокрема “Нивки”, “Хутір Відрадний” тощо. Писав до міністерств і відомств, порушуючи ці питання. Говорив завжди приказками, прислів'ями й дуже дотепно. Ніколи не ображався ні на кого й усе переводив на жарт. Вважав, що всі хвороби можна вилікувати голодуванням, тому періодично самолікувався в такий спосіб.

Добре пам'ятаю приїзд у 1971 р. дочки Івана Франка Ганни з Торонто (Канада), яка приїхала тоді до хворого брата Тараса, на її руках він і помер. Одразу ж органами безпеки був перетрушений та опечатаний його архів. Сподівались знайти щось заборонене, але не знайшовши нічого підозрілого, заспокоїлись. Можливо, щось із паперів і вилучили,



Відкриття пам'ятника І. Франкові на його могилі. Львів, 1933р. Верхній ряд справа: дружина П. Франка Ольга, Катерина і Тарас Франки. Нижній ряд: Зеня і Люба - дочки Т. Франка, Іванна (Ася) і Віра - дочки П. Франка

Відкриття пам'ятника І. Франкові на його могилі. Львів, 1933.

кілька чоловік самі переглядали архів, щось перечити їм тоді було неможливо⁴. На похорон батька Зеня запросила дівчат з підпільного хору Леопольда Яценка “Гомін”, які співали сумних пісень. На похоронах була вся львівська “діаспора” в Києві. Пам'ятаю Є.Лазаренка, Д. Павличка та інших. Потім Ганна з Любою приходила до мене в гості. Розказувала, що вони вийшли з трамваю на одну зупинку раніше, щоб їх не переслідували “кагебісти”, які, очевидно, слідкують за кожним кроком її перебування на Україні. Ганна була надзвичайно енергійною й життєрадісною, незважаючи на її вісімдесятирічний вік. Усім цікавилась, хотіла повернутись на Україну. Зеня й Люба надали їй якусь матеріальну допомогу, бо вона жила в Канаді надзвичайно бідно.

Важко пережила Зеня арешт, звільнення з роботи і особливо ставлення до неї деяких людей не тільки з ворожого табору, а й колишніх друзів. Говорила мені, що хотіла накласти на себе руки. Пам'ятаю, що мені приснився сон, ніби вона пересувається по

⁴ В листі Ганни з Торонто до Люби Франко від 17 жовтня 1973 р. згадуються ті події: “Що сталося з татовою спадщиною, що тоді була замкнена? — питає вона, — Мені дуже подобались його сатири”.

карнизу будинку, а я подаю їй руку й витягую через вікно. Чи зуміла я їй чимось допомогти — не знаю, але мені вона завжди виливала свою душу й, очевидно, від того їй легшало. В ті роки вона працювала з І.Дзюбою, І.Світличним, з якими познайомила мене в себе вдома. А потім давала читати машинопис праці І.Дзюби “Інтернаціоналізм чи русифікація?”, попереджуючи, що слід читати, на всякий випадок, у гумових рукавичках, аби вберегти себе від переслідувань, якщо рукопис потрапить до “органів”.

Я розказувала їй, що ми з Надією Світличною, Миколою Матусевичем, Мирославом Мариновичем та ще декількома людьми ходили на могилу Алли Горської, на могилі якої стояв дерев’яний пам’ятник у вигляді трьох зубців, що символізували тризуб. Ми поклали квіти й заспівали кілька сумних пісень. У такі дні її могила “охоронялась”, отож нас з усіх боків фотографували. Був дуже холодний зимовий день, і всі пішли до мене зігрітись. Н.Світлична запропонувала хвилиною мовчання згадати всіх, хто поліг за волю України, хто мучиться у в’язницях і казематах.

25 липня 1976 р. ми їздили у с.Шевченківку Васильківського району Київської області — в рідне село Миколи Матусевича, святкували його тридцятиріччя. Була там і Михайлина Коцюбинська, яка перебувала під наглядом і добре знала Зену. Тією ж громадою ми подорожували по шевченківських місцях, Холодному Яру, були на могилі В.Симоненка в Черкасах і там тихо співали його пісню “Все на світі, сину...”, всюди покладали синьо-жовті квіти. Зеня схвалювала такі наші дії, коли я їй розповідала.

Уже й не пригадую, в якому році ми з Зенею їздили на батьківщину Олександра Потебні на Сумщину. Вона взяла тоді з собою внука Данилка, якого дуже любила. Їздили автобусом разом зі співробітниками Інституту мовознавства ім. О.Потебні. Заїжджали до Сум, відвідали краєзнавчий музей. Тоді її вразило багатство різних старовинних слобожанських етнографічних речей в цьому музеї. У дорозі вона була душею товариства: співала, веселилась, була збудженою, всім цікавилась. Місцева громада нас пригостила на тому місці, де колись була садиба Потебнів і де залишились тільки сліди розвалин (залишки комину і кущі бузку). Розстелили брезент і всі посідали на землю. І хоч було холодно, Зеня не могла натішитися, що відчула так близько ту землю, де народився Олександр Потебня.

Десь у 1975 р. чи 1976 р. приїжджала з Черкас колишня директорка Львівського обласного архіву Галина Сильвестрівна Сизоненко. Під старість вона переїхала на батьківщину — спочатку до Києва, а потім перебралась до Черкас. Це була чудова, національно-свідома людина, свого часу брала на роботу репресованих і тих, хто був під наглядом “недрімаючого” ока. У Києві вона зупинилась у мене і дуже хотіла зайти до Зені, бо писала спогади про Львів, львів’ян, зокрема Франкову родину.

Зеня в той час хворіла на очі, але прийняла п.Сизоненку, яка принесла якийсь грибок у банці і цим зразу жвилікувала Зеню. Балакали про Львів у післявоєнні роки, спільних знайомих. Галина Сильвестрівна казала, що ця розмова знайде своє місце у спогадах. Що з ними — не знаю, давно ніяких вістей з Черкас нема.

Їздили разом із Зенею до Львова в 1978 р. на похорони Асі (Іванни) — онуки Івана Франка по сину Петру. Вона померла ще досить молодою, залишивши п’ятьох дітей.

Поволі Зеня приходила до повнокровного життя, дуже багато працювала, писала, виступала. Допомогали їй у всьому чоловік Павло і діти Юрій і Андрій. Вона дуже пишалась своїми синами, які закінчили школу і факультет кібернетики Київського державного університету з золотими відзнаками.

Була у мене на гостині після захисту моєї дисертації в 1985 р. Щоб приємно здивувати її, я придумала такий хід, коли вона закінчувала промовляти побажання, з другої кімнати почувся спів відомого бандуриста Миколи Литвина. Вона на мить замовкла і, підвівши очі вгору, скрикнула: “О боже, як чудово..!” Потім увесь вечір слухала його спів. Особливо їй сподобалось виконання пісні “Яничари” на слова Б.Мозолевського (музика М.Литвина).

Востаннє я бачила Зеню у Львові влітку 1991 р., коли вона приїздила на ювілейну зустріч із випускниками української гімназії (50-річчя). До речі, в цій гімназії вчилися зразу чотири Франківни — Зеня, Люба і дочки Петра — Віра і Ася. Всі четверо сиділи за тою ж самою партою. У мене перед цією останньою зустріччю із Зенею померли мама і брат, і я відчувала себе дуже нещасною, вона заспокоювала мене, і я зрозуміла

тоді, як багато важить сестринська турбота та захист.

Через деякий час дізналась про її страшну хворобу і смерть. Поїхала до Києва на похорон. Це було 19 листопада 1991 р. До ночі виступали друзі на її свіжій могилі “українських митців” на Байковому цвинтарі. Не хочеться вірити, що такої світлої людини уже нема...

Ви померли... неправда... о, ні
Ви живете серцями синів
Ви піднялись високо, високо
Ген на крилах святих ангелів...

Так звучать слова мого вірша, присвяченого Зені.

Через рік ми з кандидатом історичних наук, співробітником відділу франкознавства Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАНУ Андрієм Франком та Лідією Іваницькою організували музей І.Франка у Калуші. Велику допомогу і сприяння одержали від мера Романа Сушка та громадськості міста. П'ятнадцятирічна важка боротьба за можливість мати музей письменника в місті увінчалась успіхом. За цей час мною було відіслано понад 60 листів у вищі інстанції (міністерства, відомства, управління), але тільки в серпні 1992 р. ми урочисто відкрили музей. Під музей я віддала власний будинок, врятований від знесення. Зеня постійно підтримувала мене в цій справі. Музей працює вже 11 років. Під керівництвом ентузіастки своєї справи директора музею Лідії Іваницької тут влаштовуються наукові конференції, франківські читання, виставки, свята Франкового роду. Декілька разів ми організували виставку до дня народження Зеновії. Мій син Андрій Франко виступав із доповіддю про її мовознавчу спадщину, захистив дисертацію “Наукова, організаційна і видавнича діяльність Івана Франка у Науковому товаристві ім. Т.Г.Шевченка” та виступив на науковій конференції в Музеї Івана Франка у Львові.

Пам'ять про Зеню, її світлий образ ніколи не згаснуть у моїй свідомості.

м.Львів

Іван Скибак

УЛЯНА КРАВЧЕНКО — СОРАТНИЦЯ КАМЕНЯРА*

Українська поетеса, прозаїк, публіцист, перекладач, педагог, літературна учениця і сподвижниця І.Я.Франка Уляна Кравченко (Юлія Шнайдер) народилася 18 квітня 1860р. в містечку Миколаєві-Дністровському. На той час воно нагадувало радше село — гарне, чисте, чепурне. Саме тут зароджувалася ніжна любов майбутньої поетеси до рідного краю, до його природи, до багатостраждального люду.

Про батька Уляни Кравченко знаємо небагато, — лише те, що служив комісаром при старостві Жидачівського повіту, був людиною освіченою й гуманною, писав і друкував вірші, улюблену доньку виховував як патріотку українського народу, хоч за походженням був німцем. Саме батько дав дівчині добрі знання з німецької мови і ввів її в німецьку культуру. Помер він, коли дівчинці було лише десять років.

Про матір — Юлію Лопушанську — відомо, що походила вона з родини греко-католицького священика. Отримала традиційне домашнє виховання та освіту, вміла грати на фортепіано. Власне мати прищепила доньці любов до рідної пісні й мови, до землі, на якій жила, і до знедолених.

Як і мати, Юлія здобула домашню освіту, а 1877 р. її відправили до дядька Омеляна Лопушанського у Львів, де дівчина вступає до вчительської семінарії. Саме тут вона захоплюється творчістю І.Котляревського, Т.Шевченка, М.Шашкевича, Марка Вовчка та І.Франка.

У семінарії Ю.Шнайдер починає “звіряти свої тайни карткам білого паперу”. У цей

*Виступ на конференції у Трускавці, присвяченій 150-річчю від дня народження І.Франка (у скороченому вигляді).

час вона пише повість “Марта”, оповідання “Калитка” і пробує сили в поезії. Але вірші з-під її пера виходять анемічні, бліді.

У семінарії в загальних рисах формується її світогляд, характер і напрям думок. Та за мурами семінарії вирує життя, відбуваються події, які мають мало спільного із семінарським життям. Засновуються нові студентські журнали, а в них найсильніше лунає голос Мирона (Івана Франка), з яким Ю.Шнайдер усією душею мріє познайомитися.

Закінчивши Львівську вчительську семінарію, Ю.Шнайдер того ж таки року надсилає редакції журналу “Зоря” свою повість “Марта”, а поміж сторінками “випадково” залишає невеличку ліричну поезію. На щастя, рукописи потрапляють до рук І.Франка.

З того часу починається щира й ніжна дружба двох поетів-земляків, але поки що лише листовна.

Майже в кожному листі Франко-редактор писав: “Присилайте вірші!”

Ю.Шнайдер усвідомлювала, що то мали бути не просто вірші, а твори з мудрим змістом і досконалі за формою, адже І.Франко вимагав від кожного поета відповідальності перед своїм сумлінням за те, що він пише, як пише і для чого пише...

Отож під натхненним впливом Каменяра розвивався й міцнів яскравий талант Ю.Шнайдер. Успіхи учениці тішили вимогливого й суворого вчителя. Твори поетеси все частіше з’являлися то в тому, то в іншому, керованому І.Франком, львівському часописі. Ім’я Ю.Шнайдер набуває популярності.

Три роки дівчина вчителює в Бібрці, куди була направлена після закінчення семінарії. Офіційно її роботу визнали бездоганною, але шкільна рада не затвердила Ю.Шнайдер на посаді “сталої вчительки”, бо вона була надто вільнодумна і незалежна. Вона не схилиє голови перед “партією” містечкових реакціонерів, які задалися метою викоринити у школі все українське.

У першому томі видання “З Трускавця у світ хмародерів” (Львів — Нью-Йорк, 1933) О.Пристає читаємо: “Від 1896 р. до 1900 була тут учителькою Кароліна Селінська, а по ній назначили вчителькою жінку Нементовського, Таню Юлію рожд. Шнайдер. Це є наша письменниця, яку знаємо в українській літературі під псевдонімом Уляна Кравченко. Враз зі своїм чоловіком учителювала у Трускавці до 1904 р.” (Нементовський працював у Трускавецькій школі з 1890 р. — *І.С.*).

На цьому періоді життя Ю.Шнайдер варто зупинитися докладніше. Після канікул 1886р. вона почала вчителювати в Лужку Долішньому, а 22 листопада виходить заміж за сільського вчителя, поляка Яна Нементовського. Що стало причиною такого поспішного кроку? Можливо, повернення з Києва І.Франка після одруження з Ольгою Хоружинською?..

Кохання? Зневіра? Розчарування? Розпука? Безвихідь? Згадаймо, що до Лужка Долішнього Ю.Шнайдер жила в Руденці в польському середовищі і в листі до І.Франка писала: “Серед поганої ляшні жити мені обридло, як ніколи, яки жива зістануся, з вересньом приїжджаю до Львова”. І раптом таке рішення...

Чи була вона щаслива з Яном Нементовським? З’ясувати це певною мірою може допомогти запис, зроблений Ю.Шнайдер того ж 1886 р. в с.Лужок: “Покривджена... сумна... переможена звертаюся до тебе, природо-нене, джерело життя, заспокоєння!” І в листах, і у віршах також часто містяться натяки на нещасливе подружжя.

Перший лист Уляни Кравченко (*шнайдер* укр.мовою — кравець. Уперше під цим псевдонімом твори Ю.Шнайдер були опубліковані І.Франком у травні 1887 р. — *І.С.*) до І.Франка датований 23 січня 1891 р. У ньому зокрема читаємо: “Вкінці я, як і все, лишаю Вам оцінку, — котрі вірші увідуть, а котрі шкода печатати. Недавно сказано мені: “Вас Франко зробив великою”. Се ж і правду сказав (хоч не щиро дума він), бо тільки великий може когось другого двигнути до великості і світла, і то без зависти і без утрати своєї великості! Якому-небудь дуракові не удали б ся подібні речі! Се ж правда, — Ви часто одним словом звертали і звертаєте хід думок моїх вище! (Поки що прошу, щоб сі слова і мої найближчі не знали!)”.

У листі Уляни Кравченко до І.Франка за 1891 р. читаємо:

“Високоповажний брате!

Я сьогодніні вакації перебуваю в Уричі, де до мене ніякі вісті літературні не доходять.

Дуже утішилася я, коли муж приніс мені прислані Вами книжечки “На новий шлях”, тим більше, що не знала я досі певно, що Ви рішилися мої стишилища у Вашій поважній бібліотеці літературно-науковій помістити. За що, розуміється, я вам дуже вдячна. Я просила мужа, щоби він за поворотом до Трускавця (що, мабуть, наступить завтра) відослав Вам на покриття накладу сеї книжечки 20 гульденів, а Ви будете ласкаві прислати мені тільки 200 книжечок екземплярів подвійної вартості. Моєї пайки зрікаюся на річ прочих видавництв, бібліотеки...”

А в грудні 1893 р. Уляна Кравченко звертається до поета із запрошенням відвідати місто Трускавець:

“Високоповажний пане!

Дякую за милу несподіванку, яку Ви мені присланем віршів зробили, тим більше, що я й не гадала, щоб Вам ті мої гереції придалися до “Ж.[иття] і С.[лова]”. Я власне на Зелені свята вибиралася до Львова; але дізнавшись з Вашого листу, що Ви виїжджаєте, відложила я свій приїзд на пізніше. Може, удасться мені ще перед вакаціями бути у Львові. Вакації і я рада б перебути в місци, де б був ліс і річні купелі, але, здається, буду мусіла і сего року зістати в Трускавці. Я просила мужа, щоби він тут розглянувся за помешканням для Вас, і він говорив з лісним мійського лісу. У сего лісного можна би дістати покій і кухню. Єсть се місце дуже красне і тільки півгодини дороги до Трускавця. Молоко, жентицю і все проче можна дістати, коли б жінка схотіла тут приїхати, мені було б дуже мило хоч на короткий час мати єю близше себе. Я докладніше довідаюся і сподіваюся незадовго сама Вам оповістити за те місце.

Тимчасом здоровлю сердечно, Юлія”.

На жаль, поки не вдалося з’ясувати, чи відгукнувся І.Франко на запрошення своєї учениці.

Варто зазначити також, що Уляна Кравченко брала активну участь у громадському житті Сільця та Трускавця. Це яскраво ілюструє її лист до І.Франка від 7 серпня 1894 р.

“Високоповажний Добродію!

Дякую за скоре переданє і поміщенє кореспонденції і посилаю причину до неї, а також другу корес[понденцію] з Трускавця о вечерку Бояна. Прошу передати їх редакції “Kurjera”. Єсли залучений переклад віршів “Я ваша” подобається Вам, то дайте го до “Tugodnia dodat. Lit. Kujera”.

У листах-відповідях І.Франка згадки про Трускавець відсутні. Можливо, вони були в тих листах, які, за свідченням Дениса Лукіяновича, Уляна Кравченко 1926 р. відмовилася передати до архіву при бібліотеці Наукового Товариства ім. Шевченка і чомусь “ховала їх до себе під матрац”. Імовірно також, що згадки про Трускавець були в тих Франкових листах, які поетеса восени 1914 р. закопала в лісі біля Трускавця. Частина з них удалося врятувати, а про ті, що зітліли в землі, авторка писала: “Вид тих листів, що були в могилі, непокоїв мене. Я прочувала туземну розлуку з Ним. І на хвилях леготу посилала я прохання: “О, не звертай на тиху путь прощань. Остань ще тут, де рідний люд Твоїх побідних жде пісень!..” Вид тих нечітких, знищених листів був для мене неначе знаком заховання тайни їх перед світом...”



Дати

CL

LXXV



Григорій Сивокінь

Так уже сталося, так визначила доля, що обидва ювіляри в один день, один місяць і один рік народилися, одного року закінчили університет, стали знаними вченими з чималим науковим доробком, відзначеним званнями й нагородами.

З нагоди високого ювілею редакційна рада, редколегія, працівники журналу "Слово і Час", співробітники Інституту літератури щиро вітають

LXXV



Юрій Барабаш

Григорія Матвійовича та Юрія Яковича і бажають міцного здоров'я, наснаги, творчого довголіття на безмежній життєвій ниві.

Сорок чотири роки тому Григорій Матвійович Сивокінь, на той час — працівник Держлітвидавництва України, був зарахований на посаду молодшого наукового співробітника Інституту літератури. Сьогодні він — головний науковий співробітник відділу теорії літератури, голова наукової ради "Класична спадщина та сучасна література", голова комітету з присудження премії ім. О. Білецького. Упродовж 1992 — 2002 рр. Г.М.Сивокінь очолював відділ теорії літератури Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. З 2000 р. він — член-кореспондент НАН України.

Олеся Омельчук, Олексій Сінченко

ГРИГОРІЙ СИВОКІНЬ: РОКИ ТВОРЧОГО ЗЛЕТУ

Григорій Матвійович Сивокінь народився 10.08.1931 р. у селі Артемівці Полтавської області (у неофіційних документах — 9.08.1931, хутір Сивоконівка Харківської області). У 1955 р. закінчив Харківський університет ім. М.Горького, 1961 року захистив кандидатську дисертацію "Давні українські поетики", а 1983 року — докторську дисертацію "Взаємозумовленість поступального розвитку художньої літератури і читача".

Починаючи з 1958 р., Г. Сивокінь виступає як літературний критик, друкуючи статті про творчість Б.Харчука, О.Гончара, Г.Епіка, І.Волошина, 1966 року стає членом Спілки письменників України.

1997 року за внесок у літературознавство Г.Сивоконю присвоєно звання "Заслужений діяч науки і техніки України", а 2001 року його нагороджено орденом "За заслуги" III

ступеня.

Г.М.Сивокінь — автор монографій “Давні українські поетики” (1960, 2001), “Художня література і читач” (1971), “Визначеність таланту” (1978), “Художній твір і літературний процес” (1986), “Динаміка новаторських шукань” (1980), “Одвічний діалог. Українська література та її читач від давнини до сьогодні” (1984), “Від аналізу до прогнозу” (1990), а також збірників літературно-критичних нарисів і статей “Життєва переконливість героя” (1965), “Друге прочитання” (1977). Він також автор і головний редактор колективних монографій “Нова епоха — новий герой” (1979), “Самотождність письменника” (1999).

У радянські часи, як співробітник Інституту літератури і активний критик, Г.М.Сивокінь був заангажований в обґрунтування т.зв. методології соціалістичного реалізму, зокрема у збірниках “Питання соціалістичного реалізму” були опубліковані його статті “Об’єктивна зумовленість ритмічного вираження поезії” (1965, випуск 2), “Проблема спільного в читачському сприйманні художнього твору” (1967, випуск 3), “Типізація і свобода художнього пошуку” (1979, випуск 6).

Знаменний факт у неофіційній біографії Г.М.Сивоконя — його виступ на X пленумі Спілки письменників України 3 листопада 1980 р. Як сумлінний критик і принциповий науковець, Г.Сивокінь засвідчив у ньому свою громадянську позицію, апелюючи до занедбаного стану української культури й загалом культурної спадщини, зумовленого культурною уніфікацією. Говорячи про єдність інтернаціонального та національного в соціалістичній реальності, він зазначив: “...У цьому нерозривному поєднанні ми чомусь,



Г.Сивокінь. Житомир, 1965 р.



Л.Скупейко та Г.Сивокінь у Колодяжному

— №5) цю позицію було розкритиковано. М.Шамота зауважив, що Г.Сивокінь “не тільки не зробив ніяких наголосів на таких проблемах, як, наприклад, зображення сільського комуніста..., а й навіть не згадав таких понять, як партія, організація, комуніст... Та, здається, й саме слово *колгосп* ні на що не пригодилося авторові в його розмові”. Отож під час проходження в 1973 р. переатестації на посаду старшого наукового співробітника Інституту літератури, в офіційне досьє Г.М.Сивоконя було записано, що “останнім часом

коли говоримо, вирізняємо тільки першу складову, завдаючи відчутних збитків діалектиці”.

Ще раніше у статті “Соціальні наголоси сільської теми” (Дніпро. — №9, 1971) Г.Сивокінь обстоював правомірність національної традиції у творах на сільську тематику, ставши на захист прози Є.Гуцала, її “реалістичності” й гуманності. У виступі директора Інституту М.З.Шамоти “За конкретно-історичне відображення життя в літературі” (Комуніст України. — 1973.

у деяких працях він виявив ідеологічну непослідовність, за що був підданий критиці в партійній пресі”.

Із початку 70-х років Г.М.Сивокінь зосереджується на проблемі читача та рецепції художнього твору. Саме останній аспект — функціонування літератури в соціумі — визначає надалі професійні інтереси його як критика й науковця. Г.М. Сивокінь — автор численних конкретно-соціологічних літературознавчих досліджень, а також фундаментальної як на свій час праці “Одвічний діалог (Українська література і її читач від давнини до сьогодні)”, (1984), в якій чи не вперше в українському літературознавстві подається історія української літератури як історія її читача. Постулюючи соціологічний метод дослідження літератури, Г.Сивокінь одним із перших порушує проблему масової літератури як важливого явища соціокультурної динаміки ХХ ст.

Цього ювілейного року Г.Сивокінь видав свою нову, десяту книжку — “У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій”. До неї увійшли наукові та критичні статті, написані здебільшого протягом останніх десяти років. Книжка має три розділи, присвячені теоретичним проблемам канону, біографізму, підтексту, історії літератури (постколониалізму, європейськості) та соціології літературознавства. Попри широкий спектр зацікавлень, чи не найважливіший для дослідника *національний вимір* літератури. Г.М.Сивокінь відгукується на сучасну ситуацію в літературі та критиці, на нові публікації Г.Грабовича, Т.Гундорової, С.Павличко, не приховуючи своїх сумнівів та побоювань і водночас категорично не відкидаючи нових пошуків. Він також не намагається приховувати свої симпатії чи підлаштовуватися під нову моду, тому подає статті різних часів, де давні посилання на К. Маркса й сьогочасні на М.Павлишина виглядають не тільки не еkleктично, а цілком природно.

У 90-х роках, коли відбувається переоцінка спадщини радянського літературознавства і формуються нові теоретико-методологічні підходи до літератури, Г.М.Сивокінь не замикається в консервативному неприйнятті нового, а намагається розрізнити в новому справжнє і просто “модне”, штучно привнесене чи й псевдонове. Він відгукується на нові підходи та ідеї, що видозмінюють сучасне українське літературознавство, не обмежує поле пошуків своїх аспірантів і водночас непримиренно ставиться до підміни наукового аналізу реферативністю, а розсудливого наукового стилю — емоційністю та екстравагантністю. Наділений даром іронії, володіючи бездоганим відчуттям стилю, Г.М.Сивокінь завжди був і лишається авторитетом для молодших науковців.

Дещо меланхолійний “підсумковий” настрій останньої за часом книжки Г.М.Сивоконя поетично оповиває авторський текст відомого критика й літературознавця, занурюючи нас у плинну річку часу, в якій оприявнюють себе історія та література, людина і книга. *Pro captu lectoris habent sua fata libelli*. Справді, „доля книжок залежить від того, як їх приймає читач”. Тож бажаємо нашому Григорію Сивоконю в його сімдесятип’ятиріччя *вдячних читачів*!

Микола Сулима

БЕЗУПИННИЙ ДІАЛОГ ІЗ ЧИТАЧЕМ

Якось так непомітно дожили ми до перевидань літературознавчих праць — явища майже нечуваного в попередні роки. У 1991 р. з’явилася фундаментальна книжка Миколи Жулинського “Із забуття в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини)”, а в 1996 р. — її розширене й доповнене видання під назвою “Із забуття в безсмертя”. У 1997 р. побачила світ монографія незабутньої Соломії Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі”, а в 1999-му її було перевидано.

Завидна доля й “Давніх українських поетик” Григорія Сивоконя. Вона також належить до праць із високим індексом цитування — упродовж сорока років (а вийшла монографія в 1960 р.) на неї посилалися, вона значилася в списку обов’язкової

аспірантської та студентської лектури, її конспектували, за нею готувалися до іспитів і заліків... Харківське видавництво “Акта” (директор — Галина Сидорець), яке поряд із іншими проектами започаткувало й прецікаву серію “Харківська школа”, спільно з автором підготувало до перевидання й “Давні українські поетики” (книжка вийшла в 2001 р.).

Монографія “Давні українські поетики” написана й видана Г.Сивоконем через п’ять років після закінчення філологічного факультету Харківського університету. Для її написання необхідно було блискуче володіти латиною, глибоко знати праці античних авторів, теоретичні трактати новіших часів, праці вчених-попередників, присвячені українській літературі XVI — XVIII ст. Нині Г.Сивокін згадує про впертість, яка допомогла йому подолати всі труднощі і під час навчання в аспірантурі під добрим



Київ, 1993. Г.Сивокін, І.Кошелівець,
Е.Андієвська, В.Дудко

наставництвом Анастасії Максимівни Ніженець, і під час роботи над монографією та кандидатською дисертацією, яку він успішно захистив у 1961 р. (до речі, випадок безпрецедентний — „вийти” на захист, маючи монографію обсягом 6 друк. арк., видану тиражем 3000 прим.). Монографія „Давні українські поетики” заклала підвалини для майбутніх наукових зацікавлень Г.Сивоконя, які він успішно реалізував, прийшовши 1962-го р. в академічний Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. Уже під час студіювання поетик XVII — XVIII ст. Г.Сивокін звернув увагу на паростки літературної критики, на різницю у сприйнятті тих самих явищ у писаннях Митрофана Довгалевського, Феофана Прокоповича та інших фундаторів української філології, українського літературознавства, завважив, що аналізовані ним поетики можна розцінювати не



Англія, 1990. М.Мушинка (Словаччина), Л.Плющ (Франція), Т.Гунчак (США), Бор’як Лопадинець (Англія), О.Мишанич, Я.Ісаєвич, П.Сохань (Україна), Р.Багрій (Канада), М.Жулинський, Г.Сивокін (Україна).

лишень як посібник із латинської мови, а й як дороговказ для суто літературної діяльності. Очевидно, ці спостереження й наштотували його на розвідку про читача, про феномен сприймання / інтерпретації літературного твору — „процес не менш складний, аніж саме творення” (кажучи словами з автокоментаря Г.Сивоконя). Заходилося на докторську дисертацію, як сказав би ювіляр. Підступом до грандіозної за задумом і за обсягом роботи стала книжка Г.Сивоконя „Художня література і читач”, яка вийшла в 1971р. Дотичними до неї були й наступні його книжки —

„Друге прочитання” (1972), „Визначеність таланту” (1978), „Динаміка новаторських шукань” (1980)... Підсумком десятилітніх роздумів та спостережень стала дисертація Г.Сивоконя „Взаємозумовленість поступального розвитку художньої літератури і читача”, яку він успішно захистив 1983 року (окремою книжкою вийшла під назвою „Одвічний діалог. Українська література і її читач від давнини до сьогодні”, 1984 р.). Згодом Г.Сивокінь ставить перед собою ще важче завдання — окреслити характер і спрямованість зміни літературно-художньої свідомості під впливом певних змін у суспільстві. „Від аналізу до прогнозу. Літературно-художній пошук і позиція критика” — так називалася книжка ювіляра, видана 1990-го р., в якій, часто на власному досвіді літературно-критичної діяльності, усебічно обговорюється роль рухомої естетики у формуванні авторської й читачької свідомості — вона була своєрідним підсумком багатолітньої літературно-критичної діяльності ювіляра, що розпочалася ще в середині 1960-х рр. і зафіксована в таких книжках, як „Життєва переконливість героя” (1965), „Друге прочитання” (1972), „Визначеність таланту” (1978).

Микола Жулинський

ГЕРОЙ НЕПРАВДОПОДІБНОГО ЮВІЛЕЮ

Невже?.. Знаю, що 75, але виписати уявою на майці лідера українського літературознавства Григорія Сивоконя цю магічну цифру якось не вдається. Не “клеїться” цей номер на спину невтомного, жартівливого полтавця, хоч пришивай! Ну справді, як у його земляка Івана Котляревського:

[Грицько] був парубок моторний
І хлопець хоть куди козак.

Що ж, полтавець є полтавець. Як і Еней, “не марно тратив в рем’я”, “лацину визнав” і справив такі добротні “Давні українські поетики”, що й досі аспірантське плем’я засідає коло його праці та “по-латинському” гуде. Григорій Сивокінь любить суворо спитати зі своїх аспірантів, але й любить похвалити,

Що так лацину поняли,
Сивушки в кубочок наливши...

Я, як аспірант Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, почав поглиблення



Г.Сивокінь, М.Жулинський, В.Брюховецький

знань про тогочасний літературний процес із “занурювань” у книжки тодішнього гранд-критика Григорія Сивоконя. Занотовував “Життєву переконливість героя”, “Художню літературу і читача”, потім з’явилося “Друге прочитання” і “Визначеність таланту”... Про ці та новіші книжки Григорія Сивоконя ніхто не скаже, що вони проминальні — у них пульсує жива літературна думка фахового читача, критика принципового,

надзвичайно чутливого до стилю, до правди характерів. Григорій Матвійович чи не перший після 20-х років порушив проблему читача, проблему “споживання”, сприйняття книжки — для цього проводив соціологічні дослідження, науково-практичні конференції, опублікував актуальну й нині за методикою й методологією працю “Одвічний діалог. Українська література і її читач від давнини до сучасності”. Це ж

треба такий дослідницький шлях пройти — від “Почитання книжного” Київської Русі до “непочитання книжного” в часи Брежнєва й Черненка, коли читацьке контактування з книжкою далеко не завжди можна було назвати духовним діалогом.

Здається, на Григорія Сивоконя працювали всі бібліотеки України (а їх тоді нараховувалося 59900), а газета “Друг читача” стала чи не літературно-критичним органом

“спецгрупи Гр.Сивоконя”. Ця “спецгрупа” так обшнорила бібліотеки в пошуках читача, так перепитала робітників

Київського мотоциклетного заводу, що на поставлене її “чільним провідником” у 1978 році питання “Хто ти, читачу?” найкраще відповів Анатолій Дімаров у виступі на VIII з’їзді письменників України: “Чи знаємо ми свого читача? Чи часто ми з вами замислюємося, для кого конкретно пишемо? Як часто ми твердимо, що пишемо для народу, не задумуючись навіть над тим, що для народу взагалі неможливо писати...”



Червень, 1997. Конча-Заспа

Господи, скільки цей Сивокінь “перелопатив” книжок — оповідань, повістей, романів, скільки написав рецензій, оглядів, статей, і все намагався оцінювати “мірою читацького довір’я”.

Та що я все про Сивоконя-давника, про Сивоконя-літературного критика!

А про Сивоконя-теоретика літератури, організатора науки, координатора літературознавчих досліджень в Україні?.. Ні, не буду вдаватися до аналізу багатогранної діяльності Григорія Сивоконя, бо це явище неохопне. Тоді довелося б говорити про Григорія Матвійовича довго, розлого й... дотепно. А от із дотепністю складніше, тут він — поза конкуренцією. Його чуття слова особливе, якесь потебнянське — він чує внутрішній голос слова й так уміє його відкрити, що аж дух забуває. Творена Григорієм Матвійовичем ретрансляція мовлення його бабусі неповторна й до того ж — на всі випадки життя.

Він мій учитель у літературній критиці, у тенісі, у хоровому співі... Скільки ми з цим полтавцем — новітнім Енеєм — “курғикали пісеньок”

Козацьких, гарних, запорозьких

.....
.....

Про **Сагайдачного** співали,

Либонь, співали і про **Січ**:

Не раз, бувало, ми

Горілку всю повипивали,

Як на вечері косарі,

заводили й народних, і стрілецьких, і повстанських пісень — яка без Сивоконя компанія!

Він від земляків чував:

Де їсться смачно, там і п’ється,

то ж сам не раз “добре цівкою смикнув”. Частенько в його долю круто замішувалися жінки, але Сивокінь діяв за “рецептами” полтавця Котляревського, який також якийсь бочком-бочком та попід тином подалі від них, бо

Прощайсь навек тоді з порядком,
Пішло все к чорту неоглядком,
Жінки поставлять на своє.

Жарти-жартами, але як можна говорити про молодого духом, енергійного, веселого Григорія Сивоконя, як не в стилі бурлеску, доброзичливої іронії, комічного гротеску... Проте цифра 75 змушує згадати мудрого Сенеку: "Надмірна швидкоплинність часу! Це стає найочевиднішим, коли озирнутися". Не будемо надто прискіпливо озирати минулі "труди і дні" Сивоконя, а побажаймо йому повноти життя на багато-багато літ. Хоча той же Сенека радив творити щомиті, щоденно досконале блаженне життя, бо "не від величини, а від якості залежить його досконалість". Якісного й досконалого довгого життя тобі, наш друже й колего!

Володимир Панченко

“РОБІНЗОНАДА” ЮРІЯ БАРАБАША

Одна з найвідоміших монографій Юрія Барабаша “Коли забуду тебе, Єрусалиме...”, яка 2004 р. була відзначена Державною премією України ім. Т.Шевченка, уперше побачила світ у літературознавчій серії з прикметною назвою “Харківська школа”. Не йшлося в цьому випадку про якусь наукову школу з виразно окресленими ознаками, а вочевидь малася на увазі біографічно-сентиментальна пов’язаність авторів із Слобожанщиною, з університетським Харковом... У цьому сенсі праці Ю.Барабаша ідеально надаються для зазначеної серії. Адже й родом він із Харкова (рік народження — 1931-й), і філологічна стежа його починалася саме там, в одному з найстаріших на теренах України університеті. Пізніше (1960 — 1961рр.) редагував слобожанський літературний журнал “Прапор”, на сторінках якого друкував перші свої статті. З Харкова ж таки Ю.Барабаш поїхав до Москви, куди його запросили на посаду заступника головного редактора “Литературной газеты” (1961 — 1965 рр.).



29.09.2001. Львів, книжковий ярмарок.
Л.Ушкалов, Г.Федорець, Ю.Барабаш,
Г.Сивокінь

Склалося так, що літературну й наукову роботу вчорашньому харків'янину довелося поєднувати з “відповідальною партійною” (1965—1973 рр.), а згодом — із адміністративною та державною, що засвідчує навіть побіжний погляд на “формулярний список” Ю.Барабаша. У 1975—1977 рр. він очолював Інститут світової літератури ім.О.М.Горького АН СРСР; потім шість років працював на посаді першого заступника міністра культури СРСР, на межі ж андроповсько-черненківської та горбачовської епох (1983—1986 рр.) був головним редактором газети “Советская культура”.

При цьому Ю.Барабаш, на противагу непоодиноким “землячкам”, які, потрапивши до столиці, швидко ставали, як говорили в шевченківські часи, “тоже малороссами”, завжди залишався повпредом української культури. У його працях, виданих у Москві ще за радянських часів, йшлося в основному про українське письменство (див.: “Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики” (1968), “О народности” (1970), “Знаю человека...” (1989)). У подальшому основними героями літературознавчих студій

Ю.Барабаша стали М.Гоголь, Т.Шевченко, В.Винниченко, Є.Маланюк, В.Барка, В.Сосюра...

Власне, з другої половини 1980-х починається “новий” Ю.Барабаш, який, пройшовши жорстку самооцінку свого попереднього доробку, істотно збагатив інструментарій наукового аналізу, зокрема за рахунок арсеналу компаративістики. “Оглядаючись назад, на все зроблене мало не за півстоліття, оцінюю себе тверезо і жорстко, — зізнавався він в одному інтерв’ю 1998 р. — Я собою незадоволений. Звичайно, кортить пожалітися: мовляв — виховання, віра в ідеал, ідеологічна обробка, інші суворі чинники доби... Так, було й одне, і друге, й десяте, але то, як кажуть прагматичні американці, твої, голубе, проблеми... Але спокутувати гріхи ніколи не пізно. Так чи так, більшість із понаписуваного мною до 80-х років мені не хочеться нині не те що перевидавати (втім, ніхто й не пропонує, як правду сказати), а й перечитувати, ба часом навіть і згадувати; хіба децицію із суто методологічних праць, та й то просіявши крізь густе сито.

Книжок про Сквороду і Гоголя, статей останнього десятиліття я не соромлюся. Мало? Що робити... Тепер лишається одне: наостанку, скільки там тобі відпущено Богом, чесно “працювати, працювати, працювати” і, коли пощастить, “в праці сконатъ” — краще від Франка не скажеш”¹.

Перечитуючи книжки Ю.Барабаша 1950 — 1970-х рр., легко завважити принаймні дві особливості його дослідницького почерку. Це передусім схильність до теоретичних “розправ” і узагальнень: навіть оперативні літературно-критичні судження про книжкові новинки нерідко поставали в обладунку міркувань методологічного характеру. Небезпека нормативності, естетичного імперативу справді давалася взнаки, а проте очевидними були й намагання дослідника вийти за тіснуваті рамки “теорії” соцреалізму, надто ж у працях про О.Довженка, де Ю.Барабаш пристрасно захищав романтичний “сектор” радянської літератури. Ба — висловлював навіть майже єретичну думку про “певну автономію романтики всередині нашого творчого методу”, про “елементи не лише стильової, а й методологічної своєрідності таких митців, як Довженко”². Писалося це, не забуваймо, у період домінування в радянському літературознавстві ідеологічно забарвленої концепції “реалізоцентризму”. Барабаш же, хоч і з обмовками, намагався надати право громадянства й умовним художнім формам.

Часто й охоче вчений вступав у полеміку — і це та друга особливість, яка з часом нікуди не поділася. Побувавши в 1970-х рр. у ролі “ідеологічного бійця” від естетики, він згодом багато чого переглянув у власній методології, і це відкрило йому шлях до оригінальних наукових концепцій, пов’язаних насамперед із творчістю класиків — Г.Сквороди, М.Гоголя й Т.Шевченка. Саме з ними має змогу познайомитися ближче читач лауреатського тому літературознавця. На працях Ю.Барабаша останніх двадцяти років я й зупинюся докладніше, залишивши осторонь такі його книжки, як “Поет і час” (1958), “Крилатий реалізм” (1961), “Чисте золото правди” (1962), “За” и “против” (1965), “Я єсть народ” (1967), “Довженко” (1968), “О народности” (1970), “Вопросы эстетики и поэтики” (1973, Державна премія РСФСР ім. М.Горького 1976 р.), “Алгебра и гармония (О методологии литературоведческого анализа)” (1977), “Мировой революционный процесс и литература наших дней” (1979).

Знакову роль у поверненні Ю.Барабаша до україністики відіграв Григорій Скворода, якому присвячено монографію 1989 р. “Знаю человека...” (у сучасній, доповненій автором українській версії вона має назву “Дух животворить”). Ще 1972 р., напередодні 250-літнього ювілею українського любомудра, Ю.Барабаш надрукував на сторінках журналу “Москва” статтю про Сквороду-поета, яка мала широкий резонанс, передусім в Україні. Два авторитетних відгуки — Олесь Гончара та Леоніда Новиченка — варто процитувати. Прикметно, що обидва автори, не змовляючи, наголосували, що Ю.Барабашу вдалося скрупульозно “реставрувати” епоху Сквороди: “Стаття Ваша в “Москві” — блискуча з багатьох поглядів, — писав Л.Новиченко. — І знаєте, що я помітив? Що Ви до певної міри смакували відстояне вино минувшини, старої, але

¹ Барабаш Ю. “Не відверну лица...”. Інтерв’ю. Розмову вів В.Панченко // *Лит. Україна*. – 1998. – 21 травня.

² Барабаш Ю. Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики. – М., 1968. – С.19.

невмирущої культури, навіть старих, похованих, рідкісних, але тим і цікавих джерел”³.

Зрештою, про “відстояне вино минувшини” йшлося і в листі О.Гончара: “Немовби автор (Ю.Барабаш. — В.П.) виштудював у Києво-Могилянській всі науки та ще й далі пішов. Цікаво, з любов’ю, з тактом, з проникненням. Уявляю, як багато дасть ця робота читачам і для розуміння образу самого Філософа, і його епохи також”⁴.

Стаття 1972 р. виявилася прологом до книжки “Знаю человека...”, в якій Ю.Барабаш узаявся за широке дослідження спадщини Г.Сковороди. Щоб відтворити конкретику й “аромат” XVIII ст., він і справді використав величезну кількість джерел. Історичні екскурси адресувалися передусім російському читачеві, якому треба було пояснювати, що становила собою українська освіта часів Сковороди, зокрема Києво-Могилянська академія; що таке шкільна драма або ж низове бароко; звідки “взялися” Д.Бортнянський і М.Березовський; як доля Харкова пов’язана з козацькою історією; як на українських теренах зароджувалася традиція мандрівництва та хто її розвивав (тут читачеві пропонувалися сюжети про Іллю Турчиновського, “пиворізів”, Василя Григоровича-Барського, Климентія Зиновієва...). Утім, для українського читача перебудовних часів цікава розповідь про епоху Г.Сковороди теж мала привабливість новизни. Внутрішні полемічні установки дослідника можна завважити й цього разу: наведені ним факти відкривали в чомусь, може, несподівану Україну, — підім’яту царем Петром I та тими, хто посів російський престол услід за ним, проте все ж не знищену культурно; самотнню і... неубієнну, хоч і змушену віддавати свою “донорську” кров культурі російській.

Феномен Сковороди, отже, поставав не лише як унікальне явище, а й як породження доби. Це висновок, але й засновок теж: Григорій Сковорода — “переходова постать”, яка “завершує українське бароко і знаменує перехід до нової літератури”. Ю.Барабаша особливо цікавили поворотні моменти в історії життя філософа, власне — пригоди його душі, часом химерна логіка конфліктів зі “світом” і втеч назустріч самому собі. Нічого не пропущено: ні навчання в сотенному містечку Чорнухи на Полтавщині та в Києво-Могилянській академії; ні перебування Сковороди в елісаветинському Петербурзі, де йому довелося бути півчим у капелі, що звеселяла серце імператриці; ні поїздка в Токай з ексклюзивним статусом “напівсекретаря-напівкомпаньйона” генерал-майора Ф.Вишневецького; ні вчителювання в Переяславі, Ковраї, Харкові... Під дослідницькою лупою розглянуто й усе, що пов’язане з мандрами Г.Сковороди Слобожанщиною. Звісно, річ не в географії та специфіці самих маршрутів, — хоча з житейсько-біографічного погляду важливо й це, — а в тій “подорожі в глибини людського серця”, яку здійснював філософ, у його “духовному мандрівництві”, пов’язаному з пізнанням себе та людини як такої.

Невтоленність духу, інстинкт свободи, вічний пошук “формули щастя”, — ці мотиви й ціннісні доміанти Г.Сковороди привертають увагу Ю.Барабаша найбільше. Недарма ж в його розмислах про любомудра основне слово “**дух**”. Це особливо помітно в доповненій українській версії дослідження, де автор уточнив деякі акценти, наголошуючи не стільки на “полум’яному соціально-критичному пафосі” творів Г.Сковороди, скільки на його моральній програмі. Розкрити її сутність допомагають зіставлення, зокрема паралель Г.Сковорода — Ф.Достоевський. Обоє — і український філософ, і російський письменник — вірили, що найвищий сенс людського існування полягає в моральному самовдосконаленні. З цієї позиції Ф.Достоевський, як відомо, різко полемізував з М.Чернишевським, що відбилося, між іншим, у контроверсійному протиставленні апокаліптичних снів Раскольниково у фіналі “Злочину і кари” снам Віри Павлівни (роман М.Чернишевського “Що робити?”). Соціалістичну за своєю суттю утопію М.Чернишевського Ф.Достоевський “побивав” моторошно антиутопією-застереженням. І спрямовувалося те застереження проти самовпевненого нігілізму “математичних голів”, готових нав’язати людству утопічну схему, що потребуватиме великого кровопускання. Пафосу *радикальної (кривавої) зміни суспільних обставин* Ф.Достоевський саме і протиставляв ідею *морального самовдосконалення*. Історія “гордої людини” Раскольниково завершується його християнським *смирінням*. Та й

³ Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. — Ф. 842. — Оп.1. — Спр. №63.

⁴ Там само. — Спр. №21.

узагалі Ф.Достоевський — це апологія християнських моральних цінностей. І хіба не “сходився” він у цьому з Григорієм Савовичем?

Деякі висновки Ю.Барабаша в цьому аспекті звучать приглушено. Здається, твердження щодо “наївності”, “ілюзій” та “утопій” Сквороди, перейшовши з попередньої версії праці в нову, іноді суперечать пізнішим формулам, але то вже річ, може, й неминуча: хоч би там що, але два десятиліття років, що минули з часу виходу книжки “Знаю человека...” до моменту її саморедагування, — надто велика дистанція, щоб не виникли бодай якісь суперечності з самим собою. Процес пізнання нескінченний, тому коли Ю.Барабаш у розділі, присвяченому Сквороді й Руссо, пише про неприйняття Сквородою *сomme*, “світської общини”, про його застереження щодо знівельованої “рівної рівності”, про сквородинівські передчуття “втрати індивідуального” — це зовсім не обов’язково сприймати як якусь модернізацію філософа. Просто спадщина Г.Сквороди надається *і для такого* прочитання.

Типологічно-порівняльні зіставлення у праці Ю.Барабаша надзвичайно цікаві. Несподівані зближення “далекого”, що мають ефект інтелектуальних провокацій, — це його дослідницький “коник”. Потрібен неабиякий науковий такт, щоб не захопитися “впливологією” і не спростити складне, щоб індивідуально-неповторне не принести в жертву спільному чи схожому. Ю.Барабаш у цьому сенсі демонструє просто-таки філігранний аналіз. Тому Гоголь, Шевченко, Толстой, Достоевський, Руссо виявляються зовсім не випадковими “перехожими” на тих дорогах, якими мандрував Григорій Скворода. Наявність типологічних збігів засвідчено десятками захоплюючих сюжетів, проте Ю.Барабаш зазвичай не обмежується констатаціями. Він осмислює і природу цих збігів. Певні перегуки й паралелі (і розбіжності також) виникали незрідка у зв’язку з “наукою про щастя”, яку напружено осмислювали всі — і Скворода, і Руссо, і Достоевський, і Толстой. Щастя, його чинники й виміри, — це, здається, центральний мотив дослідження, що й логічно, адже і в етично-філософській системі Сквороди він вельми суттєвий. А в контексті мікродослідження “Скворода і Гоголь” принципово важлива думка про **дух бароко**, що “непокоїв” уми й душі обох українців.

Тут, власне, Ю.Барабаш наближався до наступної своєї праці, присвяченої М.Гоголю та його зв’язкам з українською культурою (див.: “Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков”. — М., 1995). Оригінальність її починається з прагнення автора пізнати *витоки Гоголя*. Ні Ю.Манн, ні М.Храпченко, ні І.Золотуський, ні чимало інших дослідників цього зробити не змогли б, навіть якщо б дуже того прагнули: для цього треба знати український “етнокультурний простір” не збоку, а зсередини. Ю.Барабаш саме й висвітлює (із винятковою скрупульозністю!) ту життєву, етнокультурну конкретику, з якої виростає великий письменник. Батьківський дім, Кибинці з домашнім театром Д.Трощинського, українська театральна культура XVII — XVIII ст., “місцерозвиток” і освітні заклади, мовна атмосфера, фольклор, — усі ці чинники та обставини подано Ю.Барабашем так, що М.Гоголь постає величезною мірою як геніальне “дитя” української культури.

При цьому вчений не спрощує проблему, про що свідчить його вельми прикметний висновок: “Гоголь належав двом національним культурам, а не літературам; але творчість його, передусім та її частина, що пов’язана з українською тематикою та матеріалом, російська за мовою, водночас багатьма своїми особливостями (зокрема, до речі, й мовними) закорінена в українські літературні традиції, справила і справляє значний вплив на подальший розвиток цієї традиції; у цій своїй якості вона постає як реальний факт і фактор історії української літератури”⁵.

Цілковито оригінальна й розробка Ю.Барабашем проблеми “Гоголь і українське бароко”. Відштовхуючись від ідей Д.Чижевського щодо природи та місця бароко в українській культурі, дослідник шляхом порівняльно-типологічного аналізу доводить факт абсолютного органічного зв’язку прози М.Гоголя з українськими бароковими явищами (інтермедія, вертеп, проповідь тощо). Ця концептуальна думка підтверджена численними зіставленнями й паралелями. При цьому важливо й те, що Ю.Барабаш своїм дослідженням демонструє широкі можливості “наукової прози”: написане ним цікаво

⁵ Барабаш Ю. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. — М., 1995. — С.83-84.

читати, це не занудне літературознавство, в якому панує академічний холод. Жива, пульсуюча думка автора здатна захопити як дослідницькою логікою, так і *інтелектуальною пристрастю*, з якою ведеться пошук істини.

Нерідко при цьому спостерігаємо заперечення канонів, як, скажімо, у висновку про “гоголівське бароко”, згідно з яким у Гоголя “пріоритетна роль належить... не реалізм, а бароко”; “гоголівське бароко — не метафора, це саме бароко з його основними прикметами, тільки бароко в неповторно індивідуальному варіанті”...

Після монографії Ю.Барабаша дослідникам уже важко буде абстрагуватися від українських витоків М.Гоголя — і це, може, найважливіший результат його праці, яка публіцистичні тези й гасла переводить у суто наукову площину. (Щоправда, сам Ю.Барабаш через три роки після виходу книжки “Почва и судьба” констатував, що в російській пресі не з’явилася жодної рецензії на неї і навіть жодної згадки — “дарма що вона хутко розійшлася”. Причин — дві: тихий бойкот теми українськості Гоголя на просторах російського гоголезнавства і “очевидний брак інтересу до україністики з боку російської наукової опінії”⁶. Зазначу, однак, що праці, в яких наукові ідеї Ю.Барабаша не залишилися поза увагою, згодом усе ж почали з’являтися; прикметний у цьому сенсі великий науковий життєпис “Гоголь. Труды и дни: 1809 — 1845” Юрія Манна. — М., 2004).

Творчість М.Гоголя залишилася для Ю.Барабаша об’єктом дослідження і в наступні роки. Тільки тепер уже поруч із Гоголем був Шевченко. “Мені б хотілося ... написати низку студій, де б спадщина Гоголя і Шевченка розглядалася у порівняльно-типологічному аспекті”, — ділився літературознавець своїми планами в тому ж таки інтерв’ю 1998 р., маючи на той час “у запасі” кілька публікацій з теми, яка його цікавила. І ось 2001 р. в харківському видавництві “Акта” побачила світ праця під назвою “Коли забуду тебе, Єрусалиме...”, якою Ю.Барабаш підсумовував свої порівняльно-типологічні студії, пов’язані з Гоголем і Шевченком. Справді, усе пізнається в порівнянні: взаємна “підсвітка” допомогла увиразнити постать кожного з двох геніїв. Ю.Барабаш, по суті, продовжив почате у книжці “Почва и судьба” дослідження модифікацій *українського* в Гоголеві, але цього разу його завдання розширилося. Структура монографії вибудувалася навколо кількох основних тем.

Перша — антиномії національної самосвідомості (саме так названо розділ, яким Ю.Барабаш починає свої студії). Проблема архіважлива; стежка до неї ходжена й іншими дослідниками, проте рідко кому з них вдавалося бути об’єктивним. Надто уражена комплексами сама рецепція цього питання. Заважають політичні, національні, емоційно-психологічні “протуберанці”, що незрідка штовхають літературознавців на шлях заангажованої публіцистики, упереджених висновків. Праця Ю.Барабаша — один із небагатьох щасливих винятків: думка автора не виходить із берегів об’єктивно-наукового аналізу.

“Чиї ми діти?” — перше питання, перед яким ставить своїх героїв Ю.Барабаш. Ідеться про родовід, про самоідентифікацію, яка в нащадка козацького полковника Остапа Гоголя супроводжувалася “родовим патріотизмом”, що давав імпульси національним емоціям (часом вельми бурхливим, як засвідчують листи Гоголя до Максимовича). У Шевченкові ж, чиї предки були людьми посполитими (запорожцями, гайдамаками, чумаками, шевцями, хліборобами), жило глибоке і природне почуття, в якому поєднувалося особисте, родове з національним. Це не були спорадичні спалахи, як у Гоголя. Тим паче, що з часом — і то досить рано — українська душа Миколи Васильовича роздвоїлася. Питомий український менталітет вступив у болісну суперечність із нав’язаною самому собі місією імперсько-великоросійського патріота й апологета православної Русі. Теза загалом не нова, проте новий шлях до неї, як багато в чому нова й сума аргументів, з яких ця теза випливає.

Принципове також постійне врахування еволюції, світоглядної, особистісно-психологічної та естетичної динаміки, що нею супроводжувалися життя і творчість двох українців. І як, зрештою, несхожі ці дві еволюції, — в одному випадку, душі роздвоєної, закомплексованої, схильної до “психологічних борсань” (Гоголь), у другому — цілісної,

⁶ Див.: *Барабаш Ю.* Не відверну лица / *Літературна Україна*. — 1998. — 21 травня.

хоч, звісно, й не завмерлої раз і назавжди в певних формах і пріоритетах.

У Шевченковій поезії, як пише Ю.Барабаш, на повну силу звучить мотив національної самокритики, у Гоголя ж він ледь-ледь вгадується. І це лише одне з численних підтверджень тих відмінностей, які раз у раз виявляють себе, коли Гоголь і Шевченко опиняються поруч. Насправді ж їх (відмінностей) — безліч, що й демонструє дослідник, розглядаючи особливості бінарної опозиції “батьківщина — чужина”, а також дискурс “бусурменства” у творчості великого прозаїка та великого поета. З одного боку — бачимо Шевченків україноцентризм; його рішуче неприйняття російської імперської, наповнення опозиції “своє—чуже” виразним національним змістом. Із другого — поглинання України “Руссю”, загострення національних антиномій, посилення ролі малоросійського чинника, що в поєднанні з наростанням раціональних, проповідницьких тенденцій вело Гоголя-художника до духовної катастрофи.

Ю.Барабаш нічого не спрощує. Драму М.Гоголя він не зводить до якоїсь однієї причини, а розкриває цілий спектр “трагічних дисонансів” у душі письменника. Чи не вирішальною в цьому сенсі виявилася колізія “художник — проповідник”, несподівані аналогії якої згодом можна спостерегти ще не в одній митецькій долі (від В.Винниченка до Б.Олійника!). Можливо, у цьому мимовільному пориванні до проповіді теж присутнє щось питомо українське?

Загадки геніїв на те й загадки, щоб завжди залишати не до кінця проясненим таємниче ЩОСЬ. Напевно, тут і справді міг би бути незайвим психоаналітичний ключ, що про нього нагадав В.Пахаренко в рецензії на монографію Ю.Барабаша “Коли забуду тебе, Єрусалиме...”⁷. Тільки ж у нас так багато аматорів від психоаналізу, а відповідним фахівцям не завжди до снаги братися за справи літературні, за тонку матерію художньої творчості...

Зіставлення у книжці Ю.Барабаша не ведуть до естетичних протиставлень. Він аж ніяк не зазіхає на ієрархію мистецьких вартостей на тій лишень підставі, що цілісність начебто ліпше, ніж роздвоєність. Вивищувати Шевченка за рахунок Гоголя — це не Барабашів рівень (то дехто з його московських опонентів по-снобістськи дивувався: Гоголь і... Шевченко? Неспівмірні величини!). Він узагалі не любить жорстких, однозначних присудів. Як дослідник Ю.Барабаш уміє насолоджуватися розгадуванням складного, таємничого. Візьмімо той же дискурс “бусурменства”: хто ще з дослідників прагнув з’ясувати всі значення слова “німець” у творчості Т.Шевченка? І взагалі: які комбінації конфесійних, етнічних, соціально-моральних смислів виникають у М.Гоголя й Т.Шевченка, коли йдеться про Московщину й Польщу, про “москалів”, “жидів”, “ляхів”?

Тут знову важливим виявляється чинник *еволюції*, змінюваності оцінок, симпатій та антипатій. Саме під цим кутом зору Ю.Барабаш веде мову про “полонофобію” Гоголя й коригування пізнім Шевченком його ж таки гострих висловлювань про “ляхів”; про переважання соціально-психологічного критерію над етнічним у “єврейському питанні” і несподівану близькість підходів до нього з боку і одного, і другого автора. І знову Ю.Барабаш враховує безліч нюансів, його цікавить складна *система* притягувань-відштовхувань, а не казуси.

Ще одна тема Барабашевих порівняльних студій — історизм, історичне мислення М.Гоголя й Т.Шевченка. Дослідник вступає у принципову дискусію з Г.Грабовичем, чия позиція кваліфікується як “гіперкритичний антиісторизм”. Натомість Ю.Барабаш убачає в Гоголевих творах (зокрема в “Страшній помсті”) “двоєдність міфу та історії”. Навіть більше: він узагалі не погоджується з уявленням про історизм та міфологію як принципові антиподи, наводячи ґрунтовні аргументи щодо можливості явищ (скажімо, “перетікання міфологічного часу в історичний і назад”). Ця методологічна ідея стає в пригоді Ю.Барабашу й тоді, коли він розглядає містерію Т.Шевченка “Великий льох” — твір, в якому постає *містика історії*, не більше й не менше!

Методологія Ю.Барабаша мене особисто переконує більше, ніж підходи його опонентів. У нього, сказати б, більша зв’язка ключів, тому й шансів відчинити двері до таємничих лабіринтів більше, ніж у дослідників, озброєних хай і великим, але ж єдиним ключем міфологізму. Наприкінці розділу “Страшна помста” у трьох вимірах”

⁷ Див: Пахаренко В. Два пути к украинскому Иерусалиму // Вопросы литературы. — 2004. — № 6.

Ю.Барабаш з'ясовує релігійно-етичні аспекти помсти в обох героїв його розвідки. Так з'являється в монографії тема Шевченкового й Гоголевого християнства, що була украї звільгаризована в радянському літературознавстві. Насилля як спосіб відновлення справедливості — що з цього приводу думалося Гоголю й Шевченку? Як співвідносилися їхні трактування й візії з християнськими ідеалами? Цікаві в цьому сенсі зіставлення двох редакцій “Тараса Бульби”. У пізнішій із них “думка про особливу історичну та релігійну місію українського козацтва дедалі помітніше витискається ідеєю російського месіанства, топос України — топосом “Руси”. Що ж до жорстокої помсти, “люті”, то їй тепер “надано легітимного статусу”. На підставі цього автор доходить ще одного висновку: “у спробах примирити “страшну помсту” з християнськими заповідями Гоголь не був вільний від зовнішніх чинників і кон'юнктурних міркувань”. В останні роки письменник вийшов на шлях проповіді християнських моральних вартостей, проте його риторика виявилася перенасиченою ортодоксально-конфесійними й офіційно-патріотичними тонами. Це ще одна внутрішня колізія, яка тільки посилювала душевну хисткість, роздвоєність, а далі й творчу вичерпаність М.Гоголя...

Іншою була еволюція Шевченкових уявлень про помсту й насилля. Його моральна ідея рухалася (хай і суперечливо) до загальнолюдських християнських цінностей — убик від соціального максималізму (апологія “сокири”!), національної та конфесійної нетерпимості. Пережиті в часи вимушеної солдатчини страждання з їх очищувальною силою стимулювали цей процес: “Саме в роки страждань у Шевченкові душі та в його творчості любов долає ненависть, непротивлення і прощення — жагу помсти”. Утім, уже й після заслання були в Т.Шевченка “зигзаги”, коли він повертався до начебто остаточно пережитих гайдамацьких емоцій. Що ж, “зигзаг” був, але його не варто плутати з вектором”, — резонно уточнює Ю.Барабаш.

Цілком самодостатній у книжці розділ “Випадок Хмельницького” (так само виглядають, зрештою, й інші частини дослідження, не перестаючи, однак, бути частинами *цілого*). Суттю своєю він тяжіє до попередніх міркувань автора про історизм М.Гоголя й Т.Шевченка. Критичне ставлення поета до фатального вчинку гетьмана 1654р. — загальновідоме. Ю.Барабаш розкриває “випадок Хмельницького” з усіх боків, нагадуючи, що реальний, історичний Б.Хмельницький — то сфера наукового пізнання, а не поетичних візій. А що Гоголь? Він у цьому контексті (утрачені шанси української історії, доля Богдана) знову постає “замкненим, інтровертним, згубно роздвоєним”; відчуття утраченої “вольності” й “національності” в нього загнане глибоко всередину...

Нарешті, є в дослідженні Ю.Барабаша ще кілька вельми цікавих сюжетів. Скажімо, російськомовні повісті Т.Шевченка — і “гоголівське” начало в них (численні посилання на Гоголя, ремінісценції, моменти глибокої типологічної близькості). Блискуче проаналізовано з цього погляду повісті “Портрет” М.Гоголя і “Художник” Т.Шевченка. Не може не привернути уваги вміння дослідника вводити в основний сюжет, так би мовити, “позасюжетні елементи” та сюжетні відгалуження. І всі вони, доладно припасовані, створюють ефект, дозволу собі так сказати, дослідницького симфонізму. А скількома гранями обернув Ю.Барабаш тему мовного вибору Шевченка-поета і Шевченка-прозаїка! І якими несподівано доречними виявилися його “заходи” у сферу Шевченкового живопису; як екзотично й водночас умотивовано виглядає екскурс в історію ставлення Гоголя до художників-назарейців...

Ю.Барабаша приваблюють евристичні підходи до, здавалося б, “затертих” тем, можливості перечитування відомих текстів (чимало нового, скажімо, йому відкрилося у випадку з російськомовними повістями Т.Шевченка). Своє дослідження вчений завершив міркуваннями про реалізм — власне, про те, що ні М.Гоголь, ні Т.Шевченко не вписуються в стандартну формулу реалізму (нагадаю, що в праці “Почва і судьба” йшлося про феномен *гоголівського бароко*). Створюється враження, що наприкінці розвідки “Коли забуду тебе, Єрусалиме...” її автор простягає руку майбутнім дослідникам, що він залишає племені молодому й незнайомому свої інтелектуальні пропозиції. “Що далі?” — так названо післяслово. Отже, замість підсумків — погляд у перспективу. А там — ціле гроно нових дослідницьких сюжетів: християнство Гоголя й Шевченка; психологічна структура їхніх особистостей; роль демонології у творчості поета і прозаїка і т.д. і т.п. Частину цих завдань Ю.Барабаш, за звичкою, залишає, певно,

і для себе самого. Так було завжди: у кожній новій його книжці легко завважити паростки наступної. Уже після таких фундаментальних досліджень, як “Почва и судьба” та “Коли забуду тебе, Єрусалиме...” побачила світ книжка Ю. Барабаша “Тарас Шевченко: імператив України” (2004). У ній відлунують деякі наукові ідеї вченого, розгорнуті в попередніх дослідженнях. Але багато чого сказано вперше...

Корпус праць Юрія Барабаша останнього 20-річчя — це, без перебільшення, українська літературознавча класика. Після їх появи постаті, творчі та людські обличчя Григорія Сковороди, Миколи Гоголя, Тараса Шевченка стали ближчими і зрозумілішими. Про це можна говорити, як про певний підсумок українського вченого, якому випало випробувати себе зтяжною московською “робінзонадою”...

ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал “Слово і Час” висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, загальнокультурного життя. Виходячи з принципів об'єктивності та плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди і положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінними вимогами до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, є достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; посилання розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати в комп'ютерному наборі — як текстовий файл без переносів у словах у текстовому редакторі Microsoft Word (від 6-ї версії) у розширенні RTF на стандартній дискеті; можна надсилати електронною поштою (E-mail: jour_sich@iatp.org.ua; www.word-and-time.iatp.org.ua).

До дискет (бажано продублювати текстовий матеріал на 2-х дискетах) обов'язково мусить бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 2 інтервали 28 рядків на сторінці.

До статті додається анотація (до 5-ти рядків) — для розміщення на веб-сторінці.

Рецензії

Ігор Котик

ЛІРИЧНА ДРАМА ЯК АНТИСУЇЦИДАЛЬНИЙ ЗАСІБ

Тихолоз Б. *Eros versus Танатос* (філософський код “Зів’ялого листа”) / Передм. Л. Сеника. — Л.: Видавничий центр ЛНУ ім. І.Франка, 2004. — 89 с. (Серія: “Дрібненька бібліотека”. — Ч. 11).

В українській поезії ніби й не бракує експлуататорів теми кохання. Не перечепитися об цю близьку практично кожній людині тему вдавалося небагатьом із наших ліриків. Зазвичай спокушеного поета вистачає на менше, ніж, здавалося б, мала дозволяти напруга почуттів: якихось три-п’ять строф — і тему вичерпано. Згодом, може, буде ще і ще (спокуса ж бо!), але це вже іншим разом, і навряд чи поета вистачить на більше.

Тому-то й не дивно, що один із нечисленних в українській літературі зразків циклу любовної лірики — “Зів’яле листа” Івана Франка — знову й знову привертає увагу дослідників. От і молодий, та вже знаний франкознавець Богдан Тихолоз видрукував у серії “Дрібненька бібліотека”, що її видає Наукова бібліотека Львівського національного університету ім. І.Франка, розвідку під заголовком “*Eros versus Танатос* (філософський код “Зів’ялого листа”)”. Не скажу, що це праця неабиякого новаторського прориву — не вражає вона ані модним методологічним інструментарієм (це екзистенційна філософія, зокрема філософія С.К’єркегора, та психоаналіз), ані, скажімо, полемічною яскравістю викладу (хоча й без полемічних моментів не обійшлося). Не претендуючи на сумнівної вартості “гіперноваторство”, на яке “хворіє” сучасне українське літературознавство, особливо ж “молоде”, автор, керуючись перевіреними

принципами тверезого академізму, сумлінно “перетравив” усе напрацьоване попередниками й доречно застосував це у власній праці, критично переосмисливши й подекуди модернізувавши. Проте це аж ніяк не компіляція (хоч у наш постмодерністський час і компіляція може сприйматися за цілком притомний жанр), не чергова “вільна” (довільна?) надінтерпретація, а чітко підпорядкована авторській меті, авторському баченню дослідника Франкової “ліричної драми” синтетична студія високого рівня узагальнення. Хоч невелика за обсягом, та, як на мене, вичерпна.

Виходячи з поставленої мети, Б. Тихолоз не надто переймається аналізом окремих поезій, адже, на його переконання, філософський сенс (чи “код”, як зазначено в підзаголовку) циклу (точніше, “ліричної драми”, як визначав жанр твору сам класик) “більший за зміст окремих текстів і прочитується тільки на рівні всієї збірки” (с. 18). І справді: було б зовсім “не по-філософськи” вилловлювати в поетичній тканині “філософські” “тези” й убачати в кожній Франкову велич. А саме така “методика” псевдофілософського тлумачення художніх творів без урахування їхньої естетичної природи домінувала в соціологічно зорієнтованому франкознавстві (і не тільки франкознавстві...), особливо 1950 — 1970-х рр. Тож вдумлива праця Б. Тихолоза вигідно відрізняється од

численних тенденційних кривотлумачень пера деяких його попередників, які, виконуючи, вочевидь, політичне замовлення, намагалися “висмоктати” з “Каменяревих” текстів, у тім числі навіть із “аполітичного” “Зів’ялого листя”, “войовничо-атеїстичні”, “матеріалістичні” чи “соціалістичні” твердження, часом удаючись до надто сміливого ретушування, а іноді й до одвертих “натяжок”.

У своїй студії Б. Тихолоз слушно зазначає нерівномірність філософічності “жмутків” збірки, різні способи вияву філософської проблематики — у перших двох “жмутках” її сконцентровано в підтексті, у багатозначній символіці, тоді як у третьому літературознавець спостерігає подекуди й “прямі логізовані формулювання” (“прямі”, щоправда, не настільки, щоб не сприймати їх у контексті рольової лірики). Філософічність, отже, зростає в міру вгамування пристрастей та поглиблення зневіри й виходить на перший план тільки в самому кінці “драми”. Філософічність ця зростає на дуже родючому ґрунті — темі смерті, трансформації еросу в танатос через парадигматичні останньому образи диму, привида, змії, падіння, забуття, згасання тощо. Така еволюція ліричного героя, на обґрунтовану думку Б. Тихолоза, цілком вкладається у схему, накреслену С.К’єркегором для людини, що, за данським мислителем, перебуває на естетичній стадії існування. Ідеться не про перманентну визначеність особи, а про одну з типових стадій існування, на котрій людина через певні обставини може опинитися будь-якої хвилини й так само несподівано чи сподівано, свідомо чи несвідомо перейти на іншу стадію існування (за К’єркегором, етичну чи релігійну). Дехто, правда, проживає на цій стадії мало не весь свій час. Підвищена чуттєвість естетика, як доводив К’єркегор, рано чи пізно призводить його до відчаю. Саме так і сталося з протагоністом “Зів’ялого листя”, що знайшов “лік” для себе тільки в одному: “кулька в лоб”. Для більшості на цьому зміст книжки, здається, вичерпується: невдале кохання,

що веде до самогубства. Свято еросу завершується танатосом. Франко, отже, таки “декадент” (за надто сміливою для свого часу гіпотезою В. Щурата понадстолітньої давності)?

Утім, тепер, після відомих есеїв А. Камю та М. Бланшо, добре знаємо, що суїцид — справа сильних, ті ж, що лише наміряються на такий учинок, дуже рідко його здійснюють (окрім, звичайно, самурайськи вимуштруваних японців). А коли й здійснюють, то навряд чи згідно з планом, радше стихійно, імпульсивно. Так і ліричний суб’єкт Франкової “драми”: “хитка не піднімається рука”. У цьому разі це не страх гріха, це страх плоті, яка взяла гору над “я”. Брак мужності, перемога плоті над духом штовхає Франкового естетика на звернення до нечистої сили. Однак навіть чортові купувати цей крам нема зиску — таку душу він, каже, візьме задарма. Дослідник називає розмову героя із чортом “поворотним епізодом” твору. На його думку, тут маємо справу з осмисленням “амбівалентної, суперечливої природи людської душі, розчакнутої між Богом і дияволом, рівноспроможної до добра і зла, а водночас — і в перетлумаченні етичної категорії гріха [...], і в іронічному насвітленні філософської обмеженості й недалекоглядності раціоналізму та атеїзму”. Отже, чорт є не чим іншим, як “символічною проекцією “тіні”, “темного двійника” особистості, “гіпостазуванням голосу спокуси й сумніву в душі героя” (с.51). Із таким психоаналітичним тлумаченням образу нечистого важко не погодитись.

Коли й із чортом у протагоніста “Зів’ялого листя” не склалося, йому нічого не лишилося, як співати осанну Будді, “проповідникові забуття”. Б. Тихолоз визнає, що лише з останнім героєві вдалося знайти порозуміння, але при цьому слушно застерігає від перебільшення ваги буддійських мотивів у збірці: моральний ідеал буддиста не узгоджується з екстравертним, соціально заангажованим франківським “цілим чоловіком”. Пишучи про рівень буддійського у “Зів’ялому листі”,

дослідникові доводиться обережно “віддирати” маску “ліричного героя” від авторського творчого обличчя, в тому числі й маску “атеїста”. Це було б неможливим без цілісного прочитання твору, яке дає змогу обґрунтовано верифікувати й за потреби спростувати рецептивні стереотипи, що ними “обросла” хрестоматійна збірка, особливо за радянських часів. Авторитет Будди, як й авторитет Христа, на котрого спирається протагоніст “Зів’ялого листа” у вірші “Самовбійство — се трусість...”, — не більше, ніж судовні спроби логічного опертя для зневіреного естетика, сповненого єдиним відтепер прагненням — позбутися власного “я”.

Погоджуючись із Т. Гундоровою та М. Ільницьким, що ця “лірична драма” — діагностика світовідчуження доби декадансу, Б. Тихолоз наприкінці праці справедливо наголошує, що для самого Франка “Зів’яле листа” було не “об’явом декадентизму”, а його подоланням. І навіть коли прийняти, що письменник розглядав самогубство як вихід з особистої кризи, то, за словами дослідника, “він однозначно відкинув цей варіант екзистенційного фіналу, витіснивши його, проте не в підсвідомість, а в літературу — в площину текстуальної реальності” (с. 77). Саме завдяки цьому

психологічному механізмові витіснення біографічного негативу в текст і виникла “лірична драма”, над таємницями якої розмірковує вже не одне покоління франкознавців.

Ретельне й фахове перепрочитання Франкового шедевр “свіжими очима” — як цілісного “метатексту” із захопливим філософським “сюжетом” — призводить Б. Тихолоза до цікавих, небанальних висновків про “ліричну драму” як психодраму, розіграну на кону поетової душі, на сцені художнього світу-“театру”, sui generi автопсихотерапію, де основним антисуїцидальним засобом стає сама поезія. Мініатюрне за форматом, лаконічне у викладі, дослідження Б. Тихолоза багате на оригінальні думки і влучні спостереження, а відтак цілком заслуговує на жанровий маркер монографії не тільки з огляду на монотематичність, а й у сенсі системного, комплексного, ґрунтовного висвітлення досліджуваного предмету. Кваліфіковане виконання концептуально продуманого задуму збагатило франкознавство ще однією вартісною студією, яка прислужиться не лише науковцям, а й педагогам, студентам, та й просто допитливим читачам Франкової поезії.



Галина Сабат

ЛАБИРИНТИ ЖАНРОВИХ МОДИФІКАЦІЙ У КАЗКОТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Тихолоз Н.Б. Казкотворчість Івана Франка (генеологічні аспекти) / Відп. ред. С.К.Нахлік. — Львів, 2005. — 316 с. (Львівське відділення Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. “Франкознавча серія”. Вип. 6.).

Монографію “Казкотворчість Івана Франка (генеологічні аспекти)” Наталя Тихолоз присвятила конкретній проблемі. Однак, аналізуючи жанрову специфіку літературних казок українського письменника, вона насамперед подала загальну типологічну характеристику жанру казки. У праці чітко простежується думка, що жанр — це художні принципи

пізнання мистецтвом людини, суспільства та їх взаємозв’язку. Жанр завжди виявляє себе через певні сталі формальні й змістові властивості. І хоча казка як жанр також репрезентує систему стабільних і тривких жанрових чинників, проте аж до ХІХ ст. вона не здобула теоретичного обґрунтування.

За час свого існування казка пройшла

чималий еволюційний шлях, збагатилася численними художніми та філософськими відкриттями. У XVIII ст. вона складається як жанр, що органічно поєднує в собі багато рис, формується в чітку структурну систему, найхарактернішою ознакою якої стає різноманітність художніх форм. Така багатоаспектність спричиняє амбівалентність суджень у трактуванні казки як жанру в кінці XIX — початку XX століть. У художніх різновидах казки викристалізовується визначений тип сюжетів, особливий композиційний ракурс komponування систем, сталість і подібність мотивів, проблематики, типу героїв та інших прикмет, які дають змогу зауважити їх самобутність у загальному творчовербальному потоці.

Монографія Наталі Тихолоз складається з двох розділів, які містять низку підрозділів. У першому — “Генологічна кваліфікація казки та її модифікації” — дослідниця робить генезисний екскурс у генологічне “царство” казки, узагальнює й систематизує літературознавчі дослідження про жанрову класифікацію й специфіку казки як особливого народноепічного твору. Обґрунтувавши творчі набутки в пізнанні казки, вона з’ясовує специфіку казок про тварин, чарівних (героїко-фантастичних) казок, соціально-побутових (новелістичних) та кумулятивних казок і подає свою інтерпретацію цих жанроутворів. Загальноприйнята фольклористами класифікація фольклорних казок, має різну парадигму жанрової діагностики. На це, зокрема, і вказує авторка: “...Різновиди народної казки виділені за різними критеріями: казки про тварин — за персонажним принципом, чарівні та кумулятивні казки — за структурним, а соціально-побутові казки — за проблемно-тематичним” (с.67).

Доцільні й цікаві спостереження Н.Тихолоз і над жанровою поліфонією літературних казок. Опираючись на праці Ю.Тинянова й Я.Мукаржовського, які визначальну функцію твору позначають “домінантою”, дослідниця, керуючись власною системою групування основоположних ознак, класифікує

казки за принципом естетико-функціональної типології. “Домінантні” функції в літературних казках, на переконання авторки, це розважально-дидактична, сатирична і філософська, які, поєднуючись, утворюють нові “дифузносинкретичні”, змішані жанрові модифікації казок, з-поміж котрих найпопулярнішими є розважально-сатиричні та філософсько-сатиричні.

Авторка розглядає генезу й історичний розвиток літературної казки, звертає увагу на те, що вона зазнала дуже різних змін у минулому столітті: втратила канонічну суворість, стала відкритою для вираження індивідуально-авторської ініціативи і впливу на неї інших жанрів, у ній проявилася тенденція до дедалі більшого синтетичного вираження. Не випадково Н.Тихолоз, контекстуально аналізуючи жанр казки, насамперед акцентує на її різнобічності, на виході за жанрові рамки.

Молода дослідниця вперше в нашому вітчизняному літературознавстві так розлого опрацювала теорію літературної казки. Розглядаючи цей жанр, вона показала перспективність генологічного вивчення цього унікального мистецького явища. Літературний процес у кожному нову історичну епоху породжує інші зразки авторської казки, яка, еволюціонуючи, постійно модифікується, оновлюється, привносить елементи тої чи тої культури. Літературна казка схильна до проникнення в інші жанри, тому за жанровою специфікою синкретична, може побутувати в різних видових проявах. Методологічно вагомий висновок Н.Тихолоз про те, що казка — це “паралітературний, дифузний” жанр, який виявляє себе в різних родах, проникає в інші види мистецтв, зокрема, симфонію, оперу, графіку, мультиплікацію, кінострічку. На нашу думку, це справді оригінальний і цікавий результат її роздумів над жанровою специфікою казки. В цілому ж вона зуміла з’ясувати природу ідейно-художнього пафосу цього жанру, особливості зображально-стильової системи, суть змістоформи загалом. Виведену авторкою дефініцію казки можна вважати правомірною.

У центрі пропонованого дослідження —

казки Івана Франка. І хоча інтерес до казок українського письменника незмінний (і не лише в дітей), літературознавці не квапилися ґрунтовно їх досліджувати. В основному вчені, розглядаючи твори для дітей, принагідно зачіпали й казки І.Франка (Л.Маляренко, І.Шанюк, Є.Городецька, М.Скорський, Л.Мостова та ін.). Найхарактерніший досі дослідницький вияв уваги — звертання до казок І.Франка в оглядових монографіях про творчість письменника (О.Дей, Л.Рудницький, О.Вертій, Р.Чопик) — це насамперед системно-комплексний погляд на внесок І.Франка в літературно-культурний процес.

Ґрунтовне осмислення казкової скарбниці І.Франка вперше зустрічаємо у 1960-х роках у монографії лінгвіста Я.Закревської “Казки Івана Франка: (Мовно-художній аналіз)” (К., 1966). Однак вона розглянула цю скарбницю тільки в мовно-стилістичному плані, виділивши й обґрунтувавши мовно-художні прийоми та словесно-зображальні засоби творчої манери письменника.

В останні десятиліття у векторі франківського казкознавства з’явилася певна прогалина. Нині дослідження казок І.Франка дещо пошквалилося. Найновіші праці про казки письменника припадають на початок третього тисячоліття — це статті В.Гуменної, І.Гончар, Л.Водяної, Ю.Бондаренка та ін. 2002 року в Дрогобичі відбулася міжнародна конференція “Проблеми вивчення творів Івана Франка і його сучасників у початковій школі”, на якій обговорювалися й питання дослідження Франкових казок для дітей. Новий етап у вивченні казок письменника започаткувала рецензованою працею Наталя Тихолоз.

Теоретично осмислюючи казки письменника, авторка вказує на такі основні чинники, що впливали на його генологічну свідомість: “літературна традиція (емпіричні уявлення про жанри, витворені протягом століть творчою практикою багатьох письменників та засвоєні індивідуальною читацькою свідомістю в процесі рецепції), тогочасна

теоретико-літературна думка (найперше німецька та польська), жанрові пошуки митця у власній художній творчості та його генологічні роздуми у теоретичному, історичному й літературно-критичному аспектах” (с.70-71).

Власне, другий розділ “Естетико-функціональна типологія жанрових модифікацій казки у творчості Івана Франка” присвячений генологічному осягненню казкової спадщини письменника. В полі дослідницької уваги — розважально-дидактичні, сатиричні, сновізійні казки І.Франка й, безумовно, казки-поєми “Лис Микита”, “Коваль Бассім”, “Абу-Касимові капці”. Окремий параграф відведений інтерпретації Франкових творів неказкової жанрової природи, проте позначених рисами казки (“Наймит”, “Захар Беркут”, “Петрії і Довбушуки”, “На роботі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемошом” та ін.), а також текстів, які містять в авторських заголовках і підзаголовках визначення “казка” (“Правдива казка”, “Снігова казка”, “Мавка”, “Поєдинок”, “Хома з серцем і Хома без серця”, “Будяки”), проте за своєю жанровою структурою далекі від цього окреслення.

Цікаві спостереження зв’язані з циклом “Коли ще звірі говорили”. Дослідниця вважає, що художній світ Франкової збірки — “це світ постійної небезпеки для життя” (с.114). У своїх роздумах вона спирається на Франкову філософську статтю “Мислі о еволюції в історії людськості” (1881), в якій письменник, розглядаючи суспільний розвиток, доводить, що в основі вдосконалення громадських об’єднань був єдиний важіль — боротьба за існування. Казкові історії — це фікції, але в них зафіксована основна реальна сутність тваринного світу: вчинками звірів рухає голод й інстинкт самозахисту, ці спонтанні вітальні властивості онтології є провідними стимуляторами вчинків персонажів і в казках про тварин І.Франка. Н.Тихолоз у цьому ракурсі зауважує, що в казках письменника діями персонажів керує основний інстинкт тваринного світу, який ще до І.Франка був сформульований

Дарвіном та Воллесом як закон боротьби за виживання. Казки Франкової збірки виходять за рамки повсякденної моралі, сповідуючи філософію недосконалості світу й боротьби за існування в ньому, тому в цих творах прочитується екзистенційна підоснова концепції смерті. На думку дослідниці, І.Франко “екстремалізує безжальність законів природи майже у соціал-дарвіністському чи ніцшеанському дусі: щасливий, хто вижив, най згине, хто впав” (с.118).

Загалом, Наталя Тихолоз зуміла з’ясувати природу генології казок І.Франка, розкрити парадигму художнього стилю письменника. Її праця вирізняється системністю і ґрунтовністю підходів, точністю й оптимальністю методів дослідження. Можемо стверджувати, що в монографії приділено належну увагу всім основним аспектам інтерпретації твору: генетичному, структурному, контекстуальному й історико-функціональному. Книжка яскраво засвідчує, що творчість Івана Франка це прекрасний ґрунт для дослідження теоретичних проблем розвитку жанрів.

Авторка монографії також ставить перед собою ще й завдання популяризації

призабутих літературознавчих розвідок І.Франка, його перекладів. Зокрема, в “Додатках” читач знайде статтю молодого Франка “Женщина-мати”, його передмову до “Галицьких народних казок”, зібраних О.Роздольським, а упорядкованих І.Франком, записану письменником у рідних Нагуєвичах ще в дитинстві цікаву кумулятивну “Казку” про курочку чорненьку. Уперше Н.Тихолоз публікує досі не відомий читачам Франковий переклад німецької казки “Як король Карло В[еликий] ходив красти”. На окрему симптоматичну відзнаку заслуговує “Порівняльна характеристика сюжетно-композиційної структури казок І.Франка “Коли ще звірі говорили” та їхніх передтекстів”, а також багатство ілюстрацій.

Дослідження Наталі Тихолоз вносить нові моменти в розуміння однієї зі складних і багатих сторінок української літератури, зокрема казкового світу І.Франка.

м.Дрогобич

СУЧАСНИЙ ФРАНКО ВОЛОДИМИРА МАЗЕПИ

Мазепа В.І. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. — К.: вид-во “ПАРАПАН”, 2004. — 232 с. 150-м роковинам від дня народження Івана Франка присвячується.

Іван Франко, захоплення його історіософією, а відтак і постаттю загалом прийшло до В.Мазепи наприкінці 90-х. У міру осягання дослідником справжніх масштабів Франкової постаті та спадщини, в міру відчуття потреби діяльної присутності митця в духовному просторі сучасних українців, митець дедалі міцніше приковував до себе увагу автора майбутньої книжки “Культуроцентризм світогляду Івана Франка”. В.Мазепу обурювало намагання деяких нинішніх інтелектуалів відсунути поета на культурний маргінес. Він визнав у ньому “духовного лідера” української спільноти. Намагаючись оцінити вагомість

інтелектуального досвіду І.Франка, масштаб зрушень, здійснених ним у духовному світі українства, В.Мазепа потрактував митця не як історіософа чи філософа, а як універсального мислителя з виразною науковою налаштованістю (у книжці І.Франка постійно іменовано ученим).

Іншою спонукою до творення В.Мазепою його останньої книжки була глибока стурбованість “духовним сирітством” сучасної української культури. Ідеться про віртуальну відсутність у ній вирізненої потужної вітчизняної інтелектуальної традиції, насамперед, про відмову від її

усвідомлення й актуалізації. Дослідника серйозно турбує, скільки в нинішньому українському суспільстві знайдеться



людей, причетних до цінностей національної культури в її вершинних — отже, загальнолюдських — досягненнях. У Франковій традиції найвартісніша для автора вкрай потрібна нині “філософія дії” — практична філософія (с. 228).

Глибоко відчуваючи сучасність Франкової думки, В.Мазепа спеціально підкреслював суголосся ідей поета з тими чи іншими надсучасними інтелектуальними побудовами. Може, найпромовистішою і найнесподіванішою є кореляція тлумачення Франком історіографічних праць як конструювання

історичних подій і раціонального змісту т.зв. конструктивізму в нинішній гуманітаристиці. Інший приклад — це прагнення І.Франка “олюднити” історію, надати їй “людського обличчя”, тобто трактувати її як процес людської екзистенції, проживання й діяльності людини у вимірах антропологічного часу (с. 17). Воно виразно співзвучне з історико-антропологічним дослідженням минулого, успішно репрезентованим у нас нині, скажімо, Н.Яковенко. А хіба не злободенно звучить сьогодні думка І.Франка, виділена В.Мазепою: тільки як самостійний *культурний* організм нація набирає здатності до “самостійного [...] політичного життя” (с. 89).

Найсучасніше у Франка-мислителя — культуроцентричність його дослідницької позиції. Використавши концепт культури як головну засаду власного дослідження, В.Мазепа тим самим продемонстрував продуктивність та евристичність смислового осереддя Франкової інтелектуальної спадщини.

Варто зауважити, що вже із самих посилань у цій книжці видно, що її автор максимум уваги надавав джерельним текстам. Та водночас відлуння в його розмислі знаходять і дослідження О.Забужко, Т.Гундорової, Г.Грабовича, проведені водночас із ним. Поза цим актуальним контекстом Володимир Іванович не мислив пошукової праці.

Іван Лисий

Передплачуйте

СЛОВО *i* ЧАС

– єдиний академічний

літературознавчий журнал

про українську та світову літературу.

Передплатний індекс – 74423.

Електронний варіант

на Web-сторінці за адресою:



ФРАНКОВА СПАДЩИНА І СУЧАСНІСТЬ

За різними мотивами відзначають ювілей видатних осіб: віддають данину шани кумиріві нації або з кон'юнктурних міркувань наголошують ту чи ту ідею у спадщині діяча для самоутвердження, інших веде мотив національної гордості й вони демонструють духовні здобутки свого співвітчизника серед народів світу. Але жоден із цих мотивів недостатній, коли йдеться про такого духовного велета, як Іван Франко. За ювілейними публікаціями про митця та Франковими читаннями в Інституті філософії найголовніший мотив цього ювілею — включення багатющої творчої скарбниці ювіляра в контекст духовності й філософського мислення сучасної України.

З ініціативи дирекції Інституту філософії НАНУ й відділу історії філософії України 20 червня 2006 року відбулися “Франківські читання”, участь у яких взяли як працівники Інституту філософії, так і співробітники інших наукових установ гуманітарного спрямування.

Програма читань складалася з доповідей та виступів, в яких розглядалися проблеми дослідження світогляду І.Франка; зв'язок культурологічних та філософських аспектів його творчості; стан дослідження філософської думки І.Франка в 90-х роках в Інституті філософії НАНУ та в Україні. Відбулась презентація праці Володимира Мазепи “Культуроцентризм світогляду І.Франка” (2003). Відкрив “Франківські читання” та головував на них завідувач відділу історії філософії України *Василь Лісовий*.

У вступному слові директора Інституту, академіка НАН України *Мирослава Поповича* наголошено на неоднозначності постаті Франка, розглянуто проблему “двійника” Франка, оскільки митець, з одного боку, прихильник елітарного мислення (поза межами можливого), а з другого — він залишається в повсякденні.

Василь Лісовий у доповіді “Проблеми та перспективи дослідження філософської спадщини І. Франка” розглядає митця як людину Відродження, що засвідчує певне диференційоване поле знань. Масштаб діяльності І.Франка вражаючий: література (проза, драматургія, поезія), літературознавство, етнографія, фольклор тощо. Доповідач зупинився й на славістиці Франка. Франко виділяв славістику як певну галузь, друкувався в різних славістичних виданнях, був членом славістичних товариств. Писав німецькою, чеською, словацькою. Порівнюючи славістику І.Франка та Д.Чижевського, промовець називає спільні риси: особисті контакти, статті, фольклор, етнографія і, найголовніше, — захист культурної самобутності, неповторності кожного народу. Щодо власне філософських тем, то це тексти, присвячені просвіті, зокрема політичній, тут виявилась виразна соціалістична тенденція драгомановського, ліберально-соціалістичного типу. Після переходу Франка на позиції самостійної України його просвіта спрямована на утвердження національної самосвідомості (цікава дискусія між І.Франком і Лесею Українкою).

Павлина Дунай, провідний науковий співробітник Національного музею літератури України (“До проблем світогляду Івана Франка”) розглядає трагічність його світовідчуття, його глибокі суперечності, породжені як внутрішніми, так і зовнішніми чинниками, його напружені стосунки з галицькою інтелігенцією з її егоцентричною моделлю патріотизму. В кінці 90-х проявляється також і внутрішній духовний конфлікт

поета між межово раціоналістичним, позитивістським ставленням до світу, в якому не було місця для Бога, і здатністю до містичних духовидних прозрінь. Тому його художня творчість може бути інтерпретована на антиномічному перетині — запереченні Бога й водночас відчутті присутності Його, отже духовний модус поета — на розходженні між раціоналізмом та жагучою потребою віри.

“Авторизація присутності в українському духовному просторі І.Франка і його творчості” — тема завідувачки відділу проблем релігійних процесів в Україні *Людмили Філіпович*. Великий інтерес, наголосила вона, викликає Франко саме як дослідник релігії, тут він постає дивовижно сучасним. Його ставлення до релігії неоднозначне, наприклад, по-різному ставиться він до унії і католицизму, постає як глибокий аналітик, бо бачить у них позитивні й негативні сторони. Скажімо, унія, безумовно, поділила українців, але цим спричинилась до розвитку й самоусвідомлення українства. У католицизмі, на думку мислителя, наявні ознаки антиукраїнського характеру, але водночас він сприяв введенню України в загальноєвропейські процеси. Розглядаючи історію формування тих чи тих релігій, зміни релігійних світоглядів, починаючи від первісних їх форм до православ'я, Франко проявляє себе як великий гуманіст, глибокий антрополог, котрого завжди цікавить людина в системі цих відносин.

На думку керівника Відділення релігієзнавства *Анатолія Колодного*, Франко був атеїстом, що засвідчують, зокрема, й такі рядки: “Нема, нема вже Господа на небі! Нема Творця...”. Митець закликає “поступати розумно” у справах релігії, адже розум і просвіта мусять бути головною основою релігії і “правдивої релігійності”, яка ґрунтується на вірі у найвищу справедливість, діяння людини відповідно до морального ідеалу.

Доктор філософії *Дарина Тетеріна-Блохина* представила доповідь на тему: “Дослідження творчості Івана Франка Ю. Бойком-Блохином”¹.

У доповіді “Апокрифологія І.Франка” *Олени Сирцової* ішлося про Франка як апокрифолога, текстолога. Це величезний прорив у сфері апокрифології, актуальної і сьогодні. На її думку, всесвітньовідомий бестселлер “Код Да Вінчі” базується, по суті, на текстах апокрифів: “...фактично зараз увесь світовий загал читає апокрифи”. Це сенсація, навколо яких сьогодні зосередився культуроцентричний погляд. Франко культуроцентричний, він знаменує апокрифологію ХІХ ст., показуючи, що апокриф проймає літературу, поезію, музику. У Франковій спадщині ще багато невідомих, недосліджених апокрифологічних текстів, які перегукуються з апокрифами попередніх поколінь.

Була презентована книжка славної пам'яті *Володимира Мазени* “Культуроцентризм світогляду Івана Франка” (К., 2004). Про роботу дослідника над цим виданням розповів *Іван Лисий*².

Звичайно, передати атмосферу, в якій відбувалися Франківські читання, доволі складно, як і ті дискусії, діалоги, запитання, суперечки, емоції, що там відбулися. Але з упевненістю можна підсумувати: “Франківські читання” українських філософів виявили величезну зацікавленість наукової і суспільно-політичної громадськості у включенні вічноживої Франкової спадщини в духовний обіг сучасної України.

Добромисл Пронюк

¹ Див.: Слово і Час. — 2006. — № 8. — С. 48 - 57.

² Див.: Там само. — 2006. — № 8. — С. 87 - 88.

ПРО МАЙБУТНЄ ВИДАННЯ ОПИСУ БІБЛІОТЕКИ І. ФРАНКА

З 2005 року Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України вперше в науковій практиці вітчизняних текстологів-літературознавців почав підготовку видання науково-бібліографічного опису персональної бібліотеки письменника. Йдеться про унікальну особисту бібліотеку Івана Франка, яка є складовою його фонду у Відділі рукописів Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України, де зберігаються творчі рукописи світочів української нації (від XVI ст. до сьогодення).

Неповторність уцілілої книжкової колекції І. Франка — в її меморіальності. Вона дійшла до нас майже повністю за своїм істинним обсягом та рідкісним тематичним складом¹. Станом на 23 серпня 1944 р., за свідченням М.Д.Деркач, бібліотека нараховувала 7920 томів і 410 стародруків². Реальний же обсяг її значно більший — близько 12 тис. одиниць, адже більшість видань було скомпоновано власником у конволюти, деякі з них вміщують аж до 50-ти книжок, брошур, примірників журналів тощо.

Неповторна книжкова колекція І. Франка й за раритетністю видань, і за часом виходу їх у світ (від початку XVII до початку XX ст.), і за мовами: українською, німецькою, англійською, польською, французькою, італійською, іспанською, російською, латинською, грецькою, болгарською, румунською, угорською, сербською, церковнослов'янською та іншими. Ці книжки — здобутки світової художньої літератури, культури, історії, міфології, релігії, філософії, фольклористики; найновіші досягнення тодішньої соціологічної, педагогічної, політичної, економічної, природничої думки.

Великий книжковий комплекс максимально точно відбиває не лише коло читання геніального письменника-мислителя, а й його дивовижно багатогранні контакти зі світовою культурою. Бібліотека художника слова — це унікальний осередок тих текстів, які породжували його художні образи, ставали рушійною силою творчого процесу.

Композицію повного й об'єктивного Опису меморіальної бібліотеки І. Франка зумовив топографічний принцип, чітко означений її власником у "Списі..." та у власноручній нумерації на форзаці кожного тому й відповідно за порядком їх розташування у книжкових шафах письменника. Цю топографію книжкового зібрання не було порушено і в процесі зберігання його в Інституті літератури, куди особиста колекція І. Франка надійшла зі Львова в 1950 р. Збереженням та створенням алфавітного каталогу колекції ретельно опікувалась співробітниця Інституту З. Г. Крапивка.

Строге дотримання в Описі порядку обліку й розташування книжок, встановлених самим письменником, це, безперечно, вирішальна умова відтворення меморіальності бібліотеки. На щастя, книжкова колекція не зазнала з часу комплектування істотних змін і в своєму зовнішньому вигляді. Опис кожного тому цієї бібліотеки для літературознавця своєрідне входження в аурі незбагненої суті меморіальної речі: на ній — печать присутності великої творчої Особистості.

Концептуальний підхід до Опису особистої книжкової колекції І. Франка базується на правилах і нормах бібліографічної науки. Відомі окремі напрацювання російських науковців-бібліографів, результатами яких стали видання описів особистих бібліотек Л. Толстого, М. Горького³. Оскільки в Україні досі не здійснювався подібний науковий опис особистої бібліотеки письменника, і понятійний апарат цієї галузі національної бібліографії недостатньо розроблений, укладачам Опису бібліотеки І. Франка довелося

¹ Докладніше про історію бібліотеки І. Франка див.: *Мельник Я.* Особиста бібліотека Івана Франка // *Жовтень*. — 1986. — № 6. — С. 92–98.

² Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі — ІЛ). — Ф. 3. — № 2278. ("Спис книжок бібліотеки І[вана] Ф[ранка] після томів", який власноруч вів письменник до 1982-ої книжки — далі "Спис...")

³ *Бібліотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиографическое описание: В 3 т. — М.; Тула, 1972–1999; Личная библиотека А. М. Горького: Описание: В 2 кн. — М., 1981.*

робити певні, зумовлені специфікою матеріалів, відхилення від бібліографічних стандартів. Авторським колективом було розроблено Інструкцію науково-бібліографічного Опису бібліотеки І. Франка, в якій викладено концептуальні правила й максимально враховано нестандартні ситуації (з найдетальнішими конкретними прикладами).

Насамперед в описі титульного аркуша кожного видання – строге дотримання мови правопису оригіналу. У бібліографічному описі використовуємо поширену систему скорочень (різними мовами); відтворюємо порядок і спосіб детального опису уточнень заголовку, текстових додатків, вихідних даних книжки, серії видання.

Окрім типових випадків, передбачених нормами бібліографії, прийнято певний порядок і спосіб опису нестандартних випадків. Наприклад, в описі фрагментів періодичних видань, скомпонованих тематично письменником у конволюті, окрім бібліографічних даних про журнал, обов'язково фіксується авторство й назва статті, якою цікавився І. Франко.

Вважаємо істотним у бібліографічному описі докладніше подавати дані про оправу тому (власницька оправа І. Франка, видавнича, власницька оправа іншої особи) з обов'язковою фіксацією змісту наклейок на верхній і нижній кришках оправи та корінці; про обкладинки (також і ті, що збережені в конволютах, часто за письмовою вказівкою письменника для палітурника).

Піклуючись не лише про збереження, а й про зручність користування бібліотекою і особливо – про її зразковий естетичний вигляд, І. Франко власноручно розмічав титульний аркуш для палітурника, визначаючи напис на корінці нової оправи. Бібліотека й нині вражає стриманою вишуканістю темних оправ із характерним золотим тисненням на корінцях. На багатьох корінцях збереглися також замовлені власником наклейки з коротким змістом конволюту, записані рукою І. Франка незмінним чорним чорнилом. Звертаємо увагу й на записи І.Франка “Змісту” конволюту (найчастіше на нижньому форзаці), іноді з його помітками в написаному.

Книжки цієї великої бібліотеки зберігають сліди невтомної роботи І. Франка – від автографів оригінальних творів письменника, вченого-енциклопедиста, записаних на вільних від друку фрагментах книжки, його емоційних роздумів і “розмов” з автором на її берегах – до численних поміток-асоціацій та правок друкарських помилок. Зокрема, неоціненний скарб для дослідників-франкознавців у бібліотеці становлять російські журнали “Отечественныя записки” (липневий номер) і “Вѣстникъ Европы” (жовтневий номер) за 1877 рік, на сторінках яких І. Франко записав густим дрібним почерком цілий ряд своїх оригінальних поетичних текстів, фольклорні та лінгвістичні матеріали. Чільне місце серед автографів письменника займає поема “Про богача, що їздив біду купувати (народна казка)”, записана на вузьких полях “Вѣстника Европы”. Тут же знаходимо і тексти незавершених поем “В гору, гризоти і бідности...” (друга частина) та “Посеред дворян й магнатів...”, 27 оригінальних “коломинок”. Початок поеми “В гору, гризоти і бідности...”, ліричні вірші “Не журись, шчо на свѣт оснь сумрачна йде...”, “Ні на дыло, шчо б виречи: та, оно праве...”, “Сльозами личенько ти не вмивай...” та “Матеріали язикові з Крехівщини” записано на вільних від друкованого тексту фрагментах журналу “Отечественныя записки”. У книжці поезій М. Некрасова І. Франко записав поряд із друкованим текстом свої переклади двох віршів російського поета (“У людей-то в дому – чистота, лепота...”, “Наконецъ, не горить уже лѣсъ”...); у виданні творів Джузеппе Джусти зберігся автограф підрядкового перекладу перших трьох строф його сатиричного вірша “La guigliothina a vapore” (“Парова гільйотина”).

Особливо ретельно описуємо печатки, штампи, графізми, наклейки на форзацах та сторінках тексту. Наклейка Бібліотеки НТШ подається із вказівкою на інвентарний номер. Дарчі написи, власницькі підписи та всі інші записи на форзацах, титулі та шмуцтитулі відтворюються повністю з дотриманням правопису оригіналу (зі вказівкою

на знаряддя письма та колір чорнила чи олівця). Уже в першому, готовому до друку томі Опису (близько 1200 позицій) зафіксовано власноручні записи Ю. Федьковича, В. Антоновича, М. Драгоманова, І. Нечуя—Левицького, В. Коцовського, К. Арабажина, К. Трильовського та багатьох інших відомих сучасників І. Франка. Отже, такий опис всебічно констатує дані для подальшого наукового вивчення історії книжки, її “біографії”.

За сторінками та рядками (згідно розроблених зразків) подаються помітки, підкреслення, відкреслення, закреслення, правки. Повністю відтворюються записи на полях і над рядками в друкованому тексті, залишені рукою письменника (зі вказівкою на знаряддя письма). Опис має на меті максимально точно зафіксувати цю, поки що невідому працю І. Франка.

Численні помітки та записи інших осіб, багато з яких залишаються невстановленими, в тексті Опису не відтворюються, лише зазначається їх наявність. Поодинокі помітки в цьому випадку (одна / дві) подаються із зазначенням сторінки.

Опис такого дорогоцінного книжкового зібрання не оминає також і даних про наявність нерозрізаних аркушів (із зазначенням сторінок) і, звичайно, свідчень про стан збереження кожного тому. Йдеться про фіксацію аркушів, яких бракує в книжці, про нарощені, підклеєні, надірвані, та такі, що неякісно обрізані; про пошкодження оправи та корінця.

Особливого значення набули в меморіальній бібліотеці великого письменника тогочасні каталожні картки, закладки, давні згини аркушів, засушені між сторінками фрагменти рослин, квіти. Вони зберігаються за фіксованим в Описі місцем їх виявлення.

З видрукуванням Науково-бібліографічним описом цієї бібліотеки прийде до читача і дослідника світ тих колосальних знань, які опановував геній великого мислителя й творця.

Тетяна Масляничук, Лариса Мірошніченко, Лариса Чернишенко

ФРАНКОВЕ СВЯТО В ТРУСКАВЦІ

Міжнародна наукова конференція, присвячена 150-річчю від дня народження Івана Франка, прикметна тим, що на ній розглядалися питання, пов'язані не лише з І.Франком, а й ще з одним великим українцем митрополитом Андреем Шептицьким.

Конференція відкрилася пленарним засіданням, яке благословив владика Ярослав Приріз. Учасників зібрання привітав також міський голова *Л.Грицак*.

На першому пленарному засіданні виступили директор Інституту історії церкви О.Турій і професор Київського національного університету ім. Т.Г.Шевченка *Г.Штонь*.

На конференції працювало дві секції. Першою, що мала назву “Митрополит Андрей, Іван Франко та проблеми української духовності”, керував професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка *З.Гузар*. Він же виступив із доповіддю “Образ молитви у творах Івана Франка”. Значний інтерес викликала доповідь *Є.Пшеничного*, який виявив і опрацював неопублікований твір І.Франка “Причинки до культурної історії Західної України XVII—XVIII ст.”. З цікавістю вислухали учасники конференції доповідь *Л.Гулевич* “Християнський письменник о. Микола Устиянович в оцінці Івана Франка”. Дослідниця провела паралель між реальною працею о. Миколи Устияновича та персонажем оповідання І.Франка “Чума” о. Чимчикевичем.

Друга секція мала назву “Митрополит Андрей та Іван Франко в утвердженні націо-релігійної ідеї в Україні”. Головував на ній професор Львівського національного університету ім. І.Франка *М.Гнатюк*. З доповідями виступили *Б.Тихолоз* (“Біблійні топоси в іоносфері Франкового Мойсея”), *М.Легкий* (“Послання оквестії соціальної Андрея Шептицького в оцінці Івана Франка”).

Цього ж дня була проведена урочиста академія, на якій промовляли владика *Я.Приріз* (“Пастирська діяльність митрополита Андрея Шептицького”) та проф. *М.Гнатюк* (“Роль Івана Франка в утвердженні українства в Галичині в кінці XIX – початку XX ст.”). Особливе зацікавлення викликала доповідь о. *Юрія Авакумова* — пароха російськомовної греко-католицької громади в Архідієцезії Мюнхен-Фрайзинг, гостьового професора Українського католицького університету у Львові, упорядника й редактора збірника документів “Митрополит Андрей Шептицький і греко-католики в Росії” (2004 р.).

Упродовж наступного дня роботи конференції виступили *В.Корнійчук* (“Типологія біблійних образів в поезії Івана Франка та Яна Каспаровича”), *О.Рязанова* (“Вивчення поеми Івана Франка “Іван Вишенський” у школі”), *Н.Тихолоз* (“Образ християнського святого в драмі-казці Івана Франка “Суд Св. Миколая”), *В.Микитюк* (“Ідеї католицької церкви в українському літературознавстві міжвоєнного двадцятиріччя”).

У завершальному пленарному засіданні взяла участь директор Центрального державного кінофотоархіву України ім. Г.С.Пшеничного *Н.Топішко*, яка продемонструвала унікальні фото- та кіноматеріали про митрополита Андрея та про Івана Франка. Учасники конференції почули запис голосу Андрея Шептицького з власної фонотеки *І.Скибака*. Він же навів у своїй доповіді вельми цікаві архівні матеріали щодо стосунків Івана Франка та його духовної учениці християнської поетки Уляни Кравченко.

Матеріали конференції планується видати окремим збірником.

Іван Скибак

Наші презентації

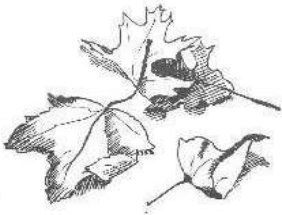


Голод Роман. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 284 с.

Літературна спадщина Франка – своєрідне дзеркало літературного процесу к. XIX – поч. XX ст. і в цій монографії автор показав особливості творчого методу письменника та динаміку розвитку української літератури на зламі століть. Формування його творчого методу відбувалося протягом усього його життя. Головною рисою була синтезуюча здатність, завдяки чому він збагачував власний арсенал засобів художнього зображення елементами з усіх інших літературних напрямків. Для творчості І. Франка характерне прагнення до універсалізму, багатогранності у виборі тем і засобів художнього зображення, вміння поєднувати індивідуальну майстерність із національними традиціями та загальносвітовими тенденціями в розвитку літератури.

М. К. Наєнко

**Іван Франко:
тяжіння до модернізму**



Наєнко М.К. Іван Франко: тяжіння до модернізму. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 96 с.

Розглядається творчість Івана Франка з позиції належності її до новітньої (модерної) епохи в українській літературі, зокрема до раннього етапу українського модернізму. Складається з таких розділів: „Творчі дискомфорти перехідної доби”, „Проза: реальний натуралізм і неоромантизм як передмодернізм”, „Поезія: модернізація форми, поліфонія філософських символів”, „Драматургія: фрейдівська психоаналітика, романтично-барокові візії як вияви творчого модернізму”, „Свідоме й інтуїтивне: єдність протистоянь”.

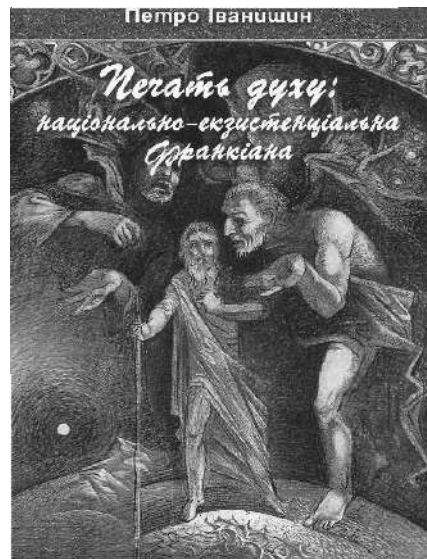
Початки модернізму простежуються не лише за власною творчістю І.Франка – він осмислював його в теоретико-літературному аспекті, доводить автор. Ось як він завершує своє дослідження: „Зрозуміти Франка-

критика можна лише з урахуванням перехідності епохи: у ній відбувався літературний зсув зі змісту творчості вбік її форми”, за висловом Т. Гундорової, „переміщення цінностей зі сфери суспільної корисності в сферу суб’єктивних переживань”.

Для міркувань про неї Франкові забракло часу, який потрібен для перебудови аналітичного мислення; художнє мислення перебудовується інтуїтивно, підсвідомо. Тим часом перехідова доба в літературі тривала, а йому в 1916 р. довелось переходити у вічність”.

Іванишин П.В. Печать духу: національно-екзистенціальна Франкіана. – Дрогобич: Видавнича фірма „Відродження”, 2006. – 96с.

Збірник пропонує новий погляд на постать Івана Франка в контексті націотворчої герменевтики. Зокрема наголошується на теоретико-методологічному потенціалі його спадщини у зв’язку з національно-екзистенціальною інтерпретацією, одним із основоположників якої він був.



ГАВРИЛО ПУСТОВІЙТ

Гаврило Михайлович Пустовійт (1900—1947) навчався у Київському художньому училищі (1916—1918), яке залишив через нестатки, повернувшись до Межиріча (Канівський повіт), вчителював у трудшколі. 1923—1930 рр. — навчання у Київському художньому інституті, у майстерні монументального малярства під керівництвом



Гаврило Пустовійт.
Автопортрет. 1944.

М.Бойчука, далі — на графічному факультеті. Співпрацює з видавництвами „Рух”, „Сяйво”, „Культура”, „Книгоспілка”, „Держвидав України”. Очолює художньо-конструкторський факультет харківського поліграфічного інституту (1930—1932).

Очолив художньо-конструкторський факультет Харківського поліграфічного інституту (1930 — 1932), з 1938 р. заступник Голови Спілки художників України. Автор ілюстрацій до „Обломова” І.Гончарова (1935), „Рассказов” М.Коцюбинського (Детгиз, 1940), чотиритомника І.Франка (1936). До Шевченкового ювілею (1939) створив графічну композицію для реверсу ювілейної медалі, літографічний та офортний портрети Кобзаря, станкові твори, ілюстрації до „Наймички”. У 1939—1941 рр. збирає матеріал, пов’язаний з І.Франком, тривалий час перебуває на Західній Україні, намалював портрети родичів й односельців Каменяра.

У липні 1941 р. був призваний до армії, керував СПУ в евакуації. У 1942 р. проілюстрував твори М.Бажана („Данило Галицький”), поезії А.Малишка, М.Рильського, М.Стельмаха, створив галерею портретів з натури діячів української культури: М.Бажана, О.Довженка, Ю.Коцюбинського, О.Корнійчука, І.Ле, А.Малишка, В.Сосюри, Ю.Яновського, В.Василевської та ін. Експонувався на багатьох виставках Києва, Москви, Харкова, Львова, Єревана, Варшави (1927—1941); у 1956 р. — на художній виставці до 100-річчя з дня народження І.Франка (Київ), у 1980 р. — на персональній виставці портретів письменників-фронтовиків (Київ).

У вересні 1942 р. його заарештовано за звинуваченням у націоналізмі та антирадянській агітації (стаття 58), вирок — 10 років таборів (Астраханський табір НКВС №2), там митець захворів на туберкульоз, тому в жовтні 1943 р. був звільнений як смертельно хворий без права повертатися в Україну. По демобілізації у липні 1945 р. решту життя провів у клініках Сталінграда, Підмосков’я, Києва, де й помер 20 березня 1947 р. Йому пощастило ще побачити своє останнє видання — цикл малюнків до Франкового „Захара Беркута”, виданого 1946 р. „Детгизом”. Реабілітований 1956 року.

Творча спадщина митця заслуговує на подальше всебічне вивчення — адже він визначив стилістику і манеру української графіки на багато років наперед у станковій і книжковій графіці, плакаті, есклібрисі.

В.Л.

3-я сторінка обкладинки: портрет Івана Франка, музей І.Франка у Львові, обкладинки та ілюстрації до видань творів І.Франка, обкладинка каталогу робіт художника; на стор. 60 — портрет Захара Франка; на стор. 61 — портрети Дарії Франко та Ганни Франко.