

Ірина Бетко (Київ)

Глибиннопсихологічні первні в художньо-символічній системі ліричної драми Івана Франка “Зів’яле листя”

Лірична драма Івана Франка “Зів’яле листя” (1896) стоїть біля витоків українського модернізму. Епохальність цього твору прочитується на різних символіко-понятійних рівнях: не лише художньо-естетичному, а й соціально-психологічному, культурософському, духовно-світоглядному тощо. Змальовуючи історію нещасливого кохання одного з сучасників, у власних переживаннях і сумнівах поет помітив і узагальнив настрої і філософію нового покоління, яке втрачало цілісність попереднього позитивістського світогляду. І. Франко, на усталену думку, прилучився своєю “драмою” до поширення в українській “молодій” поезії естетичного культу спіритуалізованого кохання, що ототожнюється зі способом нераціонального духовного пізнання. Естетизм, розгорнений за допомогою символістського містицизму й романтичного ідеалізму, ставав прикметною ознакою новонароджуваного українського модернізму [1: 336–337, 338].

Одним із найбільших творчих і водночас новаторських досягнень І. Франка у його ліричній драмі слушно вважають її специфічний психологізм модерністської орієнтації. Т. Гундорова зазначає, що “вибудовуючи філософсько-психологічну концепцію усєї збірки “Зів’яле листя”, І. Франко подавав культурно-психологічну студію декадентського перелому. Водночас він заглиблювався в джерела нового світовідчуття, побачивши в декаденсі не стільки естетичну “моду”, скільки “ліричну драму”. Драматизм збірки вбирає сутнісне для нової свідомості прагнення до віднайдення гармонії зі світом, природою й ідеалом, бажання ліричного героя психологічно реалізувати себе як повну й автономну індивідуальність” [1: 337]. Водночас психологізм “Зів’ялого листя”, не обмежуючись суто соціальним аспектом художнього аналізу, має значно глибший вимір, що сягає рівня архетипів колективного несвідомого [7: 135–164; 9: 38–41, 112–113].

Промовистим свідченням глибиннопсихологічного характеру є передусім “Передмова”, яка відкриває ліричну драму. Спроба її юнгіанського прочитання виявляє архетипні мотиви бінарно-амбівалентної пари персони [7: 215–223; 9: 124–126] й тіні [8: 18–21; 9: 43–46]. У цьому тексті автор, котрий репрезентує психологічні парадигми зовнішньої соціально інтегрованої персони (ідеально-досконалої “маски”, або ж “личини” особистості), вдаючись до прийомів літературної містифікації та уїдливої іронії, не лише принципово, а й відчайдушно намагається за будь-яку ціну розототожнитися зі своїм alter ego – протагоністом ліричної драми. Останній виразно віддзеркалює неvigідні, недосконалі, непристосовані і так далі, – одним словом, – тіньові аспекти його власної натури, за якими він сам не визнає права до існування, негуючи їх аж до кульмінаційного ступеня ритуального самогубства,

що відтак набуває глибокого психосимволічного підтексту. Свої "тіньові" риси у конкретному випадку автор, однак, не витісняє до несвідомих сфер психіки, але за примхливою "логікою" психологічної проекції [9: 132–135] наділяє ними свого бідолашного героя.

З погляду автора "Передмови", "декадентську" особистість протагоніста формують такі "тіньові" чинники: слабка воля й інтенсивна емоційність (глибоке чуття) у поєднанні з буйною фантазією. Це персонаж мало здатний до практичного життя [5: т. 2: 119], дезінтегрований майже на всіх можливих рівнях самореалізації. На громадсько-суспільній арені такі люди ніколи нічого путнього не зроблять, ні на що велике не зважуться, нічого в житті не досягнуть [5: т. 2: 119]. В інтимно-особистісній сфері протагоніст теж виявився безрадним: кохана жінка цілком слушно не відповідала на його почуття, а передусім він сам не зміг опанувати своїх власних болісних емоцій та внутрішніх поривань. Узагальнюючи безпорадність людей такого типу в стосунку навіть до самих себе, автор зазначає: "Самі їх пориви не видні для постороннього ока, хоч безмірно болючі для них самих. Оттим-то, вичерпавши сили в таких поривах, вони звичайно застрягають десь у якомсь темнім куті суспільного життя і токанять день поза день, заважаючи собі й другим" [5: т. 2: 119]. У духовно-світоглядному плані ліричний суб'єкт виявляє повну відсутність правильних орієнтирів: зовні декларує свої атеїстичні переконання, але в стані розпачу уявнюється його інфантильна віра в забобони; за хвилину щастя з коханою він готовий продати душу чортові, котрий, однак, глузливо відкидає цю пропозицію.

Окрім того, ліричний суб'єкт, загалом не сильний у прозі, не виявляв такого рівня літературного хисту, який відповідав би високим ідейно-естетичним запитам автора: "дневник, що його небіжчик нібито залишив по собі, писаний був безладно [...]. Багато там було недотепної мазанини, багато немудрого філософування та незрозумілих докорів" [5: т. 2: 119–120]. Цікаво, що цей фіктивний дневник, за аналогією з тим, хто нібито викликав його до життя, окреслюється як текст характерно тіньовий, що випадком впливає з небуття (тобто, у символічному сенсі, – зі сфери несвідомого). "Це пом'ятий та поплямлений зшиток, писаний прихапцем, ночами; читати його важко: се переважно ліричні оклики, зітхання, прокляття та бичування себе самого, а оповідання про факти дуже мало" [5: т. 2: 119]. На рівні змісту і форми цьому тіньовому тексту протиставляється, з одного боку, аналітичний критицизм "Передмови", а з другого – мистецька досконалість і лірична довершеність поезій трьох "жмутків".

Загалом протагоніст "Зів'ялого листя" як показова "тіньова" особистість є людиною "зайвою" і "слабою" – таким собі "страждаючим Вертером" доби модерну. Це тип життєвого невдахи, жертви обставин, єдиним "путнім" вчинком якого парадоксальним чином стало його самогубство. Не приймаючи до відома усю цю болісну правду про самого себе, автор "Передмови" несвідомо вдається до внутрішнього розколу свого "я" [9: 151–152]. При цьому в широкому цілісному контексті Франкової лірики "тіньова" постать ліричного суб'єкта "Зів'ялого листя" протиставляється традиційній "героїчній" персоні усіх тих поетичних творів, що репрезентують образ

незламного емоційно зрівноваженого й світоглядно стабільного борця за суспільні ідеали, позбавленого внутрішніх конфліктів першорядного письменника-народника, свідомого своєї високої місії, котрий як ватаг і провідник гуртує навколо себе громаду (пригадаймо такі поезії, як “Гімн” (“Вічний революціонер”), “Каменярі” та інші, а особливо написаний вже по ліричній драмі вірш “Декадент”).

Глибиннопсихологічна закономірність посідання особистістю тіні, яку автор “Передмови” відчайдушно намагався укрити від своїх читачів, а передусім від самого себе, виявилась у цьому випадку досить очевидною. Тим часом В. Щурат, даючи широковідому контрверсійну оцінку ліричній драмі І. Франка, а його самого безапеляційно називаючи “декадентом” [6], впадає в іншу психологічну крайність. Адже цілковите ототожнення багатой людської індивідуальності з її тінню так само помилкове, як і заперечення наявних між ними скомплікованих зв’язків. (Значно коректніше і психологічно вірогідніше дану проблему згодом окреслив М. Зеров, зазначивши, що образом героя “Зів’ялого листя” явив “Франко власне обличчя в дзеркалі тогочасної своєї лірики” [2: 484]). Натомість гостра емоційна реакція на статтю В. Щурата, зафіксована Франком у полемічному вірші “Декадент”, опосередковано свідчить, що значна частка болісної, аж не до прийняття, правди про сокровений світ його душі у словах опонента все-таки була. Показово, що коли “Передмову” витримано у тоні якогось неконтрольованого внутрішнього роздратування у стосунку до свого репресованого alter ego, то в “Декаденті” температура почуттів сягає критичної межі, а риторичне забарвлення тексту місцями набуває форм істеричної лайки (зокрема: Не паразит я, що дуріє з жиру, / Що в будні тільки й дума про процент, / А для пісень на “шрррум” настроїть ліру. / Який же я у біса декадент? [5: т. 2: 186]).

Справжній психологічний ефект, що справляють на рецепієнта свідчення подібного характеру, коли учасник полеміки, втрачаючи контроль над своїми негативними емоціями, не стільки говорить, скільки фактично “проговорюється”, звичайно буває протилежний очікуваному. Адже заперечення чогось чи когось, у цьому разі тіньового alter ego, парадоксально може обернутися його ствердженням. Відтак у глибинній психології сформувалося поняття конфронтації особистості з тінню, що становить перший серйозний крок на шляху її духовної інтеграції (індивідуації) й передбачає всебічну усвідомлену асиміляцію “невігідних” аспектів своєї натури [9: 44–45, 71–73]. Щось на зразок такої спроби робить автор “Передмови”, зазначаючи, що в безладному щоденнику його покійного друга “попадалися місця, повні сили і виразу безпосереднього чуття”, в котрих він “видобував із своєї душі правдиво поетичні тони”, спроможні робити “сильне враження”, побуджувати вдумуватись у його екзистенціальну ситуацію та “духовий настрій”, а також намагатися “передати ті місця віршованою мовою з метою пустити їх в світ”. При цьому автор – прагматик і скептик – ніби робить символічний приязний рух у керунку незаних йому психічних обшарів емоцій та несвідомих імпульсів, принципово визнаючи за ними право на існування. Проте з’ясовується, що весь цей “затроєний” песимізм (безнадійність, розпука, безрадість, умовно кажучи – “неовертер’янство”) – “се

горе таке, як віспа, котру лічиться вщиплюванням віспи", і займатися цими проблемами доводиться не з приємності, а з потреб, так би мовити, психотерапевтичних, у надії, що, можливо, "образ мук і горя хорої душі вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності" [5: т. 2: 120].

Загалом автор розглядуваного тексту до конфронтації з тінню ще психічно не був готовий. Значно більше терпимості до людських, а відтак і своїх власних вад він виявить лише в "Передмові" до наступної збірки ("Мій Ізмарагд", 1898). Поет вже не боїться відверто говорити про свої страждання, підносячи понад усе ідею взаємної толерантності в міжлюдських стосунках: "Значна часть поміщених тут віршів – то правдиві Schmerzenskinder [діти страждання (нім.). – І. Б.]. [...] Коли з них упаде в твою душу хоч крапля доброти, лагідності, толеранції не тільки для відмінних поглядів і вірувань, але навіть для людських блудів, і похибок, і прогріхів, то не даремна буде моя праця" [5: т. 2: 179, 180–181]. Натомість лише через 14 років після першої публікації "Зів'ялого листя" у "Передньому слові до другого видання" автор офіційно визнає те, що у психологічному (підсвідомому) плані було очевидне від початку: а саме, "що прозова передмова до першого видання [...] не більше як літературна фікція". На більшу відвертість він не спромігся, аргументуючи це тим, "що й без автобіографічного ключа" його поезії "мають самостійне літературне значення" [5: т. 2: 121]. Подібне настійне замовчування додатково засвідчує неслабнучу з роками актуальність і глибину індивідуального травматичного переживання на ґрунті нещасливого кохання. "Передмова", всупереч твердженню І. Франка, у світлі глибинної психології виявляється чимсь істотнішим, аніж звикла містифікація (інакше автор не мав би внутрішньої потреби залучати її до другого видання ліричної драми). Вона прочитується як вірогідний психосимволічний документ, який хоч і не містить "правдивого" оповідання про факти зовнішнього життя (подібно як дневник "небіжчика?!), проте має істотніші вказівки щодо інтимної біографії душі поета. У цьому плані "Передмова" відіграє роль якнайбільш адекватного впровадження до сокровеного внутрішнього світу митця, віддзеркаленого в тексті ліричної драми, художньо-символічну систему якої формують архетипальні мотиви тіні й аніми [7: 253–281; 8: 22–34; 9: 28–33].

Центральним об'єктом художнього зображення і психологічного аналізу ліричної драми є історія нещасливого кохання протагоніста. Її зовнішньо-подієва іронічна версія лаконічно представлена в "Передмові": "небіжчик влюбився був у якусь панночку, дістав від неї коша (видно, розумна панночка була, знала, який муж їй непотрібний), а потім мучився своєю любов'ю довгі літа, поки його улюблена не вийшла заміж. Тоді він покінчив з собою" [5: т. 2: 119]. З цієї простої фабули розбудовується складна лірико-драматична конструкція "трьох "дій" ("жмутків"), кожна з яких, інтонована тільки їй властивими настроями, барвами, мотивами, надавала цілісності поетичному матеріалу" [1: 338]. "Жмутки" не мають конкретніших підзаголовків, проте в кожному з них можна виділити домінуючу поетичну ідею та емоційну тональність.

"Перший жмуток" прочитується як "книга любові-смутку". Починається він

оптимістичним мажорно-весняним гімном (I: “По довгім, важкім отупінню”), що одночасно є заспівом до цілої ліричної драми. У контексті феноменів глибинної психології цей заспів інтерпретується як розгорнута метафора реляцій несвідомої і свідомої сфер психіки: несвідомість постає як невичерпне джерело вітальної енергії й поетичної творчості, з якого на поверхню свідомості, як “з-під попелу [...] огонь, проривається бурливая хвиля пісень та жаги і любові [...] іскра жива” [5: т. 2: 122]. Наступні поезії (II–IX і XI–XVIII) являють собою натхненно-розпачливі звернення до недосяжної коханої. Ці два монологічні каскади одночасно розділяє й поєднує десята мініатюра (X: “Безмежнеє поле в сніжному завою”), що становить першу у контексті ліричної драми спробу протагоніста естетично осмислити свій “нестерпний, лютий біль” за посередництвом стилізації народної пісні. У трьох останніх поезіях ліричний герой намагається змиритися з долею й поконати свій розпач новими надіями (XIX: “Я не жалуюсь на тебе, доле”), у понурій візії “бачить” свою кохану в образі повії (XX: “Привид”), а в меланхолійному мінорно-осінньому “Епілозі” (“Розвійтеся з вітром, листочки зів’яли”) лірично узагальнює наскрізну ідею “любові-смутку”.

“Другий жмуток”, у якому депресивний стан протагоніста поглиблюється, постає як “книга любові-страждання”. Чільні мотиви “Першого жмутку” дістають подальший всебічний розвиток – як ліричний, так і драматичний. Передусім у I, II, IV, VIII, IX, XII, XIV–XVIII поезіях триває напружена розмова з коханою, яка не дістає відповіді, – так само, як не відгукуються взаємністю і почуття ліричного суб’єкта. У двох перших поезіях чутно виразний відгомін глибиннопсихологічних мотивів заспіву. Вступна рефлексія (I: “В Перемишлі, де Сян пливе зелений”) знов активізує мотив реляцій несвідомості зі свідомістю, використовуючи при цьому новий арсенал показових архетипних образів і символів. Звертає увагу не лише “надсянська легенда” як промовиста алегорія “ліричної драми” протагоніста, але й символіка закутої льодовою корою ріки, що її “найглибший вир [...] неначе диявол” поглинає запряжену четвіркою карету, яка невідь звідки з’являється й невідомо куди зникає, якої ніколи ніхто не бачив і навіть не шукав, а ще – той сакральний час, коли трапилась ця загадкова моторошна подія на межі реальності і сну: недільний південь по Божій службі. Проте у символічному плані найістотніше те, що у розглядуваному вірші, порівняно із заспівом, місце несвідомої сфери в стосунку до свідомої змінюється діаметрально: несвідомість уже не еманує з себе енергію, але поглинає її зі свідомості, генеруючи депресивну ситуацію як домінуючий емоційний настрій “Другого жмутку”.

У наступному вірші (II: “Полудне”) зимовий пейзаж трансформується в літній, а узагальнено-абстрактна “хвиля пісень”, що пролунала в заспіві, конкретизується як народна пісня: “І стиха до строю сопілки / Поплив із народним до спілки / Мій спів” [5: т. 2: 140]. Відтак III–VII і XIII поезії, разом з десятою мініатюрою “Першого жмутку” й частково тринадцятим віршем “Третього жмутку” (XIII: “Матінко моя ріднесенька!”) становлять органічний внутрішній цикл народнопісенних стилізацій, цікавий оригінальною інтерпретацією архетипних образів і мотивів колективного

несвідомого, що постають у проекції на національно-фольклорний ґрунт. Проте цим не обмежується інтонаційне та настроєве багатство "Другого жмутку". У X, XI і XIV поезіях виразно звучать мотиви самоіронії, генетично започатковані в "Передмові". Натомість у двох завершальних віршах змальовано щораз глибше занурення протагоніста в депресію. Порівняно з кінцевими акордами "Першого жмутку", ліричний герой тепер постає настільки знесиленим внутрішньою боротьбою й знеохоченим до життя, що вже не має змоги далі миритися зі своєю долею, надіятись і мріяти про зміни на краще. По обнадійливій, але важкій весняній сівбі (XIX: "Я не жалуюсь на тебе, доле"), "надійшла осіння пора худого жнива" (XIX: "Як віл в ярмі, отак я день за днем"), а розвіяні з "вітром листочки зів'ялі" ("Епілог") покрив "білий килим забуття, одубіння, отупіння" (XX: "Сипле, сипле, сипле сніг"): так "любов-смуток" переродилась у "любов-страждання". Той переможний "огонь", що так яскраво спалахує у заспіві, безнадійно згасає саме наприкінці "Другого жмутку" (Повільним спалююсь огнем, / Та ярко бухнуть сили вже не маю; Молодий огонь в душі / Меркне, слабне, погасає [5: т. 2: 152, 153]), символізуючи катастрофічне падіння психічної енергії (лібідо [9: 99–100]) протагоніста. Отож, коло замикається: дія ліричної драми знову завмирає у "довгій, важкій отупінню".

"Третій жмуток" завершує ліричну драму як "книга любові-смерті". Депресія протагоніста сягає критичного стану, набуваючи форм манії самогубства. Відтак мотив смерті – символічної або реальної, котрий у перших двох жмутках з'являвся спорадично, – тепер звучить чи не в кожному вірші. У вступній мініатюрі (I: "Коли студінь потисне") традиційно відлунює тема поетичної творчості, набуваючи вкрай трагічного осмислення: "Чом же пісня та летється / Під вагою турбот і біди? / Чи те горе, як праса, / Щоб із серця пісень надушить? / Чи пісні ті, як дзвони, / Щоби горя завід заглушить?" [5: т. 2: 154]. За цим ідуть розпачливі "пісні" (II–IX поезії), у яких протагоніст оплакує безповоротну втрату коханої і своє життя, що без неї втратило сенс. У трьох наступних віршах (X–XII) розгортається курйозно-іронічний міні-сюжет, як ліричний герой безуспішно намагався продати душу чортові, "спіймавши" від нього "облизня". По цій ганебній невдачі перспектива самогубства остаточно опанувала його свідомість. Проте перш ніж поповнити цей "ритуал", він виголошує серію зворушливих прощальних монологів – до матері (XIII: "Матінко моя ріднесенька!"), до своєї пісні (XIV: "Пісне, моя ти підстрілена пташко" і XVI: "Даремно, пісне! Щез твій чар") та до коханої (XV: "І ти прощай! Твого ім'я"). Потім, вдаючись до спекулятивних маніпуляцій, шукає різнобічного світоглядно-філософського виправдання ідеї самогубства у буддизмі (XVII: "Поклін тобі, Буддо!"), атеїзмі й матеріалізмі (XVIII: "Душа безсмертна! Жить віковічно їй!") та християнському гностицизмі (XIX: "Самовбійство – се трусість"). Свою маніакальну ідею протагоніст втілює в останньому вірші ліричної драми (XX: "Отсей маленький інструмент").

У "Передньому слові до другого видання" І. Франко охарактеризував "Зів'яле листя" як твір, найсуб'єктивніший "із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивний у способі малювання

складного людського чуття” [5: т. 2: 120]. Справді, в цих “ліричних піснях” поет принципово, без жодних обмежень і видимих втручань з боку “автора”-перфекціоніста, дозволяє говорити своєму “тіньовому” alter ego, від імені якого написана переважна більшість віршів ліричної драми. Виняток становлять лише кілька зразків (чи теж вкраплень) рольової лірики – V, VI і X поезії “Другого жмутку” та X, XII, XV і XIX поезії “Третього жмутку”. Психологічний “драматизм” твору обумовлений тим, що протагоніст майже безперервно перебуває у стані напруженого внутрішнього звернення до когось чи до чогось. Основним адресатом, ліричним “ти”, є кохана, до якої він промовляє у сімнадцяти текстах першого, одинадцяти – другого і трьох – третього “жмутків”. Натомість у третій особі про кохану говорить в одному вірші першого, трьох – другого і семи – третього “жмутків”, причому в деяких текстах вона постає водночас і як друга, і як третя особа. Водночас протагоніст звертається і до інших осіб (матері, опонентів), до релігійно-міфологічного постаей (диявола, Будди), а також до узагальнено-поетичних образів-символів (долі, пісні тощо). У контексті ліричної драми означено-особові контексти переважають над неозначено-особовими. До цих останніх належить заспів, III, XIII, XIX і XX поезії “Другого жмутку”; у “Третьому жмутку” їх кількість зростає: I, II, IV–VII, IX, XVIII, XX.

Маючи змогу говорити, протагоніст розкриває внутрішній світ своєї душі, її сокровений “жіночий” образ, до кінця не усвідомлений ним самим, і який він ретельно приховував від оточення. Цей феномен у глибинній психології окреслюється як архетип аніми. Зовнішнім віддзеркаленням (проекцією) цього світу і цього образу стала кохана ліричного героя. Скомпліковані реляції з анімою – як тією зовнішньою, так і внутрішньою – ускладнювалися тим, що водночас тривав болісний процес конфронтації особистості протагоніста з тінню, не даючи ліричному суб’єктові необхідних духовних орієнтирів у несвідомій сфері й не забезпечуючи йому навіть мінімального психічного комфорту. Отже, спершу неспроможність налагодити гармонійне співіснування персони з тінню, а згодом тотальний розлад з анімою призвели до психічної дезінтеграції, і, врешті, до екзистенціальної катастрофи протагоніста як її ритуально-символічної конкретизації. Свідчення про цю катастрофу має “печать” глибокої, майже документальної автентичності індивідуального травматичного досвіду. Спрямовуючи до своїх уявних опонентів, котрі засудять його вчинок безсумнівно й безапеляційно, ряд саркастично гострих риторичних запитань (“Ах, панове! Про трусість / Мовчіть ви мені! / Чи ви нюхали порох / В життєвій війні? / Чи ви лоб свій розбили / О дійсності мур? / Чи вам звісно, як смачно / На гаках тортур?”), переконаний у своєму виборі (“Коли знаєш, що чиниш – / Блаженний еси”), протагоніст з почуттям величезного полегшення вкорочує собі життя, що так жорстоко з нього “запило”, втративши будь-яку вартість і ставши нестерпним: “В остей маленький інструмент / Кладу маленьку кулю / І замість любки на момент / Його до серця тулю. / Один кивок... легенький гук, / Неначе свічка здута, / І він з моїх упаде рук, / І з мене спадуть пута. / [...] / Ядро завмерло – геть марну, / Порожнюю лущину! / Один кивок! За мить одну / Навіки я спочину” [5:

т. 2: 173–175]. Отож, протагоніста остаточно поглинає його неасимільована тінь, що постає як морок несвідомості й небуття – “темна ніч душі” [9: 115].

Поглиблення процесу дезінтеграції свідомості ліричного героя зумовлене поступовим наростанням елементів “аніматозної одержимості” його душі, неможливістю здійснити аналітичну диференціацію “зовнішніх” і “внутрішніх” мотивів. При цьому проявляється одна з кардинальних парадигм патріархальної культури – щодо засадничої безрадності “раціональної” маскулінної свідомості в ірраціональній сфері несвідомого: емоцій, почуттів та первісних інстинктів, – тобто в “світі аніми”. Ця парадигма відчитується чи не в кожній поезії ліричної драми, найчастіше виражаючись у формі розпачливої констатації фактів і окреслення обставин, на які нема впливу, як, наприклад, у вірші “Раз зійшлися ми случайно”: “Я питав про щось такеє, / Що й не варт було питать, / Говорив щось про ідеї – / Та зовсім не те, не тее, / Що хотілося сказать. / [...] / Ти кивнула головою, / В сінях скрилася, як стій; / Я ж мов одурілий стою / І безсилий за тобою / Шлю в погоню погляд свій. / [...] / Чує серце, що програна / Ставка вже не верне знов... / Щось щемить в душі, мов рана: / Се блідая, горем п’яна / Безнадійная любов” [5: т. 2: 125]. Проте протагоніст все ж спромагається на аналітичні чи навіть самокритичні рефлексії: “Якби я не дурень, що лиш в думках кисне, / Що співа і плаче, як біль серце тисне, / Що будуче бачить людське і народне, / А в сучаснім блудить, як дитя голодне, / Що із неба ловить зорі золотії, / Але до дівчини приступить не вміє, – / Ідеали бачить геть десь за горами, / А живеє щастя з рук пустив без тями / І тепер, запізно, плаче і дуріє – / Фантастичні думи! Фантастичні мрії!” [5: т. 2: 150].

Тяжко переживаючи свою “ліричну драму”, протагоніст розпачливо шукає хоч якоїсь “раціональної” відповіді на численні “ірраціональні” питання: “Не знаю, що мене до тебе тягне, / Чим вчарувала ти мене; За що, красавице, я так тебе люблю, / [...] / За що я тужу так, і мучусь, і терплю?; Чом твої очі сяють тим чаром, / Що то запалює серце пожаром? / [...] / І чом твій усміх – для мене скрута, / Серце бентежить, як буря люта?; Чому ж без тебе серце рвесь, / Душа болить і плаче?” [5: т. 2: 122, 124, 141, 150]. Поступово він усвідомлює парадоксальну річ – кохана є іманентною частиною його душі, і тому її страждання йому болять як свої власні: “Коли на те личко чудове / Ляже хмарою жалісна туга, / [...] / Отоді моє серце стискає / Мов кліщами, холодна тривога; Часом причується, що та душа живая / Квилить, пручається, – тоді глибокий сум / Без твого відома лице твоє вкриває. / Тоді б я душу дав за тебе” [5: т. 2: 124]. Особливо ж ліричного суб’єкта до відчаю допроваджує свідомість власного безсилля щось змінити на краще в нещасливому житті коханої (“Розпука! Те, що я вважав”). Він волів би осліпнути, ніж дивитись на її муки, пониження чи смерть: “О, щоб були мої осліпли очі, / Було б в душі ясніш і спокійніш; Чи моїм очам / Хтось видер світло?; І як се я гляджу і не осліпну?” [5: т. 2: 136, 154, 155].

На важливих аспектах процесу психологічної проекції архетипних мотивів аніми наголошено у вірші “Я не тебе люблю, о ні”: “Я не тебе люблю, о ні, / Люблю я власну мрію, / Що там у серденьку на дні / Відмалечку лелію. / Все, що дало

мені життя, / В красу перетопляв я, / І всю красу, весь жар чуття / На неї перелляв я. / Вона мій спів, вона мій хліб! / Душа мая – аж дивно – / До неї, наче той поліп, / Приссалась невідривно. / Усіми нервами приліг / Мій дух до неї, мила, – / І тут вона – аж страх! аж страх! / Твій вид мені явила” [5: т. 2: 144–145]. Проте почуття містичної єдності з коханою може набувати obsesійних форм: “Ні, не тебе я так люблю, / Люблю я власну мрію! / За неї смерть собі зроблю, / Від неї одурію” [5: т. 2: 145]. В іншому випадку, прагнучи приспати “люту муку” нерозділеної любові, ліричний герой намагався “вбити” “чистий образ” коханої, кидаючи в нього “болото та каміння кременисте”. Та від цього тільки сам “чувсь брудний, недужий, а її образ [...] яснів з душі, / Мов сонце верх калюжі” [5: т. 2: 131]. Натомість її смерть (реальна чи символічна) означає його кінець: “Вона умерла! – Ні, се я умер” [5: т. 2: 155].

Проектуючи сокровенні риси “жіночого” образу своєї душі на постать реальної жінки, ліричний суб’єкт так само несвідомо вдається до протилежного – інтроєкції [9: 78], переконаний, що він так само є частиною душі своєї коханої – її сокровеним “чоловічим” образом, анімусом [7: 253–281; 8: 22–34; 9: 33–36], хоч вона й не відповідає на його почуття. Відтак причину всіх нещасть, що випали на долю коханої, протагоніст суб’єктивно вбачає в тому, що вона погордувала його любов’ю. Можна сказати, що силою поетичної сугестії він “накликає” на неї ці нещастя, емоційно запекло їх “візуалізуючи”, що простежується в XII, XVII, XVIII і XX поезіях “Першого жмутку”. Інтенаційна палітра цих віршів сягає від застережливого благання (“Не минай з погордою / І не смійсь, дитя! / Може, в тім осміянім / Суть твого життя. / Може, в тім зневаженім / Твого щастя карб, / Може, в тім погордженім / Є любові скарб. / Може, сміх твій нинішній, / Срібний та дзвінкий, / Стане в твоїй пам’яті / За докір гіркий” [5: т. 2: 130]) до символічно безжального вироку (“Ти плачеш. Ти, що відпихнула / Любов мою, як сиротину / Тепер надармо просиш, ловиш / Любові хоч би крапельину. / Твоєю дивною красою / Надармо всіх маниш ти к собі: / Се труп убитої любові / Не допуска любові к тобі. / І марно линуть, марно гинуть / Літа найкращі, молодії! / Ти пам’ятник живий, небого, / На гробі власної надії” [5: т. 2: 133–134]).

Протагоніст не визнає за своєю коханою жодного права на щастя з іншим. Він складає наступні промовисті декларації: “Як в дорозі здиблю горе, / Що тобі несе удар, / Сам його до себе справлю / І прийму його тягар. / А як щастя часом схоче / В мою хату загостить, / Я його до тебе справлю, / Най голубочком летить; Я не кляв тебе, о зоре, / Хоч як сильно жаль мій ріс / Насміх твій і власне горе / Я терпливо переніс” [5: т. 2: 130, 133]. Значно глибше драматизм його скомплікованих почуттів розкрито у вірші “Привід”, де ліричний суб’єкт здійснює символічну помсту коханій, у понурій фантазії нещадно виставляючи її на “торг ганьби: йшла переді мною / Висока постать, пряма та струнка. / Оглянулась, хитнула головою, / Моргнула на прохожого панка”. Втім, до символічного “пониження” коханої протагоніст удається не так з метою її “десакралізації”, як із розпачливого прагнення її “великодушного розгрішення” й наступного поєднання з нею: “Постій! Постій!

Я вмію се відчути. / Моя любов не згасла, ще горить, / Зуміє райський ключ зі дна добути, / Зуміє рай запертий отворить" [5: т. 2: 135, 136].

Спроба різнобічного осмислення "аніматозного" образу коханої викликає у душі протагоніста глибоко амбівалентні почуття: "Якби ти слово прорекла мені, / Я б був щасливий, наче цар могутий, / Та в серці щось порвалось би на дні, / З очей би сліз потік поллявся рвучий; Ой ти, дівчино, ясна зоре! / Ти мої радощі, ти моє горе!" [5: т. 2: 123, 141]. Це неймовірне переживання закоханим одночасно страху й захвату має нумінозну [9: 116] природу, про що свідчать, зокрема, наступні фрагменти "Пісні над піснями": "Хто вона, що виходить із пустині, немов стовпи диму, окурена миррою й ладаном, [...] як полки з прапорами – грізна?"; споглядати її досконалу красу – це як дивитися на [...] танець військовий [4: Пісн. 3: 6; 6: 10; 7: 1], – порівняймо: "серце тріпаєсь в грудях несамовито, / Коли проходиш ти повз мене гордовито" [5: т. 2: 124]. У психічно інтегрованої особистості нумінозне переживання, що передбачає небуденний досвід характерної єдності протиріч (*coincidentia oppositorum* [9: 46, 94]), викликає екстатичне почуття архетипної повноти буття. Натомість у дезінтегрованої свідомості протагоніста, ще не готовий до погодження суперечностей, сама їх наявність поглиблює внутрішній конфлікт, який стає щоразу нестерпнішим. Своєю чергою суперечлива натура аніми виявляє низку міфологічних мотивів. Вона пов'язана передусім зі стихією води (зокрема сліз і крові) та водних глибин, з символікою підводного "дна" тощо. Наступна мініатюра репрезентує характерний "міфо-психічний портрет" аніми: "Твої очі, як те море, / Супокійне, світляне: / Серця мого давнє горе, / Мов пилінка, в них тоне. / Твої очі, мов криниця, / Чиста на перловім дні, / А надія, мов зірниця, / З них проблискує мені" [5: т. 2: 126]. У психологічному сенсі стихія води накладається на символіку "темних вод душі", що апелює до сфери несвідомого. Так само, як з водою, аніма пов'язана з різноманітними проявами темряви, серед яких домінують ніч, сон і смерть.

Саме нічний пейзаж становить характерне символічне тло психологічної "сценерії" ліричної драми, асоціюючись зі сферою несвідомості – "темною" стороною душі. У нічному зимовому місті з'являється "привид" ліричної героїні в одній із її темних / низьких іпостасей ("Привид"). Вночі під вікном коханої протагоніст оплакує свою невідвзаємнену любов ("Як почувеш вночі край свого вікна"). "В алеї нічкою літною" він через горе не в стані милуватися красою навколишнього світу, усвідомлює глибину своєї втрати: "Душа моя похоронила / Всі радощі і всі страждання, / Весь спів, що вже не встане знов, / Своє найвище бажання, / Свою останню любов" [5: т. 2: 156–157]. Роз'ятрюючи рану свого серця в непогожу осінню ніч, ліричний суб'єкт приймає фатальне рішення продати душу чортові ("Надходить ніч. Боюсь я тої ночі!"). Так само уночі він пише свій "дневник" ("Передмова"). Своєю чергою, образ недосяжної коханої, як показовий феномен внутрішнього світу протагоніста, найчастіше виринає "у сні" ("Не раз у сні являється мені", "Чого являєшся мені"), або ж позбавляє сну. Нетривале "щастя" протагоніста, "наче сонний привид, / Явилось, всміхнулося і щезло" [5: т. 2: 135]. Краса коханої

нагадує йому квітку “сон царівни” [5: т. 2: 135], а сни, в яких з’являється її образ, виконують життєдайну психологічно компенсаторну функцію стосовно до безрадїсної реальності: “Являйся, зїронько, мені / Хоч в сні! / В житті мені весь вік тужити – / Не жити. / Так най те серце, що в турботі / [...] / Хоч в сні на вид твій оживає” [5: т. 2: 147–148]. З іншого боку, випадкові (переважно “односторонні”) контакти героїв у живій дійсності через їхню фрагментарність, хаотичність і “нереальність” виглядають як химерний “сон” (“Не знаю, що мене до тебе тягне”, “Раз зїшлися ми случайно”, “Не надїйся нічого”, “Я не надїюсь нічого”, “Як на вулиці зустрїнеш”, “Не минай з погордою”, “Неперехїдним муром помїж нами”, “Похорон панї А. Г.”, “Привид”, “Як не бачу тебе”, “Як почуєш вночі край свого вікна”, “Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!”), “Покоїк і кухня, два вікна в партері”, “Розпука! Те, що я вважав”, “Тричі мені являлася любов”; з цими поезіями також циклізуються два вірші з першої частини (I. Поклони) зїрки “Мій Измарагд” – VII: “Моїй не моїй” і VIII: “Спомин”).

Особливо виразно у численних контекстах можна простежити символїчні конотації образу аніми зі смертю. У певному сенсі лірична драма є парафразою одної з центральних сакральнo-поетичних ідей “Пїсні над пїснями”: “сильне кохання, як смерть” [4: Пїсн. 8: 6]. Безпосередній відгомін цієї ідеї наявний у вірші “Так, ти одна моя правдивая любов”: “Як смерть, що забиває й від мук ослобоняє, – / Отак, красавице, і я тебе люблю” [5: т. 2: 126]. У символїчному контексті смерті образ аніми осмислюється від самого початку ліричної драми – вже у другому вірші “Першого жмутку”, де протагонїст вперше звертається до коханої, звїряючи їй свої небуденні почуття (II: “Не знаю, що мене до тебе тягне”): “В житті, мабуть, ніщо нас не сполучить, / Роздїльно нам прийдеться і вмирати. / [...] / Та прецінь аж у гроб мені – се знаю – / Лице твоє прийдеться донести” [5: т. 2: 123]. “Тїнь” смерті супроводжує образ аніми – цієї “зв’ялої квітки” [5: т. 2: 169] – в різноманїтних життєвих і емоційних ситуаціях: на похоронї панї А. Г., яка розлучила протагонїста з коханою (“Похорон панї А. Г.”), та її власному (“Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!”; “Байдужїсїнько мені тепер”) тощо. У кількох контекстах сама аніма постає як показова персонїфікація смерті. У сонеті “Не раз у сні являється мені” “образ [...] чудовий” коханої в сонних видїннях протагонїста “страшні / Полошить мари” й промовляє до нього страшні слова: “Цить! Засни! Я смерть твоя!” [5: т. 2: 131–132]. Натомість у вірші “Тричі мені являлася любов” аніма постає, зокрема, як істота не від свїту цього, приречена на ранню смерть (“Явилась друга – гордая княгиня, / Бїда, мов місяць, тиха і сумна, / Таємна й недоступна, мов святиця. / Мене рукою зимною вона / Відсунула і шепнула таємно: / “Мені не жить, тож най умру одна!” / І щезла мовчки там, де вїчно темно”), – але також як жїнка-вампір (“Явилась третя – жєнщина чи звїр? / [...] / За саме серце вхопила мене, / Мов сфїнкс у душу кігтями вп’ялилась / І смокче кров, і геть спокїй жєне” [5: т. 2: 161–162]; порівняймо також у вірші “Я не тебе люблю, о ні”: “Кого зрадливий сфїнкс пїймав, / Не пустить аж до гробу” [5: т. 2: 145]).

Проте парадоксально “найчорнїша (смертельна) темрява” аніми ховає в собі і “найяснїше свїтло”. “Свїтло люблю я, купаюся в ньому” [5: т. 2: 142], – ствер-

джує лірична героїня вірша "Червона калина, чого в лузі гнешся?". Тим часом для ліричного суб'єкта його кохана є справжнім джерелом найчистішого "райського світла". Вона "уткана із обснов / Сріблястих [...] / Купав її в рожевих блисках май, / На пурпуровій хмарі вранці сіла / І бачила довкола рай і рай!" [5: т. 2: 161]. Відтак і риторика звернень протагоніста до коханої виглядає промовисто, вона насичена відповідними "світлими" епітетами і метафорами: "дівчино-зірничко", "світе ясний", "о зоре", "ясная зоре", "моя зоре", "зіронько", "мій світе", "моя зірко" тощо. Його бентежить "огонь її очей", її усміх, що "неначе сонце", а надто – її "ясні, розіскрені очі-красітки: Хто в них задивиться, й сонця не схоче" [5: т. 2: 141]. Ці очі ясніші, ніж "золоті зорі в небеснім морі", вони запалюють "серце пожаром" і є відблиском "іскор" серця коханої. Вона – "ідеал [...] ясний", її "чудовий" образ (вид) ясніє "мов сонце", він – "Неначе блискавка ярка, / Що зразу сліпить очі, / Що враз і тішить, і ляка, / Ніч робить з дня, день з ночі" [5: т. 2: 145]. Усі ці мікроконтексти перегукуються з наступним фрагментом "Пісні над піснями": "Хто це така, що вона виглядає немов та досвітня зоря, прекрасна, як місяць, як сонце – ясна" [4: Пісн. 6: 10]. З іншого боку, "світоносна" символіка аніми підсилена відповідно "теплою" колористичною гамою: "червона рожа", "червона калина", "червоні ягідки", "золота левкоя", "коралі уст", "золотая мушка, в бурштиновий хрусталь залита", "рожі на лиці", "на устах [...] малина" і т. п.

"Райське світло" аніми, втім, в її очах горить для іншого: "Та вже ж не для мене / В очах її світло те блима" [5: т. 2: 146]. І тому для протагоніста воно відсвічує "пекельним полум'ям", закономірно виявляючи свою амбівалентно-стихийну природу. Так, кохана – "зоря ясна", але "непривітна". Її сонячний усміх часом блідне: "усміх твій – наче під осінь / Всміхається сонце у млі" [5: т. 2: 146]. Вона запалює "найкращий", але також "грішний огонь, що враз і гріє й пожирає" [5: т. 2: 126], відблискуючи пекельно-демонічними іскрами: "дивні іскри починають грати / В її очах – такі яркі, страшні, / Жагою повні, що аж серце тисне" [5: т. 2: 162]. Промовисту аналогію своїх страждань ліричний суб'єкт знаходить у міфологемі Іксіона [5: т. 2: 145], царя лапівів у Фессалії, який під час перебування на Олімпі насмілився домагатися кохання богині Гери, за що Зевс звелів прив'язати його до вогняного колеса, яке перебувало у вічному русі, та кинути у тартар, прирікаючи на вічні муки [3: 504]. І все ж за мінімальний знак прихильності коханої протагоніст готовий терпіти пекельні страждання: "За один її цілунок / Най горю сто тисяч літ! / За любов її і ласку / Дам я небо, рай, весь світ" [5: т. 2: 164]. Врешті, у саркастично-знущальному монолозі чорта прямим текстом стверджується, що місце обох – у пеклі: "І знайте ще одне. Ота, що так за нею / Ви побиваєтесь і мучитесь душею, / Є наша теж якраз. / Спішіться ж, паночку, до пекла як до балю! / Там власноручно сам віддам вам вашу кралю. Au revoir у нас!" [5: т. 2: 166].

Аспекти негативних проявів "пекельної" аніми, що загрожує духовному і фізичному життю протагоніста, пов'язані з почуттям її зверхності (пихи) й зневаги в стосунку до нього. Її "злий насміх, гордість, глум", її "серденько – колюче терня та слово остре, як бритва" [5: т. 2: 124, 141] тощо завдає йому нестерпного болю.

Характер специфічної “демонізуючої” образності контекстів цього семантичного кола виразно сигналізує наявність витісненого (отже, неусвідомленого) “страху жіночості” – і не стільки тієї, що “назовні”, скільки тієї, що “всередині”, в “темних” глибинах власної душі, яка в “раціональній” маскулінній свідомості асоціюється зі стихією первинного хаосу і є джерелом великого неспокою, який не можна витлумачити “логічно”. Своєю чергою неконтрольовані прояви цього “репресованого” страху ірраціональні, по суті, “вибухаючи”, звільнюють потужне поле негативних емоцій. Подібний афективний стан з великою художньою сугестією відображено у вірші “Я хтів життю кінець зробити”. За всі пониження, що їх дізнав від коханої, протагоніст хоче їй помститися, вдаючись до методів чорної магії: “Увесь свій жаль, увесь свій біль, / Хтів я в одну звернути ціль, / В один набій страшний, як грім, / Зібрать свою всю силу в нім / І вилить голосно, мов дзвін, / Останній спів, страшний проклін, / Такий проклін, щоб мерзла кров, / В ненависть зстилася любов, / Змінялась радість в темний сум, / І щоб краси не бачив ум, / І щоби уст цурався сміх, / І від повік би сон відбіг, / Тюрмою б весь зробився світ, / І в лоні мами гиб би плід – / І сей проклін, душе моя, / Хотів на тебе кинуть я”. Однак, дійшовши до краю розпачу, протагоніст пізнає феномен своєрідного “перевертання монади”, коли певна якість трансформується у свою протилежність: “Та в серці могому поет / Бунтуєсь, плаче, мов дитя, / Для нього ти краса життя, / Струя чуття, пісень пора – проклін у горлі завмира” [5: т. 2: 160–161]. Дещо подібний емоційний перехід, хоча й не так загострений, змальовано у вірші “Не надійся нічого”. Всупереч логічному змісту “тих слів страшних”, що як вирок злетіли з уст коханої, протагоніст несвідомо “проектуює” на неї найкращу “приховану” сутність своєї аніми: “Ні, ні, не вірю! [...] О, не ошукаєш / Могого серця гордості лускою! / Я зрозумів тебе! Ти добра, щира! / Лиш бурі світу, розчаровань муки / Заволокли тебе отим туманом” [5: т. 2: 128]. Отож, “внутрішнє” виявляється важливішим від “зовнішнього”, а протагоніст бодай на мить підноситься над своїм стражданням.

З розглядуваним явищем у глибинній психології пов’язане поняття трансцендентної функції [9: 63–65], яке в найширшому розумінні передбачає гармонізування реляцій між свідомою й несвідомою сферами психіки, що, серед інших позитивних наслідків, звільнює колосальний потенціал творчої енергії особистості (як, зокрема, у заспіві). У межах ліричної драми “слідів” трансцендентної функції не так багато, й виявляється вони переважно в контексті апофеозу аніми, найяскравіший приклад якого становить мініатюра “Хоч ти не будеш цвіткою цвісти”: “Для мене ясна, чиста ти, / Не перестанеш бути мені святою, / Як цвіт, що стужі не зазнав ні спеки, / Як ідеал все ясний – бо далекий. / Я понесу тебе в душі на дні / Облиту чаром свіжості й любові, / Твою красу я переллю в пісні, / Огонь очей в дзвінкі хвилі мови, / Коралі уст у ритми голосні... / [...] / Цвістимеш ти, – покаль мій спів лунає” [5: т. 2: 152]. Сакральне звучання контекстів такого типу, з одного боку, живиться символікою та образністю “Пісні над піснями” (зокрема, мотиви розквітлої квіткі – рожі, лілеї [4: Пісн. 2: 1–2]), а з іншого – проявляє іконно-богородичні первні (“чистий образ”, “лице твоє пречисте”, “твої устоська – тиха молитва”, “таємна й недоступна, мов святиня” [5: т. 2: 131, 141, 161]).

"Тричі мені являлася любов" [5: т. 2: 161], – стверджує протагоніст у дев'ятму вірші "Третього жмутку", тоді як його аніма постає як істота з великою кількістю неповторних облич – від "найясніших" до "найтемніших". За більшістю з них, очевидно, стоїть кохана, яка, однак, не вичерпує собою всіх можливих "анімотозних" постатей. У контексті ліричної драми до їх кола долучають також образи матері, долі, землі та пісні. Архетипний образ матері виявляє амбівалентні властивості, оскільки разом із життям і своєю любов'ю вона дала синові "три недолі": вразливе серце поета, хлопський рід та горду душу, що привело його до трагічного фіналу ("Матінко моя ріднесенька!"). До цього семантичного поля тяжіє персоніфікований образ долі, який змальовано на тлі великої матері сирої землі ("Я не жалуюсь на тебе, доле"), до лона якої прагне повернутись ліричний суб'єкт ("Душа моя на волю рветься / В мами матері лоні вснути" [5: т. 2: 173]). Тим часом однозначно негативною іпостассю "злої матері" виступає "пані А. Г.", яка розлучила закоханих. Особливе місце посідає образ пісні, який виявляє зовсім іншу якість архетипу аніми – не персоніфікованої постагі, що тотально здоміновує особистість, а психологічної функції інтуїтивного характеру, котра сприяє процесам творчості й самопізнання.

Лірична драма "Зів'яле листя", як один із перших найпоказовіших творів українського модернізму потенційно розкриває широкі можливості різнорідних інтерпретаційних підходів. Спроба прочитання цього твору за посередництвом понятійного апарату глибинної психології виявляє низку показових аспектів сокровеного життя людської душі, що впливають з "індивідуального" травматичного досвіду особистості, проте мають незаперечне "колективне" значення. Багатовимірний психологізм "Зів'ялого листя" особливо актуалізується в добу постмодернізму, коли відбувається докорінне переоцінювання культурних цінностей, а "укрите" стає "явним".

Література:

1. Гундорова Т. Іван Франко (1856–1916) // Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн. / За ред. М. Яценка. – К., 1997. – Кн. 3.
2. Зеров М. Франко – поет // Зеров М. Твори: У 2 томах / Упоряд. Г. Кочур, Д. Павличко. – К., 1990. – Т. 2.
3. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 томах. – Москва, 1987.
4. Пісня над піснями // Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської та грецької наново перекладена. – Москва, 1988.
5. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
6. Щурат В. Літературні портрети. Д-р Іван Франко // Зоря. – 1896. – № 2.
7. Юнг К.-Г. Собрание сочинений: Психология бессознательного / Пер. с нем. В. Бакусев, А. Кричевский. Науч. ред. М. Ковалева. – Москва, 1996.
8. Юнг К.-Г. Аіоп: Исследование феноменологии самости / Пер. с англ., лат. М. Собуцкий, отв. ред. С. Удовик. – Москва–Киев, 1997.
9. Sharp D. Leksykon pojęć i idei C. G. Junga. Tłumaczenie i wstęp J. Prokopiuk. – Wrocław, 1997.