

5. Мочульський М. З останніх десятиліть життя Франка (1896–1916) // З сто літ. – К., 1928. – Т. 29.
6. Прісовський Є. Дороговказ на віки. Літературно-критичні статті. – Одеса, 2006.
7. Филипович П. Шляхи Франкової поезії // Літературно-критичні статті. – К., 1991.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К.-Г. Архетип и символ. – Москва, 1991.
10. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичному вияві. – Львів, 1938.

*Мар'яна Гірняк (Львів)*

## Образ автора у збірці Івана Франка "Semper tiro"

Автор і його взаємини з текстом і читачем, можливість "проявлення" автора у власному творі, значення авторської інтенції при інтерпретації тексту – одні з найважливіших і найсуперечливіших проблем сучасного літературознавства, які потребують ґрунтовного вивчення. Те, що біографічний автор і автор текстуальний – не тотожні поняття, вже ні в кого не викликає сумнівів. По-своєму трактуючи ті чи інші нюанси авторської присутності в тексті, літературознавці сходяться на тому, що між твором і його автором існує "найпотаємніший зв'язок, але жоден із них не може вичерпно пояснити іншого" [28: 120]. "Письменникові відмовлено в автентичності" [1: 296], адже в тексті автор стає естетично перетвореним суб'єктом, а отже, кожна "біографічна" інтерпретація не враховує того, що митець, створюючи віртуальний світ, свідомо чи несвідомо приховує власну ідентичність. Амбівалентність художнього твору полягає саме в тому, що, з одного боку, текст живе власним життям, а з іншого, він так чи інакше є вираженням сутності митця. Як слушно зауважив М. Гайдеггер, "у митцеві – джерело творіння. У творінні – джерело митця. Немає одного без другого" [26: 264]. Доречно згадати теоретичні погляди самого І. Франка, який інколи надміру зосереджувався на біографічних деталях, розглядав персонажів художнього твору як втілення особи автора [див.: т. 26: 96–101; т. 27: 149–164; т. 37: 53–60], але водночас добре усвідомлював, що "все пережите автором, усе, чим тишилося і мучилося його серце... лишилося досі тайною, в яку ми не маємо ані змоги, ані права входити" [25: т. 37: 199]. Не відкидаючи можливості історичного та психологічного аспектів дослідження художнього твору, І. Франко говорить насамперед про "духову біографію" митця, про літературну (чи творчу) "фізіономію" автора, яка ніколи не буде тотожною "фізіономії" емпіричній. Про Франкове розрізнення автора біографічного і текстуального свідчить протест письменника проти біографічної "надінтерпретації" власних творів: "мушу сказати, що його (критика. – М. Г.) погляди на ті твори майже скрізь не трапляють у дійсні мої

інтенції” [25: т. 39: 43]. Твір справді є вираженням невідомої сутності митця, але вичерпним джерелом інформації про особистість письменника він не може бути, оскільки значення тексту завжди відрізнятиметься від первинного авторського задуму. Художній текст “проростає” з письменника, проте в результаті творчого процесу “мистець... уже є своїм твором, а не людиною” [25: т. 28: 133], тим паче, що приватне життя біографічного автора інколи ще важче збагнути, ніж його тексти.

Оскільки автор у своєму тексті зазнає численних трансформацій, щілина між автором і суб’єктом (чи суб’єктами) художнього твору існує й тоді, коли автор намагається “зачепитися” за свою реальну ідентичність. Навіть у такому разі читач матиме справу з “іншим” авторським “я”, з авторською маскою чи взагалі зі свідомістю, віддаленою від авторської. Тому про образ автора, який виникає в свідомості читача в процесі сприймання художнього твору і залишається в його пам’яті як певне враження, можна говорити на основі ключових образів і мотивів, численних “я” художнього твору, його жанрово-стильової та композиційної організації. Саме такий, витворений на основі прочитаного тексту, “профіль” митця поєднується у свідомості читача з наявними знаннями про біографічного автора як історичну особистість.

Дослідження образу автора в ліриці І. Франка пов’язане зі значними труднощами, зумовленими традицією “суспільного” прочитання творчої спадщини письменника. Звичайно, заперечувати існування “суспільної людини” в поезіях І. Франка не варто. Сподівання, що власна творчість “зарадить народному лихові” чи допоможе знайти кожній людині полегшення душевного болю, “конкістадорська” боротьба за “нову, кращу вітчину”, захист “культурності” та самостійності української мови і заклики до “огню в одежі слова” – усе це свідчить про правомірність тлумачення збірки “Semper tiro” у громадсько-політичному та біографічному контекстах. Однак ще М. Євшан звернув увагу на те, що ми любимо поета лише за одну, “симпатичну нам сторону його творчості”, а “цілий чоловік, цілий творець, його лабораторія духа – для нас закриті” [13: 136]. Необхідність відмежовуватися від “суспільно-виховної” інтерпретації Франкової поезії як єдино можливої очевидна вже тому, що, “беручи діяльність Франка в найширшому значінні того слова, ми бачимо в ній, властиво, двох людей: Франка – *суспільного діяча* і Франка – *поета, творця*” [13: 135]. Ці дві іпостасі І. Франка як емпіричної особи не могли не залишити сліду в його поезії, у якій із “суспільним робітником” співіснують глибокий лірик, співець ірраціонального, поет-культурософ і, зрештою, мистець, який прагне через віртуальний світ “штуки” ввійти в царство краси і насолоди.

Проте згадана подвійність І. Франка – це, як слушно зауважила Т. Гундорова, “не боротьба чоловіка суспільного і приватного, а паралельне існування в обох іпостасях” [10: 8]. Різні іпостасі автора з’являються не лише в “Semper tiro” з її “мудрою резолютивною зрівноваженістю” [15: 488], а й у так званій “каменярській” “тезі”, де, згідно з усталеною думкою, на перший план виходить праця на благо суспільства. Ще в збірці “З вершин і низин” можна знайти, крім революційного духу,

численні "профілі й маски", які не дають змоги однозначно тлумачити авторський образ. Амбівалентність образу автора ще більше виявляється у збірці "Semper tiro", у якій ліричний суб'єкт, шукаючи своє мистецьке "я" і переосмислюючи естетичні цінності, з одного боку, не бачить перспективи для поета-суспільника, а з іншого – не може категорично розпрощатися з народницькими поглядами на призначення художнього слова. Обов'язок бути мужем, що "диким словом збуджує громаду", розворушувати людей, проповідуючи навіть глухим "виряджати слово до походу", щоб "кувати будущину народу", поєднується із глибоким переконанням у неможливості стати "владником мільйонів", з бажанням знайти у мистецтві спокій, блаженство і тиху радість. Урешті-решт, сам І. Франко, захищаючи манеру письма молодих літераторів у дискусії з С. Єфремовим, не міг погодитися з декадентським "вироком" "Зів'ялому листю". Полемізуючи із західноєвропейськими та українськими (зокрема, молодомузівцями) модерністами, як у літературно-критичних статтях, так і в програмних поезіях ("О. Люнатикові" чи посвята Миколі Вороному в "Лісовій ідилії"), І. Франко публікує свій диптих "Із дневника" в альманасі "З-над хмар і з долин", який і став предметом полеміки І. Франка і М. Вороного. Прикметно, що і "Лісова ідилія", і згаданий диптих ("Опівніч. Глухо. Зимно..." і "Як голова болить!..") вміщені в одній і тій самій збірці "Semper tiro". Навіть в одному циклі "Із книги Кааф" митець постає і як пророк-поводир, що має "кождому в день скорбі пільгу" нести, показувати іншим "край обіцяний", і як творець, геній якого лежить у "сфері мрій, привиджень, ілюзій і оман". Літературознавці неодноразово наголошували на такій унікальній здатності І. Франка синтезувати "Каменяра" і "не-Каменяра", реаліста та модерніста, "позитивістські настанови" і відчуття самодостатності поезії, раціоналістичне сприймання реальності та ірраціональне намагання представити себе в різних "профілях і масках" [див.: 6: 157; 8: 143; 11; 20: 215; 24: 11]. Проблема синтезу різних іпостасей "творчої фізіономії" І. Франка стосується не лише його "подвійних" поглядів на мистецтво, а й світоглядної орієнтації ліричного суб'єкта, його розірваності між свідомим і підсвідомим, програмним і непередбачуваним, обов'язком і покликанням, Еросом і Танатосом, ідеалізмом та матеріалізмом, вірою і сумнівом, світлом і темрявою. Саме така розірваність дає змогу говорити про образ автора як образ "цілого чоловіка", якому ніщо людське не чуже, і збірка "Semper tiro" дуже добре презентує цю різновимірність ліричного суб'єкта.

"Semper tiro" з повним правом можна розглядати як твір, у якому духовний універсалізм зливається з інтелектуалізмом мислення, з голосом глибокої життєвої мудрості, але мудрості не лише "запозиченої, відсвічуваної... але й власної, виношеної під серцем, породженої життєвим досвідом" [15: 486]. Декларуючи споконвічні людські цінності – пісню, що облагороджує людські душі і "сльози на алмаз переміняє", слово, що вигоює рани серця; мужа, який "на згоду з підлістю не простягає руку", людську свободу та любов, – і, шукаючи відповіді на складні філософські запитання (як протистояти часові? [25: т. 3: 112], як цивілізації не знищити природу? [25: т. 3: 114], як насолодитися кожним моментом життя? [25: т. 3: 118], "хто ми і пощо ми?" [25: т. 3: 110], "як там у небі?" [25: т. 3: 144] тощо),

ліричний суб'єкт здебільшого не вдається до повчальних інтонацій. Він, якщо й повчас, то насамперед себе, заглиблюється в себе, зумовлюючи високу психічну напругу художнього тексту. Наслідком такого самозаглиблення є настрої повної самотності та “духового сирітства”, відчуття безнадійності і внутрішнього холоду, болісне очікування занепаду і смерті (“Моєму читачеві”, “Кожда кичера в млі...”, “Ти знов літаєш надо мною, галко...”, “Крик серед півночі в якімсь глухім околі...”, “Опівніч. Глухо. Зимно...”, “Як голова болить!..”). Однак “я” ліричного суб'єкта не замикається саме на собі. Воно розчиняється у макрокосмічному вимірі, пропускаючи проблеми світобудови через власну свідомість і змушуючи останню існувати в приватному, суспільному та метафізичному світі.

Різні типи свідомості ліричного суб'єкта, широка гама його самопроекцій у тексті “*Semper tigo*” спонукають погодитися з висновком Т. Гундорової та Г. Грабовича про “дуалістичну основу” Франкового світобачення, яку дослідники вбачають у “амплітуді коливань “вершин” і “низин” людського духу”, у психологічній настанові І. Франка “бачити різноманітні відблиски та віддзеркалення свого “я” – його нюанси й заперечення” [11: VIII], [7: 104]. Варто зауважити, що проблема ідентичності особи була предметом зацікавлення відомих філософів, які наголошували на тому, що в кожній людині, крім сталої в часі “ідентичності *idem*”, “внутрішнього”, “укоріненого” чи “глибинного” “я”, можна виокремити “ідентичність *ipse*” як щось мінливе і нестійке, змінювані “стани”, фрагментарне “зовнішнє”, “блукаюче” “я” [4: 80; 14: 80; 22: 9, 66; 27: 283]. Не викликає сумніву, що І. Франко теж шукав відповіді на питання, в чому полягає справжня тотожність, за якими критеріями можна визначати істинну ідентичність. Не випадково маски і двійники, різноманітні проекції та перевтілення перетворюються на одну з найважливіших структур Франкової творчості (згадати хоч би цикл “Профілі й маски” зі збірки “З вершин і низин”). У збірці “*Semper tigo*” ліричний суб'єкт часто вдається до діалогу з самим собою, з іншим своїм “я”. Так, у “Лісовій ідилії” ліс постає як “зразок ще первісного світа, де нікому природу маскувати”, тому розмову “я” і лісу можна розглядати як автокомунікацію ліричного суб'єкта, тим паче, що наприкінці діалогу з'ясовується спорідненість їх внутрішнього стану: “Ліс мовив: “Прийшов слабий до хорого лічиться” [25: т. 3: 116]. Саме в лісі ліричний суб'єкт вважає можливим оголити свою душу. Ліс стає подібний до “рідної матері, що вчитькує тривогу навісну”, тим унікальним природним місцем, де вдається вдихати повітря на повні груди і куди можна “лігати думками, коли було нестерпно між людьми” [25: т. 3: 110]. У такому разі поява подвійного “я” вказує на розірваність людини і світу, внутрішньої суті особи і її зовнішньої, суспільної ролі-маски.

Прикладом матеріалізації внутрішнього “я” можуть бути також “невроджені діти” (“Опівніч. Глухо. Зимно...”), які відображають глибинні психологічні комплекси ліричного суб'єкта-митця, або Господній голос, що дорікає за брак віри (“Було се три дні перед моїм шлюбом...”). Кара за сумнів у цій поезії дуже подібна до кари для Мойсея з однойменної поеми І. Франка: “А що сумнився ти в моєму слові, / Так знай: нікого не навернеш ти... / На вітер будеш мій глагол метати, / Про-

повідати будеш ти глухим..." [25: т. 3: 150]. Не вистачає лише покарання у вигляді смерті на порозі "обітованої землі". Власне, найцікавішим у контексті проблеми істинної ідентичності є мотив сумніву, наявний у "Мойсеї", "Івані Вишенському", "Похороні" та в інших творах письменника, тобто його можна вважати одним із найпевніших ключів до розкодування авторської свідомості. Сумнів, як і кожне "хитання" людської душі – зневіра, розчарування в давніх ідеалах, різноманітні психічні комплекси, – свідчення крихкості внутрішнього "я" особи, яка шукає абсолютної істини і водночас не може її збагнути. Особливо показовим є внутрішній конфлікт ліричного суб'єкта в "Страшному суді". Поема-діалог, що представляє філософсько-світоглядний диспут з Богом, виявляє двох двійників поета, які піднімають проблему релігії та атеїзму, смерті та безсмертя. Цей твір також продовжує Франкову традицію звернення до мотиву споглядання власної смерті, який присутній і в "Поєдинку", і навіть у "Каменярах". На значущості цього мотиву для І. Франка вже наголошувала Т. Гундорова, зазначаючи, що подібні "акти самопоховання" стають "постійним мотивом його символічної автобіографії" [10: 13]. Хоча в аналізованому творі немає вказівки на смерть ліричного суб'єкта, страшний суд – це те, що з'являється лише після смерті, тому безпосереднє спілкування з Богом постає як спроба "я" змодельовати ситуацію, яка настане після його переходу в інший світ. Полеміка, яку в "Страшному суді" ліричний суб'єкт веде з Богом, виникає вже в циклі "На старі теми" (в поезії "Вже ж твоя святая воля..."): "можеш навіть без розбору всіх людей пустити в рай..." [25: т. 3: 159], але якщо згадана поезія фіксує непримиренну позицію богоборця, то в "Страшному суді" цей богоборець усвідомлює, наскільки обмежені його знання, наскільки божественна сутність вища і глибша від його раціоналістичного скепсису. То приймаючи, то відкидаючи аргументи Бога, ліричний суб'єкт, зрештою, усвідомлює потребу проникнути в духовне і вічне, відкинувши "антропоморфічне шкаралупиння", тобто примітивне тлумачення раю та пекла як способів існування іншого світу. Прозрілий двійник І. Франка скидає з себе тілесну оболонку, уможливаючи народження душевного всесвіту. Розсіюючись у нирвані, він зливається з божественною сутністю і в такий спосіб не лише знаходить компроміс із Богом, а й переходить у вимір вічності. Ця інтерпретація добре узгоджується з міркуваннями М. Мочульського, що, за Франком, "життя у всесвіті – це вічний круговорот, ніщо у всесвіті не гине, тільки переходить з одної форми в іншу"; людина ж подібна до "мікроскопійної пилінки", яка "розприскується в "безодні Нірвани", щоб знову засяти в новій формі" [21: 61–62]. Ідея смерті як злиття з Абсолютом, розчинення окремого "я" в океані світової душі споріднює філософію І. Франка не лише з буддизмом та неоплатонізмом, на що вже звертали увагу дослідники [24: 124], а й із релігійною філософією ХХ ст., зокрема Т. де Шардена [див.: 23], який стверджував, що людина своєю діяльністю здійснює вищий синтез всього існуючого, створює нову сферу – сферу духу. Ключове поняття його концепції – точка Омега, у якій підсумовується і збирається у своїй довершеності та цілості велика кількість свідомості. Власне, таке наджиття знаменує стан єднання душ людей у космічному Христі. Цікаво, що ідея злиття з

божественною сутністю проходить через усю збірку “Semper tūo”. Мається на увазі не лише метафізичне обрамлення збірки: “Життя коротке, та безмежна штука...”, де власна уява, по суті, ототожнюється з божественною Музою, і “Страшний суд”, – а й поезія з циклу “На старі теми” “Говорить дурень в серці своїм...”, де ліричний суб’єкт не лише усвідомлює свою безсмертність і богоподібність, а й знаходить Бога у власному твориві: “Я часть його; де часть, там цілість. / Я твір його, і творця вмілість / Його творіння виявляє: / Його дух з мене промовляє, / Його мисль в моім слові чути; / Я єсьм, тому й він мусить бути” [25: т. 3: 162].

Безперечно, такі ліричні суб’єкти здаються впритул наближеними до свідомості І. Франка як емпіричного автора. Складається враження, ніби митець проєктує власне життя, власні проблеми і сумніви на художній текст. Не випадково дослідники стверджували, що твори І. Франка “відображають особистий настрій автора або характер його наукових занять та інтересів” [13: 149] або що “Франкова поезія – це чародійне дзеркало, в якому, хто хоче, може побачити вірний образ його душі в кожній добі його життя” [21: 33]. Однак зрозуміти внутрішню драму Іншого – надзвичайно складне завдання. Навіть звичайне дзеркало не дає абсолютно адекватного відображення людини, у ньому суб’єкт бачить насамперед “іншого” себе. Тим паче це стосується такого “чародійного дзеркала”, як література, у якій маємо справу із трансформованим відображенням митця, зі складною діалектикою “свого” і “чужого”, з переливанням авторського “я” в персонажеве “інше”. Навіть тоді, коли можемо віднайти реальні причини появи твору саме з такою – наприклад, “духовосирітською” – тональністю (нещаслива історія з кафедрою в університеті, взаємини з галицькою інтелігенцією, стосунки з дружиною, напади хвороби тощо), автобіографічне підґрунтя породжує насамперед художній образ. Окрім власного життєво-психологічного досвіду, поет вкладає в текст досвід цілого людства, тому визначити, де в тексті документальний первень, а де мистецька умовність, майже неможливо: усі суб’єкти свідомості в поезіях І. Франка – це і він сам, і хтось інший. Як зауважив Г.-Г. Гадамер, автобіографія письменника “має смисл лише тоді, коли вона обумовлює всіх нас, коли вона нас вимовляє” [12: 147], а отже, не варто надто серйозно сприймати самоінтерпретацію митця: автобіографічне наближення до тексту має право на існування, але воно нічим не краще, ніж автономне й абстрактне. Зрештою, на проблемі перетворення емпіричного “я” в ліричне (зокрема, в художніх текстах І. Франка) неодноразово наголошували літературознавці [див.: 10: 7; 16: 162]. Із власного життя поет творить символічну реальність, де ліричний герой є водночас суб’єктом свідомості і предметом зображення, “я-мислячим” і “я-помисленим”, тому “коли ми намагаємося образно уявити собі первинного автора, то самі створюємо його образ, тобто стаємо первинним автором цього образу” [2: 50, 353].

Для того, аби створити у своїй уяві образ автора художнього твору, читач повинен розкодувати велику кількість значень, які – свідомо чи несвідомо – заклав митець на різних текстуальних рівнях. Адже, хоча реципієнт і має право інтерпретувати текст з різних перспектив, ці інтерпретації все ж не можуть бути абсо-

лютно довірливі. Однією з найважливіших форм вираження авторської свідомості є суб'єкти художнього твору, причому важливими є не лише згадані вище ліричні герої, які намагаються осмислити екзистенційні чи власні психологічні проблеми, висловлюють свої сумніви, переживання або переконання, а й суб'єкти так званої рольової лірики. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує поезія "На ріці вавилонській..." із циклу "На старі теми". Ліричний суб'єкт у цьому творі репрезентує чужу свідомість – невольника віддаленої в часі епохи, яку, однак, можна спроектувати на Франкову сучасність. Але крізь висловлювання цього вавилонського раба з "похилою, повзкою, мов бур'ян" душею пробивається інший голос, який невербально, з допомогою однієї лише іронічної інтонації вступає в діалог з невольницькою свідомістю, піднімаючи проблему ментального рабства. Приховану чи очевидну поліфонію можна простежити в більшості поезій збірки "Semper tiro". Є підстави розглядати окремі з них як твори з жанровими ознаками вірша-діалогу ("Було се три дні перед моїм шлюбом...", "У сні зайшов я в дивную долину...", "Страшний суд", "Опівніч. Глухо. Зимно...", "Пролог" до "Лісової ідилії" тощо), протягом якого читач занурюється в амбівалентність представлених проблем і робить власні висновки з того чи іншого приводу. Потенційно діалог наявний і у віршах-закликах ("Чи не добре б нам, брати, зачати..."), віршованих проповідях ("Поете, тям...", "Гуманний будь...", "Як трапиться тобі в громадському ділі..."), літературних маніфестах і посланнях ("Посвята Миколі Вороному" з "Лісової ідилії"; "Антошкові П."), у філософських та історіософських медитаціях, віршах-роздумах, різноманітних психологічних студіях з елементами послання ("Життя коротке, та безмежна штука...", "Де не лилися ви в нашій бувальщині...", "Ти знов літаєш надо мною, галко...", "Дівчино, моя ти рибчино...", "Ользі С.", "Ти йдеш у вишукано-скромнім строї...", "Ф. Р.") тощо. Варто зауважити, що поезії І. Франка часто не вкладаються в межі вже відомих класичних жанрів. Медитація поєднується з посланням, з віршем-пейзажем ("Кожда кичера в млі...") або псалмом ("Блаженний муж, що йде на суд неправих..."), віршована проповідь – із закликом, гімн – з одою чи з молитвою ("Благословенна ти поміж жонами", безперечно, сприяє проведенню паралелей між "Сонетом" і молитвою до Богородиці). Напрошується висновок, що Франкові модифікації жанру – свідчення специфіки авторського мислення, авторського моделювання віртуального світу. Опускаючи, змінюючи або додаючи ті чи інші жанрові ознаки, письменник свідомо або несвідомо мобілізує чи затіює можливості відповідного жанру, натякаючи таким чином на свою інтерпретацію художнього твору. Яскравим прикладом може бути цикл "Нові співомовки", який Т. Гундорова безспідставно вважає продовженням Франкових спроб творити "реальну поезію" [11: 136]. Співомовки І. Франка, у яких тісно переплетені жанрові ознаки анекдоту, байки, гуморески і водночас "віршованого оповідання" [див.: 17: 189], творять ілюзію розгортання реальної події. Ліричний суб'єкт зрікається свого "я" і перетворюється на епічного наратора – відстороненого спостерігача ("Цехмістер Купер'ян", "Як там у небі?", "Трагедія артистки") або заангажованого в зображуваний світ оповідача ("Сучасна приказка", "Майстер Свирид"), який

зосереджує свою увагу на рисах характеру персонажів, їхніх вчинках, роздумах і проблемах, даючи водночас своєму реципієнтові змогу самому вивести “мораль” з розказаної історії.

Назва циклу “Нові співомовки” відразу створює очевидні перегуки зі “Співомовками” С. Руданського. Міжтекстуальний характер поезій, заанонсований також у заголовках циклів “На старі теми” та “Із книги Кааф”, свідчить, з одного боку, про рівень авторської поінформованості, а з іншого – про смисловий діалогізм Франкових текстів, їх “літературний” характер. Відверта вказівка на літературні джерела перетворює тексти І. Франка на своєрідний палімпсест, підтверджуючи слушність висновків видатних теоретиків ХХ ст. про те, що “кожен текст є інтертекстом”, “конденсатором культурної пам’яті”, “новою тканиною, складеною зі старих цитат” [19: 162; 30: 67], одне слово, відповіддю на те, що було і що буде сказане на ту саму тему. Вдаючись до символічної аналогії з пам’яткою давньоукраїнської релігійно-повчальної літератури (“Із книги Кааф”), І. Франко дозволяє відшукати зв’язки між згаданим циклом і морально-дидактичною лірикою збірки “Мій Ізмарagd”, що дає підстави робити висновок про автоінтертекстуальний характер Франкової творчості. Впроваджуючи різні “голоси” у свій текст, письменник чи не найчастіше вдається до біблійних алюзій, але ніколи сліпо не наслідує Святе Письмо. Не можна не погодитися з Я. Грицков’яном, що “Біблія для Франка постає джерелом творчих інспірацій, претекстом до переказування оцінок про сучасність, аби відтворити, на свій спосіб, внутрішні переживання людини” [9: 166]. Досить згадати образ Христа в поезії “Якби ти знав, як много важить слово...”, де поетичне слово набуває властивостей всесильного й одухотвореного Слова Божого, або реінтерпретацію апокрифічної історії в поезії “Як голова болить!..” (де прийом читання рукопису дає підстави говорити про те, що письменник свідомо “інтертекстуалізує” свій художній твір), щоб простежити, як у тексті І. Франка відбувається взаємодія культурософського й “авторського” часу, як автор проектує своє “я” на “я” біблійного “персонажа”. У циклі “На старі теми” ліричний суб’єкт не просто апелює до інших текстів, а вступає з ними в очевидну полеміку, намагаючись ввести щойно сказане в царину “вже-давно-колись-сказаного”, розпочати діалог з безмежною книгою світової культури – чи це Давидові псалми, чи пам’ятки староукраїнської літератури.

Епіграфи, які репрезентують “стару тему”, не лише забезпечують ліричному суб’єктові ґрунт для полеміки, а й задають усьому циклові піднесений “середньовічний” тон, виражений за допомогою відповідних ритмічних моделей. У збірці “Semper tūo” І. Франко демонструє справжню віртуозність у володінні різними строфіко-метричними конструкціями (їх скрупульозний аналіз можна знайти у праці В. Корнійчука [18: 442–465]). Класична строфіка, що засвідчує вправність поета у творчому ремеслі (“Життя коротке, та безмежна штука...”) або ж надає поезії велично-монументального характеру (“Сонет (Благословенна ти поміж жонами...”), коломийкова форма “Нових співомовок”, тип билинної вірша чи народнопісенна стихія в циклі “На старі теми”, астрофічний білий вірш, який добре узгоджується



зі стихійністю і нерегламентованістю внутрішнього життя суб'єкта ("Опівніч. Глухо. Зимно..." і "Як голова болить!.."), – усе це дає змогу говорити про органічну єдність рефлексій та емоцій автора збірки "Semper tiro", про його внутрішнє чуття художнього слова, про нероздільність форми і змісту цього поетичного твору. Незважаючи на те, що "зміст" "Semper tiro" дуже різноплановий, збірка не тільки не справляє враження хаотичності, а й навіть відчуття гармонії, внутрішньої повноти. Ідея "нової, кращої вітчизни", проблема соціального та ментального рабства, мотив людської невдячності та байдужості, тема чистого кохання, пристрастей та сексуальних насолод, протиприродного аскетизму і пропащої грішниці, самотніх дів і повій, літературні та політичні переконання, регенерація "старих тем" і проектування їх на сучасність, проблема заангажованого і незаангажованого мистецтва, справжнього митця і бездарності, ідея вічності буття – це ще не весь тематичний діапазон "Semper tiro", який, однак, свідчить про всеохопність поетичного універсуму І. Франка, про існування невидимого на перший погляд сюжету збірки – історії внутрішнього "я" ліричного суб'єкта.

Наявність згаданих тем у поетичній збірці, як і повторюваність певних образів, не просто створює відповідну атмосферу в художньому творі, а й відкриває перед читачем своєрідний світ авторської уяви. Поява тих чи інших домінант свідчить про мимовільний вихід на поверхню підсвідомості митця, про авторське світосприйняття і світорозуміння. Цей висновок стає особливо обґрунтованим, коли згадати образи "гнилого ставка в гушавині", "темної води" та "болотного дна" ("Опівніч. Глухо. Зимно...") і порівняти їх із галюцинаціями самого І. Франка, описаними в книзі М. Мочульського (Див.: 21]. Цікаво, що в збірці "Semper tiro" образи групуються довкола полярних точок опозиції "світло – темрява". З одного боку, текст перенасичений "скорбними словами", промовленими у "скорботну пору", сльозами і "духовим сирітством", "сумовитими піснями" і "жалощами", зовнішнім і внутрішнім холодом, болем і втомою, "сірою байдужістю", "осіннім листям" і "подихом хуртовини", одне слово, "чимось гірким", "сумним, як день, що йде понуро-сльотно". Ліричний герой постійно чує "крик серед півночі в якімсь глухим околі", відчуває, як "щось таємнее душу гнітить", як щось "над душею гука, мов та каня, що в млі поверх гір сумно скиглить і дощ наклика", як галка, з "болотяною" душею, "кряче горя пісню монотонну". З іншого боку, в збірці передбачене місце і для "широї душі", пишної природи і розкішних пахощів, "сонця благовісного", "безмірного блиску" світла у нірвані. Наскрізна опозиція темряви, туману, гнилизни і світла, прозорості служить хорошим індикатором внутрішнього стану ліричного суб'єкта. Питьма якнайкраще узгоджується з психічними розладами людини, з її глибокою внутрішньою драмою, з безоднею страждання, яка асоціюється з "темною ямою", глибокою пусткою, що утворилася на місці живого серця і світлої душі. "Дні скорбі", "бурі, зливи і громи" – це те, що трапляється "на шляху життєвому", а сонце і світло – це, зазвичай, царина сновидінь і творчості. Навіть "невиспівані співи" з чи не найпохмурішої поезії "Опівніч. Глухо. Зимно..." прагнуть вийти на світло, "ожити, заграати", "весняним чаром, співом соловейків" наповнити поетову "сумну

хатину”. Слово відіграє роль “теплого дощу на спраглий ниви й луки”, тим паче, що сам митець – ліричний герой збірки, – який у своїм творінні уподібнюється до Творця, усвідомлює, що, тільки зливаючись із божественною сутністю, він стане “ясним, чистим”, “почує в собі силу і безмірну духу владу”. Сон у збірці “*Semper tūo*” постає не як традиційний літературний прийом, а як символічна мова підсвідомості. Не випадково І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” наголошував на спорідненості “сонної” і “творчої фантазії” [25: т. 31: 73]. У першому вірші циклу “Із книги Кааф” ліричний суб’єкт уві сні моделює віртуальний світ, де “ясно, тихо, легко” і де, зрештою, важко вловити грань, що розмежовує сон і дійсність. Сновидіння завжди уможлиблює діалог між свідомістю та підсвідомістю людини, дає змогу суб’єктові відпочити від реального світу, вийти за межі законів розуму й організувати власне життя відповідно до своїх сокровенних мрій. Проте такі ірраціональні візії – часто плутані і безглузді – насправді виводять на поверхню приховані онтологічні глибини людської істоти. Саме тому сновидіння, галюцинації (своєрідні “сни наяву”) і художні твори (“сфера мрій, привиджень, ілюзій і оман”) дають підстави робити висновок про взаємопроникнення віртуального та реального світів. Рослина кааф – це конкретно-чуттєвий образ, що втілює ідею справжнього мистецтва, геній якого – у “міці сугестій, зближень”. Ліричний суб’єкт збірки не заперечує суспільної функції мистецтва: поет має бути для людей і “другом, і дзеркалом, й обною”. Але сам митець джерело творчого натхнення повинен шукати в самому собі. У процесі творчості він “мусить відмінити” свою суть – так, щоб пробудити творчу силу, яка існує в кожній людині, пробудити здатність абстрагуватися від “торжища цинізмів і наруг”, “злудного блиску” і увійти в безмежний світ кольорів, запахів і звуків, ілюзій та одкровенень, гармонії та вічності. Митець у збірці “*Semper tūo*” – постать багатомірна і складна: це людина, схильна до самопожертви, щоб тільки уможливити спасіння інших (“Поете, тям, на шляху життєвому...”, “Як голова болить!..”), вічний учень античних муз і уста, якими промовляє Бог (“Життя коротке, та безмежна штука...” і “Було се три дні перед моїм шлюбом...”), це пророк, який, подібно до Христа, відкритий для любові до ближнього, й істота, яка завдяки своєму творчому духові уподібнюється до Бога-Творця (“Якби ти знав, як много важить слово...” і “Говорить дурень в серці своїм...”), це і роздвоєне “я”, що страждає через “невиспівані співи” і “глибоку паузу” в душі, але водночас створює поезію-шедевр (“Опівніч. Глухо. Зимно...”). Утім, нерозкритою залишається найбільша тасмниця творчого процесу – як між собою пов’язані творче і звичайне, щоденне “я”; яке, як сказав би І. Башляр, “онтологічне значення всіх витворених “я”, чи існує певне “трансцендентне “я”, яке зізнається до всіх інших множинних “я”?” [29: 194]. Інакше кажучи, реальне “я” біографічного автора залишається прихованим за численними “я” художнього твору. Автор міг, але не мусив висловити самого себе, тому авторська свідомість для читача – лише задана проблема, а не готовий результат.

Збірка І. Франка “*Semper tūo*” неприховано апелює до кожної читацької свідомості, відкриваючи шлях до оживання тексту в будь-якому просторі і часі. Орієнтація

на уявного реципієнта виявляється навіть на рівні структури художнього твору, у якому наявна ціла система звертань до уявного співрозмовника. Учасниками такого літературного діалогу можуть бути реальні постаті (М. Вороний) і "мешканці" самого лише фікційного світу ("дівчино, моя ти рибчино", "оце, куме, від ляхів п'ю не раз гіркую"), жива природа, що часто символізує внутрішній стан ліричного суб'єкта ("ти знов літаєш надо мною, галко") і абстрактні поняття ("о раю мій, моя ти муко, Пісне!"), Всевишній Творець ("на суд твій, боже, я стаю, земне створення") і Поет, якому ліричний суб'єкт дає ті чи інші настанови ("Поете, тям, на шляху життєвому..."). У збірці постійно фігурує Інший, на співучасть якого розраховує суб'єкт свідомості. Такого адресата ліричний герой здебільшого сприймає як рівноправного партнера, який теж повинен шукати відповіді на одвічні запитання. Крім того, сам діалог з віртуальним адресатом інколи можна розглядати як автокомунікацію, оскільки апелювання до поета в циклі "Із книги Кааф" чи в поезії "Життя коротке, та безмежна штука..." передбачають можливість звернення ліричного суб'єкта-митця до самого себе. Зрештою, емоційно-інтелектуальна співзвучність між ліричним "я" збірки та адресатом його слова не викликає сумнівів. Яскравим підтвердженням цього є присутність у тексті ще однієї дуже важливої моделі співрозмовника – спорідненої істоти ("ти чого, брате мій, зажурився?"), інтимно-близького "ти", що не лише спостерігає, а й співпереживає, а також "мого читача", який, очевидно, повинен бути не просто "моїм другом", не просто "іншою" свідомістю, а й тим "незримо присутнім третім, що стоїть над усіма учасниками діалогу", тією свідомістю, що "не зупиняється на найближчому розумінні, а пробивається все далі і далі... ad infinitum" [3: 421]. Безперервні пошуки адресата в збірці "Semper tiro" засвідчують, що І. Франко розраховував на таку нескінченність інтерпретацій, а отже, і на нескінченне творення авторського образу. Як казав феноменолог Ж. Пуле, авторське "я" "постає перед нами в нас" [31: 1324], тому жоден читач не може бути переконаний, що саме він адекватно розшифрував авторські інтенції і витворив у своїй свідомості автентичний авторський образ.

### Література:

1. Барт Р. Литература и значение // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., ред. Г. Косикова. – Москва, 1989.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – Москва, 1979.
3. Бахтин М. Проблема текста у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002.
4. Бергсон А. Вступ до метафізики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002.
5. Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка. – Донецьк, 2002.
6. Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу І. Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
7. Грабович Г. Вождівство і роздвоєння: "валєнродизм" Франка // Грабович Г. Тексти і маски. – К., 2005.

8. Грабович Г. Франко і пророцтво // Грабович Г. Тексти і маски. – К., 2005.
9. Грицков'ян Я. Іван Франко і Біблія // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
10. Гундорова Т. Франко і Каменярь: гностична драма // Слово і час. – 2006. – № 8.
11. Гундорова Т. Франко – не Каменярь. – Мельборн, 1996.
12. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова // Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова: Есе. – Львів, 2002.
13. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
14. Зеньковский В. Единство личности и проблема перевоплощения // Человек. – 1993. – № 4.
15. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: У 2 томах. – К., 1990. – Т. 2.
16. Ільницький М. Риси автобіографізму і “рольової” лірики в “Зів'ялому листі” Івана Франка // Ільницький М. У фокусі віддзеркалень. – Львів, 2005.
17. Кирик Л. Жанр віршованого оповідання в творчості Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
18. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
19. Лотман Ю. Три функции текста // Лотман Ю. Семиосфера. – СПб., 2000.
20. Ляшкевич П. Від “Semper idem” до “Semper tiro” Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
21. Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів, 2005.
22. Рікер П. Сам як інший. – К., 2002.
23. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – Москва, 1965.
24. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка. – Львів, 2005.
25. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
26. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., ред. Г. Косикова. – Москва, 1987.
27. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. сочинений: В 7 томах. – Москва, 1957. – Т. 6.
28. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002.
29. Bachelard G. Poetyka marzenia. – Gdańsk, 1998.
30. Barthes R. Teoria tekstu // Teoria literatury i metodologia badań literackich / Red. D. Ulicka. – Warszawa, 1999.
31. Poulet G. Phenomenology of Reading // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V. B. Leitch. – New York; London, 2001.

*Олена Сьомочкіна (Київ)*

## **Орієнтальні строфи в поезії Івана Франка**

Розмаїта строфіка І. Франка завжди була предметом пильної уваги віршознавців, зокрема й останнього часу, скажімо, докладно її розглянуто у монографіях Б. Бунчука, В. Корнійчука, В. Ніньовського та ін. Проте особливості орієнтальних строфічних утворень поета окремо не досліджувалися. І хоча сам І. Франко не