

### Література:

1. Горак Р. Тричі мені являлася любов. – К., 1983.
2. Дей О., Гундорова Т. Іван Франко // Історія української літератури: У 2 томах. – К., 1987. – Т. 1.
3. Денисюк І., Корнійчук В. Невідомі матеріали до історії ліричної драми І. Франка “Зів’яле листя” // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1990. – Т. 221: Праці філологічної секції.
4. Павличко С. Теорія літератури. – К., 2002.

*Лариса Бонгар (Львів)*

## Дві Франкові терцини: образ душі

Ми зазвичай без вагань приймаємо містку Маланюкову формулу – “Іван Франко як явище інтелекту”; потрапивши в могутнє сугестивне поле “імператора залізних строф”, протиставляємо Шевченкову “поезію серця” Франковій “поезії думки”. Однак, як застерігав М. Рильський, “ця схема, як усяка схема, являє собою прокрустове ложе, на яке не так просто вкласти живий поетичний організм” [10: 23]. І, як не дивно, підняти “живий поетичний організм” із цього прокрустового ложа спроможна методика статистичного аналізу. Словопоказчик поетичної мови І. Франка, який уклали І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга [9] засвідчує, що “розум”, співцем якого був І. Франко, в його поезії трапляється 137 разів. Це порівняно багато, якщо взяти до уваги, що є й такі слова, які вжито лише десятки разів, а деякі навіть менше десяти. Так, випадків “боротьби” – усього 83 (і що тепер з єфремовською дефініцією “співець боротьби і контрастів”?), натомість “волі” – 230, а “духа” – 528! З контрастами теж не все так просто: незворушно об’єктивна статистика змушує нас міняти усталені уявлення про такі антонімічні пари, як “осінь – весна”, “вогонь – вода”: І. Франко, виявляється, поет зовсім не осінній, а весняний, поет у єдинку “весна – осінь” явно перемагає “весна” з рахунком 132 / 27, у протистоянні “води” з “вогнем” він узагалі розгромний – 570 / 34 (і який він революціонер після того, як загасив бунтівний “огень” опортуністичною “водою”? – порівняймо: назва монографії Є. Кирилюка – “Вічний революціонер”). Корекції зазнає і Вознякове визначення – “Велетені думки і праці” (ми так часто цитуємо: “в праці сконать”, тоді як Франкова опозиція “нісня – праця” виявляє явну перевагу “нісні” над “працею”, а не навпаки, як у відомому вірші, а саме: “нісню” поет прославляє 413 разів, “працю” вшановує 232 рази, – отже, “нісня” суттєво-таки домінує над “працею”). Натомість в опозиціях “любов – ненависть”, “біль – радість” панує відносна рівновага: “ненависть” вжито 691 раз, “любов” – відповідно – 584 (отже, ненависті більше, чого й можна було очікувати); “біль” – 348 раз, “радість” – 202, але ж

маємо ще “радий” – 109 разів і “рад” – 251. З боєм асоціюється “безодня” (102 рази), з радістю – найуживаніший у Франковій поезії прикметник “бистрий” (127 разів), відтак І. Франко постає перед нами швидше як поет радості, а не болю, як вважає А. Содомора [11: 283–323]. Правда, дослідник додає до “болю” ще й “муку”, “тугу”, “розпуку” і ще інші синоніми, і все ж у, так би мовити, “чистому” вигляді значно більше радості. Зате несподівано мало “України” – усього 37 випадків слововживання (тоді, як “народу” маємо 727), що компенсується (знову ж несподівано!) “державою”: таких випадків – 231, значить, цілком умотивованим є сполучення “Франко-державник”. В опозиції (якщо це можна назвати опозицією) “батько – мати” обидва її компоненти майже рівноправні: звісно, перевага на боці матері (згадується 556 разів, а батько – 423), але не настільки, щоб бути підставою для твердження, що в усій українській літературі абсолютно панує жіноче начало.

Тепер переходимо до найголовнішого. До яких слів І. Франко звертається в поезії найчастіше? Поза всякою конкуренцією – слово “Бог” (2121 випадок слововживання). Більше немає жодного слова, яке б зустрічалося понад дві тисячі разів. Є три іменники, які трапляються на стежках Франкової поезії понад тисячу разів. Це “серце” (1473 рази), “душа” (1096) і “земля” (1030). Отже, “душа” – на третьому місці, лише після “Бога” і тільки після “серця”. Тисяча дев’яносто шість образів душі в поезії І. Франка. Один із них – у двох завершальних терцинах завершального вірша циклу “Спомини” зі збірки “Із днів журби”. Ось вони:

Мов дерево серед степу безлисте  
в осінній бурі б’ється і скрипить,  
і скрип той чує поле болотисте, –

отак душа моя тепер терпить,  
слаба, безкрила, холодом пририта,  
мов ластівка у ріці зиму спить [13: т. 3: 32].

Терцина – найулюбленіша Франкова канонічна форма (після сонетів, звісно). Пильний дослідник проблеми “Франко і Данте” О. Домбровський відшукав у Франковій поетичній спадщині тринадцять “терцинних” творів. Це дві незакінчені поеми “Наймит” (1878) та “Історія товпки солі” (1879), далі – вірші: “Рубач” (1884), “Женщина” (1884), “Поєдинок” (1893), “Тричі мені являлася любов...” (1896), “Притча про піст” (1898), “І знов рефлексії! Та цур же їм!...” (1900), “В село ходив. Душа щемить і досі...” (1900), “Ось панський двір! На згір’ї край села...” (1900), “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” (1900), поема “Похорон” (1899) і, нарешті, пролог до “Мойсея” (1905). “Терцина – незамкнута строфічна форма, – зазначає той же О. Домбровський. – Вона не становить структурної цілісності, в’яжеться римами з попередньою і наступною терцинами, тому тільки низка терцин, кількість яких зовсім довільна, завдяки заключному додатковому віршу, утворює структурну цілість” [5: 83]. Що стосується цих двох Франкових терцин, то це так і не так. З одного боку, вони складають замкнуту структурну цілість, стосовно попередніх

чотирьох строф цілком автономну, а то й суверенну, що нагадає нам вишукані японські поетичні мініатюри (порівняймо: “Як поїзд могутній / пустелю чи степ – / так інколи біль / моє серце / пронизує” [12: 124]). З іншого боку, кожна з цих двох строф може претендувати на незалежність (цим разом одна від одної), якщо ми їх злегка трансформуємо, усунувши два “мов” і одне “однак”. Після цієї невеликої операції одержимо:

...дерево серед степу безлисте  
в осінній бурі б'ється і скрипить  
і скрип той чує поле болотисте [13: т. 3: 32].

І чим не “хокку?” Тим часом одне. А ось і друге:

...душа моя тепер терпить,  
слаба, безкрила, холодом пририта...  
ластівка у річці зиму спить [13: т. 3: 32].

Справді так, коли без “мов”. Однак це “мов” активно присутнє в художньому мікросвіті цих двох терцин (“существует – и ни в зуб ногой”, – сказав би В. Маяковський), більше того, саме порівняння царює в поетичному універсумі І. Франка. О. Домбровський пояснює це впливами Данте, хоча, якщо розглядати це явище в діахронічному зрізі, то дійдемо до традиції Гомера, якого так пильно вивчав у гімназії юний І. Франко. Дійсно, саме художній системі “Іліади” та “Одіссеї” притаманні найрозлогіші поетичні порівняння, коли те, з чим порівнюють, віддаляючись від того, що порівнюють, набуває якщо не суверенного, то, принаймні, автономного статусу, починає жити самостійним життям (це ми виразно бачимо у Франковому зіставленні душі з деревом, про що мова далі). Порівняння – улюблений художній прийом наших реалістів, зокрема І. Нечуя-Левицького з його рясними каскадами “мов”, “наче”, “ніби”. Але ж і поетиці двадцятого століття цей троп зовсім не чужий. Про його художню природу в вірші “Поетичне мистецтво” розмірковує М. Рильський:

Коли зринає порівняння,  
Як в морі синьому дельфін:  
Адже не знає він питання,  
Чом саме тут зринає він! [10: 255]

М. Рильський акцентує на підсвідомій, сюрреалістичній природі порівняння-дельфіна: “Адже не знає він питання, / Чом саме тут зринає він!”. Сюрреалістичністю позначені, як не парадоксально, порівняння в І. Франка. Чи не вперше про Франків “сюрреалізм” почав писати М. Ільницький, який зазначив, що деякі його мистецькі досягнення “мовби попереджували пояснення поетики авангардистських течій аж до сюрреалізму” [7: 26]. Детальніше цю тезу розвиває Р. Голод у ґрунтовній монографії “Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття” (параграф “Елементи сюрреалізму в естетичній концепції Івана Франка”)

[3: 259–278]. У збірці “Із днів журби” В. Корнійчук віднайшов “сюрреалістичні картини трансформованого у фантазмагоричні образи минулого: по тернистих стежках, де зацвіли, наче рожі, “молоді, гарячі сльози”, блукає, “мов жебрачка в лахманах”, молода палка туга” [8: 124]. У цій же збірці, у вірші “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...”, у двох його завершальних терцинах, вимальовується так само фантазмагоричний, до того ж роздвоєний образ душі-дерева, душі-ластівки. Схематично це можна зобразити так:

дерево ← душа → ластівка.

Порівняння душі з деревом не є чимось абсолютно несподіваним, воно закорінене в архетипній традиції (язичницькі вірування друїдів, греків, українців). Усе це походить від тих часів, коли ще не запанував цілковитий антропоцентризм, коли дерева мислилися якщо не вищими, то рівноправними з людьми істотами (саме так – істотами, порівняймо в І. Драча – “мої братове дерева”), звідси бере витоки філософія пантеїзму і широке побутування у фольклорі різних народів розмаїтих варіантів чудесних метаморфоз, коли людина перетворюється на квітку чи дерево (античні міфи, Овідій, Т. Шевченко). Так дерево одержує душу. Упродовж XIX–XX ст. (В. Пшавела, В. Вітмен, М. Заболоцький, Б.-І. Антонич) антропоморфізм – основа світобачення і світовідчуття. Не чужий він і Франкові. Його сюрреалістична візія душі-дерева, яке “в осінній бурі б’ється і скрипить”, переростає в ще більш сюрреалістичний образ душі-ластівки, що “у річці зиму спить”. При першочитанні образ дивує своєю алогічністю – як це ластівка “у річці зиму спить”, коли ми з дитинства знаємо, що вона першою з усіх наших пташок відлітає до вирію, у теплі краї. Однак і тут, як і у випадку з душею-деревом, І. Франко – швидше всього, що несвідомо, – звертається знову ж до первісних народних уявлень, за якими “ластівки не відлітають на теплі води, у вирій, а зчеплюються лапками одна за одну, утворюючи довгу вервечку, і, за якусь провину, замерзають на цілу зиму у воді. А напровесні, коли скресне крига і зігрється вода, вони оживають і літають потім аж до Здвиження” [1: 355]. Про це ж пише й А. Гура: “...ластівки ховаються в річках, озерах і ставках, в їхньому намулуватому дні, зчіплюються лапками або крильми в ланцюжки і сплять під водою до весни” [4: 628]. Цікаво, що тут ластівки саме сплять, а не замерзають, як переказує Г. Булашев (зовсім, як у І. Франка!), але що важливо, – цим їх покарано за якусь провину. Птахи, у першу чергу ластівка, завжди асоціювалися з душею: “Як і інші птахи, ластівку можуть сприймати як образ душі” [4: 629]. Там, де душа, там невідлучно й смерть: “Разом з увленнями про пташиний вигляд душі тісно пов’язані прикмети, за якими птахи своєю появою провіщають смерть... ластівка, що залетіла у вікно, є впродовж року провісницею смерті в хаті... хвороби... або якогось лиха загалом” [4: 629]. І нарешті – амбівалентна природа ластівки, поєднання в ній небесного і хтонічного начал: навесні і влітку під час польоту ластівка торкається крилом небесної бані, а восени і взимку спить, зарившись у річковий мул.

Франкова душа у двох його терцинах так само амбівалентно поєднує в собі земне і небесне. І не тільки асоціацією з ластівкою, а й порівнянням з деревом: верхівка його крони сягає неба в той час, коли ластівка десь там, у річці, зарита в мул, символізує хтонічне начало. Замерзла душа-ластівка натякає на якусь невідому провину душі і провіщає для неї нещастя, хворобу, смерть. Так завдяки порівнянню проектується трагічний образ душі, приреченої на фатальний кінець. Зринуло порівняння-дельфін саме там, де потрібно, і висвітлило бездонну глибину трагедії душі.

Проте цього досягнуто не тільки завдяки порівнянню. Тут маємо ще й той випадок, “коли епітет б’є стрілою у саму щонайглибшу суть”, за тим же М. Рильським, – суто в дусі неокласиків, які великого значення надавали епітетові, при цьому вважаючи, що кожне слово може мати одне, притаманне саме йому, художнє означення і не може мати ніякого іншого, крім цього. В І. Франка в цих двох терцинах є два такі епітети: “*дерево безлисте*” і “*поле болотисте*”. Як перший, так і другий “б’ють у саму щонайглибшу суть”. “Найглибша суть” першого епітета полягає в тому, що передає відразу весь драматизм становища цього дерева (до речі, важливість цього образу підкреслено ще й тим, що це перший образ у цьому тексті: спочатку було дерево, далі приходять душа, а вже наприкінці з’являється ластівка; до того ж йому – дереву – відведено найбільше терцинного простору – аж три рядки, тоді як душі – два, а ластівці всього один): “*безлисте*” – це не просто голе, та й усе, “*безлисте*” – себто раніше було на ньому листя, і, можливо, багато листя, отже, виникає в уяві ще й інший, попередній образ дерева, яке пишалось своєю розкішною зеленою кроною, а тепер воно *безлисте*, тобто листя це зів’яло, упало додолу, втратилося, без сумніву, не відразу і, напевно, не без боротьби – так можна відчитати цей “самотній” епітет. Другий – “*поле болотисте*” так само, як і попередній, сигналізує про втрату: “*болотисте*”, тобто на ньому раніше буяло збіжжя, його зібрано, тепер на ньому немає нічого, окрім болота, – ну, і звісно ж, негативне емоційне наповнення цього образу – болото, бруд, грязюка – весь цей ряд втілюється в одному слові – “*болотисте*”, посилюючи так драматизм ситуації.

Маємо тут ще одне означення – “*в осінній бурі*”, яке в буквальному розумінні цього слова епітетом не є, однак у сукупності зі “справжніми” епітетами створює відчутне силове поле самотності і болю, апофеозом якого стає “душа слаба, безкрила, холодом пририта”. Тут І. Франко відступає від принципу: “один предмет – одне означення” – і йде шляхом нагромадження, градації епітетів, у річищі традиції І. Вишенського (пригадаймо його знищувальні ряди палких інвектив) чи й Т. Шевченка (порівняймо хоч би “натхне, накличе, нажене не ветхое розтленне слово, а слово нове” і т. д.). “*Душа слаба*”, як і в попередніх прикладах, так само проектується в минуле і в свою протилежність – перед цим були сила і здоров’я, а тепер їх нема – отже, “*душа слаба*”. Це ж (і ще виразніше) з безкрилістю: “*душа безкрила*”, тобто та, що мала крила і їх утратила. Однак констатацією стану душі справа не обмежується: безкрила й слаба душа – це наслідок, а треба знайти причину цієї слабкої безкрилості та безкрилої слабкості. Її розкриває третій метафоричний епітет: окрім того, що душа слаба й безкрила, вона ще й “*холодом пририта*”. Отже, “прибив” її, порушив її гармонію, зовнішній чинник, посланець з іншого світу – холод.

Це спонукає до роздумів про параметри хронотопу в мінідрамі, що складається з двох терцин і в якій головною дійовою особою є “душа слаба, безкрила, холодом пририта”. Еґо, *холод*. Усі шість рядків пройняті цим осінньо-зимовим *холодом*. У перших трьох рядках постає осінній пейзажний малюнок: безлисте дерево, яке під час осінньої бурі б’ється і скрипить на фоні степу і болотистого поля. У наступних двох рядках безкрила і слаба душа потерпає від холоду – осіннього, а може, вже й зимового, позаяк в останньому рядку “*ластівка у річці зиму спить*”. “*Осінь – зима*” – така доволі простора часова амплітуда в цих шести рядках. Що стосується простору, то він так само доволі масштабно наповнений: *степ – поле – річка* – і формує дві самодостатні пейзажні картини, тобто самотнього дерева серед степу і річкового засніженого берега з ластів’ячим гніздом у ньому. Однак найімовірніше це не живописні малюнки, а чорно-біла графіка, позаяк будь-який натяк на колір тут відсутній (відсутність кольору при бажанні можна було б потрактувати ще й як колір сірий). І це можна сприймати ще й як кадри чорно-білого кіно чи й своєрідний відеоряд, позбавлений будь-яких кольорових спецефектів. Асоціація з чорно-білою фотографією (дуже спокуслива, як і в випадку з графікою!) відпадає через виразний динамізм пейзажних імпресій, насиченість дією, рухом, що передається доволі інтенсивною насиченістю дієслівних конструкцій: *дерево б’ється і скрипить, поле чує скрип дерева, душа терпить, ластівка спить*. Поетичне слово тут переростає межі, йому відведені, і переходить у суміжну домену образотворчого мистецтва, музики і навіть невідомого ще Франкові кіно. Тому можна вмотивовано твердити про синтез мистецтв у Франковій ліриці і про суголосність його творчості сучасним йому новітнім літературним напрямкам. Франко-теоретик (трактат “Із секретів поетичної творчості”) успішно втілює свої теоретичні постулати на практиці (звичайно ж, цілком несвідомо, чи підсвідомо, користуючись термінологією З. Фройда). Два образи з двох терцин апелюють до “зміслу дотику” – це вже згаданий “*холод*”, що прибавив поетову душу, і ще до сфери дотику можна зарахувати дерево, яке *б’ється* (до речі, цікавий момент невизначеності: не сказано, з ким же б’ється, як того вимагає це дієслово; б’ється – і все, головне, що б’ється) в степу (хоча цей “змісл” неоднозначний, про що мова згодом). Два “змісли” – *слухові*: те ж дерево не просто *б’ється*, воно ж іще й *скрипить*, і далі: “*скрип той чує поле болотисте*”. Отже, два (чи навіть три?) слухові образи. Але все ж відчутно переважають зорові: *степ, поле, дерево, річка, ластівка*. Це все іменники, за кожним із них – конкретна зорова асоціація, їх усіх можна уявити (“побачити”). Проте не бракує і таких, що передають абстрактні поняття, які важко чи взагалі конкретно уявити собі неможливо: *буря, скрип, душа, холод, зима*. І тут виявляється дивовижна річ (“якась недовідома / там гармонія встає”): представники конкретного (читай – матеріального) світу і абстрактного (ідеального) урівноважені однаковою кількістю одиниць (по п’ять з того й другого боку)! Значить, скільки б І. Франко не декларував навіть в останній період творчості свій матеріалізм, однак (знову ж на підсвідомому рівні) ідеальне, закладене десь глибоко в його світоглядній основі, само пробивало собі дорогу, спливало de profundis, підіймалося exscelsior,

і саме в цьому полягає весь чар Франкової лірики у її вершинному злеті. Хоча не весь. Його половина криється ще й у глибинному (підсвідомому!) потягові до музичності, що знаходить свій вияв у численних вишуканих інверсіях (“*дерево безлисте*”, “*скрип той*”, “*поле болотисте*”, “*душа моя*”, “*душа слаба... безкрила*” – спробуймо відновити “правильний” порядок слів – і куди зникає поезія?) та в бездоганному (і в той же час такому природному, на відміну від декого з надто галасливих, але позбавлених ідеального Франкового поетичного слуху сучасників) звукописі. Прикладом цього є граціозні звукові перегуки: *безлисте – безкрила, б’ється – пририта, скрипить – скрип, тепер – терпить* – і просто повтори: *мов дерево в степу... мов ластівка у річці...*

Таку ж блискучу вправність виявляє І. Франко у майстерному володінні римами, хоча в перших рядках вірша “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...”, у розпачі приречено констатує, що йому ніяк не вдається перелити власні почуття в “рим блискітливую емаль”. Може, й правда: рими в нього не “*блискітливі*”, так зате напевно точні. У “Поетичному мистецтві” М. Рильський проголошує: “Рими мусять бути вірні, як друзі в подвизі святім”. Франкові рими ніколи не зраджують, а, знаємо: у терцинах їхня роль надзвичайно відповідальна – це ж завдяки їм відбувається непомітний перехід від однієї строфи до іншої – коли перший і третій рядки римуються в межах однієї терцини, то другий – з першим і третім наступної, так твориться цей гармонійний ланцюг рим, в основі якого та ж тріада. У нашому шестирядковому фрагменті вмістилася лишень одна така тріада: *скрипить – терпить – спить*. Упадає в вічі не тільки її звукова довершеність, але й смислова наповненість, маємо плавне перетікання від якоїсь нібито дії (*скрипить*) через пасивне страждання (*терпить*) і до повного забуття, апатії (*спить*). Промовиста й перша пара рим: *безлисте – болотисте*; так само наявний не тільки формальний звуковий перегук, але й глибокий змістовий підтекст прихованих негативних емоцій, завуальованої безнадійності і туги. Однак найцікавіше тут те, що передостанній рядок залишається неримованим, тоді як терцини мають починатися й закінчуватися двома парними римованими рядками, для чого завжди додають ще один рядок (щоб загалом їх була парна кількість), на який падає звичайно найбільше ідейно-естетичне навантаження. І. Франко не додав цього очікуваного рядка, він обірвав терцину, на що неодноразово звертали увагу дослідники. “Терцина 1900 року “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” постає без замикаючого останнього рядка”, – зазначає Б. Бунчук [2: 236]. В. Корнійчук у властивій йому лірично-метафоричній манері пише про це так: “Обірвалася на останній ноті терцина, загубивши притаманний їй заключний рядок. Душа “слаба, безкрила, холодом пририта”, не знайшовши “римів блискітливую емаль”, навіює синдром самотності, перевтілюючись в оксиморонно-тривожний, фантастичний образ ластівки, яка “у річці зиму спить” [8: 259]. Однак першим на це явище звернув увагу О. Домбровський: “Цикл (“Спомини”. – Л. Б.) закінчується терцинною поезією “Я не скінчу тебе, убога пісне”, в якій І. Франко заявляє, що цей цикл незакінчений і не може бути закінчений. І ця думка про незакінченість циклу прекрасно підкреслена відсутністю заключного вірша (рядка. – Л. Б.), який

повинен завершити структурну цілість поеми” (вірша. – Л. Б.) [5: 90]. До цього можна додати, що слово, яке залишилося без належної йому рими – “*прибита*” (душа) – привертає до себе увагу, акцентує на болісному стані поетової душі (“слаба, безкрила, холодом прибита”). Це промовиста пауза, мовчання (сценічне?), яке без слів передає всю глибину філософії “болю існування” (В. Корнійчук).

Франкові вдалося на скупому просторі двох терцин створити неповторний “пейзаж душі”, поламавши в нашій свідомості ще один “франківський стереотип”: ми ж бо звикли, що Франкова афористика (“ізмарагди”) – це щось виняткового риторичне, хоч і відточене за формою. А в цих шести рядках він, сам того не усвідомлюючи, довів, що йому до снаги як розкриття “езотеричного й містичного осягнення таїни матері-природи” (М. Жулинський), так і потаємних порухів зболеної людської душі. Бо ж, як зазначає той же проникливий дослідник: “Очевидно, що творча діяльність Франка в багатьох своїх мистецьких виявах була також і своєрідною формою психотерапії – пізнання, плекання і зцілювання душі. Тому ці емоційно болісні сигнали, які долинали з глибин душі митця, були сигналами болю – свідченнями страждань душі, духовних конфліктів, генезу і природу яких надзвичайно важко зрозуміти і пояснити” [6: 41]. Важко, проте необхідно. Бо “якщо ми прагнемо “увійти в таємницю духу” його (Франкової. – Л. Б.) доби, то маємо відтворити за його текстами (додаймо, усіма, не минаючи “ніже тії титли, ніже тії коми”) життєпис письменника (тобто символічну автобіографію. – Л. Б.), пізнати таємницю його трагічного роздвоєння, пройти разом із ним шлях до його душі, який він так болісно й уперто торував” [6: 50]. Дві завершальні терцини вірша “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” – це два кроки на шляху до світу Франкової душі.

### Література:

1. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К., 1992.
2. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. – Чернівці, 2000.
3. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2005.
4. Гура А. Символика животних в славянської народної поезії. – Москва, 1997.
5. Домбровський О. Терцинні поеми Івана Франка // Іван Франко. Статті і матеріали. – 1960. – Зб. 8.
6. Жулинський М. Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ // Слово і час. – 2007. – № 1.
7. Ільницький М. Західноукраїнська поезія 20–30-х років у зоні авангардизму // Українське літературознавство. – Львів, 1993. – Вип. 57.
8. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
9. Лексика поетичних творів Івана Франка. Методичні вказівки з розвитку лексики / Уклали І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга. – Львів, 1990.
10. Рильський М. Поетичне мистецтво // Рильський М. Збір. творів: У 20 томах. – К., 1984. – Т. 4.



11. Содомора А. Іван Франко – поет болю і спротиву: діалог з античністю // Содомора А. Студії одного вірша. – Львів, 2006.
12. Такубоку І. Лірика. – К., 1984.
13. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

*Андрій Скоць (Львів)*

## Поетика пісні в художньому світі Івана Франка

У творчому житті І. Франка народна поезія займає одне з провідних місць. Вона – об'єкт дослідження його ґрунтовних наукових праць, зокрема таких, як “Студії над українськими народними піснями”, “Жіноча неволя в руських піснях народних” та ін. Як твори народної лірики, він їх порівнює “з найдосконалішими того роду творами всіх часів і народів” [1: т. 26: 212]. Народна пісня надихала Музу письменника, була провідною зорею художніх пошуків, цілющим, життєдайним джерелом, генофондом багатьох його художніх творів.

Знаменно те, що І. Франко входить у літературу сонетом “Народна пісня”. Перший друкований твір, написаний 1873 року й опублікований у журналі “Друг” (1874. – № 3) під псевдонімом Джеджалик. Сімнадцятирічний юнак свою поетичну долю схиляє до народної пісні, братається з нею, бо вона “Криниця... з живою, чистою водою”, що “з джерел таємних ллєсь сльозою, Щоб серце наше чистим жаром запалити” [1: т. 1: 114].

Знаменно й те, що сонет “Народна пісня” живе у творчості І. Франка протягом сорока років (1874–1914). У переробленому вигляді він надрукував його у другому виданні збірки “З вершин і низин” (1893). Сонет мав також третю редакцію в збірці І. Франка “Із літ моєї молодості” (1914).

Починаючи з “юних днів, днів весни”, на далеку мандрівку життя І. Франко візьме пісню із собою. Пісню-поезією вимірює свій земний вік. “Кожна пісня моя – Віку мого день” [1: т. 1: 75]. Навіть лексему “пісня” облюбував і виніс у жанрові заголовки як термінологічну парадигму, стереотип, канон багатьох своїх віршотворів, а якщо твір не має назви, то слово “пісня” помістив у першому заголовковому рядку як зачин, вступний акорд. Окрім щойно згадуваної “Народної пісні”, читаємо заголовки його поетичних творів – “Весняні пісні...”, “Скорбні пісні” (цілий цикл у збірці “З вершин і низин”), “Пісня геніїв ночі”, “Пісня і праця”, “Чим пісня жива?”, сюди зачислимо ліричне послання “Співакові”, “Пісня будучини”, “Пісня арештантська”, “Пісне, моя ти підстрілена пташко...”, “Стара пісня”, “Пісні тихії, сумні...”, “Сучасна пісня”, “Пісня руських хлопів-радикалів”, “Моя пісня”, “Задунайська пісня” та ін.

Отже, заголовкова лексема “пісня” стає своєрідним “горизонтним” виміром поетичного тексту, точніше “зенітним”, бо заголовок – вершинний компонент художнього твору, його своєрідна візитна картка.