

Села, поля, ліси, сади, небо – усе те обняте осінню. “А широким полем, безлюдною дорогою суне і теркоче маленький візок, а в ньому “комісар”, у якого “правдиво осіння фізіономія”. Теж цікавий психологічний паралелізм. А діти обабіч дороги вже в селі вигукують: “Біда їде! Гей, там біда їде”. А далі – “злюбні співи”:

Гей там на горбочку  
Їхав дідько в черепочку...

“А старші люди, поважні газди плюють на слід його коліс на дорозі...” [4: т. 22: 286]. Галицька дійсність знала і такі типи.

Зрозуміло, що в нашому есеї тема далеко не вичерпана. Але ми зробили спробу розглянути деякі грані сакрального світу письменника і особливості хтонічного локального колориту в його творах, у поезиці яких цей компонент є одним із особливо красномовних.

### Література:

1. Антонович Д. Передхристиянська релігія українського народу // Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К., 1993.
2. Біблія. – Москва, 1988.
3. Франко І. Вибрані твори: В 3 томах. – Дрогобич, 2004.
4. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

*Алла Швець (Львів)*

## **“Цвіт – се кокетерія рослини...” (флористичні образи у творчості Івана Франка)**

У символіці квітів віддавна закодована їхня особлива ритуальна значущість, що проявляється у різних обрядових дійствах, культових святах, відображена в образотворчому мистецтві та національній культурній традиції. За словами О. Ковальчука, “у практиці ритуального використання квітів знаходимо сліди найдавніших вірувань, пов’язаних з культом Великої богині – уособленням життя, землі й плодючості” [1: 141]. Квіти володіють особливою сугестивною функцією, здатні облагороджувати людське життя, викликати найрізноманітніші естетичні враження та почуття, збуджувати найпотаємніші реєстри людської душі, стаючи, зрештою, дивовижним невербальним засобом інтимної комунікації.

У багатьох країнах світу квіти витворили складну мову, проте справжня мова квітів з’явилася у XVII ст. в Константинополі. Це була ціла наука, яка називалась “селама”, і кожна квітка у ній мала своє значення. На початку XVIII ст. шведський король Карл II привіз “мову квітів” з Персії і запровадив її у Європі, де впро-

довж цілого століття публікували квіткові словники. У 1830 році російський поет Д. Ознобішин переклав з перської і видав у Санкт-Петербурзі книгу “Селам, або мова квітів”, помістивши у ній понад 400 назв рослин і їх значень. Деякі джерела стверджують, що мова квітів зародилася в епоху романтизму і впродовж століття була невід’ємним елементом сентиментальних ігор закоханих.

Не знаємо напевне, чи була книжка російського поета про мову квітів відома Франкові, проте в ейдологічній системі письменникової творчості образи квітів стають невід’ємним символіко-асоціативним елементом авторських креативних інтенцій, передусім у вираженні складних психо-духовних переживань його героїв. Як істинний природолюб та природознавець, а водночас і тонкий естет, І. Франко глибоко відчував біологічну, естетичну, сугестивну та перцептивну роль квітів у людському житті, найяскравіше сказавши про це в новелі “Сойчине крило”: “Вони дразнять наш зір своїми пишними кольорами, лоскочуть наш дотик незрівняною ніжністю своїх листочків та чашечок, бентежать наш нюх різноманітністю та розкішними комбінаціями запахів, яких наша мова не в силі назвати, а наша наука укласти. Але їм іще сього мало. Вони не задовольняються нашими зміслами, заходять у нашу душу, глибоко торкають наше естетичне почуття нечуванним багатством та різноманітністю рисунка, грацією своєї цілості, принадністю та таємничістю своїх рухів” [5: т. 22: 64]. Мабуть, саме таке розуміння перманентної природи квітів надихало письменника до творення яскравих флористичних образів з найнесподіванішими асоціативними зв’язками, нерідко надаючи їм ролі самодостатніх образів-символів.

Найбільш зримо символіка квітів есплікується у новелі “Сойчине крило”, де квіти у різних видових варіаціях стають лейтмотивним образом, який розгортається синхронно до розвитку почуттів героїв і подієвої сюжеттики твору, ферментують інтригуючу любовну гру. На початку твору експозиційним флористичним образом є хризантеми: у затишній кабінеті самотнього чоловіка “скрізь по столиках цвіти – хризантеми [...] різних кольорів і різних відмін” [5: т. 22: 56] – його улюблені квіти. Образ хризантеми – не випадковий рослинний антураж самотника, а певний психологічний знак його внутрішньої природи, яка за символікою цих квітів увиразнює осінній настрій (осінній вік), відхід від справ, спокій, ученість, самовпевненість. Одне з домінуючих значень хризантеми – довголіття, те, що виживає (оскільки ця квітка витримує морози) – виразно спроектоване на внутрішній світ самотника, імпліцитно наявне у сфері його почуттів: це довговічність кохання, хоч і давно похованого у нижніх підвалинах душі. Наступний флористичний образ з виразною вже ритуальною функцією, озвученою самим героєм, – барвінок, цвітом якого у переддень Нового року уквітчаний стіл Хоми: “[...] я в тім пункті забобонний, вірю, що цвіт барвінку на Новий рік приносить щастя” [5: т. 22: 56]. Наукова назва барвінку походить від латинського слова, що в перекладі означає “перемогати”. Власне, ця семантика квіткового образу оприявниться наприкінці твору – як перемога “дійсного, широкого, многостраждущого життя” над “слимаковим, паперовим та негідним існуванням”. Як і хризантема, блискучі листочки барвінку

не гинуть взимку від холоду. Тому він став символом життєстійкості, нев’янучості, вітальної сили, вічності. За повір’ям, посаджений в саду барвінок, приносить щастя, а складений у букет – незрадливе кохання. Так обидва ці квіткові символи виконують у тексті прогностичну функцію – симптомують про майбутнє відродження колишньої пристрасної любові закоханих, яка у творі тестується ще й епістолярним моментом. Образ “високих квітів з тужливо похиленими головками” [5: т. 22: 61], про який згадує Маня у листі, є своєрідним ретроспективним символом зів’ялого кохання, а разом з тим знаковим елементом любовного топосу закоханих – лісу. Далі цей квітковий образ трансформується у символ засушеної квітки у гербарії ностальгічних почуттів жінки.

Цікавим художнім експериментом І. Франка у новелі “Сойчине крило” є зіставлення ботанічної природи квітки з жіночою сутністю. Асоціативним флористичним образом при цьому стає квітка геліотроп. “Адже геліотроп повертає свою головку за сонцем! Адже інші цвіти соромливо стуляють свої чашки вдень, щоб сонце не висало з них пахощів, і розхиляють їх аж вечором. Вдумайся в їх психологію [...]. Хіба вони можуть інакше?” [5: т. 22: 64]. Жіноче одкровення Мані дає змогу віднайти й у психології жінки унікальну флористичну властивість – геліотропізм – здатність рослини набувати певного положення під впливом сонячного світла чи геліофілію – сонцелюбність. Так само перманентною властивістю жінки під впливом сонця і тепла любові є здатність оприявнювати свій почуттєвий світ, розкривати найпотемніші підвалини свого внутрішнього ества: “Хіба ж жінщини можуть інакше? Те, що вам, твердим, тупим, видається кокетерією, комедією, се у них найінтимніший, несвідомий вияв їх натури, се у них таке просте, і конечно, і неминуче, як диханнями легкими і ходження ногами. [...] Я не винувата, що ти в моїм житті був тим палким сонцем, яке змушує квітку розвинути і розпуститися і відкрити свою чашечку, і розлити свої найкоштовніші пахощі” [5: т. 22: 64]. Символіка геліотропа в контексті психологічної подієвості новели не випадкова. У європейській культурі сонячна квітка геліотроп символізує вічну прив’язаність і любов, у міфології вона присвячена Аполлону та Клітії. Відтак у “Сойчиному крилі” цей флористичний образ амбівалентний – з одного боку, він ототожнений з жіночим началом, а з іншого – є промовистим символічним атрибутом, який визначає стосунки двох закоханих: адже навіть на позасвідомому рівні, географічно дистанційовані, вони перебувають у силовому полі взаємної прив’язаності один до одного.

Новим художньо трансформованим флористичним символом у цій новелі, а відтак і логічним елементом сюжетної канви тексту є образ квітки-душі, відкритої у своїх почуттях: “Душа відчиняється, мов квітка, що в часі бурі стулила була свої барвисті листочки” [5: т. 22: 71]. Власне, цей образ ферментує у творі новий тип оповіді – епістолярну сповідь. Мовою квітів І. Франкові вдалося описати складний ланцюг інтерперсональних взаємин.

Найчастіше у Франкових текстах квіти стають асоціативними образами, якими письменник означає людські почуття, психологічні стани, характер персонажів, елементи пейзажу і хронотопу. Щоправда, чимало флористичних образів у Фран-

ковій творчості є автологічними, слугують здебільшого засобом часопросторової ідентифікації – **образами міського пейзажу**: “Вулиця... Доми низенькі за штахетами в садках, георгінії і айстри на малесеньких грядках” [5: т. 3: 45], **хронологічними знаками** – квітковими символами певної пори року: “То був чудовий місяць май, / Цвіли вже бзи й троянди” [5: т. 3: 146]; “Власне надійшла весна [...]”. Тільки в недалекім лісі усе забілілося від дикого часнику, що власне починав уже відцвітати, від білих і синіх підліщків” [5: т. 20: 63]. Найчастіше автологічні образи квітів є **елементами інтер’єру чи екстер’єру**, пов’язаними з психологічною аурою дому (здебільшого це декоративні квіти): так, у покоїку Целіни (“Маніпулянтка”) – “резеда, що цвіла в великім вазоні на вікні” [5: т. 18: 34], на подвір’ї Трацьких (“Не спитавши броду”) – “великі вазони з олеандрами; по решітці спинався густий, біло й синьо цвітучий повій” [5: т. 18: 351], подружжя Суботи (“Великий шум”) милується “цілим озерцем астрів, та мальв, та георгіній, та безмертників і інших осінніх цвітів, що густо обсіли грядки перед ганком” [5: т. 22: 286], а велика поціновувачка краси Оля (“Вільгельм Телль”) уявно стає дизайнером власного родинного гніздечка: “Вона бачить себе в опрятній, чистенькій світлиці, з вікнами до сонця, з цвітучими фуксіями й азаліями на вікнах, з зеленими пачосами плющу на стінах” [5: т. 16: 196].

Однією з функцій квіткової образності у Франкових текстах є її здатність бути засобом **портретної характеристики**. Очевидно, тут позначилася традиція і стилістика народнопісенної поезії, з властивими їй фітоморфними паралелізмами, які автор майстерно трансформує: “Ось бач, ще рожі на лиці цвітуть / І на устах красніє ще малина” [5: т. 2: 154], “синій, як боз” [5: т. 15: 228], Олімпія Торська (“Основи суспільності”) на початку повісті “цвітуча, мов рожа, в рожевім убранні, вона рожево глядить на світ” [5: т. 19: 146]. А асоціативне порівняння героїні оповідання “Іригація” з квіткою контрастує з її психічним здоров’ям: “хоч тілом цвіте, і мов рожа, пишається, зате нервами не то жиє, не то помирає” [5: т. 18: 135].

Цікавого художнього осмислення й глибинної символічної значущості зазнають флористичні образи у Франковій поезії “Христос і хрест”. У тексті вони не лише конкретизують подієвий локус (ареал поширення рослин) – “серед поля край дороги” [5: т. 1: 63], – а й стають атрибутами **християнської символіки**:

Подорожники й фіалки,  
Що там пахли з-між трави,  
Звились, мов вінець любові,  
У Христа край голови [5: т. 1: 64].

Сакральний зміст цих фітоморфних образів пов’язаний з їхньою символікою у християнській традиції: подорожник уособлює шлях Христа, а фіалка символізує смирення, зокрема смирення Христа як Сина Божого. Щоправда, І. Франко дещо модифікує християнську семантику цих фітообразів у руслі “олюднення” Христа, надаючи йому рис “земного образу, позбавленого сакрального ореолу” [2: 75–76]. Тому християнський знак подорожника як символу дороги Христа у контексті поезії

можна витлумачити як шлях Його сходження до людей, власне як символічно-узагальнений образ християнської дороги буття.

З квіткою асоціюється жіноче начало, різні варіації квітів у Франкових творах уособлюють кохану, почуття до неї, мовою квітів декорується оазис найінтимніших експресій ліричного героя. Невипадково в ейдологічній поетиці Франкових текстів домінують квіткові образи **любовної семантики**. Почуття кохання сублімується в конкретних флористичних формах: лілеї (“Тричі мені являлася любов. / Одна не-сміла, як лілея біла” [5: т. 1: 161]), де колористичний атрибут символізує чистоту, невинність, спокій; соняшника (“І говорила перша: “Я любов, / Життя людського сонце невечерне. / Як соняшник за сонцем, так за мнов / Най раз на все твоє ся серце зверне” [5: т. 1: 165]) – тут, як і в новелі “Сойчине крило”, образ любові-соняшника асоціюється з геліофільною властивістю квітів. Алегоричний символ любові-спокуси уособлено в образі отруйних квітів: “[...] прудко сходять і бувають отакі нібито гарні, а отруйні квіти, як ота моя любов” [5: т. 18: 403], а емблемою вірного кохання в поезії І. Франка, як і в українській лінгвоментальній традиції, стає незабудка:

Як двоє любляться, а ждуть  
Розлуки хоч би на часок,  
То одно одному дають  
На пам’ять незабудь-цвіток [5: т. 2: 353].

Символом пристрасної земної любові у поемі “Святий Валентій”, стає образ “препишної, пурпуром горючої лікійської рожі” [5: т. 4: 22], яка тестує почуття героя й водночас протиставляється вищій Господній любові. З цією квіткою пов’язана не лише географічна ідентифікація (Лікія – з грецької – “країна світлих променів”, історична область Малої Азії, нині південно-західна частина турецької провінції Анталія) закоханої адресантки, “квітки з раю” [5: т. 4: 23], але й психологічна реакція Валентія на такий сердечний подарунок. У його душі відбувається уявний ритуал знищення цього матеріалізованого символу любові, яка для нього – “покуса до гріха, сам гріх! / Порвать, стоптати її – се перший крок / До вищої господньої любові” [5: т. 4: 23].

На любовній атрибутиці флористичних образів заснована персоніфікація квітів, які уособлюють кохану, асоціюючись з елементами її зовнішності, психології, мовлення. **Образ коханої** у Франковій творчості репрезентують такі фітоморфні символи: “сон царівни” (“Вона, ся гарна квітка “сон царівни”, / Котрої розцвітом втішався я, – / Котрої запах був такий чарівний, / Що й досі п’яна ним душа моя” [5: т. 2: 135]), левкой (“Хоч ти не будеш цвіткою цвісти, / Левкою пахуче-золотою” [5: т. 2: 152]), лілея (“Я не Тебе люблю, о ні, / Моя хистка лілея” [5: т. 2: 144]), – у лінгвоментальній традиції – це символ дівочих чарів, чистоти, цнотливості. У лілеї закладено магичний символ жіночності, вона є суттю вологої енергії. З трояндою у Франковій поезії асоціюється амбівалентна природа жіночої душі (“Жіноче серце! [...] Чи терни, чи рожі плодиш?” [5: т. 1: 144]), а з фіалкою – ніжне слово коханої (“Ті самі уста рожеві,

/ що в них кожде слово вмить / процвітало, як фіалка, / щоби серце звеселить” [5: т. 3: 46]). У Франковій повісті “Не спитавши броду” магнетизм жіночого образу Густі викликає в уяві закоханого Бориса асоціацію з лотосом: “Казка, міф про бліду квітку лотосу, що зачаровує всякого, хто до неї прикоснувся, – і мусить він ненастанно вертатись до неї” [5: т. 18: 403]. У східній флористичній символіці лотос, як солярний знак, – уособлює досконалу красу, розкрита його квітка формує чашу, символізуючи сприймальний жіночий принцип. У греко-римській культурі лотос – емблема Афродіти (Венери). У різних традиціях з цим міфопоетичним символом пов’язують також життя, чистоту, творіння, серце, безперервність, андрогінність. Структура квітки (периферійна пелюсткова частина і центр) символізують взаємодію жіночого і чоловічого начал. Казка про квітку лотоса, що її згадує Борис, очевидно, є алюзією давньогрецького міфу про німфу Лотос (Лотіс), яка, рятуючись від переслідувань Пріапа, перетворилась у лотосове дерево.

Фітоморфні образи у творчості І. Франка стають розгорненими метафоричними чи алегоричними образами-символами певних **абстрактних понять**. Як-от – “безсмертні квіти” (“Душа в безмірному просторі / Купалася, на ті прозорі / Луги летіла, де цвітуть / Безсмертні квіти” [5: т. 2: 156], які декорують простір духовної екзистенції та спокою ліричного героя. У романі “Лель і Полель” алегорією нового життя, хоч і позначений цвинтарним духом, стає образ “квітки майбутнього”: “На могилах сумного минулого виростає величезна й запашна квітка майбутнього. Нехай щастить тобі Бог, запашний квіте!” [5: т. 17: 473]. На такій самій флористичній асоціації в уяві Бориса Граба (“Не спитавши броду”) заснований образ його “будущини”: “Зверху вона помальована рожами та пишними квітами, але хто його знає, що поза нею криється?” [5: т. 18: 410]. Пригаслий поетичний дар митця письменник порівнює з роллю фіалки в рослинному світі: “Заким умре ще в серці творча сила / і дар пісень заглухне в тишині, / немов пахуча та фіалка мила, / що в’яне у пустому бур’яні, – я раз іще б хотів простерти крила” [5: т. 3: 19].

В ейдологічній системі Франкової поезики наявні й досить екзотичні чи фантастичні квіткові **оказіональні** образи, символіка яких оприявнюється в контексті твору. Так, в антифактивному маренні Регіни (“Перехресні стежки”) зринає фантазмагоричний образ квітів-дітей: “В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром [...]. І грядка фіалків, левкої, астрів. А то не астри, не левкої, не фіалки, а якісь дивні рослини з дитячими личками... дівчатка з блакитними очима, хлопчики...” [5: т. 20: 433–434]. В інкогерентному ланцюгу асоціативних образів, де ретрансльовано цілу біографію Регіни, така образна метаморфоза (квіти стають дітьми) свідчить про нереалізований материнський інстинкт, жіночу трагедію вимушеної безплідності.

Іншим химерним флористичним образом з глибокою і багатозначною філософсько-культурологічною символікою є образ чарівної квітки *Кааф*. Ліричний герой уві сні сходить в “дивную долину” – своєрідний містичний ареал, у якому розкошують “дивних форм” квіти. Опис субтильної текстури чарівних рослин, яких “ніколи не плекали люди” [5: т. 3: 163], ґрунтується на одночасній активації

звуко-зорових та нюхових рецепторів. Отже, флористична морфологія цих чудоквітів така: “барвисті, дивних форм”, видають “розкішні пахощі” і “спів солодкий з них виходить” [5: т. 1: 144]. Далі у контексті поезії ідентифікується екзотична назва квітки – “Кааф у нас зоветься та рослина” [5: т. 1: 144], – і виявляється її чудодійна сила:

А хто до уст листок сей занесе,  
І розгризе, і сок його скуштує,  
У того серце розкішно страє;  
У того смілість душу напростує,  
У того радість очі прояснить,  
Турботи всі розвіє й пошматує [5: т. 3: 164].

У контексті цієї поезії розгортається складна багатозначна символіка образу квітки Кааф. М. Ткачук вважає, що вона “символізує глибоко людяне мистецтво, долю митця, який служить своїм словом народові, віддаючи повністю себе йому” [4: 27], а В. Корнійчук ідентифікує цю “рослину” “з книгою – Словом, яке в естетичній свідомості поета набувало містичної чудотворної сили” [3: 50]. На наш погляд, у символіці чарівної квітки Кааф заковано ще й екзистенційний (онтологічний) зміст, вона уособлює абсолютну (вселенську) любов (“всім любий ти [...] і любиш всіх, щасливий в тій любові” [5: т. 3: 164]). Чудодійний екстракт цієї квітки – духовна панацея людства, засіб для досягнення найбільших людських чеснот – “розкоші серця”, “смілості”, радості, віри і любові. З просвітницькою та морально-дидактичною символікою квітки Кааф пов’язаний ритуал несіння квіткових листків у народ.

Специфікою атрибутивної та семантичної функціональності квіткових образів І. Франко еволюціонував до традицій символізму, представники якого виробили у своїй творчості “своєрідну філософію квітів”. За словами І. Шапошникової, “в українському символізмі містична сутність квітки майже не виявлена, але її образна семантика несе на собі виразну печать взаємозв’язку видимої (рослинність) і невидимої (духовне) сфер” [6: 161].

У творчості І. Франка образи квітів здебільшого не співвідносяться з реальними ботанічними прототипами, а є радше образно-асоціативними знако-символами, що ними номінуються ті чи ті явища, емоційні стани, людські риси. Відтак фітоморфні образи часто набувають символічного значення, і ця традиція закорінена в міфологічній народній свідомості, здатній засобами образно-поетичної мови оприявнювати найрізноманітніші поняття. Від конкретного фітоморфного образу до розгорнутих метафор-символів та алегорій – така амплітуда художньої функціональності флористичних образів у творчості письменника. Причому символіка кожного квітового образу у Франкових творах часто набуває відмінних від лінгвоментальної традиції конотацій, хоча в ейдологічному оазисі письменника однаково наявні як національні, так і екзотичні квіткові образи.

### Література:

1. Ковальчук О. Символіка квітів // Ковальчук О. Українське народознавство. – К., 1992.
2. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
3. Корнійчук В. Франкова “Книга Кааф” // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32.
4. Ткачук М. Парадигма світу збірки Івана Франка “Semper tiro”. – Тернопіль, 1997.
5. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
6. Шапошникова І. Символіка квітів у поетичній мові II половини ХХ ст. // Збірник наукових праць. Філологічні науки. Південний архів. – Херсон, 2001. – Вип. IX.

*Мар'яна Челецька (Львів)*

### **“...З богині жінчину зроблю, людину...” (жіночі образи – “двійники” у поезії та прозі Івана Франка)**

Провідна ідея з вірша-алегорії І. Франка, написаного з нагоди заснування у Станіславові “Товариства руських жінчин” 1884 року, – зробити “з богині жінчину, людину” – слугує домінантою і для розуміння жіночої психології як підгрунтя образної системи у поетичній та прозовій спадщині митця. Безумовно, активна співпраця письменника на користь поширення ідей Товариства Наталі Кобринської на Наддніпрянську Україну [9], допомога у виданні жіночого альманаху “Перший вінок” (1887), літературознавчі та фольклористичні розвідки про жіночу психологію, культуру, мислення (“Жіноча неволя в руських піснях народних”, 1882 року [16: т. 26: 210–253]; план статті “Жінчина-мати в поемах Шевченка” [16: т. 26: 153–154]) так чи інакше відбивалися на Франкових творчих задумах, особливо під час розроблення жіночої образності у структурі його творів. Правда, таке ставлення до жінки як до рівноправної особи у чоловічому світі М. Рудницький вважав закономірним процесом, що став загалом “висновком суспільного світогляду” [14: 1], який заважав в індивідуальній творчості І. Франка. Однак ця думка є поверхневою, адже не можна погодитися з автором статті про жінок у творчості І. Франка, що письменника “не хвилювала жінка як тайна” [14: 1] і що поет “Зів’ялого листя” оспівував лише “один пережитий досвід”, за яким робив “висновки про всю жіночу душу” [14: 1].

Франкове мистецтво творення жіночих образів передусім характеризується дуальністю ідеалізованого двосвіття “земного” й “духовного”, відмінності між якими позначаються на родо-видових особливостях художнього тексту. В. Агеєва відзначає проблему значного розриву між цими двома полюсами в українській літературі до початку ХХ ст., яка стала причиною того, що жінка в художньому світі