

### 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

не зважувалася говорити про свій тілесний досвід [1: 117], і цей розрив призводить до того, що “ідеальна врода, божественна досконалість стає прокляттям для жінки, бо тіло уявляє особистість, позбавляє можливості “почувань себе людиною, а не лялькою, якою всі тішаться і граються” [1: 118], – підсумовує дослідниця гендерної проблематики під час аналізу драми В. Винниченка “Базар”. Ідею божественної вічної жіночності, загадку Жінки послідовно розвінчують представники феміністичного руху, починаючи від 80-х років XIX ст., головним завданням якого було прагнення вивести жінку з категорії пасивної жертви чоловічого насильства та реабілітувати свободу її вибору. Однак у модерній літературі цей процес відбувався внаслідок втрати “таємниці жіночого обличчя”, “жінки-в-собі”, що трактується лише як вияв чоловічої фантазії [1: 177]. Постулюючи ідею Товариства руських жінок про викриття божественної природи жінки з метою олюднення її почуттів, визволення особистості з-під гніту обмеженого тілесного досвіду, І. Франко попри те все намагається захищати жіночу утаємниченість, загадку, яка робить жінку ще більш жіночною, а, відтак, і більше людиною, особистістю, індивідуальністю. На цьому ґрунті і виникає колізія двійництва у жіночому просторі художнього світу І. Франка: поет створює образи, духовно значущі для розпізнавання “таємниці жіночого обличчя”, а прозаїк “заземлює” ці поетичні образи, “отілеснюючи” їх. Така символічна “умовна співпраця” між поетичним й епічним “я” митця породжує низку перегуків у мотивах, образах, сюжетах художнього тексту, на що не раз було звернено увагу у відповідних франкознавчих студіях (М. Мочульський, І. Денисюк), які переважно стосуються споріднених мотивів весільної візії зі сну Євгена Рафаловича (“Перехресні стежки”) та *галюцинаційного сну* [12: 107] поета із вірша “Над великою рікою...” (збірка “Із днів журби”). Такі сюжети належать до так званих *замінних, компенсаційних*, що пов’язано з потребою письменника відтворювати одне й те саме психологічне переживання засобами і поетичного, і прозового стилю (на зразок Франкового “Поєдинку” – вірш із циклу “Профілі і маски” (1880) та його прозовий варіант – “Поєдинок (Зимова казка)” (1883).

Творення “двійникових” образів у творчості І. Франка відбувається за принципом, який поклав в основу модерністської “драми живих символів” М. Вороний: “виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну” [5: 253]. Цей принцип, застосований у поетичному й прозовому “Поєдинку”, поемі “Похорон”, вірші “Каменяр”, полягає у заміщенні дійової особи постаттю, яка є структурною одиницею внутрішнього “я” автора чи героя і яка, “будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам в мріях-снах, уяві й пречуттях або є страшним гостем, що загніздився в серці людини” [5: 253]. Під час творення жіночих образів і характерів у прозі письменника наявний процес “розщеплення” душі героїні і “видобування” з її свідомості образу-ідеї, що у своєму сконденсованому вигляді є практично дійовою особою поетичного твору: “ця постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна

тратить враження *таємничості* або якогось скритого і глибокого значення” [5: 254. Курсив М. Вороного. – М. Ч.].

У вірші “Над великою рікою...” поет демаскує образ жінки-богині, “оголюючи” її тілесну сутність танатичним способом зображення потопельниці. Приховуючи під жанровою формою галюцинації, певні витіснені з “нижньої свідомості” комплекси, бажання, потяги [12: 114], І. Франко продовжує традицію, яку С. Жижек характеризує як традицію зображення у літературі XIX ст. “омертвілої, летаргічної жінки, яку будить з німоти чоловіків поклик” [8: 106]. Переляк, пережитий сонною свідомістю під час видіння жіночого оголеного трупа у ріці, стає причиною несподіваного крику у сні, обірваного сну, а, відтак, і раптового пробудження, пов’язаного з констатацією факту у кінцівці вірша: “*Мрія приснула моя*” [16: т. 3: 43]. У вірші, за законами ліричного жанру, збережено ідею утаємниченості жіночого образу “щастя-трупа”, відсутня й причина трагічної ситуації, яка призвела до неминучого. У “Перехресних стежках” образ “щастя-трупа” як жіноча абстракція конкретизується у рисах характеру Регіни Стальської – пасивної жертви у руках свого чоловіка, що за всієї своєї пасивності зберігає можливості у власній свободі вибору. Позиція, яку займає Регіна Стальська стосовно Валеріана, обираючи принципове горде мовчання, – це позиція неопору, байдужої провокації жертви, що об’єктивізує, як зауважує С. Жижек, вбивцю або тирана, викликає у нього таке відчуття того, щоб бажання вбити / тиранити збіглося з бажанням жертви вмерти чи зазнати гноблення [8: 83]. З цього погляду, тортури Стальського (а, варто наголосити, вони *не* переходять у фізичне насильство) можна потрактувати як різновид терапевтичного шоку, здійсненого з метою виведення з депресивного стану [8: 106], у якому героїня перебувала після насильного шлюбу згідно з рішенням її тітки-опікунки.

У жіночому просторі поетичних творів І. Франка співіснують реальні особи, з прототипами яких автор спілкується епістолярно – Кліментина Попович, Ольга Білинська, Уляна Кравченко (“Знайомим і незнайомим”: “К. П.”, “Олі”, “N. N. (“Будь здорова, моя мила...”))”), та субстанційні жіночі персонажі, яким поет дає міфічно-фольклорні (“богиня”, “кааф-чарівниці”, “дівчина, з горіха зерня”), містичні (“привид”, “сонна примара”, “щастя-труп”, “французькая помана”) чи метафоричні характеристики (“лілея біла”, “гордая княгиня”, “жінщина чи звір”). Окремі з цих субстанційних персонажів Франкової лірики зазнавали у франкознавстві (Р. Горак, М. Мороз) ототожнення з біографічними особами, що, зокрема, стосується вірша “Тричі мені являлася любов...”, у якому три жіночі ліричні голоси – “лілея біла”, “гордая княгиня”, “жінщина чи звір” – пов’язують відповідно із постатями Ольги Рошкевич, Юзефи Дзвонковської та Целіни Журовської-Зигмунтовської [11]. Однак у збірці “Зів’яле листя” монологічна *одноакцентність* порушена, за умовами якої, згідно з теорією М. Бахтіна, “індивідуальність героя вбиває значущість ідей, а при збереженні цієї значущості, вони зрікаються індивідуальності героїв і поєднуються з авторською індивідуальністю” [2: 94]; втрата одноакцентності “допомагає самосвідомості утвердити свою суверенність і превалює над будь-яким застиглим нейтральним образом” [2: 90]. Звідси, лише в умовах одноакцентності “лірична

драма” І. Франка може бути автобіографічною; превалювання ідей, які фігурують як окремі “герої тексту” [2: 89], надає “Зів’ялому листю” ознак *поліфонічного* тексту, що формується за принципами символістської драми з її специфічним “багатоголоссям” чи – у вужчому сенсі – експресіоністської “драми ідей”. У кожному вірші, в кожному “жмутку” вирізьблюються різноманітні жіночі характери й особливості поведінки, “голоси” та “обличчя” – власне, ідеї, які, за принципом концентричного кола, можуть зводитися до спільної “точки” – художнього образу, який психологічно сумісний з реальною особою, що була не байдужою для біографічного автора чи особою, життя якої слугувало джерелом тексту.

Жіночі ролі у “драми серця” “Зів’ялого листя” розподіляються на позакадрові, символічні та “рольові”. Позакадровий голос належить “розумній панночці” із першої авторової передмови, від якої “дістав коша” герой-самогубець. “Рольові” жіночі персонажі з’являються у віршах, які становлять самостійні драматичні сценки – “Похорон пані А. Г.”, “Привид”; інсценізації на мотиви народних пісень (“дівчина, з горіха зерня”, дівчина-“червона калина” і т. п.), голосінь (“Магітко моя ріднесенька!..”). Внутрішній ліричний сюжет організовують символічні постаті-“голоси”, постаті-“тіні”, яким автор дає розпізнавальні характеристики-епітети: “Перший жмуток” – “красавиця” (IV), “безнадійная любов”, яку грає випадкова перехожа (V, XI, XII), “правдивая любов” (VI), “моя ти ясна, непривітна зоре” (XIV), “о люба” (XV), “о зоре” (XVII); “Другий жмуток” – “моя хистка лілеє” (VIII), “зіронько”, сонна примара-ява (XII), “моя пташко” (XVII), “цвітка”, “квіточко моя” (XVIII): “Третій жмуток” – жінка-“труп” (II), “моє щастя” (V), “лілея біла”, “гордая княгиня”, “жінчина чи звір” (IX).

Створюючи символічні жіночі образи у “Зів’ялому листі”, І. Франко дотримується певної симетрії, згідно з якою жіночий ідеал одного рівня протиставляється відповідному типу фатальної жінки. Центральним образом у цій уявній “піраміді жіночих характерів” є ідеал жінки, вироблений фольклорною традицією. У “ліричній драмі” сконструйовано п’ять ідеальних типів жінки: ідеал-стандарт (“красавиця”), поетичний ідеал (“о зоре”, “цвітка”), психологічний ідеал гармонії душі і тіла (“правдивая любов”), дружньо-сімейний досяжний тип (“о люба”, “моя пташко”, “квіточко моя” тощо) та дружньо-сімейний недосяжний, що залишається лише на рівні “невідступної мрії” (“моє щастя”). Усі ці ідеальні типи жінок, окрім останнього, можна детермінувати крізь призму образу “лілеї білої” та її зміненої сутності (під впливом незворотного фізіологічного процесу) – “зів’ялої квітки”. Однак кожен тип ідеальної жінки як об’єкта любові має свою протилежність чи, так би мовити, – фатальність, коли жінка стає предметом невідступної, а часто й нерозважної пристрасті чоловіка. Така пристрасть має у “Зів’ялому листі” також п’ять видозмінених сутностей: у вигляді сонної з’яви; випадкової зустрічі із давньою знайомою (зокрема й ситуація невпізнання); випадкового знайомства (враховуючи і зустрічі з повіями); пристрасть, яка зароджується внаслідок пошуків поза сімейним колом якоїсь “інакшості” чи, пак, просто любовних пригод (жінка – “біс полуденний”); фатальне переслідування забутою і давно похороненою любов’ю

юності. У цьому випадку між переслідуваннями сонних привидів і випадкових перехожих та фатальністю пристрастей з метою забути чи розважитися лежить суттєва психологічна прірва, яка для автора вірша “Тричі мені являлася любов...” існує між “гордою княгинею” та “женщиною чи звіром”. “Горда княгиня” як жінка “таємна й недоступна, мов святиня”, яка щезає мовчки “там, де вічно темно”, часто фігурує як “стандарт” чоловічих сновидінь, марень; вона виснажує чоловіка і фізично, і психічно своїм аксіоматичним рішенням: “Мені не жить, тож най умру одна!”. Натомість “жінчина чи звір” залежно від характеру спрямованості пристрасті, як хамелеон, може змінювати “колір” своєї фатальності: сімейні недосяжні ідеали виснажують із часом психологічно (“глядиш на неї – і очам присмно” [16: т. 2: 161]), а асімейні демонічного типу жінки можуть інколи і під час пристрасті фізично виснажувати чоловіків (“Мов сфінкс у душу кігтями вп’ялилась / І смочке кров, і геть спокій жене” [16: т. 2: 162]).

У ліричних творах інших збірок І. Франка ці три жіночі “стихії” – “лілея біла”, “гордая княгиня”, “жінчина чи звір” – з’являються переважно в образах, що далекі від автобіографізму, оскільки вірші й цикли такого змісту несуть інформацію не стільки внутрішньопсихологічну, скільки світоглядно-гностичну і часто виконують “рольові” функції. До типу “лілеї білої” найбільше тяжіють образи з фольклорною константою (дівчинка-надія (“Ідилія”), дівчинка-підліток (“Притичина”), дівчина керманіча, дівчина-“рибчина”, “дівчина-“доля” (“Я не лукавила з тобою...”), “вавилонські дівчата”, “жены русскія”), а також жінки християнського милосердя (“Зоні Юзичинській”, “Неназваній Марії”). Психологічні жіночі типи “лілеї білої”, “гордої княгині”, “жінчини чи звіра” пов’язані з характером творення образів трьох богинь-Доль у вірші “Три долі” (1895), які наділяють людську особистість трьома рисами-талантами для сповнення життєвого призначення. З “першої богині”, що дає “талант яркий”, “ум живий” і “зір палкий” [16: т. 2: 433] І. Франко творить “жінчину-лілею”, психологічно сумісну з біографічною постаттю Ольги Рошкевич. Риси “лілеї білої” увиразнюються у портретному описі Галі Суботи із повісті “Великий шум” – “дівчини 22 літ, крепкої, здорової й рум’яної, з блискучими очима, низьким чолом і круглою, як молоко білою, борідкою” [16: т. 22: 251]. Портрет панської доньки, нареченої селянина Костя Дум’яка – це портрет “благородної дівчиці”, що була “зовсім свобідна і самостійна в кождім своїм руху, в кождім слові” [16: т. 22: 251]. Із “другої богині”, що вкладає в душу “багатий скарб чуття, / бажання правди неструджене, / бажання вільного життя” [16: т. 2: 433] виникає образ “гордої княгині”, у якої в серці “горить / огнем могутнім гордість благородна, / перед ніким чола щоб не корить” [16: т. 2: 433]. Іронія “третьої богині” – “злобної старухи” лежить в основі образу “жінчини чи звіра”, “жінчини-сфінкса”, яка знищує “зарід сили, що іскриться в тобі” [16: т. 2: 434] і водночас у ній “на дні ворущиться солодке, мелодійне” – “рай, добро єдине” [16: т. 2: 162] або ж “Божа благодать” [16: т. 2: 435].

Іпостась “гордої княгині” у збірках “Мій Ізмарагд” та “Із днів журби” пов’язана з появою типу жінки-“спомину” (“Моїй не моїй”, “Спомин”, “французькая пома-

на” із циклу “Спомини”), для якої характерним є бути водночас і “невідступною мрією” і “зів’ялою квіткою”, загалом належачи до тих жінок, що в житті, наяву зустрічаються рідко, переважно або як чужа особа – “гарна мати молода” десь “у садочку в холодочку”, або як особа, яка, з’явившись раз у житті автора, ніби “помана”, не дає йому спокою своєю таємничістю (тобто неназваністю), загадковістю чи й навіть незбагненою фатальністю. Так, образ “летючої” дами “в ясній сукні” з парасолькою із циклу “Спомини”, на думку Л. Бондар, виник під впливом певної жінки з Парижа, яку І. Франко сприймав як святу і про яку принагідно згадував в одному з листів до Уляни Кравченко [3: 403]. Останній тип так званих *летючих дам*, у прямому значенні цього слова, слугує джерелом для виникнення образів-спалахів, зафіксованих найчастіше у коротких ліричних формах: вони не є дієвими персонажами і з’являються лише у свідомості оповідача. Такі образи-спалахи наявні у поезії І. Франка “Ніч. Довкола тихо, мертво...” та “Зближався день і сон прогнав (невинний)...” (1885). У першому вірші “сеї чудовий образ” “раптом виринає з рам зелених у вікні”, як “тихеє лице жіноче, так знайоме мені” [16: т. 3: 46] і є наслідком цілоденного спостереження за природою і сільським життям “на пленері”, тому нічне видіння на шибці як явище втомленої свідомості “і щезає, і зника”, “мигне, блисне і загасне”. Подібну роль у житті Бориса Граба (“Не спитавши броду”) виконує образ “шляхцянки” Густі, що упродовж усього твору залишається прикритим “якоюсь золатою, полупрозірчатою мглою” [16: т. 18: 400], і причиною цього є не незавершеність Франкового тексту, а, власне, “таємниця жіночого обличчя” як такого, що робить Богиню жінкою, а жінку – людиною, а, відтак, знову Богинею, “надземним существом”. У вірші “Зближався день і сон прогнав (невинний)...” жіночий образ-ява “на хмарах существа надземного” походить із ранкового видіння, спричиненого недостатнім пробудженням свідомості, нагадує чудесні знамення й одкровення, які часто використовуються як стилістичний засіб у “житійній” літературі і які пов’язані з передачею пророчих послань та дарів для обраного візіонера [13: 491–492]. Звідси, образ-спалах першого рівня несе з собою психологічну атмосферу “безнадійної любові”, діагноз якої констатує герой “Зів’ялого листя” після випадкових зустрічей зі своїм нерозділеним коханням на вулиці (“Раз зійшлися ми случайно...”). Образ-спалах другого, вищого рівня, ознаменований як *осяяння*, навпаки, пов’язаний із певною надією, наснажений такою Любов’ю, яка містить у собі таємницю, “божеськість у людськiм дусі” і яка описана в апостольському посланні до коринтян [1 Кор.: 13: 1–7]. Цьому “надземному существому” автор надає ознак жінки, що повинна бути водночас і знайомою, і незнайомою, і названою, і такою, яку важко назвати. У збірці “Давне й нове” автор робить спробу створити подібний образ на біблійних асоціаціях і дати йому ім’я “неназваної Марії”. У збірці “Semper tiro” образ “надземного существа” реінкарнується у конкретних ліричних персонажів: “кааф”-чарівницю, дівчину “у вишукано-скромнім строї” та “дівчину-дорогоцінний камінь”. Таємничий зв’язок із першообразом зберігається за допомогою відтворення казкової ситуації (“У сні зайшов я в дивну долину...”), підкреслюється принциповою безіменністю *гордої* дівчини, якій дано характеристи-

ку за самим вбранням; але найвиразніше цей зв'язок наявний у криптонімі “Ф. Р.”, тому що дівчина, яка йде “за прикладом Єгиптянки Марії”, володіє і винятковою фатальною неназваністю – енергією “дорогоцінного каменя”, тому її вчинки, якими б вони не були в очах суспільної моралі, її “уста червоні”, якими б вони не були “безсоромно огнистими”, заслуговують “благословення”. Обидві дівчини – і з вірша “Ти йдеш у вишукано скромнім строї...”, і “Ф. Р.” – конкурують між собою, кожна може іншу “назвать сестрою”, незважаючи на свої протилежності: “чесна” і “пропаща”. Однак “вишукана-скромна” гордість “чесної” дівчини не допускає до сестринства дівчину під ім'ям Ф. Р., через що автор “Із книги Кааф” також і гордує цією “вишукано-скромною” зовнішністю, не бажаючи знати навіть її ім'я, і “благословляє” “безсоромно огнисті” уста, у цьому випадку, не наважуючись вимовити її ім'я, яке в священному пориві любові утаємничує, закриптограмує.

За допомогою характерів дівчини-“кааф”, дівчини “у вишукано-скромнім строї” та “Ф. Р.” у поетичних творах І. Франко створює психологічні схеми-моделі, які розвиває у романі “Лель і Полель”, новелі “Сойчине крило” та оповіданні “Батьківщина”. Тому можна говорити про своєрідні жіночі образи-“двійники”, які взаємоповнюють один одного, компенсуючи поетичні й епічні можливості під час творення жіночої психології своїх героїнь – Регіни Киселевської, Сойки та Киценьки.

Образ однієї із дівчат, які “всі в білому, в вінках і скиндячках” з “маленькими кошиками в руках” у “дивній долині” з “квіток співучих” “зривають із кожної рослини по листку”, автор циклу “Із книги Кааф” зобразив як чарівну фею, що за допомогою цілющого чар-зілля “серце розкішню стрясе” й “турботи всі розвіє й пошматує”, “твій сум, твою зневіру хоч на мить прогонить” [16: т. 3: 164]. Такою “феєю” у романі “Лель і Полель” з перших хвилин зустрічі на академічному балу для братів Калиновичів, “круглого сиротини” стала Регіна Киселевська, а “чар-зіллям” були її очі – власне, те “неокреслене щось у виразі Регіниних очей, те, що дуже рідко в житті відкривається людині, мовби не бачені досі літери вироку долі” [16: т. 17: 366]. Однак для вигаданої сонною рельсністю “кааф-рослини” дівчина-примара в білому придумує і відповідний рецепт щодо застосування цього дивного лікарського засобу: “не на лік” і “не на страву”, а “для свята”, причому листок потрібно лише розгризти і скуштувати з нього сік, а, отже, берегтися від можливого передозування. У вірші не дано рекомендацій і протиотрути у випадку передозування, оскільки автор “Із книги Кааф” усвідомлює “як много важить слово, / Одно сердечне, теплеє слівце” [16: т. 3: 172], а тому пропонує читачеві “пучок” із восьми віршів-“листіків” (“У сні зайшов я в дивную долину...” – вірш-пролог, віршована авторська передмова до циклу), називаючи його фрагментарним (сигнальним) заголовком (“Із...”), що вказує на фрагмент, уривок, узятий із вигаданої пам'ятки давньої літератури XV ст. – збірки діалогів на моральні теми. На наслідки “передозування” кааф-зіллям натрапляємо в іншому творі – у романі “Лель і Полель”, тому що стан Начка Калиновича від часу зустрічі з Регіною Киселевською, зраду пропагованих ідей у газеті “Гонець” та його самогубство – все це можна пояснити хіба як наслання, чари, гіпнотичне навіювання, спричинені підсвідомою силою

впливу "великих темних очей, глибоких і прикритих якоюсь нібито сумовитою млою, яка так дивно гармонувала з її темною сукнею й повільними рухами" [16: т. 17: 365]. Загалом художня деталь очей та погляду у портретотворенні відіграє у прозі І. Франка важливу психологічну роль, особливо під час творення жіночих образів письменник, як зазначає А. Швець, передає певний "спектр магнетичного погляду жінки", який "випромінює не лише динаміку її внутрішніх переживань, а й надзвичайну сугестію", "показує у цьому погляді дивний містичний магнес, його фатальний вплив на чоловічу психіку" [16: т. 17: 154]. Тому, описуючи відмінності у враженнях, які справили на дівчину обидва брати-близнюки, автор надає ключової ролі виразу та "психології" очей Регіни-шатенки. Під час танцю із Начком у момент невдалої з психологічного погляду розмови про брата Регіни, Ернеста, який завдав багато прикрості своїй родині, в очах Регіни не було "жодної іскри, почуття, лише холодна цікавість" [16: т. 17: 382]. Ця "холодна цікавість" згодом позначилася і на стосунках Начка й Регіни – під час їхніх розмов на вулиці Панській, у листах, в яких Начко, не розібравшись у ситуації, що склалася після балу, пропонував руку і серце своїй недавній знайомій. Іншого виразу обличчя набуло в Регіни, коли вона танцювала з Владком, який справив на неї сильне враження: "весела, погідна, усміхнена, з трохи зарум'янілим обличчям, із очима, що палали живою внутрішньою радістю" [16: т. 17: 383], і пізніше, коли вони зустрічалися на Владковій квартирі у справі афериста Шнайдера – "її очі, яким почуття додавало проникливості, пильно стежили за кожним словом" [16: т. 17: 414]. Ім'я "Регіна" в українському фольклорі має символічне значення, як зазначає І. Денисюк, "у казках, колядках, веснянках, навіть в одній поліській петрівочній баладі "царівна", "королівна" – то символ чогось високого, недосяжного, досконалого аж до абстракту" [7: 104]. Начкові ввижається "ота ментальність корелеви" [7: 104] у кожному порусі, у кожному жесті Регіни: вона на запрошення до танцю відповіла коротким ввічливим "будьте ласкаві", "з справді королівською (як здавалося Начкові) величністю кивнувши головою" [16: т. 17: 367]; а Владкові, на якого Регіна спочатку справила не таке сильне враження, як на Начка, ця її "королівська величність" була "чимось подібним до тих святих облич, що дивляться на нас із медальйончика, який ми від дитячих років носимо на грудях, де його повішено з молитвою й благословінням руками люблячої матері" [16: т. 17: 415]. У цьому вияві Регіни Киселевської виразно окреслено материнські риси, ознаки жертвовності й самопосягати після смерті Владка "господарській праці й вихованню сина" "у скромній глушині гірського села" [16: т. 17: 472], крізь призму чого ідеал королівської недосяжності опромінюється тим самим внутрішнім світлом, що його І. Франко переживав під час ліричного ранкового видіння у вірші "Зближався день і сон прогнав (невинний)...".

Отже, риси "существа надземного" характерні для образу Регіни Киселевської, однак "двійником" для "неназваної" жіночої постаті (а загалом і для "неназваної Марії") є особа Сойки з новели "Сойчине крило". Цих двох персонажів – ліричного та прозового – споріднює між собою отой фаталізм межового часу (у Новорічну ніч, у час сорокаріччя), коли герой-відлюдьок отримав загадковий лист із сойчи-

ним крилом всередині. Героїня “Сойчиного крила”, очевидно, не випадково названа Марією; підписуючи свій лист назвою-орнітонімом “Сойка”, вона прикривається від адресата тією фатальною неназваністю, що походить від “существа надземного” і водночас від образу “неназваної Марії” (фатальною тому, що герой твору – “мій Мас-сіно” – добре знає її справжнє ім’я). Крім того, несподівана поява пані “у такій легкій сукні, червоній з білими цятками” [16: т. 22: 93] у кінці новели викликає в оповідача враження, яке автор заховав за лаштунками своєї розповіді, у підтексті, обірвавши її кінцівку (тільки через цю обірвану кінцівку “Сойчине крило” варто кваліфікувати не як оповідання, а як новелу). Це враження читач може “досотворити”, користуючись інструкціями вірша-видіння “Зближався день і сон прогнав (невинний)...”.

З погляду розвитку характеру, психології почуттів Сойки її образ отримує “двійникові” риси з образом дівчини “у вишукано-скромнім строї”. Із “существа надземного”, з неназваної богині І. Франко мистецьким своїм скипетром творить “женщину, людину” зі всіма їй притаманними егоїстичними комплексами та пристрастями. Пишучи лист, Сойка намагається усім своїм єством зіграти роль “вишукано-скромної”, за що заслуговує на прокляття від адресата, який її називає “комедіанткою” [16: т. 22: 62]. У випадку, коли вона описує свої пригоди, своїх чоловіків, не забуває про манірні зітхання: “Те, що я тут оповідаю тобі, се лиш ескіз, нарис, скелет моїх пригод” [16: т. 22: 81]; “Боже мій, коли подумаю про ті три місяці, проведені з ним...” [16: т. 22: 89]; “Капітан раз у раз пив, а в п’янім виді бив нас обох, не розбираючи” [16: т. 22: 90] тощо. За ці зітхання адресантка листа і заслужила на іронічно-критичне резюме від свого поклонника відразу після прочитання її історії: “І се має бути правда: Ні, ніколи! Глупа, романтична дівчина повидумівала, щоб...” [16: т. 22: 91]. Однак особливо роль “вишукано-скромної” позначилася на тому фрагменті, де героїня згадує про свою дитячу побожність, тому не дивно, що ця згадка викликала в оповідача скептичне зауваження, висловлене у формі сентенції: “Femina – animal clericale” [16: т. 22: 71].

За способом розкриття “таємниці жіночої душі” героїня “Сойчиного крила” має, за спостереженням А. Швець, “схожу психологічну природу” з Киценькою із оповідання “Батьківщина”. Це пов’язано з тим, що в процесі творення цих двох жіночих образів митець використовує спільні ідеї, за допомогою яких модель “существа надземного” з вірша “Зближався день і сон прогнав (невинний)...” трансформується у ліричну свідомість, виражену у поетичних текстах “Привид” (“Зів’яле листя”) та “Ф. Р. (“Дівчино, каменю дорогоцінний...””) (“Із книги Кааф”). “Привидом” І. Франко називає випадкову перехожу, риси якої у певний момент нагадують риси давньої знайомої любки. В. Щурат зазначає, що тема вірша “Привид” виникла з особисто пережитого на вулицях Відня досвіду, який під впливом поезії Г. фон Гільма “Phrunc” [18: 95] матеріалізувався в образі “гарної квітки “сон царівни” [16: т. 2: 135]. Між образом жінки-“привида” та Киценькою існує безпосередній зв’язок, який позначився на задумі “Батьківщини”, хронотопі подій вірша та оповідання, на портретних особливостях героїнь. Поезія Г. фон Гільма та особисто пережита вулична зимова омана під час перебування І. Франка на докторських студіях у Відні

у 1892–1893 роках очевидно, вплинули на вибір теми оповідання з 1904 року, коли він супроводжував Ф. Вовка в етнографічній експедиції по гірських селах Мшанці Старосамбірського та Дидьові Турецького повіту. Етнографічні враження слугували при цьому лише поштовхом до вироблення локального простору тексту (місце, де зустрілися позакадровий наратор та оповідач), а пережитий досвід, переданий у вірші “Привид”, був витіснений у ретроспективні кадри Відня (при згадці про “чотири найщасливіші дні” Опанаса Моримухи в готелі з Киценькою [16: т. 21: 418]. Події в обох текстах відбуваються “холодної ночі”, коли “на місто сніг вогкий паде й паде” [16: т. 2: 134]; Опанас Моримуха погоду своїх пригод згадує так: “Я кинув телеграмму на стіл, не думаючи про неї, натиснув шапку на вуха, бо надворі ревла та свистіла хуртовина і біла в очі снігом, і побіг вулицями” [16: т. 21: 407]. В образі Киценьки найперше, що випливає з її портрету, – це “брюнетка, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима” [16: т. 21: 404], а для віденської випадкової перехожої також властивими є “...великі очі, / Глибокі, темні, мов та чорна ніч” [16: т. 2: 135]. Ці очі мають водночас і демонічне, і королівське походження, тому І. Денисюк порівнює у цьому контексті “заокруглені форми заживної по-земному “королеви мрій” Регіни Стальської (“Перехресні стежки”) з образом “сон-царівни” з вірша “Привид” [7: 104]. Жінка-“привид” Киценька, яка спалила свою метрику, з таємницею “хто вона була, відки й якого роду” [16: т. 22: 423], у своєму останньому життєвому вчинку (приїхала вмирати до Опанаса) стає “двійником” для дівчини під кодовим ім’ям “Ф. Р.”. Таке “перетворення” пропащої жінки у благочестиву послушницю, відоме в літературі, як історія єгиптянки Марії [10: 352], відбувається внаслідок процесу очищення, відкуплення гріхів, покути. Звідси, завершальні слова Опанаса Моримухи виконують ту ж функцію, що й “благословення” у вірші “Дівчино, каменю дорогоцінний...”: “Дивне діло Боже отака жінка [...]. Глядиш на неї збоку – пропаща. І сама вона не вважає себе нічим ліпшим. А піди ж ти, яка сила в ній! Одним своїм позирком, одним, може, навіть несвідомим, рухом, одним недбало киненим словом може зіпхнути чоловіка в безодню і підняти його та попхнути до праці, до посвяти” [16: т. 21: 423].

Процес “пересотворення” жінки, її ролі в суспільстві пов’язаний із виробленням певної жіночої культури, що охоплює зміни в просторовому вимірі (доступ до закордону у “Батьківщині”), професійному статусі (образ Целі – поштової працівниці з “Маніпулянтки”; нічні офіціантки з “Батьківщини”) та психології ставлення до чоловіків (ігнорування і зневаги непроханого залицяльника в “Маніпулянтці”; регулювання тривалості стосунків Киценькою, її раптове зникнення і несподіваний приїзд до свого колишнього коханця у стані невиліковної недуги з проханням похоронити її після смерті за її ж умовами). У цьому аспекті І. Франко дотримується поглядів, закорінених у колективній свідомості, вважаючи, що “мірою культурності всякого народу може служити то, як той народ обходиться з жінками” [16: т. 26: 210], “як той народ відноситься до жінки в житті і в пісні”, і це залежить від “ступеня освіти і цивілізації кожного народу” [16: т. 26: 153]. У прозі письменник творить образ “цивілізованої жінки”, в розуміння якого вкладає її *спосіб* поведінки в

життєвих умовах та характер її пристосування до навколишнього світу. Саме такий спосіб поведінки Регіни імponує Стальському, оскільки він дозволяє проводити свій час (безкарно!) так, як йому заманеться. З іншого боку, загадковість у професії Киценьки, цілковита свобода у її виборі місця перебування є тими привабливими рисами, які допомагають зробити пристрасть Опанаса Моримухи тривалою, і, зрештою, допомагають прояснити психологію його фатального любовного захоплення, у світлі якого будь-які родинні чи матеріальні справи видаються зайвими, навіть непотрібними. За чотири дні, прожиті з Киценькою у віденському готелі, Опанас Моримуха дає цій жінці таку характеристику, яку не завжди легко приписати людині, знайомій протягом багатьох років спільного життя: “Все і всюди вона була супроти мене така суцільна, натуральна і, бачилось, непорочна душею, а при тім весь спосіб її поведження виявляв стільки простоти й делікатності, що я тільки тоді пізнав, до якої висоти може цивілізація піднести людину, а спеціально жінку. І я всім своїм єством поклонився тій цивілізації і поклявся служити їй усе своє життя, ширити хоч ті слабкі її промінчики, які здужав захопити” [16: т. 21: 418]. Психологічна ситуація екзистенційної порожнечі, в якій зображено героя оповідання “Батьківщина”, є наслідком “розкріпачення” жіночої тілесності у модерній літературі початку ХХ ст.: цим способом жінка позбувається статусу “потерпілої”, а роль “звинуваченої” їй не підходить, так би мовити, за **природою речей** (на зразок питання-здивування з роману І. Вільде **“Як жінка може бути винувником?”** [1: 131]). На вдміну від представниць жіночого письма, І. Франко не зважає на недоторканий статус жінки у ролі “звинуваченої особи” і з погляду чоловічої ментальності подає “анатомічний розріз” жіночих злочинів, але, незважаючи на “звинувачувальну” позицію, тип жінки-злочинниці у прозі І. Франка, за висновками А. Швець, “пронизаний певною мірою трагізму й авторського співчуття”, умотивований “через різні життєві оставини й особливості морально-психологічного укладу” [17: 125].

У розвитку психологічного портрету Олімпії Торської із повісті “Основи суспільності” ключову роль відіграє сцена її нічного снування по саду у хвилини нападів галюцинаторної слабкості, які “заповідалися завжди якоюсь таємною тривогою” [16: т. 19: 270], що спричинювала неясно окреслені видіння, загострювала чутливість до найменших шорохів: “Отут, у найтемнішій місці, роз’яснюється. Якесь бліде-бліде світло розливається. Се не світло, а висока жіноча постать, уся в білому, з розпущеним на плечах чорним волоссям, з замкненими очима, іде звільна, мірно, з простягнутою наперед правою рукою. [...] А! Се Моджеєвська в ролі леді Макбет! Ось вона присідає, збирає росу з трави, миє руки...” [16: т. 19: 270]. Образ напівбожевільної леді Макбет з простягнутою рукою, який є дзеркальним відображенням самої графині “в своїй чорній сукні”, “мов чорної хмари” [16: т. 19: 268], тобто функціонує як своєрідний образ-“негатив”, за походженням нагадує повір’я про злочинну руку [6: 71], яке, на думку О. Дея, лягло в основу вірша “Похорон пані А. Г.” (“Зів’яле листя”). Образ Олімпії у ролі леді Макбет та образ пані А. Г. взаємодоповнюють один одного: епічний “двійник” допомагає розшифрувати (у символічній формі) адресата вірша, його поетичний дзеркальний суперник дає змо-

гу пояснити психологічну природу божевільних нічних нападів Олімпії Торської, а також розкрити глибинні структури щодо мотивації її злочину: "Хто вбив живую душу й перед смертю / За вбійство смертну не відтерпів муку, / Той по смерті з могили розпростерту / Простягне руку" [16: т. 2: 132]. Злочин графині вже в своєму зародку перетворює свого виконавця на бездушний інструмент дії – особа Олімпії з появою перших симптомів "злочинниці" фігурує як "похоронена живцем"; лицемірна маска "переляканої, розчуленої страшним випадком добродійки" після вчинення злочину [17: 88] не дозволяє їй сягнути рівня каяття, яке замінюється божевільними блуканнями по саду – аналогами простягнутої руки з могили. Меркантильному вбивству о. Нестора передував так званий злочин-"розминка" графині (йдеться про пожежу у маєтку графа Торського, причиною якої стала юнацька любов до учителя Нестора Деревацького). Тип цього злочину практикувався у народній традиції і був зафіксований у пісні про Якіма, який, люблячи вдову і бажаючи з нею одружитися, убив свою жінку. Історію цієї пісні І. Франко досліджував у своїй статті "Жіноча неволя в руських піснях народних" [16: т. 26: 233], тому ймовірно, що під час задуму повісті "Основи суспільності" та обробки матеріалів із кукізівського процесу 1889 р. цей кримінальний "казус" із народної пісні в "урочий час", що "настає тоді, коли складається сприятлива комбінація елементів досвіду, підсвідомо його систематизація" [4: 43], реінкарнувався у мотив помсти нелюбому чоловікові (окрім того, учитель Нестор Деревацький згодом став священиком-монахом, а це стан, психологічно близький до стану вдовиного).

Прикметною особливістю жінки у позиції "звинуваченої" є наявність маски невинності, якою Олімпія Торська прикривається у показовій турботі про раненого панотця. У повісті "Великий шум" Євгенія Субота у мистецтві "одягання масок" перевершує всіх жіночих персонажів І. Франка: вона намагається змінити свою роль "звинуваченої" у кримінальному сценарії, зайнявши позицію "жертви", "потерпілої" (у листі-сповіді до батька). Євгенія Субота чинить "артистичний" злочин (убивство чужими руками), а вся її історія про нещасливе своє подружжя нагадує гру, до якої ставиться максимально серйозно, подібно до того, як сприймає своє "цідрім-цім-цім" панна Ванда із вірша "Трагедія артистки" ("Нові співомовки"). Трагедія і панни Ванди, і Євгенії Суботи полягає у тому, що їй неможливо пояснити жодною із логічних причин: неусвідомленість вчинку тягне за собою і неусвідомлену покуту ("бідна душенька" артистки заклята, "немов убила маму й тата" [16: т. 3: 147], тією єдиною піснею, яку тільки й знає; душа Жені "проклята" страхітливими видіннями батька, під час яких він пережив її уявний похорон як жертви насильства). Обидві героїні є "двійниками"-заручницями власної безвідповідальності: своєю затятою піснею панна Ванда "вбиває" пам'ять про своїх батьків, які бажали б бачити в ній талановиту артистку; а Євгенія Субота психологічно "вбиває" батька, фізично виснаженого кривавим видінням-попередженням, своїм вчинком, якого він від неї не сподівався як від дочки.

Позиція жертвності, самопосягати стає домінантною в образі Анелі Ангарович із роману "Для домашнього огнища" та характеризує ліричну героїню циклу "Спо-

мини” – “французьку поману”. І в поетичному, і в прозовому варіанті І. Франко творить образ жінки, яка зрікається свого аристократизму заради збереження сімейного комфорту або задля примирення збунтованих селян. Однак, “заземлюючи” образи жертвовної жінки, митець в обох випадках зберігає їхню природну божественність, горду позу Богині: Анелі ця поза властива вже через її природну еластичність [15: 124], виявляється в незламному рішенні про самогубство і зберігається після її смерті у символі кипарису, що виріс на її могилі; а ліричній героїні зі “Споминів” позу Богині приписують обидва наратори тексту – ліричне “Я” та образ Злісного. Перший – через її виявлену любов до простих людей (“та вже серце моє полонила на все” [16: т. 3: 31]; другий – даючи їй образливо-зневажливу характеристику “помана, ще й французькая” [16: т. 3: 29–30], хоч насправді ця характеристика сублімує у собі більше позитивних, ніж негативних конотацій.

Реалізація ідеї як вияву самосвідомості героя найповніше втілюється у “поліфонічному” характері жінки. Образ пані Міхонської виписаний за психологічною схемою “гордої княгині” із вірша “Тричі мені являлася любов...” (“Зів’яле листя”). Любовна пристрасть дружини гімназійного вчителя до його учня Бориса Граба виникає як хвороблива манія – пані Міхонська намагається створити для Бориса всі умови, тільки щоб він погодився бути поруч із нею, і залишатися водночас “таємною й недоступною, мов святиня”; тому коли Борис прийняв рішення втекти з її солодкого полону, вона чинить як справжня “горда княгиня”: “...Відсунула і шепнула таємно: “Мені не жити, тож най умру одна!”” [16: т. 2: 161].

Образ “розумної панночки”, що “знала, який муж їй непотрібний”, у “ліричній драмі” “Зів’яле листя” виконує функції закадрового режисерського голосу. Ідея автора-“режисера”, висловлена у передмові до збірки інтимної лірики, реалізується як сценарій відбивання непроханого залицяльника в оповіданні “Маніпулянтка”.

Отже, жінка у творчості І. Франка має різне походження: виникає із символічної ідеї, що є “зародком” психологічного характеру під час портретування своїх героїнь у прозі письменника. В основі цих символічних ідей, що найповніше реалізовані у “ліричній драмі” “Зів’яле листя”, лежить момент збереження таємничості жінки як психологічної й онтологічної загадки, “божественного логосу”, який повинен взаємодоповнювати процес вираження жіночої емансипації, а не знищуватися (як у феміністичній літературі ХХ ст. ) під впливом порушення проблем жіночого тілесного досвіду та “вивільнення” жіночої свідомості у життєвому та художньому дискурсі.

### Література:

1. Агеева В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2003.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва, 1979.
3. Бондар Л. Соціальна інвектива чи загадкова love story? (Цикл “Спомини” зі збірки І. Франка “Із днів журби”) // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. – Львів, 1998.
4. Білоус П. Психологія літературної творчості: Книга для вчителів та учнів. – Житомир, 2004.

5. Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Упор. і прим. Т. Гундорової. – К., 1996.
6. Дей О. Фольклорні імпульси у збірці “Зів’яле листя” // Дей О. Спілкування митців з народною поезією. – К., 1981.
7. Денисюк І. “Усе мистецьке є символом...” (Розшифровані і нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”) // Денисюк І. Невичерпність атома / Упор. та передм. Т. Пастуха. – Львів, 2001.
8. Жижек С. Метастази насолоди: Шість нарисів про жінку й причинність. – К., 2000.
9. Кобринська Н. Про первісну роль Товариства руських жінок в Станіславові, зав’язаного 1884 р. // Кобринська Н. Вибрані твори. – К., 1980.
10. Мельник Я. “Бажаю подати до рук широкій українській публіці ХХ віку”: “Три святі грішниця” Івана Франка // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. – Дрогобич, 2004. – Вип. 3.
11. Мороз М. Автобіографічні елементи у ліричній драмі Івана Франка “Зів’яле листя” // Записки НТШ: Праці філол. секції. – Львів, 1990. – Т. ССХХІ.
12. Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів, 2004.
13. Нечаєнко Д. “Сон, заветных исполненный знаков...”: Таинства сновидений в міфології, світових релігіях і художественній літературі. – Москва, 1991.
14. Рудницький М. Жінка в творчості Франка // Нова хата. – 1926. – Ч. 6.
15. Тодчук Н. Роман Івана Франка “Для домашнього вогнища”: час і простір / Відп. ред. Н. Копистянська. – Львів, 2002.
16. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
17. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / Відп. ред. Є. Нахлік. – Львів, 2003.
18. Щурат В. Німецький п’яниця в українському одязі // Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1972. – Кн. 2.

*Богдан Тихолоз (Львів)*

## **“Zwei seelen leben, ach, in meiner brust” (міфологема дводушництва у життєтворчості Івана Франка)**

Ув інтимному листі від 13 липня 1879 року донька лонинського священика, 22-літня Ольга Рошкевич, поскаржилася своєму на рік старшому адресатові, амбітному літераторові й молодому політикові-бунтареві, на глибоке внутрішнє роздвоєння: “Я тепер чую в собі ніби дві істоти, дві душі, одна – моя давня, знайома тобі і всім, а друга – нова, камінна” [22: т. 48: 657]. Через два місяці, аж у середині вересня, майбутній автор неоромантичної за стилем і містичної за символічним змістом поеми-візії “**Похорон**” здобувся на таку відповідь коханий: “...Я думаю, що ти не маєш причини ділитися на дві істоти, про які згадує твій лист, і що для чого ж тобі не бути одноцільною істотою, такою, якою ти була досі, – люблячою, щирою, хоть і без сентименталізму, а притім обдумуючою все і з сильною волею.