

УДК 821.161.2“18/19”-3.091.Франко:81’37

## ФЛОРИСТИЧНІ ТА АНІМАЛІСТИЧНІ ОБРАЗИ ЯК ПОЛІЕСТЕТИЧНІ ХУДОЖНІ КОДИ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА)

Марія Лапій

*Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,  
пл. А. Міцкевича, 5, Львів 79005, Україна*

Розкрито символіку, семантику та функцію флористичних і анімалістичних деталей та образів у структурі художньої прози Івана Франка, досліджуються шляхи та чинники їхньої індивідуально-авторської трансформації. Особливу увагу акцентовано на специфіці та особливій поліфункціональності фітонімів, пов’язаних із жіночим началом та любовною семантикою.

*Ключові слова:* семантика, символіка, хронологічний символ, топосний елемент, художній код.

Головними чинниками перетворення флористичних і анімалістичних деталей та образів на символи в художній прозі Івана Франка є їхня лейтмотивність, індивідуально-авторське бачення (“кут або точка зору”) та різне сприйняття персонажами.

Пропущені через так звану творчу лабораторію митця, фіто- та зоообрази виконують роль посередника, виступають ословленим засобом комунікації між *автором і реципієнтом* та, власне, між *персонажами*.

“Варіативність цих взаємин [...] залежить від багатьох чинників, зокрема віку героя, його природного та суспільного оточення, особливостей світовідчуття (включаючи його ставлення безпосередньо до символізованого об’єкта природи)” [8, с. 10], а також від того, як розуміє художник призначення своєї творчості, від епохи, панівних естетичних принципів, художніх методів, стилів, навіть від зміни моди.

Російський філософ та літературний критик М. Епштейн (автор праць, присвячених проблемі естетики природи та дослідженню системи пейзажних образів у російській поезії) відзначив, що “саме образи природи, яка залишається відносно незмінною протягом багатьох століть дають змогу нам простежити за рухом самої художньої образності. Якщо дерева зображені у М. Цветаєвої чи Н. Заблоцького по-іншому, ніж у О. Пушкіна або О. Фета, то зовсім не тому, що дерева стали іншими – просто змінюється система поетичного мислення – від епохи до епохи, від автора до автора. Специфіку особистого бачення світу легше вловити, якщо предметом цього бачення вибрати щось більш-менш стабільне, однакове для всіх поетів: зиму чи літо, рослинний чи тваринний світ” [4, с. 5].

Фіто- та анімалістичні образи – незмінні, змінюється тільки кут зору, під яким І. Франко їх розглядає, а також той естетичний зміст, яким він їх насичує. Це може бути погляд на природу та її об’єкти чисто **прагматичний**, як у циклі “бориславських оповідань”, **науково-захопливий** (Франко-письменник зливається у творах із добре обізнаним Франком-іхтіологом, ботаніком чи дендрологом, міксуючи ґрунтовні знання із різних наукових галузей і дисциплін), **по-мисливському запальний і переможний** (як в оповіданні “На лоні природи” та ін.), **ностальгійний** (у повісті “Захар Беркут”), або ж **хазяйсько-покровительський та дружньо співчутливий**.

Інтерпретаційне коло флористичних та анімалістичних образів надзвичайно широке. Як своєрідні функціонально значущі одиниці, вони виступають у художньо-му тексті І. Франка в ролі: **хронотопних символів, пам'яток минулого** та символіко-асоціативних образів, пов'язаних із жіночим та чоловічим первнем.

У функції "**топосних елементів**" образи природи є важливим складником *міського, сільського, гірського, лісового, степового, болотяного пейзажів* та водночас виконують функцію "**хронологічних знаків**" [12, с. 828] або означників певної пори року, дня і т. д.

В І. Франка до таких хроносимволів належать і тваринні, і рослинні образи.

Наприклад, особливою популярністю у нього користується пташиний образ сойки, що гніздилася на смерці перед самим вікном лісничівки (новела "Сойчине крило"). Вона синтезує в собі риси "ранкового будильника" та турботливої коханої і своїм "веселим скреготом" *цоранку* будить головного персонажа, цим стимулюючи появу почуття жіночої заздрості у його коханої, постать якої, до речі, також на рівні підтексту асоціюється із птахом.

Квіти, зелень, дерева сприймаюся у творах І. Франка, як атрибути чи означники певного часового відтинку.

Атрибутами весняного пейзажу виступає в оповіданні "Мій злочин" образ голої і сірої сіножаті, що недавно тільки скинула зимову перину; свіжа зелень, що "десьне-десь прокльовувалася з землі" [11, т. 20, с. 63], майже відцвілий дикий часник та білі і сині підлішки.

Осінні образи природи із повісті І. Франка "Перехресні стежки" імпліцитно моделюють образ осені, що панує в серці Євгена Рафаловича, і є не стільки елементами зовнішнього пейзажу, скільки виступають у ролі образів внутрішнього "осіннього" пейзажу душі. Придорожня береза, покрита "жовтим, а декуди пурпурово-червоним листям, що, обтяжене краплинами мряки, облітає звільня" [11, т. 20, с. 287] знаходить свій відповідник у душі героя, де "в'яне щось, відривається і гине" [11, т. 20, с. 288].

У контексті певних творів І. Франка фітоніми та зооніми виконують **роль пам'яток минулого** (як ось для героїні новели "Сойчине крило" – засушене у молитовнику "крило давно вбитої пташини" чи "перед літами зів'яла квітка" [11, т. 22, с. 77].

Флористичні та анімалістичні образи можуть використовуватися для створення (чи **відтворення**) **часо-просторового колориту**. Цією функцією тваринного і рослинного коду послуговується І. Франко в історичній повісті "Захар Беркут", акцентуючи на тому, що майже над кожними воротами тухольців "на жердці висіла прибіта якась хижа птиця: то сова, то сорока, то ворона, то яструб, то орел з широко розпростертими крилами і звислою додолу головою; се були знаки духів – опікунів дому" [11, т. 16, с. 31].

Через окремі орніто- та дендрообрази, що є елементами інтер'єру та екстер'єру XIII століття, письменник відтворив певні вірування та традиції українців. Адже ще з часів язичництва як рослини, так і деякі представники тваринного світу виступали елементом ритуально-обрядового дійства. При чому тут особливий акцент належить поділу їх на живі (наповнені життєдайними соками) та мертві (засушені або штучні). Ці "символи так чи інакше пов'язані з маністичним культом (культу мертвих)" [1, с. 10–11].

**Прозовий бестіарій Івана Франка. Орнітофауна.** Образ "птаха" органічно вбудовується у тканину художнього твору І. Франка, тісно сплітаючись із різноманітними тематичними лініями тексту та ключовим концептом-ідеєю.

Орнітологічні сценарії І. Франко застосовував переважно із метою представлення особистісної сфери концепту людина.

Його орнітообраз пов'язаний із семантикою польоту, свободи/несвободи і резонує з долями персонажів, а особливо – жіночими (сова, сойка, ворона, яструб).

**Сова.** В українському фольклорі та літературі совам дають суперечливі характеристики та оцінки. Як символ богині Мінерви (Афіни), сови здавна уособлювали приховану мудрість та таємне знання, а, як “птахи ночі”, вони “мають репутацію зловісних птахів. Сова – символ всього темного, похмурого як у фізичному, так і моральному значеннях” [10, с. 160].

Така негативна конотація образу сови символічно втілена у художній прозі І. Франка. У романі “Для домашнього вогнища” подибуємо образ сови у порівнянні, яке просто зірвалося з вуст капітана Ангаровича під час першої зустрічі з молодою подругою своєї дружини Юлією Шаблінською: “[...] Ненавиджу вдів. Вдови – сови, се птахи, що ворожать лихо” [11, т. 19, с. 15]. І страшне містичне передчуття справдилося. Ця фатальна жінка, образ якої асоціювався із нічним птахом, таки наклікала за собою біду, і загасила домашнє вогнище сім’ї Ангаровичів.

Подібне семантичне наповнення має образ сови у “записках відлюдька” з новели І. Франка “Сойчине крило”. У хвилини інтимної розмови, у нічній темряві молода закохана пара почула голос сови із дуплистого дуба, – демона-провісника їхньої тривалої і несподіваної розлуки.

Пташиний голос зробив справжній яскравий театральний ефект, із глибини душі підняв якийсь неспокій та моторошні передчуття. У ці хвилини молодятм здавалося, що “якийсь демон глузує з людської віри, з людського сподівання, [...] і з людської любові” [11, т. 22, с. 74].

**Сойка.** Інтерпретаційні межі образу цієї “ранкової пташини” широкі. Імплицитно – це роздвоєне друге “Я” героїні, яка часто номінувала себе Сойкою і, водночас, це образ “жінки-чужинки-Музи”, яка справляла високоартистичне враження на Мас-сіно і викликала заздрість у його коханої: сойка-повірниця → сойка-суперниця → сойка-розлучниця.

У новелі І. Франка “Сойчине крило” присутній невидимий наратор, що висловлюється символічною “мовою квітів” та так званою “пташиною мовою”, створюючи таким способом ще одне семантичне поле оповіді та розкриваючи приховані пласти жіночої психології.

**Ворона.** Демонізований та фемінізований образ ворони весь пронизаний негативною семантикою. Трапляється він у новелі І. Франка “Сойчине крило”. У запальному монолозі-сповіді головний герой образно називає свою кохану жінку вороною. Для нього акустично суголосними воронячому скреготу є її запитання: “Чи тямиш?”, а потім за першими акустичними враженнями тягнеться цілий ланцюг інших не менш вражаючих асоціацій: “А ти з далекого краю простягаєш свою демонську руку, підіймаєш свій воронячий голос і витягаєш ту урну [зі споминами-кісточками. – Л. М.] з глибокого закутка душі, відчиняєш і перебираєш кісточку за кісточкою, одиваєш її м’ясом і шкірою, наливаєш кров’ю і соками і надихаєш своїм огняним, демонським духом” [11, т. 22, с. 62].

**Яструб.** Сірим яструбом у дитячих снах уявляла себе Регіна (повість “Перехресні стежки”). Їй не раз снилося, що вона ширяє “понад яри й долини” [11, т. 20, с. 404], з висоти пташиного польоту із захватом, страхом і радістю дивиться з гори в глибоке провалля, а прокинувшись, безмежно жалувала, що вона “не пташка і не може

летіти там угору і спочити на тім чудовім вершку” [11, т. 20, с. 404]. Такі дитячі снір-ретроспекції, що тісно пов’язані із мотивом пташиного польоту і свободи, контрастують із образом жінки (птаха) в клітці, чия душа обгороджена “парканами різних приписів” [11, т. 20, с. 407].

**Беркут.** Образ беркута з глибокою естетичною й амбівалентною символікою та семантикою фігурує у повісті І. Франка “Захар Беркут” (I.X – 15.XI 1882 р.) та у вірші “Беркут” (22–24 мая 1883 р.). Можемо порівняти ці два образи.

У романтично забарвленій повісті подибуємо “недавно вбитого величезного беркута”, що “висів над ворітьми, ще й по смерті немов грозячи своїми могутніми залізними пазурами і своїм чорним, у каблук закривленим дзьобом” [11, т. 16, с. 32]. Унаслідок індивідуально-авторської трансформації, він не тільки функціонує у творі як оберег “гнізда [оселі. – Л. М.] беркутів”, а й є своєрідним романтичним і водночас символіко-алегоричним прообразом центрального персонажа – Захара *Беркута*. І. Франко синтезував у цьому образі риси відваги, сміливості, гордості, чоловічої краси та далекоглядності.

Зовсім в іншому (майже протилежному) ракурсі І. Франко подав цей, овіяний ореолом фольклорної романтики, образ у вірші “Беркут”. Він руйнує інерційну траєкторію трактування образу беркута. “Повільне читання” [9, с. 15–21] Франкової поезії дає змогу виокремити таку трансформацію цього орнітообразу: беркут-думка → беркут-смерть → беркут-цар. Тобто семантика образу цього птаха – це гніт, прес, не/свобода, а ліричний персонаж (жертва-підданець) долає індивідуальний страх насильницької смерті, вбивши фатального птаха.

**Болотяна пташка.** Природа багата кольорами, лініями, маскарадами, рухами й особливо – палітрою емоцій, що їх вона викликає у людській душі.

Муки совісті, що неодноразово виливалися у творах І. Франка то в образі терену, що глибоко забився в ногу/серце, то в образі хлопчика-потопельника (“Терен у нозі”), яскраво постали в оповіданні І. Франка “Мій злочин” в образі символічної болотяної пташини.

Мимоволі опинившись заручником дїтлахів, пташина назавжди втратила свою весну і свободу, а незадовго після цього – померла. Та враження злочину глибоко залягли десь у темнім куті душі головного персонажа, покрившись великим шаром інших вражень та споминів. Через двадцять літ у замкненому просторі тюремної камери, серед тривожної безсонної ночі, образ замордованої пташини ожив і підняв на поверхню всі ті приховані смисли, що за ним таїлися: “Він мучить моє сумління грижею, і мені здається, що все дурне, безцільне, жорстоке і погане... Скристалізувалося в конкретний образ отсього малого, невинно замордованого пташка” [11, т. 20, с. 68].

А в хвилі тривоги і розпуки, коли лютий біль запускав кігті в серце центрального персонажа і грозив ось-ось зламати силу його волі, йому здавалося, що *він і є тим самим* маленьким, слабосилим, голодним *пташком*: “Я чую, що якась уперта, завзята і нерозумна сила держить мене в жмені, показує мені невловимі привиди свободи і щастя, та може в найближчій хвилі без причини і без цілі скрутить мені голову” [11, т. 20, с. 68].

У ситуації випробування, на екзистенційній межі, при переході із одного життя, “в якесь інше, невідоме, далеке і страшне” [10, т. 21, с. 451] знаходить у Черемоші Юра Шикманюк (“Як Юра Шикманюк брів Черемош”) величезну рідкісну **рибину** головатицю, яка раптово виринула на його дорозі і стала своєрідним знаком “стоп” на шляху до духовної загибелі. Ця рибина (жарт чорного чи білого демона) рятує водно-

час два життя – Юрине і корчмареве, але тут І. Франко задає одвічне філософське питання: де тут Добро, а де Зло і де знаходиться та межа, що їх відділяє.

Ці образи природи – це божі знаки, пересторога для душі, ласка божа, зупинка на дорозі до гріховної загибелі: “Коли бог хоче чоловіка поправити, то не мусить з неба злізати та прутом бити. Він має в руках тисячі способів і все цвігне чоловіка в таке місце, де в нього найбільше боляче” [11, т. 21, с. 390]. То він вбив терен у сумління, і його шпигання почуває персонаж все життя: “Скоро лиш одною ногою полівиш, щоб зійти на пагубну дорогу, ого, вже тебе той терен зашпигає, і ослабить, і заглушить твою лиху силу” [11, т. 21, с. 390], то закарбував у дитячій свідомості образ невинно замордованого птаха, то рибацьким азартом відвертає персонажа від кримінального замислу.

**Флористичний світ. Жінки і квіти... “Всі вони живуть окремим, тихим і мовчазним своїм життям. І мовчки вчать митців класти краски на полотно...”** [6, с. 288].

Квіти – неодмінний атрибут Франкового жіночого образу (незалежно від того, чи це ідеалізована, чиста, цнотлива, недосяжна та сповнена релігійності жінка-мадонна, а чи фатальна, нечиста істота, жінка-вамп, що зсередини руйнує чоловіків і приводить їх до загибелі).

Франко вловив і відчув оцю дивовижну схожість. Його жінка-комедіантка, жінка-демон із новели “Сойчине крило” зіграла в житті центрального персонажа свою фатальну фальшиву роль, – роль, яку дуже часто непомітно грають у житті людей квіти.

Для того, “щоб лишити в душі незатерте, незабутнє, високоартистичне враження” [11, т. 22, с. 62] і навіки, незатертими буквами вписатися в його свідомість, жінка-квітка сконцентрувала всю силу своєї волі, всі чари своєї душі й тіла, весь огонь своєї пристрасності. Вона, як добрий режисер, “брала до помочі все, що було під рукою: сонце й ліс, пурпури сходу, чари полудня і меланхолію вечора. Оповідання батька і шум лісу. Рев бурі і тихі шепти дружньої розмови” [11, т. 22, с. 62].

Це була майстерно зіграна роль; фальшива роль, яку щоденно грають квіти, кокетуючи та виставляючи себе у фальшивій красі. Та не кожен вміє заглянути їм у душу, в їхню психологію. Вони так і залишаються барвистою загадкою. “Цвіт – се кокетерія рослини, [...] всі оті розі, геліотропи, хризантеми та туберози те тільки й роблять, що кокетують, грають ролю, б’ють на ефект [...]. Вони дразнять наш зір своїми пишними кольорами, лоскочуть наш дотик незрівняною ніжністю своїх листочків та чашечок, бентежать наш нюх різноманітністю та розкішними комбінаціями запахів” [11, т. 22, с. 64].

Та, максимально навантаживши наші рецептори, вони “заходять у нашу душу, глибоко торкають наше естетичне почуття нечуваним багатством та різноманітністю рисунка, грацією своєї цілості, принадністю та таємничістю своїх рухів [...]. Хіба ж жінщини можуть інакше?” [11, т. 22, с. 64]. Те, що чоловікам (твердішим), “видається кокетерією, комедією, се у них найінтимніший, несвідомий вияв їх природи, се у них таке просте і конечне, і неминуче, як дихання легкими і ходження ногами” [11, т. 22, с. 64]. Вони манять, заворожують, та, водночас, так прагнуть сонця. У житті цієї жінки-геліотропа тим палким сонцем, що “змушує квітку розвиватися і розпускатися, відкрити свою чашечку, і розлити свої найкоштовніші пахощі” [11, т. 22, с. 64], був Массіно.

Приймаючи її пестощі, всі вияви її розбурханого молодого чуття з пасивністю сибарита, не виходячи з-поза заборона свого егоїзму, він так і не зміг зрозуміти психології та душі цієї жінки. Душі, яка у хвилі інтимної сповіді, “відчиняється, мов квітка, що в часі бурі стулила була свої барвисті листочки” [11, т. 22, с. 64]. І цей жіночий квіт-

ковий образ, такий живий і яскравий на початку твору (“високі квітки з тужливо похиленими головками”, “квітка геліотроп”), трансформується вкінці у “символ засушеної квітки у гербарії ностальгічних почуттів жінки” [12, с. 827].

Еластична, дівоча і чарівлива постать пані Ангарович із роману “Для домашнього вогнища” гармонійно доповнюється і ніби акцентується образом “букетиків з живих цвітів, що настроєні в делікатні вазончики з золоченого скла, розливають сильні пахощі на весь салоник” [11, т. 19, с. 7]. Такі ж пахощі, молодість, здоров’я і цвіт розливала двадцятивосьмилітня хазяйка під час першого знайомства з читачем, та вже за одну ніч Анеля Ангарович змінилася до невпізнання: “Чи се та сама Анеля, – думав капітан, – котру я вчора лишив у цвіті здоров’я і свіжості, живу, енергійну, з блискучими очима? Чи се та сама зламана, зів’яла і немов з хреста знята жінка, що її бачу перед собою? Лице її постаріло о десять літ” [11, т. 19, с. 7].

Такий контрастний малюнок живої квітучої енергії та повної душевної руїни й упадку – лейтмотив усього твору.

Є в романі “Для домашнього вогнища” і яскраві портрети “жінок дна”, що їх І. Франко доповнив красномовним образом *штучних квітів* (символом засушеного та знівеченого молодого життя). Штучні квіти – найвлучніший відповідник штучності їхньої поведінки та любові: “[...] наближалася досить незвичайна група, зложена з п’ятьох молодих дівчат, повбраних у сукні крикливих і негармонійних кольорів, у капелюхах з пір’ям, гіллячками штучних квіток і величезними кокардами. Рухи і постані тих дівчат від першого разу свідчили про ремесло, яким вони займаються” [11, т. 19, с. 117].

І незалежно від того, чи це квітка-сонце геліотроп, а чи зів’яла, засушена чи штучна рослина, квіти у художньому просторі І. Франка мають свій вигляд, краску, запах, душу. У кожній є своя мова. Вони промовляють до душі людини і знаходять у ній гомінкий відгук.

**Дендрарій.** Семантика деревесних образів у прозовому світі І. Франка розкривається на тлі зактуалізованих міфічних персонажів (русалки, мавки, дріади та ін.) і мотивів.

Найбільш символічно насиченими дендрообразами у Франковій прозі є **липа**, **дуб**, **береза**, **кипарис**. Інші дерева (як хвойні, так і листяні) виступають переважно в ролі декоративних елементів різних пейзажів: “головаті верби при дорозі” та “вінки високих ясенів” [11, т. 20, с. 288] – атрибути сільського пейзажу; “дуби”, “похилена скриплива береза” [11, т. 22, с. 36], “корчі ялівцю, смеречини та карлуватих буків” [11, т. 22, с. 96] – лісового Карпатського пейзажу; сад/парк – елемент міського пейзажу тощо.

**Липа\***, **дуб**. Образ липи/дуба в українському фольклорі переплітається із архетипом Світового дерева, що втілює в собі материнське начало, символізує єдність з духом предків (коріння) та Богом (крона) і виконує функцію оберегу, свідка, вартового, судді.

“Художньо переосмислену роль світового дерева [у художньому світі І. Франка. – Л. М.] виконують *фітоморфні образи дуба і липи*” [3, с. 90].

Вегетативний **локус дуба** в контексті новели І. Франка “Микитичів сад” набуває міфопоетичного статусу (“як особливе *місце-універсум*, де здійснюється доля людини; [...] як *предвічне дерево*, що виконує функцію світової вертикалі; [...] як *символ людського життя, долі*” [3, с. 92]) та водночас виконує роль фітоморфного центру оповіді.

---

\* У мовній картині світу українців образ липи асоціюється із солодкою пам’яттю про минуле, а її цвіт і запах переплітаються із сучасним.

Міфологічно маркований **образ липи** наявний у повісті І. Франка “Захар Беркут”. Саме біля коріння, з-під якого било джерело (неодмінний атрибут Світового дерева), збиралися тухольці на віче, а під липою, над джерелом, “на час ради виставлялося копне знамено” [11, т. 16, с. 38].

Контекстуальна семантика образу липи тісно пов’язана із мотивом **руїн** (“Основи суспільності”).

Щоб загострити та увиразнити антиномію “рожеве” минуле/трагічне сучасне, І. Франко навантажив нюхові рецептори реципієнта запахом липового цвіту та жасмину, що розноситься над сумовитими руїнами, акцентуючи увагу на тому, що це були руїни не тільки зовнішні – згарище панського двору, але і внутрішні – попелище в душі самої пані Олімпії.

П’яний невловимий липовий запах навіює спогади та викликає в уяві ретроспективні картини-кадри.

Дещо моторошного, зловісного та містичного забарвлення набуває образ липи у романі “Основи суспільності” [11, т. 19, с. 301] через доповнюючий образ сови-віщунки, що гніздиться в її старезному дуплі та солов’їв, що не щебечуть, а *ляцять* і цим нагнітають драматизм оповіді.

**Береза.** Щоб максимально наповнити цей поліфункціональний образ, І. Франко надає йому міфологізованого відтінку, поєднує його з фольклорним образом лісових мавок, які “гойдаються на довгих тонких березових гілках” [11, т. 15, с. 92] та візуально ніби зливаються з образом цього дерева. Порівняймо: “Берези гріються на сонці і світять здалека своєю *білою корою* [підкреслення моє. – Л. М.]. Їх довгі *віти, мов зелені коси*, позвисали додолу і колишуться з вітром” [11, т. 15, с. 95] – “Ах, як радо, з якою розкішно слухала вона казок про лісових духів, [...] а особливо про мавок з *білим, як березова кора, личком і з довгими зеленими косами!*” [11, т. 15, с. 95].

Та І. Франко йде значно далі фольклорної традиції у змалюванні образу берези – скристалізував усю експресію свого мистецького слова, щоб показати читачеві трагічний і, водночас, глибоко психологічний малюнок – мертва маленька дівчинка-мавка, що лежить, “обнявши міцно березу заков’язлими ручками” [11, т. 15, с. 95].

Тут уже на перший план виходить інший образ берези, інша тональність її символічного звучання. Це плакуча береза, що втілює біль і страждання, резонує з долею маленької героїні та виводить на поверхню цілий пласт інших асоціацій – нужденна хата край села; бідна мати, що змушена залишити маленьку дочку без нагляду (мабуть, вдова або покритка) тощо.

**Кипарис.** Цей дещо семантично “затемнений” образ дерева подибуємо на могилі Анелі Ангарович на останніх сторінках повісті І. Франка “Для домашнього огнища”: “на Анеліній могилі нема ні хреста, ні плити з написом, тільки високий кипарис, огорожений залізними штахетами, знімається вгору рівно, мов свічка, в своїй густій вічній зелені – вірний образ замкненої в собі енергії і незламної рішучості” [11, т. 19, с. 143]. Залишається й досі відкритим питання, чому І. Франко “висадив” на могилі Анелі Ангарович саме кипарис\*.

---

\* Це дерево печалі, смерті та, водночас, вічного життя і безсмертя душі. “В Греції кипариси висаджували на могилах, біля пам’ятників померлим, саме тому в грецькій фольклорній традиції це дерево пов’язано з темою вічного покою і суму”. – <http://myfholgy.narod.ru/heroes/k/kiparis>.

Можливо, він імпліцитно намагається навести якісь паралелі із давньогрецькою легендою про юнака Кипариса, що випадково на полюванні смертельно поранив свого вірного друга – прекрасного оленя. Після чого, боги перетворили юнака в дерево смутку – кипарис, щоб він міг вічно оплакувати смерть свого друга.

Можемо припустити, що в межах подібного семантичного поля та конотацій фігурує це дерево і в повісті І. Франка “Для домашнього огнища”, адже капітан Ангарович також своєю останньою розмовою “застрелив” (а точніше підштовхнув до самогубства) свого “прекрасного оленя” – дружину Анелю, яка незламно і рішуче взяла на себе весь тягар безгрошів’я та виховання дітей. Тому в хвилини розкаяння та усвідомлення своєї провини перед дружиною він, таким способом, робить ще одну спробу її “реабілітації”, реабілітації перед дітьми та своїм сумлінням (адже ті “нещасні, покривджені і втопані в болото” [11, т. 19, с. 143] жінки простили Анелю і посмертно зняли з неї ганебне підозіння)\*.

Можемо також висловити здогад, що в амбівалентному образі кипариса (цієї екзотичної та міфологічно маркованої рослини, де сплелися древні риси рослинного демонізму і метаморфози), можна відшукати символічні обриси капітанової душі, яка оплакує загибель свого друга та образ жінки (Анелі Ангарович), що вічно чекає свого чоловіка із плавання.

На прикладі конкретних образів природи, як ось гілка, відірвана від дерева і кинена в гирло-крутиж, де вона й пропадає (оповідання “Між добрими людьми”), І. Франко осмислює глибинні філософські проблеми людського буття, задає гострі питання і дає на них відповідь: “Чи винна гілка, чи винна вода, що так воно діється?...” [11, т. 18, с. 226]. Не винна, – підсумовує письменник. Не винне суспільство, що кидає беззахисну жінку на саме “дно”, не бачить І. Франко вини і в самій героїні. Така природа людська і суспільна.

Філігранно “обточені” флористичні та анімалістичні образи-коди оригінально структурують та доповнюють художню оповідь І. Франка; виступають полісемантичними, сугестивними, символічними, міфологізованими образами та резонують з долями персонажів.

#### Список використаної літератури

1. *Гаврилюк Е.* Рослинна символіка в контексті української календарної обрядовості: проблема семантико-функціонального аспекту: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Е. Гаврилюк. – К., 1999.
2. *Генералюк Л.* Образи-концепти (начерк цілісної структури образів літературно-мистецької спадщини Шевченка). Дерево як образ мікрокосму // Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. – К., 2008.
3. *Дронь К.* Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нариси) / К. Дронь, А. Швець, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз, за наук. ред. Б. Тихолоза. – Львів, 2007. [Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. “Франкознавча серія”. Вип. 11.]
4. *Эпштейн М.* Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Эпштейн. – М., 1990.

---

\* Саме через таке “не зовсім моральне” закінчення, повість за життя письменника не подолала цензурних перешкод і залишалася неопублікованою аж до початку видання 50-томного Зібрання творів Івана Франка.



5. Казимир І. Концепт птах у мовній картині світу українського народу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / І. Казимир. – Харків, 2007.
6. Кобринська Н. Вибрані твори / Н. Кобринська. – К., 1980.
8. Науменко Н. Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX – початку XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Н. Науменко. – К., 2002.
9. Неборак В. Повільне читання: віршів Тараса Шевченка, Івана Франка, Павла Тичини, Євгена Маланюка, Богдана Ігоря Антонича та новел Василя Стефаника. – Львів, 2010. [Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. “Літературознавчі студії”. Вип. 15.]
10. Словник символів [http://ukrlife.org/main/evshan/symbol\\_j.htm](http://ukrlife.org/main/evshan/symbol_j.htm)
11. Франко І. Збір. творів: у 50-ти т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1976–1986.
12. Швець А. “Цвіт – се кокетерія рослини...” (флористичні образи у творчості Івана Франка) / А. Швець // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матер. Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів, 2008.

**FLORISTIC AND ANIMALISTIC IMAGES  
AS POLYAESTHETIC LITERARY ARTISTIC CODES  
(BASED ON IVAN FRANKO'S PROSE)**

**Mariya Lapiy**

*National Academy of Science of Ukraine, T. Shevchenko Institute of Literary Studies (Lviv branch),  
5 Mickiewicza Sq., 79000 Lviv, Ukraine*

In the article, the symbols, semantics and function of floristic and animalistic images and details in the structure of Ivan Franko's belles lettres have been outlined; the ways and factors of their individual transformation are investigated.

Special attention is paid to the problem of peculiarity and polyfunctionality of phytonyms associated with female characters and love semantics.

*Key words:* semantics, symbols, chronological symbol, topos element, literary code.

**ФЛОРИСТИЧЕСКИЕ И АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ  
КАК ПОЛИЭСТЕТИЧЕСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОДЫ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ ИВАНА ФРАНКО)**

**Мария Ланий**

*Львовское отделение Института литературы имени Т. Г. Шевченко,  
пл. Мицкевича, 5, 79000 Львов, Украина*

В статье раскрывается символика, семантика и функция флористических и анималистических деталей и образов в структуре художественной прозы Ивана Франко, исследуются пути и факторы их индивидуально-авторской трансформации.

Внимание акцентируется на специфике и особой полифункциональности фитонимов, связанных с женским началом и любовной семантикой.

*Ключевые слова:* семантика, символика, хронологический символ, топосный элемент, художественный код.

Стаття надійшла до редколегії 08.02.2010

Прийнята до друку 10.10.2010



