

Лариса Куца

«З усіх солодких, любих слів...»

**Івана Франка як тип двосуб'єктної
ліричної поезії**

Поєднання сфер носіїв авторської свідомості в ліриці І. Франка періоду «Із днів журби» та «Semper tiro» різновекторне та поліфункціональне. У межах одного твору можуть взаємодіяти розповідач – ліричний герой («У парку»); реальний автор – власне автор («Не довго жив я ще, лиш сорок літ...»); власне автор – розповідач – ліричний герой – власне автор («І знов рефлексії!»); розповідач – система персонажів – власне автор («В село ходив...»); розповідач – персонаж («Ось панський двір!»); реальний автор – розповідач-1 – розповідач-2 – реальний автор – модифікований ліричний суб'єкт («Як голова болить!»). Така різnorodність багатосуб'єктності ілюструє взаємодію різних начал у ліричному творі – особистісного, філософсько-етичного, суспільно-громадського, психологічного і, що найважливіше, характеризує лірику І. Франка як систему, яка має свої закономірності. М. Ільницький зауважив у спадщині І. Франка твори «складнішого типу», в яких «літературознавчий» аспект «мовби закодований, позиція автора розгортається ... супровідним мотивом і зосереджує в собі стан внутрішніх сумнівів, сум'яття і неспокою» [4, с. 41]. Цей супровідний мотив часто виявляється ще однією сферою певного носія авторської свідомості, яка і формує складносуб'єктність. Складносуб'єктність взаємопов'язана із різними підсистемами, такими, наприклад, як жанр, оскільки взаємодія носіїв свідомості сприяє «зіткненню» (Ю. Тинянов) жанрів, їх «здатності до постійного оновлення» (І. Денисюк). У царині тематико-змістового руху лірики багатосуб'єктність деталізує перспективу художнього

конструювання дійсності в напрямі до інтелектуальної парадигми, висвітлює проблему внутрішньої інтенціональності митця. Багатопрофільний образ художнього «автора» у творі крізь призму мистецького плетива різних інтенцій, «кутів зору» і «голосів» є помітним штрихом до увиразнення «франкізму» як складної філософської системи.

Типовим для лірики І. Франка кінця ХІХ – поч. ХХ ст. є дво-суб'єктний вірш з ліричним героєм та розповідачем. Зразком такої суб'єктної організації можна вважати поезію «З усіх солодких, любих слів...». Аналіз її поетики дає можливість зреалізувати одну з головних особливостей у підходах до вивчення лірики – «від складних структур – до стилістичних одиниць, а не навпаки, від слова і словосполучення до складних об'єднань» [7, с. 356].

Названа поезія завершувала ліричний цикл «Із днів журби» (1900). Дослідники відносять її до тих, що формують «реквієм трагічному «коханню без тями» [2, с. 58]. Ліричний сюжет формують дві сфери. Перша – сфера ліричного героя (п'ять строф), у якій він розкриває власні цінності, особливий стан свого «я». Хоча маємо тут не ліричну емоцію у її чистому вигляді, а елементи ліричного сюжету, розміщені за принципом епічної сюжетопобудови, але не в хронологічній послідовності. Ліричний герой повідомляє про те, що є тепер («...і досі в серці гомонить...», «і досі...я чую», «тремтить душа») і що відбулось у минулому («коло стола сиділи ми...», «минуло много, много літ», «і тих...розвіяв вихор життєвий»). Ці часові зсуви надають повідомлюваному концентрованої енергійної форми. Любовні переживання ліричного героя «просіяні крізь густе сито рефлексії» [6, с. 42]. Художня деталь у першому рядку першої строфи («солодкі, любі слова») одразу спрямовує яву читача до образу героїні, портрет якої у наступних строфах окреслений лише двома штрихами («лице» з «рум'янцем» і «рожеві уста»). Він написаний не під свіжим враженням, як це маємо, наприклад, у «Зів'ялому листі». Її образ загалом видається неповні раціонально обгрунтованим.

Після експозиції –
 З усіх солодких, любих слів,
 які я чув із твоїх уст,
 одно лишилося мені

і, наче срібний дзвоник той,
і досі в серці гомонить –
одно маленьке словечко... [9, с. 16–17]¹–

виступає слово-зав'язка «Слухай!». Мовлене колись давно коханою, воно викликає потік спогадів ліричного героя, які буквально заповнюють його свідомість. Маємо випадок, коли підсвідоме мислення поета нагадує минуле, «заново відкриває відоме, виражаючи його у новій... – образній формі» [5, с. 41].

Тут заявлена нетипова грань духовної постави ліричного героя, не зрозуміла під кутом зору традиційної характерології, – особлива чутливість на слово і до слова. У порівнянні із попередніми творами І. Франка простежуємо в аналізованій поезії увиразнення витонченості образу ліричного героя, його інтелігентності. Бо ж подібну чутливість його до слова, зокрема слова коханої, маємо у «Зів'ялому листі». Мовлене нею «Не надійся нічого» («Не надійся нічого») стало «убійством серця» ліричного героя, а одне-однісіньке «словечко» «Вона!» («Привид») «за шию тисло» млиновим каменем. Кохана могла єдиним словом його «героем, генієм зробіть» [т. 2, с. 136]. Тепер ліричний герой поезії повертається думкою в юність, щоб почути колись давно мовлене слово. Він чув від коханої багато слів – «солодких, любих», але в серці залишилося чомусь оте «одно маленьке»: «Слухай!». Це якраз те «ядерне, коротке, драматичне слово» [6, с. 42], яке гармонізує зовнішню і внутрішню красу героїні. Воно виражає те, що для реального поета було з певних причин невимовним, хоча і цілком зрозумілим. Його емоціональним досвідом, особливим чуттєвим розумінням життя вільно оперує ліричний герой, якому підсвідомі елементи цього досвіду виявилися «вимовними». Висловлене ним «і становить неповторну частину мистецького «знання», особливий зміст художньо-образної інформації» [5, с. 36].

Крізь призму теоретичних аспектів феномену мовленнєвого акту «Слухай!» – це висловлювання особливого типу. Воно постає як складова концепту замовчування із багат шаровою смисловою структурою, коли виходить на поверхню тексту як невимовне (невимовне є ознакою модерністського стилю

¹ Далі, покликаючись на це видання, зазначаємо том і сторінку.

в європейських літературах) – те, що свідомо ухиляється від мовленнєвого вираження. У змістовому плані це невимовне, що «звучить» після «Слухай!», зосереджує в собі енергію збудника тривожних емоційних очікувань. Звернення героїні до коханого (ліричного героя) і надалі не розкриває надважливої сутності інтимно-схвильованого невимовного, хоча читач може здогадуватися, що у ньому мало логіки чи життєвої конкретності. Бо що означає «Слухай!», у процесі розвитку сюжету не з'ясовується, воно зрозуміле лише ліричному героєві і його коханій, а всі композиційні компоненти підпорядковані не його поясненню, а висвітленню почуття болю, спогадів про минуле, що їх викликає це слово. Все-таки воно є символом великого почуття, хоча належить до загальноновживаної лексики. Як зазначають дослідники, для загадкової невизначеності, що залишається у тексті нерозкритою до кінця сюжету, «цілеспрямовано добираються слова – найпростіші і малозначущі через свою загальноновживаність... і чим напруженішим є коло асоціацій, що падають на них із оточення, тим болючішим і складнішим є інтуїтивно закладений у такі слова зміст» [7, с. 437].

Тематична функція невимовного в аналізованій поезії тісно єднається із структурною, яка полягає у творенні емоційного тону, задає експресивну інтонацію, що і є конструктивним моментом суб'єктної організації ліричних творів. Експресивна інтонація постає, по-перше, проявом афективно-вольових станів ліричного героя та ліричного розповідача і, по-друге, має певні сюжетно-композиційні «зацікавлення», зокрема в царині єднання цих суб'єктних сфер. «Слухай!» таким чином постає «шпилями» (І. Франко), на яких розпростертий текст на різних рівнях його структури або ж, інакше кажучи, є «словесним кружлянням навколо центрального поняття, яке залишається неназваним» [7, с. 438–439].

Спосіб зображення гуртка товариства коханої у цій поезії нагадує імпресіоністичну фіксацію вражень давно минулої події, яка оповита загадковістю. Л. Боднар не сумнівається, що «стіл, коло якого засідає «широкий і шумний гурток» молодих ентузіастів..., стояв саме в господі батька Ольги Рошкевич» [2, с. 60]. Уявне повернення ліричного героя у юність не сповільнює

динаміки сюжетного руху. Адже, простежує дослідниця, часові категорії у його свідомості «ніби змішуються, вони співіснують як тотожні величини...» [2, с. 53]. А згустки переживань нанизуються на композиційну вісь поезії. Тут варто зробити зіставлення цієї першої сфери (сфери ліричного героя) із деякими елементами поетики «Сойчиного крила». Важливо, що І. Денисюк ще 1968 р. писав про близькість циклів «Зів'ялого листя» і названої новели. Коли ми зважуємось говорити про деякі формально-змістові подібності у поезії «З усіх солодких, любих слів» і новели, то не маємо метою доводити, що на одній із цих паралелей – «Зів'яле листя» і «Сойчине крило»; «З усіх солодких, любих слів» і «Сойчине крило» – міра взаємоперегуків поезії і прози більша чи менша. Для нас важлива зміна авторської свідомості – два типи художнього «автора» (ліричний герой і розповідач) у поезії і зміна наративної природи суб'єкта викладу – дві форми його у новелі. Привертають увагу використання у значенні символу не символічного образу-слова («Слухай!») і такої ж не традиційної художньої деталі у новелі («Сойчине крило»). Для ліричного героя голос коханої дзвенить, «наче срібний дзвоник той»: «Дзінь-дзінь! Дзінь-дзінь!»; у новелі своєрідним художнім обрамленням є голос дзвінка: «Дзінь-дзінь-дзінь!». Найбільш видимі знаки близькості творів – повторювана (чотирикратна) епіфора «Слухай!» у поезії і багатократні зачини-анафори «Чи тямиш мене?» у новелі. Все це засвідчує, що названі твори належать до «речей», які «обробляв Франко по кілька разів прозою та віршем» [3, с. 58]. Ідейне спрямування їх – ідея повернення. Якщо для ліричного героя і розповідача це нестримне бажання повернення у «дні весни», то Маня у новелі таки повертається до Массіно.

Ліричний сюжет першої сфери завершує п'ята строфа, яку можна розглядати як ліричний епілог. Тут ліричний герой висловлює свій справжній теперішній стан, розкриває суть власних непроминальних очікувань – «чогось таємного, блискучого, величного», що мало прийти услід за цим величним словом. Під таким кутом зору слово «Слухай!» уподібнюється до категорії події, яку називають «миттю ліричної концентрації» (Т. Сільман). Найповніше семантичне вираження ця лірична концентрація

знаходить у кінці строфи-епілогу, коли «Слухай!» замінено на «Та дарма!» У царині авторської свідомості ця дихотомія завершує поле мовлення ліричного героя і виконує водночас функцію усталеної ланки між сферами ліричного героя і розповідача.

Особливу увагу у структурі аналізованої поезії привертає сфера ліричного розповідача, яка охоплює другий сюжет. Між цими двома сферами не існує логічного причинно-наслідкового зв'язку, оскільки образ мандрівця не має, на перший погляд, стосунку до ліричного героя. Доречним видається кваліфікувати цей загадковий образ як архетипний вияв «колективного несвідомого» (К. Г. Юнг), насиченого неповторним індивідуальним змістом. Все-таки маємо твір, у якому суб'єкти поетичного вислову не взаємопідпорядковуються, а взаємодіють як рівноправні, що й зумовлює його жанрову специфіку та особливості композиції. Якщо у складносуб'єктних поезіях Т. Шевченка, за спостереженням В. Смілянської, сфера ліричного героя перебуває переважно у постпозиції – після розповідача чи власне автора (саме вони висловлюють загальні міркування, а ліричний герой вже потім переводить їх в особистісну площину), то у І. Франка ліричний герой – на першому плані композиційної структури поезії.

У цьому другому сюжеті поезії «З усіх солодких, любих слів...» тональність викладу розповідача різко драматизується, набуває рис, які в суб'єктній структурі ліричних творів властиві якраз не розповідачеві, а ліричному героєві. Він «відмовляється» від традиційної для нього тональності, відсилаючи її розповідачеві. Це відбувається насамперед за рахунок емоційно-оцінних лексем переважно з негативним значенням, які виражають напругу, втому, тривогу, страх, сумнів. Сама собою нейтральна лексема «мандрівець» у контексті другої частини сюжету, зчіплюючись із лексемами на позначення руху, набуває підкреслено емоційного забарвлення: «мандрівець блудить», «тривога, голод, близька ніч... його женуть», «ноги змучені тремтять» тощо. Трикратний повтор дієслова біжить («біжить, біжить, біжить!»; «біжить даремно»; «проте біжить, біжить!») формує динамічну атмосферу, в яку органічно вростає розповідач, у настрої якого впізнаємо згущення настрою ліричного героя. Це поетичне перевтілення засвідчують лексичні елементи, які формують синтагматику (сюжетний рух)

поезії, а особливо позиція розповідача, який аж ніяк не відходить на периферію зображеного, як це маємо, наприклад, у поезії Лесі Українки «В холодну ніч самотній мандрівець...». Хоча у творі Лесі Українки марні спроби мандрівця «багаття згасле ворухить» так само не залишають байдужим розповідача, який фіксує тут епізод емоційного переживання мандрівця, що усвідомлює крах свого суспільно-громадського ідеалу.

Якщо конкретизувати сферу розповідача в аналізованій поезії, тобто говорити про неповний або ж скорочений сюжет з двома етапами (розвитку дії і кульмінації), то тут маємо концентровану картину «прикрого настрою» (М. Мочульський) мандрівця. Можна сказати, що видіння у свідомості ліричного героя трансформується у символічну новелу. Ліричний герой цілеспрямовано передає слово розповідачеві, що глибоко пройнятий мукою мандрівця, який «змучений» блудить «в глибокім, темнім пралісі». І. Франко таким чином звертається до архетипу мандрівця, який метається між надією і сумнівом. Нагадаємо, що образ мандрівця символізує стан духовних пошуків, намагань віднайти втрачений шлях. Образ природно майже у всіх поетів був наповнений елементами духовної автобіографії. Втрачені орієнтири завжди породжували стан страху, непевності, страждання. Траскторія руху мандрівця – до осягнення глибин істини, пізнання суті життя. Цікавим у цьому контексті є і те, що І. Франко переклав із староарабської шість віршів із визначальним мотивом мандрів (п'ять під назвою «Мандрівник» і один – «Мандрівка»).

Мандри – один з провідних світових сюжетів. Ідея мандрів, як знаємо, найширше артикульована у Біблії. Новий Завіт утверджував три типи духовної мандрівки. Перший із них яскраво втілений в епізодах відходу Ісуса Христа на сорок днів у пустелю і його повернення, щоб принести Нове Слово та прийняти муки дорогою на Голгофу. «Странны, иже не имать где главы подклонити» – ось спосіб життя Христа, який простежуємо у викладі чотирьох Євангелій. Другий тип репрезентують апостольські діяння на шляхах у різні країни світу. Третій тип мандрів встановив апостол Павло, нагадуючи людям про тимчасове пілігримство на землі [1, с. 136]. Інтерпретація архетипу мандрів у літературній християнській традиції реалізувалася у двох планах: у контексті

паломницького жанру і як перспектива духовного вдосконалення. «Представлення мандрів, – зазначав С. Бабич, – не втрачає своїх глибинних сенсів, які в образі мандрівника дозволяють побачити «цілу» людину з її внутрішніми переживаннями та відчуттями, а у просторовому творенні дороги – ідеальну й альтернативну модель світу» [1, с. 137].

Українські письменники використовували архетип мандрів, утверджений насамперед каноном релігійного жанру. Звідси мандрівник прямував до трьох символічних топосів – ідеального дому, ідеального краю (батьківщини) та ідеального світу (раю). У творах І Франка мандрівка обов'язково пронизана ідеєю повернення. Так, у «Смерті Каїна» братовбивця вирушає у «дивну вандрівку» з примарами передсмертних мук Авеля. Бажання Каїна хоча б побачити рай («гніздо утраченого щастя») непереборне. Напружуючи останні зусилля волі, він вперто шукає браму, якою вигнано його батьків із «первісної, щасливої вітчизни», маючи намір впасти перед ангелом з вогненным мечем, щоб той дозволив йому заглянути у місце вічного щастя. З цією метою стражденний мандрівник

...зривавсь і, мов хто гнав за ним,
Заперши дух, спішив, і біг, і гнав...[т. 1, с. 276].

Дієслівні форми минулого часу фактично позначають тут майбутнє, хоча йдеться про повернення – від того, що є («втрачена вітчизна»), до того, що було («щаслива вітчизна»).

Наведемо для порівняння строфу із поезії «З усіх солодких, любих слів...»:

У груді духу не стає, –
здається, трісне серденько,
і ноги змучені тремтять,
а він біжить, біжить, біжить! [т. 3, с. 18].

Трикратне повторення дієслова «біжить» (теперішній час) живається тут, зрозуміло, не тільки для відтворення напруги. Це одночасно прогностичне бачення розповідача: ліричний герой може втратити те, що вже раз утратив. Дієслово теперішнього часу втілює таким чином минуле-майбутнє. У таких випадках

О. Чичерін писав про особливості ліричного сприйняття часу – «ліричного прояснення пам'яті і попередження, що вільно пливають у часі і володіють даром поєднувати протилежні його боки» [10, с. 192].

Між двома ідеальними просторами – вічністю («страшенна глибінь») і Україною – мандрує-тривожиться душа Івана Вишенського (уже старця Івана). Навіть коли вона у «недвижному» спокої приходить у стан споглядання Бога і потрапляє на хвилю благодаті («гармонії величної»), то

розколисана несеться
швидше, швидше, розкішніш! [т. 3, с. 61].

Дієслівну функцію тут виконують прислівникові форми, які підсилюють прорив свідомості мандрівця до бажаного, яке вже непідвладне часові. Подібно як у поезії «З усіх солодких, любих слів...» голос коханої тривожить ліричного героя (він не сумнівається, що біжить за тим зрадливим голосом даремно, хоча надії не втрачає), так у душу аскета вносять тривогу, сумніви і неспокій «білі гості» з України, але також даремно, бо ж він «верстає шлях, показаний Христом». Його

«Стійте! Стійте! Заверніться!
Та дарма!» [т. 3, с. 80]

дуже близьке до висловленого ліричним героєм:

І досі ще тремтить душа,
ждучи чогось таємного,...
що за летючим словом тим,...
явитись мало. Та дарма! [т. 3, с. 17–18]

Ідея повернення у наведених уривках балансує на межі між надією і сумнівом. Через п'ять років ця опозиція увиразниться у поемі «Мойсей». Пророк знає, що історія Ізраїля – це «мандрівка століть», у яку його народ піде з його «духу печаттю». Як зазначав Я. Ярема, «провідною зіркою» протягом сорокалітніх мандрів Мойсея була «ідея повороту до обітованого, рідного краю...» [11, с. 46].

Архетип ідеального дому у вірші «З усіх солодких, любих слів...» набуває особистого смислу. Йдеться не про рай чи про обітовану землю, а про «теплую хату», наповнену голосом коханої як дзвіночком. В останній строфі символічної новели (вона є і останньою у вірші загалом) розповідач найбільшою мірою проймається переживаннями ліричного героя. Можна сказати, що він зливається з ним. Ці дві форми вираження авторської свідомості поєднані спільним чуттям – в обох тепер єдина надія, яка домінує над сумнівом: надія на повернення до хати, у якій колись коло стола сидів «широкий і шумний гурток», у якій «розмова йшла веселяя», саме у якій ліричний герой побачив, як «ангел пролетів». Якщо ліричний герой засумнівався у поверненні до цієї хати («Та дарма!»), то розповідач віродив цю надію. Тому сюжет ліричної новели завершується саме кульмінацією, у якій значно розширено діапазон надії засобом шестиступеневої градації («битий шлях» – «хата теплая» – «лице коханеє» – «дивні радощі» – «Дзінь-дзінь!» – «Слухай»). Це градація, за І. Франком, «в зовсім противнім порядку», коли «поет...веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки... Є се...вістря, яким кінчиться твір» (т. 31, 69). Це вістря («Слухай!»), що належить до «трудніших асоціацій», виконує у структурі свідомості двосуб'єктного художнього автора визначальну ідейно-художню функцію.

Таким чином, поезію «З усіх солодких, любих слів...» організують два носії авторської свідомості, що формують власні композиційно завершені сфери. Новаторська своєрідність суб'єктної структури аналізованої поезії полягає в тому, що ліричний герой і ліричний розповідач, незважаючи на різновекторність змістового наповнення своїх сфер, не тільки взаємодіють між собою, що є традиційним для лірики явищем, але й зливаються. Нейтральне «Слухай!», що переступає межі своєї конкретики, естетично заряджає уже єдину авторську свідомість, зреалізуючи таким способом художню ідею повернення.

Список літератури

1. Бабич С. Творчість Мелетія Смотрицького в контексті раннього українського бароко. Монографія. / За ред. проф. Богдани Кризи. – Львів: Свічадо, 2008. – 180 с.
2. Бондар Л. Три любовні історії Івана Франка. – Дрогобич: Коло, 2007. – 88 с.
3. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 кн. – Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження. – 528 с.
4. Гльницький М. Теоретичний підтекст “Майових елегій” (Спроба аналізу одного твору) // Українське літературознавство. Іван Франко: Статті й матеріали. – Львів, 2003. – Вип. 66. – С. 41–46.
5. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. – К.: Радянський письменник, 1990. – 285 с.
6. Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 139 с. (Серія «Франкознавчі студії», випуск третій).
7. Образцы изучения лирики: В 2 ч. / Сост. Т. Л. Власенко, Д. И. Черашня, В. И. Чулков. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1997. – Ч. 2. – Разд. V11–X1. – С. 305–605.
8. Тимофеев Л. И. Слово в стихе. – М.: Сов. писатель, 1982. – 344 с.
9. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1976. – 448 с.
10. Чичерин А. В. Ритм образа: Стилистические проблемы. – М.: Советский писатель, 1980. – 335 с.
11. Ярема Я. Франкознавчі студії / Упоряд. С. Яреми; наук. ред. І. Лучук; НАН України. Львів, відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2007. – 288 с.