

— як шлях розвитку сюжету.

Образ дороги у творі І.Франка стає надзвичайно важливою субстанцією, оскільки форма оповіді — подорожні враження. Архетип дороги в жанровій структурі твору матеріалізують місцеві локуси, географічно закріплені в назвах, конкретизовані фіксацією значних справ, подій, фактів тієї чи тієї місцевості, образи, узяті з реального життя. Цей мотив візуально втілюється, вимальовується в авторському світобаченні, не втрачаючи водночас казкових і фантастичних рис.

Шлях у казці має три діапазони виміру: шлях у масштабі універсального охоплення — це весь світ; вужчий його вимір — Україна; далі звуження йде до локальних просторових маргіналій галицької землі — батьківщини письменника. Звідси найширші символічні осмислення й симптоматичні спостереження, наближені до рідного національного ґрунту.

Можна сказати, що “Вандрівка Русина з Бідою” репрезентує короткі фіксації дійсності кінця ХІХ століття. У формі подорожніх ескізів окреслено “фізіологію” західноукраїнського життя. А фактажний реальний матеріал, конкретизована локальність роблять твір нарисом, адже основа цього жанру — документальність, достовірність зображуваного. Провідна риса нарису — дослідження, аналіз суспільних явищ, викриття соціальних порядків сучасності. Він несе в собі вагому інформативну функцію. Читач із твору отримав інформацію про різні прошарки суспільства, політичних діячів, письменників Франкової доби. У творі наведено й галерею імен сучасників митця.

Як бачимо, у подорожніх зображеннях не лише подано опис зовнішніх об’єктів, а й виражено суб’єктивізм їх сприйняття спостерігачем. Суб’єктивна свідомість стає емоційним осмислювачем-координатором фабули. Крім того, ці подорожні описи насичуються політичною й сатиричною аналітикою, що посилює їх афективний вплив на реципієнта. Топос отримує статус ширшого поняття: стає не тільки тлом для подій і шляху пересування, а й художньою підвалиною для розгортання сюжету, набуваючи глибокого символічного смислу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М., 1975.
2. Бріцина О. Українська народна соціально-побутова казка. — К., 1989.
3. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків / Знадоба до української демонології. — Т. II. — Вип. 1 // Етнографічний збірник. — Т. 33. — Львів, 1912.
4. Неёлов Е. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. — Ленинград, 1986.
5. Франко І. Мандрівка Русина з Бідою // Збір. тв.: У 50 т. — К., 1976. — Т. 1.
6. Франко І. Про багача, що їздив біду купувати // Збір. тв.: У 50 т. — К., 1976. — Т. 4.

м. Дрогобич



Лариса Бондар

“КОЛИ ДУША ТЕРПИТЬ...”: ДВІ ЗАКЛЮЧНІ ТЕРЦИНИ ФРАНКОВОГО ЦИКЛУ “СПОМИНИ”

У статті здійснено мікроаналіз двох заключних строф вірша “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” зі збірки І.Франка “Із днів журби”. Розкривається психологічний образ автора через світ природи, проводиться думка про суголосність творчих пошуків поета естетичній думці кінця ХІХ ст.

Ключові слова: терцина, сюрреалізм, хронотоп, порівняння, синтез мистецтв, рима.

Larysa Bondar. “When the soul is suffering...”: Two concluding tercets from Ivan Franko’s cycle “Memories”

This article contains the microanalysis of the two concluding tercets of Ivan Franko's poem "I'll Not Complete You, My Poor Song..." taken from his poetry collection "From the Days of Sorrow". The author's psychological portrait is extracted from his depictions of the world of nature. The researcher also shows that in his artistic search Ivan Franko acts in accord with the aesthetic thought of the late 19th century.

Key words: tercet, surrealism, chronotope, simile, synthesis of the arts, rhyme.

Ми зазвичай без вагань приймаємо містку Маланюкову формулу "Іван Франко як явище інтелекту"; потрапивши в могутнє сугестивне поле "імператора залізних строф", протиставляємо Шевченкову "поезію серця" Франковій "поезії думки". Однак М.Рильський застерігав: "Ця схема, як усяка схема, являє собою прокрустове ложе, на яке не так просто вкласти живий поетичний організм" [10, 123]. Гадаємо, що підняти "живий поетичний організм" із цього прокрустового ложа спроможна методика статистичного аналізу. Словопоказчик поетичної мови Івана Франка [9] засвідчує: "*розум*", співцем котрого був Франко, в його поезії трапляється 137 разів. Це порівняно багато, адже окремі слова вжиті лише десятки разів, а деякі навіть менше десяти. Приміром, випадків "*боротьби*" – усього 83 (і що тепер робити з єфремовською дефініцією "співець боротьби і контрастів?"), натомість "*волі*" – 230, а "*духа*" – 528! З контрастами теж не все просто: об'єктивні підрахунки змушують нас міняти усталені уявлення про такі антонімічні пари, як "*осінь* – *весна*", "*вогонь* – *вода*": Франко, виявляється, поет зовсім не осінній, а весняний, позаяк у поєдинку "*весна* – *осінь*" вочевидь перемагає "*весна*" з рахунком 132/27, у протистоянні "*води*" з "*вогнем*" співвідношення різуче – 570/34 (і який він революціонер після того, як загасив бунтівний "*огень*" опортуністичною "*водою*"? – пор.: назва монографії Є.Кирилюка "Вічний революціонер"). Корекції зазнає й Вознякове визначення "Велетень думки і праці" (ми часто цитуємо: "в праці сконать", натомість Франкова опозиція "*пісня* – *праця*" виявляє перевагу "*пісні*" над "*працею*", а не навпаки, як у відомому вірші: "*пісню*" поет прославляє 413 разів, "*працю*" вшановує 232 рази, отже, "*пісня*" суттєво-таки домінує над "*працею*"). В опозиціях "*любов* – *ненависть*", "*біль* – *радість*" панує відносна рівновага: "*ненависть*" зустрічається 691 раз, "*любов*" відповідно 584 (отже, ненависті більше, чого й можна було очікувати); "*біль*" – 348 раз, "*радість*" – 202, але ж маємо ще "*радий*" – 109 разів і "*рад*" – 251. З боєм асоціюється "*безодня*" (102 рази), з радістю – найуживаніший у Франковій поезії прикметник "*бистрий*" (127 разів), отже, Франко постає перед нами швидше поетом радості, а не болю, як уважає А.Содомора [11, 283–323]. Щоправда, дослідник додає до "*болю*" ще й "*муку*", "*тугу*", "*розпуку*" й інші синоніми, і все ж у, так би мовити, "чистому" вигляді значно більше радості. Зате несподівано мало "*України*" – лише 37 випадків слововживання (тоді як "*народу*" маємо 727), що компенсується (знову ж несподівано!) "*державою*": таких випадків – 231, значить, цілком умотивованим виглядає сполучення "Франко-державник". В опозиції (якщо це можна назвати опозицією) "*батько* – *мати*" обидва її компоненти майже рівноправні: звісно, перевага на боці матері (згадується 556 разів, а батько – 423), але не настільки, щоби бути підставою для твердження, ніби в усій українській літературі абсолютно панує жіноче начало.

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

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

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

Терцина – найулюбленіша Франкова канонічна форма (звісна річ, після сонетів). О.Домбровський відшукав у поетичній спадщині митця тринадцять “терцинних” творів. Це дві незакінчені поеми “Наймит” (1878) та “Історія товпки солі” (1879), далі – вірші “Рубач” (1884), “Женщина” (1884), “Поєдинок” (1893), “Тричі мені являлася любов...” (1896), “Притча про піст” (1898), “І знов рефлексії! Та цур же їм!..” (1900), “В село ходив. Душа щемить і досі...” (1900), “Ось панський двір! На згір’ї край села...” (1900), “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” (1900), поема “Похорон” (1899) і, нарешті, пролог до “Мойсея” (1905). “Терцина – незамкнута строфічна форма. Вона не становить структурної цілісності, в’яжеться римами з попередньою і наступною терцинами, тому тільки низка терцин, кількість яких зовсім довільна, завдяки заключному додатковому віршу, утворює структурну цілість” [5, 83]. Що стосується двох аналізованих Франкових терцин, то це так і не так. З одного боку, вони утворюють замкнуту структурну цілість, щодо попередніх чотирьох строф цілком автономну, а то й суверенну, схожу на вишукані японські поетичні мініатюри (пор.: “Як поїзд могутній / пустелю чи степ – / так інколи біль / моє серце / пронизує” [12, 124]). З другого боку, кожна з цитованих двох строф може претендувати на незалежність (цим разом одна від одної), якщо ми їх злегка трансформуємо, усунувши два “мов” і одне “однак”. Одержимо:

...дерево серед степу безлисте
в осінній бурі б’ється і скрипить
і скрип той чує поле болотисте [13, 32].

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

...душа моя тепер терпить,

слаба, безкрила, холодом прибита...
ластівка у річці зиму спить [13, 32].

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

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

Поет акцентує на підсвідомій, сюрреалістичній природі порівняння-дельфіна: “Адже не знає він питання, / Чом саме тут зринає він!” Сюрреалістичністю позначені, хоч як це парадоксально, порівняння в І.Франка. Чи не вперше Франків “сюрреалізм” помітив М.Ільницький, зазначивши, що деякі його мистецькі досягнення “мовби попереджували пояснення поезики авангардистських течій

аж до сюрреалізму” [7, 26]. Докладніше цю тезу розвиває Р.Голод [3, 259–278]. В.Корнійчук у збірці “Із днів журби” віднайшов “сюрреалістичні картини трансформованого у фантазмагоричні образи минулого: по тернистих стежках, де зацвіли, наче рожі, “молоді, гарячі сльози”, блукає, “мов жебрачка в лахманах”, молода палка туга” [8, 124]. Зокрема, у вірші “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...”, у двох його заключних терцинах, вимальовується так само фантазмагоричний, до того ж роздвоєний образ душі-дерева, душі-ластівки. Схематично це можна зобразити так:

дерево ← душа → ластівка

Порівняння душі з деревом закорінене в архетипній традиції (язичницькі вірування друїдів, греків, українців). Усе це йде від тих часів, коли ще не запанував цілковитий антропоцентризм, коли дерева мислилися якщо не вищими, то рівноправними з людьми істотами (саме так – істотами, пор. в І.Драча – “мої братове дерева”). Звідси бере витoki філософія пантеїзму й широке побутування у фольклорі різних народів розмаїтих варіантів чудесних метаморфоз, коли людина перетворюється на квітку чи дерево (античні міфи, Овідій, Шевченко). У такий спосіб дерево отримує душу. Упродовж ХІХ – ХХ ст. (В.Пшавела, В.Вітмен, М.Заболоцький, Б.І.Антонич) антропоморфізм – основа світобачення і світовідчуття. Не чужий він і Франкові. Його сюрреалістична візія душі-дерева, яке “*в осінній бурі б’ється і скрипить*”, переростає в іще більш сюрреалістичний образ душі-ластівки, що “*у річці зиму спить*”. При першочитанні цей образ дивує своєю алогічністю – адже ми з дитинства знаємо, що ластівка першою з усіх наших пташок відлітає до теплих країв. Однак і тут, як і у випадку з душею-деревом, Франко – найвірогідніше, несвідомо, – звертається до первісних народних уявлень: “Ластівки не відлітають на теплі води, у вирій, а зчеплюються лапками одна за одну, утворюючи довгу вервечку, і, за якусь провину, замерзають на цілу зиму у воді. А напровесні, коли скресне крига і зігріється вода, вони оживають і літають потім аж до Здвиження” [1, 355]. Про це ж пише й А.Гура: “...ластівки ховаються в річки, озера й стави, в їх мулисте дно, зчіплюються лапками чи крилами в ланцюжки й сплять під водою до весни” [4, 628]. Цікаво, що тут ластівки саме сплять, а не замерзають, як переказує Г.Булашев, водночас наголошуючи: цим їх карається за невідому провину. Птахи, передусім ластівка, асоціювалися завжди з душею: “Подібно до інших птахів, ластівка може сприйматися як образ душі” [4, 629]. “З уявленням про пташину подобу душі тісно пов’язані прикмети, в яких птахи своєю появою провіщають смерть... ластівка, залетівши у вікно, провіщає смерть у домі впродовж року... хвороби... чи яке-небудь нещастя взагалі” [4, 629]. У цьому створінні поєднано небесне і хтонічне начала: навесні й улітку під час польоту ластівка торкається крилом небесної бані, а восени й узимку спить, зарившись у річковий мул.

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

Проте цей ефект досягається не тільки завдяки порівнянню. Тут маємо ще й той випадок, “коли епітет б’є стрілою у саму щонайглибшу суть”, за тим же М.Рильським, – суто в дусі неокласиків, які такої великої ваги надавали епітетові, водночас уважаючи, що кожне слово може мати лише одне, притаманне тільки йому художнє означення. У Франка в наведених терцинах є два таких епітети: “*дерево безлисте*” і “*поле болотисте*”. Як перший, так і другий “б’ють у саму щонайглибшу суть”. “Найглибша суть” першого епітета полягає в тому, що передає одразу весь драматизм становища цього дерева (до речі, важливість образу

наголошено ще й тим, що це перший образ у тексті: спочатку було дерево, далі приходиться душа, а вже наприкінці з'являється ластівка; до того ж дереву відведено найбільше терцинного простору — аж три рядки, тоді як душі — два, а ластівці всього один): “безлисте” — то не просто голе; епітет “безлисте” викликає в уяві ще й інший, попередній образ дерева з розкішною зеленою кроною, тепер же воно *без-листе*, тобто листя це зів'яло, упало додолу, втратилося, без сумніву, не відразу і, напевно, не без боротьби — так можна відчитати цей “самотній” епітет. Другий — “*поле болотисте*” так само, як і попередній, сигналізує про втрату: “*болотисте*”, тобто на ньому раніше буяло збіжжя, тепер же немає нічого, окрім болота. Актуалізовано, звісно ж, і негативне емоційне наповнення образу — болото, бруд, грязюка — увесь цей ряд утілюється в одному слові — “*болотисте*”, посилюючи драматизм ситуації.

Маємо тут іще одне означення — “*в осінній бурі*”, яке у строгому розумінні цього терміна до епітетів не належить, однак у сукупності зі “справжніми” епітетами створює відчутне силове поле самотності й болю, апофеозом якого стає “*душа слаба, безкрила, холодом пририта*”. Тут Франко відступає від принципу “один предмет — одне означення” і йде шляхом нагромадження, градації епітетів у річищі традиції І.Вишенського (пригадаймо нищівні ряди його палких інвектив) чи й Т.Шевченка (пор. хоч би: “Натхне, накличе, нажене не ветхе[є], не древлє слово Розтленное, а слово нове...” [14, 333]). “*Душа слаба*”, як і в попередніх прикладах, так само проєктується в минуле й у свою протилежність — до того були сила і здоров'я, а тепер їх немає — отже, “*душа слаба*”. Це ж (і ще виразніше) з безкрилістю: “*душа без-крила*”, тобто така, що мала крила і їх утратила. Однак аналізований стан душі — це наслідок, а треба знайти причину трагічного підсумку. Її розкриває третій метафоричний епітет: крім того, що душа слаба й безкрила, вона ще й “*холодом пририта*”. Отже, “*прибив*” її, порушив її гармонію, зовнішній чинник, посланець з іншого світу — холод.

Ці міркування виводять на роздуми про параметри хронотопу в мінідрамі з двох терцин, головна дійова особа якої — “*душа слаба, безкрила, холодом пририта*”. Усі шість рядків пройняті цим осінньо-зимовим *холодом*. У перших трьох рядках постає осінній пейзажний малюнок: безлисте дерево, котре під час осінньої бурі б'ється і скрипить на тлі степу й болотистого поля. У наступних двох рядках безкрила і слаба душа потерпає від холоду — осіннього, а може, уже й зимового, позаяк в останньому рядку “*ластівка у річці зиму спить*”. “*Осінь — зима*” — така доволі простора часова амплітуда в цитованих шести рядках. Що стосується простору, то він так само доволі масштабно наповнений: *степ — поле — річка* — і формує дві самодостатні пейзажні картини: самотнього дерева серед степу й річкового засніженого берега з ластів'ячим гніздом у ньому. Однак найімовірніше, це не барвисті малюнки, а чорно-біла графіка, оскільки навіть натяк на колір тут відсутній. Зображення нагадує кадри чорно-білого кіно чи своєрідний відеоряд, позбавлений кольорових спецефектів. Асоціація з чорно-білою фотографією (дуже спокуслива, як і у випадку з графікою!) відпадає через виразний динамізм пейзажних імпресій, насиченість дією, рухом, утілені в інтенсивності дієслівних конструкцій: *дерево б'ється і скрипить, поле чує скрип дерева, душа терпить, ластівка спить*. Поетичне слово тут переростає рамки, йому відведені, і переходить у суміжну домену образотворчого мистецтва, музики й навіть невідомого ще Франкові кіно. Тому можна вмотивовано твердити про синтез мистецтв у Франковій ліриці і про суголосність його доробку новітнім літературним напрямам межі століть. Франко-теоретик (трактат “Із секретів поетичної творчості”) успішно втілює свої теоретичні постулати на практиці (звичайно ж, цілком несвідомо, чи підсвідомо, уживаючи термінологію З.Фройда). Два образи з двох терцин апелюють до “*змислу дотику*” — це вже згаданий “*холод*”, що прибив поетову душу, і ще до сфери дотику можна зарахувати дерево, яке *б'ється* (до речі, цікавий момент невизначеності: не сказано, з ким же б'ється — відповідно до семантики дієслова) у степу (хоча цей “*змисл*” неоднозначний, про що мова згодом). Два “*змисли*”

— *слухові*: те ж дерево не просто *б'ється*, воно ж іще й *скрипить* — і далі: “*скрип той чує поле болотисте*”. Отже, два (чи навіть три?) слухові образи. Але все ж відчутно переважають зорові: *степ, поле, дерево, річка, ластівка*. За кожним із наведених іменників — конкретна зорова асоціація, їх усі можна подумки “побачити”. Проте не бракує й таких, що фіксують абстрактні поняття, які в'яско чи взагалі годі предметно уявити: *буря, скрип, душа, холод, зима*. І тут з'ясовуємо дивовижну річ (“якась недовідома / там гармонія встає”): представники конкретного (читай — матеріального) світу і абстрактного (ідеального) урівноважені однаковою кількістю одиниць (по п'ять з того й другого боку)! Отже, хоч би скільки Франко декларував навіть в останній період творчості свій матеріалізм, однак (знову ж на підсвідомому рівні) ідеальне, закладене десь глибоко в його світоглядній основі, само пробивало собі дорогу, спливало *de profundis*, підіймалося *exscelsior*, і саме в цьому полягає весь чар Франкової лірики в її вершинному злеті. Водночас в аналізованому вірші вбачаємо глибинний (підсвідомий!) потяг до музичності, що знаходить свій вияв у численних вишуканих інверсіях (“*дерево безлисте*”, “*скрип той*”, “*поле болотисте*”, “*душа моя*”, “*душа слаба... безкрила*”) та в бездоганному (і такому природному, на відміну від декого з позбавлених ідеального Франкового поетичного слуху сучасників) звукописі. Приклади цього — граціозні звукові перегуки: *безлисте — безкрила, б'ється — прибита, скрипить — скрип, тепер терпить* — і просто повтори: *мов дерево в степу... мов ластівка у річці...*

З такою ж блискучою майстерністю Франко володіє римами, хоча в перших рядках вірша “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” розпачливо і приречено констатує, що йому ніяк не вдається перелити власні почуття в “рим блискітливую емаль”. Може, і правда: рими в нього не “блискітливі”, так зате напевно точні. М.Рильський у “Поетичному мистецтві” проголошує: “Рими мусять бути вірні, як друзі в подвизі святім”. Франкові рими ніколи не зраджують, а в терцинах їхня роль надзвичайно відповідальна, адже завдяки їм відбувається непомітний перехід від однієї строфи до іншої — коли перший і третій рядки римуються в межах однієї терцини, то другий — із першим і третім наступної; так твориться цей гармонійний ланцюг рим, в основі якого та ж тріада. У нашому шестирядковому фрагменті вмістилася лишень одна така тріада: *скрипить — терпить — спить*. Упадає у вічі не тільки її звукова довершеність, а й смислова наповненість: маємо плавне перетікання від якоїсь нібито дії (*скрипить*) через пасивне страждання (*терпить*) і до повного забуття, апатії (*спить*). Промовиста й перша пара рим: *безлисте — болотисте*; так само присутній не тільки формальний звуковий перегук, а й глибокий змістовий підтекст прихованих негативних емоцій, завульованої безнадійності й туги. Однак найцікавіше тут те, що передостанній рядок залишається неримованим, тоді як терцини вимагають, щоб вони починалися й закінчувалися двома парними римованими рядками, для чого завжди додається ще один зайвий рядок (щоб у загальному рахунку була їх парна кількість), на який падає звичайно найбільше ідейно-естетичне навантаження. Франко не додав цього очікуваного рядка, він обірвав терцину. “Терцина 1900 року “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” постає без замикаючого останнього рядка”, [2,236] — зазначає Б.Бунчук. В.Корнійчук пише про це так: “Обірвалася на останній ноті терцина, загубивши притаманний їй заключний рядок. Душа “слаба, безкрила, холодом прибита”, не знайшовши “римів блискітливую емаль”, навіює синдром самотності, перевтілюючись в оксиморонно-тривожний, фантастичний образ ластівки, яка “у річці зиму спить” [8, 259]. Однак першим на це явище звернув увагу О.Домбровський: “Цикл (“Спомини”. — Л.Б.) закінчується терцинною поезією “Я не скінчу тебе, убога пісне”, в якій Франко заявляє, що цей цикл незакінчений і не може бути закінчений. І ця думка про незакінченість циклу прекрасно підкреслена відсутністю заключного вірша (рядка. — Л.Б.), який повинен завершити структурну цілість поеми” (вірша. — Л.Б.) [5, 90]. До наведених думок можна додати, що слово, залишене без належної йому рими, — “*прибита*” (душа) — привертає до себе увагу, акцентує на болісному

стані поетової душі (“*слаба, безкрила, холодом пририта*”). Це промовиста пауза, мовчання (сценічне?) без слів передає всю глибину філософії “болю існування” (В.Корнійчук).

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

ЛІТЕРАТУРА

1. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К., 1992.
2. Бунчук В. Віршування Івана Франка. – Чернівці, 2000.
3. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ, 2005.
4. Гура А. Символика животных в славянской народной поэзии. – М., 1997.
5. Домбровський О. Терцинні поеми Івана Франка // *Іван Франко*. Статті і матеріали. Львів, 1960. – 36. 8.
6. Жулинський М. Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ // *Слово і Час*. – 2007. – №1.
7. Ільницький М. Західноукраїнська поезія 20–30-х років у зоні авангардизму // *Українське літературознавство*. – Львів, 1993. – Вип. 57.
8. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
9. Лексика поетичних творів Івана Франка. Методичні вказівки з розвитку лексики / Уклали І.І.Ковалик, І.Й.Ощипко, А.М.Полюга. – Львів, 1990.
10. Рильський М. Поетичне мистецтво // Збір. тв.: У 20 т. – К., 1984. – Т. 4.
11. Содомора А. Іван Франко – поет болю і спротиву: діалог з античністю // *Студії одного вірша*. – Львів, 2006.
12. Такубоку І. Лірика. – К., 1984.
13. Франко І. Я не скінчу тебе, моя убога пісне... // Збір. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 3.
14. Шевченко Т. Осія. Глава XIV. *Подражаніє* // *Повне збір. тв.*: У 12 т. – К., 2003. – Т. 2.

м. Львів