

Валерій Корнійчук

“БЕЗСМЕРТНИЙ ЖИВОТВІР” ІВАНА ФРАНКА (ПАРАДИГМИ Й МОДУСИ ХУДОЖНОСТІ)

У статті розглянуто естетичну природу лірики І. Франка крізь призму парадигм і модусів художності. Виокремлено романтичну, реалістичну, модерністську парадигми з характерними для них героїчним, трагічним, драматичним, сатиричним й елегійним модусами. Проаналізовано концептуальні, на думку автора, естетичні домінанти Франкової поезії.

Ключові слова: лірика, естетична природа, романтизм, реалізм, модернізм, парадигма художності, модус художності.

Valery Korniychuk. I. Franko's "Bessmertny zhyvotvir" ("The Immortal Everlasting"): Artistic paradigms and modi

In order to grasp the aesthetic nature of I. Franko's poetry, the author of the article retraces the literary paradigms and modi which constitute its conceptual foundation. Thus he states the presence of romantic, realist and modernist paradigms showing themselves in the heroic, tragic, dramatic, satirical and elegiac modi of literary representation, and hereby marks out the principal aesthetic dominants of I. Franko's poetry.

Key words: lyric poetry, aesthetic nature, romanticism, realism, modernism, artistic paradigm, artistic modus.

Естетична природа художнього твору розкривається у процесі його живого сприйняття, не статично, не через окремі елементи, а в русі, в іманентній динаміці. “Якщо де-небудь, то саме тут, – писав Т. Адорно, – естетичне сприйняття нагадує сексуальне, і то навіть його кульмінацію. Те, як у сексуальному сприйнятті змінюється улюблений образ, те, як у ньому заціпеніння поєднується з якнайжвавішим, – усе це немов живий прообраз естетичного сприйняття” [1, 240]. Дослідження естетичної природи лірики вимагає реконструкції авторського переживання під час творчого акту й аналізу креативно-рецептивної діяльності читача, його реакції на результат, дітище цього переживання з урахуванням, звичайно, індивідуальних асоціативних факторів. “Ціль поезії, – вважав І. Франко, – є – викликати в душі читателя живі образи тих людей чи речей, котрі нам малює поет, і ними будити ті самі чуття, які проймали душу самого поета в хвили, коли творив ті образи” [15, 89–90]. Тому для розуміння естетичної природи ліричного тексту важливе не так розчленування його на художні засоби, як цілісне емоційне сприйняття всіх параметрів процесуально, *in actu*, у діалектичній взаємодії.

Поезію І. Франка неможливо вмістити у прокрустове ложе будь-якого відомого творчого методу, адже, як слушно стверджує Р. Голод, письменник володів унікальною “синтезуючою здатністю” органічно поєднувати ідейно-естетичні настанови різних літературних напрямів [5, 4–6], умів “з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним

духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір” [17, 110]. Естетичну природу Франкової лірики доцільно розглядати не лише в рамках її еволюції, світоглядних перемін, у фіксованій хронологічній послідовності окремих етапів творчості [8, 290–299], а й крізь призму парадигм і модусів художності.

Термін “парадигма художності” (за аналогією з “парадигмою науковості” Т. Куна) уперше запропонував російський літературознавець В. Тюпа як альтернативу популярному в радянському літературознавстві “творчому методів”. На шляху еволюції художньої свідомості дослідник виокремлює п’ять основних стадій: класицизм (рефлексивний традиціоналізм, за С. Аверинцевим), сентименталізм, романтизм, класичний реалізм і неklasична художність ХХ ст. В естетиці кожної епохи, на його думку, переважає певна парадигма художності, зокрема семіотична (традиціоналістська), образотворча (романтична), пізнавальна (реалістична), активістська (притаманна літературі ХХ ст.) [12].

Три останні парадигми властиві поезії І. Франка. Усіх їх вирізняє специфічний “естетичний імператив”, своєрідна інтерпретація світу, особлива образність, визначена система художніх засобів. Важливо, що поетична практика письменника поєднувалася з теоретичним осмисленням різних творчих методів, тобто парадигм художності, адже проблемам романтизму, класичного (наукового) реалізму, модернізму присвячено чимало літературознавчих праць ученого [3, 4; 5, 7, 11 та ін.].

Поняття модусу художності виникло під впливом модусів літературності Н. Фрая з його “Анатомії критики”. Модус на відміну од парадигми має трансісторичний характер і трактується як “ментальність естетичного дискурсу”, “естетична домінанта” творів, “спосіб бути художністю”, що передбачає певний тип поетики як організації естетичного цілого [13, 3–10]. Розрізняють героїчну, сатиричну, трагічну, комічну, ідилічну, елегійну, драматичну, іронічну ментальності, а звідси – й відповідні модуси художності. Початковим виступає героїчний модус як спосіб самоактуалізації особи (“я–в–світі”), тобто як тип існування людини у світі (за Геґелем). Концепція героїчного передбачає відповідний кодекс поведінки, в основі якого лежить загострене почуття обов’язку й честі. В естетичне поле героїчного входять масштабність, гіперболізація події, вибух пристрастей, жага подвигу, культ волі й сили, емоційна напруга тощо. Відбувається протиборство реального й ідеального світів, дихотомія зовнішнього і внутрішнього конфліктів.

Героїчний модус художності притаманний усім парадигмам лірики І. Франка, однак у кожній із них має розпізнавчі риси. У романтичній парадигмі переважають батальні ситуації, в яких автор, виступаючи в ролі оповідача, підкреслено дистанціюється від їх учасників товщею століть (“Данина”, “Святослав”, “Хрест Чигиринський”, “Задунайська пісня”). В арабській думі “Пімста за вбитого” наратор стає головним протагоністом, який бере активну участь у каральній акції проти “хижацької орди”. І лише в “Бунті Митуси” співця-бунтаря й поета об’єднує духовний простір, пов’язаний вірою у всемогутню силу слова. Прикметно, що молодий Франко захоплюється кривавими сценами, гуркотом бою, розливом крові. Героїзм його персонажів супроводжується військовою хитрістю, підступом, віроломством. Так, військо полянів *“тихесенько з Києва ряд за рядом / Спішить, де хозари вколисані сном”* (“Данина”). Гинуть у п’яті ночі Святослав і його хоробра дружина:

“А скоро ніч темна на степ налягла, / Орда печенігів страшна надтягла” (“Святослав”). Нападають на сонних ворогів месники за вбитого товариша, який став жертвою підлої зради: *“Ой ворог сон-зілля немало / Увечір хлистав / І спить непробудно в таборі... / Гей, тут його відділ наш смілий / У самую пору напав!”* (“Пімста за вбитого”). Зраджує свого рятівника – старого Митусу – боярин Лан Данилович, заманюючи його в пастку (“Бунт Митуси”). Героїка в романтичній парадигмі виявляється в навальній, рішучій дії, у метафоричних описах жорстоких побоїщ, у поетизації насильства як розплати, вендети за загарбницькі амбіції, за національний гніт і приниження: *“Страшний там був бренькіт мечів тих стальних, / І годі спасатися хозарам від них”* (“Данина”), *“Кровава була там і люта борба, / І падали трупи, в покіс мов трава; / І кровця лилася рікою-рікою...”* (“Святослав”), *“Кінчився при Чигрині / Бреньк сталі, поміт спис. / При шибеницях військо / Шляхетське полягло, / Рікою трупів много / І крові поплило”* (“Хрест Чигиринський”), *“Смерть трупи валить... / Два племена впали в могили, / А лиш небагато втекло. Увесь степ / Їх крові потоки скрасили...”* (“Пімста за вбитого”), *“Злетять слави діти / Ворогів скупати в крові, / В пожежі загріти”* (“Задунайська пісня”). В іншій етичній площині розгортається дискурс героїчного в поезії “Бунт Митуси”. Це поєдинок “вербальний”, зіткнення протилежних позицій, двох поглядів на долю країни, двох історичних правд. Смерть співака, “свобідного чоловіка”, обертається моральною поразкою всевладного князя й торжеством сили слова, невмирущості вільного мистецтва: *“Моя дума буде ввік жива...”*.

У реалістичній парадигмі героїчний модус художності актуалізується здебільшого в умовних, алегоричних формах, зберігаючи при цьому романтичний первень і наповнюючись новим, суспільно важливим, епохальним змістом. Поява Вічного революціонера (“Гімн”) збудує, ламає усталений світопорядок. “Дух, що тіло рве до бою”, піднімається з глибин, *de profundis*, долає на своєму шляху опір консервативного середовища, численні перепони, породжує силу й завзяття, наснажує на боротьбу за кращу долю. Цей містичний образ органічно вписується в колорит Франкових “низин” – курних мужицьких хат і ремісницьких варстатів (майстерень). Незважаючи на численні поклики до “великого бою за добро, щастя й волю всіх”, героїчна дія тепер скерована переважно до “праці, поту й пут”, до проламування, побудови нових доріг, нового суспільства. Перевернути “сей лад” поет і його однодумці хочуть *“не зброєю, не силою / Огню, заліза і війни, / А правдою, і працею, / Й наукою”* (“На суді”). Тому, якщо в романтичній парадигмі нащадки Кралеви́ча Марка *“в молитві набирали сили”* (“Задунайська пісня”), то поезія “енергійної дикції” проголошує вже інший, реалістичніший символ віри: *“Лиш в праці мужа виробляється сила...”* (“Вольні сонети”).

Героїчний модус художності часто поєднується із трагічним. Подвиг не одиниць, а маси, колективу, рокований на неминучу загибель. Героїв народжує не жадоба сліпої помсти, не прагнення слави, а усвідомлене почуття обов’язку: *“Та слави людської зовсім ми не бажали, / Бо не герої ми і не богатирі”* (“Каменярі”). Висока жертвовність, беззастережний альтруїзм викликають трагічні передчуття, але без розпачливих, песимістичних настроїв: *“І щастя всіх прийде по наших аж кістках”* (“Каменярі”), *“Серця свого кров’ю рад / Ваше горе змити”* (“Vivere temento!”). У хронотопі героїчного важливу роль відіграє осмислений рух уперед, до поставленої мети. Власне, кінцева мета – реалізація всіх зусиль Франкових героїв, їхнє

екзистенційне покликання: “...Ніде той не дійде, / Хто не має цілі”, “Може, іменно тобі ся вдасть до цілі доплести” (“Човен”), “Ми далі йшли, ніщо не спинювало нас” (“Каменярі”), “Тяжкою вийшла й довгою дорога до сонячних палат”, “Ідуть навстрічу сонцю золотому” (Ідилія).

У реалістичній парадигмі змінюються й типи героїв. Це люди “робучі”, що усвідомлюють себе організованою громадою працівників. Такі сіячі, що сіють “думи вольнії”, “жадобу братолюбія”, сміливість до великого бою” (“Гріє сонечко!..”), каменярі, які скромно заявляють про себе, що “не герої ми і не богатирі” (“Каменярі”). Однак поет не цурається й мілітарної традиції, розуміючи, що “прийдесь стріляти й не одному / Життя покласти в боротьбі” (“Гриць Турчин”). Цю трагічну перспективу він розгортає у вірші “Смертельно ранений”, де герой “дав знак / До лютого страшного бою” і впав у першому ряду повстанців, спливаючи кров’ю.

У модерністській парадигмі ще більше зростає роль особистості, яка прагне піднятися над буденністю, прозаїчністю, сірістю. Героїчний модус художності виявляється в неоромантичних спробах подолати відчуження, розрив між ідеалом і дійсністю, між вигаданим і реальним світом. “Старий романтизм, – писала Леся Українка, – намагався звільнити особистість, – але тільки виняткову, героїчну, – від натовпу”, а новоромантизм, на думку письменниці, “намагається звільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, надати їй можливість знаходити собі подібних або, якщо вона виняткова і при цьому активна, дати їй нагоду вивищувати до свого рівня інших, а не спадати до їхнього рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності чи моральної казарми” [14, 236–237]. Неоромантичні тенденції спостерігаються вже в поезії “Поєдинок” (1883), в якій динамічні картини бою змінюються фантазмагоричним діалогом двох непримирених антагоністів, двох Миронів, героя й антигероя, оповідача та його двійника, поета і його другого “я”. Імпресіоністичне “дике бойовище” у вірші “Суне, суне чорна хмара...” формує передчуття героїчного, а панорама грози збуджує бентежний, напружений настрій. На відміну од веснянки “Гримить!..”, де психологічний паралелізм виконує чіткі функції ототожнення явищ природи й людської спільноти, тут панує перцепція неспокою, тривоги, однак без видимої екстраполяції на життя суспільства.

Класичним зразком героїчного модусу художності в неоромантичній парадигмі І. Франка служить поезія “Конкістадори”, в якій автор віддає перевагу іншій, ніж у “Каменярах”, ментальності – “до відважних світ належить”. На порозі нового віку поет гостро відчуває наближення “слухного часу” – історичної перспективи свого народу. Тому його герої мають здобути “кращу вітчину” для свого ж таки покоління. Неоромантичним світосприйманням пройняті історіософські поезії циклу “На старі теми”. Уже перший епіграф зі “Слова о полку Ігоревім” “Не лъпо ли ны бяшетъ, братіє?..” розкриває читачеві авторський задум: “начяти старыми словесы” розмову про давні, однак вічно живі, хвилюючі теми, актуальні й на порозі ХХ ст. Це теж слово про героїчний похід, але вже не озброєної княжої дружини, а гартованого вогнем слова, громадянський похід поезії “не в степи куманські безконечні”, а в потаємні глибини людської психіки, народного духу, зараженого “коромолою” міжусобних чвар і неприхованого егоцентризму, ворожнечі й розбрату, підступу і зради, зневіри й бездіяльності. І слідом за середньовічним автором “изрони злато слово” Франко, закликаючи в алегоричних імперативах свій народ до єдності й порозуміння: “Вирядім ми

слово до походу...”, “потопчімо там полки погані...”, “вирвім з коренем ту коромолу” (“Чи не добре б нам, брати, зачати...”).

Другий вірш зі “старих тем” розпочинається епіграфом із першого Давидового псалма “Блаженъ мужъ, иже не идетъ на советъ нечестивыхъ”. Поет переіменює слова пророка, викреслюючи з них лише заперечну частку, і з’являється “в сонмищах лукавих” образ контроверсійного героя, який, на думку Л. Голомб, виступає “своєрідним психологічним двійником Мойсея, тільки позбавленим його сумнівів та вагань” [6, 68]: *“Блаженний муж, що йде на суд неправих / І там за правду голос свій підносить...”*. Це ще й один із тих “каменярів” (ремінісценції тут очевидні: *“пам’ять їх загине у народі” – “слави нам не буде, ні пам’яті в людей”* або ж *“кого за тебе лають, кленуть, і гонять, і поб’ють камінням” – “і нас, і намір наш, і діло те кленуть”* та ін.), котрий змінив свій молот на слово, бо одних покликів до бою виявилось замало, щоб збудити у громади її “заціплії сумління”, відкрити для неї “і правду, й щирість”.

Неоромантичний герой Франка – *“блаженний муж”, “невідомий співак походу степового”,* хлопський пророк, який *“добровільно взяв на себе пута”* будителя національної свідомості, щоб *“в сонмищах лукавих”, “серед гвалту й гуку”* виводити свій народ із вавилонського полону, духовної неволі. І хай це високе та трагічне, багатьом тепер чуже й незрозуміле слово правди сприймається збайдужілим людом як *“голос вопіючого в пустелі”* (порівняймо контрарне з “Гімну” – *“міліони радо йдуть, бо се голос духа чуть”*), та все ж воно рано чи пізно оздоровить хворе суспільство, витравить із нього потворний ген рабства. Ця віра переростає в певність, коли автор *“Semper tūro”* звертається до образу пророка, вкладаючи в його уста Боже слово, що вестиме “вибраних борців” до великої мети, у *“розвидняючийся день”,* який заяснів у поетовій творчості яскравим національно-визвольним змістом (*“Було се три дні перед моїм шлюбом...”*).

Ця постать українського Єремії не менш трагічна, ніж попередні образи “вибраних борців”, що зреклися “життя і світу для високих дум”. На своє нещастя пророк потрапляє в ірраціональний, не готовий до його сприйняття світ (*“Де станеш ти, ніхто не схоче стати, / Що похвалиш, всім видасться лихим”*). Він прагне перейти через межу байдужості, бо йому вже судилося відчутти на своїх устах “глаголів жар”, пізнати Божу істину, яку необхідно передати іншим. Абсурдність ситуації полягає в неминучому зіткненні високого космічного призначення з пасивністю, а то й ворожістю земного, реального світу. Але “абсурд протилежний надії” (А. Камю), і поки вона живе – Франко “яко син селянина, вигодуваний твердим мужицьким хлібом”, “панщиною всього життя” чесно сповнятиме свій обов’язок: “будувати і насаджувати” в людській пам’яті “світлу ціль” – образ національного відродження.

Драматичний модус художності виявляє характер протистояння старого й нового, відтворює конфлікт особи і громади, розкриває внутрішні духовно-світоглядні суперечності героя. Якщо трагічне часто виходить за межі особистих колізій і закінчується катастрофою цілого світу, то драматичне зазвичай локалізується в конкретному хронотопі, у долі простої людини, яка перебуває не лише в центрі, а й на маргінесі далеко не героїчних подій. У зіткненні з реальністю, іноді досить жорсткому, гострому, герой долає опір середовища, свої сумніви, розчарування або ж залишається на роздоріжжі невирішених проблем, як власних, так і суспільних. Таким чином, “драматична дисгармонійність, – за словами В. Тюпи, – близька до трагічної,

проте між ними існує принципова різниця: драматичне “я” протиставляється у своїй самоцінності не світопорядку, а *іншому* “я” [2, 479].

У романтичній парадигмі Франкової лірики драматичне виявляється здебільшого у світі тривіальних, штучно змодельованих пристрастей. Прикметно, що тут переважають характерні для молодого поета книжні імпульси, вигадані життєві історії, запозичені сюжети. Типовим прикладом розгортання драматичного модусу може слугувати балада “Арф’ярка”, в якій напруженість сюжетної інтриги досягається мовою співу, натяку, жесту, зрозумілих, однак, учасникам ліричної ситуації – новоствореного любовного трикутника: “*Ktera holka bledá, / Ta se zamuž ne vda; / A ktera jako růže, / Ta je dobra dla muže, / Bude hezka žena*”. Мотив “украденого щастя” на відміну од пізнішої класичної п’єси не має соціальної основи, а отже, і суспільного резонансу. Драма, а радше мелодрама героїв замикається на їхніх особистих переживаннях, тому навіть трагічна розв’язка love story, як-от у поезії “Керманич”, сприймається передусім в емоційній, навіть сентиментальній площині. Загалом ставлення романтичного героя до смерті байдуже (“Рибак серед моря”, “Русалка”), тому й сама смерть його розцінюється як необхідна даність, буденне явище, що не викликає катарсису.

Реалістична парадигма ставить свої вимоги до драматичного модусу художності. У ліриці “вершин і низин” визначальна не зовнішня подієвість, а відтворення внутрішнього світу людини, його мікрокосму. Водночас переживання, настрої, інтенції героя подаються на широкому суспільному тлі, що, власне, і драматизує їх, не виходячи, однак, за межі трагічного осмислення буття. Основною причиною, так би мовити, вісью драматичної ситуації стає концепт горя – передусім народного, а потім уже суголосного йому власного.

Драматичний модус художності домінує в окремих “контрастових” поезіях циклу “Веснянки”, у “Скорбних піснях” та “Нічних думках”, частково в “Думках пролетарія” і “Тюремних сонетах”. До того ж драматичне виражає себе в усіх художніх компонентах – у жанровій організації тексту, сюжеті й композиції, у специфіці ліричного переживання, мовленнєвому дискурсі, ритмомелодії тощо. Показово, що у творах, об’єктивних за способом зображення, немає кульмінаційних моментів, відсутня розв’язка, хіба що останній штрих може слугувати своєрідним пуантом художньої обсервації автора: “*Дорогою тягнеться віз – / Секвестратор в село за податки*” (“Вже сонечко знов по лугах...”). У таких віршах поет, наче маляр пензлем, послідовно наносить епізод за епізодом на широке полотно селянського життя, створюючи сумні картини народного лиха: “*Стогін іде по селищах убогих, / Діти гуртами на задавку мруть, / Сіна нема й стебельця в оборогах, / Гине худібка, по долах розлогих / Води ревуть*” (“Весно, ох, довго ж на тебе чекати!..”). Реалістичність цього весняного образка, вихопленого з природи, підтверджує ще й лист І. Франка до М. Драгоманова 24 квітня 1883 р.: “У нас на селі біда і нужда крайня. Зима держить оце вже 7-й місяць, паші не стало, худоба з голоду гине, переднівок і у найзаможніших у вікна заглядає. Погано жити на наших Краснім Підгір’ї. А тут сльота-негода” [18, 352]. Звідси й, очевидно, виникає намагання митця задокументувати мовою поезії побачені й пережиті ним сільські історії, що в “Галицьких образках” майже повсюдно закінчуються смертю персонажів, над якими “від колиски аж до домовини” висить “якась сіра хмара, якась фатальна безвихідь” [15, 154]. Типові життєві драми підгірських селян породжують гнітюче усвідомлення “гинучого світу”, що

складається з багатьох “маленьких трагедій” простої людини. Тому в таких творах відбувається неминуха трансформація драматичного в трагічне.

Характерна ознака суб’єктивної лірики Франка-реаліста – мотив самотності як драматичний спосіб екзистенції героя, який, проте, переживає цю самотність у присутності іншого “я” [2, 480]. Alter ego поета співіснує то з образом “безсонного робітника” – смутку, то з роєм “скорбних мислей”, то з “чорною тканню” думок “невгомонних”, “огняних”. Ліричний герой залишається наодинці зі своїм пекучим болем, незмінним супутником його неймовірних страждань, викликаних особистою й народною неволею. Його буття стає ще нестерпнішим через вороже ставлення навколишнього світу, несправедливий засуд громади, боягузтво і зраду колишніх соратників: *“Самотою ходжу я, мов блуд, / З горем в серці нестерпно важким... / Всі знайомі минають, ідуть – / Поділитися горем ні з ким”* (“Відцуралися люди мене!..”).

У модерній парадигмі основою драматичного конфлікту стає дух незгоди, внутрішні розбіжності, зіткнення ідей, що часто призводить до “війни” із самим собою. Порушується цілісність натури ліричного героя, з’являються запитання, сумніви, переоцінка прожитого й пережитого. Подекуди ревізія минулого, світоглядна криза набувають небезпечного, загрозливого вигляду: *“Пощо жить? Для кого жить?”* (“В парку є одна стежина...”); *“Ну, скажи, не дурень ти? / Замість жить з людьми по-людськи / багатіти і цвісти, / тянеш тачку до якоїсь / фантастичної мети”* (“У парку”); *“Невже ж уже минув я свій зеніт / і розпочав спадистий шлях до склону?”* (“Недовго жив я ще, лиш сорок літ...”) та ін. Проте такі песимістичні, іноді погано приховані суїцидні настрої “днів журби” хвилеві, скороминущі. Драматичне сприйняття життя не переростає у трагічне. Настає якесь “світле одужання” (М. Зеров), і поет виходить переможцем із цього нелегкого духового двобою, долаючи і втому, і тугу, і вагання: *“Я ще не старий! Ще сила / є в руках і у души! / Ще поборемося, доле! / Ну, попробуй, задуши!”* (“По коверці пурпуровім...”).

Сатиричний модус художності не властивий романтичній парадигмі, передусім це домена реалістичного трактування дійсності. Персонаж сатиричного твору наділений комплексом меншовартості й позначений неповнотою буття у світі, недоречністю своєї “рольової претензії” (В. Тюпа). Його образ прямо протилежний образіві автора, який посідає активну позицію викриття, висміювання, осуду, створюючи так іншу художню цілісність. Сатиричному “я” питомі водночас і самозакоханість, перебільшення свого значіння, і боязнь, невпевненість у собі [10, 13].

Перші Франкові сатири написані “на злобу дня” і спрямовані проти “Не-другів” – консервативної частини галицької інтелігенції, яку лякав немислимий у “богоспасаємій” Галичині радикалізм молодих “неофітів” – поборників “непереварених соціалістичних теорій”. Поет гостро сприймав будь-які випадки ідейних супротивників, застарілі, як здавалося, погляди, що не в’язалися з його власними переконаннями. Він уже тоді бачив “празничну одєжину”, показний патріотизм “стовпів Русі”, розрізняв фальшивий лібералізм й удаваний прогресизм багатьох народовців. Перший сатиричний вірш “Поступовець” засвідчив уміння І. Франка майстерно створювати позірні маски й водночас зривати їх, розкриваючи карикатурні фізіономії своїх опонентів. Шлях самоутвердження, яким автор веде “май-моцно серйозного” героя, насправді приводить того до самозаперечення, самовикриття: *“Я, я за поступом. Та ті гадки новії – / То згуба наша. Гм... і*

на екстремі тії / Пристати гріх". Отже, у цій ситуації сатиричний персонаж стає самим собою, а декларовані принципи виявляються звичайною демагогією.

Аналогічні художні засоби поет використовує у триптиху "Наші чесноти". Перший вірш "Діяльність" розвінчував, за словами С. Щурата, "мертвеччину москвофільських товариств" та "лжепатріотичне фразерство" їхніх часописів [20, 182]. І. Франко виставляє напоказ зовні привабливі, однак насправді порожні заклики до "ділання" на Русі: *"Візьмімося до діл і "русскість" боронім!", "Не спім! Благословенні труди!", "Вже прийшов і нам свободний праці час"* тощо. Кілька влучних авторських реплік зводять нанівець поважність тону й серйозність намірів москвофільських діячів (*"ади, у руху все", "премудро як навчає", "твердо "защищає" вірнопіддательний, консервативний труд", "про працю скрізь цвіркоче", "діяльне, що аж страх!", "стрясає "лїни прахъ"* тощо). Подвійна мораль, блюзнірство, дволикість визначають сатиричну поведінку головного персонажа поезії "Патріотизм", яка складається з кількох побутових сцен, що тонко, на контрастах відтворюють реальний портрет "нашого панотчика": *"Який смачний обід! / Як чудово грає / На фортеп'яні їмость! Найстарша дочка / Французькі повісті як ніч, так день читає... / Жаль тільки, що в селі біднота там така, / Говорять, уперед не так там зле бувало"*. У третій сатирі "Згідливість", написаній у формі сну, увесь рутенський паноптикум зібрався у "славне Лева місто", щоб закликати "до згоди" різні політичні сили. І. Франко наділяє кожного з москвофільських та народовських лідерів шаржованими, легко пізнаваними іменами: Плосколоб, Ковальський Міх, Василько Мудрагель, Хвостовський Осьмигласник, Святий Митро Полит, Глоджимірко Фарбінський, Наум Безумович та ін. Висміюючи марні намагання вигаданого об'єднавчого собору, поет удається до буфонади, відкритого глузування з рутенських проводирів: *"Всіх бачу, всіх ураз, і радуюся й сам, / Що ось, мовляв, кінець вже буде всім сварням, / Що вся Рутенія зіллється, хвала Богу, / Мов борщ, із всіх горшків зіллятий до одного"*.

Сатиричний модус художності в циклах "Оси" й "Тюремні сонети" характеризується широтою узагальнення, послабленням суб'єктивного первня, урізноманітненням жанрових і стильових засобів. Об'єктами нещадної критики стають масштабні суспільно негативні явища не лише у стані галицьких "ботокудів", а й у межах імперської "тюрми народів". Ф. Шіллер колись стверджував, що "у сатирі дійсність як недосконале протиставиться ідеалові як найвищій реальності" [19, 277]. Однак ідеал у Франковому світі "перевертів" відсутній. Він простежується хіба що поза текстом у запереченні спотвореної, гіпертрофованої картини людських стосунків. Натомість на перший план виходять відверте пародіювання державних устоїв, оголене зображення потворного, гротескне переформатування дійсності.

Нового потужного імпульсу зазнала сатирична поезія І. Франка в час "великої всесвітньої війни", зокрема в період окупації Львова царською армією. Мілітарні вірші, позначені особливим сарказмом, демаскували "визвольну" риторіку російського імперіалізму, засуджували страхітливі злочини північних варварів, виявляли бузувірську суть імперського менталітету. Це були не так обурливі інквєтиви, як глумливі, знущальні насмішки важко хворого поета над бундючністю, безпідставною пихою, зарозумілістю московської "голодні", що заповзялася всіх слов'ян "істинно-руськими" хоч силою зробіть" ("Царські слова", "Інвазія", "З великої війни", "Сухий пень", "Муж довір'я", "Донець –

козак молодий” та ін.). При цьому автор часто вдавався до рольової лірики, надіваючи на персонажів маски самовпевнених і водночас комічних у своїх великомасштабних домаганнях завойовників: *“Щоб Прикарпатська Русь ярма вже не носила, / Я не пожалую салдатів мільонів, / Ні мільярд рублів. Хоч би кров прикрасила / Й сотні миль ваших вулиць, ланів, загонів / По сьому мусить быть. Росія мусить стать / Одна велика, рай чиновних і шпіонив...”* (“Царські слова”).

Елегійний модус художності виявляється вже в ранніх пробах І. Франка. Елегіями вважав С. Щурат його вірші “Великдень року 1871”, “На могилі мого вітця”, “В десятю річницю”, в яких юний автор “оплакував смерть батька, розвивав мотиви сирітства й болю” [20, 53]. На жаль, ці твори не збереглися, але жалібні скарги на життя, на нещасливу долю визначали характер перших декларацій поета, який темної ночі в супроводі блискавиць блукав зі своїм другом – горем по “тяжкій, терновій дорозі” (“Путь життя”). Ліричний герой молодого Франка – “дитя”, “слабая дитина”, “безрідний сиротина”, якого доля “плакати навчила і взбуддять сльози”. Він збирав своїх “пісень насіння”, ідучи “життя тернами” “в тьмі горя, недолі, нещастя тьмі”. А тому й заявляв читачам, що “пісні веселой не буде”, бо його вірші сльозою *“зроцeni, / Із серця кров’ю поливані, / У ранах груді вни саджені, / І тяжким горем умивані”* (“Пісня сироти”). У переповнених смутком елегіях Джекжаліка домінують книжні алегорії. Насамперед це образ зів’ялого “пізнього цвіту”, що уособлює “сумную душу” й “жизнь” самотнього поета (“Моя пісня”), або “голос сильний” із небес, “кріпкий голос” предків із могил, “любви пламень”, світло “ангела правди”, що служать дороговказом для романтичного героя.

Елегії періоду “пророцтва і бунту” [9, 19] пов’язані передовсім з обструкцією І. Франка після його першого ув’язнення, коли “перестрашена процесом українська суспільність відвернулася від засуджених, немов від зачумлених” [16, 374]. У таких творах переважають мотиви самотності, хвиливого розчарування, розгубленості, туги за втраченим “щастя раєм”. Ліричний герой замикається в собі, залишається наодинці зі своїм горем, проте, врешті-решт, переборює душевну кризу й повертається до звичного стану борця проти “тьми й неволі”: *“Ти ж на боці геть остав / Свій біль і муку, – сам себе зречися / І весь загальній справі посвятися”* (“Самотній, хворий, думаю в хатині...”).

У модерністській парадигмі Франкової лірики елегійний первень формує загальну тональність, настроєве тло “днів журби”, оповитих легким серпанком смутку, виповнених болісними рефлексіями, а подекуди зневірою й надмірним знеціненням власного чину. Елегійна домінанта, що виразно заповідається вже в “Зів’ялому листі”, проникає в жанрову структуру поезії fin de siècle, надає їй характерного медитативного забарвлення, особливого мінорного звучання. Неприховані скарги на своє інтимне і громадське життя, в якому “не було вдоволення, утіхи”, стримана ревізія минулого й пошуки внутрішньої гармонії, упорядкованості світу – усе це відбивало складну гаму переживань і почуттів поета на порозі нового віку, на розстанях твердого каменярьського гостинцю й казкового “веселчаного шляху” (“Майові елегії”).

Героїчний, трагічний, драматичний, сатиричний модуси художності – патетичні за серйозністю художнього відображення світу. Разом з елегійним модусом як усвідомленням безповоротності, неповернення назад, до колишнього стану буття вони визначають естетичну природу лірики І. Франка.

За винятком сатиричного, ці модуси у своїх видозмінах притаманні кожній із трьох парадигм художності (романтичній, реалістичній, модерністській). Інші, непатетичні модуси (комічний, іронічний, ідилічний) перебувають на маргінесі естетичного відношення поета до дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Теорія естетики. – К., 2002.
2. *Введение* в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л. Чернец. – М., 1999.
3. *Войтюк А.* Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981.
4. *Гнатюк М.* Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч. – Львів, 2002.
5. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2005.
6. *Голомб А.* Особа і суспільство в українській ліриці кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1988.
7. *Комафинець Т.* Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка // *Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнарод. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн.* – К., 1990. – Кн. 1.
8. *Корнійчук В.* Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка // *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнарод. наук. конф.* – Львів, 1998.
9. *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики: Монографія. – Львів, 2004.
10. *Крошчева М.* Теорія літератури: учебное пособие. – Ульяновск, 2007.
11. *Стебун І.* Проблема “романтизм і реалізм” в естетичній концепції Івана Франка // *Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнарод. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн.* – К., 1990. – Кн. 1.
12. *Тюпа В.* Альтернативний реалізм // *Избавление от миражей: Социалистический реализм с разных точек зрения.* – М., 1990.
13. *Тюпа В.* Пролегомени к теории эстетического дискурса // *Проблема художественного языка: Сб. тр. Самарской гуманитарной академии.* – Самара, 1996. – Вып. 2.
14. *Українка Лєся.* Новейшая общественная драма // *Зібр. творів: У 12 т.* – К., 1975–1979. – Т. 8.
15. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28.
16. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 34.
17. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 35.
18. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 48.
19. *Шиллер Ф.* Естетика. – К., 1974.
20. *Щурат С.* Рання творчість Івана Франка. – К., 1956.

Ірина Щукіна

МУЗИЧНІ ТЕРМІНИ В ТЕКСТІ ПОЕТИЧНОГО ЦИКЛУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “СІМ СТРУН”

Аналізуються неточності й помилки редакторських перекладів музичних термінів, використаних Лесею Українкою в підзаголовках поезій циклу “Сім струн”, коментарі до них у виданнях творів поетеси (із середини ХХ ст.).

Ключові слова: музичний термін, переклад, видання.

Iryna Schukina. Musical terms in Lesia Ukrayinka's poetic cycle “Seven strings”

This article sheds light on inaccuracies and errors in editorial translations of musical terms which were used in the subtitles of the separate poems within the “Seven strings” cycle as well as on some commentaries on them supplied in the editions dating back as far as the middle of the 20th century.

Key words: musical term, translation, edition.

Музичні терміни, зазначені Лесею Українкою в підзаголовках до поезій циклу “Сім струн”, – це вияв тонкого психологічного, смислового та образного підґрунтя її творчості, а не лише видимі паралелі зі світом музики, що відтінюють додатковими штрихами програмне найменування циклу й кожного твору (за назвами основних тонів звукоряду).