

Розділ 3.
**МОВОЗНАВЧИЙ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ
СУЧАСНОЇ НАУКОВОЇ ПАРАДИГМИ**

**ЗБІРКА ІВАНА ФРАНКА «SEMPER TIRO»
ЯК ПОЕТИЧНИЙ ПРОЄКТ НАЦІЇ:
ВИЗНАЧАЛЬНІ ФОРМИ ЛІРИЧНОГО СУБ'ЄКТА**

Куца Лариса

І. Франко-поет наприкінці ХІХ – початку ХХ століття активно працював у різних жанрах прози, критики, публіцистики. Закономірно, що при такій різножанровості в поетичних творах визначальними постають суб'єктні форми розповідача і персонажа, тобто форми, зорієнтовані на відтворення концепції людини. Процес взаємопроникнення у творах письменника родових форм не призводив до «розчинення» лірики у прозі чи драматургії, а лише до інтенсифікації використання таких засобів, як драматизація, діалогізація, пряма мова тощо. У ліриці домінують у такому випадку не внутрішні переживання носія свідомості, а основні віхи біографії, доля героя / персонажа, який перейнятий національними, політичними чи соціальними питаннями. Звідси мета підрозділу монографії – проаналізувати поетичні цикли збірки «Semper tiro» як ліричну систему, яка характеризується взаємозумовленістю домінуючих у ній форм вираження авторської свідомості; у зв'язку з цією взаємозумовленістю простежити різні рівні поетики у ліричних творах циклів збірки. Названа проблема впродовж тривалого періоду викликала зацікавлення франкознавців, зокрема Л. Бондар, Б. Бунчука, З. Гузара, Т. Гундорової, І. Денисюка, В. Корнійчука, Я. Мельник, Б. Тихолоза та інших. Вони зосереджувались найперше на філософських основах, національних засадах та поетиці творів, які увійшли до аналізованої збірки. Перша спроба аналізу суб'єктних сфер належить А. Білій, яка звернулася передусім до особливостей композиційно-мовленнєвої організації трьох збірок І. Франка. Новизна запропонованої розвідки полягає в тому, що у ній вперше проаналізовано твори збірки «Semper tiro» крізь призму теорії суб'єктної організації, простежено визначальні форми вираження в ній авторської свідомості.

У першому поетичному циклі «Нові співомовки», що увійшов до збірки «Semper tiro», І. Франко «продовжував спроби творення

«реальної» поезії» [2, с. 139]. До циклу увійшло сім творів, шість із яких організує суб'єктна сфера ліричного розповідача. Назва «Нові співомовки» засвідчувала оновлення жанру С. Руданського, у якому І. Франко вбачав «незвичайне майстерство форми і народної мови, живість і простоту вислову...» [21, т. 28, с. 220]³. Як дослідник, він спостеріг, що співомовка має «тло культурно-історичне». Франкові «Нові співомовки» стали справді великою мірою новими, хоча багатьма своїми аспектами вони не виходили поза межі теорії С. Руданського. За цією теорією, його балади мали називатися «небилицями», ліричні твори – «піснями», гуморески – «приказками», поеми – «співами». Усі свої твори С. Руданський теоретично узагальнював як «співомовки», надаючи термінові не видового, а родового значення [6, с. 19]. Подібно й І. Франко під співомовками у циклі «Нові співомовки» об'єднав різножанрові твори: «Цехмістер Купер'ян», «Сучасна приказка», «Як там у небі?» – віршовані оповідання; «Майстер Свирид» – байка; «Що за диво?» – п'єска; «Трагедія артистки» – «псевдобалада».

Висловлювання І. Франка про потребу уникнути «мініятурування дрібних фактів», що він спостеріг у С. Руданського, і спрямувати «ширший філософічний погляд на життя людське і народне», «на оживлення і охоплення широких дійових чи життєвих горизонтів» [т. 28, с. 220] спонукало франкознавців до пошуків жанрової специфіки «нових співомовок». Означення їх як українських фавль так само не вичерпувало ознак жанру. Адже «в основу фавль покладені анекдоти, розповіді гультаїв, пройдисвітів, винахідливих дотепників та хитрунів», «характерним для творів жанру було вираження зловтіхи, коли хитрун перемагає сміливця» [12, т. 2, с. 519]. Але такий значимий аспект у визначенні фавль як те, що у ньому «першорядного значення надавалося гострим, несподіваним, недоладним ситуаціям, пікантним моментам, дотепному розв'язанню конфліктів» [12, с. 519], все-таки дало підстави припускати, що І. Франко намагався створити ідеальний жанр українського фавль. Наголосимо, що новою у співомовках І. Франка стала якраз позиція ліричного розповідача. Так, у їх художньому світі він постає як «авторитетний керівник» читача. Найвиразніше це простежуємо у жанрі віршованого оповідання. Одразу зазначимо, що віршоване оповідання активізується тоді, коли поезія звертається до ширшого кола читачів і надає перевагу

³ При посиланні на це видання у тексті статті вказуємо том і сторінку: [т. 28, с. 220].

об'єктивній тематиці. Так, байка «Майстер Свирид» набуває ознак віршованого оповідання завдяки позиції ліричного розповідача у формі «я», який звертається до авторитетного у народі співрозмовника-«кума», постать якого і визначила хід сюжету, лексичний склад і настрій твору. У центрі – погляд ліричного розповідача на «майстра Свиридка», який висунутий на перший план. Їхні взаємини реалізуються в традиційному подійному сюжеті. Особливості змалювання цього персонажа лірики і конструювання сюжету зумовлюють характерний мовленнєвий і ритмічний тон. Уже сама лексема «кум» є сигналом, який спрямований на широке коло читачів. До таких сигналів віршованого оповідання належить промовистий заголовок, зачин і вступна строфа.

Містка й насичена сюжетність, яка будується здебільшого на історичному матеріалі, постає дедалі виразнішою ознакою творів цього жанру. Сюжет у них поєднує і повсякденність, і незвичайність. В його основі – яскраво висвітлена доля людини. У віршованому оповіданні «Цехмістер Купер'ян» розповідач, згідно із законами жанру, ніби дистанціюється від поворотного моменту у визначенні долі персонажа. Водночас його глибинні переживання українських реалій зумовлює парадоксальний вирок бурмістра над Купер'яном, пронизаний гіркою іронією: «Зараз тут його убиймо, / На паль посадимо, / По смерті ж його оплачмо / І святим зробимо» [т. 3, с. 138]. Стосовно іронії, то Т. Пастух акцентує на використанні у циклі «Нові співомовки» на прийомі «жанрової іронії», коли у поле пародіювання потрапляє «Трагедія артистки». Іронія у цьому творі «сама «тягне» організацію твору» [16, с. 77–78]. Характеристика розповідача у «Цехмістері Купер'янові» розкривається в парадоксальності висловлювань: «убити», «на паль посадити», а «по смерті» «оплакати» і «святим зробити». Завдяки його позиції конкретизується уявлення про адресата «Цехмістра Купер'яна», який, ніби глибоко занурившись в об'єкт розповіді, не відмовляється виконувати просвітянські функції. Цього вимагають експресивні словосполучення «реве громада», «знов незгода, знов гармидер». Розповідач у віршованому оповіданні «Цехмістер Купер'ян» має деякі специфічні риси. Йому властиве зацікавлення ширшою об'єктивною дійсністю, тобто увага до так званої «суттєвої об'єктивної теми», орієнтація на «не спокушених» літературними смаками читачів, хоча він не позбавлений зорієнтованості на адресата-інтелігента. Так, «суттєву» тему розповідач задекларує вже у першій строфі: «Облягали ляхи місто / Десь в часі Руїни, / Штурмували брами й мури, / Підкладали міни»

[т. 3, с. 136]. У віршованому оповіданні «Майстер Свирид» історична перспектива є виразно окресленою, що і визначає специфіку Франкового ліричного розповідача. Тут він причетний до національної історії і долі народу. Це стосується і просторової перспективи творів І. Франка, яка не є завуженою (для традиційного ліричного розповідача є характерною саме вузька просторова перспектива). Подібне можемо сказати, зокрема, і про головного персонажа Купер'яна, який мислить стратегічними категоріями: «Вдармо нічню на їх табір / З крутого байраку! / Згиньмо або тих ляшеньків / Зотрім на табаку!» [т. 3, с. 136].

Твори з подібною суб'єктною структурою дослідники називають «опосередкованою» лірикою, у якій подія ніби виходить за межі авторського «я», щоб замкнутись у сюжетній структурі історичного факту, персонажа, інколи одного предмета. У них наявні заголовки, які розкривають сутність сюжету, у той час як чиста лірика часто обходиться без заголовків. Твори, що входять до циклу «Нові співомовки», мають такі «сюжетні» заголовки. Потреба у заголовку пов'язана насамперед із сюжетністю. У творі І. Франка ми все-таки говоримо про ліричну сюжетність, насамперед про розповідне начало у ліричному творі.

Як знаємо, художній твір завжди має декілька ідейно-сміслових пластів. У ньому вирізняються історичне, психологічне, етичне, естетичне нашарування. У ньому виділяється зовнішній і внутрішній, тобто актуальний і глибинний пласти. Актуальний зорієнтований на сучасне авторові суспільство, глибинний має ширше часове спрямування, надає творові онтологічно тривалого статусу, тобто характеризується не тільки злободенністю у часи автора, але й значно ширшою тривалістю, інколи й довговічністю. Це нашарування відображене, наприклад, у характері взаємин між ліричним розповідачем і Купер'яном. Перший ніби прихований, його втручання у монолог Купер'яна і діалоги персонажів віршованого оповідання невідчутне, оскільки таке втручання у цьому випадку могло б «ослабити» твір. Витримувану дистанцію між ліричним розповідачем, головним персонажем і персонажами твору «зраджує» художня деталь. Такі вирази, як, наприклад, дорогу Купер'янові «всипали квітками», «на площі чорна рада», «Радість! Слава! Крик і гомін!», «...цехмістра Купер'яна / Навіть не питали», так чи інакше пов'язуються з окресленими вище пластами і, торкаючись негативних боків збірного характеру українського громадянства, забезпечують тривалу актуальність твору. Віршові засоби у творах такого жанру,

особлива активність ритміки підкреслюють підвищене символічне навантаження художньої деталі у віршованому оповіданні.

«Ширший філософічний погляд на життя людське і народне» І. Франко спрямував у «Сучасній приказці». Тут на поверхні виразна орієнтація на народнорозмовну традицію, що засвідчує заправлений гіркою іронією рефрен «Не трайте, куме, сили, / Спускайтеся на дно», який постає композиційною опорою (повторюється чотири рази). Байдужа бездіяльність «кума»-земляка неприйнятна для свідомості ліричного розповідача, що засвідчує лексичне наповнення першої строфи: «поважно лікті спер», «гляди́ть критично», «махнув рукою». Для ліричного розповідача виявилось недостатнім зайняти традиційну для цієї сфери свідомості позицію – невидимо розчинитися у тексті. Він розкриває авторську позицію шляхом відвертого входження у нього. Це підтверджує друга строфа, коли ліричний розповідач оприлюднює «уроки» взаємин реального автора із галицьким громадянством: «Гай-гай! Таких кумів нам / Не два, не три, не п'ять / В житті щодня, щохвилі / Приходиться стрічатъ. / Ти в горі, нужді б'єшя, / Мов риба у саку, / Працюєш, тачку тягнеш, / Мов панщину важку; / Що місце, то боляк, – / А він лиш критикує: / «Се зле!» і «Се не так!» [т. 3, с. 139].

Друга сюжетна лінія (третя і четверта строфи) – історичний пласт віршованого оповідання. Тут відбулася так звана «переміна ролей» [7, с. 451], коли характер взаємин кумів переноситься на ґрунт українсько-польських стосунків. Але такий поділ на дві сюжетні лінії є умовним, поверховим, бо за глибшого прочитання твору стає очевидним, що перша і третя строфи становлять цілісність або так званий предметний – зовнішній – пласт твору, який змушує ліричного розповідача «зруйнувати» цілісність і відверто втрутитись у текст, щоб засвідчити (наведена вище друга строфа) реальність глибоко ним пережитого.

Співомовка «Як там у небі?» І. Франка має свій передтекст у С. Руданського – співомовку «Чи далеко до неба». Генетична спорідненість обидвох творів очевидна. На відміну від свого попередника, І. Франко використовує заголовок-питання. Як спостерегла М. Челецька, заголовки-питання у циклі («Що за диво?» і «Як там у небі?») «містять більше символічних значень, ніж у метафоризованих структурах. Це пов'язано з тим, що заголовки-питання... передбачають зворотне розташування зв'язків у мовному, літературному і культурно-історичному світі» [22, с. 44]. У співомовці С. Руданського ліричний суб'єкт фіксує комічну сутність персонажів,

характер яких не виходить за межі українського світу, позначеного такими віхами: «коршомка» – «ярмарок» – «грошенята» – «коршма». Комізм випливає із ототожнення у свідомості персонажів однієї із цих віх («коршма») із максимально віддаленим топосом – «небом». У зіставленні двох співомовок треба мати на увазі, що у І. Франка вона входить у цикл, а у циклі ліричні твори завжди виражають багатший зміст, оскільки існують як елементи певної єдності. У співомовці «Як там у небі?» читач бачить перед собою не «двоє господарів», як у С. Руданського, а «два панотчики». Мовлення кожного з них – це цілий монолог. Особливості їх мовленнєвого дискурсу ліричний розповідач характеризує досить коротко: («Розмовляли сеє-теє, / Чого серце повне»). Особливості поєднання мовленнєвих партій «панотчиків» творить ілюзію ерудованості, інтелектуалізації, обізнаності з проблемами суспільно-політичного руху. Пряма мова служить засобом характеристики персонажів. Важливими у цих характеристиках постають також лаконічні, майже непомітні іронічні деталі, які формують мовлення ліричного розповідача. Ліричний розповідач у циклі «Нові співомовки», як простежуємо, цілеспрямовано зорієнтований на вираження концепції людини української нації. Завдяки традиційному у творчості І. Франка «механізму переміни ідеї навпаки» ліричний розповідач, оминаючи локальну сферу, виходить у ширший простір – суспільно-політичний і духовний, займаючи позицію авторитетного керівника читача.

У наступному циклі «На старі теми», як і в збірці загалом, І. Франко творив «поетичний універсум минулого і сучасного», регенерував «старі теми», робив їх «ною естетичною реальністю» [7, с. 137]. Дослідники неодноразово акцентували на історичному «зміслі» письменника, його здатності адекватно сприймати міру «дорослості» української нації. Франків страх неготовності її до самовладного історичного життя О. Забужко назвала своєрідною модифікацією «екзистенціального страху», що пронизував усю діяльність письменника названого періоду, зумовлюючи «її подиву гідну, часом якусь аж наче невротичну, різнобічність» [5, с. 61]. На етапі Франкової еволюції естетичної свідомості, окресленому як «трансцендентність художнього слова» (В. Корнійчук), суб'єктна форма ліричного розповідача виявилась досить плідною. Із дванадцяти творів циклу «На старі теми», для яких характерні фабульно-розповідні елементи, дев'ять представляють саме цю форму суб'єктної свідомості. Вони зорієнтовані на діалог із Франковими сучасниками – «братами», «мужами», «всіма народами», навіть з «байдужістю сірою»

чи конкретно з русофілом Антоном Петрушевичем. Цей адресатний ряд засвідчує суспільно-національну свідомість розповідача, що стоїть у центрі широкого історіософського дискурсу і постає «доказом того, наскільки авангардним, посунутим наперед порівняно із сучасниками був ... історичний змісл» І. Франка [5, с. 61]. Ліричний розповідач, хоча і «semper tūo», уже не належить до «тисяч таких самих» чи «мільонів невсипущих рук», а відверто висловлює «самого себе» (М. Євшан), тобто поета-пророка, який відтворює культурне середовище, а його творчість стає підвалиною проекту нації. Відгомони традиції дають об'єктивний матеріал для розшифрування глобального внутрішнього світу розповідача, а звідси – його інтертекстуальної стратегії. Оскільки предмет стратегії («Слово о полку Ігоревім» та Святе Письмо) був до появи збірки «Semper tūo» певною мірою осмислений в українській науці про літературу, то І. Франко – як автор циклу «На старі теми» – фактично поставав, за висловом Е. Касперського, «критиком накопиченого знання» [11, с. 531]. Кожен із віршів циклу заданий епіграфом із «Слова о полку Ігоревім» чи Святого Письма. Речитативний ритм, пророчий пафос, книжні сентенції, церковнослов'янська і біблійна лексика артикулюють смисловий діалогізм, орієнтують читача на відчуття духовного світу ліричного розповідача і на сприйняття епохи, яку він інтертекстуалізував. Цей тип автора засвідчував інтелектуалізацію літератури засобами книжності.

У циклі «На старі теми» простежуємо, як у процесі еволюції естетичної свідомості зазнавала змін і форма авторської свідомості. На початку ХХ ст. помітно змістилися її ідейні акценти. Це засвідчило, як зауважила О. Пахльовська, що поет з «велетенським історичним чуттям повернувся до ідеї Книги як рятівного «архіву історії»; «зробив «небезпечну» для поета річ: ... сміливо ввів у поезію теми й вислови «непоетичні», вербалізував явища, які до того були за порогом поетичного сприйняття» [17, с. 27–28]. Цикл відкривається віршем «Чи не добре б нам, брати, зачати...». Ліричний розповідач в особовій формі «ми» пропонує «скорбне» слово – про громадянську місію поезії. Слово про похід – це слово про пекучі проблеми української дійсності початку ХХ ст. («скорботна пора»), яка позбавлена «мужеського збору», тобто національної єдності. Як відомо, ще у 1873 р. І. Франко-перекладач звернувся до «Слова о полку Ігоревім». Значно пізніше після виходу збірки «Semper tūo», у 1914 р., у незакінченій розвідці «Літописна основа «Слова о полку Ігоревім» він акцентував на фактах виступу у 1183 р. князя Ігоря Сіверського

проти руських князів разом із половцями, що спричинило його невдачі. У «діалозі» текстів, що перебувають у паратекстуальних відношеннях, рівноправно діють двоє: розповідач вірша І. Франка і автор «Слова о полку Ігоревім». Прототекст таким чином виконує функцію духовного завдатку у Франкову епоху, а ліричний розповідач Франкового тексту робить зусилля, щоби його сучасність «до-росла» до державницької ідеї «Слова о полку Ігоревім». Так середньовічний текст постає відкритою структурою, до якої «книжник» приєднується і змінює її на свій розсуд.

У названому вірші ліричний розповідач, оскаржуючи драматичні уроки української історії, спрямовує своє слово «не в степи куманські», а в «таємні глибини сердечні». Важливо одразу підкреслити, що ця євангельська алюзія постає домінуючим художньо-філософським елементом свідомості ліричного розповідача і в інших поезіях циклу, зокрема «Було се три дні перед моїм шлюбом», «Де не лилися ви в нашій бувальщині...». Ліричний розповідач у вірші «Чи не добре ж нам, брати, зачати...» говорить не просто про серце, а про «таємні глибини сердечні», адже серце – поза зовнішнім спогляданням, у ньому може критися людська дволикість. Відомо, що І. Франко ототожнював своїх сучасників з ізраїльським народом. В одному із листів ще наприкінці 70-х рр. він писав про галицьких однодумців: «...Круто приходиться народу Ізраїльському». Суб'єкт в аналізованому вірші демаскує облудність своїх сучасників (за І. Франком, «невластивих християн»), бачить їхні хиби, які стають загрозливими для існування української нації. Ситуація наказувала реальному авторові відійти від політики, взятися за справу «найбільш пожаданої» внутрішньої консолідації, довершення якої бачив у перспективі. Йшлося насамперед про інтелектуальний і моральний розвиток у Галичині. Звідси ліричний розповідач переконує «зачати» справу консолідації «як мужам», а не «як дітям у дзвінки бряжчати». Ліричний розповідач, усвідомлюючи драматизм української ситуації, труднощі «тяжкого перелому», не впадає у песимізм. Йому йдеться про «будущину». Першозавдання у проєкті «будущини» сформульоване досить чітко: «Вирвім з коренем ту коромолу, / Що з малого гріх великий робить, / Що нечаяно брата братом гнобить, / Щоб засісти з ворогом до столу» [т. 3, с. 148]. Риторичні запитання ліричного розповідача в останній строфі вірша «Чи не добре б нам, брати, зачати...» вритул підходять до «червоточин» (С. Петлюра) українського національного характеру: «Чи ще мало в путах ми стогнали? / Мало ще самі себе ми жерли? [т. 3, с. 148].

Епіграф вірша «Крик серед півночі в якимсь глухім околі...» так само перебуває у паратекстуальному відношенні до його тексту. Цей епіграф – «Се оу Риме кричать подь саблями половецькими» – та останній у вірші рядок-алюзія – «А кров із руських ран все рине, рине, рине» – становлять своєрідне обрамлення. Фактично ж ця алюзія є оригінальним авторським продовженням обірваного епіграфа. Важливо додати, що згадку в «Слові ...» про переяславського князя Володимира («Се оу Риме кричать подь саблями половецькими, а Володимиръ подь ранами...») І. Франко-дослідник вважав незрозумілою («темним місцем») поза змістом літописного оповідання 1185 р. Його І. Франко широко цитував у розвідці «Літописна основа «Слова о полку Ігореве». Він зазначав, що рани Володимира у поході Ігоря 1185 р. були не смертельними і акцентував на останньому подвигіві князя, коли той, одужавши, виступив у похід проти половців у 1187 р., про що йдеться у Київському літописі. Експресема «рани», що постає в аналізованому вірші «найвищим виявом розпуки» (В. Корнійчук) авторської свідомості, належить до таких, яких І. Франко не міг «позбутися». Як зізнався сам, деякі образи «врізалися» в його душу так глибоко, що і на пізніших етапах творчості не міг їх змінити, хоча це потрібним було для «вигладження композиції» (І. Франко). Названа вище експресема артикульована і в прозовому жанрі, зокрема в написаному у 1905 р. оповіданні «Під оборогом». Коли над лісом загриміло, то Миронові вчулося: «Рани! Рани! Рани!». Хлопчик майже фізично відчув болі дуба, що «конає» [т. 22, с. 40]. Вжиті у вірші лексеми «рани» і «конає» ілюстрували погляди І. Франка на роль емоційного начала в художньому творі, висловлені у «Секретах поетичної творчості», – розворушували «чуття» читача, забезпечували «яркість», «тривкі вібрації» і особливо «вище, символічне значення» образів.

Епіграф в історіософській медитації «Де не лилися ви в нашій бувальщині» вказує на той епізод зі «Слова...», у якому йдеться про жіночу «тоску», плач від «печалі жирної», коли князі почали «сами на себе крамолу коваху...». Епіграф задає творові композиційну форму, у якій зреалізовується його смислова перспектива як заголовка, і постає «ключем до осягнення позатекстуального простору» (М. Челецька). Без цього епіграфа-заголовка (при першому видрукуванні в «Літературно-науковому віснику» у 1902 р. епіграфи аналізованих творів були заголовками) інтертекстуальна стратегія розповідача останнього вірша видавалася б дещо притіненою.

Як знаємо, важливим композиційним елементом у структурі «Слова...» є епізод плачу Ярославни, що викликав у митців більший інтерес, ніж образи князів. І. Франко-дослідник, підкреслюючи «сильну індивідуальну закраску» автора «Слова...», зазначав також і Шевченкове вміння «запозиченим елементам надати відрубну, шевченківську ціху, відрубну окраску» [т. 28, с. 78]. Той факт, що у циклі «На старі теми» п'яти поезіям із ліричним розповідачем І. Франко надає епіграфи із тексту «Слова...», оминаючи при цьому «плач» Ярославни, засвідчує його власну франківську «відрубність». Її простежуємо у поезії «Де не лилися ви в нашій бувальщині...», у якій епіграф є сигналом для її ідейного прочитання. Першоджерело тут перебивається власним узагальненням, що тонко спостеріг Б. Тихолоз: «...В «Semper tūo» пропорція «свого» і «чужого» змінюється на протилежну, засвідчуючи вищий рівень оригінальності авторського переосмислення «вже читаного»...» [19, с. 247].

Художня деталь плачу «руських жон» розгортається у свідомості розповідача у якнайширшу візію жіночого горя: «половеччина», «князівська удалщина», «козаччина», «лядщина», «панщина». Ці топоси у першій строфі уточнюють, що йдеться про «руські» сльози жіночі. І. Франко-дослідник простежував, що «виображення» про силу людських сліз було загальнолюдською проблемою – це підтверджували його студії над індійськими, моравськими, німецькими, польськими народними піснями. Чіткішим, хоча одночасно і більш прихованим, коментарем інтертексту постає друга строфа. У ній помітний відгомін роботи І. Франка над галицькими народними піснями, у чому переконує розвідка «Жіноча неволя в руських піснях народних» (1882). Своїх вражень від «жіночих невольничих псалмів» дослідник не приховував, уживаючи в науковому тексті риторичні оклики на зразок: «До якої крайньої розпуки мусила бути доведена жінка, котра виспівала тоту пісню!» [т. 26, с. 29]. Порівняймо у вірші: «Жалоців скільки неситих, сліз вийшло пролитих / На одну пісню такую?» [т. 3, с. 153].

Конструкції, що починаються запитальним «Скільки...», як і в першій строфі «Де...» та «Чи...», надають творові підкресленої емоційності. Суб'єкт не стільки повідомляє, як висловлює емоційний відгук про те, що відбувалось. Вірш, таким чином, набуває деяких елементів жанрової змістоформи плачу. Третя строфа – це позиція розповідача у формі «я». Він не згадує, не читає, не роздумує над тими тисячолітніми сльозами-риданнями-піснями – він «слухає». Відстань душ у такому діалозі мінімальна, її фактично немає, бо ж склали

«слово до слова» «сестри» розповідача, який мірою любові наближається уже до власне автора. «Серця розбиті», «могили розриті», «жалощі неситі», «сльози проліті» (градація) викликають невтішну скорботу.

Символом перемоги у княжій Русі було напитися води із ріки на землі ворога. Князь Ігор спочатку хотів хоча б поглянути на «синій Дон» у землі половецькій. Але істинні його помисли – перемогти, тому він, незважаючи на знамення, іде «скусити» «Дону великого». Рішучість бере верх, і князь готов загинути, «а любо испити шеломомь Дону». Героїчний порив Ігоря стає «основною точкою відліку» (Т. Сільман) для Франкового ліричного розповідача. Це глибинне почуття князя, висловлене у «Слові...», поет виносить епіграфом до поезії «І досі нам сниться...», з текстом якої цей епіграф перебуває у паратекстуальних відношеннях. Ідейний зміст поезії також нагадує читачеві про тенденції автора «Слова...», оскільки збігається із тим, що «маниться» ліричному розповідачеві. Останній охоплює зором своєї свідомості довготривалий часовий плін – понад вісім століть і зливається зі своїми сучасниками у єдиній національній сутності: «І досі нам сниться, / І досі маниться / Блакитного того Дону / Шоломом напиться» [т. 3, с. 153].

Факт, що Дон у І. Франка «блакитний», не є випадковим – адже далека синява видається ще привабливішою блакиттю. Ця далека блакитна вода стає для ліричного розповідача «мрією-свободою». І. Франко використовує різкий художній ефект: скорочує часопростір від часів «Слова...» до своєї сучасності якомога мінімальніше. Часи і люди єднаються, їх представляє розповідач у формі «ми»: «Якби-то над Доном стали ми рядами», «то вже б ми над Бугом, Сяном не дались нікому». Розповідач з гіркотою констатує те, що сталося над «тим» Доном, яку «дань» від нього прийшлося «приймати». Трагізм спостереженого підсилюється чотириразовою безособовою анафорою «Довелось-таки...» у поєднанні з дієслівними експресивними домінантами, що увиразнюють рабське буття: «байдаки таскати»; «камінь-вугіль цокать»; «не шоломом – пригорщами пити...воду»; «бурлацькі шмати прати...».

Яскравою ілюстрацією «взаєморозуміння століть» та «авторитетного слова» постає вірш «Вийшла в поле руська сила...». Загалом про твори циклу «На старі теми» Т. Пастух писав, що у них образи чи деталі чужих текстів «лишень давали спонуку до творення свого... Як наслідок виникав поетичний текст, що значно відрізнявся від свого «предка...» [16, с. 20]. Висловлене особливо помітне у

діалозі «Слова...» і Франкового вірша «Вийшла в поле руська сила...». Розповідач у третій особі розгортає хід «руської сили» у минулому часі, а у першій особі у формі теперішнього («ми») з'ясовує її оборонну позицію. Таке комбінування форм вираження розповідача розраховане на реципієнта, на його занурення в сучасність. Не зайве нагадати, що О. Білецький спостеріг три типи творчого освоєння «Слова...» в українській літературі. Це суто естетський, реставрація старих образів, осмислення сучасності за допомогою старих образів. Останній, підсумовував учений, був властивим І. Франкові [1, с. 126]. Коли йдеться про сучасність, розповідач свідомо вживає у вірші «Вийшла в поле руська сила...» згрубілі вислови чи навіть побутовізми: «Та й не пень ми дерев'яний, / Щоб терпіти стид і рани, / Поки нас граблями чешуть, – / А лисиці в полі брешуть» [т. 3, с. 157]. Немає сумніву, що аплікація зі «Слова...» («А лисиці в полі брешуть») повторюється у вірші п'ять разів не лише для ритмічних ефектів, а підпорядкована ідейній меті, вищій «істоті вірша» (А. Крушельницький). Епіграф «Лисицы брешуть на черленые щиты» задає йому глибинний смисл. Лисиці тут, зрозуміло, алегоричний образ. І. Франко часто вдавався до алегорії. У названому вірші лисиці (зовнішні вороги) діалогізують у свідомості розповідача з «руською силою» – домінантою, яка у циклі «На старі теми» «загорається і набирає емоційної сили» (О. Білецький). Лисиці не тільки хитро-підступні – з біологічної точки зору вони ще й лякливі, бояться «сили». Як глибоко цікавився І. Франко «лисячою» стратегією, засвідчує його «Лис Микита» (1890). У цьому різновекторному і поліфункціональному творі, який «проектуюється на людське суспільство» (Н. Тихолоз), Микита зізнається, що лиси «силою не годні», тому їхньою підмогою є «іншим сіті наставляти». Звідси у деяких перекладацьких версіях «Слова...» лисиці не тільки «брешуть» чи «лають», а «тявкають». Стосовно тексту аналізованого вірша, то лисиці від багаточисельного війська повинні би триматись на віддалі. У ньому ж маємо п'ятикратне повторювання про зустріч «сили» і лисиць у тому ж таки полі. Подібну функцію виконує повторювання «А лисиці в полі брешуть». Те, що воно не є звичайним стилістичним засобом, підтверджують дві останні строфи вірша. У п'ятій руська сила метонімізується – це щити. Вони завдали лисицям «жаху», коли виступили «з краю в край з одного маху». Тут же маємо, як пишуть франкознавці, момент «взнавання відомого» – тяглість «руської вольниці» («козацтво, гайдамацтво»). Збірні іменники постають як лінгвістичні знаки сили, а точніше ідеї єдності. Два останні

повторювання є інваріантами трьох попередніх, незмінних. Крім того, в останній строфі несподівано з'являється, замість «лисиці», гнівно-саркастичне «виплоди яскині», які «...Огню зубами крешуть, / На щити червоні брешуть» [т. 3, с. 157]. В. Корнійчук слушно спостеріг, що у вірші «Вийшла в поле руська сила...» чітко виражена «традиційна і незмінна оборонна доктрина» [7, с. 143]. Не викликає сумніву також і те, що розповідач бажає більшого, ніж оборонятись, бажає перемогти, що підтверджує епіграф попередньо аналізованого вірша «І досі нам сниться». Йому, як й Ігореві, «любо испити шеломом Дону».

Ідея пробудження і єдності нації задля будущини потребувала недвозначного апелювання до сучасників, щоб викликати протест проти «орд». Таку функцію виконує експресивний знак «труна» у виразі з оксюморонним забарвленням: «живим труну нам тешуть». Цей знак з однозначним і безпосереднім зоровим враженням набуває деякої асоціативної ускладненості в останній строфі: «...Навіть тіні / Тих великих мар донині / Страшно виплодам яскині...» [т. 3, с. 157]. Трансформація «труни» у «великі мари» – це той інтертекстуальний обертон, що увиразнює ідею і надає творові оптимістичного пафосу. Мари – це євангельська алюзія. Перебуваючи у місті Наїн, Христос побачив, як виносили мари з мертвим тілом сина вдови. Господь змилюсердився над матір'ю і «приступивши, доторкнувсь до мар... Тоді Ісус сказав: «Юначе, кажу тобі, встань! І мертвий підвівся...» [Лк., 14–15]. Розповідач, як бачимо, постає у вірші «організатором» діалогу різних видів письма задля оптимістичного його вивершення. Якщо слово «труна» надає максимального експресивного забарвлення, то мари – максимально увиразнює ідейний зміст. Кожне із них не обмежується сферою вірша, а вступає у зв'язок із ширшими системами. У цьому разі формується ряд-діалог: слово – вірш – цикл – «Слово...» – Святе Письмо.

В уяві розповідача постає майже «червона» картина – поле вкрите корогвами, «як мак», іскрами від кресання мечів та «щитами червоними». Можемо сказати про І. Франка так, як він сказав про Т. Шевченка: поет вніс у свій вірш «повно руху», але з уточненням – червоного руху. Рухові дієслова «вийшла», «вкрила», «крешуть», «чешуть», «перегородили» оповиті червоним фоном, який був улюбленим і для автора «Слова...». Загалом у «Слові...» червона барва домінує. Мистецтвознавці спостерегли, що в традиційних костюмах русичів, наприклад, використовували до 33 відтінків цього кольору. Кожний з них мав свою назву. Під таким кутом зору сьогодні зрозумілими є різні перекладацькі версії важливої у «Слові...»

словосполуки, яку І. Франко зберіг як одну з ідейних доміант. Йдеться про «щити червоні». У четвертій строфі розповідач вперше акцентує на них увагу як на засобі сили. Звернемо увагу на різні перекладацькі версії цієї словосполуки. В І. Мусіна-Пушкіна маємо щити «багрянні»; Я. Купали – «бліскучы»; М. Рильського – «багрянні». Важливим є факт, що червоний колір вважався на Русі таким, що має захисну, охоронну дію, тому для щитів червоний колір був тоді необхідним.

У вірші «Вийшла в поле руська сила...» простежуємо поступове згущення червоної барви. У шостій строфі вражає ще й хронотопне її розлиття: «те гулящеє юнацтво» «пройшло, як море крові», «як пожежа по степові», «по історії України...». В останній строфі вірша ця кривава пожежа згасає, але не зникає. Яскравіють червоні щити, але блідне вогонь, який «крешуть» не руські мечі (як у першій строфі), а «виплоди яскині». Таким чином, внаслідок міжтекстової взаємодії «Слова...», Святого Письма і Франкової поетичної історіософії у циклі «На старі теми» домінує нове літературне буття, яке можна означити як діалог-згоду. Цей діалог дає об'єктивний матеріал для розшифрування глобального внутрішнього світу розповідача, а звідси і його інтертекстуальної стратегії. Представляючи в аналізованих віршах тип носія авторської свідомості, який перебуває на периферії подій, Франків розповідач обирає такий спосіб відстороненості, який дає можливість максимально розкрити націософський аспект свого духовного світу. Він об'єднує вірші із різними видами взаємодії текстів у струнку художню систему (цілісний палімпсест) з наскрізною ідейною настановою поборювання «гріха» національної зради, від'ємних моральних напластувань українців, утвердження політичного ідеалу національної свободи, духовної і націотворчої місії слова.

Цикл збірки під назвою «Із книги Кааф» вирізняється композиційною різноманітністю і складністю суб'єктної організації, хоча він постає як цілісний ліричний сюжет, що на глибинному ідейному та формальному рівнях асоціює між стародавньою «Книгою Кааф» і чарівною квіткою кааф. Як зазначає Р. Мних, франкознавців збивала з пантелику лірично адаптована І. Франком у першій поезії циклу легенда про життєдайну квітку кааф. Дослідник пише: «...Перед нами досить характерний для Поета тип метафори-символу, коли квіткою названо саме слово, книга» [14, с. 117]. В ідейному плані у циклі «Із книги Кааф» виділяються дві частини, перша з яких (шість поезій) має яскраву дидактичну тенденцію. Літературознавці пишуть, що

І. Франко відшукує зв'язки між згаданим циклом і морально-дидактичною лірикою збірки «Мій Ізмарagd». Це дає підстави зробити висновок про автоінтертекстуальний характер Франкової творчості, що зримо простежується і на суб'єктному рівні. Так, висновки дослідників навіть інтуїтивно відображають спадкоємність суб'єктних сфер не тільки у творах циклу, а значно ширше – у ліричній системі загалом. Намагання ліричного розповідача добути «зілля цілюще» помічені ще у поезії «Місяцю-князю!..» (1883), коли він шукав «зілля, що лиш цвіте / З-за райських меж...» [т. 3, с. 50]. Промовистим є риторичне запитання «Ох, і коли ж ти те / Зілля найдеш?..», яке у франківській традиції передбачало продовження пошуків цим суб'єктом свідомості. Але якщо у поезії 1883 р. розповідач тільки вказує на романтичного шукача – «місяця-князя», то в алегоричній поезії, що розпочинає цикл «Із книги Кааф», він відверто відкриває своє «я».

Чому І. Франко дав циклові загадкову назву «Із книги Кааф»? Прикметно, що він згадував у своїх літературознавчих студіях «Книгу Кааф» – пам'ятку літератури XV ст., наголошуючи, що вона має певну полемічну тенденцію. Для ідейного тлумачення поезій циклу, зокрема із суб'єктною сферою розповідача, доцільно звернутися до важливих для нас спостережень Р. Мниха. Дослідник вказує на гебрейський корінь слова «кааф», який має значення «збори», «зібрання», «рада», «дискусія». Він зауважує, що цей корінь із значенням «збори» має також оригінальна назва книги Еклезіяста, завдання якої вирішити питання свободи волі, безсмертя душі, божественного провидіння. Внутрішній зв'язок книги «являє собою настрої людини, що добивається істини, моральної мети людського існування... Це – сумніви благородної душі у пошуках істини, душі, що бажає при цьому, щоб знайдена правда була моральною істиною» [14, с. 116–117]. Р. Мних підкреслює, що символічна суть книги Еклезіяста суголосна з ідеями, які пронизують ліричний цикл І. Франка. За В. Корнійчуком, давня алегорія у циклі трансформувалася у пучок дивовижних листків, який поет відносить «своїй верстві», щоб переродити душі одноплемінників, знищити в них «лютість, зневагу, погорду і їдь». Наголосимо, що учений якраз розкриває сутність розповідача, його внутрішній світ, у якому відбиті переживання національних хиб, зображення яких підпорядковані розкриттю особливостей його національної свідомості. Далі, коли він пише, що «разом із тим він відчуває дистанцію між собою і навколишнім світом – «маскарадом життя», «торжищем цинізмів і наруг», а тому в другому

вірші «Книги Кааф» продовжує свої безжально прагматичні уроки...» [8, с. 52], то йдеться вже про іншу авторську свідомість, яка постає організовувальним центром у наступній поезії «Поете, тям, на шляху життєвому...». Особливого значення набуває номінація циклу, яка, будучи «герменевтичною загадкою», надає кожній із поезій нових символічних значень і одночасно увиразнює єдність авторської свідомості. Розглядаючи різні тлумачення метафорично-символічної лексеми «кааф», легко спостерегти, що вони «не суперечать один одному, найпереконливіше виглядає ідентифікація «ростини» з книгою – Словом, яке в естетичній свідомості поета набувало чудотворної сили...» [8, с. 50].

Ліричний розповідач організовує у циклі три поезії («У сні зайшов я в дивну долину...», «Ти йдеш у вишукано-скромнім строї...» та «Ф. Р.»). У центрі першої – активне авторське начало. «Я» тут особливе, дещо відмінне від уже аналізованих сфер розповідача. Ліричний розповідач постає у центрі тексту як ідеальний суб'єкт свідомості, який одержує одкровення у сні. «Сон» тут не випадковий. Дослідники простежують, що сон постає у поезії не як традиційний літературний прийом, а як символічна мова підсвідомості. Це стан, після якого відбувається повернення до активного життя. Естетичний вплив наперед заданого простору, його відкритості розрахований не на сприйняття якоїсь хоча би навіть надзвичайної ліричної ситуації, а на понадситуативне споглядання-одкровення.

У жанрі ліричної алегорії розповідач поглиблює ідею обов'язку поета. Проблема втечі у ліс тут уже не допустима. Свідомість ліричного розповідача постає як радісна емоція, яка подається через його сприйняття краси «дивної долини». Хоча тут поєднуються лексеми, які уже домінували у попередніх поезіях («природа», «лан», «жито», «ліс» тощо), тепер вони забарвлені радісним настроєм і постають опорою ідеального світу ліричного розповідача – ідеального простору та ідеальних персонажів, якими є «дівчата...в білому». Як відомо, білий колір найчастіше асоціюється із проявами радості і є символом причетності до істот небесних і преображених. Простір оповитий ореолом гармонії і краси: природа «сміялася», рій пташок «співав», лан жита хвилював «сріблом», вітер ніс «пахощі». На цей реальний простір, що нагадує читачеві мальовничий хутір І. Франка, накладається простір духовний, у якому «велична тайна скрита». Власне у ньому зосереджений ідейний зміст поезії. «Квітки палкі», які побачив ліричний розповідач, вражають його і пахощами, і кольорами, і дивними формами, і тонами, і солодким співом. Вони, як

підкреслював З. Гузар, – «це той ініціальний образ, від якого починається творення загальної тональності всього циклу» [3, с. 390]. Ліричний розповідач поки що не може збагнути тайну дивних пелюсточків, але він вступає у діалог із тими, що знають цю тайну. Це, як було уже сказано, дівчата у білому, що постають як євангельські діви. Згідно з їхньою мудростю, у цьому світі кожен із «верстви» мусить «відмінити» свою колишню суть і наповнитись новою: «Всім любий ти... / І любиш всіх, щасливий в тій любові» [т. 3, с. 164].

Сферою свідомості ліричного розповідача об'єднані поезії «Ти йдеш у вишукано-скромнім строї...» та «Ф. Р.». Вони видаються у циклі дещо несподіваними «листочками» – переривають авторські сентенції на тему творчості («Поете, тям, на шляху життєвому...», «Гуманний будь, і хай твоя гуманність...», «Як трапиться тобі в громадським ділі...»). Перша поезія диптиха є прикладом, як суб'єктна сфера формує всі три пласти ліричного жанру. Перший – предметний – вводить читача у поетичну ситуацію, постає досить неоднозначною передумовою переживань ліричного розповідача і його максимального наближення до героїні. Адже спочатку розповідач перебуває на невизначеній часово-просторовій дистанції, хоча його «вступна» позиція викликає гостре зацікавлення читача: «Ти йдеш у вишукано-скромнім строї / І згідно так глядиш на сю пропашу...» [т. 3, с. 167]. Цей предметний пласт, особливо індивідуалізована деталь «вишукано-скромний стрій» та багатозначний вислів «Ти чесна!» розкривають перед читачем іронічну чи навіть саркастичну позицію авторської свідомості. Наступний – предметно-символічний – пласт відтворює динамічну настроєву палітру ліричного розповідача: від нещадного докору до гіркої констатації і далі – до глибокого співчуття, що викликане очевидним «щось», яке є «сумним, як день, що йде понуро-сльотно».

Передчуття недолі впливає не із життєвого досвіду розповідача чи його ставлення до традицій верстви (він відкидає традиції), а ґрунтується на глибинних духовних засадах. Ліричний розповідач знає, що героїня опинилася в складній ситуації вибору між плотськими втіхами і духовною природою любові. За засадами релігійної моралі, вона фактично вирішувала дилему добра і зла. Розповідач дуже тонко переживає духовну дисгармонію, яка навіть зовні починає руйнувати цю фактично ідеальну постать: «заціплені уста», «ціпкіі звої жалю» тощо. А в душевних глибинах? Відповідь зосереджена у драматичній тональності емоційного пласту (остання строфа поезії): «зависть ... щипає», «в устах злипає», «вночі до подушки заплачеш!».

«Ф. Р.», як і попередня поезія, має два суб'єктні центри: ліричного розповідача і персонажа лірики (героїню). У ній ще раз порушена «вічно стара й вічно нова тема» (І. Денисюк). На початку поезії позиція розповідача видається споглядальною, хоча вона не обмежується зображенням долі конкретної героїні, її вражаючої краси. Висловлювання «Затоптаний в болото, тванню вкритий» натякає на суспільний характер обставин, які штовхнули дівчину у «твань». Вже у третій терцині особистісно-суспільна сфера значно згущується. Ліричний розповідач «сумовитий» тому, що «багатий скарб чуття й любові / Марнується...». Читач не може не помітити радикальних змін в уподобаннях Франкового розповідача: героїня, яка була для ліричного героя «чудодійним дитям», вражає ліричного розповідача «огнем», що «горить у ... крові». Лірична ситуація набуває принципово нового повороту і цілком нового вирішення, коли розповідач асоціює «часи старії, / Коли чуття не гнули ще в окови». На думку М. Челецької, «Ф. Р.» «є оригінальною художньою аплікацією з розповідей Марії Єгиптянки про своє життя ... та власних переживань, що супроводжували поета під час осмислення книжного мотиву» [22, с. 220]. Коли йдеться про суб'єктну організацію поезії, то нас зацікавлює якраз характер власних переживань автора, що трансформувалися у форму розповідача.

Відомо, що час написання творів збірки «Semper tūro» – це період посиленого зацікавлення І. Франка життями святих Миколая, Климентія Римського, архистратига Михаїла, Кирила і Мефодія, мученика Євстратія. Житіє Марії Єгипетської поета зацікавлювало чи не найглибше. Його ставлення до постулатів аскетичної літератури не було однозначним. Сумнівно, що ці зацікавлення мали тільки науковий інтерес, хоча житіє св. Марії Єгиптянки було для І. Франка, за його ж свідченням, лише «легендою», твором літературним, який ґрунтувався на ідейній тенденції, а не на історичних фактах. Сам він писав, що це житіє було для нього «загадкою» [т. 50, с. 273]. Загальновідомо, що, як людина аналітичного інтелекту, поет проходив складну еволюцію у напрямі від «без віри основ» до «основ віри». Тому Дм. Донцов не дуже помилявся, коли писав, що І. Франко «не мав зрозуміння до тої аскетичної культури» [4, с. 70]. У поезії «Ф. Р.» немає натяків про надлюдськість подвигу св. Марії Єгипетської. Житіє могло стати ідеальною духовною основою для творення у поезії морального ідеалу. Можемо припустити очікування читачем останніх рядків на зразок: «Розкаюйся за прикладом Єгиптянки Марії!». Якщо ж аналізувати «Ф. Р.» у призмі суб'єктної організації, то маємо

підстави говорити про концепованого автора та естетичну дійсність, а конкретніше – про деяке розкриття морального обличчя розповідача. У даному випадку дослідницькі припущення про ставлення біографічного автора до своєї героїні як подібної до тої, що «колись в Александрії, співаючи по вулицях ходила», не можуть формувати єдино правильну інтерпретаційну парадигму поезії. Бо «хоч якою спокусливою була б спроба прочитати Франкову «Книгу Кааф» у світлі останніх років життя Поета..., вона ніколи не стане цілісною інтерпретацією» [14, с. 112]. У процесі аналізу цієї «герменевтичної загадки» (Р. Мних) маємо всі підстави погоджуватися із міркуваннями В. Корнійчука, тобто говорити про поета, який справді міг «виснити» собі цей образ. Важливішим у призмі автобіографічного міфу постає той факт, що дослідникові не легко дати остаточну відповідь (ще одна «герменевтична загадка»), чому І. Франко-*semper tūo* на вершині свого еволюційного шляху до «основ віри» прикрив перед своєю героїнею (і перед читачем) істинну сутність духовного подвигу Марії Єгиптянки, тобто пішов урозріз із добре відомою йому основоположною домінантою свт. Димитрія (Туптала), за яким «замовчувати преславні діла Божі – велика втрата для душі» [20, с. 5]. Отже, номінування циклу, надаючи кожній із поезій символічних значень, увиразнює єдність авторської свідомості. Ліричний суб'єкт осмислює проблеми духовно-морального плану окремої особистості і національних хиб покоління початку ХХ ст.

На відміну від ліричного розповідача, ліричний персонаж як форма вираження авторської свідомості не є характерним для поезії І. Франка. У збірці «Із днів журби» він відсутній, а у «*Semper tūo*» лише три поезії із цією суб'єктною формою – «Конкістадори», «Притичина» і «Говорить дурень в серці своїм...». Теоретики лірики вважають, що у ліриці є ще «одне я», яке не співпадає з «я» ліричного героя. Традиційно це ще «одне я» називають ліричним персонажем, тобто героєм поетичних текстів, формально створених як ліричні висловлювання від імені різних, не тотожних авторові персонажів. Дослідники майже одностайні в тому, що у більшості творів із названим носієм викладу останній є одночасно і предметом зображення. Це суб'єкт, якому у творі належить висловлювання і який відкрито виступає у функції «іншого». Він повністю відокремлений від автора – «живе своїм життям». Така «персонажна іпостась суб'єкта є очевидною, хоча можуть бути досить тонкі градації авторського і геройного планів, коли голоси автора і героя стають нероздільними.

В. Смілянська, аналізуючи термінологію у сфері суб'єкної організації («герой ролівої лірики», «ліричний персонаж»), схилилася до терміна «ліричний персонаж». Вона цілком слушно зауважує, що при виборі термінології «має бути застережена деяка умовність у розрізненні термінів «ліричний персонаж» – як носій висловлювання й одночасно предмет зображення – з одного боку, і – з другого – «персонаж лірики», як «безмовний» предмет зображення – кожен з тих образів людей, чий ліричний портрет малює ліричний розповідач...» [18, с. 72]. Мовлення ліричного персонажа організовується вищою авторською інстанцією, на що вказує заголовок твору як один із засобів побудови образу автора. В. Смілянська вважає, що саме «ліричний розповідач цитує монолог ліричного персонажа й оцінює його...» [18, с. 95]. Звідси заголовок твору, за В. Смілянською, належить до композиційних форм мовлення розповідача.

Якщо у заголовку маємо певний образ персонажа (як, наприклад, «Конкістадори») чи стан або випадок («Притичина»), то автор у такому випадку опосередковано – через свідомість ліричного персонажа – виявляє свою світоглядну позицію. Як зазначає М. Челецька, ліричне «Я» тоді «промовляє не від імені біографічного і навіть не від імені ініціального автора, воно належить певній проміжній інстанції, яку умовно можна назвати ліричним автором» [22, с. 50]. Збірний персонаж у «Конкістадорах» – це учасники конкісти, тобто завоювання Америки іспанськими або португальськими завойовниками кінця XV – XVI ст. У художній та історичній літературі побутували два діаметрально протилежні кути зору на це явище: носії першого вважали конкістадорів носіями християнських цінностей, освіченими місіонерами, що несли «диким народам» європейську цивілізацію; прихильники другого кута зору інтерпретували конкістадорів грабіжниками. Жоден із цих кутів зору не вирізнявся об'єктивністю. М. Мочульському належить перша спроба аналізу поезики цієї, за його словами, «коштовної перлини». Дослідник тонко спостеріг у «Конкістадорах» ту особливість Франкової поезики, яку В. Корнійчук узагальнив як «безпосередній зв'язок ритму і смислу» [7, с. 393].

Хоча М. Мочульський вважав «Конкістадорів» плодом «несподіваного натхнення» І. Франка, дослідники простежували подібну ідейно-емоційну реакцію реального автора у творах попередніх періодів. А. Крушельницький та Л. Луців порівнювали «Конкістадорів» з «Каменярями». Сучасні франкознавці співвідносять цей «бойовий гімн», зокрема образ «нової кращої вітчизни», із ранньою

поезією «Наперед!» (1875) та алегоричною «поемкою» «Каменярі» (1878), підсумовуючи, що усі ці твори сповнені духом героїчного ентузіазму, що Франкових героїв ваблять не стільки матеріальні скарби, скільки скарби духу. У «Конкістадорах» світогляд багатьох трансформується у єдину ідейно-емоційну реакцію збірного ліричного персонажа, яка і стає основним настроєм твору. Маємо якраз той факт, на особливостях якого акцентували дослідники лірики: збірний персонаж втілює гармонійні стосунки, які є рідкісними в дійсності. Він виражає те спільне, що об'єднує багатьох, – те, що роз'єднує, залишається поза його свідомістю.

У перших шести рядках домінує просторово-кількісний вимір основного емоційного тону: «По бурхливім океані... / Наша флора суне, б'ється / До незвісних берегів. / Плещуть весла, гнуться щогли...» [т. 3, с. 104]. Сила ідеї, цілеспрямованість, висока напруга чуття виражають дійсність, до якої прямують конкістадори. Але цілком несподівано ця дійсність позбавляється пристрасного забарвлення, яким оповитий шлях до неї, – це «пристрасть затишна». Далі маємо висловлювання збірного ліричного персонажа, яке у стильовому плані наближене до власнеавторського («До відважних світ належить»). Зрештою збірний персонаж не повідомляє про звичайну подієву ситуацію, не розкриває переживань конкістадорів з приводу прямування у небезпечному для життя просторі тощо. Його життєвим кредо декларуються рішучість дій, заява про те, що дороги назад нема. У центрі ліричного монологу – непохитна позиція вибору («Або смерть, або перемога!»). Але така позиція, за теорією суб'єктної організації, належить не ліричному персонажеві, а прихованій у тексті вищій авторській свідомості. У «Конкістадорах» справді чітко розмежовуються два види мовленнєвої норми: персонажа («...Флора суне», «Завертай!», «Нічирк!», «К чорту боязнь навісну!») і власне автора («...Нема нам вороття на старий шлях», «До відважних світ належить»). Між свідомістю збірного ліричного персонажа (конкістадорів) і власне автора повна єдність. Останній, демократизуючись, розчиняється у нагнітанні емоцій тих, що долають «бурхливий океан», не лякаються «пінявих валів» чи «незвісних берегів». Якщо власне автор як носій вищої свідомості мав би зайняти певну позицію стосовно дій конкістадорів або хоча б висловити якісь роздуми чи просто «перебувати» у спогляданні цієї незвичайної акції, то у Франковому творі він свідомо відмовляється від своєї «вищості». Як і кожний із конкістадорів, він прямує до «тихої пристані» – разом з усіма в одному ряду.

Філософське спрямування «Конкістадорів», оптимістичний пафос, історична й просторова перспектива підтверджують, що у творі є «розлитий» власне автор, світ якого поєднався зі світом збірного персонажа. Такі особливості суб'єктної організації уже зафіксовані у літературознавстві. Дослідники зазначали, що надання права голосу «рольовим» героям можливе тоді, коли утверджується переконання в тому, що інша людина є для «я» вищою цінністю. Висловлене ілюструє «демократизм» в аналізованому творі вищої авторської свідомості, тобто власне автора, його злитість із свідомістю збірного персонажа.

У «Конкістадорах», які наповнені романтичним духом, зорієнтовані на «романтичне сприйняття» (Ю. Клим'юк) описуваних подій, збірний ліричний персонаж не постає традиційним романтиком. Загальнолюдські, позаособисті цінності не допускають у його духовний світ романтичного індивідуалізму, а скеровують до дії. Залишаючись у межах романтичної свідомості, займає уже неоромантичну рішучу активність – він одверто опозиційний до суб'єкта, який ще може очікувати, надіятись чи навіть бути «рабом волі», як, наприклад, у «Каменярах». У творі його позиція увиразнюється стилістично – за допомогою односкладних, особливо односкладних неповних речень: «Завертай! І бік при боці! / І стерно біля стерна! / Кидай якорі!» [т. 3, с. 104]. Збірний персонаж полонив своєю конкретикою свідомість власне автора, розчинив його в собі.

На відміну від збірного персонажа конкістадорів, у збірці «Semper tigo» маємо досить не традиційне для творів І. Франка ліричне перевтілення у вірші «Притичина». Це один із творів, у яких розповідач займає позицію «збоку» і присутній лише у назві твору. М. Челецька підкреслює, що заголовок «Притичина» «є своєрідним аналогом до жанру, окресленого в назві циклу («притичина» = «співомовка»)» [22, с. 180]. М. Мочульський писав, що твір заслуговує «на окрему похвалу». У жанровому аспекті дослідник вважав його «невеликою п'єсою» зі змальованою у ній «по-мистецьки і з психологічною гостротою драмою» [15, с. 120]. «Естетичні наміри» увиразнював лист М. Вороного до І. Франка, у якому він писав, що коли поет «в своїх мріях занесе нас від сієї брудоти кудись над хмари, заколише наше роздратовання, наш біль, хоча б він навіть нічого не казав про ідеали, а дав би хоч таку ідилічну картину, як в «Буркутських піснях» («Мамцю, мамцю...»), – хіба ж не повинні ми йому сказати «спасибі» [13, с. 21]. Якщо розглядати ліричного персонажа «Притичини» під кутом зору мовленнєвої манери як однієї

із найхарактерніших рис цього носія свідомості, то вона не надто вирізняється на фоні літературної норми. Потрійне звернення до матері («Мамцю, мамцю, що мені?»; «Мамко, мамочко моя!»; «Мамцю, мамцю, що се є?») виконує у тексті твору кілька функцій. Воно увиразнює віковий портрет дівчини – ранню юність.

Звернення до матері значно розширює уявлення не тільки про «підсвідому жадобу» дівчини-юнки, а «домальовує» її постать у цілому. Йдеться про довірливість у стосунках із матір'ю. Цей другорядний мотив в ідейно-художній тканині вірша є насправді важливим для «геройної» свідомості, оскільки підсилює драматичне начало у персонажній ліриці. Звернення виводить ліричного персонажа за межі приналежності до певного соціального стану, але поєднує його з надіндивідуальним етико-культурним образом українського народу. Монологічний виклад умовно діалогізується. Йдеться тут про типovu для різножанрової творчості І. Франка діалогічність, коли монологічний текст, орієнтуючись на певне сприйняття, внутрішньо діалогізується, балансує на межі двох суб'єктів. У такому тексті існують однакові або ж різні смислові позиції, але, як зазначає Т. Космеда, «вже не різних суб'єктів (як у двобічному мовленні), а одного й того самого суб'єкта (з урахуванням другого «я»))» [9, с. 204]. У тексті «Притичини» виділяються три інтонаційно-композиційні фрагменти. Перші три строфи об'єднані невідомим «щось», яке повторюється чотири рази. Якщо перше «щось» семантично послаблене, оскільки логічний наголос падає на словосполучення «зовсім погане», то у наступних строфах наголос переходить якраз на «щось». Тут воно персоніфікується і, поєднуючись із дієслівними лексемами, оповиває ліричного персонажа таємничістю. Отже, «щось» досить динамічне: воно «туркоче», «біжить», «крекче», «співає», «свище», «шепче». Контекстуально ця дієслівна градація характеризується одночасно просторово-руховими («біжить»), інтонаційно-емоційними («туркоче», «крекче», «свище») та психологічними в аналізованому контексті («шепче») ознаками. Важливо, що І. Франко, який був майстром градації, порушує, в одному випадку, послідовність семантичного ряду дієслів («туркоче», «біжить», «крекче»), в іншому зміщує послідовність згущення ознаки, тобто розташування так званих сильних і ослаблених елементів градаційного ряду («туркоче», «співає», «свище»). Такий відступ від градаційної норми був свідомим, оскільки мав метою досягнути вираження психологічного стану персонажа і, зрозуміло, художньо-риторичного ефекту. Цей динамічний ряд вивершується в останньому

рядку другої строфи ритмічним: «А все згідно: Жить! Жить! Жить!», у якому і виражена ідейна настанова вірша. Драматичну неусвідомленість стану ліричного персонажа передано у творі за допомогою контрасту: «Без причини я сміюсь, / Без причини гірко плачу... / Всіх люблю і всіх боюсь» [т. 3, с. 143]. З максимальною енергією ліричне переживання виражене уже у двох останніх рядках першої строфи, коли І. Франко «переводить» персонажа від звичайної до незвичайної асоціації: «Мій спокій, мов свічка тоне, / А в серденьку, як в млині». Друге порівняння посилює ефект «ліричного безладу» у творі, який («безлад») став характерною ознакою поезії ХХ ст. і використовувався для підсилення художнього інтересу до таємних глибин людської свідомості, до джерел переживань, до складних, логічно невизначених порухів людської душі.

Другий інтонаційно-композиційний фрагмент у «Притичині» – це сон персонажа. Юна дівчина скаржиться, що «спать не може» і водночас «бачить сни». Вражень, які мали б поставати наслідком безсоння, тут немає зовсім. Зате у сні – весняна картина, повна веселого руху. Якщо у третій строфі ліричний персонаж повідомляє, що таємниче «щось» тільки проглядає крізь рожеву млу, то у четвертій воно викликає у його уяві зелену картину «тихого сяєва весни», хоча слова, яке вказувало б на зелену барву, тут немає. Уява ліричного персонажа у просторі цієї ідилії не затримується. Мить – і вона опиняється у динамічному звуко-кolorистичному просторі: «Між квітками тими й я. / А в садку музика грає, / Рій метеликів гуляє...» [т. 3, с. 143].

Це одна із найдоступніших спроб ліричного персонажа відтворити свій стан, хоча наведена картина все-таки вирізняється смисловою розмитістю, сумбурністю значеннєвого тлумачення. Ця значеннєва розмитість підсилюється в останніх трьох строфах, коли увагу юнки привертає «безмовний персонаж» – метелик. Її збентеження посилюється, а навколо починається драма, сповнена незвичайного руху: «він крильцями тріпотить...», «відлетить, то прилетить». З поля зору дівчини зникає «кольоровий рій», привертає увагу «один» метелик. Він – «пишнокрилий, срібнолатий», ще мить – і він уже «весь рожевий, тло зелене». Не дозволяючи собі «кolorистих оргій», І. Франко все-таки аж тричі вживає у творі свій улюблений колір – рожевий, а зелений – одноразово. Це ті, як він писав, «прикрашаючі епітети», які домінують у народних піснях і які використовує поет не з тією метою, що художник, а «щоб характеризувати зміну людського чуття» [т. 31, с. 100]. Динамічне кружляння метелика («Все круг мене,

все круг мене...») згармонізовується із нестримним бажанням дівчини («Ах, якби його спіймати!»). Почуття ліричного персонажа – наче «барвиста нитка»: тут одночасно сміх і плач, любов і страх, безсоння і кольоровий сон. Саморефлексії властива образність і водночас прихований смисл. Т. Пастух наголошував, що І. Франко у «Притичині» «досягнув музичного ефекту у відтворенні неясних душевних відчуттів завдяки майстерному використанню різноскерованих та значеннєво чітко не оформлених уявлень ліричного суб'єкта» [16, с. 61]. Оця різноскерованість і значеннєва неформленість – це, кажучи словами І. Франка, і є «способом», за допомогою якого він «пробує вдертися» в «домену неясних почувань» ліричного персонажа.

Третій інтонаційно-композиційний фрагмент – це остання строфа, найсильніша позиція у «Притичині». Як підкреслює Т. Пастух, цей «розгорнений опис її сонного видува із неясною центральною фігурою («чи метелик, чи горобчик, чи рожевий гарний хлопчик») ще більше заплутує зміст схвильованої оповіді» [16, с. 60–61]. Неясність центральної фігури у сильній позиції – це основний Франків «спосіб» побудови «шпиля», з якого ідуть промені – уже не кольористичні, звукові чи дотикові, а «життьові». Отак відбувся перерозподіл могутньо-врівноваженої енергії домінуючого у «Semper tūo» власне автора у неусвідомлено-радісне і життєствердне світовідчуття ліричного персонажа.

Твір «Говорить дурень в серці своїм...» дослідники відносять до персонажної лірики. Дослідники зазначають, що за суб'єктною організацією аналізована поезія належить до рольової лірики і будується як самовикривальний монолог ліричного персонажа. Б. Тихолоз інтерпретує її як «взірець рольової, персонажної лірики» [19, с. 258] і відносить до таких, у яких характер інтерпретації розгортається не у прямій перспективі з епіграфом, а в оберненій, зворотній, тобто а rebours. У цьому, на його думку, непроминальна свіжість і непередбачуваність поетичної рефлексії. В. Корнійчук прочитує у творі схильність поета до полеміки зі Святим Письмом, коли, замість канонічного, І. Франко подає своє судження, «розгортаючи його у металогічну сповідь ліричного персонажа» [7, с. 272].

Для детальнішого аналізу суб'єктної організації цього твору варто звернути увагу на його «беззаголовковість» (С. Скварчинська). М. Челецька переконливо констатує, що беззаголовковість у ліриці ХІХ ст. пов'язана з тенденцією до циклізації і що «у контексті

ліричного циклу перший рядок набуває фабульного значення, а тому може інколи «промовляти» значно більше, ніж сам текст» [22, с. 65]. І далі вказує, що у подібних випадках «лірична свідомість перебирає на себе роль персонажа, що «розповідає» від імені автора» [22, с. 66]. Розгляд цих слухних теоретичних міркувань крізь призму системно-суб'єктного підходу дасть змогу глибше проаналізувати поезику вірша. Епіграф у ньому («Рече безумень вь сердце своемь, яко несть Богъ»), як і в інших першоваріантах циклу «На старі теми», І. Франко використовував як заголовок без вказівки на джерело посилання. Вже сама подвійність цієї композиційної форми мовлення ускладнює суб'єктну структуру. Ця форма – як назва – належала до власнеавторського слова; як епіграф, вона «підключає» у суб'єктну структуру іншого «первинного автора» (Н. Тамарченко), яким у нашому випадку є біблійний пророк Давид. Перший рядок вірша («Говорить дурень в серці своїм...») належить спорідненій із власне автором, але вже іншій інстанції – ліричному розповідачеві. Важливо, що його композиційна функція – це обрамлення твору (перший і останній рядки). Ці дві сфери – власне автора (чи «первинного автора») і ліричного розповідача — дещо ускладнюють монолог ліричного персонажа. На перший погляд, у творі виступає суб'єкт релігійної свідомості, в основі світогляду якого лежить ідея світу, організованого вищою силою. Підкреслимо, що суб'єкт релігійної свідомості втілюється у творі не тільки суб'єктно, але у різних компонентах побудови твору. Епіграф таким чином виступає тезою, а сам вірш – антитезою. Так окреслився «смісловий діалогізм» (Т. Гундорова), що набув у творі іронічного підтексту.

Судження первинного суб'єкта релігійної свідомості розгортається у тексті чотирнадцятого псалма у формі дієслівного тематичного комплексу, який побутує поза Франковим віршем: це – «зіпсувалися, мерзоту коять», «всі відвернулися і зледащіли», «поїдають мій народ», «Господа не призивають». Важливо, що у вірші лексема «безумень» трансформована у «дурень» (уже сфера ліричного розповідача). Отже, «безумний» у Псалтирі, а звідси і в епіграфі вірша І. Франка – це не той, хто втратив розум, божевільний (саме таке тлумачення маємо у словниках), а «розбещений розумом». Ліричний розповідач уже в першому рядку відмовився від позиції «збоку», а, назвавши цього «розбещеного розумом» «дурнем», емоційно випередив читача у рецепції монологу ліричного персонажа.

Якщо у чотирнадцятому псалмі домінує дієслівний тематичний комплекс (пророк Давид оплакує розтління людської природи,

намагаючись напоумити одержимих злочестям), то у монолозі ліричного персонажа домінує займенниковий: «Я» (ліричний персонаж) і Він (Бог). Така «понятійна пара», як зазначає І. Бетко, творила в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. дві системи: антагоністичну і взаємодоповнювальну. Взаємодія гуманітарного й трансцендентного рівнів буття опосередковувалася насамперед Псалтирем та його мотивами. Псалом чотирнадцятий належить до тих, у якому розкривається проблема «Бог і людина», але не мудра у взаєминах із Богом. Звідси пророк Давид, спостерігаючи, як Творець «обезчещується» людиною, «виплеснув цей псалом».

Однією із причин ускладнення взаємин між людиною і Богом є духовна сліпота людини, яка із сарказмом самовикривається у монолозі ліричного персонажа. Аналіз суб'єктної організації сприяє розшифруванню цього не простого для інтерпретації твору. Франкознавці уже писали, що відносити його до атеїстичних декларацій немає підстав. Епіграф підтверджує такі міркування. Ускладнює інтерпретацію насамперед сфера ліричного розповідача з уже згаданою трансформацією лексем «безумень» – «дурень». Бо ж істина, мовлена «первинним автором», авторитетним носієм релігійної свідомості (пророком Давидом), – поза сумнівом, «це «орган чуття» художнього тексту, завдяки якому автор здійснює «акт сопричастя» читача, прилучаючи його до глибших, символічних, прихованих своїх інтенцій...» [22, с. 46]. «Говорить дурень в серці своїм...» – це первинна прихована сентенція ліричного розповідача, розшифрувати яку допомагає «Передмова» до збірки «Мій Измагд» (1898). І. Франко писав у ній про свої наміри дати читачеві книжку, твори якої об'єднувались би «спільним діапазоном морального чуття». Оскільки письменник з'ясував тут своє розуміння моральності, то цитуємо «Передмову» ширше: «...Моя моральність значно відмінна від тої катехитичної, догматичної моралі, що у нас видається за самотність християнську. Та я певний, що в основі своїй вона далеко більше зближена до моральності всіх тих великих учителів людськості, «ишущих царствія Божія и правди его», ніж колінопреклонна, поклонобийна та черствосердна моральність багатьох стовпів церкви, покликаних та непокликаних оборонців релігії. Та я не хочу вдаватися з ними в спори» [т. 2, с. 186]. Все-таки, як зазначає Б. Криса, задекларовані принципи не знайшли у «Моєму Измагді» повноти художнього висвітлення «через особливу непідвладність і непередбачуваність підсвідомого». Звідси дослідниця констатує «більший чи менший перегук» заявленого у «Передмові» із віршами

збірки [10, с. 394]. Оця «непідвладність і непердбачуваність підсвідомого» яскраво виявилась через декілька років у вірші «Говорить дурень в серці своїм...». Наскільки протест І. Франка проти «черствосердності» деяких діячів церкви був непоганомовним, ілюструє обрамлююча сфера ліричного розповідача, що – як вища авторська свідомість – висловив свою оцінку лише однією негативно забарвленою лексемою «дурень». Згадана «Передмова» увиразнює і поставу безіменного першоособового персонажа – «непокликаного оборонця релігії». Його самохарактеристика постає в оберненій перспективі до статусу і «морального чуття» власне автора і ліричного розповідача.

Ліричний персонаж постає антиподом «безумного» із псалма, який подумав, що немає Бога. Беззаконня Давидового «безумного» зумовлене невірством. Ліричний персонаж І. Франка знає, що «єсть Бог». Незважаючи на цю антитетичність, в обидвох є спільне: і невірство, і віра заявлені «в серці». Чому «безумень» не промовив вголос про своє переконання? Тому, що у часи пророка Давида того, хто похулив Бога вслух, побивали камінням. Ліричний персонаж не постає таким «безсоромним» грішником. То чому він також говорить «в серці»? Проголошувані ним старозавітні і новозавітні євангельські істини демонструють належний рівень віри у Бога, отже, він постає ще одним, як ми уже зазначили, носієм релігійної свідомості. Ці істини становлять перший тематичний комплекс, який засвідчує свідомість ліричного персонажа, на що вказують алюзії із псалмів («...Кожний відрух серця мого / Почався в нім...»), із Книги Буття («Шість день до цілі наближався...»), із Нового Завіту («І що я зв'яжу, й він те зв'яже»), писань отців Церкви («Він дав за мене свого сина»). Риторика цього монологу, як і лексика з «Передмови» до «Мого Ізмарагду», дуже нагадує «огненну і пориваючу риторику» і «роздрознений тон» (І. Франко) творів І. Вишенського.

Бог і ліричний персонаж утворюють у вірші І. Франка традиційну взаємодоповнюючу систему. У подібних системах різних стильових епох на першому місці Бог. Людина, що займає місце після нього, не відчуває себе приниженою залежністю від Божого промыслу. Ліричний персонаж І. Франка не йде всупереч з літературною традицією і постає, на перший погляд, традиційним носієм релігійної свідомості: «Єсть Бог і єсть він Богом моїм!». Але увагу привертає те, що він не обтяжений Божим страхом і Божою всемогутністю, бо всі догматичні приписи йому добре відомі, свою приналежність до Божих творінь він усвідомлює і віра персонажа «безпохибна». Тут знову

виринають ті ж самі запитання: чому він «дурень» і чому «говорить «у серці»?»

Відповіді на них знаходимо у другому тематичному комплексі: «Бог» – «я»-персонаж, який є сюжетно-композиційною основою поезії. Показовою в аналізі цього тематичного комплексу є статистика: лексема «Бог» вживається тричі, «я» – шістнадцять разів. У персонажній сфері «випирає наперед» особисте «я» персонажа («я» постає окремою, самозвеличуваною особистістю, єдності з «ми» тут не передбачається). Реєстр його орієнтацій у релігійних сферах, достеменно обізнаність із текстом Біблії та догматами Церкви, ерудиція, впевненість у непохитності власного авторитету і навіть у майбутньому раюванні – все це коди до розшифрування статусу безіменного ліричного персонажа, статусу, який поставав у центрі «досадних характеристик» І. Вишенського. Незважаючи на формальну приналежність до суб'єкта релігійної свідомості, ліричний персонаж постає тут «суб'єктом-у-собі», але не самостійним, а самотнім. Духовна єдність із «ми», яким він покликаний служити, розірвана. Ліричний персонаж це добре знає, тому не може виголосити свій монолог вголос, лише «у серці».

Як простежуємо, І. Франко у поезіях початку ХХ ст. звернувся до книжного джерела як рятівного архіву історії, з чого випливала суб'єктна концептуалізація політичної та культурної перспективи України, її культурної специфічності. Тому у збірці «Semper tūo» визначальну позицію автора зайняли такі суб'єкти вираження авторської свідомості, як ліричний розповідач і персонаж, цілеспрямовано зорієнтовані на вираження концепції людини української нації. Жанрова специфіка циклу «Нові співомовки» випливала із Франкової настанови на потребу уникати «мініатюрування дрібних фактів» і спрямувати «ширший філософічний погляд на життя», на охоплення широких «життєвих горизонтів». З цією метою у творах циклу використано парадоксальність та іронію. На поверхні віршованих текстів – традиційний у творчості І. Франка «механізм переміни ідеї навпаки», тому ліричний розповідач, оминаючи локальну сферу, виходить у ширший простір – суспільно-політичний і духовний, займаючи позицію авторитетного керівника читача. У циклі «На старі теми» внаслідок міжтекстової взаємодії «Слова о полку Ігоревім», Святого Письма і Франкової поетичної історіософії постає нове літературне буття, яке дає об'єктивний матеріал для розшифрування інтертекстуальної стратегії ліричного розповідача. Формується ряд-

діалог – слово – поезія – цикл – «Слово...» – Святе Письмо, – у якому ліричний розповідач постає «організатором» різних видів письма задля оптимістичного його вивершення. Ліричний розповідач у циклі «Із книги Кааф» осмислює національні хиби покоління початку ХХ ст. і проблеми духовно-морального плану окремої особистості. Номінування «Із книги Кааф», надаючи кожній із поезій певних символічних значень, увиразнює єдність авторської свідомості. У циклі художньо зреалізована ідентифікація легендарної «ростини» зі Словом, яке в естетичній свідомості І. Франка набуло чудотворної сили.

У персонажних поезіях («Конкістадори», «Притичина», «Говорить дурень в серці своїм...») автор виявляє свою світоглядну позицію опосередковано – через свідомість персонажів. У «Конкістадорах» світогляд багатьох трансформується у єдину ідейно-емоційну реакцію збірного ліричного персонажа. Філософське спрямування поезії, історична і просторова перспектива підтверджують розлитість у ній власне автора, світ якого поєднався із світом збірного ліричного персонажа. Ліричне перевтілення у поезії «Притичина» не традиційне для лірики І. Франка: розповідач займає позицію «збоку» і присутній лише у назві твору. «Притичину» можна трактувати як зразок перерозподілу могутньо-врівноваженої енергії домінуючого у «*Semper tūo*» власне автора у життєствердне світовідчуття ліричного персонажа. У поезії з ускладненою суб'єктною структурою «Говорить дурень в серці своїм...» ліричний персонаж, незважаючи на формальну приналежність до суб'єкта релігійної свідомості, постає самотнім «суб'єктом-у-собі» – духовна єдність із «ми» розірвана. Розрив виражається не традиційною для персонажної лірики формулою самоідентифікації («Я»), яка розкриває його духовну сутність.

Література

1. Білецький О. І. «Слово о полку Ігоревім» та українська література ХІХ–ХХ ст. *Вибр. твори у 2 т.* Київ : Держлітвидав, 1960. Т. 1. 1960. С. 105–127.
2. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ : Критика, 2006. 352 с.
3. Гузар З. Цикл Івана Франка «Із книги Кааф». *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин.* Львів : Світ, 1998. С. 390–392.
4. Донцов Д. Дух нашої давнини. Дрогобич : Відродження, 1991. 341 с.
5. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. Київ : Основи, 1993. 126 с.

6. Колесник П. Степан Руданський. *Руданський С. Співомовки. Переклади та переспіви*. Київ : Наук. думка, 1985. С. 5–24.
7. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поезики. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 489 с.
8. Корнійчук В. Франкова «Книга Кааф». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство*. 2003. Вип. 32. С. 50–58.
9. Космеда Т. Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри. Львів : ПАІС, 2006. 328 с.
10. Криса Б. «Мій Ізмарагд» як образ поетичної свідомості Івана Франка. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин*. Львів : Світ, 1998. С. 393–396.
11. Література. Теорія. Методологія / упор. Д. Уліцька. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 543 с.
12. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / уклад. Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 2007. 624 с.
13. Мельник Я. Листи Миколи Вороного до Івана Франка. *Українське літературознавство*. Львів : Світ, 1993. Вип. 58. С. 10–28.
14. Мних Р. Ліричний цикл Івана Франка «Із Книги Кааф» як символічна форма та його юдейські контексти. *Jews and Slavs*. Jerusalem – Kyiv, 2000. Vol. 7. С. 110–129.
15. Мочульський М. Іван Франко: студії та спогади. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 139 с.
16. Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tūo»). Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. 88 с.
17. Пахльовська О. Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин*. Львів : Світ, 1998. С. 19–31.
18. Смілянська В. Л. «Святим огненным словом...». Тарас Шевченко : поезика. Київ : Дніпро, 1990. 290 с.
19. Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії. Львів : Львів. відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Шевченка, 2009. 319 с.
20. Туптало Д. Життя Святих (Четві Мінеї). Т. VIII : Квітень / Пер. із ц.-сл. Д. Сироїд. Львів : Свічадо, 2009. 360 с.
21. Франко І. Франко. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1976–1986.
22. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). Львів : Львів. відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Шевченка НАН України, 2007. 304 с.