

УДК 821.161.2.09 Франко І.

Юрій Ковалів

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка**ІВАН ФРАНКО В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ
ПОЛІ ЛІРИКИ**

Стаття присвячена розкриттю творчого діалогу І. Франка з Я. Каспровичем та поетами кінця XIX ст. й інших часопросторів.

Ключові слова: інтертекст, сонет, цикл, любовна лірика, еротична лірика, містифікація.

Yurij Kovaliv. Ivan Franko in intertextual field of lyric. The article is devoted to the disclosure of the creative dialogue of I. Franko, J. Kasprovicz and poets of the late 19th century and other timespaces.

Key words: intertext, sonnet, cycle, love poetry, erotic poetry, mystification.

Jurij Kowaliw. Iwan Franko w intertekstualnym polu liryki. Artykuł jest poświęcony ujawnieniu twórczego dialogu Iwana Franki z Janem Kasproviczem i poetami końca XIX wieku oraz innych czasoprzestrzeni.

Słowa kluczowe: intertekstualność, sonet, cykl, liryka miłosna, liryka erotyczna, mistyfikacja.

Інтертекстуальна практика відома здавен у світовій літературі, переповненій модифікаціями й ремінісценціями не лише вічних тем, мотивів та образів, а й свідомим використанням у доробку того чи того автора зразків фольклору, письменства, композиційних блоків, фабул, стилістики для структурування власних творів, часто з відмінною версією зображуваних подій. Трапляються випадки, коли майже всі твори певного письменника — цитатні, як, наприклад, драми В. Шекспіра, але це не поменшує їхньої художньої вартості, бо вона залежить від високого рівня таланту драматурга, від ефекту «зустрічних течій» (О. Веселовський), спровокованих «міграційними сюжетами». Схожа ситуація притаманна «Вольним сонетам» й «Тюремним сонетам» І. Франка, попри те що в них є чимало автобіографічного матеріалу. Він заклав у їхню композиційну основу певну концепцію, що охоплює лінеарні або концентричні типи циклів й драматургію твердої строфічної строфи раніше, ніж її сформулював Й.-Р. Бехер («Філософія сонета, або Мала настанова сонета»). По-новаторськи переосмислюючи архітекстуальну основу жанроформи, І. Франко долав монологічну традицію поетичного мовлення, що переносилася і на сонети, наповнював їх драматизмом думки. Поет вдавався до діалогічності. Завдяки їй тверда строфічна форма стала відкритою світу, а художня свідомість — готовою до спілкування, тобто від буття-в-собі переходила до буття-в-іншому, в циркуляцію ідей.

Можливості «мовленневої онтології», очевидно, підказані І. Франку циклом «Z wikzienia» Я. Каспровича, невольничі мотиви якого перегукуються з аналогічними мотивами написаного в сумнозвісних Бригідках циклу «Тюремні сонети». Експресивні комунікативні поля могли розгортатися не лише між різними поетами, не лише між персонажами окремих сонетів, а й у внутріш-

ньому світі ліричного героя, здатного абстрагувати себе на Ти, вести з ним пристрасну полеміку: «Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський, / Немов боїшся насміху і сварки? / Чого важкий свій молот каменярський / Міняєш на тонкий різець Петрарки?» Очевидно, І. Франко виходив із власної творчої практики, коли писав, що «митець, який свідомо створює поетичний твір, передусім вибирає предмет, найбільше відповідний його індивідуальній вдачі і характерові таланту, він намагається вивчити, опанувати той предмет. Вдуматися, вслухатися в нього і потім заповнити його рамки, так би мовити, викристалізованим змістом свого я».

«Тюремні сонети» сприймаються своєрідним «в'язничним щоденником». Автор, ставши «хронографом і одночасно філософом» гратованого позасвіття, зізнавався, що «тюрма сим разом сильно придавила» його. Частину сонетів він писав голкою на стіні, тому вони викликають асоціації з графіті. Порівнюючи обидва цикли, Олександра Лисенко знаходить твори Я. Каспровича «суб'єктивнішими в моделюванні внутрішнього світу людини», позбавленими «цілісної режисури», наповненими «логічною, вичерпною відповіддю»; натомість «Тюремні сонети» І. Франка «об'єднані певним сюжетом і послідовністю розгортання психологічного стану ліричного героя»: вони, наповнені «автобіографічним струменем», не перетворилися на біографічні.

Поет, не будучи «рабом сонетної форми», активно експериментував з нею. Він один з перших в українській ліриці запровадив практику тексту про текст, обравши за основу художнього дефініювання тверду строфічну форму, яке вже апробували європейські поети. Так Л. де Вега вмонтував «Сонет про сонет» у комедію «Срібляста дівчина». Іспанський драматург подав приклад А.-В. Шлегелю, який у двох сонетах про сонет розкрив сутність канонічного вірша на «чотирнадцять магічних рядків». І. Франко, не приховуючи іронічного ставлення до українських поетів, іноді безпорадних перед канонічними жанроформами, подав розгорнуте власне визначення сонета. Відтворюючи його суть, воно, подане у віршовій формі, відповідає гегелівській формулі «зміст є ніщо інше, як перехід форми у зміст, а форма є ніщо інше, як перехід змісту у форму»:

*Голубчики, українські поети.
Невже вас досі нікому навчити.
Що не досить сяких-таких зліпити
Рядків штирнадцять, і вже є сонети?*

*П'ятистоповий ямб, мов з міді литий,
Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети.
Пов'язані в дзвінкі рифмові сплети.
Лиш те ім'ям сонета слід хрестити.*

*Тій формі й зміст хай буде відповідний;
Конфлікт чуття, природи блиск погідний
В двох перших строфах ядро розвертаєсь.*

*Страсть, буря, гнів, мов хмара піднімаєсь.
Мутить блиск, грізно мечесь, рве окови.
Та при кінці сплива в гармонію любови.*

Ш. О. Сент-Бев простежив еволюцію вишуканої жанроформи, застеріг іпліцитного «лихого критика» не плямувати її. Аналогічну концепцію історичної перспективи сонета на обмеженій площі канонічного вірша подав й І. Франко («Колись в сонетах Данте і Петрарка...»). При визнанні досвіду сонетярів, які «в різьблену чарку» «свою любов, мов шум-вино, вливали», він зізнався, що йому ближчою була творчість німецького поета Ф. Рюккерта, що порушував канонічні нормативи, — «винахідника» енергійного «панцирного сонета», репрезентованого 1814 р. однойменною збіркою («чарку німці в меч перекували»).

В «Епілозі» І. Франко, полемізуючи з українськими поетами, які поверхово ознайомлені із сонетом, виклав основні положення її структури, довів, що вона не так легко дається до практичного втілення. Він постійно експериментував із твердою строфічною формою, активізуючи можливості гнучкого поетичного мовлення, багатого на стилістичні фігури, смислові паралелізми, домагаючись, аби «раціональний аналіз власної душі» сприяв становленню «нової поетичної сфери вираження [...] у переході від конвенсійної лірики до лірики виразно індивідуальної й психологічної». Поет не зупинявся перед деканонізацією й деестетизацією сонета. Це відповідало каменярьській заангажованості автора, який полемізував з Ф. Рюккертом:

*Прийдесь нову зробити перекову:
Патріотичний меч перекувати*

*На плуг — обліг будущини орати,
На серп, щоб жито жать, життя основу,
На вили — чистить стайню Авгійову.*

Певним контрастом до блоку монохромних сонетів сприймається триптих «Усні мені явились три богині...», «І говорила перша: я любов...», «І говорила друга: я ненависть...». То був вихід у вільний світ через оніричні видіння в неоромантичне трактування багатогранної людської природи, не теренах якої не вгаває змагання між любов'ю і ненавистю. Розуміючи сутність світу в єдності розмаїття, І. Франко був подивований смисловою невловністю метонімії «жіночого серця», невичерпністю його таємничих конотацій — то «студеного леду», то «запашного, чудового цвіту весни», то «світлого місяця», то «огню страшного», то «ангела надземного», то «демона лютого з пекла глибини». Фемінне ество постає одночасно багатозначним в неосяжній і щоразу конкретизованій еротичній символіці: «Ти океан: маниш і потопляєш; / Ти рай, добутий за ціну оков. / Ти літо: грієш wraz і громом убиваєш» («Жіноче серце! Чи ти лід студений...»).

Прагнення зрозуміти іншого, як себе, надто загострене в ситуації кохання, прочитується у XV і XVI сонетах, які витворюють ефект діалогу, пошуку істини.

Ліричний герой переживає внутрішнє сум'яття від того, що «не любив на світі я нікого / Так, як живому слід живих любить, / Щоб не зрікаючись себе самого, / Ввійти в душу другого, / Переймить його думками, щоб бажанням жить, / Не здумавши добро творить із того». Полемічний запал І. Франка зачіпав і гендерну проблематику. Так, у сонеті «Сікстинська мадонна» він, апелюючи до відомого полотна Рафаеля Санті (1516), підносить земну жінку до небесного рівня, а риторичним питанням «Хто смів сказати, що не богиня ти?» дає ствердну відповідь: «Так, ти богиня! Мати, райська роже, / О глянь на мене з свої висоти! / Бач, я, що в небесах не міг знайти / Богів, перед тобою клонюсь тоже». Ідеалізований образ Богоматері сягає найвищого рівня сублімації, поновлюючи афоризм Й.-В. Гете з поеми «Фауст», сформульований з погляду патріархальної культури: «Вічно жіноче підносить нас вгору». Заперечно-ствердні міркування про сутність жінки «відбивають мінливу діалектику сонета».

Драматизм сердечного переживання («Ні, не любив на світі я нікого...», «І довелось мені за се страждати!») завбачав сюжетні колізії збірки «Зів'яле листя», на якій також позначилася інтертекстуальна практика. В. Щурат спостеріг аналогії між виданням І. Франка й віршовою книжкою «Miłość» Я. Каспровича (1895) з притаманною їй трифазною композицією (поеми «L'amoredesperato», «Miłość-Grzech», «Amorvincens»), що характерна і для трьох жмуктків «Зів'ялого листя». І. Франко творчо переосмислив тематичну й архітектонічну версію польського поета, що не має такої циклічної цілісності, як «Зів'яле листя». Духовний двійник у Франковому трактуванні міг бути підказаний також передмовою до першої частини «L'amore desperato. Z zapisków przyjaciela» Я. Каспровича, який обґрунтував свою апеляцію до фіктивного героя, здатного, оживаючи в новому коханні, долати душевну розпуку.

Хронологічний збіг появи обох книжок з притаманним їм вертерівським мотивом не виключає також тенденції самозародження сюжетів, зумовленої аритмічними настроями fin de siècle. Ліричний герой, схильний до ескапізму, прагне знайти втрачену гармонію в ідеалізованому еросі, але зустріч з реальною жінкою, не відповідною ідеалу, травмує його душу, викликає симптоми напівбожевілля. Стан неврозу досить глибоко фіксувала тогочасна лірика «болю, туги і борби», яка, за спостереженням І. Франка, висловленим у листі до Климентини Попович, «єсть на всякий спосіб піснею хоровитою, але, будучи виразом того болю, на котрий людськість хорує від самого початку, вона тим самим єсть і піснею загальнолюдською, останеться великою і зрозумілою і для пізніх, щасливіших поколінь». Ідеться про типове явище раннього модернізму. Мотив нещасливої любові був властивий не лише ліриці І. Франка або Я. Каспровича, а й інших поетів, зокрема О. Маковея, дарма що його збірка «Semperidem» «не може навіть в наближенні рівнятися з "Зів'ялим листям"». Аналогічні паралелі можна провести і між цією збіркою любовною лірикою М. Вороного, Б. Лепкого та ін. У поетичній книжці І. Франка ймовірна також прихована алюзія і на «Щоденник спокусника» з книги «Або-або. Фрагменти життя» С. Кіркегора: у цьому творі образ Корнелії повністю захопив уяву Йоханеса. Ці й подібні приклади засвідчують, що «літературність постає у "ліричній драмі" Франка як форма модерного поетичного гносису».

І. Франко у своїй збірці концептуалізував класичне уявлення про гармонію вселюдського буття, яке зазнає внутрішнього надламу, пережитого вразливим ліричним героєм. Недарма він назвав свою збірку «ліричною драмою». Таке жанрове уточнення розкриває сердечні перипетії закоханого, приреченого досягнути складну еволюцію великої любові з її злетами, осяяннями й розчаруваннями та душевними травмами, які іноді доводять до суїциду. Цілком можливе й інше жанрове визначення — ліричний щоденник, однак воно має смислове обмеження. Авторська ідентифікація збірки «Зів'яле листя» як ліричної драми вказує на синтетичне поєднання жанрових категорій, що дозволяє через загострено суб'єктивне прагнення досягнути сутність людського буття крізь призму напружених перипетій, загострених інтриг, підвищеної схвильованості і тривоги, спроб розв'язати суперечності сердечної екзистенції. Недарма поет у вірші «В Перемишлі, де Сян пливе зелений...», яким починається другий жмуток, після оніричного переживання надсянської легенди про четвірку коней, запряжених в карету, що разом з візником провалилася під лід, тлумачить цю алегорію так: «Се мого серця драма!».

Переживши глибоке кохання до Ольги Рошкевич, І. Франко поринув у бурхливу хвилю ретельно зашифрованих романів з Юзефою Дзвонковською, Уляною Кравченко, Климентиною Попович, Ольгою Білинською та Анною Павлик, особливо із Целіною Журовською. Видання інтригувало сенсаційною передмовою про щоденник студента, який ніби наклав на себе руки в ситуації нерозділеного кохання. Злети і кризи надпотужного почуття проінтерпретовано «віршовою мовою» в літньо-осінньо-зимових «трьох жмутках», тобто циклах, що викликають асоціації з трьома актами драматичного твору, коли «той крик болю у першому жмутку, той культ болю у другому переходить у визволення із болю у третьому». Нове пояснення любовних переживань із суїцидом заперечувало попередній «Епілог» (прощання з ліричним героєм) з публікації добірки «Зів'яле листя», формованої впродовж 1882–1893 рр., у двотижневику «Зоря» (1891); дев'ять поезій) та у збірці «З вершин і низин» (1893), викликало в ошелешеного читача, який з підозрою ставився до містифікації, масу питань. Йому автор адресував промовистий епіграф: «Sei Mann und folge mir nicht nacht!» (нім.: Людиною будь і не йди за мною!).

Пізніше, в листі до А. Кримського від 26 серпня 1898 р. І. Франко розкрив прототиби поезії «Тричі мені являлася любов», назвавши імена Ольги Рошкевич, Юзефи Дзвонковської та Целіни Журовської, екстрапольовані на «трилику» героїню «Зів'ялого листя». Було б помилково співвідносити узагальнений образ ліричної героїні тільки з ними, як і з Ольгою Білинською, Климентиною Попович або Анною Павлик, дошукуватися прямих міметичних зв'язків з таємничою «прекрасною дамою». Кожен тип жінки в поетичному трактуванні має свою протилежність, стаючи предметом пристрасті чоловіка, що складається з таких видозмінених «сутностей», як сонна з'ява, випадкова зустріч з давньою знайомою, випадкового знайомства, пошуків інакшості, фатального переслідування та спогадів про перші світлі переживання — між ними «лежить суттєва психологічна прірва».

У передмові до київського видання цієї збірки (1911) її автор визнав версію 1896 р. «літературною фікцією», тому не лишалося сумніву, що наділений «фаустів-

ською душею» ліричний герой — alterego самого поета, хоча має рацію Д. Павличко, зазначаючи, що в трактуванні І. Франка «його власне зображення й зображення героя-самогубця не тотожні», бо йдеться про художню дійсність, відмінну від доволі лишньої. До такої літературної практики І. Франко звертався цілком свідомо, обґрунтовував її у трактаті «Секрети поетичної творчості» як творче діалогізування Я та Іншого: поет, «окрім свого “я”, мусить мати друге “я”, котре має свою свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою заставу і своє ділання — одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну особу».

Збірка, на думку В. Щурата, привертала увагу й несподіваною для тогочасної лірики вишуканою формою й технікою, «оригінальністю вислову, добірністю поетичних зворотів, поетичною свіжістю» віршів, «що перевищили все, що їх автор написав лиш коли-небудь стихом», тому «краса і мелодійність стиха чарують тут читача так сильно, що він трохи що не забуває за не менше поетичний зміст». Таке трактування лірики вже не відповідало традиційним уявленням як про неї, так і про письменство в цілому, адже від нього вимагали передусім змісту, зображення соціальних і національних реалій.

Ситуація ускладнена тим, що справді існував автентичний, написаний польською мовою щоденник безнадійно закоханого в Уляну Кравченко молодого вчителя Супруна з Бібрки. Цей документ «немудрої мазанини», «немудрого філософування та незрозумілих докорів» І. Франко тримав у руках 1883 р., лишив на першій сторінці «пом'ятого та поплямленого зшитка» власноруч записаний іронічний вірш: «O miłości łamiesz kości. Niech nikt Nie zazdrości» (пол.: Від любові ламає кості. Нехай ніхто не заздрить).

Це «значною мірою змінює уявлення про жанрову природу, концепцію і поетику» «Зів'ялого листя», спонукає до припущення про існування ще одного прототипа, який разом з автором збірки зумовлює двійництво ліричного героя, здавна відоме у світовій літературі, особливо поширене в добу романтизму з притаманним йому протистоянням високого ідеалу буденному існуванню. Збірка, будучи прихованим діалогом з поетичною книжкою Я. Каспровича та зі світовою любовною лірикою, відображенням особистої біографії І. Франка своїми «філософсько-узагальненими образами», зануреної в інтертекстуальні потоки письменства, стала надбанням не лише його поезії, не лише української літератури, а й світової.