

Григорій ГРАБОВИЧ

ВОЖДІВСТВО І РОЗДВОЄННЯ: ТЕМА "ВАЛЛЕНРОДИЗМУ" В ТВОРАХ ФРАНКА

(До століття *"Ein Dichter des Verrates"* і *"Похорону"*)

Пам'яті Віктора Вайнтрауба

Серед широких зацікавлень Івана Франка польською культурою, зокрема літературою, в його масштабній діяльності на межі польського та українського суспільств особлива увага й однозначна центральна роль належить Адаму Міцкевичу¹. Враховуючи як історично-культурний контекст, так і творчу індивідуальність Франка, це виділення Міцкевича, перетворення його на основну парадигму для бачення поета і поезії – і польськості – має свою глибоку закономірність. Зовнішній план Франкової рецепції Міцкевича – що частково вписується в гаму рецепції Міцкевича у тодішньому польському й українському суспільствах, а ще більшою мірою драматично переформулює її – становить окрему тему, яку я вже почасті порушував і яку тут можу поставити тільки конспективно². Найзагальніша історично-культурна, контекстуальна рама, парадигма парадигм, так би мовити, це романтичне бачення поета-пророка, *wieszcz*, яке стало глибинним орієнтиром і цінністю польського суспільства – і не тільки в добу романтизму, але й у подальшу постромантичну, позитивістську добу, вповні охоплюючи роки життя і діяльності Франка і вклинюючись на довгі десятиліття в ХХ сторіччя³. Ця цінність, що швидко переросла у потужний культ поета (завдяки передусім політичним обставинам, тобто втраті польської держави й незалежності), великою мірою впливала і на українське суспільство. По-перше, вона становила модель рецепції: у власне українському контексті вона заклала основні параметри для освоєння, а відтак конструювання саме українського *wieszcz*-а-пророка, Тараса Шевченка. В Галичині, одне слово, культ Шевченка помітною мірою моделювався на культі Міцкевича. По-друге – і саме це буде в центрі нашої уваги, – за обставин об'єктивних та історичних співвідношень між обома культурами і суспільствами, де одна (польська) мала роль і функцію домінуючої, "вищої", ця модель не могла не бути інтерналізованою, засвоєною. Згідно з тим процесом, Міцкевич як символ-ікона польської ("вищої") культури (передусім літератури) ставав парадигматичним авторитетом, самим втіленням поняття впливу. Найдраматичніше це висловлює саме Франко, для якого в межах блюмівської психо-поетичної теорії про неспокій впливу (*anxiety of influence*) Міцкевич є тим попередником – "батьком", з яким він мусить конфронтувати і постійно поборювати⁴.

Окрім вирішальної суспільно-символічної ролі поета-пророка, Генія, і, по суті, як онтологічне узасаднення цієї ролі, тут ще спрацьовує загальноприйнята аксіома про те, що література (передусім поезія) має особливу владу над людськими душами, покликана бути привілейованим простором для вирішення національної долі. Ця суто романтична настанова (порівняймо класичну вже формулу П. Б. Шеллі про те, що "поети – це невизнані законодавці людства") приймалася як польським, так і українським суспільством, і тривала, як уже згаданий культ *wieszcz*-а, ще довго після того, як романтична поетика вичерпалася, – з тією тільки різницею, що ролію поезії замінили проза і разом з нею публіцистика.

Проте набагато цікавішим є внутрішні, іманентні, психологічні моменти; і саме вони визначають основні етапи франківської рецепції Міцкевича. Конспективно їх можна поділити на чотири, знову-таки радше психологічні, ніж хронологічні фази: 1) бачення Міцкевича як архівзору впливу – індивідуального (як Генія) і як уособлення благородного формуючого впливу польської культури й літератури на українську⁵. Власне, тут відбувається основне ствердження Міцкевича в ролі "батька"-попередника. Парадигма "впливу", до речі, не перестає бути основою цієї рецепції Міцкевича – навіть коли її оцінювання різко змінюється⁶. Тим-то з'являється 2) різке заперечення Міцкевича, викриття згубності його впливу на польську націю і на польсько-українські стосунки. Мова йде, річ ясна, передусім про статті "Ein Dichter des Verrates" і про "Do Przyjaciół galicyjskich" (Adama Mickiewicza) *próba analizy*". Відтак 3) відступ від цієї позиції; спроба залагодження "кривди"; "вибачення" за неї шляхом публікації новознайденого нібито міцкевичевого шедевру, "Wielka utrata" (твору, до речі, вочевидь низькопробного, щодо якого всі сучасники відкидали можливість, що це могло вийти з-під пера Міцкевича, твору, що його, за деякими даними, дописував сам Франко). І, врешті, 4) інтерналізація моделю Міцкевича у вимірах духовного керівництва, вождівства, і роздвоєння – "валленродизму".

Кожний із цих етапів, навіть перший, буцімто тільки констативний, має свої нюанси і заслуговує на докладніше дослідження. В нашому контексті увага буде зосереджена на останньому, на моменті інтерналізації – що особливо наголошує, пріоретизує психологічний вимір (який у традиційному франкознавстві найменше розроблений⁷) і тим самим змушує нас переосмислити глибинні структури Франкової творчості.

Вихідною точкою для такої герменевтики мало би бути усвідомлення певного роздвоєння в його поезії, вододілу між основним масивом його поезії і його пізніми поемами. За деякими, щоправда, винятками, передусім психодрами "Зів'яле листя", цей масив – по суті громадянсько-ліричний, здебільше сатиричний (або "викривальний"), розтягнений в часовому просторі від найранішої поезії до зовсім пізньої, тобто від ранніх творів із циклу "Excelsior" (1876), що вийшли до "З вершин і низин" (1887), аж до "Із літ моєї молодости" (1914), і скристалізований навколо громадянської тематики та позитивістських, а іноді неприховано утилітарних цінностей. Усе те, що згодом склалося на стереотип "каменяра" і потім на советський нормативний шаблон Франка-матеріаліста (-атеїста, -соціаліста тощо), знаходить своє обґрунтування в цих текстах. З другого боку, існує доволі чітке й послідовне, якоюсь мірою навіть програмове заперечення цієї тематики, методу й стилю мислення – і цінностей, – і воно знаходиться у пізніх довгих поемах Франка. Самозрозуміло, що й "теза" й "антитеза" уможливають і вимагають свого глибшого осмислення, тобто своєї деконструкції. І так у самій іпостасі "каменяра", тобто вже в безпосередньому хронологічному й тематичному "довкіллі" (парадигматичним прикладом якого знову ж таки є "Зів'яле листя") з'являється (само)заперечення, відцентровість (decentering). Але дослідження цього – завдання на майбутнє. Тепер, у контексті цілісного Франкового поетичного обличчя, бачимо, що існує опозиція, яка вирисовує щось есенційне, базисне – якщо не остаточний автопортрет, то його програмове, символічне зарисовку.

Не всі пізні довгі поеми, річ ясна, творять таку "антитезу". Безперечними винятками є такі поеми, як "Панські жарти" (1887) і "Лис Микита" (1890), – частково через сюжетні лінії (де однозначно переважає "зовнішня", описова розповідь), почасти через поетику (алегорично- й сатирично-громадську, "викривальну" тощо) і перш за все через їхню зверненість не на внутрішні, психологічні, а на зовнішні, суспільні моменти. Проте, в таких поемах, як "Смерть Каїна" (1889), "Похорон" (1899), "Іван Вишенський" (1900) і "Мойсей" (1905) (а почасти також у "Поемі про білу сорочку" (1899)⁸), зображується своєрідна, поетапна, хоч не зовсім спосоноваративна, внутрішня історія; і якщо цей символічний автопортрет ще не завершений, – то це вже виразні й драматичні штрихи до такого портрета⁹. Характерно, що

для Франка це "портретування" – на відміну, наприклад, від Шевченкового, де воно як основа його наративних поем має виключно екзистенційне й емоційне звучання, – набирає посилено-концепційного, інтелектуального звучання, що іноді приглушує цей основний емоційний пласт, з якого воно народжується. Одне слово, ці поеми кристалізуються як своєрідні інтелектуально-емоційні зарисовки, "репетиції" до загального й цілісного (і насправді ніколи не здійсненого) автопортрету-сповіді. Через цю власне інтелектуально-емоційну синкретичність, чи попросту через глибинність, тобто психологічний катексис, їхньої тематики, вони ставлять свої "тези" не прямим текстом, але різними "звивами", "зсувами" і стратегіями проєкції та маскуванню¹⁰.

* * *

Жанрово-тематичні і наративно-сюжетні лінії цих поем різні, але їх об'єднує кілька спільних рис. Усі вони підкреслюють прикмету, притаманну поетичній (і подекуди геть усій) творчості Франка, тобто літературність, точніше – інтертекстуальність. Чи то в очевидному номінальному плані, де обговорюється важлива історична постать (Іван Вишенський, Мойсей) або міфічно-легендарна (Каїн), яка приковує літературну увагу та існує (що особливо стосується останніх двох) у численних повторних інтерпретаціях, чи то в прямій і відверто підкресленій формі переробки або "переспіву" (щоправда, це безпосередньо стосується таких поем, як "Бідний Генріх", "Абу Касимові капці", "Поема про білу сорочку", і передусім "Лис Микита", а в контексті тут обговорюваних творів тільки опосередковано стосується "Смерті Каїна" – тобто, як "продовження" Байронового "Каїна") і використання певних апокрифічних версій¹¹, чи у загальній тенденції "перероблювати" або варіювати існуючі літературні моделі – у всьому тому виявляється основне Франкове бачення "літературної теми", тобто як теми для власної творчості, майже виключно у вигляді силового поля літературного дискурсу або принаймні як своєрідного палімпсесту. Іноді – як це особливо чітко побачимо у "Похороні" – це використання літературної "вторинності"¹² відбувається без прямих, тематизованих сигналів, але з меншою структурною умотивованістю. У своїй сукупності все це підкреслює динамічність, тобто передусім психологічну насиченість цього виду Франкової творчості і вказує (може, й дещо несподівано) на його сучасність (де, згідно з постмодерністською поетикою, всі тексти бачаться як елаборати й "переспіви" попередніх текстів).

Другий тематичний момент, який ще раз оголює психологічні підтексти цієї творчості, – це наскрізний мотив людської невдячності. Власне, той, хто найбільше заслуговує на визнання і вдячність, отримує протилежне. Оголений у сатиричному вірші "Цехмістер Купер'ян"¹³ і у вірші "Не ясна для вас ця легенда", цей мотив звучить, з більшими чи меншими наголосами, в усіх тут згадуваних символічно-автобіографічних поемах. У "Смерті Каїна", саме у цій "легенді"-сповіді, якій Франко потім дасть своє поетичне "пояснення", перший злочинець і перший покутник, а відтак перший (потенційний) збавитель людства¹⁴ гине від стріли свого сліпого (!) нащадка, перш ніж він навіть може вимовити перші слова тієї муки зродженої мудрости, що могла б урятувати людство від безкінечного сизифового страждання. У поемі "Іван Вишенський" питання вдячності/невдячності немовби приглушене і водночас гранично складне – саме тому, що індивідуальна правда, органічна, Богом дана потреба Івана Вишенського знайти свій внутрішній, іманентний сенс буття, сенс свого "я" в самоізоляції і в самопожертві, і зовнішня, колективна правда народу, правда праці для народу і з народом, залишаються трагічними антиподами. Одна правда не поборює, не нівелює другу. Але мотив вдячності/невдячності, що постійно переплітається з мотивом сумніву (а це в свою чергу також набуває в циклі цих поем особливої вагомості та автономії), таки дістає своє озвучення, як у цьому вершинному монолозі Вишенського (частина VIII):

Та невже та Україна –
сей квітчастий рай веселий,
се важке кроваве пекло –
ще для мене не чужа?

Що мені до неї? Важко
їй, небозі, там боротись
з сзуїтами й ляхами,
та не легко ж і мені.

Є своя борба у мене,
та борба, що кождий мусить
сам перевести з собою,
поки іншим помагати.

А чи ж я свої найкращі
думи, і чуття, й змагання
не віддав їй на службу
в тій великій боротьбі?

Чи ж не був я їй радник
на непевнім роздорожжі?
Чи не додавав відваги
її втомленим борцям?

Ах, і чи то не ранила
мою душу їх невдяка,
непокірність і зневага,
нетямучість їх тупа?

Чи ж мене не відіпхнуло
їх гордее недовірство?
Чи я не отряс назавше
пил їх із своїх чобіт?..¹⁵

Характерно, що тут, як у всій поемі, ця дуальність залишається нерозв'язаною.

У "Мойсеї", де мотив невдячності найпрограмиший, парадигматичний, він також тонко перевтілюється у мотив зради. Точніше – в оскарження в зраді. Адже власне Мойсееві-пророкові, тому, хто вивів і надалі виводить свій народ із рабства, найесенційнішому бодісатві¹⁶, – його ж люди, тобто їхні негідні представники, закидають зраду. Як от словами Датана (частина VIII):

Признавайсь: не на тебе ти вчивсь
У єгипетській школі,
Щоб доріспи, кайдани кувати
Нашій честі і волі?

Признавайсь: не на тебе ти ходив
У єгипетську раду,
Щоб з мудрцями й жерцями кувати
На Ізраїля зраду?¹⁷

Знаменно, що у первісній версії, де тирада Датана мала 25 строф, відповідні місця цього оскарження в зраді мають посилено валленродичне забарвлення:

Отже се, мої браття, брехня!
Наш пророк носить маску:
Він веде нас і клонить і гне
У тиранську пастку.

Отже знайте, що сей Канаан,
Ся чудовая цілість,
Що нам буцім Єгова судив, –
Се Єгипту посілість...

А тепер запитайте його,
Лжепророка-схидну,
Що йому обіцяв Фараон
За сю зраду огидну?

Він же змалку кайдани кував
Нашій честі і волі,
Він же вчився всіх зрад і підлют
У єгипетській школі¹⁸.

У "Похороні" зрада – вже не як демагогічне оскарження, а як момент складної психологічної мотивації і як неминучість, що впливає із соціальної неспівмірності протилежних сторін, або, як ми б тепер сказали, з колоніальної ситуації, – стає основним сюжетом твору. Перш ніж перейти до нього, варто ще згадати остаточну й найглибиннішу тему, а по суті структуру цих поем, тобто дуальність.

Як видно із попереднього, момент дуальності має глибоке коріння у поезії Франка. В структурно-розповідному плані він уже закладений в тому роздвоєнні, що його передбачає тема зради, протиставлення перспектив і імперативів, що стоять за одиницею і фрагментують її позірну цілісність. Ще загальніше він впливає із Франкової психологічної настанови, тієї авторефлексії, що в поєднанні з притаманним йому раціоналізмом постійно здатна бачити різноманітні відблиски та віддзеркалення свого "я" – його нюанси й заперечення, "профілі" й "маски". Зворотний бік цієї настанови – тепер без раціоналістичної, інтелектуальної надбудови – це ті глибинні психологічні процеси і комплекси, в яких роздвоєння і сумнів – тільки більш видимі ознаки крихкості внутрішнього "я". Ця властивість, як найсокровенніша в творчості Франка, вимагає сконцентровано психоаналітичного підходу, але це – завдання на майбутнє.

Парадигматичне висвітлення дуальності, роздвоєння дає його коротка поема "Поєдинок" (1883), що завершує мотиви раннього циклу "Профілі і маски". Тут архетипальна тема двійника, що мала своє вершинне втілення в добі й душі романтизму, від класичного Достоевськівського Двійника й Олександра Дюма (не так *Le Comte de Monte Cristo*, як *Dix ans plus tard, ou le vicomte de Bragelonne*) і потім продовжувалася як у творах популярних (наприклад, Р. Л. Стівенсона *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), так і більш езотеричних (В. Набокова *Отчаяние*), вживається як своєрідний топос для того, щоб заново конфронтувати з питанням істинної ідентичності. На тематично-наративному рівні та в контексті топосу і теми двійника "Поєдинок" немовби виповнює функцію остаточної розв'язки традиційної дилеми: в чому справжня тотожність, за якими критеріями можна її вирішувати? Тут правдивою іпостассю автора є не його чутний голос, його формальна присутність у постаті оповідача. Правдивий "Мирон" (Франковий *nom de plume*, розуміється) є той, який ототожнює себе з певними моральними (і насправді ідеологічними) критеріями:

"Ні, сам ти привид!" – відповів я сміло.

"А чим же дійсність ти свою докажеш? –
Сказав тамтой. – Лиш за високе діло,

За волю люду, на котру ти важиш,
За хліб для бідних, за добро обдертих
Правдивий Мирон б'єсь, – а ти що скажеш?

Лиш на тирана в обороні жертви,
На кривду в обороні правди стане
Правдивий Мирон, не злякаєсь смерті.

А ти, що йдеш під стягами тирана,
Облитий кров'ю праведних героїв,
Ти смієш Мирона ім'я поганить?

Геть привиде! В небутність, із котрої
Повстав, ось тут тобі назад розлитися,
Щоб не спинав мя від борби святої!"¹⁹

Кілька моментів зосереджують тут нашу увагу. Перше і найосновніше це те, що конфронтація між героєм і його двійником, їх спір про достовірність, автентичність, що так відомий з класичної романтичної літератури (вже згадані Достоевський, Дюма, потім безліч популярних, а відтак науково-фантастичних літературних творів і фільмів²⁰) пересувається тут у набагато складнішу й цікавішу домену авторства. Питання, отже, не хто має право носити шати короля Франції (як у Дюма), або про "назву", "рід" і "вигляд власний", як це Франко сигналізує на поверхнево-розповідному рівні у словах першого Мирона:

"Брехня! – я крикнув-Вороже безпачний,
Се я той МIRON! Зрадно ти підшився

Під назву, рід, ба й під мій вигляд власний!"²¹ –

але – оскільки мова про сутність самого "Мирона" – йдеться тут про те найосновніше: хто має право авторства, тобто від якої персони або відламку внутрішнього "я" йде сам акт творення. У самому цьому фокусі Франко передбачає найсучасніші роздуми письменників – від Боргеса до Апдайка – про іманентну розщепленість творчого акту й остаточну невловимість тієї найсокровеннішої тайни – хто, власне, насправді творить? І яке відношення між "творчим" і "звичайним", "щоденним" "я"?²²

По-друге, це розщеплення, словами першого Мирона, "підшиває" комплекс зради. Це пов'язання наголошується в "Поєдинку" аж двічі (пор. також рядок із вступного опису, де той МIRON-оповідач каже: "Я йшов в огонь, мов зрадник, встидом битий"). Оскільки сама фабула твору – кривава, нещадна, буцімто остаточна битва, момент зради набирає особливо гострого тематичного звучання.

Одне слово, зрада тут – наскільки це взагалі можливо в літературному творі – питання життя і смерті.

Третій момент також тематичний і водночас особливо тяглий і значимий для Франкової поезії. Ідеться про споглядання, конфронування власної смерті. Романтичні (та сентиментальні) корені такої настанови, факт, що така морбідність часто характеризує світосприймання власне молодого поета²³, не повинні приховувати структурної, глибинно-психологічної ролі цього традиційного топосу. Бо споглядання власної смерті не раз перетворюється у Франка у візію або "фантазію" самогубства, тобто у своєрідне психологічне *приміювання* цього вчинку. Таким саме й є "Поєдинок". Адже поєдинок між двома іпостасями свого "я", постріл одного Мирона в другого – це ніщо інше, як наративізація, тематизація цього психічного стану. Десять років пізніше, у "ліричній драмі" "Зів'яле листя" (1893), Франко розгорне нові виміри і нюанси цього комплексу, коли він виступить у ролі поетичного "редактора"-видавця щоденника самовбивці: "Вдумуючися в ситуацію, в духовний настрій автора дневника, я пробував передати ті місця віршованою мовою і пускаю їх отсе у світ"²⁴. Ціла збірка поезії стає таким чином не так "ліричною драмою" (як каже підзаголовок видання) і не так "дневником" (як каже автор у своєму прозоро-містифікаційному вступі²⁵), як останньою передсмертною запискою самовбивці – що тут, щоправда, розтягається на чималу поетичну збірку. І хоч у формальному, розповідному плані "Зів'яле листя" таки має свою літературну розгорнутість – якщо не драми, то психодрами, – то кумулятивний ефект і сила твору полягають, власне, у винятково інтенсивному і, безперечно, "автентичному", тобто емоційно пережитому, а не надумано-літературному фокусі на почуттях самогубства, на етіології того психічного стану. Під авторовим запевненням (від його видавничої іпостасі, так би мовити), що оприлюднення ним цього "дневника" має бути

своєрідним "щепленням" проти нової моральної хвороби ("Та хто його знає, – думалося мені, – може, це горе таке, як віспа, котру лічиться вищиплюванням віспи? Може, образ мук і горя хорої душі вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності?"²⁶), є промовистий (хоч на поверхні прихований) факт, який впливає із загального контексту Франкової поетичної творчості: справжнім об'єктом такого "щеплення" є не так суспільство, як автор, який взагалі постійно бореться з різними своїми демонами, а тут, зокрема, того остаточного самозаперечення, яким є самогубство.

* * *

У цьому контексті "Похорон", у дечому найбільш скритний і, може, найскладніший поетичний твір Франка, є кульмінацією цієї боротьби, одночасним поринанням у болоче нутро психічних комплексів, про які тут була мова, і своєрідним екзорцизмом. Пов'язання до інших тут згадуваних творів аж надто ясні. Найпомітніші вони, мабуть, щодо "Поєдинку", з яким "Похорон" поділяє той самий метричний розмір (п'ятистопний ямб) і строфічну побудову (терцина, що, як і п'ятистопний ямб, однак, оформлюють тільки наративні партії поеми, а не вставні промови, дигресії тощо), і вельми подібні прийоми, каденції та інтонації. Великою мірою "Похорон" розпочинається там, де кінчається "Поєдинок". Це "продовження", однак, набагато глибше, більш нюансоване й складніше, ніж його перша "версія". Силове поле, яке постає в "Похороні", містить у собі не лише теми, що нав'язують до вже обговорюваних символічно-автобіографічних поем – пророцтво, духовне провідництво, зрада, – але й ще ширших топосів, через які ми знову вертаємося до Міцкевича і питання впливу, до основного питання інтертекстуальності, до психологічного, а не тільки літературного роздвоєння ("двійника"), до проблеми генія і суспільства тощо.

Як у кожній з уже обговорюваних поем і взагалі в річищі Франкової посиленої інтертекстуальності, чи не першим питанням, що його "Похорон" ставить перед нами, є питання літературних джерел і моделей. Франко сам його порушує у передмові до книжкового видання своїх поем, де вступ стосовно "Похорону" доволі промовисто переплітає стратегії приховування і оголювання:

"Легенда про великого грішника, що навертається на праведний шлях візією свого власного похорону, стрічається часто в життях святих та пришилилася в Іспанії до оповідань про грішне життя Дон Жуана де Теноріо. Може, закинуть мені, що я позбавив сю легенду аскетично-релігійних мотивів і переніс її на чисто світський ґрунт, – але й се в значній мірі зроблено вже в оповіданні про Дон Жуана. На сій старій основі я спробував виткати нові взірці. Наш час великих класових і національних антагонізмів має значно відмінне поняття про великого грішника, ніж час Філіппа II і Торквемади. В тім однім пункті я дозволив собі трохи змодернізувати стару легенду, лишаючи, зрештою, її основу незміненою з усіма її алегоріями і символами. Може, стріне мене закид, що все тут занадто темне і невмотивоване. Що ж, такий закид буде потроху і оправданий, та я думаю, що, вглибившись трохи і прочитавши поему другий раз, кожний побачить, що вона не так-то дуже й темна. Зрештою, коли нелюбо, нехай і не читає"²⁷.

Але навіть коли ця легенда так чи інакше моделює один композиційний момент поеми (тобто саму "візію власного похорону", як каже Франко), то вона напевно вказує на її ідейний і, зокрема, психологічний стрижень. (Так само алюзія до Дантового "Пекла", як і його розмір – терцини, – не вказують на якийсь прямий зв'язок-модель²⁸). Зате, враховуючи як іманентний, драматичний і тематичний зміст поеми, так і поетичні та біографічні її контексти, немає хіба сумніву, що основним, хоч і ніде прямим текстом (ані навіть посиленням або алюзією) не зазначеним моделем є Міцкевичів "Конрад Валленрод"²⁹. Саме з цією широко впливовою і контрверсійною поемою перегукуються як основні теми "Похорону" – про що буде мова, – так і їхнє наративне розшифрування, метатематика, так би мовити, ціло-

го тут порушеного комплексу "зради". Тут, до речі, також прилучається зовнішній, громадсько-політичний, і власне біографічний контекст. Ще майже два роки до того, як з'явилася стаття "Ein Dichter des Verrates", польський публіцист і політичний діяч Тадеуш Романович інкримінував Франкові "валленродизм", коли він говорив про те, що у "...виступі шефа українських радикалів (тобто Франка – Г. Г.) маємо новий доказ того, як необхідно полякам відрізнити українця від українця, брата, якого обороняти від ворога, з яким слід боротись. І то тим більше, якщо той другий впихається поміж нас таким способом, що вже може мати вплив на наші польські справи"³⁰. У своїй відповіді Романовичу Франко у розгорнутій формі користується поняттям "валленродизму" і палко відкидає це звинувачення³¹. Проте поняття зради і "валленродизму" стає парадигмою для Франкового оскарження Міцкевича у тому ж "Ein Dichter des Verrates"³². Що в контексті наростаючого польсько-українського національного і класового конфлікту Франкова співпраця з різними польськими інституціями (починаючи від Kurjer-a Lwow-ського, з якого він мав основний заробіток), угрупованнями (в соціалістичному русі передусім) і одиницями становила для нього гостру інтелектуальну й моральну дилему, – немає хіба сумніву. Про це можуть свідчити різні спогади³³, а може, й ще більш промовисто такі факти, як те, що Франко, пишучи свою статтю "Polen und Ruthenen" (що появилася у віденському "Die Zeit" дослівно тільки кілька чисел перед "Ein Dichter des Verrates"), почував потребу маскувати своє авторство під чужим ім'ям³⁴.

Що "Похорон" віддзеркалює ці конфлікти і цю тематику, що він продовжує і в основному завершує Франкове глибинне заангажування в польсько-українському співіснуванні – і протистоянні³⁵, – немає сумніву. Тому-то на перший погляд якось дивно, що при всій своїй тенденції до наголошування інтертекстуальності своїх різних моделей, Франко не згадує "Конрада Валленрода": інтертекст є, світ міцкевичевої поеми звучить у різних нюансах і аналогіях, але модель залишається замаскованим. Однак замовчування цього моделю і "впливу" закономірне і продовжує складну гру дуальності, оголення-приховування і маскуванню. До того ще повернемося.

У своїй розповідно-драматичній структурі "Похорон" ділиться на дві нерівні частини. Перша з них, що охоплює частини (розділи) I-X, це – обширно представлений бенкет, на якому в докладних описах, а передусім у риторично й прозодійно розгорнутих промовах, кульмінуючи промовою самого наратора, кристалізується "ідейна концепція" або навіть "ідеологія" поеми³⁶. (Варто підкреслити, що Франко аж тричі пробував розвинути прозову версію "Похорону", і саме під тим заголовком. В кожному випадку прозовий фрагмент концентрується на докладному описі бенкету³⁷). Друга частина, розділи XI і XII (і почасти розділ X, що є своєрідним переходом), це – власне похорон, де вимір ідей, суспільних структур, цінностей тощо перетворюється на вимір емоцій і підсвідомості як такої і екзорцизм самого себе, тобто свого "злого я", переходить у фантасмагоричне й травматичне самопоховання. Таким чином, освітлений вечір суспільних умовностей перетворюється в традиційно-літературний прийом Walpurgisnacht і відтак у макабричну ніч цвинтаря і виходу, віч-на-віч, на власне роздвоєння. Епілог, що завершує поему, дистанціює обидві частини і знімає моторошності як освітленої ("бенкет"), так і неосвітленої ночі ("похорон") і нібито знову-таки перетворює їх у літературну умовність (немовби у відгомін шекспірівської комедії): "Усе те – чари місячної ночі". Проте – як побачимо – це також маска.

Навіть попередній огляд наративної композиції "Похорону" відслонює його глибші структури, зокрема перегук з прихованою моделлю міцкевичевої поеми. Водночас, ще заки дійти до глибших тематичних пов'язань і пермутацій, вже видно певні споріднення. Хоч композиція "Конрада Валленрода" вельми затруднена – поема є найбільш байронічною з усіх писань Міцкевича і у своєму сумбурному розгортанні сюжету наближається до такого архітипово непрозорого твору, як "Канівський замок" Гошинського, – осердям поеми є бенкет, "uczta" (розділ IV), в якому переплітаються і всі фабульні нитки, і ціла психологічна та ідейна фактура

твору. Тут відкриваються доля Вальтера Альфа/Конрада Валленрода, його походження і його покищо темні плани в контексті литовсько-німецького протистояння, функції поета-віщуна Гальбана, перекиначика Вітольда тощо і також – як це потім розвине Франко у "Похороні" – сам факт конфронтації героя і його безпосереднього суспільного середовища, себто конфронтація його внутрішньої і зовнішньої іпостасей.

"Uczta" у поемі "Конрад Валленрод" рясніє формальним і риторичним розмаїттям: тут-бо відбувається турнір пісень, подвійний виступ Гальбана ("Пісня вайделота", а потім його ж "Оповідання" ["*Powieść wajdeloty*"]) і врешті виступ самого Конрада Валленрода, котрий нібито перебиває Гальбана і закінчує його пісню своєю баладою, "Алпугара", що насправді служить прихованою сповіддю, замаскованим попередженням про його заплановану "зраду" Ордену хрестоносців. Хоч і в іншому ключі та іншому культурно-історичному просторі – не пізні середньовіччя і замок у Марієнбургу, а сучасний шикарний бенкет, у приміщенні, в якому легко можна добачити львівський готель "Жорж" часів Франка, – перша довга частина "Похорону" виконує аналогічну функцію драматично-сюжетної зав'язки, представлення і тла, і персонажів, мотивацій і самої суспільної та психологічної проблематики.

Проте немає сумніву, що найосновніше і найплідніше пов'язання між "Конрадом Валленродом" і "Похороном" – і те, що власне мотивує це переємство, – це тематичний комплекс, що втілює такі моменти, як зрада, ідентичність персонажів, доля народу та обов'язку перед ним і – на чільному місці – питання вождя. В обох поемах ці моменти тісно переплетені; до того ж, "Похорон" різними тонкими засобами перевтілює і варіює мотиви і тези свого первовзору.

Перше, що вимагає уточнення, це саме значення "зради" – як у поемі "Конрад Валленрод", так і в "Похороні". Іманентна складність цього поняття посилюється тим фактом, що у своїй статті "Ein Dichter des Verrates" Франко, власне, говорить про Міцкевичів нібито глибинний нахил до представлювання і героїзування "зради" у різних його творах – від найраніших балад і "Гражини" до "Пана Тадеуша", – коли насправді йдеться про доволі широку гаму наративних стратегій і, розуміється, самопроекцій, де основною структурою є роздвоєння, перевтілення, маскування героя тощо. Не все це, річ ясна, можна назвати "зрадою"³⁸. У самому ж "Конраді Валленроді" "зрада" титульного героя також не однозначна: як литовець, що довгими роками маскує свою ідентичність для того, щоби увійти в структуру Ордену, дійти до найвищої влади і потім розвалити Орден зсередини, він є скоріше таємним агентом, мовою сучасної розвідки і контррозвідки – глибоко законспірованим "кротом", а не "зрадником". До речі, епіграф до поеми, взятий з Макіявеллі – "Dovete adunque sapere, come sono due generazioni da combattere... bisogna essere volpe e leone" [Отже, ви повинні знати, що є два способи боротьби... треба бути лисом і левом]³⁹, – підказує, що ця реальна, холодна, "практична" перспектива таки враховується автором; вона не є йому чужа, і, як зазначає дослідниця, Міцкевич уміло захищається, маскується перед російською цензурою і небезпекою, що поему взагалі не надрукують, пишучи вступ і подаючи другий епіграф (із Шіллера), де сюжет і буцімто вся тематика поеми представлені як давно минула історія, що тільки може існувати в пісні⁴⁰. З другого боку, вчинки, "діяльність" Валленрода можна вважати зрадою тільки з перспективи даної структури, в якій він працює і живе (тут – Ордену), а не в плані іманентному, абсолютному. (Подібно, в "Полтаві" – Пушкіна – власне з російської, імперської перспективи – Мазепа представлений як зрадник. У раннішій поемі Рилеєва "Войнаровский", однаке, ця перспектива відкидається саме тому, що Мазепа, як і Войнаровський, стають поборниками вищого добра – свободи і вітчизни, себто України⁴¹.)

Проте в ранній рецепції міцкевичевої поеми тут таки бачили зраду. Сенатор Н. Новосельцев, царський урядовець і перший інквізитор Міцкевича (у справі філомотів), тонкий спостерігач за літературними явищами, доводить у рапорті-доносі (на руки Великого Князя Константина), в якому він вимагає недопущення до друку

поеми, що "Конрад Валленрод" пропонує і героїзує "якнайпідступнішу зраду" і що твір представляє "пекельну" науку⁴². Ще більш промовистим – бо з перспективи не царського цензора і слідчого, а польського поета і патріота – є так само категоричне судження Юліуша Словацького в його поемі "Беньовський" (1841):

Wallenrodcyzność czyli Wallenrodyzm
Ten wiele zrobił dobrego – najwięcej!
Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,
z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy⁴³.

Пізніші критики й дослідники, щоправда, знаходили різні нюанси в дії Конрада Валленрода, тобто в навітленні, що його дає поема. Гама інтерпретацій тут дуже широка: від першого, макіявеллівського прочитання його "зради" як необхідності – адже невільник не має інших засобів боротьби, крім підступності, – до наголошення її трагічності і цілої безвиході ситуації, аж до прочитання поеми як суцільного осудження такої зради⁴⁴. Але глибоку психологічну суперечливість самої людської ситуації – де людина живе в даному середовищі, наладне з ним чисельні емоційні та інші зв'язки, а в той же час ненавидить його, – важко було приховати, як і важко було відхилити це відрухове (і подекуди поверхове) осудження, яке так часто повторювалося – в тому числі і у Франковому "Ein Dichter des Verrates". І це, мабуть, найпростіша причина, чому в пізнішому житті Міцкевич однозначно засуджував свою власну поему⁴⁵.

Отже, у макротематичному плані, у контексті "зради" як такої, між "Конрадом Валленродом" і "Похороном" є ціла низка як паралелей, так і розбіжностей. В обох поемах ідеться про конфлікт, війну, яка буцімто вирішує основне питання – бути чи не бути тій загрозеній нації, яку представляє герой. У Міцкевича, через очевидні обмеження, що їх накладає цензура, польсько-російський конфлікт – і його, Міцкевича, роль у ньому – маскується пів-легендарними подіями, середньовічною історією Литви й Ордену хрестоносців, рядом романтичних умовностей, передусім любовною історією Вальтера Альфа й Альдони (що, вочевидь, використовується для того, аби приховувати від цензора політичну алегорію, яка тут закодована⁴⁶) і низкою байронічних топосів. У "Похороні" конфлікт також описується в категоріях війни, нещадної війни, і факт, що йдеться про польсько-український конфлікт у сучасній Галичині, абсолютно очевидний – хоч дослівно він ніде так і не названий. Суспільна і, як тепер зовсім ясно, колоніальна природа цього конфлікту також максимально наголошується. Як видно із різних промов на бенкеті – чи то у брутально-придуркуватих виступах князя і графа, чи то у хитруватому лібералізмі барона, чи то у прямій, безкомпромісній ворожнечі "старого рубака" генерала – ідеться про гаму стереотипних, але й повсюдних польських перцепцій української сторони, що бачиться власне не як народ або нація, а як "хлопська" маса, "елемент", який можна або контролювати та експлуатувати, або перетворювати на громадян (і, розуміється, поляків); як каже барон:

Тепер органічної праці пора!
Хай згине шляхетська натура стара,
Шляхетське недбалство й неробство!
Політика наша така має бути,
Щоб землю і серце народу здобуть,
Uobywatelić to chłopstwo⁴⁷.

Коли йдеться про ідеологічні, суспільно-економічні критерії тощо, то ці судження – тобто перспектива, яка уможливорює їх так чітко та ясно бачити, – суцільно збігаються з тогочасними публіцистичними поглядами Франка⁴⁸; вони немовби продовжують його загальну громадську діяльність і нібито вписують поему в цей "уніфікований" суспільний простір. Ця тенденція посилюється однозначною сатиричною тональністю цих промов. (Зокрема, перша із них, князя, що закінчується "Наш Бог є шляхтичем! /Віват наш Бог!", переносить цю сатиру на вищий рівень буфонади і перегукується із тими образами шляхетського "сарматизму", що їх так вдало описав у "Спогадах Сопліці" Генрик Жевуський⁴⁹.) Однак, попри

всю цю громадсько-публіцистичну та сатиричну спрямованість, в остаточному підрахунку "Похорон" не те що не вписується в цей вимір, але й ставить його – і той вимір, і автора, який буцімто тільки в ньому й існує, – під знак запитання.

Бо саме у функціонуванні наратора й персони автора найчіткіше вимальовуються відмінності між "Похороном" і тим замаскованим моделем, яким є міцкевичева поема. Щоправда, обох героїв – і Конрада Валленрода, і Мирона – поєднує неспокій і відчуття вини, і момент сповіді звучить в обох поемах. У випадку Міцкевича він глибоко прихований та імпліцитний, – але низка структур та моментів вказують на це відчуття вини. Одне слово, поет-wieszcz почувається зобов'язаним вияснитися перед своїм читачем, тобто перед народом, для якого він уже стає речником (і який він de facto представляв у Росії), – що саме він робив у тому ворожому таборі. Невже він тільки бенкетував, утішався суцільною шаною та похвалою своїх "приятелів-москалів" і займався любов'ю? Поема – зокрема в наголошенні суцільного самовіддання і трагічної безвиході його ситуації, вірності й самозречення в любові тощо – власне, і є відповіддю на це. У Франка відповіді, які він дає у "Похороні", набагато пряміші, майже однозначні, – але й питання, які йому ставилися, були не імпліцитні, а загострено, полемічно відверті. Що найважливіше, ішлося не тільки про публічне звинувачення у валленродизмі з польської сторони, але й в оскарженні про відступництво і зраду – з української⁵⁰.

Різниці між тими настановами і сюжетними ситуаціями також витворюють зовсім відмінні конфігурації "зради". У міцкевичевій моделі йдеться в основному про один (хоч і складний) вимір зради – прихованого агента, що діє зсередини, як бомба сповільненого вибуху. У ставленні до Ордену Конрад "зраджує", тобто обманює, людські й корпоративні зобов'язання і зв'язки та імпліцитно різні присяги. Його справжня зрада етична: він ламає природний закон, що мета не оправдовує засоби. І, знаменно, він сам наголошує свою зневіру: "Już dosyć zemsty, – i Niemcy są ludźmi"⁵¹.

У "Похороні" "зрада" звучить у різних ключах і немовби стереотипно помножується; і не останню роль відіграє момент інтертекстуальності й метакоментаря – факт, що "Похорон" свідомо обробляє модель "Конрада Валленрода". Саме поняття зради, саме навертання до неї звучить не раз – чи то в плані власних роздумів наратора-героя, наприклад:

Музика грає... в моїм мізку блима
Якийсь там огник, спомин незабутий,
І враз він різко заскрипів дверима,

І рій якийсь ввірвався кровавий, лютий
І крик піднявся, плач і зубний скрегіт:
"Ти зрадник! Зрадник! Зрадив люд закутий"⁵², –

чи в оскарженні ворогів, наприклад, у словах генерала:

Ви демократ, плебей, і консеквентно
Робили те, що мусили, мій друже.
Ви підняли на нас народ розжертий, –
Як ворога я поважав вас дуже.

Як зрадили свою ви рідну справу,
Як перейшли до тих, що хоч приймають
Услугу вашу, але вам чужії
І рівним вас ніколи не признають, –

Тоді для мене вмерли ви, мій пане,
Спливли, мов гук нестрійного акорду;
Ми визискали вас, та нині маєм
Для вас лишень обридження й погорду⁵³.

Воно звучить як в його аналізі власної стратегії дії:

А ви – ну що дала вам ся побіда?
Зміцнила вас? О ні! Зміцнила ваші пута!
Для вас вона сим пам'ятна одним,
Що зрадою і підлістю здобута,⁵⁴ –

так і в остаточному оскарженні на свою адресу, що він чує на власному похороні:

"Не самовбійця, – мовив речник стиха. –
Він впав, як зжати́й острим серпом сніп,

З рук зрадника, що й нам накоїв лиха.
І не кинджалом вбитий, не мечем,
А словом, що пихою злою диха"⁵⁵.

Це риторичне, номінальне означення теми зради підтверджується в сюжетно-розповідному вимірі. Але досить своєрідно. В реалістичному або суто функціональному плані саму "зраду" Мирона якось важко собі уявити. Вона абстрактна і схематична: напередодні остаточної перемоги до Мирона, всенародного вождя, приходить князь ("за старця перебраний, тихцем" і в той же час прикидаючись його "ангелом, вітцем"), знаходить у душі Мирона "дуплю" і "влізає" туди; і раптом Мирон зраджує свою справу. Дослівно так:

Він, сатана, аж плакав, щоб наляти
Мені крізь вухо в саму душу трути,
Щоб свій язик гадючий підіхати
Мені під серце! Змію, змію лютий!
Ти побідив! В душі моїй дуплю
Знайшов і вліз. Я зрадив люд закутий!

Я зрадив месників і вибрав зло.
Братів покинув, видав на різницю!..⁵⁶

Біблійна образність ("змія", "зло" тощо) наголошує метафізичність вчинку, але ніяк не відповідає на елементарне "як?" і "чому?", тобто на мотивацію і на функціональність, ймовірність (тобто на співзвучність описаних вчинків з тим соціально-національним контекстом, про який весь час так і йдеться). (У порівнянні з тим, події в "Конраді Валленроді" виглядають набагато більш реалістично, переконливо.) У "Похороні" ж мотивація і функціональність фабули залишаються в психологічному, іманентному вимірі.

Немовби продовженням цієї метафізики є факт, що зраду, про яку тут ідеться, як видно з цитат, таврують як свої, так і чужі. У психологічному плані – це річ переконлива й реалістична: так не раз в історії бувало, – але вона сама собою далі не вияснює, в чому саме полягає ця зрада. Одностайність і категоричність зовнішніх осуджень (знову-таки: і чужих, і своїх) підкреслює недиференційованість, абстрактність дійового простору (ambience), в якому вся ця драма зради відбувається, і тим самим ще раз підтверджує, що цей простір – не політичний або суспільний, а внутрішній, психологічний. Реакція наратора зараз після того ляпаса, який йому дає зневажливе оскарження генерала-рубачи, також це підказує:

Перун блис
І вдарив, – більш чого мені боятися?
Безмірний холод, мов кліщами, стис

У мене серце... "Зрадя! Зрадя! Зрадя!" –
Лунало десь – чи в мні, чи то вокрут?⁵⁷

Найбільш промовистим з цього погляду є одначе Мирона завершальна промова (розділ IX), ця своєрідна суміш сповіді та оскарження, що завершує бенкет і перетворює його на арену для остаточного агону зі спокусниками-суддями. Ідейна насиченість і емоційний пафос цього монологу-тиради, його драматизм і сатиричні та іронічні нюанси – все вказує на те, що це – його вершинне й кульмінаційне слово, його істинна profession de foi. Сила цього слова впливає з характерного франкового поєднання інтелекту та емоції, внутрішнього, творчого самовизначення і

постійного переосмислювання свого літературного спадку, тих текстів, які його оточують і з якими він не може не конфронтувати. Щодо останнього, ця промова стає сфокусованою відповіддю на тему зради, що її ставить "Конрад Валленрод"; не тільки відповіддю, але й агонією з Міцкевичевою поемою-моделем. Одне слово, Франко конфронтує з поетом, який уже здавна служив йому архетипом поетичної влади і впливу, який став його символічним батьком, – і саме конфронтує з ним на ґрунті, на якому він, Міцкевич, був найсильніший, на ґрунті осмислення і героїзації "зради", на ґрунті валленродизму.

Аргументи, що їх висуває у своїй промові наратор, альтер-его, несподівано складні, але не сумбурні; попри піднесений пафос і бистру риторичку, вони вкладаються в доволі логічну й суцільну візію, яка однак не є – і, може, й не має бути – доконечно переконливою. Ми не знаємо, наприклад, як саме Мирон, наратор, "зрадив" свою сторону, про який саме "вчинок" йдеться⁵⁸. І взагалі, як видно з його початкової іронічної відповіді на осуд генерала, йдеться тут про щось, що не вписується у фабульний – і позитивістський – вимір:

...те, що ти сказав ось тут, се доказ,
Як мало ще знайомий ти зо мною.

Один мій вчинок своїм ліктем зміряв
І мовиш: "Зрадник! Всякий се розчовпа".
От так сліпий в слона обмацав ноги
І мовить: "Слон подібний є до стовпа"⁵⁹.

Зате в плані ідей – і почуттів – аргумент "зради" подається з певною внутрішньою логікою. Словами власної сповіді ("Тож не тобі одному... / А всьому сьому збору, всьому світу/ Правдиво я свою відслоню душу") наратор себе представляє в ролі провідника, який здіймає плебейський "бунт":

Се правда, я сей хлопський бунт підняв,
Щоб люд сей вирвать з вашої неволі,
Щоб збуркати його з важкого сну,
Зробити паном на своєму полі..., –

але бачачи, що раби залишаються рабами, –

І близька вже була моя перемога,
Та я пізнав, що се перемога мас,
Брутальних сил, плебейства і нетями,
А так не хотів я перемогти вас...

Я бачив, як ті лицарі завзяті,
Що йшли в огонь, що бились як орли,
В душі своїй були і темні, й підлі,
Такі ж раби, як уперед були..., –

і щоб зробити з цієї "маси", з "рабів", нову, якісну силу, він переломлює цей "знаряд непридалий", перетоплює його в горнілі позірної поразки:

Я бачив, що якоїсь іскри треба,
Щоб душі їх розжевить, запалить,
Щоб вугіль їх в алмаз перетопився, –
З такими тільки міг я побідить.

І я зламав той знаряд непридалий,
Спокусу дешевих перемог відверг,
Бо краща від плебейської перемоги
Для них була геройська смерть тепер"⁶⁰.

За тим "вчинком" – що насправді і є лиш концепцією, стратегією, яка втілюється, як і весь "бунт", у ширшу алегорію, – стоять три пласти символічних значень, три, так би мовити, семантичні маски. Перша, на поверхні, це – програмова інтерпретація, що її дає сам наратор, інтерпретація, намічена на зовнішню функцію даної "зради" в контексті польсько-українського протистояння, що попри всю але-

горичність розповіді (бенкету, промов тощо) таки залишається нещадною війною на життя і смерть. Тут ця зрада зовсім не зрада, а страшна помста. Мирон, одне слово, підсуває своїм новим "панам" не "побіду", а троянського коня, *vulgo* – свиню:

А ви – ну що дала вам ся побіда?
Зміцнила вас? О ні! Зміцнила вапні пута!
Для вас вона сим пам'ятна одним,
Що зрадою і підлістю здобута.

Для вас вона – пухкий затрутий хліб.
Гнилі – ви гнитимете дальш від неї.
Я – вас скріплять? Я викопав вам гріб...

Як Альманзор у баладі "Альпугара" з "Конрада Валленрода", котрий перед своєю смертю цілує еспанців, щоб заразити їх чумою, так і тут – ця поміч лиш отрута. А що найважливіше, цю отруту-стратегію наратор, альтер-его автора, перебирає від своїх ворогів, поляків⁶¹, що (як Франко нещодавно твердив у "Ein Dichter des Verrates"), плекають свої покоління такими затрутими плодами, як "Конрад Валленрод". Тепер їм дається їхнього власного ліку. Як у первісному законі Гаммурабі, валленродизм карається валленродизмом. Не тільки карається, але й перевищується, перевиконується.

Під цією зовнішньою функцією, як щось більш приховане, але наголошене, і то в широко розгорнутих силогізмах, є внутрішня функція Миронової "зради", а саме функція національного катарсису, очищення вогнем ("Щоб душі їх розжеврити, запалити, / Щоб вуголь їх в алмаз перетопився"); очищення "героїчною смертю". Нитки, що поєднують цю ідею-стратегію з ранішими і пізнішими концепціями, аж надто складні і переплутані.

Перше – це те, що сама ідея мартирології, де жертва і самопожертва, доблесна смерть, яка витворює мучеників, ідеал (!), є краща, ніж недосконала "побіда", що дає лиш зовнішню, формальну перемогу, але не есенційну зміну, накреслює новий радикальний антипозитивізм, по суті – волюнтаризм. Романтичні, передусім польські романтичні корені цього світобачення аж надто очевидні: це поетична спадщина в першу чергу Юліуша Словацького (порівняйте його поему-візію "Ангеллі", або драму "Кордіян", або ряд пізніших містичних творів) і, розуміється, самого Міцкевича, зокрема з його архітвору "Дзяди" (третя частина). В ширшому плані тут видно відлуння польського месіянізму. Апофеоз віри, ідеалу як такого (порівняйте слова Мирона:

Чого не мав сей люд для повної побіди?
Фізичних сил? О ні, він мав їх тьму.
Лиш ідеалу брак, високих змагань, віри, –
І се, панове, се я дав йому...), –

переходить у переконаність, що саме це є запорукою життя; мученицька смерть стає "безсмертною силою":

Тепер вони погibli, як герої,
І мученицький прийняли вінець.
Їх смерть життя розбудить у народі.
Се початок борні, а не кінець.

Тепер народ в них має жертви взір
І ненастанний до посвят підпал;
Їх смерть будучі роди переродить,
Вщепить безсмертну силу – ідеал⁶².

Перегук цих ідей, а передусім ідеї масової самопожертви, "мучеництва" як засобу загартування політичного ідеалу, з пізнішими течіями двадцятого сторіччя, від волюнтаризму і політичного ірраціоналізму перших десятиліть (і, зокрема, міжвоєнного періоду) до різних версій релігійного фундаменталізму і, зокрема, філософії радикальної, збройної антиімперської, антиколоніальної боротьби, по-

просту вражає. В контексті української політичної думки тут можна побачити пряме попередництво волонтаризму та ірраціоналізму Дмитра Донцова – з тим лише застереженням, що сам Донцов, в основний період його діяльності та впливості – тобто в 1920-их і 30-их рр., – цього ніяк не бачив і постійно зараховував Франка, разом із Драгомановим, до позитивістів, раціоналістів, тих, які принципово недобачали найосновніших – емоційних, колективних, стихійних первнів людського духу⁶³. Щойно набагато пізніше, в 50-х рр., Донцов відкриває ці моменти у Франка і зараховує його до табору праведників⁶⁴.

У контексті ж Франкової поезії цей волонтаризм, що увінчується масовою самопожертвою, відкриває ще одну важливу структуру. Ідеться ще раз про роль національного вождя. В його здатності зрушити цілий народ, вести його до певної перемоги, коли треба зупинити його позірною поразкою ("І я зламав той знаряд непридалий"), щоб таким чином його ще краще загартувати, – у цьому влада вождя наближається до божественної; крайньою мірою він утілює силу самої історії. Пророчі, біблійні виміри цієї влади, його Богом дана факультативність зображуються зовсім однозначно в поемі "Мойсей", наприклад, коли пророк сповіщає народів, що він говорить іменем самого Бога і що в його планах уже намічені місія і функція для того ж народу:

Тим-то буду до вас говорити
Не від себе, а владно,
Щоб ви знали, що з Богом на прою
Виступать непорадно.

Бо Єгови натягнений лук,
І тятива нап'ята,
І наложена стріла на ній –
І то ви є стріла та⁶⁵.

У "Похороні", хоч і в прямому сенсі немає цієї пророчної аури чи місії, функція майже безмежної влади, однозначного, вирішального впливу на історію, на долю свого народу проявляється зовсім чітко. І це також підтверджує, що "Похорон" вписується в цикл символічно автобіографічних поем, які принципово наголошують суспільну роль поета. В свою чергу, проблема валленродизму, власне, тому має таке звучання, такий резонанс, що вона безпосередньо пов'язана з питанням влади, духовного керівництва. Драма Конрада Валленрода і драма Мирона в "Похороні" тому-то приковують нашу увагу, що через них вирішується доля цілого народу.

Проте у "Похороні" це співвідношення поета-вождя і народу є вкрай проблематичне. Саме тут увиразнюється третє і найбільш приховане значення Миронової "зради". Вже в рамках того вождизму, про який щойно йшла мова, видно, що його, вождя, окреслює одна зовсім характерна вождівська риса – його нещадність. Адже він не питає, чи "ті лицарі завзяті / Що йшли в огонь, що бились, як орли", хочуть іти на страту чи ні. Для нього, з його вищої перспективи, вони "В душі своїй були і темні й підлі, / Такі раби, як уперед були", і їх треба переробити, перетопити. Вони дослівно "знаряд" ("І я зламав той знаряд непридалий"), який (як кожне знаряддя) має тільки функціональне значення; з ним не треба радитися. Така настанова зовсім природня для вождя, зокрема абсолютного (і ціла поема діє в ключі такої абсолютизації) і, зокрема, в контексті одержимості, у пафосі волонтаризму. (За кілька десятиліть саме таку одержимість і нещадність буде оспівувати Донцов у своїх публіцистичних рапсодах.) Але для Франка це так залишається глибокою проблемою, яка неминує витворює – в контексті самої поеми – свою глибинну апорію, роздвоєність.

Безпосередньо це питання, що і є питанням легітимності влади, не порушується; воно немовби аж надто дразливе. Але власне тому, що воно таке центральне й таке дразливе, воно наголошується, і то не раз, у розповідно-одкритому і символічно-прихованому планах.

У першому плані воно наголошується – з розгорнутою риторикою і як ще одна тематизація зради – як питання плебейства та аристократизму. Саме від цього починає Мирон свою сповідь:

Я є плебей, – сказав наш генерал, –
Що він і зрадив хлопське повстання
І на плебейських костях допоміг
Здвигнуть аристократів панування..., –

і переходить у палке заперечення:

Чи справді так? І чим же я плебей?
Тим, що родивсь у низькій, хлопській хаті?
Немов і князь не міг родиться там?
Не родяться плебеї і в палаті?

Чи є плебейське що в моїм лиці,
В моїх чуттях, і помислах, і мові?
Ні, з роду я плебейства ворог, рад
Його знівечить у самій основі.

Від перших літ, коли в мні тямка встала,
З плебейством я воюю без упину.
І я плебей? Ні, я аристократ!
Таким родився і таким загину.

Але справжнє обґрунтування свого аристократизму оповідач, альтер-его автора, знаходить, власне, у вимірі свого вищого покликання... і свого вождівства:

Я з тої раси, що карка не гне,
Глядить життю і смерті в очі сімло,
Що любить бій, що просто, грімко йде
На визначене їй судьбою діло.

Я з тих, що люд ведуть мов стовп огнистий,
Що вів жидів з неволі фараона;
З тих, що їм дана власть і ціль висока, –
Життя чи смерть, все є для них корона⁶⁶.

"Хлопський бунт", що він піднімає, женучи свій "люд" "немов лінивий скот", є власне для того, "Щоб знівечить плебейські всі інстинкти / Щоб гартувались лицарі-запеки".

Циркулярність цього аргументу (він має право на своє вождівство тому, що він такої породи, "з тої раси, що карка не гне", і тому, що він на це покликаний, йому ж бо "дана власть і ціль висока") не є, однак, найбільш вражаючим моментом цього *profession fe foi*; і не є ним той волюнтаризм, про який ми вже говорили. Більш вражає те самовідмежування від свого "люду", той дух холодного осуду, що характеризує цілу промову Мирона і що так сильно перегукується з Франковим тогочасним, програмовим "Nieco o sobie samym", з його рефреном, "Nie Kocham Rusinów"⁶⁷. Зі зовні, і з позиції власного автокритицизму, це легко може сприйнятися за відступ від свого, на "зраду".

Але найбільше вражає, мабуть, те, якою мірою оповідач переймає категорії пізнання й оцінювання, одне слово, *дискурс* того середовища, з яким він покликааний воювати. Проте, воно й закономірно: що цей аристократичний світ гіпнотизує своєю зовнішністю, своєю шикарністю і витонченістю, бачимо не тільки із довгих вступних описів бенкету в самій поемі, але й з тих трьох незакінчених прозових спроб, про які вже говорилося. І в поетичному, і в прозових варіантах блиск і шарм "вищого" світу виділяють особливу силу, яка у своєму контексті, у своєму силовому полі, є непереможна. В цьому і полягає суть домінуючої культури і колоніальної асиметрії: в колоніальному дискурсі, дискурсі влади, сили, логіки, знання, успіху тощо немає (здавалося б) місця для альтернативи або протидії. В "Похороні" показником його безконкурентності є риторика самого Мирона: категорії аристократизму і плебейства стають його ж категоріями. І факт, що він обер-

тає їх проти своїх ворогів і гнобителів свого народу, що він закінчує свою промову-тираду, в якій розкриває свою помсту, свій подарунок перемоги-отрути, пере- ставленням полосів –

Я – вас скріплять? Я викопав вам гріб,

Бо я аристократ, а ви плебеї, –

цей факт насправді нічого не вирішує. Дискурс, світосприймання залишаються надалі в ключі домінантної групи, а сам мовець надалі – в їхньому культурно-семантичному полоні. В цьому, власне, коріниться найглибший сенс його зради: хоч які тонкі й макіявеллівсько-валленродично вишукані його аргументи, він ще надалі знаходиться на *їхньому* бенкеті, виправдовується перед *ними* і в глибшому плані він надалі носить свою, але *ними* дану "бенкетну" маску. Бо йдеться про постійне витворювання, переказування своїх же мотивацій, плетення стратегій самовиправдовування. (Щодо цього, до речі, спрацьовує якась вершинна іронія: формальне оскарження в зраді свого власного народу звучить з уст генерала з ворожого табору.) В іншому контексті, де мовиться про українців у Львові в часи Івана Вишенського, Франко з великою проникливістю говорить про той глибинний і нищівний дуалізм, який витворюється в обставинах фундаментальної політичної та культурної нерівноправності. Тодішня українська стратегія, що її проповідував Вишенський – "повний сепаратизм від латинян", – була, на думку Франка, "небезпечною і морально шкідливою". Вона ж бо роз'єднувала спільний дискурс, словами Франка, вона "відразу ставила русинів поза рамками горожанського життя і горожанського суперництва в заслугах около спільних інтересів, приучувала їх укривати в собі свої властиві думки, що іншого говорити й робити, а що іншого думати, причім з часом маска приростала до лица, так, що чоловік і сам не знав, що в нім є насправді і правдиве, а що масковане, то значить, остаточно правдиві, ширі думки і почуття замирили в душі, характер деморалізувався. Наслідки сього процесу легко зрозуміти: Русь тратила віру в себе саму, тратила чуття власної гідності і тої натуральної живої солідарності, яка держить при купі живучу суспільність і ненастанно обновлює, подвоює її сили; Русь привикла оглядатися все на других; жебрати, запобігати чиеїсь ласки, унижуватися і коритися без потреби, міряти життя і суспільні справи вузькою міркою особистого утилітаризму. Все, що було серед неї живіше, проїняте духом і бажанням ширшого, горожанського життя, покидало її, не почувачись до ніякої вини, бо чуло, що покидало секту, а не суспільність. Сепаратизм, котрий мав бути рятунком для Русі, виходив на її шкоду моральну і матеріальну, і міг би був цілком убити її, коли б було можливо його повне виконання. Але виконання таке було неможливе. В живім організмі суспільнім не можна відтяти, відокремити одну часть від інших так, щоб між ними не відбулася ніяка обміна соків. Помимо свого сепаратизму Русь приймала від Польщі і школи, і книжки наукові, і лектуру, і взірці літературні, перероблювала їх по-своєму; се тільки й було її рятунком, було знаком її живучості і задатком дальшого розвою"⁶⁸.

Так це бачилося Франкові в історичній перспективі в 1895 р. Наступних кілька років остаточно показали, що альтернативна стратегія повного заангажування в спільному громадському житті також не спрацьовує. В кожному разі подвійна свідомість, маскування залишаються, а історичні обставини перетворюють ідею спільного громадянського життя на dokonаний факт глибокого конфлікту, що наближається до громадянської війни. У сфері стратегій на місце українського валленродизму *avant la lettre* кінця XVII ст. приходить Франкова візія валленродизму-помсти кінця XIX ст.

В остаточному підрахунку, з мирнової промови, з його стратегій самовиправдування і намагання викласти програму духовного, навіть пророчого керівництва видно, що цей процес немає дна і справжнього ґрунту, що він майже безконечний. Як підказують екзистенційний досвід і поема також, на цьому рівні, на рівні інтелектуального аналізу і політичної, хай і волонтаристської логіки немає розв'язки. Бенкет – якого суть так і була інтелектуальна, концепційна гра, герці стратегій та

інтерпретацій – перетворюється в прозоре марево, його умовність оголюється: "Всі пани й пані / Були, мов тіні, мов екран газовий: / Крізь них було все видно на стіні..." І з криком: "На світ! На світ!" – оповідач вибігає "у ясну ніч". При тому його побоювання ("Хай пекельная змія / Роззявлює пащеку, хай окови / Мене чекають, – тільки відси пріч") видадуться небезпідставними...

* * *

У символічному плані та ніч, в яку відбувається остання дія поеми, похорон як такий – це, власне, сфера підсвідомості, той пласт, у якому існує істинне, хоч і глибоко приховане життя емоцій і особистих та колективних уявлень. І основна конфронтація, яка тут має відбутися і до чого прямувала вся дія, тобто композиція і структура поеми, це конфронтація того, що за Юнгом називаємо тінню, тієї сторони нашого "я", що "темна", "демонічна", завжди нами самими приховувана, репресована, але в той же час та, що є джерелом психічної енергії, непогамованої, непередбачальної, *таємничої* творчості.

Дія останніх двох частин поеми (XI і XII) нібито проста, хоч її сенс насправді зовсім не прозорий. У першій із них (XI) оповідач бачить похоронну процесію, що характерно є мілітарна (військо, піхота, кіннота, "Білі мундири кроваві і оружжя всі в крові", "музика полкова", генерали й офіцери тощо), таємнича (що кількаразово повторюється, наприклад: "А наверху домовина, таємниця мов німа") і велелюдна, всенародна ("...йде юрба велика, що й кінця їй не видать... Наче мла плыве лугами, мов ріка з глибоких плес"). Саме в центрі цієї частини спостерігальна настановна переходить в активну, і похорон інтерналізується:

І почув я жаль великий за мерцем таємним тим,
Що така народу сила тихо так іде за ним.
І почув я, що чимсь близький він мені, що к тим юрбам,
К похоронному походу прилучиться мущу й сам...

Відчуваючи, що "в сьому похороні винуватий я чим-будь", оповідач таки на решті питає, кого ховають, і у відповідь чує, що це "Мирон". Похоронна процесія входить на цвинтар, де на брамі видніє напис – прямо з Дантівського "Пекла": "Хто сюди ввійде, надію най навіки попроса".

У наступній частині відбувається саме поховання. Прощальну мову має "один із війська" (який за своєю функцією дублює роль генерала з бенкету). Його опис покійного нібито традиційний, але акценти здаються вельми промовистими:

...Товариша у боротьбі за волю,
Войовника, що був проводир нам,
І сівача, що сіяв краю долю,

Будівника, що клав величний храм
Будущини, ось тут ховаєм нині.
Як жив, що вдіяв – відомо всім вам...

На запит попа, чи це не самовбивця (лейтмотив не чужий Франкові, а його тонке антиклерикальне спостереження також характерне), речник сповіщає ключове:

Не самовбивця, – мовив речник стиха. –
Він впав, як зжятий острим серпом сніп,

З рук зрадника, що й нам накоїв лиха.
І не кинджалом вбитий, не мечем,
А словом, що пихою злою диха.

Потім відбувається останнє цілування покійного, і всі так з ним прощаються – окрім оповідача. Його відсутність помічають ("Не всі ще! / Одного при труні ще не було! / Он там стоїть він, за хрестом укритий. / В очах його блищить ще земне зло"), і юрба криком змушує його цілувати мерця. "Виходь! Виходь! Зблизь до домовини! І доводи прощання до кінця!". Переляк наратора, його відчуття макаб-

ричності цієї сцени посилюється тим, що в той момент він відчуває себе зовсім як дитина ("На крик той я з переляком дитини, / Без сили й волі власної ледви / Ступаючи ввійшов до середини"). В труні він бачить себе. Коли він змушений цілувати свого мертвого двійника (тут юрба вже скаженіє: "Цілуй! Цілуй! – реве народ мов грім" і "Цілуй! Цілуй! – реве народ сердито") "у нього" (трупа) "З очей і уст пустилась кров плисти" (що за різними віруваннями є власне той знак, який вказує на вбивцю)⁶⁹. Його так і окликають, і швидким судом, тобто самосудом, хоч і буцімто традиційним способом, його вирішують поховати живцем разом із мертвим двійником:

В могилу з ним! Беріть його на силу! –

Реве народ. – Валіть його, кладіть

Труну на нього! Сипте глини, ілу!

Так поема і кінчається, макабричною візією поховання живцем:

Простір, і час, і всякі почуття,

Загасли. Темне щось лягло на мене...

Гуркоче глина... стихло... небуття...

Мене пожерло озеро студене.

Попри свою готичну макабричність, безперечну автентичність жаху, фінал поеми таки наводить ряд питань і проблем, які дотеперішня критика таки ще й не усвідомлювала собі. Перше – це, мабуть, те, що коли "власне похорон" (XI і XII) завершує попередню розгорнуту сцену бенкету (I–X) і навіть тематично (тобто сюжетними моментами війни і "зради") її продовжує, то тоді вражає факт, що між тими двома частинами немає якоїсь логічної тяглості. Уся промова Мирона, де він так чітко і нібито переконливо роз'яснив справжню суть своєї мнимої "зради" (хоч і саме оскарження йшло від ворогів), обернувшись синдромом валленродизму проти ворога і показав свою відданість справі національного удосконалення (перетворення рабів на лицарів тощо), усе те (і разом з тим усі попередні промови, одне слово, весь бенкет) немовби пішло намарно. Як після пробудження, коли людина пам'ятає, як вона уві сні наводила блискучі аргументи, виголошувала вишукані промови, але наяву не в силі їх відтворити, бо все якось розвіюється⁷⁰, так і тут – все неначе зникло. Різниця тільки в тому, що пробудження зі сну, яким був бенкет, провадить не до світла дня, а до кошмару власного живо-поховання. І в цьому є свій сенс – бо тяглість між двома основними частинами "Похорону", бенкетом і живо-похованням, існує, але не на логічному, а на психологічному рівні. Бо йдеться тут, як уже згадано, про конфронтацію тіні і всього того, що її оточує.

Уся готична обстановка кінцевої частини, річ ясна, вказує на вимір "тіні" – нічна й таємнича похоронна процесія, цвинтар (з його "пекельним" написом), труп з його макабричним "оскарженням" (кров, що починає плисти з очей і вуст) і вже зовсім уперне живо-поховання. Статичні, обставочні прикмети посилюються не менш страхотливою дією: підстереження оповідача, коли він не підходить до труни (ніби ховається), змушення його цілувати трупа і потім саме живо-поховання. Усе це з боку юрби, яка починає "гудіти", потім "гукати" і кричати, а накінєць "ревти". (Після цього залишається тільки фізична розправа і мертва тиша). І все це відбувається і відчувається в стані наростаючої безвладності суб'єкта: початкова дезорієнтація і незнання (про що тут ідеться? кого тут ховають?), дитинний страх, коли наказують цілувати мерця (що, власне, в цій же асоціації з дитинністю засвідчує глибину травми), і, насамкінець, суцільне оціпеніння жахом. Ключовим також є те, що фізична безвладність віддзеркалює і підтверджує психічну, моральну: до самого кінця, коли його засипають, оповідач, те свідоме, живе "я", від якого йде нарація і цілий світ думок і почуттів поеми, не знає, чим і як він провинився. Йому кричать, ревуть, що він "убійця! убійця! убійця!", – але це, як і всі інші макабризми цього похорону, йде із-зовні, не зсередини. Як у інших тонких представленнях глибинної психології вини (у "Процесі" Кафки, наприклад, або у фільмі Бергмана "Сунічна галявина"), сам "злочин" залишається неокресленим; як бачить і чує ге-

рой Бергмана у своєму сні – його присудом є, що він "винний у тому, що він є винний". У цій суцільній предетермінованості, у цій тавтології, власне, і є сенс всього цього явища.

У класичній дефініції Юнга, що потім розвивається його послідовниками, "тінь" є несвідома, "темна" і "репресована" частина людського "я", сума негативних, "неприємних", "недорозвинутих" прикмет і відрухів, що також є джерелом сили й енергії⁷¹. Тому що людська несвідомість має колективний вимір, тінь – це річ водночас індивідуальна і колективна; кожна група і цивілізація має свою тінь; вона виявляється як в екстремних колективних маніях і патологіях, так і в різних формах контролю, ритуалізації, усвідомлення колективної тіні (релігійні, обрядові, побутові моменти тощо)⁷². Великою мірою, врешті, індивідуальна тінь витворюється під впливом колективної проєкції на одиницю: різні сильні та потенційні моменти людського "я" – індивідуальність, творчість тощо – демонізуються, "делегалізуються" колективними, суспільними цінностями⁷³.

Кінцеві частини "Похорону" (XI і XII) дають напрочуд точну драматизацію майже всіх тут згаданих прикмет і процесів тіні, і внаслідок цього Франко постає перед нами в несподівано тонких і психологічно оголених рисах. Що це здебільше і є несподіванкою, вказує на гегемонію редуктивістичних (популярно-громадських) і позитивістських ("реалістичних") аксіом у рецепції Франка – і в його власній конструкції свого авторського обличчя. А втім, саме в цій поемі, в її анатомізованні поставання і нищення тіні, і полягає весь драматизм і трагізм Франкового пошуку самого себе.

У кінцевій частині "Похорону" осердям тіні стає сам оповідач, Мирон; усі зовнішні і настроєві аспекти поеми, сама її дія завершуються цією інтерналізацією, що і є його *демонізацією*. А в цьому процесі розкривається найфундаментальніше роздвоєння в поемі, протиставлення одиниці і суспільства. Саме у постаті Мирона. Через його подвійне поховання – адже закопують разом і живого, і мертвого Мирона, як "жертву", так і "вбивцю" – центральний момент, центральна структура двійника, що так переслідувала Франка, нарешті розкривається, з неї знімається маска. Те роздвоєння, що у "Поєдинку" є ще зовсім схематичне ("законна власть" / "бунтарство"), набирає тут справжнього суспільного та психологічного змісту. Може, власне тому, що йдеться про речі такої вагомості (і в душі вже обговорюваної пасивності), розкриття дуальності робиться не суб'єктивним, внутрішнім, а буцімто об'єктивним, зовнішнім шляхом; одне слово, "громадськими" оскарженнями-констатаціями. Як видно з вище цитованої прощальної промови вояка-речника, те, що характеризувало того "доброго" Мирона, якого ховають, є, власне і виключно, його громадські риси – він же "товариш у боротьбі за волю", "войовник, що був проводир нам", "сівач, що сіяв кращу долю", будівник, "що клав величний храм / Будущини". Оскільки взагалі про його вбивцю щось конкретне мовиться (бо насправді вся риторика і логіка громадського оскарження зводяться на крик і рев та на констатацію його "зрадництва"), то "поганого" Мирона характеризує лиш те, що він орудує (тобто "вбиває") "словом, що пихою злою диха". Але й того досить, бо хоч і лапідарне, і демонізує, це окреслення точне для письменника, передусім поета, який тільки те й має, що слово і своє натхнення.

Але не тільки слова – вся дія, весь символізм кінця поеми підтверджують, з одного боку, апофеоз громадського, а з другого (як її невід'ємну зворотну частину) – демонізацію індивідуального. Що це індивідуальне також включає поезію, поета, немає сумніву: адже "поганий" Мирон, чия свідомість, чие "я", зрештою, пов'язують обидві частини поеми, характеризується не лишень тим, що він орудує словом, але й своїм власним самоокресленням у ключі пророцтва, окресленням, яке веде свій родовід не тільки з Біблії, але й з романтичного месіанізму Міцкевича-wieszcz-a. (Адже попри всі відмінності стилю і поетики, своєю функцією і пафосом промова Мирона перегукується з Великою Імпровізацією Конрада з третьої частини "Дзядів".) Нагадаймо ще раз само-апофеозуючі (і само-пожертвуючі) слова Мирона з бенкету:

Я з тих, що люд ведуть, мов стовп огнистий,
Що вів жидів з неволі фараона;
З тих, що їм дана власть і ціль висока, –
Життя чи смерть, все є для них корона.

Усе це, одначе, тепер стає "пихою злою". В контексті громадського пафосу кінця поеми, того пафосу, що його природним завершенням, як показує Франко, є самосуд над "винуватим", поезія – саме та поезія, яка відчуває свою "владу і ціль високу", яка підкреслює свою автономію, свою віддаленість від юрби і свою готовність переформувати цю юрбу, тих, хто на даному етапі ще надалі є рабами, – стає контрабандою, тобто затрутим плодом, і в особі тепер уже демонізованого поета-вбивці ("поганого" Мирона) карається на смерть – під загальне схвалення охоронців громадських цінностей⁷⁴. Для Франка це стає, мабуть, остаточною метаморфозою валленродизму серед своїх, не чужих: поет, який нещодавно посмів зняти колективну маску і заглянути в колективну тінь – у "Niesco o sobie samut", що викликало таке широке громадське обурення, – тепер, начебто покірно, приймає, тобто драматизує, колективну розплату за його "відступництво". У глибинно-психологічному плані кінець поеми розробляє візію самовбивства: саме на це вказують не так готична режисура дійства, як перспектива власного "я" і, зокрема, його жаклиний катексис, його веристичне зображення травми й власної смерті. Не дивно, що лейтмотив самогубства звучить не раз. На символічному рівні саме про це й ідеться. В той же час тут можна помітити ще одну пермутацію міцкевичівської моделі: тоді, коли в першій, бенкетній частині поет перемагає своїх ворогів, відплачуючи їм їхньою ж зброєю, серед своїх, де пророча, одержима поезія бачиться як зрада громадського ідеалу (вбивство "доброго" Мирона), як затрутий плід, він платить за свій валленродизм своїм життям.

Таке прочитання кінця поеми також підтверджує її епілог. Його стратегії віддалення, згладження, приручення глибоко травматичного змісту аж надто прозорі. З одного боку це – використання (знову-таки як різновид інтелектуального маскування) літератури, інтертекстуальності – тут Шевченкового "Сну (Комедії)" і Шекспірового "Сну літньої ночі". Ще загальніше воно проявляється як пересунення цілого свого дискурсу, свого пафосу і своєї дикції в план раціонального, щоденного або крайньою мірою денного, умовно беручи, "політично-громадського" мовлення, в ключ тих "вічних" питань, що мали б стояти перед кожным громадським діячем:

Чи вірна наша, чи хибна дорога?
Чи праця наша підійме, двигне
Наш люд, чи мов каліка та безнога,

Він в тім каліцтві житиме й усхне?
І чом відступників у нас так много?
І чом для них відступство не страпне?

Чом рідний стяг не тягне їх до свого?..

і т. д.⁷⁵

Питання, звісно, не безпідставні, – але після того, що нам подано в попередніх частинах, після ранішої психологічної, формальної і екзистенційної складності, вони порівняно попросту банальні. В кожному разі, вони надаються лишень до напутницького ключа, до репертуару поета-як-громадського-трибуна, – а "Похорон" щойно показав набагато вищу планку, набагато складніші вимоги до поезії, одне слово, можливість іншої, складнішої публіки. Це послідовне розрядження щойно поданого матеріалу, це зниження свого польоту і своїх поетичних "повноважень", ці повторні самовиправдовування перед своєю вже приземленою публікою, в стилі:

Що бачив там, се вам приношу в дар.
Не лайте, що не змігся на щось краще!
Що ж діять! Всі ми ще в тім царстві мар...

або:

Прийміть сей дар! Крім дум моїх важких,
Крім болю серця, й сумніву, й розпуки,
Усе в ній байка, рої мрій палких...⁷⁶ –

залишають дещо печальне враження, але великою мірою таки вписуються в загальну поетику і сенс поеми. Бо символічне самогубство таки поповнилося. Новий Валленрод, якого Франко створив, поєднуючи полярні якості поета-wieszcz-a і зрадника, мав також бути засобом для конфронтації свого роздвоєння – роздвоєння не тільки між українським і польським таборами, але й між його функціями поета і громадського діяча. Екзорцизм першого роздвоєння таки відбувається: на бенкеті Мирон рішуче пориває з польською стороною і висловлює всю свою зневагу до цього вищого класу, який зумів цю сторону так суцільно монополізувати. (Адже в світі поеми і в тому реальному світі, що вона коментує, польська сторона це і є шляхта й аристократія; інші сфери – ті, з якими в реальному житті Франко старався співпрацювати, – просто-таки відсутні). Найважливіше для структури поеми є те, що в цьому контексті Мирон може вповні висловити себе і свою позицію: рвучи свої колишні зв'язки, "вбиваючи" ту свою іпостась, яка буцімто "коляборувала" з ворожим табором, він у той же час себе стверджує. Попри всю фантазмагорію кінцевих сцен бенкету, він залишається цілісним.

Ситуація між "своїми" діаметрально протилежна: Мирон, той, ще живий Мирон, який є втіленням поета, індивідуаліста (хай і "пихатого", хай і демонізованого), не має жодного простору для існування: його функція – бути мовчазною жертвою громадського лінчування; йому (як Каїнові з ранішої поеми) не дано сказати ані слова; його простір для дії – труна, в якій його закопують живцем. Це, звісно, – жорстоке оскарження на адресу громади, але ми не сміємо сумніватися в його автентичності, правдивості: поема, зокрема ці її частини, пишеться емоціями, почуттями, не інтелектом. Що пишеться інтелектом – це, власне, епілог, де поет – знову в його іпостасі громадського діяча, розважливого, хоч і трохи банального напутника, нездоланного оптиміста тощо – вдає, ніби те, що щойно відбулося, не було жакливою розповіддю про власну глибинну травму, а такі собі літературні "чари місячної ночі".

У плані розв'язання дилеми індивід /суспільство, конфронтації тіні, а *потім інтеграції того знання в свою свідомість* – поема завершується невдачею, відступом від граничної щирости і від остаточної сповіді, тієї сповіді, яка мала бути перед самим похороном. Мудрість, якою вона потрапляє, є однопланова, громадська – саме та, яка знадоблюється на жорна громадських критиків-екзегетів. Поета-Валленрода (бодай на якийсь час) таки поховано, тобто поховано думку, що якоюсь мірою кожний – *справжній* – поет є Валленродом: замаскованим, носієм тіні, "зрадником" якоїсь загальноприйнятої "громадської" істини. Майже чверть століття пізніше Євгеній Замятін подасть щось аналогічне в розгорнутій прозовій формі, коли в його нібито футуристичному, але насправді суцільно психологічному романі *Мы* він покаже (з глибокою іронією), що тільки насильне самозречення – лоботомія (і до того заподіяна тоталітарною владою) – "виліковує" від уяви і нібито рятує інтегральність психіки.

Проте у Франка, навіть в епілозі, у цьому інтелектуально-громадському відступі від глибинної, жакливої правди, є приховане подвійне дно. Подивімось ще раз на його прикінцеве звернення до читача, яке йому ніби вияснює твір, ніби вибачається за нещодавні жахи й уклінно просить прийняти свій "дар":

Прийміть сей дар! Крім дум моїх важких,
Крім болю серця, й сумніву, й розпуки,
Усе в нім байка, рої мрій палких...

Хіба не ясно, що все те, що в граматично-семантичному плані залишається "за бортом" (у конструкції "крім...") – думи важкі, біль серця, сумнів, розпука – і є найсокровенніша суть поезії. Поза тим, власне, й залишається лиш "байка", тобто непоезія. В контексті епілогу, що є апологією (так це треба бачити) до не надто

тонкого читача, ця іронія є досить тонка... і немовби призначена для читача, який стоїть за наявним імпліцитним читачем, немовби для його нащадка.

Таким чином, Франко здає і не здає свою поетичну позицію. І зрештою, якщо він її здає, то лишень на короткий час. Його остання поема "Мойсей" (1905) відновлює його суверенну, пророчу, поетичну роль з новою силою.

¹ Набагато коротша версія цього дослідження, "Франко і Міцкевич: метаморфози "валленродизму", має з'явитися в американських працях до XII з'їзду славистів у Кракові, в 1998 р.

² Пор. моє раніше і ще зовсім попереднє дослідження: "Іван Франко і Адам Міцкевич" // Іван Франко і світова культура. Київ, 1990. Кн. I. С. 135–141. Від того часу про Франка з'явилося кілька нових праць, зокрема Оксани Забужко і Тамари Гундорової (див. нижче), а також Богдана Якимовича, – але сама тема Франко – Міцкевич і питання "великого перелому" в самоосмисленні поета не породили інтерпретацій, які б ішли далі аналізу-коментаря Миколи Зерова (див. його "Франко – поет". До джерел. Краків-Львів, 1943. С. 134–142). У своїй праці про *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda* (Варшава, 1990) Марія Яніон трактує Франка і його "Ein Dichter des Verrates" зі своїх старих позицій (див. с. 380–409; пор. її "Tragizm <Konrada Wallenroda>" *Romantyzm. Studia o ideach i stylu* (Варшава, 1969). С. 15–16) і не передбачає не тільки нового прочитання, але й факту, що сама парадигма цього спілкування, Франкового прочитання *wieszcz-a*, потребує не осудження, а аналізу та деконстрування.

³ Література, присвячена цьому питанню, багаторою. Пор., наприклад: *Stefan Kawyn. Z badań nad legendą, mickiewiczowską*, (Львів, 1948). Щодо самого моменту пророцтва див.: *Wiktor Weintraub. Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza* (Варшава, 1982).

⁴ Пор.: *Harold Bloom. Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London, 1973. Механічне й позаконтекстуальне застосування цієї тези знаходимо у Богдана Рубчака (див. його вступ до: *Shevchenko and the Critics*. Ed. George S. N. Luckyj, Toronto, 1980. С. 3–54), який твердить (очевидно, на суто кількісній базі), що тим же "батьком"-попередником для Франка був Шевченко. Хоч тезу цю не важко спростувати (пор. подальшу дискусію), українського "батька" також не можна недобачити в цій парадигмі. Для Франка це, очевидно, Драгоманов. До цього питання треба буде ще повернутися.

⁵ Пор., наприклад: *Adam Mickiewicz w rusinskiej literaturze* // *Kraj*. 1885, N. 46; і *Nowe wydanie Dzieł Mickiewicza* // *Kurier Lwowski*, 1893, N. 14 і 15.

⁶ Пор. мою статтю "Іван Франко і Адам Міцкевич", *пассім*.

⁷ Новою, хоч ще попередньою спробою подолати цей брак є праця Тамари Гундорової "Франко – не каменярь". Мельборн, 1996.

⁸ В свою чергу, такі поеми, як "Абу Касимові капці" (що насправді тільки маскується під легко-дидактичну тематику і нібито молодіжного адресата) і "Бідний Генріх", можуть вважатися як перехідні, тобто такі, де розповідно-описова лінія набирає глибшого, внутрішньо-психологічного звучання і врешті-решт стає своєрідною ілюстрацією психологічно-етичної тези або візії.

⁹ Вже на початку цього процесу, тобто зараз після публікації "Смерті Каїна", в 1889 р. Франко висловлює це не тільки відкрито, але майже програмово:

Неясна для вас ця легенда
І чудно читати її?
Не личить стара реверенда
На хлопській плечі мої.

Що ж, пані, ті вірші неясні –
То власная повість моя:
Мої розчаровання власні
І лютая мука-змія.

Колись за невластні провини
Цурались мене і кляли, –
Мов Каїн отой по пустині,
Блудив я по рідній землі.

Докори зносив я і труди;
І, хоч їх тягар мя ломив,

Я привидам, з власної груди
Розснваним, душу кормив.

Я з власного серця і крови
Творив собі радісний світ,
Щоб скарб весь своєї любови
У нім помістити як слід.

А нині, коли я вертаю
З словами любови до братів,
Чи ж "щирі" сліпці не пускають
На мене затроєних стріл?

Важка моя пісня, о пані,
Бо важко на серці мені...

Див.: Іван Франко. Зібрання творів у 50 томах (в подальшому: ЗТ). Т. 2. Київ, 1976. С. 408-409.

¹⁰ Наголошування таких, власне, стратегій проявляється на різних рівнях Франкових творів, наприклад, у самих заголовках ("Профілі і маски") або у проєкціях автора/наратора (пор. вступи до "Зів'ялого листя"), або навіть у суто пізнавальних, психологічних структурах, наприклад, у його дискусії про маскування українського "я" в контексті Польської Речі Посполитої XVII ст. (див. нижче).

¹¹ Пор., наприклад, його власні примітки до "Смерті Каїна".

¹² Пор.: Gerard Genette. *Palimpsests: la littérature au second degree*. Париж, 1982.

¹³ Із збірки "Semper Tiro" (1906). Характерно, Франкове окреслення циклу, в якому вірш появляється – "Нові співомовки", – також вказує на вже згадувану інтертекстуальність, очевидно, перегукуючись із Руданським (і з Франковим розумінням його, Рудансько-го, "співомовок").

¹⁴ Факт, що Каїн так структурно наближений до Христа, викликав неоднозначне згіршення в клерикальних колах; пор.: ЗТ. Т. 1. С. 482.

¹⁵ ЗТ. Т. 3. С. 68–69.

¹⁶ Питання Франкового зацікавлення буддизмом ще дуже мало досліджене; ним тепер займається молодий дослідник Ігор Папуша. Самі поетичні алюзії до вчення буддизму розсипані в різних творах Франка. І так, наприклад, у другому вірші циклу "Із книги Кааф", "Поете, тям, на шляху життєвому...", що він уперше надрукував у 1904 р. (тобто, на рік перед "Мойсеєм"), завдання поета представлене власне в класично-буддистській формі бодісатви, ества, що іншим уможливило спасіння:

Пророцький дар у тебе лиш на те,
Щоб інший край обцяний вказав ти,
А сам не входив у житло святе.

І серце чулеє на те лиш взяв ти,
Щоб кожному в день скорбі пільгу ніс,
І в горі слово теплеє сказав ти.

ЗТ. Т. 3. С. 165.

¹⁷ ЗТ. Т. 5. С. 230.

¹⁸ Там само. С. 361–362.

¹⁹ ЗТ. Т. 1. С. 81–82.

²⁰ Пор.: Robert Rogers. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Detroit, 1970.

²¹ ЗТ. Т. 1. С. 81.

²² Пор., наприклад: Daniel Halpern. *Who's writing Tris? Notations on the Authorial I with Self-Portraits*. Hopewell, New Jersey, 1995.

²³ Варто пригадати, що у першому варіанті своїх молодечих, але однозначно програмових "Каменярів" (1878) перші три строфи (які Франко викреслив і ніколи не поновив) подаються від особи вже буцімто померлого автора; сон, який він бачить, це позагробовий сон, а він сам похований живцем. Пор.: ЗТ. Т. 1. С. 422.

²⁴ Іван Франко. БУЛ. Київ, 1991. С. 596.

²⁵ Найцікавішим, мабуть, є те, чому у другому виданні (1911 р.) Франко відчував потребу вияснювати цей такий прозорий літературний прийом ("Не потребую, здається, додати, що прозова передмова до першого видання, яка й тут друкується без зміни, також не більше, як літературна фікція"). Що заслуговує на деконструкцію, однак, – це риторичні

контексти (зокрема, розуміння своєї публіки і своєї ролі vis-a-vis цієї публіки) при цьому повторному одяганні і зніманні авторської маски.

²⁶ Там само.

²⁷ Іван Франко. Поєми. Львів, 1899.

²⁸ Пор. наприклад, останній рядок XI частини: "Хто сюди вйде, надію най навіки по-проща".

²⁹ Один із нечисленних дослідників, який порушував це питання – але ще дуже поверхово, – це Антін Крушельницький, пор. його: Іван Франко (поезія). Коломия, 1909.

³⁰ T. Romanowicz. Domowe sprawy Rusinów // Nowa reforma. 1895. № 226; пор.: ЗТ. Т. 46/II. С. 276.

³¹ Пор. його "Nieco o stosunkach polsko-ruskich. Odpowiedź p. T. Romanowiczowi na artykuł "Domowe sprawy Rusinów" // Kurjer Lwowski. 1895. № 284.; див.: ЗТ. 46/II. С. 258–279.

³² Див.: Die Zeit. 1897. № 136.

³³ Наприклад, його польського колеги Генрика Бігелейзена про розмови з Франком на тему зради і валленродизму саме напередодні написання "Ein Dichter des Verrates"; див. його "Мої спомини про Франка". Літературні вісті. 1927. № 1–15; цит. у вступі М. Купловського до: Iwan Franko. O literaturze polskiej. Краків, 1979. С. 72–73.

³⁴ Ця стаття, підписана ім'ям Романа Ярославича, діяча русько-української радикальної партії (див.: Die Zeit. 1897. № 131 і 132), дотепер має свою цінність не так як опис недавніх виборів, як гострий і правдивий огляд відмінної політичної й культурної історії та тодішньої фундаментальної нерівності обох сторін.

³⁵ Ці ноти, річ ясна, звучать уже набагато раніше; пор., наприклад, з його циклу "Україна": "Не пора, не пора, не пора" і "Ляхам" (1887 р.).

³⁶ Такий, власне, ідеологічний перелом бачить тут Оксана Забужко. Пор. її: "Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період". Київ, 1992, де певна увага присвячується поємі "Похорон" (С. 76–93). Хоч ця праця не позбавлена цікавих спостережень, загальний категоричний та рапсодійний тон, децю поверхова обізнаність із фактами (зокрема, помітна щодо польсько-українських взаємин і загального австро-угорського та польського контекстів цього періоду) і передусім романтично-телеологічна, а насправді публіцистична та імпресіоністична провідна теза про "філософію української національної ідеї" роблять її мало переконливою. Офіційні советські трактування "Похорону", ясна річ, набагато гірші; пор. наприклад: А. А. Каспрук. Філософські поєми Івана Франка. Київ, 1965, де майже нічого суттєвого не затримується. Обговорюючи "Похорон" у своєму дослідженні ("Франко – не каменярь", с. 111–115), Тамара Гундорова оминає, річ ясна, ідеологічні спрощення, але також не пробує нового аналізу.

³⁷ Див.: Іван Франко. Твори в 12 томах. Київ, 1953. Т. XII. С. 549–556.

³⁸ Саме проти цього неточного (а насправді категорично моралізуючого, тоталізуючого) застосування поняття "зради" виступив ряд полемістів, наприклад, – Монат, Спасович і ін.; пор.: Яніон. Życie pośmiertne Konrada Wallenroda. Див. важливу працю В. Борового О роєзії Mickiewicza. Lublin, 1958, зокрема, розділ "Poeta przemian". С. 191–192. Пор. також мою статтю "З проблематики символічної автобіографії у Мицкевича і Шевченка" // В літопис шани і любови. Київ, 1989. С. 51–63, тут с. 53–54.

³⁹ Пор.: Яніон... Як видно з Франкового "Ліса Микити", ця наука не була йому чужа...

⁴⁰ Див.: Яніон...

⁴¹ Пов'язання між тими трьома творами – "Войнаровським", "Кондаром Валленродом" і "Полтавою" – має чимале значення для слов'янських літератур доби романтизму і привертало живу увагу дослідників. Див. також мою працю "Між історією і міфом: козащина в польській та російській літературах доби романтизму" (готується до друку).

⁴² Див.: W. Billip. Mickiewicz w oczach współczesnych... Див. також: Janion. Życie pośmiertne... С. 216–221.1.

⁴³ Див.: J. Słowacki. Beniowski. Paryż, 1841; див. також його Dzieła. Wrocław, 1952, том III. (Ці рядки, знаменно, також цитує Франко в "Ein Dichter des Verrates".) Як підкреслює Яніон, Словацький продовжує своє осміювання цього синдрому, коли в дальших строфах "Беньовського" він підшептує "на вухо" читачеві, що Пашковський, царський намісник у Варшаві, також нібито мав бути Валленродом (цитована праця, С. 226). Цей момент – чи попросту комплекс моментів: кон'юнктури, маскування, самооправдування, параноїчного бачення повсюдного подвійного і потрійного дна, повсюдної симуляції і конспірації, – набирає особливого звучання в советський, як і в теперішній пост-советський періоди.

⁴⁴ Пор.: Яніон, цитована праця.

⁴⁵ Див.: В. Вайнтрауб. (*Wiktor Weintraub*). The Poetry of Adam Mickiewicz. The Hague, 1954. С. 133.

⁴⁶ Щодо камуфляжної функції романтичного сюжету див.: В. Вайнтрауб. Там само. С. 123.

⁴⁷ ЗТ. Т. 5. С. 72.

⁴⁸ Пор., наприклад: "Поляки і Русини" (ЗТ. Т. 7 46/2. С. 317–330), що з'явилося власне в *Die Zeit* напередодні "Ein Dichter des Verrates".

⁴⁹ Пор.: *Henryk Rzewuski*. Pamiątki Soplicy. Париж, 1839–1841.

⁵⁰ Див. передусім статтю Ю. Романчука "Смутна поява", у Ділі, 13 травня 1897; спогади Генрика Бігеляйзена "Мої спогади про Івана Франка" // Іван Франко у спогадах сучасників. Київ, 1956. С. 295–308; і Володимира Гнатюка, "Про ювілей І. Франка в 1989 р.". Там само. С. 309–312.

⁵¹ "Konrad Wallenrod", частина VI, рядок 25.

⁵² ЗТ. Т. 5. С. 58.

⁵³ Там само. С. 76.

⁵⁴ Там само. С. 80.

⁵⁵ Там само. С. 85.

⁵⁶ Там само. С. 59.

⁵⁷ Там само. С. 77.

⁵⁸ В суто розповідному плані Мирон тут скоріше нагадує Вітольда з "Конрада Валленрода", а не титульного героя, тобто він виступає як вождь, який "добровільно" переходить на бік ворога, а не є замаскованим "подвійним агентом". Але насправді все це не висвітлюється і не розвивається: "Похорон" просто не діє в такому фабульному плані.

⁵⁹ Там само. С. 77.

⁶⁰ Там само. С. 79.

⁶¹ Недиференційованість цієї настанови проступає як в "Ein Dichter des Verrates", так і в "Похороні"; див. нижче.

⁶² Там само. С. 80.

⁶³ Пор. передусім його "Націоналізм". Львів, 1926.

⁶⁴ Див.: Душевна драма І. Франка і його сучасників // Туга за героїчним, ідеї і постаті літературної України. Лондон, 1953.

⁶⁵ "Мойсей. ЗТ. Т. 5. С. 222.

⁶⁶ Там само. С. 78–79.

⁶⁷ Пор. його *Obrazki galicyjskie*. Львів, 1897. ЗТ. Т. 31. С. 29–32. Перекладаючи це ключове ствердження як "Не люблю русинів" (замість "Не люблю українців"), "академічне" п'ятдесяти-томне видання вдається в ще одну (хоч тут будімо благонамірену) фальшивку. Бо в тодішньому як польському, так і західно-українському дискурсі слово "rusin/русин" означало те, що сучасною українською мовою називається "українець". (І саме так в інших Франкових польськомовних працях воно й перекладається – в тому ж "академічному" виданні; пор., наприклад, "Дещо про польсько-українські відносини. Відповідь п. Т. Романовичу на статтю "Хатні справи українців", що в оригіналі було "Nieco o stosunkach polsko-ruskich. Odpowiedź p. T. Romanowiczowi na artykuł "Domowe sprawy Rusinów"; див. примітки 30 і 31.) Проте, власне в цьому загостреному випадку – "Не люблю українців!" – в якому Франко програмово відмежовується від тої "любові" до Руси/України, що йому так часто доводилося пародіювати, саме тут редактори вирішують його пригладити, підчесати під суспільну норму. На жаль, навіть деякі серйозні дослідники (пор., наприклад: Т. Гундорова, цитована праця. С. 111) сприймають це за справжню монету. (Зеро ж обходить це питання, цитуючи Франка в оригіналі).

⁶⁸ Див.: "Іван Випенський і його твори". ЗТ. Т. 30. С. 127.

⁶⁹ Пор.: Каспрук. Цитована праця. С. 119.

⁷⁰ Пор. другий розділ, "Перший допит" "Процесу" Кафки.

⁷¹ Пор.: C.G. Jung. Two Essays on Analytical Psychology. New York. Princeton, 1964. vol. 7, p. 65 і vol 8, p. 208; див. також: Marie-Louise von Franz. Shadow and Evil in Fairytales. Dallas, 1987, ст. 5–10 і пассім; див. також: Володимир Одайник. Jung and Politics: The Political and Social Ideas of C. G. Jung. New York, 1976, ст. 69–83 і пассім.

⁷² Пор.: М.-Л. фон Франц. Цитована праця. С. 7–10; і Одайник, цитована праця.

⁷³ Цей момент накинutoї тіні досліджується "феміністичним" юнгівським аналізом, пор.: Marion Woodward. The Ravaged Bridegroom: Masculinity in Women. Toronto, 1990.

⁷⁴ Пор. наприклад, праведне збудження А. Каспрука: "Грізний і справедливий у своєму присуді народ вимагає зрадникові смерті. І це єдино можливий вирок". Цитована праця. С. 120.

⁷⁵ ЗТ. Т. 5. С. 88.

⁷⁶ Там само. С. 88–89.

**АДРЕСИ НАШИХ
ПРЕДСТАВНИКІВ**

США:

SUČASNIST /
Bohdan Pevny
83-67 116th Street
Kew Gardens, NY
11418 USA
(718) 441-8374

АВСТРАЛІЯ:

Sučasnist /
Mr. D. H. Pyrohiv
75 New Road, Oak Park,
Vic. 3046 Melbourne

АРГЕНТИНА:

Sučasnist /
Dr. M. Wasyluk
Nahuel Huapi 5381
1431 Buenos Aires

ВЕЛИКОБРИТАНІЯ:

Sučasnist /
Mr. S. Wasylko
4 The Hollows, Silverdale
Nottingham NG11 7FJ

ПОЛЬЩА

Sučasnist /
Andrzej Zelwak
ul. Jaracza 3 m. 45
00378 Warszawa
Polska
(022) 625-0968

1997 листопад 11

СУЧАСНІСТЬ

**ЛІТЕРАТУРА, НАУКА, МИСТЕЦТВО,
СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ**

Журнал видається з 1961 р. (438)

**Щомісячний часопис
незалежної української думки**

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРА

- 5 Григорій Тименко. З невиданої книги "На вулиці мертвого сонця"
- 29 Галина Пагутяк. Радісна пустеля. *Маленький роман*
- 52 Володимир Забаштанський. Нові поезії
- 59 Володимир Грабовський. Білоруська тема інакше (з літератури *Опору*)
- 60 Славамир Адамовіч. Вірші.
- Нотатки з в'язничого шпиталю
- 65 Сяржук Сокалав-Воюш. За мурами в'язниці – також зона

СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

- 68 Володимир Шевченко. Українська людина: час і потреба самоопанування
- 78 Петро Потічний. Діаспори і міжнародні відносини

УКРАЇНСЬКА ПОПУЛЯРНА КУЛЬТУРА

- 85 Олександр Гриценко. Книжка як явище популярної культури

СПОГАДИ

- 98 Юрій Шанін. Він залишився назавжди

КРИТИКА

- 102 Микола Сорока. Не звуком єдиним живе поет
- 107 Людмила Таран. Одвічне взаємопротивенство-взаємопритягання
- 113 Григорій Грабович. Вождівство і роздвоєння: тема "валленродизму" в творах Франка

МИСТЕЦТВО

- 139 Богдан Певний. Розмай Віллема де Кунінга
- 146 Володимир Горпенко. Про стан речей

- 157 ПОШТА РЕДАКЦІЇ
-