

Львівський національний університет імені Івана Франка

Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Шостак Ольга Олександрівна

УДК 821.161.2.09 : 331.556.46

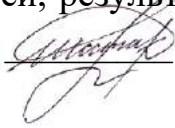
ДИСЕРТАЦІЯ
«ЕМІГРАЦІЙНИЙ» ТЕКСТ ІВАНА ФРАНКА

10.01.06 – теорія літератури

03 – гуманітарні науки

Подано на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело  О.О. Шостак

Науковий керівник: Гнатюк Михайло Іванович, доктор філологічних наук,
професор

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Шостак О.О. «Еміграційний» текст Івана Франка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури» (035 – Філологія). – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2018.

Дисертація репрезентує перше в українському літературознавстві комплексне дослідження проблеми художнього осмислення еміграції у творчості І. Франка. Запропоновано дефініцію поняття «еміграційний» текст, визначено центральні сюжетні мотиви, образи-топоси, художні коди, що слугують інтеграції творів у надтекстову структуру, та з'ясовано їх місце в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Корпус текстів І. Франка про еміграцію аналізується в теоретико-методологічному просторі поетики, риторики та інтерпретації. Центральне місце належить неориторичній методології, що ґрунтується на з'ясуванні комунікативних стратегій художньої мови на рівні їх співвіднесення з письменницькою інтенцією та рецепцією читача. Окреслено риторичні домінанти «еміграційного» тексту в просторі поетики. Досліджуються особливості представлення еміграційної теми в поетичних, прозових і драматичних творах. У дисертації характеризується специфіка кореляції в «еміграційному» тексті І. Франка засобів традиційної та індивідуально-авторської поетики.

Перший розділ «Теоретико-методологічні основи дослідження “еміграційного” тексту» містить виклад теоретичних засад і методологічних стратегій вивчення творів І. Франка про еміграцію. Підрозділ 1.1. «Поетика, риторика, інтерпретація» спрямований на з'ясування актуального для феномена «еміграційного» тексту методологічного інструментарію, вибудованого на межі трьох теоретичних пропозицій – поетики, риторики та інтерпретації. Зокрема, подається огляд античної теорії риторики і неориторичних течій, що мають структурально-семіотичне підґрунтя. Базований на неориторичних ідеях про

стратегічність висловлювань риторичний аналіз «еміграційного» тексту І. Франка передбачає встановлення риторичних стратегій різних поетикальних рівнів твору (версифікація, тропіка, композиція та ін.), які репрезентують авторські інтенції з приводу еміграції. Тексти письменника на еміграційну тематику доцільно аналізувати із залученням поліаспектної інтерпретації, що поєднує різні підходи для відчитання смислу художнього твору. У підрозділі 1.2. «“Еміграційний” текст І. Франка: структура, специфіка, рецепція» на основі студій літературознавців з теорії надтексту (Н. Медніс, О. Лошакова та ін.) обґрунтовано поняття «еміграційного» тексту І. Франка як персональної поліструктурної надтекстової єдності з ознаками локальної, яка складається зі спільних за семантикою та формою художніх творів, що розкривають тему еміграції та об'єднані центральними просторовими топосами батьківщини і чужини, переведеними в сакральний регістр образної антитези раю / пекла. Відтак вагому роль у конструюванні «еміграційного» надтексту виконує біблійний інтертекст, що задає символічну модель, яка забезпечує структурну й семантичну єдність субтекстів. Слід зазначити, що феномен «еміграційного» тексту І. Франка значно ширший і не тотожний поняттю міського чи регіонального тексту (львівський, гуцульський та ін.), оскільки попри репрезентативність просторових локусів розбудовується на основі соціокультурного концепту еміграції. Корпус творів І. Франка, присвячених проблемі еміграції з Галичини кінця XIX – початку XX ст., складають: низка ранніх поезій, цикл «До Бразилії», поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», оповідання «Довбанюк», повість «Для домашнього огнища», комедія «Майстер Чирняк», драма «До Бразилії», оповідання «Панщизняний хліб», роман «Перехресні стежки», новели «Батьківщина», «Сойчине крило». До комплементарного блоку художніх творів зараховуємо публіцистику письменника (1891–1897), епістолярій та мемуаристику (про участь І. Франка в еміграційному русі). Тогочасний емігрантський фольклор (пісні, коломийки, приповідки, казки, перекази) трактується як генеративний фактор культурного контексту.

Підрозділ 1.3. «Центральні топоси “еміграційного” тексту» присвячений аналізу топіки творів Івана Франка про еміграцію, що належить до провідних риторичних стратегій. Художній світ вказаного корпусу текстів ґрунтується на кореляціях у системі власне еміграційних (батьківщини, чужини, визиску, страждання, бруду, неосвіченості) і загальнокультурних топосів (образи раю та пекла, дороги, «світу навиворіт», гри та ін.), завдяки чому, крім відображення реалій, задається паралельний містичний пласт оповіді. Зокрема, процес декодування авторської інтенції спрямовує біблійна антитеза раю / пекла. У підрозділі 1.4. «Твори І. Франка про еміграцію в контексті української літератури кінця XIX – початку XX ст.» проаналізовано особливості «еміграційного» тексту української літератури межі XIX–XX ст., сконструйованого за принципом традиційного наративу, наближеного до фольклорної матриці, та з’ясовано місце в цій надтекстовій єдності творів І. Франка.

Другий розділ «Еміграційний дискурс циклу “До Бразилії”» репрезентує аналіз ядерного субтексту корпусу творів І. Франка про еміграцію. Задане ним інтерпретаційне поле, базоване на ключових мотивах і образах, поширюється на периферійні субтексти. Позаяк «еміграційна» поезія має тісні зв’язки із соціокультурним контекстом, подано коментар про еміграцію до Бразилії як соціальний феномен, зокрема з опорою на публіцистику І. Франка, і встановлено витоки мотивів поезій (підрозділ 2.1. «Історико-соціальний контекст еміграції як підґрунтя мотивної парадигми поезій»). Також здійснюється порівняльний аналіз циклу «До Бразилії» з емігрантським фольклором, який розглядаємо як ще одне джерело сюжетів і поетикальних домінант (підрозділ 2.2. «Фольклорні джерела художніх творів»). Акумуляований соціокультурним контекстом матеріал І. Франко впорядковує та белетризує в художньому «еміграційному» тексті, пропонуючи власну візію проблеми з використанням традиційних і новаторських прийомів. Причому значною мірою елементи традиції потрапляють у твори з культурного тексту еміграції.

У підрозділі 2.3. «Еміграційна риторика ядерного субтексту» визначено провідні риторичні стратегії вираження авторських інтенцій у циклі «До Бразилії» на рівні композиції, тропіки, фігур та версифікації. У параграфі 2.3.1. «Особливості композиції та поетичної мови» з'ясовується вплив жанру (лист, емігрантська пісня, поезія-дискусія) на специфіку диспозиції та поетики художніх текстів. Розглядається мотивний репертуар кожної з поезій, який відповідає певному етапу еміграції (агітація, підготовка до виїзду, оцінка проблеми суспільством, дорога, побут на чужині), так що цикл відтворює хроніку подій. Характеризуються форми вияву авторської свідомості, типологія адресатів. У системі тропіки й фігур акцентується домінування традиції (насамперед фольклорної). Загалом, поетичність наративного циклу досягається образами, які не належать до виразних тропів (автологізми органічно взаємодіють із металогією), що засвідчує художню майстерність І. Франка. У параграфі 2.3.2. «Проблеми версифікації» продемонстровано, що віршова форма й фоніка поезій циклу «До Бразилії» та їхній зміст тісно взаємопов'язані. За допомогою метрики і засобів звукопису письменник не лише урізноманітнює звучання тексту, а й відтворює «мелодію еміграції», розставляє важливі смислові акценти. У поезіях збережено семантичний ореол обраного метра. Зокрема, ямбічні та хореїчні розміри підкреслюють сатиричний етос, а дактилічні ритми створюють елегійну настроєву палітру. Для увиразнення змісту в художніх текстах використані такі віршові елементи та засоби фоніки: іпостасування основного виду стопи іншим, переноси наголосів, цезури, особливості римування, введення іншорозмірного рядка в монометричний текст, строфічні клаузули, синтаксичний паралелізм, хіазм, асонансні решітки, анафори, алітерації та ін. Кожному твору властиве своєрідне фонічне й ритмічне оформлення.

У третьому розділі «Тема еміграції в периферійних субтекстах» досліджуються поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», новели «Батьківщина» і «Сойчине крило», які потрапляють у силове поле надтексту через актуалізацію в художньому просторі традиційних

еміграційних мотивів і образів. Інтерпретаційні коди ядерного циклу «До Бразилії» задають відповідні рамки для відчитування цих творів у межах емігрантської теми, але в них концепт еміграції модифікований, позаяк розкрито нові аспекти проблеми. Насамперед, відзначаються оригінальністю прозові периферійні субтексти. У новелах «Батьківщина» і «Сойчине крило» тема еміграції не належить до центральних, а окреслена в суміжних мотивах і виведена на рівень узагальнень, насичена філософським змістом. Тому й стійкі топоси зазнають значних змін. На прикладі поеми «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», новел «Батьківщина» і «Сойчине крило» помітно, як периферійні субтексти набувають значень під впливом ядерного, але в той же час цикл «До Бразилії» також отримує активізацію нових смислів. Риторичні стратегії komponування текстів і параметрів форми (ритміка, фоніка, тропіка, фігури) відображають як тенденції тяжіння до традиції, так і пошук неординарних авторських рішень.

У підрозділі 3.1. «Поема “Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад: художнє осмислення єврейської еміграції» характеризуються особливості периферійного субтексту, який порушує проблему еміграції єврейства, поширену в 1880-х рр., що корелює з центральною темою визиску. В образі Швінделеса Пархенбліта відчитуємо елементи стереотипізації, яка бере початок у фольклорній традиції. Сатирична спрямованість тексту про еміграцію-втечу єврея-шахрая задає відповідні риторичні стратегії на рівні версифікації, фоніки, тропіки, лексики. Як і «еміграційній» поезії циклу «До Бразилії», твору характерна автологічна образність.

У підрозділі 3.2. «Еміграційні вектори новели “Батьківщина“» зазначено, що тема еміграції з рідного краю потрактована в тексті крізь призму вибору Опанасом Моримухою життєвого шляху і конструюється із використанням топосів дороги, батьківщини, чужини, проституції, оприявнених у наративах оповідача та головного героя з новими семантичними маркерами. Основна увага зацентрована на перекшталтуванні топосу батьківщини, який асоціюється

не з ґрунтом, а з національним усвідомленням, ідеологічною спільнотою. Відтак домінантний і образ інтелігента-просвітителя. Аргументи й контраргументи до тези про прив'язаність українського селянина до землі розгортаються у двох наративах – долі-школи і долі-безодні, співвіднесеної з любовною інтригою. До риторичних домінант зараховуємо метафори, які розбудовують центральні колізії. Серед них можна виокремити як створені для «еміграційного» тексту новели («підліпшення», болота-батьківщини), так і ті, у яких акумульована пам'ять культури (любов як вогонь, хвороба, сон та ін.).

У підрозділі 3.3. «Новела “Сойчине крило” як “еміграційний” текст» зауважено, що еміграційний дискурс твору, теж побудованого за принципом двоступеневої нарації, реалізований насамперед у сюжетній лінії головної героїні Мані та оприсутнений у її листі через топоси дороги, агента, батьківщини, чужини, проституції, які ретранслює мотив фіктивного «одруження». З образом Хоми пов'язана тема громадської роботи інтелігенції, накреслена в публіцистиці І. Франка і представлена, як і в циклі «До Бразилії», на тлі іронічного етосу. Але на першому плані новели актуалізована проблема внутрішньої еміграції і відповідно топос дороги експлікується як шлях до себе. Риторична конструкція тексту, ґрунтованого на діалогізмі записок Хоми та листа Марії-Сойки, відображає аргументацію героями власних життєвих позицій. Драматизм психологічної новели увиразнюють риторичні стратегії в площині тропіки й фігур (антитеза, метафора, риторичні запитання, апострофи, апосіопеза, синтаксичний паралелізм, внутрішнє монологічне мовлення як фігура думки та ін.).

Висновки підсумовують і узагальнюють основні положення та результати дослідження. У дисертації комплексно й поліаспектно проаналізовано феномен «еміграційного» тексту І. Франка, з'ясовано особливості його структури і поетики.

Ключові слова: «еміграційний» текст Івана Франка, надтекст, поетика, неориторика, рольова лірика, риторична стратегія, авторська інтенція, пам'ять

літератури, інтерпретація, художній код, мотивний репертуар, топос батьківщини, емігрантський фольклор.

ABSTRACT

Shostak O.O. Ivan Franko's «emigrational» text. – Qualification research as a manuscript.

Thesis for a Candidate Degree of Philological Sciences (Philosophy Doctor) in specialty 10.01.06 «Theory of Literature» (035 – Philology). – Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 2018.

Thesis presents a complex research of artistic interpretation of emigration in I. Franko's literary works for the first time in Ukrainian literary studies. The author suggests the definition of «emigrational» text, determines central plot motives, characters-topoi, artistic codes that serve for the works' integration into supertext, and singles out its place in the context of Ukrainian literature at the end of the XIX – beginning the XX centuries. The corpus of I. Franko's literary works is analyzed in the theoretical and methodological aspect of the poetic manner, rhetoric, and interpretation. The central position belongs to the neo-rhetorical methodology based on determination of communicative strategies of artistic language on the level of its correlation to writer's intension and reader's perception. The author singles out rhetorical dominants of «emigrational» text in the poetic manner space and studies the features of emigrational subject matter interpretation in poetic, prose and drama works. Specific features of traditional cliché correlation in I. Franko's «emigrational» text and means of individual and author's poetic manner are characterized in this thesis considering rhetoric as an epoch of «ready-made» word in the culturological prospect.

Section 1. of «Theoretical and methodological basics of “emigrational” text research» includes presentation of theoretical fundamentals and methodological strategies of I. Franko's literary works study about the emigration. The Unit 1.1. of «Poetic manner, rhetoric, and interpretation» is focused on the studying of up-to-date for «emigrational» text phenomenon methodological tools based on the border of

three theoretical suggestions – poetic manner, rhetoric, and interpretation. In particular the author outlines antic rhetorical theory and neo-rhetorical trends that have structural and semiotic background. Based on the neo-rhetorical ideas about the strategic fit utterances rhetorical analysis of I. Franko's «emigrational» text is aimed to identify rhetorical strategies of different poetic text levels (vercification, tropes, composition etc.) that represent author's intensions towards the emigration. In general I. Franko's «emigrational» text analysis should be done basing on multi-aspect interpretation that joins different approaches with the aim of literary work sense reading. In the Unit 1.2. of «I. Franko's "emigrational" text: structure, specific features, reception» basing on foreign and Ukrainian literary scholars' research in supertext theory (N. Mednis, O. Loshakov and others) the author provides the rationale for the notion of I. Franko's «emigrational» text as a personal multi-structural supertext unity with the features of the local one that consists of common literary works according to semantics and shape. These literary works reveal the subject matter of emigration and are united by the central space topoi of motherland and outland presented in a sacral register of character antithesis of paradise / hell. Thus the Bible intertext has the important role in «emigrational» supertext construction and suggests a symbolic model that provides structural and semantic subtexts' unity. The author notes that I. Franko's «emigrational» text phenomenon is considerably wider and is not identical to the notion of city and regional text (Lviv, hutzul etc.) because it is formed on the base of social and cultural emigrational concepts despite of space locuses representation. I. Franko's literary works corpus devoted to the issue of emigration from Halychyna at the end of the XIX – beginning the XX centuries includes list of early poetries, cyclus «Do Brazylii», poem «Shvindelesa Parkhenblita vandrivka z sela Derykhlopy do Ameryky i nazad», story «Dovbaniuk», short novel «Dlia domashnoho ohnyshcha», comedy «Maister Chyrniak», drama «Do Brazylii», story «Panshchyznianykhlib», novel «Perekhresni stezhky», short stories «Batkivshchyna», «Soichyne krylo». The part of literary works is supplemented by the writer's publicistic writings in 1891–1897, epistolary and memoiristics (about I. Franko's intensions to emigrate and his participation in

emigrational movement). The emigrants' folklore of that times (songs, kolomyiky, prypovidky, fairytales, legends) is interpreted as a generative factor of cultural context.

The Unit 1.3. of «Central topoi of emigrational text» is devoted to the topoi analysis of I. Franko's literary works about the emigration that belongs to the leading rhetorical strategies. Artistic world of the mentioned texts' corpus is based on the correlations in the system of actually emigrational topoi (motherland, outland, profit, sufferings, dirt, ignorance), and general cultural ones (images of paradise, hell, road, «world inside out», game etc.). Due to this fact besides of culture-specific element interpretation parallel mysterious narrative layer is given. In particular the process of the author's intension decoding is referred by the Bible antithesis of paradise / hell. In the Unit 1.4. of «I. Franko's literary works about the emigration in the context of Ukrainian literature of the end of the XIX – beginning the XX centuries» the author analyzes the specific features of «emigrational» text in Ukrainian literature on the border of the XIX–XX centuries constructed according to the principle of traditional narrative that gets closer to folk matrix and studies the place in this supertext unity of I. Franko's literary works.

Section 2. of «Emigrational discourse of the cyclus “Do Brazylji”» represents the analysis of the core subtext of I. Franko's literary works corpus about the emigration. The field of interpretation suggested by him is based on the key motives and characters and is expanded on the peripheral subtexts. The author comments the emigration to Brazil as a social phenomenon in particular with the background of I. Franko's publicistic writings because the emigrational poetry has close ties with the social and cultural context. The roots of poetry motives are stated (the Unit 2.1. of «History and social emigrational context as the fundamentals of motive poetry paradigm»). The author also provides the comparative analysis of the cyclus «Do Brazylji» with emigrational folk and considers it as one more resource of plots and poetical dominants (the Unit 2.2. of «Folk resources of literary works»). Accumulated by social and cultural context material I. Franko orders and fictionalizes it in artistic «emigrational» text suggesting the own issue interpretation with the use of traditional

and innovative methods. Moreover traditional elements mainly occur in the works of cultural emigrational text.

In the Unit 2.3. of «Emigrational rhetoric of the core subtext» the author defines leading rhetorical expressive strategies of the author's intension in the cyclus «Do Brazylii» on the level of composition, tropes, figures, and versification. The paragraph 2.3.1. of «Specific features of the composition and poetic language» studies genre influence (letter, emigrational song, poetry-discussion) on the specificity of disposition and literary works poetic. The author considers motive repertoire of the each poetry that correlates with the appropriate emigration stage (agitation, department preparation, social evaluation of the issue, road, and everyday life in outland). Thus the cyclus expresses the events' chronicle in the whole. The forms of the author's consciousness expression and addressee typology are characterized. In the system of tropes and figures the tradition dominance (firstly the folk one) is stressed. Generally the narrative cyclus poetry is achieved due to the characters that do not belong to the expressive tropes (autologisms organically interact with metology) that prove I. Franko's artistic skills. The paragraph 2.3.2. of «The problems of versification» demonstrates that poetical form, phonics of cyclus «Do Brazylii» poetries and its content are closely related. With the help of metrics and means of tone painting the writer does not only give the variety of text sounding but also expresses the emigration melody and stresses the important sense accents. The semantic gloriolate of the chosen metre is saved in the poetries. Iambus and trochee metre highlight a satirical ethos, and dactyl rhythms create a mood of elegiac palette. To stress literary works content different poetic elements and phonics means are used. These ones deal with changing of one metric by another, stresses syllabification, cesure, rhyme special features, insert of other metre line in monometric text, stanzas clause, syntactic parallelism, chiasmus, assonance frames, anaphora, alliterations etc. Each composition characterizes by the own phonic and rhythmic design.

Section 3. of «Emigration subject matter in peripheral subtexts» researches the poem «Shvindelesa Parkhenblita vandrivka z sela Derykhlopy do Ameryky i nazad», short stories «Batkivshchyna» and «Soichyne krylo» that belong to the powerful

supertext field because of the significance of traditional emigrational motives and characters in the artistic space. Interpretational codes of the core cyclus «Do Brazyl'ii» suggest the appropriate frames for these works analysis within the emigrational subject matter, but its emigrational concept is modified as new issue aspects are revealed. Firstly, prose peripheral subtexts are noted by its originality. The emigrational subject matter is not the central one in short stories «Batkivshchyna» and «Soichyne krylo». It is outlined in related motives and presented on the stage of generalizations with philosophy content. That is why the stable topoi-cliche changed significantly. The author notes that the poem «Shvindelesa Parkhenblita vandrivka z sela Derykhlopy do Ameryky i nazad», short stories «Batkivshchyna» and «Soichyne krylo» are the examples how peripheral subtexts get the meaning being influenced on the core one. In the same time the cyclus «Do Brazyl'ii» also receives the importance of new senses. Text composing rhetorical strategies and shapes parameters (rhythmic, phonics, tropes, and figures) present tendencies gravitating to tradition, and searching for extraordinary author's solutions.

The unit 3.1. of «The poem “Shvindelesa Parkhenblita vandrivka z sela Derykhlopy do Ameryky i nazad”: artistic interpretation of European emigration» the features of peripheral subtext are characterized. These ones concern with the issue of the Jews emigration expanded in the 1880s that correlates with the central subject matter of the profit. The character of Shvindeles Parkhenblit is identified by the stereotyping elements that have the roots in folk tradition. Satirical focusing of the text about the Jew-gambler's emigration-escape suggests appropriate rhetorical strategies on the level of versification, phonics, tropes, and lexis. The work is characterized by the autologous figurativeness as it is described in emigrational poetry of the cyclus «Do Brazyl'ii».

In the unit 3.2. of «Emigrational vectors of short story “Batkivshchyna”» the author notes that the subject matter of emigration from the motherland is interpreted in the text through the Opanas Morymukha's choice of lifestyle and is constructed with the help of the road, motherland, outland, prostitution topoi realized in teller's and main character's narratives with new semantic markers. The author pays

attention to reinterpretation of motherland's topos that is not associated with ground but with national consciousness and ideological community. Thus the character of intelligent-educator is also a dominant one. According to the statement about Ukrainian peasant's affection to the land pro arguments and the contrary ones are given in two narratives – destiny-school and destiny-abyss correlated with love intrigue. Metaphors that form central collisions belong to rhetorical dominants, among which the author singles out those ones created for «emigrational» short story text (improvement, swamps-motherland) and those where the culture memory is accumulated (love as a fire, illness, dream etc.).

The Unit 3.3. of «Short story “Soichyne krylo” as the “emigrational” text» states that the discourse of emigrational literary work formed according to the principle of two-staged narrative is firstly realized in the main character Mania's plot line and is presented in her letter through the topoi of road, agent, motherland, outland, prostitution retranslated by the motive of fake marriage. The subject matter of public work for intelligence is connected with Khoma's character, outlined in I. Franko's publicistic writings, and presented on the background of ironical ethos as in the cyclus «Do Brazyl'ii». However, in the foreground the issue of inner emigration is identified and accordingly the road topos is revealed as the road to yourself. Rhetorical text construction based on the dialogue of Khoma's notes and Mariia-Soika's letter expresses how the characters argue their life positions. The tension of psychological short story is highlighted by rhetorical strategies in the sphere of tropes and figures (antithesis, metaphors, rhetorical questions, apostrophe, aposiope, syntactical parallelism, inner monologue speech as a thought figure etc.).

Conclusions summarize and generalize basic statements and results of the study. This thesis analyzes phenomenon of I. Franko's «emigrational» text in the complex and multi-aspect sphere, specific features of its structure and poetic manner are revealed.

Key words: I. Franko's emigrational text, supertext, poetic manner, neo-rhetoric, role-based lyrics, rhetorical strategy, author's intension, literature memory, interpretation, artistic code, motive repertoire, motherland topos, emigrants' folklore.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Шостак, О., 2016. Фольклорні джерела поетичного циклу Івана Франка «До Бразилії». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2(18), с. 286-292.
2. Шостак, О., 2017. «Еміграційний» текст Івана Франка: теорія і практика. *Spheres of culture*. Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Faculty of Humanities, Branch of Ukrainian Studies. Lublin, XVI, p. 180-189.
3. Шостак, О.О., 2017. Оповідання Івана Франка «Довбанюк» як «еміграційний» текст. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 31, т. 1, с. 190-192. *Index Copernicus*.
4. Шостак, О., 2017. Риторичний аналіз художнього тексту (на перехресті античних і неориторичних теорій). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Житомир : Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2(86), с. 144-151. *Index Copernicus*.
5. Шостак, О., 2017. Цикл Івана Франка «До Бразилії»: грані композиції та поетичної мови. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2(20), с. 271-279.
6. Шостак, О., 2018. «Еміграційний» текст української літератури кінця XIX – початку XX ст.: традиційне і новаторське. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 67, ч. I., с. 98-110.

Публікації апробаційного характеру:

7. Шостак, О., 2016. Іван Франко і українська еміграція. В : *Матеріали XVII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Тенденції та*

- перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації»* : зб. наук. праць. Переяслав-Хмельницький, [online] 17, с. 181-184. Доступно : <[http://confscience.webnode.ru./](http://confscience.webnode.ru/)> [Дата звернення 22 Листопад 2016].
8. Шостак, О., 2017. До питання про надтекст. В : *Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції студентів та молодих науковців «Наука, освіта, суспільство очима молодих»*. Рівне : РВВ РДГУ, с. 373-375.
 9. Шостак, О., 2017. Риторика як літературознавча методологія. В : *Матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні проблеми германського та романського мовознавства»*. Рівне, [online] с. 147-154. Доступно : <<http://fif.16mb.com/>> [Дата звернення 28 Лютий 2017].
 10. Шостак, О.О., 2017. Риторичні стратегії на рівні композиції та форми «еміграційного» циклу Івана Франка «До Бразилії». В : *Комунікативний дискурс у полікультурному просторі : матеріали Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (6–7 жовтня 2017 р.)*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, с. 109-110.
 11. Шостак, О.О., 2018. Еміграційний вимір художніх перекладів Івана Франка. В : *Сучасний вимір філологічних наук : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції : м. Львів 20–21 липня 2018 р.* Львів : ГО «Наукова філологічна організація “ЛОГОС”», с. 61-64.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

12. Шостак, О., 2014. Новела Івана Франка «Сойчине крило» – твір про еміграцію й декадента. *Філологічні зошити. Літературознавство* : зб. студ. наук. ст. Вип. II. Ред. кол. : Б.М. Кир'янчук [та ін.]. Рівне : РДГУ, 2, с. 96-104.
13. Шостак, О., 2014. Риторика «еміграційного» тексту І. Франка (на прикладі новели «Батьківщина»). *Scripta manent : молодіжний науковий вісник Інституту філології та журналістики* : зб. наук. пр. Уклад. Л.Б. Лавринович. Луцьк : Вежа-Друк, с. 144-147.

- 14.Шостак О., 2018. Поема Івана Франка «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад»: сатиричний образ єврейської еміграції. В : *Матеріали Міжнародного наукового конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка. Львів, 22–24 вересня. У 2 т., т. 1. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, с. 699-710.*

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ «ЕМІГРАЦІЙНОГО» ТЕКСТУ	24
1.1. Поетика, риторика, інтерпретація	24
1.2. «Еміграційний» текст І. Франка: структура, специфіка, рецепція	38
1.3. Центральні топоси «еміграційного» тексту	65
1.4. Твори І. Франка про еміграцію в контексті української літератури кінця XIX – початку XX ст.	77
Висновки до розділу 1	95
РОЗДІЛ 2. ЕМІГРАЦІЙНИЙ ДИСКУРС ЦИКЛУ «ДО БРАЗИЛІЇ»	97
2.1. Історико-соціальний контекст еміграції як підґрунтя мотивної парадигми поezій	97
2.2. Фольклорні джерела художніх творів	109
2.3. Еміграційна риторика ядерного субтексту	122
2.3.1. Особливості композиції та поетичної мови	123
2.3.2. Проблеми версифікації	139
Висновки до розділу 2	170
РОЗДІЛ 3. ТЕМА ЕМІГРАЦІЇ В ПЕРИФЕРІЙНИХ СУБТЕКСТАХ	172
3.1. Поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад»: художнє осмислення єврейської еміграції	172
3.2. Еміграційні вектори новели «Батьківщина»	186
3.3. Новела «Сойчине крило» як «еміграційний» текст	208
Висновки до розділу 3	220
ВИСНОВКИ	223
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	227
ДОДАТКИ.....	261

ВСТУП

Актуальність теми. Еміграція як проблема набула цілісного осмислення у світовій літературі другої половини XIX – початку XX ст. У цей час у Європі активізувались міграційні рухи, пов'язані з пошуком місця праці або й постійного проживання через складну соціально-економічну ситуацію на батьківщині. У Галичині – найбільш перенаселеному краї Австро-Угорщини – ця проблема належала до однієї з першорядних. Вона була притаманна й Наддніпрянщині, що входила в той час до складу Російської імперії. Поширеним явищем стали внутрішні міграції з сіл до промислових міст. А в 1880–1890-х рр. розпочався масовий виїзд до США, Бразилії, Канади. Тема еміграції репрезентована в українській літературі кінця XIX – початку XX ст., зокрема у творах Т. Бордуляка, С. Васильченка, Грицька Григоренка, П. Карманського, Б. Лепкого, Л. Лопатинського, О. Маковея, Д. Марковича, В. Потапенка, В. Стефаника, А. Чайковського, Марка Черемшини та ін.

Особливий резонанс тема пошуків кращої долі на чужині отримала у творчості І. Франка. Еміграційні мотиви з'явилися ще в його ранніх поетичних текстах, але вони не були чітко окресленими («Від'їзд гуцула» (1875), «Якось-то буде» (1880), «[Оповідання цюпасника]» (1880), «Рідне село» (1880), «Журавлі» (1883)). У 1884 р. письменник працює над поемою «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», яка залишилась незавершеною. Цей текст накреслює новий еміграційний вектор, оскільки розповідає про вимушений виїзд галицького єврейства. Надалі тема еміграції знайшла відображення в публіцистичних статтях І. Франка (1891–1897). Упродовж 1896–1898 рр. письменник створює поезії про виїзд галицьких селян за кордон, які згодом об'єднує в цикл «До Бразилії»¹ (збірка «Мій Ізмарагд»). Але риси «еміграційних» текстів простежуються і в драматургії та прозі І. Франка, хоча тема виїзду за межі батьківщини переведена в них на інші

¹ У першому виданні збірки І. Франка «Мій Ізмарагд» цикл має назву «До Бразилії» [305]. Надалі вживатимемо її.

семантичні реєстри (повість «Для домашнього огнища» (1892), комедія «Майстер Чирняк» (1894), новела «Сойчине крило» (1905) та ін.). Комплекс творів І. Франка про еміграцію складає «еміграційний» текст.

Літературознавці долучають твори письменника на еміграційну тематику до різних дослідницьких контекстів: естетичні домінанти, проблематика, жанрові особливості, наративні структури (О. Білецький, А. Крушельницький, М. Зеров, І. Денисюк, М. Гнатюк, Т. Гундорова, Р. Голод, М. Гуняк, Ю. Клим'юк, В. Корнійчук, М. Легкий, Т. Пастух та ін.). Однак згадані дослідники не виокремлюють їх у корпус «еміграційного» тексту з особливою поетикою та мотивною парадигмою, а також зі специфічними ієрархічними відношеннями між творами. Відтак теорія «еміграційного» тексту І. Франка потребує ґрунтового прочитання. Еміграційну тему доречно розглянути поряд з іншими актуальними соціальними темами в художній і публіцистичній спадщині письменника. У творах про еміграцію втілені його задуми як політика, економіста, правника. Сьогодні важливо з'ясувати, як соціальний феномен еміграції стає художнім текстом: від формування системи стійких образів-топосів, мотивного репертуару на основі матеріалів публіцистики й фольклору до формального вираження на рівні тропіки, фігур, версифікації, композиції. Тому продуктивним видається аналіз «еміграційних» творів І. Франка як специфічно організованої надтекстової структури із залученням неориторичної методології для з'ясування різноаспектних стратегій втілення авторських інтенцій.

Зв'язок роботи з науковими темами. Дисертацію виконано на кафедрі української літератури Рівненського державного гуманітарного університету в межах наукової теми «Українська література в культурологічному аспекті» (державний реєстраційний номер – 0117U007579). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол №6 від 30 червня 2016 р.).

Мета роботи – комплексне дослідження «еміграційного» тексту І. Франка, виявлення домінантних риторичних стратегій белетризації соціальної теми та своєрідності авторського художнього осмислення концепту еміграції.

Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**:

- 1) проаналізувати теоретико-методологічні засади дослідження корпусу творів про еміграцію;
- 2) окреслити феномен «еміграційного» тексту І. Франка як поліструктурної надтекстової єдності;
- 3) з'ясувати специфіку «еміграційних» творів письменника в контексті української літератури кінця XIX – початку XX ст.;
- 4) встановити публіцистичні, фольклорні джерела «еміграційного» тексту І. Франка і визначити центральні топоси;
- 5) схарактеризувати риторичні особливості творів про еміграцію на рівні форми (композиція, тропіка, фігури, версифікація та ін.);
- 6) розглянути кореляцію засобів традиційної та індивідуально-авторської поезики в «еміграційному» тексті І. Франка;
- 7) зіставити стратегії репрезентації еміграційної теми в ядерному (цикл «До Бразилії») і периферійних субтекстах.

Об'єкт дослідження – цикл поезій І. Франка «До Бразилії», поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», новели «Батьківщина» і «Сойчине крило».

Допоміжними матеріалами слугують низка ранніх поезій І. Франка на еміграційну тематику, оповідання «Довбанюк», повість «Для домашнього огнища», комедія «Майстер Чирняк», начерк драми «До Бразилії», оповідання «Панщизняний хліб», роман «Перехресні стежки», публіцистика та епістолярій письменника, емігрантський фольклор. Для розгляду літературного контексту ситуативно залучено твори українських письменників – Т. Бордуляка, Б. Лепкого, Л. Лопатинського, П. Карманського, О. Маковея, В. Стефаника, А. Чайковського та ін., а також давньогрецьких, давньоримських, італійських,

єврейських, польських авторів – Гомера, Овідія, Данте Аліґ'єрі, В. Еренкранца-Збараського, Ц. Норвіда, Г. Сенкевича, М. Конопніцької.

Предмет дослідження – специфіка «еміграційного» тексту І.Франка як надтекстової структури, що конструюється на межі трьох літературознавчих методологій – поетики, риторики, інтерпретації; соціокультурні контексти творів про еміграцію; риторичні стратегії «еміграційного» тексту І.Франка та їх вплив на формування смислів і художнього світу творів загалом.

Теоретико-методологічною основою роботи стали дослідження українських і зарубіжних літературознавців у галузі риторики та неориторики (Е.Р. Курціуса, Ж. Женетта, групи μ, Р. Барта, У. Еко, С. Аверінцева, П. Бухаркіна, О. Гнатюк, Я. Ліханського, А. Махова, Є. Матвєєва); теорії тексту і надтексту (Ю. Лотмана, В. Топорова, О. Лошакова, Н. Медніс, О. Галети); фольклористики (В. Гнатюка, Ф. Колесси, О. Дея, М. Чорнопиского, С. Грици, О. Івановської, З. та М. Лановиків, Я. Гарасима, С. Пилипчука, О. Гінди); віршознавства (В. Жирмунського, І. Качуровського, В. Ковалевського, М. Гаспарова, Г. Сидоренко, Н. Костенко, Б. Бунчука). У роботі використано і праці франкознавців (І. Денисюка, М. Гнатюка, В. Корнійчука, М. Легкого, Т. Пастуха, Р. Голода, Р. Чопика та ін.). Наукова база дисертації ґрунтується також на студіях з історії, соціології, культурної антропології, емігрантології (М. Грушевського, В. Левинського, З. Кузелі, С. Злупка, М. Полляка, Л. Суханека, Ю. Шаповала, С. Качараби, Я. Грицака, І. Франків, Н. Ханенко-Фрізен).

Методи. Дослідження здійснено на основі риторичного підходу із залученням описового, біографічного, інтертекстуального, структурно-семіотичного, порівняльно-типологічного, контекстуально-інтерпретаційного, формального методів. Для характеристики риторичних стратегій белетризації еміграційної теми в поетичних, прозових і драматичних текстах використано методи синтезу, узагальнення, зіставлення, а також техніку close reading.

Наукова новизна дисертації полягає в системному й поліаспектному аналізі «еміграційного» тексту І. Франка. У роботі вперше: 1) обґрунтовано

дефініцію «еміграційного» тексту І. Франка; 2) встановлено корпус творів письменника про еміграцію із виокремленням ядерних і периферійних субтекстів; 3) прокоментовано культурні генеративні фактори «еміграційного» тексту (еміграція як соціальна проблема, феномен емігрантського фольклору); 4) визначено комплементарний блок авторського художнього «еміграційного» тексту (публіцистика та епістолярій І. Франка, мемуаристика про участь письменника в еміграційному русі); 5) з'ясовано риторичні стратегії белетризації творів на еміграційну тематику; 6) охарактеризовано традиційні та новаторські тенденції художнього осмислення проблеми еміграції в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. та місце «еміграційного» тексту І. Франка в літературі цього часу.

Теоретичне значення роботи зумовлене тим, що в ній обґрунтовуються та систематизуються теоретико-методологічні засади дослідження «еміграційного» тексту І. Франка. Визначено центральні сюжетні мотиви, образи-топоси, художні коди, що слугують інтеграції творів у надтекстову структуру, та схарактеризовано домінантні риторичні стратегії художньої мови на рівні їх співвіднесення з письменницькою інтенцією та рецепцією читача.

Практичне значення дисертації. Результати роботи можуть бути використані при викладанні теорії тексту, курсу історії української літератури в закладах вищої освіти, при читанні спецкурсів і спецсемінарів із теоретичних проблем франкознавства, у підготовці монографій, підручників і навчальних посібників із теорії та історії української літератури, а також у процесі написання курсових, бакалаврських, магістерських робіт.

Особистий внесок здобувача. Усі ідеї роботи та її висновки належать авторові. Опубліковані статті написані одноосібно.

Апробація результатів дисертації. За темою роботи прочитані доповіді на щорічних звітних наукових конференціях викладачів, співробітників, докторантів, аспірантів та студентів Рівненського державного гуманітарного університету (2014–2018 рр.), а також на всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях та конгресах: Міжнародний науковий конгрес «Іван

Франко: Я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження) (м. Львів, 22–24 вересня 2016 р.); XVII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації» (м. Переяслав-Хмельницький, 29–30 вересня 2016 р.); Всеукраїнська конференція «Пріоритети філологічної освіти» (м. Рівне, 27 жовтня 2016 р.); II Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні проблеми германського та романського мовознавства» (м. Рівне, 24 лютого 2017 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (м. Львів, 27–28 квітня 2017 р.); II Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (м. Рівне, 28–29 квітня 2017 р.); X Міжнародна науково-практична конференція студентів та молодих науковців «Наука, освіта, суспільство очима молодих» (м. Рівне, 17 травня 2017 р.); XXXI щорічна наукова франківська конференція «“Сил твоїх безмірність...”: міждисциплінарність сучасного франкознавства» (м. Львів, 6 жовтня 2017 р.); Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Комунікативний дискурс у полікультурному просторі» (м. Миколаїв, 6–7 жовтня 2017 р.); науковий семінар «Перехресні стежки» (м. Львів, 27 березня 2018 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Сучасний вимір філологічних наук» (м. Львів, 20–21 липня 2018 р.).

Публікації. Основні положення та результати дослідження викладено у 14 наукових публікаціях (з них 5 – у фахових виданнях (2 входять до міжнародної наукометричної бази *Index Copernicus*), 1 – в зарубіжному науковому збірнику та 8 – додаткових праць).

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (Розділ 1. «Теоретико-методологічні основи дослідження “еміграційного” тексту», Розділ 2. «Еміграційний дискурс циклу “До Бразилії”», Розділ 3. «Тема еміграції в периферійних субтекстах»), висновків, списку використаних джерел (362 позиції) та додатків. Загальний обсяг роботи – 264 сторінки, з яких основний текст – 209 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ «ЕМІГРАЦІЙНОГО» ТЕКСТУ

Корпус творів І. Франка про еміграцію означуємо поняттям «еміграційний» текст. Ця дефініція вживається у франкознавстві вперше. На нашу думку, термін «еміграційний» текст слід пов'язувати з напрацюваннями українських і зарубіжних літературознавців у сфері риторики, неориторики, теорії тексту й надтексту. Зокрема, «еміграційний» текст – це поняття, що вибудовується в теоретико-методологічному просторі поетики, риторики та інтерпретації. «Еміграційний» текст І. Франка – складне надтекстове утворення зі специфічною системою топосів, що сприяють об'єднанню його ядерного і периферійних субтекстів у цілісну структуру зі спільним інтерпретаційним полем. Твори І. Франка про еміграцію розглядаємо як складову «еміграційного» тексту української літератури кінця XIX – початку XX ст.

1.1. Поетика, риторика, інтерпретація

Підґрунтя теорії літератури закладають поетика та риторика, формування яких співвідносять з появою одноіменних трактатів Арістотеля, присвячених літературознавчим студіям. Проте в «Поетиці», як слушно зауважує сучасний літературознавець О. Галета, сам термін «теорія» відсутній, тоді як у «Риториці» кілька разів вживається слово «теоретик». На думку Арістотеля, завдання риторики як теоретичної дисципліни, суміжної з діалектикою, – «не переконувати, але в кожному окремому випадку знаходити способи переконування» [8, с. 750]. Тому, за спостереженням О. Галети, риторика – «наука загальна (узагальнювальна), варіативна (розглядає і враховує різні, часто протилежні можливості), пошукова (замість готового результату спонукає до пошуку)» [48, с. 32]. Відтак у сфері поетики – різноманіття засобів художньої форми, а риторика спрямована на їх комбінування і в такий спосіб – на пошук

найдієвіших способів переконання задля конструювання, а згодом і відчитування смислів твору. Парадигма теорії літератури була сформована на початку XX ст. в середовищі формалізму. Зокрема, Б. Томашевський уперше поєднує в теорії літератури поетику й риторику, поки що як царини художньої та нехудожньої комунікації [48, с. 34]. Криза теорії літератури в епоху парадокси другої половини XX ст. ознаменувала повернення до аристотелівського риторичного принципу знаходження способів переконання, а відповідно – вибору необхідного методологічного інструментарію для аналізу художнього тексту, що таким чином виводить на проблему інтерпретації – різних шляхів декодування смислу твору. Як стверджує О. Галета: «Йдеться не стільки про вибір між різними методологіями, скільки, за словами Нича, про формування теорії “малого обсягу” (чи навіть “миттєвої” теорії) [...], яка безпосередньо залежить від конкретного досліджуваного випадку і перевіряється й вивіряється іншими одиничними дослідженнями» [48, с. 37].

Кінець XX – початок XXI ст. вкотре запропонував новий погляд на специфіку теорії літератури, залучену в контекст антропології й культурології. Антропологія літератури як сучасна літературознавча методологія трактує художню літературу як форму культурного означування, акумулювання й артикуляцію людського досвіду з реалізацією естетичної функції мови. При цьому О. Галета розглядає вартим уваги спостереження основоположника інтерпретативної антропології, американського дослідника К. Гірца, який, акцентуючи на текстовій природі культури й антропології, порівнює роботу антрополога культури – інтерпретацію, «насичений опис» із літературознавчим дослідженням художнього тексту [48, с. 42].

«Еміграційний» текст І. Франка – це твори, які репрезентують суб'єктивний «спільнотний» досвід еміграції кінця XIX – початку XX ст., що руйнує традиційні зв'язки в просторі селянської культури і сприяє утворенню нових ментальних структур. Для дослідження вказаного феномена актуальним, на наш погляд, видається аналіз корпусу «еміграційних» текстів на межі поетики, риторики й інтерпретації. Центральною розглядаємо неориторичну

методологію з поняттям риторичної стратегії як способу вираження авторської інтенції через поєднання різних художніх засобів поетикального рівня твору. Відтак доцільними для студіювання «еміграційного» тексту вважаємо прийоми методології формалізму (специфіка тропіки, фігур, версифікації, композиції та ін.). Водночас «еміграційний» текст І. Франка – поліструктурна надтекстова єдність, сконструйована за принципом колекціонування, провідним, на думку О. Галети, в укладанні антологій. У так званій «еміграційній колекції» твори втрачають власні безпосередні позаконтекстуальні смисли і конструюють текстове ціле з новими значеннями. Загалом, аналіз художніх текстів І. Франка про еміграцію варто здійснювати на основі поліаспектної інтерпретації, «вияснювального» прочитання-перекладу шляхом застосування різноманітного теоретичного інструментарію [48, с. 42–51].

Зважаючи на те, що в теоретико-методологічному просторі прийомів і засобів, продуктивних для аналізу «еміграційного» тексту І. Франка, обираємо пріоритетним риторичний аналіз, проведемо короткий огляд становлення основних неориторичних напрямів з виходом на поняття комунікативної стратегії. Риторика як наукова дисципліна виникла й розвивалась передусім на лінгвістичному ґрунті. Вона започаткована ще в V ст. до н.е. давньогрецькими софістами. У різні історичні епохи сформувались три головні групи її дефініцій: 1) «мистецтво переконання» (Горгій, Платон, Арістотель, Аполлодор); 2) «мистецтво говорити добре» – оптимізація мовлення з огляду на результат комунікації та її естетичну характеристику (Квінтіліан); 3) «мистецтво прикрашання мови» (середньовіччя, Відродження) [19, с. 13]. З часом риторика отримала значення красивого та беззмістовного мовлення. Ця негативна конотація збереглась у Європі до XIX ст. Риторика пережила кілька криз, але на початку XX ст. відродилась на базі лінгвістики й трансформувалась із науки, яка дає вказівки щодо створення ефективних текстів, у науку, яка вивчає мову з позиції ефективного впливу.

З другої половини XX ст. риторику тлумачать у двох смислах – вузькому й широкому. Так, за твердженням сучасного дослідника лінгвістики тексту

С. Гіндіна, у вузькому розумінні риторика – комплексна дисципліна, що вивчає ораторське мистецтво. Але її об'єктом «можуть бути будь-які різновиди мовної комунікації, які слід розглядати під кутом зору здійснення певного (для кожного жанру свого) заздалегідь обраного впливу на одержувача повідомлення». Отже, «риторика – наука про умови і форми ефективної комунікації» [58, с. 364]. До об'єктів риторичних досліджень доцільно віднести й художню літературу. Як відзначає російський мовознавець О. Авелічев, література моделює різноманітні контексти з великою кількістю інтенційних настанов, що дає змогу розширити риторичну теорію шляхом зміщення ракурсу дослідження від опису техніки переконання до виявлення механізмів нюансованих форм впливу [3, с. 19]. Таким чином, риторичний аналіз художнього тексту як літературознавча методологія досить продуктивний, оскільки дає можливість здійснити цілісну характеристику твору на основі з'ясування різноаспектних стратегій вираження авторської інтенції. Цей підхід теоретично обґрунтували та апробували на практиці представники санкт-петербурзької школи (П. Бухаркін, Є. Матвеев, А. Махов та ін.). В українському літературознавстві риторична методологія майже не знайшла застосування. Основні положення античної риторики та неориторичних теорій слід пов'язувати з літературним аспектом, тому окреслимо особливості риторичного аналізу художніх текстів та перспективність його застосування в літературознавчій практиці, у франкознавчих студіях зокрема.

Класична риторика – це нормативна модель, сукупність правил, за якими можна створити ефективну комунікацію. Вона визначала форми висловлювання, жанри словесності та принципи їх побудови. Звідси й концепція «*technē*»-риторики – професійного вміння, що ґрунтується на досвіді. Промова мала триєдину ціль – привабити морально, переконати аргументацією, зворушити почуття. Склалось і три основні різновиди ораторських текстів – судові, дорадчі та епідейктичні. Останні були спрямовані на демонстрацію красивого мовлення (мистецтво для мистецтва) [139, с. 22–23]. У I–II ст. н.е. остаточно утвердилась п'ятирівнева схема побудови промови: *inventio* – «добір

матеріалу»; *dispositio* – його розташування; *elocutio* – «словесне вираження»; *memoria* – «запам'ятовування промови»; *actio* – виголошення тексту [142, с. 17]. Рівень *elocutio* відповідав етапу текстотворення. У його межах сформувалась теорія фігур із поділом засобів виразності на фігури думки (слова можна змінювати, фігура лишається), фігури слова (зміна слів нівелює фігуру) і тропи (ґрунтуються на переносному значенні) [19, с. 36]. Антична риторика розглядала ораторське мовлення передусім як усне, а згодом почала регулювати й творчість у сфері художньої прози.

О. Авелічев зауважує, що риторику від початку становлення розривали протиріччя, позаяк теорія прагнула до розвитку, а нормативність – до статичності. Тому співіснували дві протилежні традиції. У трактатах Арістотеля, Гермагора, Цицерона обґрунтована концепція риторики як науки про переконання та форми мовного впливу. До речі, в рамках античної теорії сформувалось правильне розуміння механізму комунікативного процесу з урахуванням прагматичних аспектів. Так, Арістотель у «Риториці» проаналізував характеристики двох основних учасників комунікації – мовця і слухача, а також намір мовця (інтенцію), реакцію слухача (пафос), типи мовних актів. А, наприклад, у працях Квінтіліана роль основного мірила риторичної практики виконує краса вислову [3, с. 7–8].

Знаний літературознавець С. Аверінцев стверджує, що класична риторика тісно пов'язана з античною традицією раціоналізму, зорієнтованого на рівень універсальності. Доступним пізнанню вважалось тільки загальне, а часткове описували як його окремий випадок. С. Аверінцев наголошує, що риторика як теорія і практика літератури передбачає пріоритет кодифікованих стабільних правил, рух від загального до окремого, так що реальність представлена через «загальні місця», а індивідуальний стиль постає як комбінація усталених стратегій письма та ідей [4, с. 133]. На думку історика й теоретика літератури М. Гаспарова, антична риторика дає літературознавству «систематизований інструментарій наукового опису й дослідження будь-якого словесного матеріалу» [55, с. 472]. А завдання подальших студій – виявлення її субстрату у

творах середньовіччя, ренесансу, класицизму, а також і нової літератури XIX–XX ст.

Риторика знову починає займати чільне місце в гуманітаристиці з другої половини XX ст. у статусі сучасної філософської та філологічної теорії – неориторики, що об'єднує різноманітні течії. Так, процес реабілітації риторики базувався передусім на обґрунтованій Арістотелем традиції античної теорії мовного впливу. Зокрема, вказаний напрям репрезентує теорія аргументації бельгійського вченого Х. Перельмана, яка започаткувала сучасну неориторику. Але намітився й інший, пов'язаний з концепцією Квінтіліана, погляд на її предмет. У вузьких академічних межах стало можливим відродження риторики як підходу до літератури (наприклад, застосування до окремого виду літературознавчого аналізу в німецьких формалістів 10–20-х рр. XX ст. (Р.О. Шор), а згодом і у французькій науці останніх десятиліть XX ст. (група м, Г. Морієр) [4, с. 135, 145], [55, с. 471]. Російські формалісти тлумачили риторичну як вчення про правильне мовлення без урахування його переконливості. Такий філологічний підхід наближається до літературної практики, але протистоїть античній традиції з домінантним аспектом переконання. Тому німецька дослідниця Р. Лахманн розмежовує нову риторичну як дескриптивну модель (вибір правильних мовних засобів) від класичної риторичної як нормативної практики (керівництво створенням соціальних ситуацій, у яких діють визначені правила, спрямовані на досягнення ефективності в комунікації) [164, с. 251]. Але риторика як літературознавча методологія, реалізована в риторичному аналізі, послуговується як ідеями ефективною комунікації, так і красивого мовлення, що ґрунтується на системі тропів і фігур.

Появі неориторичної у власне літературознавчому трактуванні передувала теорія діалогізму відомого літературознавця М. Бахтіна, у якій закладені основи розуміння риторичного художнього твору. У статті «Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування» (1952–1953) акцентовано, що будь-який твір спрямований на відповідь іншого, на активне розуміння: «Роль іншого, для

якого будується висловлювання [...] особливо важлива. Мовець з самого початку чекає від нього відповіді, активного належного розуміння. Усі висловлювання будуються ніби назустріч цій відповіді» [16, с. 315]. Тому одна з суттєвих ознак тексту – адресованість. Для кожного літературного напрямку, стилю, жанру властива своя концепція адресата. У розвідці «Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках» (1959–1961) М. Бахтін висловлює важливу для риторичного аналізу думку про те, що текст як висловлювання характеризують два моменти, що перебувають у динамічних взаємовідносинах, – «його задум (інтенція) і здійснення цього задуму» [17, с. 318]. Отже, теорія діалогу М. Бахтіна закладає підґрунтя для пов'язаної з вираженням авторської інтенції ідеї про стратегічність висловлювання, яка знайшла застосування в сучасних практиках риторичного аналізу художнього тексту. Інші ж неориторичні течії сконцентровані насамперед на рівні тропів і фігур, що трактуються як засоби реалізації риторичних стратегій.

Основою концепції літературної риторики, для якої головна категорія – красиве мовлення, а не переконливе чи ефективне, стали семіотичні ідеї Р. Якобсона, висловлені у його студії «Лінгвістика і поетика» (1960). Модель комунікації американського мовознавця розширює класичний риторичний трикутник (адресант – повідомлення – адресат) і складається з шести компонентів: адресант – контекст, повідомлення, контакт, код – адресат). Основна ознака художнього тексту, за Р. Якобсоном, – спрямованість «на повідомлення як таке, концентрація уваги на повідомленні заради нього ж», відповідно провідною вважається поетична функція [350, с. 364]. Для розвитку теорії літератури актуальні також студії Р. Якобсона, присвячені центральним риторичним фігурам – метафорі та метонімії, що покладені в основу двох способів організації дискурсу.

У 1967 р. французький філолог-структураліст, член Празького лінгвістичного гуртка Цв. Тодоров виступив із трактатом «Тропи і фігури». Теорію фігур дослідник відносить до ключових розділів риторики, яку трактує як науку про тексти (дискурси). Цв. Тодоров пояснює відмінність між

риторичними фігурами (зв'язками *in praesentia*) і тропами (зв'язками *in absentia*). Він виокремлює три групи проблем літературознавчого аналізу: словесні, семантичні й синтаксичні, співвідносні з основними рівнями класичної риторики – *inventio*, *dispositio*, *elocutio* [284, с. 46–49, 56–58].

Відомий французький літературознавець Ж. Женетт у статті «Скорочена риторика» (1970) продемонстрував, як звужувалось риторичне предметне поле: від ефективної комунікації до літературної мови, що базується на фігуративності. Саме тому нові риторичні концепції зосереджували увагу на вдосконаленні системи тропів і фігур. У трактуванні Ж. Женетта історія риторики – це «узагальнене скорочення», шлях у напрямі «тропологічної редукції»: риторика – фігура – метафора [105, с. 282–283]. Неориторична концепція Ж. Женетта також знаходить вихід на проблеми наратології. Примітно, що й послідовник традицій Чиказької школи літературної критики У. К. Бут у праці «Риторика художньої літератури» (1961) тлумачить будь-яку розповідь (*narrative*) як одну з форм риторики. На думку американського дослідника, твір – це акт комунікації між автором і читачем. Відтак риторичний аспект літератури полягає в тому, що ми припускаємо, що письменник – «хтось, хто звертається до нас, які хочуть прочитати, і хто робить власний твір можливим для відчитування» [355, с. 11]. А реципієнт відповідно повинен бути відкритим і готовим отримати необхідні ключі для розуміння тексту.

У 1970 р. вийшла у світ книга бельгійських неориторів «Загальна риторика» (група μ – Ж. Дюбуа, Ф. Еделін, Ж.-М. Клінкенберг, Ф. Менге, Ф. Пір, А. Трінон), об'єктом риторичного аналізу якої було обрано художню літературу, що розглядалась як особливий різновид використання мови. Взявши за основу модель мовних функцій Р. Якобсона, бельгійці зробили пріоритетною саме поетичну, яку назвали риторичною [98, с. 54]. Формою реалізації риторичної функції виступають метаболи – тропи та фігури. Неоритори поділяють їх на чотири види: метаплазми (рівень фонем і графем), метасемеми (рівень сем), метатаксис (рівень синтаксису), металогізми (екстралінгвістичний рівень фігур думки). У концепції загальної риторики центральними вважаються

поняття норми та відхилення від неї. Розуміння літературного тексту і створення семантичного ефекту забезпечують механізми зняття відхилень від норми. Подолання порушень веде до зміщення смислу та зумовлює відповідну реакцію в читача – етос, що вважається основним завданням риторики [98, с. 20–21].

Р. Барт теж ініціював неориторичні студії, сфокусовані на проблемах структурно-риторичної побудови текстів, публікуючи статті в журналах «Communications», «Langages». Він теоретик транслінгвістики, попередницею якої вважає класичну риторику. Французький філософ стверджує, що рівні твору взаємопов'язані. А в межах тексту смисл має референційний характер, тобто визначається контекстом, без чого неможливе поєднання рівнів. Відтак він тлумачить транслінгвістику як «семіотику зв'язного тексту», яка вивчає референцію і пов'язана з історією, психологією, естетикою. Риторика ставила те ж завдання – фіксацію мовленнєвого коду, починаючи з розмежування типів текстів. Оскільки в інтерпретації Р. Барта текст – «множинність з ієрархічними відношеннями», віднайдення смислу передбачає його сегментацію та опис рубежу, на якому знакова система знаходить вихід у соціальну й історичну практику [11, с. 445–449].

Італійський теоретик У. Еко пропонує розглядати риторику як науку про створення висловлювань. У його роботі «Риторика та ідеологія» (1968), виконаній у семіотичному ключі, риторичну сферу потрактовано як «світ кодів та словників», світ «скодифікованих комунікаційних розв'язків», який розташований над лінією, що йде від відправника до наповненого значенням комунікату. А термін ідеологія, що утворює з риторикою єдину цілісність, У. Еко тлумачить як «сукупність знання адресата і групи, до якої адресат належить, а також його систему психологічних сподівань, позицію його мислення, набутий ним досвід, його моральні принципи» [99, с. 420]. Читач, на думку У. Еко, повинен інтерпретувати твір не лише під кутом зору власних кодів, скоригованих уявленнями суспільства про цей літературний факт, а обов'язково має «віднайти риторичний та ідеологічний світ, комунікаційні

обставини, в яких появився твір», а також коди самого тексту [99, с. 422]. Тому прочитання художньої літератури нагадує маятник: рух від автентичних кодів твору, спрямованих на правильну інтерпретацію, до власних кодів реципієнта, що ведуть до нових смислів [99, с. 423].

Неориторична концепція культуролога Ю. Лотмана ґрунтується на структуральній семіотиці, в основі якої – ідеї російського формалізму та Празького лінгвістичного гуртка. Він розглядає художній твір як знак у знаковій системі культури. Модель семіотичного механізму, за Ю. Лотманом, має такий вигляд: думка (зміст повідомлення) – кодуєчий механізм мови – текст – декодуєчий механізм – думка. Поряд з функцією адекватної передачі повідомлення неабиякого значення набуває творча, пов'язана з генеруванням нових смислів, позаяк автор і реципієнт часто користуються відмінними кодами. Але текст – не лише генератор нової інформації, а й конденсатор культурної пам'яті. У ньому актуалізується традиція, що створює спільний горизонт сприйняття повідомлення для обох учасників комунікації [178, с. 157–158, 162].

Ю. Лотман називає риторику механізмом утворення смислів. На його думку, риторичним текстом маємо підстави вважати такий, «який може бути представлений у вигляді структурної єдності двох (чи кількох) підтекстів, зашифрованих за допомогою різних, взаємно неперекладних кодів» [178, с. 197]. Літературознавець також відзначає, що риторична структура лежить в основі сфери змісту, а не сфери вираження. Будь-який троп – це механізм побудови смислу, а не лише засіб орнаментування [178, с. 185]. Оскільки художній твір перебуває в багатовимірному семіотичному просторі, його можна розглядати як «вторинне» слово, троп. У риторично впорядкованому тексті інтегруються смисли слів, кожне з яких – теж троп. Ю. Лотман наголошує, що риторична структура не виростає безпосередньо з мовної, а переосмислює її. Вона вноситься в поетичний текст ззовні як додаткова і суб'єктивно сприймається як чужа щодо структурних принципів твору [178, с. 188–190].

Таким чином, у літературознавчому векторі риторики балансувала між ідеями красивого й ефективного мовлення, накресленими ще в античності.

Проте, як засвідчують орієнтовані на літературу неориторичні концепції (Р. Барта, У. Еко, Ю. Лотмана та ін.), формалізм знайшов особливе поєднання з фактором успішності висловлювання. На рівні художнього тексту комунікацію можна вважати ефективною за умови відчитання авторського задуму. А інтенції письменника кодуються через риторичні стратегії, втілені в різноманітних формальних засобах, які виступають носіями важливих смислів. Над проблемою комунікативних стратегій працювали М. Бахтін, А. Річардс, Х. Перельман, М. Фуко.

На сьогодні риторику як практику літературознавчого аналізу розглядають санкт-петербурзькі дослідники – П. Бухаркін, Є. Матвєєв, А. Махов та ін. Зокрема, Є. Матвєєв трактує її як «розділ теорії літератури, предмет якого – вивчення комунікативних стратегій художньої мови (як у прозовому мовленні, так і в поетичному), розглянутих у співвіднесенні з авторською інтенцією та рецепцією читача» [191, с. 4]. На думку Є. Матвєєва, риторичний аналіз художнього тексту спрямований на опис мовних трансформацій (риторичних прийомів або стратегій) різних рівнів – фонічного, лексичного, граматичного. А звідси його завдання – продемонструвати, які функції виконують виявлені стратегії художньої мови і як вони впливають на механізми формування смислу та художнього світу твору загалом. Під час аналізу визначають риторичну домінанту – ключові в конструюванні тексту формальні засоби.

П. Бухаркін наголошує, що «адекватне і повне (наскільки це взагалі реально) розуміння чужого тексту можливе тільки з урахуванням усього процесу комунікації, з усвідомленням інтенції самого тексту і тих мовних прийомів, за допомогою яких вона виражається» [36, с. 7]. На думку дослідника, у процесі розвитку культури твір набуває нових смислів, але його ядро залишається незмінним. Риторика – модель художньої комунікації, побудована за принципом конвергенції (цю ідею одним з перших обґрунтував французький літературознавець М. Ріффатер): вагомий для загального значення мотив чи настрій обов'язково підсилений паралельними засобами та на рівні

інтертекстуальних зв'язків співвідноситься з іншими творами (пам'ять слова в жанрах, образах героїв, топіці). Так реалізується пам'ять культури.

П. Бухаркін підтримує тезу німецької дослідниці Р. Лахманн про те, що риторика не варто розглядати з позаісторичної перспективи [36, с. 21]. Тому вивчення її місця в європейській літературі виводить на проблематику історичної поетики (Е.Р. Курціус, С. Аверінцев, О. Михайлов). На основі засадничих положень дослідження німецького історика літератури Е.Р. Курціуса «Європейська література та латинське середньовіччя» (1948) культуролог О. Михайлов розробив модель розвитку європейської художньої словесності, яка об'єднує три періоди: дориторичний, риторичний і постриторичний. Причому епоха риторики (V ст. до н.е. – XVIII ст.) була культурою «готового слова», що акумулювало традицію і тлумачилось як даний автору наперед визначений смисл [203, с. 510]. А постриторична культура орієнтувалась на вираження письменницької оригінальності, тому знівелювала домінантність кліше в жанрах, метрах, топіці. П. Бухаркін вважає, що все ж таки твір не обмежений культурною епохою і відкритий для розуміння людини іншого часу. Саме риторика допомагає побачити «подвійне життя художнього тексту» – у «малому» і «великому» часі, а з'ясування цієї проблеми – важливе завдання літературознавства [36, с. 166–167].

В українському науковому просторі риторика має чітку лінгвістичну домінанту. Питання історії, теорії та прикладне значення цієї дисципліни для створення ораторських текстів розглядають С. Абрамович, Н. Колотілова, З. Куньч, Л. Мацько, О. Мацько, Г. Сагач та ін. Риторичну методологію у власне літературознавчому аспекті апробовано в монографії «Українська духовна барокова пісня» польської дослідниці в галузі українознавства О. Гнатюк, яка аналізує особливості вказаного жанру як прикладу поетичної творчості морально-риторичної епохи бароко, спрямованої на культивування традиції [66]. Д. Матіяш, аналізуючи духовні покайні пісні, зауважує, що це тексти, які «актуалізують, нагадують відоме», це «варіація на певну, уже неодноразово розроблену тему, її автори користуються “готовим” словом» [192,

с. 26]. У них немає індивідуалізованого ліричного героя, вони тяжіють до загальності й універсальності. Отже, риторичність барокового художнього тексту трактується як дотримання нормативних приписів тогочасних поетик і риторик. Тому актуалізовано лише один аспект риторичної методології – аналіз творів, написаних за традиційними моделями. Концепція риторики як культури «готового» слова дотична до студій компаративістів, які також досліджують феномен пам'яті художнього тексту, реалізований у повторюваних образах і сюжетах (В. Антофійчук, В. Курилик, П. Рихло та ін.). Зокрема, А. Волков розробив теорію традиційних сюжетів та образів (ТСО), які мають міфологічну, фольклорну, літературну або історичну генезу. Літературознавець стверджує, що текст із ТСО сприймається його творцем і реципієнтом як «усталений ідейно-художній комплекс» [45, с. 14]. Автор свідомо передбачає, що читач у процесі інтерпретації буде проводити паралелі з текстами-першоджерелами.

До риторичної методології звертається і М. Павлишин у студії про поему «Енеїда» І. Котляревського. Літературознавець, ґрунтуючись на аргументативній концепції античної риторики Арістотеля, стверджує: «[...] літературний твір промовляє до публіки певними аргументами, завданням яких є або підтвердити, або змінити її обрій сподівань. “Аргумент” у цьому контексті – це, звичайно, не зашифроване абстрактне речення, а естетична стратегія, яка змінює способи бачення та почування» [219, с. 160]. Тому М. Павлишин розглядає специфіку художніх засобів, які використовує в «Енеїді» І. Котляревський для модифікації тогочасних переконань щодо українського козацтва.

Риторичні ідеї про стратегічність, а відповідно – й інтенційність тексту також отримали застосування в сучасній українській фольклористиці. Відома дослідниця О. Івановська підтримує позиції представників функціонального підходу щодо трактування фольклорного тексту як засобу моделювання реальності за правилами комунікації. Відтак, на її думку, «основним текстотвірним чинником є комунікативна інтенція адресанта, втілена через прагматичну мету тексту. Текст, отже, постає серединним елементом у діалозі

учасників комунікації і становить інтерсуб'єктну структуру, фігуранти якої – автор-виконавець і реципієнт» [116].

Елементи використання риторичного інструментарію у вивченні художнього тексту простежуємо і в сучасних франкознавчих студіях. Прикметно, що М. Легкий до перспективних напрямів франкознавства зараховує «риторику й стилістику Франкової прози», очевидно, маючи на увазі насамперед лінгвістичний аспект інтерпретації твору [168, с. 734]. Монографія мовознавця Ф. Бацевича «Лінгвокомунікативні та риторико-прагматичні виміри художнього тексту (на матеріалі роману Івана Франка “Перехресні стежки”)» (2016) ґрунтується на застосуванні до аналізу твору «імпліцитної» риторики (теорії мовних актів Дж. Остіна, комунікативних максим П. Грайса – лінгвістичних напрямів, предмет дослідження яких близький до риторичної проблематики) [18]. Лінгвісти Т. Космеда, А. Медвідь, О. Ожигова розглядають ораторську майстерність І. Франка, фокусуючись на мотиваційно-прагматичному рівні мовленнєвої поведінки письменника в усному спілкуванні (виступи, бесіди, декламації), а також характеризуючи ораторську майстерність автора на прикладі його публіцистики, поезії та прози [148], [149], [197], [216]. Заслуговує на увагу наукова розвідка Р. Семківа, який дотримується погляду на риторику як на «вихід поза межі тексту і намагання апелювати до зовнішньої стосовно нього, суто об'єктної психологічної, соціологічної, філософської чи іншої проблематики», а не просто вивчення тропів і фігур [258, с. 24]. Риторику І. Франка він трактує як ілюстрацію поглядів автора на суспільні процеси в тогочасній Галичині, тому й іронія в його новелістиці – це стратегія переконання. Р. Семків розглядає художній текст як факт комунікації з чітко визначеною авторською інтенцією. Така позиція суголосна неориторичним концепціям про стратегічність висловлювань. До речі, проблема комунікативної стратегії, як зауважує авторитетний франкознавець М. Гнатюк, була предметом наукових зацікавлень І. Франка ще у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898): «[...] кождий, хто пише, чинить се в тім намірі, щоби піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення, тільки що

один уживає для сеї цілі поетичної форми, другий наукової аргументації, третій – критики» [63, с. 181–182], [307, т. 31, с. 45].

Риторичний аналіз, базований на провідних ідеях неориторики літературознавчого спрямування та підходах санкт-петербурзької риторичної школи, дає можливість найглибше прочитати твори І. Франка про еміграцію з Галичини кінця XIX – початку XX ст. Ця методика актуальна, тому що допомагає з'ясувати особливості белетризації публіцистичної теми, по-новому розглянути відомі твори, виявити не досліджені раніше нюанси через реконструкцію задумів автора, виражених риторичними стратегіями різних рівнів (версифікація, тропіка, образна система та ін.). Вважаємо за необхідне проаналізувати, як І. Франко в розбудові «еміграційного» тексту використовує традиційні риторичні схеми (концепція риторики як культури «готового слова») і яким чином переосмислює їх у межах індивідуальної поетики.

1.2. «Еміграційний» текст І. Франка: структура, специфіка, рецепція

З позицій риторичного аналізу, твори І. Франка про еміграцію можна трактувати як єдине ціле, пронизане спільними мотивами, образами, стильовими прийомами. Такий підхід дає можливість вибудовувати поняття «еміграційного» тексту, що залишається у франкознавстві недослідженим і відповідно не має термінологічного окреслення, на основі теоретичних вчень про надтекстові структури.

Текстологічні студії в гуманітаристиці кінця XX ст. сприяли появі низки нових термінів, серед яких – і поняття надтексту, що на сьогодні ще неусталене в науці. Вивчення надтекстів як мовно-культурних феноменів – один з важливих напрямів сучасної антропоцентричної лінгвістики та літературознавства. У теорії надтексту базовими вважаються ідеї відкритості тексту (Р. Барт, Б. Гаспаров, Ю. Лотман, У. Еко та ін.) і організованої нелінійності, багатовимірності його семантичного простору (В. Топоров та ін.) [73, с. 23]. Ґрунтовне теоретичне осмислення цього феномена започаткували представники тартусько-московської семіотичної школи

Ю. Лотман і В. Топоров, детально не коментуючи, однак, сам термін надтекст. Наприклад, Ю. Лотман відзначає, що можна розглядати як текст окрему поезію з циклу, яка відтак перебуватиме з ним у позатекстових відношеннях. Але єдність організації циклу дає підстави трактувати його текстом. Тому і твори письменника за чітко окреслений період часу та «мистецтво людства» в цілому будуть сприйматись як текст [177, с. 343]. Літературознавець також акцентує на принциповій неможливості адекватної інтерпретації тексту без урахування позатекстових факторів, позаяк реалії життя формують текст, а він проникає в дійсність, сприяє її осмисленню. В. Топоров уводить поняття «петербурзького тексту», що репрезентує сукупність творів російської літератури, які співвіднесені з містом Петербург і відтак формують своєрідний за внутрішньою організацією текст. До специфічних властивостей таких текстових структур він зараховує: 1) семантичну зв'язність; 2) монолітність смислової ідеї; 3) крос-жанровість, крос-темпоральність і крос-персональність; 4) єдиний словник [289, с. 40–43].

У сучасному науковому просторі знаходимо різні трактування надтекстових єдностей. Першу дефініцію вказаного поняття запропонували російські лінгвісти Н. Купіна та Г. Бітенська: «Надтекст – сукупність висловлювань, обмежена темпорально і локально, об'єднана за змістом і ситуативно, яка характеризується цілісною модальною настановою, достатньо визначеними позиціями адресанта і адресата, з особливими критеріями нормативного / аномального» [159, с. 215]. Натомість теоретик літератури Н. Медніс пропонує тлумачення надтексту як «складної системи інтегрованих текстів, які мають спільну позатекстову орієнтацію, утворюють незамкнену єдність зі смисловою і мовною цілісністю» [199]. На її думку, вказаний феномен не тотожний поняттям гіпертексту, що характеризується довільним структуруванням, та інтертексту, спрямованому лише в словесну сферу, тоді як надтекст пов'язаний зі сферою культури. О. Лошаков трактує надтекст як низку відзначених «асоціативно-смисловою спільністю (у сферах автора, коду, контексту чи адресата) автономних словесних текстів, які в лінгвокультурній

практиці актуально чи потенційно постають як цілісне, інтегративне, дисипативне словесно-концептуальне утворення» [180, с. 102].

Літературознавці по-різному визначають пріоритетний генеративний фактор надтексту. Наприклад, Н. Медніс, В. Тюпа вважають, що конструювання надтекстових структур зумовлює предусім не воля авторів, а внутрішня логіка творів, забезпечена позатекстовими чинниками. Другий погляд на феномен надтексту не враховує аспект культуроцентризму (різні сфери культури як його генеративні блоки) у якості пріоритетного позатекстового фактору, що впливає на єдність творів. Представники цього напрямку (Г. Бітенська, Н. Купіна, О. Лошаков) стверджують, що формування надтексту безпосередньо пов'язане з авторською інтенцією. Тому його можна трактувати як систему текстів, створених автором у певний період або ж на відповідну тему [346, с. 226].

Зауважимо, що існує й цілком протилежне тлумачення надтексту. Окремі літературознавці розглядають цей феномен як суто рецепційний код – розбудоване читачем навколо твору семантичне поле. Історик літератури Н. Лейдерман зазначає, що надтекст відображає позатекстовий рівень художнього твору і формується реципієнтом за посередництва «системи сигналів», які свідомо чи зовсім випадково закодовані самим автором у тексті [169, с. 6]. Н. Копистянська проаналізувала поняття надтексту в рамках соціально-історичного хронотопу, зазначивши, що читач «підставляє під одне конкретне (соціально-історичне, психологічне і т.д.) інше конкретне або наповнює своєю конкретикою те, що в автора емблематичне чи символічне. [...] На текст автора накладається таким чином часопростір сприймача і творить із ним кожного разу якусь іншу сполуку, новий асоціативний простір» [144, с. 21]. Такий підхід до надтексту суголосний ідеям рецептивної теорії, оскільки сфокусований на особливій ролі читача в його формуванні.

У роботі для термінологічного обґрунтування «еміграційного» тексту І. Франка дотримуватимемось дефініцій, запропонованих Н. Медніс та О. Лошаковим, із трактуванням надтексту як складної за структурою,

центрично спрямованої системи інтегрованих творів, специфічних за внутрішньою організацією. У сучасному українському літературознавстві термін надтекст у вказаному трактуванні використовували Ю. Польова, О. Салій та ін. [238], [239], [254], [255].

Н. Медніс виокремлює такі загальні ознаки надтекстів: 1) наявність образно й тематично означеного центру, втіленого в єдиному концепті (для «еміграційного» тексту таким центром вважаємо феномен еміграції, оприявнений у ключових образах батьківщини й чужини); 2) надтекст складається з відносно стабільного кола текстів, які впливають на тенденції його розвитку та закони формування художньої мови; у надтексті представлені ядерні субтексти – центральні структури, які акумулюють базові художні коди та визначають інтерпретаційне поле, і підпорядковані їм периферійні утворення (наприклад, у корпусі «еміграційних» творів І. Франка ядерний субтекст – цикл «До Бразилії»); 3) синхронічність сприйняття надтексту забезпечує виявлення важливих штрихів, неактуалізованих в окремих субтекстах; 4) смислова цілісність; 5) мовна єдність (спільність художнього коду і специфіки плану вираження), що ґрунтується на використанні загальних місць, кліше (цей аспект відображає риторичність побудови надтексту); 6) надтекст стійкий та динамічний водночас [199]. Н. Медніс наголошує й на тому, що вилучення субтекстів із меж цілого призводить до суттєвих естетичних і семантичних втрат для нього та його частин.

Дослідник надтексту О. Лошаков стверджує, що в описі його внутрішнього простору доцільно розрізняти процеси породження смислу, які ґрунтуються на міжтекстових зв'язках у рамках означеної єдності та виникають на інтертекстуальному рівні. Так реалізується тяжіння творів до цілісної конструкції та входження надтексту в релевантний для нього простір текстової концептосфери [180, с. 107]. Зауважимо, що в смисловій парадигмі «еміграційних» творів І. Франка визначальний біблійний інтертекст, який не лише вписує надтекст у широке літературне поле, а й слугує його центрації.

У гуманітаристиці сформувались різні погляди на типологію надтекстів. Наприклад, літературознавець Н. Медніс визначає локальні та іменні (персональні) текстові єдності [199]. Найкраще дослідники проаналізували надтексти, породжені топологічними структурами, – так звані «міські тексти». У російському літературознавстві їх вивчення розпочали вчені тартусько-московської семіотичної школи, які з'ясували особливості петербурзького (М. Анциферов, Ю. Лотман, В. Топоров), московського (О. Андрюкова), пермського (В. Абашев), лондонського (Л. Воробйова), венеційського (Н. Медніс), флорентійського (М. Гребнева) та римського (Т. Владимірова) текстів. А в українській літературознавчій практиці на сьогодні виокремлюють київський (Т. Гундорова, В. Левицький та ін.), львівський (С. Андрусів), кримський (О. Люсий), харківський (А. Головачева, Я. Цимбал), пражський (Ю. Польова), кременецький (І. Хохрякова), чернівецький (О. Харлан), єгипетський (О. Козлітіна), лондонський (О. Павлова), слобожанський (О. Бровко), волинський (Л. Оляндер), гуцульський (О. Салій) тексти.

Слід відзначити, що феномен «еміграційного» тексту І. Франка не ідентичний поняттю міського чи регіонального тексту, хоча цим утворенням притаманні й спільні ознаки. Так, у центрі уваги «міського тексту» – чітко окреслений міський локус, а «еміграційний» текст також має просторовий локус, тому що поєднує два протилежні образи – батьківщини і чужини, які можуть набувати значення у спектрі від конкретного локусу (місто, село) до регіонального, національного топосу (край, країна) і проектуватися на сакральну вертикаль раю та пекла. Емігрантські локуси представлені в українській літературі Наддніпрянщини, а також і Галичини. Причому І. Франко – представник галицького тексту, складова якого – «еміграційні» твори письменника з ключовим образом Галичини-батьківщини. Цей топос має соціально-економічне підґрунтя і відтворює тогочасні реалії: безземелля, бідність, безробіття, що спонукали селян шукати кращої долі за кордоном. Ю. Лотман і В. Топоров розглядають міський текст не лише як літературне, але і як культурне явище. Наприклад, В. Топоров вважає локальний текст не просто

конкретним локусом, а «семантичним утворенням, за допомогою якого відбувається перехід *a realibus ad realiora*, перетворення матеріальної реальності в духовні цінності» [289, с. 26–27]. За дослідником пермського тексту В. Абашевим, конструювання локального тексту культури пов'язане з екзистенційною потребою людини в осмисленні й ціннісному впорядкуванні місця проживання [1, с. 5]. А для «еміграційного» тексту важливе усвідомлення поняття батьківщини як рідного краю і ціннісного культурного центру, яке формується в процесі порівняння з чужими країнами. Таким чином, феномен еміграції можна відчитувати як текст культури, утворений на межі двох протилежних просторів. О. Салій слушно акцентує увагу на тому, що в теоретичних окресленнях топологічних утворень особливо актуальна ідея про культурний міф відповідного локусу та сакралізованого простору, на рівні якого вибудовується надтекст. Отже, структурна й семантична єдність творів у його межах ґрунтується не лише на спільному об'єкті опису [254, с. 241–242]. Цю думку доцільно враховувати і в контексті аналізу творів про еміграцію, у яких топоси чужини й батьківщини корелюють з образами пекла та раю. Тому й стверджуємо, що вагому роль у конструюванні «еміграційного» надтексту виконує біблійний інтертекст (старозаповітна історія про гріхопадіння й вигнання з раю, євангельські оповіді, ґрунтовані на антитезі топосів раю / пекла, зокрема притча про блудного сина, історія зради Юди).

Зважаючи на теоретичні узагальнення літературознавців про феномен надтексту, пропонуємо дефініцію «еміграційного» тексту І. Франка як персональної надтекстової єдності, яка складається зі спільних за семантикою та формою художніх творів, що розкривають тему еміграції та об'єднані центральними просторовими топосами батьківщини і чужини, переведеними в сакральний реєстр образної антитези раю / пекла. Отож корпус «еміграційних» творів має риси як іменного, так і локального надтексту. У широкому розумінні до комплементарного блоку художнього «еміграційного» тексту І. Франка зараховуємо й публіцистичний (власне франківський), долучаючи також матеріали епістолярію та мемуаристики (про плани самого письменника

виїхати за кордон, його участь у галицькому еміграційному русі). Декодуванню авторської інтенції сприяє і тогочасний емігрантський фольклор, який трактуємо як генеративний фактор культурного контексту. Примітно, що й усю творчість письменника можна розглядати як цілісність: «Франко як текст» (за М. Ільницьким); «Франко як Твір» (за Р. Чопиком); «Усі тексти Франка виступають ланками єдиного Тексту» (за І. Папушею) [222, с. 197], [323, с. 221].

Зазначимо, що дослідження специфіки художнього осмислення еміграційної проблеми у творчості І. Франка вписується в контекст слов'янських емігрантологічних студій. Емігрантологія – сучасна міждисциплінарна галузь, що вивчає еміграцію з перспективи історії, культурології, антропології, літературознавства, мовознавства, соціології, політології, релігієзнавства. Концепцію цієї науки наприкінці 90-х рр. ХХ ст. обґрунтував професор Ягеллонського університету Л. Суханек. Відтоді термін емігрантологія поступово увійшов у науковий обіг, а дослідження у вказаній галузі почали активно проводити в Польщі, Росії, а згодом і в інших країнах, слов'янських передусім. Емігрантологія у сфері літературознавства передбачає аналіз діаспорної літератури, текстів, що видані за кордоном, а також і творів про еміграцію [353, 359–361].

Корпус «еміграційного» тексту І. Франка починає викристалізовуватись у ранніх поетичних творах. У них оприявлені образи й мотиви, спільні для текстів письменника на еміграційну тему. Зокрема, у поезії «Від'їзд гуцула» (1875) йдеться про мандрівку за Дунай [307, т. 3, с. 288–289]. У фольклорі цей образ означає дуже далеку подорож без конкретизації напрямку виїзду та образу чужини. Наприклад, у приповідці: «Як зайшов за Дунай, то вже до дому не думай» [50, т. 23, с. 58]. Твір І. Франка «Якось-то буде!» (1880) піднімає проблему еміграції на схід: «В Росію, Молдавію тягнуть плачучії / На заробітки отарами люде...» [307, т. 1, с. 101]. В «[Оповіданні цюпасника]» (1880) змодельовані заробітчанські мотиви: через розорення селянин змушений іти на роботу в Борислав. Так зображено явище внутрішньої міграції [307, т. 2, с. 309–311]. Ліричний герой поезії «Рідне село» (1880) зі

сльозами на очах покидає свою малу батьківщину, де «пізнав сирітство, труди / І боротьбу з життям» [307, т. 1, с. 77]. В алегоричному образі журавлів з однойменної поезії циклу «Осінні думи» (1883) вбачаємо емігрантів, які через «бідність, сльози вічні», «труд безсонний в болі і натузі» прямують у «кращий край» [307, т. 1, с. 38]. У створеній пізніше «Пісні руських хлопів-радикалів» (1895) галичан ототожнено з тими, «що їх кривда й голод лютий / Жене за море в чужину» [307, т. 3, с. 275]. Отже, вказані тексти акцентують головну причину еміграції – зубожіння населення. Їм притаманні мотиви дороги і сподівання на покращення долі за кордоном. У поезіях фігурують образи батьківщини та чужини, хоча й виписані доволі схематично.

До речі, І. Франко залишив переклад першої пісні «Одісеї» Гомера (дослідники датують його 1873–1874 рр.). Уже у вказаному фрагменті поеми відтворено образ головного героя-мандрівника, який болісно переживає розлуку з батьківщиною: «Але цілими днями / В тузі сидить нещасний і бажає / Хоч дим уздріти з свого рідного краю, – / Бажає смерті» [307, т. 8, с. 187]. Прикметно, що в «Одісеї» топос дороги маркують численні випробування. Згодом одній зі своїх публіцистичних статей І. Франко дасть назву «Знову одісея галицьких емігрантів» (1895), а отже, у процесі формування «еміграційного» тексту ще від початку помітну роль відігравав культурний контекст, зокрема й художні твори, ґрунтовані на хронотопі подорожі.

У незавершеній poemі «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» (1884) І. Франко описує єврейську еміграцію з Австро-Угорщини 1880-х рр., яка розкриває новий аспект еміграційної теми поряд із внутрішньою проблемою – виїздом за кордон галицьких селян через тяжке економічне становище. Головний персонаж цього художнього тексту – Швінделес Пархенбліт – змушений вирушати за океан, тому що сільська громада позбавила його можливості вести торгівлю в шинку. У творі тему виїзду за кордон представляють топоси чужини, батьківщини, дороги, емігранта, агента і співзвучний їм мотив шахрайства. Але поема «нова», зокрема її еміграційний вектор перебуває на маргінесі літературознавчих

зацікавлень. Причина в тому, що єврейська проблематика творчості І. Франка, ставлення письменника до єврейського питання загалом до сьогодні викликає дискусії серед літературознавців. У нечисленних наукових розвідках, присвячених поемі «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» (М. Гнатюк, Я. Грицак, Р. Мних), зацентровано увагу насамперед на образі головного персонажа-єврея та сатиричній спрямованості тексту [65], [78], [205]. У створеному через 16 років романі «Перехресні стежки» (1900) проблема еміграції, у тому числі з єврейським контекстом, осмислена значно глибше: лихвар Вагман коментує особливості перебування євреїв у чужих країнах та їх співіснування з іншими націями, зокрема русинами; специфіку таких міжнаціональних відносин простежуємо на прикладі діяльності бурмістра-єврея Россельберга – покровителя міських п'явок; злочинці Шварц і Шнадельський після вбивства Вагмана вирушили до Кракова, далі до Берліна, де Шварц залишив Шнадельського та емігрував до Америки. Тому колізія шахрайства і втечі співзвучна еміграційній темі.

Слід зауважити, що єврейський «еміграційний» текст І. Франка має власну специфіку, позаяк поняття української та єврейської еміграції цілком відмінні. Юдейський народ майже весь новозаповітний період перебував у так званому «розсіянні» (по-єврейськи «голуса») на територіях чужих держав. Розсіяння розпочалося після розгрому Ізраїльського та Іудейського царств за п'ять століть до нашої ери та в значно більших масштабах повторилось після зруйнування Єрусалима римлянами. Проте, як відзначає відомий філософ та історик релігії Л. Тихомиров, ще до розгрому євреї проживали серед чужих народів, називаючи себе вигнанцями. Примітно, що в деяких країнах (наприклад, у Вавилонії під час правління Реш Голут) їм велося навіть краще, ніж у Палестині. Саме в період розсіяння з'явилась ідея про світове панування євреїв, які спочатку отримували притулок у чужих народів, а згодом прагнули до домінування [282, с. 346, 350]. Вказана ситуація була характерна Східній Галичині XIX – початку XX ст. Наприклад, головний персонаж поеми І. Франка «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» мав

хороший прибуток від власного промислу, його виїзд до Америки вимушений. Тому, не знайшовши кращих умов для господарювання за океаном, він повернувся назад, до Галичини, як дізнаємось із назви незавершеного твору.

Цікаво, що єврейський «еміграційний» текст І. Франка репрезентований і в перекладах. Зокрема, письменник виявляв незмінний інтерес до творчості єврейського поета В. Еренкранца-Збаразького (1823–1883), який народився на Тернопільщині, проте все життя провів у мандрах (Румунія, Молдова, Південна Росія, Туреччина) [310, т. 52, с. 962]. У 1914 р. І. Франко здійснив переклад циклу його поезій, що перебувають на межі народних пісень та літератури, серед яких – і твір на еміграційну тематику «Мандрівник»: «В чужині ні до чого всі твої штуки; / Там треба лиш знати, як гріш добувати, – / А ти там – бездомний, родина далеко, / А щастя та долі ніяк не зискати. // І рад би ти зараз назад полетіти, / Жене тебе туга в свою вітчину; / Здається, як міг би туди ти наспіти, / То ти цілував би землю рідну» [310, т. 52, с. 635].

Надтекст, як було зазначено вище, спрямований не лише в словесну текстову сферу, а й у галузь культури. Причому позатекстові феномени Н. Медніс трактує як його провідні генеративні фактори. Таким вагомим соціокультурним компонентом художнього «еміграційного» тексту вважаємо феномен еміграції як історичного явища, яке М. Грушевський наприкінці XIX ст. відносив до «найбільш пекучих питань сучасного галицького життя» [82, с. 273–274]. Полеміка з приводу різних оцінок цієї соціальної проблеми віддзеркалена і в публіцистиці І. Франка, яка в структурі «еміграційного» надтексту доповнює блок художніх творів. У більш як двох десятках статей («Епізодичні засоби проти еміграції» (1892), «Еміграція до Росії» (1892), «Еміграція населення» (1893), «Знову одіссея галицьких емігрантів» (1895), «Еміграційні агенти в Галичині» (1896), «З еміграційного безголов'я» (1896), «Привид еміграції» (1897) та ін.) письменник з'ясовує різні її аспекти.

Головною причиною виїзду з Галичини в XIX – на початку XX ст. І. Франко вважає економічні умови: голод (щороку від нього помирало близько

50 000 людей (1897) [307, т. 44, кн. 2, с. 506]); занепад рільництва; стрімкий приріст населення (перше місце за показниками народжуваності в Австро-Угорській імперії – 45,15 / 1000 жителів (1895) [307, т. 44, кн. 2, с. 461]); ліцитації селянських господарств через несплату банківських та лихварських позик; брак промисловості; стихійні лиха та неврожаї; високі податки (на Галичину припадало 11,6% загальної податкової суми для всіх регіонів держави (1889) [307, т. 44, кн. 2, с. 141]). До причин проблеми зараховано також діяльність агентів і місцевих лихварів. У публіцистиці І. Франко вказує найважливіші центри й напрями виїзду, характеризує дії влади. Він також подає свідчення безпосередніх учасників еміграційного руху та описує власне бачення шляхів вирішення проблеми. Як відомо, у 1886–1896 рр. І. Франко працював у газеті «Kurjer Lwowski», де в основному й публікував свої публіцистичні розвідки. Частина з них побачила світ на сторінках часописів «Przegląd społeczny», «Arbeiter Zeitung», «Die Zeit». Вихід на сторінки австрійських видань мав особливе значення, оскільки знайомив німецькомовного читача з причинами еміграційної гарячки.

«Еміграційна» публіцистика І. Франка стала об'єктом різноаспектних наукових студій, передусім економічних (С. Злупко, В. Левинський, М. Шульський та ін.) [114], [165], [344]. У цих розвідках феномен еміграції проаналізовано лише на соціальному тлі поза літературним осмисленням проблеми. Проте етномузикознавець С. Грица і фольклорист О. Гінда апелюють до публіцистики І. Франка як джерела відображення історичного контексту еміграції, що втілений у фольклорній пісенності кінця XIX – початку XX ст., а також сучасності [57, с. 19], [77, с. 6]. Тому важливо в студіях «еміграційного» тексту письменника відстежити, як соціальний аспект еміграції вимальовується в розмаїтті мотивів художніх творів, насамперед у ядерному циклі «До Бразилії».

Позаяк корпус «еміграційних» творів конструється в межах персонального надтексту І. Франка, то в інтерпретаційному коді потрібно враховувати й біографічні факти з життя автора. Досі дослідники мало уваги

звертали на його намір у 1880-х рр. емігрувати з дружиною до Америки передусім з особистих мотивів. Цій проблемі присвячені наукові розвідки діаспорного літературознавця Л. Луціва та сучасного історика В. Галика. Їхні студії ґрунтовані на листуванні письменника з В. Сіменовичем і М. Драгомановим у 1888 р. Так, В. Галик зазначає, що священник-емігрант, редактор першої української газети у США «Америка» В. Сіменович запросив І. Франка до м. Шенандоа очолити її редакцію [49, с. 172–175]. Про плани емігрувати до США І. Франко розповідає М. Драгоманову: «[...] ми збираємось їхати до Америки, до Шенандо, де мене запрошують обняти редакцію “Америки”, плата не бог зна яка, 50 долл. в місяць [...]. Та все таки доведеться робити не для чужих, а для своїх людей і дихнути вільним повітрям. Тай школа американська для мене, думаю, важна і цінна річ, а пройти хоч 5-літній курс єї придасться міні дуже. Я поки що доволі здоров, роботи ніякої не цураюся, то й думаю, що чому б не поспробувати щастя за океаном, особливо з уваги на те, що тут, у Львові, й вік сидючи нічого не висидиш» [зберігаю правопис видання, тут і надалі. – О.Ш.; 307, т. 49, с. 172]. Натомість М. Драгоманов повідомляє, що вважає цю подорож корисною для письменника, проте має сумнів щодо успішності справи у зв'язку з можливими конфліктами зі священниками – організаторами громадського життя української діаспори у США [37, с. 294].

Незадовго після того І. Франко й сам відмовився від виїзду, тому що чекав на народження дитини, а також не був упевненим у реалізації планів у США: «З розмов моїх з д. Сіменовичем виходить таке, що “Америка” стоїть недобре і що їм там головно потрібно чоловіка до лавки купецької. З другого боку, люде, знаючі о. Волянського особисто, вияснили міні, що порозумітись з ним було б міні доволі тяжко» [307, т. 49, с. 179]. У відповідь М. Драгоманов пише, що влітку буде можливість поїхати в Крим, коли нічого не вийде з Америкою [37, с. 306]. Зазначимо, що про еміграційні плани І. Франка та його дружини йдеться і в спогадах М. Рошкевич: «Недовго та гадка в нього мріла, але досить того, що зробив мені пропозицію і умовляв до того сам і через когось там, щоб я з ними виїхала» [276, с. 115]. Попри нереалізований задум

подорожі до США, як стверджує Л. Луців, письменник продовжив співпрацю з американськими часописами («Календар», «Свобода» та ін.) [184, с. 315].

Поза тим І. Франко також брав активну участь у роботі української інтелігенції з метою надання організованості процесу еміграції з Галичини. Зокрема, як відзначає С. Качараба, еміграційні проблеми обговорювались на народних вічах, зініційованих членами радикальної партії [124, с. 40–41]. С. Олеськів-Федорчакова стверджує, що її батько (професор Львівської вчительської семінарії О. Олеськів) та І. Франко працювали над розв'язанням проблеми виїзду галичан до Південної Америки: «Найвідповіднішим тереном еміграції видалася Олеськову Канада, ще тоді незаселена. Вони вирішили, що Олеськів виїде до Канади, щоб її дослідити, переговорити з представниками американського уряду про умови еміграції селян до Канади. Франко мав готувати цю акцію творами, які б відкрили очі селян на бразилійське пекло» [276, с. 436]. Мабуть, так і з'явилась ідея написання циклу поезій «До Бразилії». С. Олеськів-Федорчакова зауважує, що в 1892–1898 рр. її сім'я жила лише американським питанням: «Сотні селян приїздили за інформацією і спинялись у нашій хаті. Батько всім давав безкорисну пораду і допомогу. Сторож нарікав, що затоптані сходи і знищені хідники чоботами селян, домова помічниця не буде захоплена частим миттям підлоги, дома зроблено обмеження бюджету. Все те не зраджувало батька. Він і на те не дивився, що австрійський уряд не гладив по голові за цю роботу ні його, ні Франка» [276, с. 436]. Як стверджує в спогадах В. Охримович, думки про еміграцію турбували навіть тяжко хворого І. Франка: «[...] сеї ночі мав розмову з духом якогось Івана Глови, котрий виємігрував з Галичини до Америки» [276, с. 91]. Отже, «еміграційний» текст письменника закріплений на перетині біографічних, соціально-культурних і власне художніх факторів.

До ранніх прозових «еміграційних» текстів можна зарахувати й оповідання «Довбанюк» (1886), у якому сатирично зображено польське повстання 1863 р. На рівні ключових маркерів мотивно-образної парадигми цей твір корелює з ядерним субтекстом – циклом «До Бразилії», а також із

периферійною «еміграційною» новелою «Батьківщина». Головний персонаж оповідання – ходачковий шляхтич Городиський, прозваний Довбанюком «за те, що все ходив у тих шляхетських, незбираних, як то кажуть, вибачте, “довбаних” штанах» [307, т. 16, с. 207]. Цей чоловік не хотів працювати і нагадував жебрака, проте мав великі амбіції і щоразу підкреслював свою приналежність до вищої верстви та вірив у покращення становища з відродженням Польщі: «Чёкай-но ти, чёкай, [...] прийде ще такий час, що ми, шляхта, будемо вами, хамами, їздити!» [307, т. 16, с. 207]. Але у творі «Довбанюк» образ ходачкового шляхтича зведений на рівень звичайного хлопа. І. Франко у статті «Дещо про шляхту ходачкову», опублікованій у 1882 р. в журналі «Світ», стверджує, що «се народ український, руський, принаймні по мові. Декуди шляхта не різниться від “простого” люду й одежею, але деінде знов, особливо в багатших селах, старається чи то кроєм шмаття (модою), чи чим-небудь другим вирізняватися від простих хлопів» [307, т. 26, с. 180–181].

Паралель «ходачковий шляхтич – хлопа» вибудовується ще й завдяки повторюваному в прозовому «еміграційному» тексті образу брудної полотнянки. Наприклад, Городиського односельчани описували так: «Іде тото, бувало, вулицею, обшарпане, в полотнянці, два роки непраній, заталапаній по коліна [...]» [307, т. 16, с. 207]. Прикметно, що і в пареміях відображено особливості побуту ходачкової шляхти: «А де ти сї так зашльихтив?» (коментар І. Франка: «Зашляхтити ся – заталапати ся. Шляхту тзв. ходачкову селяни-нешляхтичі декуди вважають нехлюйною; шляхтич, мовляв, не дбає на болото і з гордоців іде серединою дороги, то вже певно “зашляхтить ся”»); «Шльихта все надїє, що Польща буде, але то пропало, бо польська коруна втоплена» [50, т. 23, с. 163; т. 28, с. 342]. Оповіданню «Довбанюк» притаманний і традиційний еміграційний топос болота: «Ба, а чому ж то пан у кариті четвернею не їдуть, а тільки пішки по болоті чвалають?» [307, т. 16, с. 207]. У новелі «Батьківщина» вміщено анекдотичну вставну історію про полотнянки селян-заболотеїв: «У нас ніхто не бачив, аби полотнянки прали. Носить доти, доки нижній кінець не обігніє з болота. Тоді на колодку, відмірить п'ядь та й сокирою цюк-цюк! І

полотнянка йде на когось меншого замість нової, а більший дістає нову» [307, т. 21, с. 392]. Лейтмотивний для «еміграційних» творів образ заболоченої полотнянки маркує консервативне дотримання традиції та небажання змінюватись відповідно до вимог часу.

Еміграційний вектор оповідання «Довбанюк» безпосередньо пов'язаний із мотивом дороги (виходом за межі батьківщини). Так, шляхтич Городиський під впливом агітації дротаря вирішив узяти участь у повстанні за відновлення державності Польщі та покинув рідне село. Прикметно, що хлопці не підтримували такого вчинку Довбанюка. У циклі «До Бразилії» еміграцію селян теж названо всього лиш «мрією дитинною» [307, т. 2, с. 267]. Образ дротаря з оповідання «Довбанюк» нагадує топос агента-шахрая в «еміграційній» поезії: «Дротарів у нас у ту пору дуже радо приймали, бо дротар усе одно, що газета, про всяку всячину розкаже. [...] Чутка йшла навіть, що їх навмисне підсилено. Одні казали, що їх пани підсиляють, аби хлопів бунтували, а другі казали, що уряд підсиляє, аби пантрували, чи хлопці справді не бунтуються» [307, т. 16, с. 211]. Слід зауважити, що твір «Довбанюк» ґрунтований на біографічному тексті автора. Під час польського повстання 1863 р. загинув брат матері І. Франка Іван. Письменник пригадував: «[...] тоді був я ще учеником сільської школи в Ясениці Сільній і мав тоді случай бачити несупокій і таємний рух між тамошньою шляхтою. Газет в селі ніхто не держав, вісті про повстання доходили десь-колись, передавалися усно, шептом, з додатками і прибільшеннями» [307, т. 26, с. 181].

Міф про відродження Польщі з часу повстання 1863 р. знову актуалізується на галицьких теренах в період «бразилійської гарячки» (1895–1897). У циклі «До Бразилії» І. Франко іронічно обіграє легендарний матеріал про створення в Парані «Нової Польщі»: «На нас у місті крикнув Кандзюбінський: / Nie wolno tutaj gadac po rusinski! // Tu polski kraj i polski Bóg i król! / Po polsku gadać albo gębę stul!» [307, т. 2, с. 271]. Як зауважує М. Гець, таку обіцянку, очевидно, в символічному сенсі дав полякам в одному з листів від 1884 р. паранський президент Вісконде де Тоне. За словами автора

коментарів до бразильського видання поетичного циклу І. Франка, вказану інформацію досить часто фальшиво інтерпретували, хоча змодельована в поезії ситуація – це також і відгомін «політичної боротьби між польською меншістю і українською більшістю в Галичині» [308, с. 44].

У «Листі із Бразилії» відтворено тяжку щоденну працю селян на південноамериканських землях: «Серед лісів тут живемо в бараці / І маємо страшенно много праці. // Рубаєм дерева на сажень грубі – / Одно два дні довбем, сусіди любі!» [307, т. 2, с. 268]. До речі, лексеми «ліс», «дерева», «рубати», «довбати» стають лейтмотивними денотатами для корпусу творів І. Франка про еміграцію, передусім ядерного циклу «До Бразилії» та периферійного субтексту – оповідання «Довбанюк», прізвище головного персонажа якого набуває нових конотацій з огляду на еміграційний контекст. Пан Городиський «десь на границі» два місяці «якісь дуби тягав»: «Було нас дванацять, таких самих старих дурнів, як я. Завели нас до якогось пана та й там казали ждати на розкази. Ждали ми, ждали, розумієся, в лісі. Далі пану навкучилося, та й каже нам: “От не маєте тут що робити, тягайте оті дуби з того боку границі на сей бік”. А то вам через ліси та нетрі такі, що крий Боже! [...] Тягати каже швидко, а їсти дає щораз то скупіше. Тягали ми, тягали, – адіть, як обтягалися! – а далі взяли та й утекли» [307, т. 16, с. 214].

Вагоме смислове навантаження має і змалювання Довбанюка, який повернувся додому: «[...] лізе щось улицею, обдерте, згорблене, скулене, ледве ноги за собою тягне. Та й ноги лепські: подряпані, покривавлені по самі коліна, бо якраз тільки до колін останки штанів досягали. Лізе просто на наше подвір'є, наближається, знімає з голови щось ніби лопушшя, ликом пов'язане...» [307, т. 16, с. 213]. Це типовий образ селянина-реемігранта, репрезентативний в «еміграційному» тексті української літератури кінця XIX – початку XX ст.: «Волосся наполовину посивіло, лице почорніло, поморщилось... А одіж! [...] На плечах у Івана Бразилійця був якийсь плащ, чорний, широчезний, цілком подірявлений, так що треба було дивуватись, як він тримається купи, а там, де розкрились поли того дивного плаща, було видно у Івана голі коліна, на ногах

якісь діряві ходачки, на долівці коло стола лежав капелюх, також чорний, м'який, також дірявий, з широчезними порозриваними крисами [...]» (Іван Загуменний, оповідання Т. Бордуляка «Іван Бразилієць») [28, с. 298]. Тому твір І. Франка «Довбанюк» розглядаємо як периферійний субтекст авторського «еміграційного» тексту.

Небезпека еміграції була пов'язана й з торгівлею живим товаром і проституцією. Зокрема у Львові мали місце такі події: 1) 1883 р. – суд над пані «капітановою» Вайс та її спільницею Марією Грембович, котрі по вулиці Скарбківській утримували протягом 12 років будинок розпусти; 2) 1892 р. – процес проти Ісаака Шефферштейна та 27 його спільників, звинувачених у торгівлі живим товаром [207, с. 30–31]. Під час судового процесу Антоніни Вайс І. Франко був співробітником газети «Діло», на сторінках якої обговорювалась ця подія. А в 1892 р., як зазначає М. Мороз, письменник працював у газеті «Kurjer Lwowski», яка друкувала докладні звіти свого спеціального кореспондента про судовий процес проти Ісаака Шефферштейна та його злочинної групи, що «займалася вербуванням дівчат з Галичини до домів розпусти Константинополя, Бомбея, Ріо-де-Жанейро та інших міст» [207, с. 31]. Ці процеси покладені в основу повісті І. Франка «Для домашнього огнища» (1892), яку теж слід розглядати в межах еміграційного дискурсу: топоси агента (єврей Штернберг, його помічники-субагенти Анеля Ангарович і Юлія Шаблінська), спровокованої батьківщини-«раю», мотиви вербування, спокуси, гріха. До речі, мотив дороги пов'язаний також із образом головного героя капітана Ангаровича, який перебував на військовій службі в Боснії.

Твір вибудовується як пізнання Антосем Ангаровичем специфіки діяльності власної дружини Анелі та її товаришки Юлії, котрі, співпрацюючи з агентом-євреєм Штернбергом, були постачальницями галицьких дівчат у закордонні будинки розпусти. Тема торгівлі живим товаром в окремих аспектах прописана імпліцитно, на рівні натяків і в деталях розкривається ближче до розв'язки: «Оповідать, що якась пані капітанова [...] приїхала до Стрия чи до якого там іншого місточка і шукала служниці до Львова, вродливої, зручної

дівчини, по змозі сироти, обіцяючи їй добре удержання і добру плату [...]. Зголосилося їх кільканадцять. Вона вибрала одну чи дві, що їй найліпше сподобалися [...]. У Львові заїжджає з такою дівчиною до готелю і говорить їй, що вона сама наразі її не потребує, але помістить її у своїй приятельки. [...] та жінка повідомляє, що сама її також не потребує, але власне один знайомий із Станіслава просив її, щоби йому прислала служницю. Дівчина не має грошей на дорогу. Пані дає їй кілька гульденів на руку і сама їде з нею до Станіслава. Там зустрічає її той знайомий, що подобає на заможного діди́ча-вірменина, обіцяє дівчині золоті гори і їде з нею далше до Коломиї, до Черновець, до Серета. [...] Дідич втикає їй в руку паспорт [...], везе її через Румунію до Галаца, садить на корабель, везе до Константинополя – і продає... [...]. Продає до такого закладу... [...] котрих там не продав, то віз до Смирни, до Александрії або вислав ще далше, до Бомбея, до Ріо-Жанейро і Бог зна ще куди» [307, т. 19, с. 119]. Окрім діяльності агентів, у творі зацентовані й соціально-економічні фактори, що спричиняють потрапляння жінок у публічні дома: матеріальні нестатки, відсутність підтримки держави, яка лише обіцяє «рай на землі!» [307, т. 19, с. 138].

Еміграційні мотиви простежуються і в комедії «Майстер Чирняк», яку літературознавці орієнтовно датують 1894 р. Конфлікт драматичного твору закорінений у соціально-економічній площині та відображає протистояння дрібного ремесла і промислового виробництва, що уособлюють постаті шевця Никифора Чирняка та його сина – засновника взуттєвої фабрики у Львові. Іван Чирняк покинув навчання в університеті та, вигнаний батьком з рідного дому, поїхав за кордон, щоб стати «шевцем із ширшим поглядом» [307, т. 24, с. 197]. Він відвідав Відень, Париж, Лондон і як «Англічанин», одружений на дочці підприємця Вільяма Гопкінса, повернувся до Львова, щоб організувати на батьківщині промислове взуттєве виробництво. Іван репрезентує образ реемігранта, до речі, привертають увагу деталі його одягу: темні окуляри, циліндр. Отримання позитивного досвіду за кордоном можна трактувати як оригінальний мотив Франкового «еміграційного» тексту. Натомість

протистояння між Никифором та Іваном Чирняками – не лише конфлікт між батьком і сином, а й між минулим і майбутнім, традицією і новаторством, що нагадує історію Опанаса Моримухи і старого Каганця. Примітно, що майстер Чирняк постійно повторює фразу «я старого Бога люблю», а шлях до його дому маркує еміграційний топос болота, співвіднесений із традицією: «[...] йдучи до вас, треба таки добре побродити по болоті» [307, т. 24, с. 198]. Як слушно зауважує Р. Козлов, образ Європи в комедії асоціюється з чужим простором і загрозою [50, с. 95]. Цікаво, що натяк на першу хвилю еміграції простежуємо у творі в одній з реплік, де вказано, як статистики питають ради повітові про різні проблеми краю, зокрема й про еміграцію [307, т. 24, с. 199].

Для встановлення корпусу «еміграційного» тексту варте уваги повідомлення, яке подає в 1969 р. Е. Лисенко: «Десь у 1895 р. І. Франко мав намір написати драму в трьох діях “До Бразилії”. Зберігся лише коротенький початок, а приписка автора – “Дієся се в нашій часі” – ще раз показує, як хвилювало письменника питання еміграції селян до Америки» [170, с. 45]. Отже, комплекс Франкових творів на еміграційну тематику доповнює і незавершений драматичний текст. На жаль, залишився тільки начерк драми «До Бразилії»: перелік дійових осіб, авторська ремарка, що описує місце першої дії (корчма), а також перша ява та початок другої. Але вже на основі фрагмента помітно, як окреслюється конфлікт між двома протилежними групами персонажів: селянами – потенційними емігрантами, серед яких чільне місце відведено заможному господарю Гарасиму Губатому і його дружині Євці, та їх антагоністами – агентом Подорожним, котрий співпрацює із субагентом – жидом-арендарем Мошком. Очевидно, перша дія, що відбувається в корчмі Мошка Кіліковера, присвячена еміграційній агітації. Як відомо, євреї брали активну участь у вербуванні селян, дозволяли агентам розповідати в шинках про багатства заморських країн і в такий спосіб отримували відповідну плату за кожну завербовану особу, причому за безцінь скуповували хати й земельні наділи емігрантів. Ця проблема прописана у творах української літератури межі XIX–XX ст. на еміграційну тему (драма «До Бразилії» Л. Лопатинського,

повість «Бразилійський гаразд» А. Чайковського та ін.). До речі, мотив еміграційної агітації в ремарці, що зображує інтер'єр корчми, маркує згадка про архікнязя Рудольфа – незмінного персонажа оповідань агентів: «На стіні над дверми до ванькира олійного друку портрета цісаря архікнязя Рудольфа [...]» [362, арк. 33].

Художня деталь, вміщена в ремарці до першої яви, вказує на традиційний для «еміграційного» тексту мотив шахрайства, пов'язаний з образом єврея-шинкаря: Мошко «наливає горілку до фляшок, доливаючи до кожної потрохи води» [362, арк. 33]. У першій яві через комунікацію між Мошком і його дружиною Сурою акцентовано одну з ознак драматичного твору – полілогічність мовлення. Друга ява мала б розгортати діалог Мошка й Подорожного, але в ній прописаний лише фрагмент промови агента. Причому його текст насичений старослов'янізмами: «о нєм же впрошаше нас»; «да повеми вам всю істину» [362, арк. 35]. Отже, мовлення персонажа стає засобом характеротворення: перед неписьменним селянським загалом агент видає себе за освіченого й обізнаного в еміграційному питанні. Але його справжню суть викриває одяг, що свідчить про бурлацьке життя Подорожного та нагадує стереотипне кшталтування персонажа-єврея, – «убраний по міському, та погано, в старім і бруднім» [362, арк. 33].

Таким чином, низка стійких еміграційних топосів, притаманних начерку драми І. Франка «До Бразилії» (образи селян-емігрантів, агента, єврея-субагента, архікнязя Рудольфа, мотив шахрайства), згодом перекодовується в поетичних творах. Зокрема, упродовж 1896–1898 рр. І. Франко белетризує тему еміграції в циклі «До Бразилії», що завершує збірку «Мій Ізмарагд». Він побудований із п'яти поезій, які вперше були опубліковані під кінець ХІХ ст. в тогочасній періодиці. Так, у 1896 р. в журналі «Житє і слово» вийшли друком твори «Коли почувеш, як в тиші нічній...» і «Два панки йдуть попри них...» під спільною назвою «Сучасні образки». А в 1898 р. на сторінках часопису «Літературно-науковий вісник» побачив світ цикл «До Бразилії», сформований із трьох поезій – «Лист до Стефанії», «До Бразилії!», «Лист із Бразилії» [307,

т. 2, с. 491]. На думку М. Грушевського, саме ці твори «найліпші» в циклі, а «найбільш сильне вражіння» справляє останній – «Лист із Бразилії» [82, с. 274]. У збірці «Мій Ізмарагд» цикл «До Бразилії» об'єднує всі п'ять текстів про еміграцію. Але поезія «Гей розіллялось ти, руськеє горе» подана без назви «До Бразилії!», з якою її друкували в «Літературно-науковому віснику» [304, с. 29–30]. Цікаво, що на початку 1898 р. цикл «еміграційної» поезії у складі трьох текстів надрукувала українська газета «Свобода», що й досі виходить у США. Її редакція постійно надсилала кілька десятків примірників для бразильських читачів. З 1897 р. газета вела рубрику «Вісти з Бразилії». Відтоді в цій південноамериканській країні ім'я І. Франка стало популярним, а з 1908 р. загальні збори товариства «Просвіта» в Курітібі називали його почесним членом управи [308, с. 45]. Враховуючи значну роль І. Франка в еміграційному русі кінця XIX ст., у 1981 р. з нагоди 90-річчя приїзду перших українських сімей до Південної Америки у бразильському виданні цикл «еміграційної» поезії письменника представлений у такому ж варіанті, як і в «Літературно-науковому віснику», а згодом у газеті «Свобода». У книзі також опубліковано низку статей про перебіг еміграції з Галичини до Бразилії та подано короткий аналіз творів І. Франка, що репрезентують вказану проблему [308]. Як бачимо, питання рецепції циклу «До Бразилії» було актуальним у середовищі самих емігрантів ще від початку переселення. Поезія І. Франка транслює культурну пам'ять про еміграцію з Галичини кінця XIX – початку XX ст. Відтак цикл «До Бразилії» можна розглядати як «місце пам'яті», яке, за концепцією французького історика П. Нора, поєднує матеріальний, символічний і функціональний аспекти [213, с. 40]. Як власне тексти поезії І. Франка про соціальну проблему еміграції мають матеріальний зміст, їх функціональна роль реалізується через фіксацію та передачу пам'яті, яка в символічному аспекті стає частиною меморативного простору більшості – сучасного покоління, хоча насправді належить меншості – емігрантам і безпосередньо репрезентує їх спільнотну пам'ять. Цей травматичний досвід покладений в основу

«еміграційного» надтексту і знайшов художнє втілення через риторичні стратегії на різних поетикальних рівнях творів.

У циклі «До Бразилії» маємо узагальнений образ явища еміграції. Автор змальовує виїзд галицьких селян до Південної Америки, що набув особливого поширення в 1895–1897 рр., отримавши назву «бразилійської лихоманки». І. Франко натякає на причини соціальної проблеми і тих, хто стримує процес (жандармерія, церква), описує реакцію суспільства, умови подорожі та поневіряння переселенців за кордоном. Так вибудовується ґрунтований на публіцистиці письменника мотивний репертуар «еміграційного» тексту. У циклі «До Бразилії» формується й система традиційних образів-топосів (батьківщина, чужина, агент, емігрант, дорога). Саме стійкий мотивний репертуар у поєднанні з повторюваними образами трактуємо як одну з провідних ознак корпусу «еміграційних» творів І. Франка, його структурну основу, що репрезентує еміграцію як текст культури. Тому поезії циклу «До Бразилії» розглядаємо як ядерні твори «еміграційного» тексту.

Необхідно зазначити, що мотивний репертуар циклу «До Бразилії» та його художня форма корелюють із тогочасним емігрантським фольклором (насамперед пісенним), який трактується як одне з джерел поезій про виїзд селян за кордон. Центральні мотиви цих текстів репрезентують перебіг еміграції від прощання з батьківщиною до складної подорожі та побуту за кордоном: «Зачали ся люде в чужий край вибирати, / З фамілієв, своїм ближним зачали ся прощати»; «А хто вмер на шифі, то єго не ховали, – / 'Но камінь до ший, до води єго пускали»; «Тільки тре нам притерпіти до котрогось часу... / Ліпше було ззісти дома хоць без хліба квасу» [зберігаю правопис видання, тут і надалі. – О.Ш.; 234, с. 73, 75]. Такий тематичний спектр визначає і структуру циклу «До Бразилії». У поезіях І. Франка також виявляються впливи поетики емігрантського фольклору: автологізм, акцентування нових сюжетів і образів, хронікерство, публіцистичність, небагата тропіка, речитативні інтонації, прийом листування (тексти у формі епістол).

Поезії циклу «До Бразилії» досліджувалися в різних ракурсах, але неповно й епізодично. Літературознавці фокусувались насамперед на проблемно-тематичному рівні, почасти на особливостях стилістики, ритмомелодики, генології, образної системи, визначали публіцистику І. Франка та емігрантський фольклор як джерела мотивів художніх текстів (О. Білецький, М. Зеров, А. Крушельницький, В. Погребенник, Т. Гундорова, Ю. Клим'юк, В. Корнійчук та ін.). Акцентуація мотивно-образної парадигми, характеристика формальних параметрів ведуть до усвідомлення спільності художнього коду корпусу «еміграційних» творів, а згадки про публіцистику І. Франка й емігрантський фольклор як їх джерела відсилають до генеративного фактору культурного контексту. Сьогодні залишаються широкі горизонти для подальших наукових пошуків, спрямованих на комплексне осмислення поезій циклу «До Бразилії» як центральних структур «еміграційного» надтексту, що визначають формування його естетико-семантичного простору.

Прикметно, що до появи циклу «До Бразилії» І. Франко зацікавився творчістю Овідія – поета-вигнанця, котрий осмислює власний еміграційний статус. У 1894 р. з'являються перші переклади зі «Скорботних елегій» («Прощання») та з «Послань з Понту» («Невірному другові»). Наприклад, в елегії «Прощання» змальовано, як ліричного героя випроваджують у далеку дорогу його рідні: «Де тільки глянуть було, роздавались ридання і стогін, / Бачилось, в домі раз в раз плач похоронний стоїть» [307, т. 9, с. 405]. Відтак уже в античній літературі сформувалась трагічна модель кшталтування еміграції як подорожі в чужий, навіть потойбічний, світ з акцентуацією мотиву смерті. Як бачимо, «еміграційний» текст І. Франка можна розглядати й на рівні перекладів.

Зауважимо, що оповіданню І. Франка «Панщизняний хліб» (1896) теж притаманні еміграційні мотиви. У творі відзначено, що в 1896 р. (час активного виїзду галичан за кордон, зокрема до Бразилії) у селі Торки не було емігрантів: «Еміграційної гарячки ще тут не знаємо. Їмо хліб житній або пшеничний, вівсом коні годуємо, голоду не терпимо» [307, т. 19, с. 347]. Отже, у

художньому тексті, як і у Франковій публіцистиці, вкотре акцентовано, що першочергові причини для еміграції – соціально-економічні.

Зазначимо, що в польській літературі другої половини XIX ст. також представлені твори на еміграційну тематику. Очевидно, І. Франко був ознайомлений з цими текстами. Зокрема, в еміграції творив Ц. Норвід – відомий представник польського романтизму, основоположник інтелектуальної течії. Письменник відвідав Німеччину, Італію, Францію, Бельгію, Англію та США. Відтак у його поетичній спадщині знаходимо низку творів про ці країни («У Вероні» (1861), «Не вмерла ще Франція» (1870) та ін.). Перу Ц. Норвіда також належать поезії, присвячені рефлексіям емігранта («Три строфи» (1854), «Мандрівний митець» (1855) та ін.). Наприклад, у творі «З Європи я отримав перший лист» (Нью-Йорк, 1853) ліричний герой «з руїн самого себе» розповідає про власні скитання по світу: натякає на причини («не з добра»), описує труднощі морської подорожі («І спрагу, й голод довелось терпіти. / На люд находив мор. Вмирали діти [...]») та американського побуту («Існую я, немовби надкомплектний / Артист у трупі»), рефлексує над невтішним закінченням життя вигнанця («Жалкую тільки, що, можливо, / Не лишиться й могили по мені [...]» [214, с. 88–90]. У цій поезії окреслено традиційний для «еміграційного» тексту, фольклорного в тому числі, образ листа – у назві твору, а також у проханні до знайомої писати з рідного краю: «Якщо мені зласкавишся писати, / То прошу – досі не писав ніхто» [214, с. 89].

Особливим багатством і різноманіттям творів на еміграційну тему відзначається художня спадщина Г. Сенкевича, який подорожував Європою та Америкою. Він залишив нариси про ці країни: «Листи з подорожі» (1882), «Лист з Венеції» (1894), «Лист з Рима» (1894) та ін. Г. Сенкевич – також автор нарисів «Спогади з Маріпозі» (1882), «Журавлі» (1895), причому в останньому з них саме знаковий в «еміграційному» тексті образ журавлів нагадує про батьківщину. Художні твори «У преріях. Розповідь капітана Ральфа» (1878), «Орсо» (1879), «У країні золота» (1880), «Сахем» (1883) присвячені проблемі колонізації американських земель європейцями, їх протистоянню з індіанським

населенням. В оповіданні «На маяці» (1880) продемонстровано силу духовного зв'язку переселенця з батьківщиною, який навіть після багатьох років поневірянь може відродити рідне слово. Про еміграцію і трагічну долю в США (жебракування, участь у заснуванні колонії Боровина на територіях арканзаських лісів) польського селянина Вавжона Топорека і його дочки Марисі йдеться в оповіданні «За хлібом» (1879). У цьому творі Г. Сенкевич проявив себе вмілим обсерватором психології емігрантів, для яких перебування на чужині було особливо травматичним через низку факторів – незнання мови, чужий простір міста, тяжка щоденна праця заради виживання: «Вавжон і Марися відчували обоє, що вони тепер – наче зірване листя, яке відносить вітер, а їхнє рідне дерево росте все ж не в тому краї, куди вони їхали, а в тому, який вони покинули, – на рідній польській землі» [264, с. 281]. Межовий психологічний стан пробудження в людині звіра відтворює по-стефаниківськи драматичний епізод: Вавжон зробив спробу втопити Марисю, щоб покласти край злиденному існуванню. Проте батьківські почуття перемогли, перед смертю старий вкотре просив пробачення в дочки за лихий намір.

Польський «еміграційний» текст репрезентує і представник натуралізму А. Дигасінський. У 1890–1891 рр. він здійснив подорож Бразилією, враження від якої описав у низці статей про еміграцію для «Кур'єра Варшавського». У 1901 р. відвідав Францію та Італію [89].

У контексті польської літератури про еміграцію межі ХІХ–ХХ ст. вирізняється селянська епопея в октавах М. Конопніцької «Пан Бальцер в Бразилії» (1891–1910). Цей художній текст письменниця почала створювати після зустрічі в Цюриху польських та українських селян-емігрантів, які поверталися додому з-за океану пішки через європейські країни. Прототипом головного персонажа коваля Бальцера став польський селянин Юзеф Бальцежак [143, с. 18]. Поема М. Конопніцької репрезентує всю хроніку еміграційних подій – від сповненої трагізму морської подорожі до складного побуту в Бразилії та повернення до рідного краю. Твору притаманні такі ключові топоси «еміграційного» тексту: емігранти-журавлі («Мов ті лелеки, що

рушають пріч / Од гнізд, коли пора прийде студена, / Незнаній долі кваплячись навстріч»), батьківщина-рай, що раніше видавалась пеклом («Не виграє – програє іще й як, / Хто на чужім узявсь осісти полі! / Де вкоренив тебе Господь відтак / Живи [...]. / Де поселив Він, дав не пекло – рай!»), чужина-болото («Довколишніх багновищ дух прогнилий») [143, с. 29, 82, 116].

Г. Сенкевич, який відвідав Бразилію, зауважив, що М. Конопніцька «набула майже дару ясновидіння в зображенні океанів і лісів [...] там все так і є насправді, як вона бачила [...]. Завдяки надзвичайному дару проникнення в сутність стихій і людей могла народитися ця дивовижна пісня “Про пана Бальцера”» [357, с. 426]. Натомість І. Франко в статті «Марія Конопніцька» (1902), відзначаючи позитивні характеристики твору, вдається і до об’єктивної критики: «Незважаючи на прекрасні деталі, чарівні описи моря й пралісу, чудову мелодію вірша (всю поему написано октавами) і могутні хвилі почуття, яке відчувається в кожній окремій частині, цей твір як цілість усе ж таки невдалий [...]. Її «Пану Бальцерові» бракує одноцілої, заокругленої дії, а в цілості твору не знаходимо великого загальноісторичного тла. Всі її дійові особи схематичні і щонайвище – ескізні, поверхові; дії не видно майже ніякої» [307, т. 28, с. 381]. Леся Українка теж не була вражена поемою «Пан Бальцер в Бразилії», про що зазначила в листі до І. Франка (1903): «Признатись Вам по правді, я не тямлю смаку в сучасних епосах віршованих, от і Конопніцької «Бразилія» якось мені до душі не промовляє, хоч я навіть не можу сказати, які я в ній вади знаходжу» [294, т. 12, с. 19]. Отже, польський літературний контекст також важливо проаналізувати, з’ясовуючи специфіку еміграційного дискурсу творчості І. Франка.

У рамках текстів І. Франка про еміграцію доцільно розглянути й низку прозових творів, що репрезентують новий погляд на проблему (новели «Батьківщина», «Сойчине крило»). У порівнянні з ядерним в «еміграційному» корпусі циклом «До Бразилії» вони були написані дещо пізніше – у 1904–1905 рр. На жаль, у франкознавстві відсутні спроби осмислення новел у межах еміграційної проблематики, тому вказаний напрям досліджень лишається

актуальним. Наприклад, у «Батьківщині» тема еміграції постає на двох рівнях: виїзд із галицького села до Відня – столиці Австро-Угорської імперії («шлюбна» подорож Моримухи й повії Киценьки), і переміщення в соціальній ієрархії (вчитель Опанас переходить із селянської верстви в середовище інтелігенції). У тексті нової семантики набуває традиційний еміграційний топос батьківщини. У новелі «Сойчине крило» тема еміграції насамперед пов'язана з сюжетною лінією головної героїні: завербована злочинцями, Маня покидає рідне село та відвідує різні міста – від Львова до Порт-Артура. Тому до історії Марії Карлівни дотична тема торгівлі живим товаром, оприявлена в повісті «Для домашнього огнища», проте Маня виїхала не через матеріальні нестатки, як жертви Анелі та Юлії, а внаслідок непорозуміння з коханим чоловіком. Але у творі також порушено проблему внутрішньої еміграції як втрати своєї сутності й справжнього сенсу існування, що пережили як Хома, так і Марія Карлівна. В еміграційному ракурсі новел, на відміну від циклу «До Бразилії», вагоме місце відводиться мотиву повернення: Опанас Моримуха приїжджає вчителювати в село, а Маня – до Массіно. У такий спосіб топос батьківщини, що раніше корелював з образом пекла, відтепер маркує рай, позаяк, незважаючи ні на що, найкраще місце для людини – її рідний край. Цей підхід засвідчує традиційне кшталтування проблеми еміграції в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. В означених прозових зразках еміграційна тема дотична до любовного наративу і набуває інших семантичних відтінків. На нашу думку, аналіз новел «Батьківщина» та «Сойчине крило» як субтекстів «еміграційного» надтексту І. Франка виводить на новий концептуальний рівень сучасного прочитання відомих творів.

Тема еміграції у творчості І. Франка потребує глибокого осмислення і теоретико-практичного узагальнення. Передусім необхідний цілісний аналіз циклу «До Бразилії» як центру надтексту, а саме – характеристика традиційного мотивного репертуару та образів, які з ядерної структури переносяться на субтексти і задають інтерпретаційний код. Потрібно відстежити особливості композиції, тропіки, фігур і ритміки у зв'язку з авторською інтенцією. Важливе

завдання – описати художнє осмислення еміграційної теми в периферійних субтекстах, зокрема в поемі «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» і в новелах «Батьківщина» та «Сойчине крило». Варте уваги визначення специфіки функціонування стійких описових кліше «еміграційних» творів на рівні індивідуально-авторської поетики кожного субтексту та нюансування в них різних підтем. З сучасних позицій слід з'ясувати й публіцистичні та фольклорні джерела творів І. Франка про еміграцію, які вписують художній надтекст у ширший культурний простір.

1.3. Центральні топоси «еміграційного» тексту

Феномен еміграції як тексту культури вплинув на створення системи топосів «еміграційного» тексту І. Франка, які покладені в його основу та сприяють інтегративним процесам у межах надтекстової єдності. Еміграційна топіка формується в ядерному циклі «До Бразилії», а в периферійних субтекстах набуває нових семантичних окреслень.

Топіка – система константних образів і мотивів – займає провідне місце в риторичній традиції. В античній риторичі топосами називали «загальні місця» промови (гр. κοινὰ τόποι, лат. loci communes), тобто стандартизовані аспекти розгляду будь-якої теми. Вони належали до сфери аргументації. Це поняття ввів Протагор і детально охарактеризував Арістотель у «Топіці» й частково в «Риторичі». Як літературознавчий термін топос уперше проаналізував німецький історик літератури Е.Р. Курціус у книзі «Європейська література і латинське середньовіччя» (1948). За його спостереженням, на противагу текстам промов, у яких топоси виконували роль аргументів, у художньому творі вони стають традиційними формулами – «штампами, кліше, які можна використовувати в будь-якій літературній формі, ними почали послуговуватись у тих сферах літературного життя, які література могла охопити й формувати» [160, с. 82]. Отже, Е.Р. Курціус трактує топос як закріплену літературною традицією тему, мотив чи образ, які використовуються в різних творах із усталеним значенням. Як стверджує П. Бухаркін, топіка – один із засобів, що

допомагає інтерпретувати твір відповідно до задуму автора. Вона характерна й постриторичній культурі, хоча зазнає певних модифікацій [36, с. 98–99].

Топіка «еміграційного» тексту І. Франка репрезентує риторичні стратегії на рівні прийомів зовнішньотекстової композиції. Топоси розглядаємо в значенні домінантних образів, які аргументують авторську позицію щодо актуальної соціальної проблеми. Закцентуємо увагу на поезіях циклу «До Бразилії», для порівняння долучаючи до аналізу також периферійні субтексти (поему «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», новели «Батьківщина», «Сойчине крило»). Вказані твори І. Франка написані в постриторичний період, тому характеризуються різноманіттям засобів індивідуальної поетики, водночас не без використання елементів традиції. Для власного «еміграційного» тексту письменник розробляє особливу топіку – стійкі повторювані образи, що, як зазначено вище, ґрунтуються на культурному тексті еміграції. Центральними в творах про еміграцію вважаємо топоси батьківщини, чужини, дороги, агента й емігранта. З ними в'яжуться мотиви обіцянки, шахрайства, сліз, страждання, бруду, анальфабетизму, наївності, смерті, що теж наближаються до топосу. Однак І. Франко, опираючись на біблійний інтертекст, пропонує індивідуально-авторську модель поєднання цих топосів. Еміграція в його трактуванні – це складний шлях із батьківщини-пекла до чужини-раю, пов'язаний із мотивами спокуси, гріха, катарсису з надією на повернення. Низка еміграційних топосів співзвучна з традиційною топікою інших культурних контекстів, що визначає вектори декодування смислу художніх текстів і репрезентує риторику як сферу «готового» слова.

У циклі «До Бразилії» І. Франко відтворює загальну схему перебігу еміграції з такими основними мотивами: вербування, дорога, побут на чужині. Перший етап – підготовка до виїзду. Вагоме смислове навантаження при цьому надано фігурі агента, що зумовлює появу у творах топосу обіцянки й обману. В «еміграційному» тексті І. Франка типовим образом агента-шахрая можна вважати Джерголета з поезії «Лист до Стефанії», який переконує селян про

заможне життя на чужині: «В Бразилії царем я хлопським стану, / Там жиду доступу не дам, ні пану» [307, т. 2, с. 264]. Мотив шахрайства та визиску розкривається і в «Листі із Бразилії»: «Лиш що до нас присілись два жиди // І видурили від Баланди й Хмиза / По десять ринських за якісь авіза» [307, т. 2, с. 269]. Сучасний австрійський історик та есеїст М. Полляк свідчить про те, що серед еміграційних агентів було багато євреїв [237, с. 48]. Але необхідно зауважити, що етнонім «жид» у поезіях не має негативних конотацій і вживається в працях М. Грушевського, І. Франка та ін. на позначення представників єврейської нації.

Еміграційна агітація нагадує злочинну гру, в яку потрапляють галицькі селяни як маріонетки агентів. Топос гри, представлений у літературі середньовіччя через мотив «світового театру», за спостереженнями Е.Р. Курціуса, сформувався ще в часи античності: у творах Платона «закладено уявлення про світ як про театр, у якому люди за порухом Божим грають свої ролі. Згодом у популярно-філософських висловлюваннях (діатрибах) кініків порівняння людини з актором стало часто вживаним кліше» [160, с. 159–160]. Дослідник зауважує, що «подібні уявлення побутують і на зорі християнства» [160, с. 160]. У новелі «Сойчине крило» наскрізний топос гри, співвіднесений з образом головної героїні. Маня трактує свою поведінку в стосунках з Хомою як виконання ролі: «Все, все те була штафажа, були декорації для моєї ролі, яку я хотіла відіграти перед тобою, щоб лишити в твоїй душі незатерте, незабутнє, високо артистичне вражіння, таке вражіння, де ілюзія ані на волосок не різнилася від найпоетичнішої дійсності» [307, т. 22, с. 62]. У творі описано етап вербування еміграційними агентами жертв шляхом обману (так зване фіктивне «одруження»): Маня виїжджає з Генрісем за кордон через обіцянку шлюбу й потрапляє в середовище злочинців.

Топоси чужини й батьківщини утворюють ключову антитезу циклу «До Бразилії» та «еміграційного» тексту загалом. Вони змодельовані крізь призму загальнокультурних топосів раю і пекла, які дають можливість запозичити низку мотивів, характерних Біблії, художнім творам, що репрезентують вказані

образи (наприклад, «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі), і фольклору. Бразилію-рай І. Франко зображує багатою країною, де люди живуть у достатку і не змушені тяжко працювати: «Се край багатий, оком не зуймеш, / Ніхто ще там ланцем не міряв меж» – «Там слуг нема з хрещеного народа, – / Освоїш п'ять-шість малп – і є вигода» [307, т. 2, с. 264]. Художня візія заморського краю в «Листі до Стефанії» корелює з образом біблійного Едему, в якому було багато різних дерев, тварин, а люди не працювали [22, Буття, 1:28, 1:29]. З огляду на біблійний інтертекст письменник вводить в історію про пошуки раю образ «нового Месії» – агента Джерголета, чиї слова «Потішу всіх, хто гнувся і терпів, / А особливо вірних русинів» – алюзія на євангельський текст: «Прийдіть до Мене усі струджені та обтяжені – і Я вас заспокою!» [22, Євангеліє від Матвія, 11:28], [307, т. 2, с. 263].

Перед читачем у «Чистилищі» Данте Аліг'єрі розгортаються картини земного раю (вершина гори покаяння). Перекладаючи «Божественну комедію» (1877–1883, 1913), І. Франко описує його як «розкішний гай», у якому ростуть «цвіти, трави й корчі, / Що ся земля сама від себе родить» [307, т. 12, с. 210]. Образ біблійного раю наближається до топосу саду як утопічного краєвиду. У християнській традиції сад – це місце пасхальної містерії, що виступає маркером теми страждань і милосердя [253, с. 70–73]. Афоризми з Біблії «Едем», «сади Едему» – синоніми до слів «рай», «райське життя», проте в широкому значенні – це символ нездійсненої мрії [136, с. 16]. У циклі «До Бразилії» «хлопський рай» розшифровуватиметься саме як нездійсненна «мрія дитинна», що принесла страждання на чужині [307, т. 2, с. 264, 267]. Отже, І. Франко не відходить від усталених моделей зображення раю в літературі.

Образ чужини в циклі «До Бразилії» нагадує й топос ідеального краєвиду, проаналізований Е.Р. Курціусом. Його описи знаходимо ще в «Іліаді» та «Одіссей» Гомера (вершина Іди, острів кіз, грот Каліпсо, острів Цірцеї, країна циклопів), а також у пасторальній поезії, зокрема в «Буколіках» і «Георгіках» Вергілія. Наприклад, у Гомера ідеальний краєвид – це «група дерев, гай із джерелами та соковитими луками», характерна його ознака – плодючість [160,

с. 209–210]. Топос ідеального краєвиду Е.Р. Курціус означає як *locus amoenus* (місце благоденства), яке від епохи імперії до XVI ст. «було одним із головних мотивів усіх описів природи» [160, с. 220]. Він також наголошує, що «філософська епіка наприкінці XII ст. додала *locus amoenus* до арсеналу своїх засобів, використавши його для творення різних форм земного раю» [160, с. 223].

У циклі «До Бразилії» гірська дескрипція («лісисті гори») – складова образу закордонного раю, що базований на античній традиції змалювання «ідеального» краєвиду («*locus amoenus*»). На думку М. Лапій, топос гір у творчості І. Франка належить до ключових пейзажних комплексів [163, с. 155]. А топос лісу в новелі «Сойчине крило», як вважає дослідниця, теж «прочитується як психоміфологема загубленого раю» [163, с. 168]. Отже, образ раю в «еміграційному» тексті komponується на основі еквівалентних картин. Але в циклі «До Бразилії» так маркована ілюзорна чужина, а в «Сойчиному крилі» – рідний край. У такий спосіб декодується аргументативна мозаїка еміграційної агітації: невідомі країни агенти презентують крізь призму знайомих галицьким селянам образів (за Р. Бартом, прийом імпліцитної риторики для маніпуляції свідомістю) [12, с. 297–319].

В образі Бразилії І. Франко реінтерпретує також елементи топосу «світу навиворіт» (Е.Р. Курціус), у якому нереальне стає дійсністю, між ними відбувається обмін ролями [160, с. 111–116]: «В лісах малпи – от звір несамовитий! / Що бачить, сам хапається робити. // Освоюєсь, привчається сей звір / Врубати дров, позамітати двір» [307, т. 2, с. 264]. Тому промова Джерголета – всього лиш солодкий обман, якому повірили галицькі селяни. Символічного значення набуває при цьому образ мавпи. Як відзначає Г. Пастушок: «Двотомний американський словник міфологічного фольклору і символів (ред. Гертруда Джоунс) стверджує, що в середньовічних християнських творах мистецтва мавпа уособлює хитрість, жадібність, ненависть, хтивість, злий намір, гріх, лінивість людської душі, духовну сліпоту і Сатану» [224]. Відтак агітація до виїзду – це спокуса, заклик до гріха. Мавпа –

символічний прообраз дурня, вона може тільки вдавати, наслідувати, тому й обіцянка раю на чужині – імітація, обман. Г. Пастушок також переказує зафіксовану професором Г. Джонсоном запозичену з Індії історію про те, «як мисливець полює на мавп за допомогою дзеркала із пасткою: він встановлює дзеркало та імітує роздивляння свого відображення, тоді ховається, а мавпа, сліпо наслідуючи його дію, потрапляє у пастку» [224]. Так і селяни, повіривши агентам, стали жертвою агітації. Отже, в «еміграційному» тексті І. Франка топика, що корелює з біблійними образами раю і пекла, відповідає українській національній морально-етичній традиції. На погляд письменника, еміграція – гріх, який вчиняють люди, піддавшись спокусі. Тому замість обіцяного раю потрапляють у справжнє пекло. Просторово-ціннісна модель «батьківщина-пекло» / «чужина-рай» трансформується в діаметрально протилежну – «чужина-пекло» / «батьківщина-рай». Тому опозиційні образи раю і пекла можна розглядати як риторичний засіб полеміки. Спочатку ідеалізована чужина протиставляється злиденному побуту на батьківщині. Незабаром її утопічний ореол розвіюється: контраргументом виступають страждання за кордоном. Як бачимо, внаслідок перенесення топосів у іншу культуру та національну літературу вони отримують нові смисли.

Образ Галичини-пекла розкривають мотиви бідності, виснажливої праці, страждань, бруду, сліз, що набувають значення стійких топосів у «еміграційному» тексті: «Небо італійське, блакитне, погідне, / Бачило бруд наш, пригноблення бідне»; «Ані порадитись, ні побалакати, – / Знав він лиш гнутись, та жебрати, та плакати» [307, т. 2, с. 267]. Близький до топосу пекла й образ галицького села в новелі «Батьківщина», у якому «невилазно гніздилася зовсім не ідилічна біднота, бруд, убожество та темнота» [307, т. 21, с. 398]. З цим топосом корелює і образ села Дерихлопи, жителі якого зазнають визиску від єврея-шинкаря, котрий створив собі там райські умови (поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад»). Можна провести аналогію між змалюванням духовних мук переселенців у циклі «До Бразилії» та зображенням пекельних страждань грішників у творі Данте Аліг'єрі

«Божественна комедія», наприклад: «Руські ридання й стогнання лунали» – «Почуєш там розпучливії крики, / Побачиш душі давнії, зболілі»; «Які зітхання, плач, різкі стогнання / Ревли тут під беззоряним тим небом» [307, т. 2, с. 267; т. 12, с. 123, 127]. Примітно, що мотиви страждання й плачу, що корелюють із топосом емігрантів, оприявлені і в Гомеровій «Одіссей»: «[...] очі сльозами / Сповнились рясно; всю душу йому розривали ридання»; «Потім усі заридали тужливо, – їх лемент страшений / Всюди по дому лунав»; «Плакали гірко вони, рясні проливаючи сльози» [72, с. 171, 179]. Звукові образи плачу, ридання, крику в циклі «До Бразилії» виписують психологічний стан емігрантів і настроєво обрамлюють поезії.

Франків переклад «Божественної комедії» забарвлений українською національною метафорикою: душі письменник порівнює із журавлями: «Як журавлі з своїм жалібним співом, / Протягнені в вітрах ключем предовгим, / Так тіні, биті вихром тим холодним, / Летіли й лебеділи з тої муки» [307, т. 12, с. 135]. Цей образ нагадує емігрантів, які покидають рідний край, і має фольклорне походження. За народними віруваннями, щастя потойбічного життя в раю – «блаженній, вічнозеленій сонячній і теплій країні, в якій мешкають душі померлих. Ця країна далеко-далеко на сході – там, де вирій, куди дорога дуже далека» [42, с. 416]. Символічно, що у вирій відлітають птахи. В «еміграційному» тексті емігранти-журавлі (образ, створений завдяки інтертексту Данте і фольклору) замість раю потрапляють на чужину, де знову зазнають страждань (асоціативна модель, згенерована співдією художніх кодів поезії «Журавлі» та циклу «До Бразилії»). У «Божественній комедії» йдеться про перевіз душ «по чорних хвилях» Стіксу [307, т. 12, с. 129]. Шлях галицьких емігрантів через море також став символічною дорогою до нового пекла. І. Франко конструє власний образ пекла, спроектований на сучасну дійсність, фокусуючись на стражданнях селян у Галичині, а згодом і в Бразилії.

Біблійні образи пекла і раю знаходимо також в емігрантських піснях про Бразилію, де вони часто постають імпліцитно: «Хто ся там дістане, буде панувати, / А хто ся тут лишит, буде бідувати» [233, с. 241]. Найінтенсивніше

впливи поетики емігрантського фольклору виявляються в поезіях «Лист до Стефанії» та «Лист із Бразилії». До речі, лист можна розглядати і як еміграційний образ-топос, і як жанр, який задає стійкий мотивний репертуар, тому теж реалізує пам'ять літератури. Звернення І. Франка до фольклорних формульних стереотипів ще раз підтверджує пріоритетність орієнтованої на традицію риторичної моделі для творення зрозумілого реципієнтам тексту.

Образ емігрантів у циклі «До Бразилії» інкрустують мотиви наївності, забобонності, неосвіченості: «От так він нам балакав дні цілі, / Аж всі ми плакали, старі й малі»; «Хрест Божий з нами! Певно, се була / Якась безбожна упириця зла» [307, т. 2, с. 264, 269]. Саме ці риси і стали однією з причин виїзду за кордон, оскільки агентам було дуже легко обманути безграмотних селян, які не мали можливості здобути освіту. Загалом, колізія шахрайства вимальовується за такою моделлю: агітація (обіцянки, обман) і складні умови життя на батьківщині як причини виїзду.

Наступний етап еміграції – шлях до омріяного раю, тому в текстах оприявнений топос дороги. Він окреслений ще в розповіді про агента Джерголета, який мандрує Галичиною і закликає селян до виїзду: «Я по Галичині вже ходжу рік, / Тепер піду ще на угорський бік» [307, т. 2, с. 264]. Поезія «Коли почуєш, як в тиші нічній...» зображує поневіряння емігрантів на залізничному вокзалі: «[...] як отих людей / Держать, і лають, і в реєстри пишуть» [307, т. 2, с. 266]. Трагічний шлях переселенців до Бразилії в четвертій поезії циклу змальовує розгорнута метафора «руського горя», яке розлилось «геть по Європі і геть поза море» [307, т. 2, с. 266]. У «Листі із Бразилії» автор досить докладно відтворює всі деталі подорожі за кордон – переслідування влади, обман агентів, значна тривалість мандрівки, відсутність належних умов і як наслідок – хвороби, смерть: «Поганий край! Докучив голод нам / І гарячок понабирались там»; «На морі вмерло дев'ять душ народу» [307, т. 2, с. 268–270]. Топос дороги в «еміграційному» тексті проектується через два інваріантні образи – залізниці та моря. До них долучені мотиви страждань, смерті, визиску, сліз. Водна стихія, репрезентована в «еміграційному» тексті топосами моря,

болота, акумулює передусім негативні конотації (страх, смерть, фольклорний мотив мертвої води). Мотив смерті уособлює топос моря, танатологічний потенціал якого оприсутнює образ біблійного потопу.

У поемі «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» топос дороги заявлений ще в назві твору і пов'язаний з головною темою – вимушеною втечею шахрая. Особливо небезпечною для Швінделеса видається подорож залізницею. У прозових текстах означений топос також центральний, проте він генерує нові смисли. Наприклад, у новелі «Батьківщина» змальовано мандрівку Опанаса й Киценьки до Відня, причому герої їдуть залізницею. Учитель Моримуха подорожує Галичиною: кілька разів змінює місце проживання у зв'язку з переходом на нову роботу. Саме в мандрівці оповідач дізнається історію Опанаса. Топос дороги у творі, як і в поезіях, подається через мотив випробувань долі. Головна героїня «Сойчиного крила» Маня упродовж трьох років перебуває в мандрах, а потім знову повертається на батьківщину. Дорога стає для неї символом поневірянь і страждань. Таким чином, цей образ може виконувати роль місця дії, композиційної стратегії та символу. Топос залізниці введений у творі на початковому етапі еміграції: Маня з Генрисем вирушають поїздом до Кракова, щоб взяти шлюб. Трагічну долю Сойки, яка пройшла всіма колами пекла, символізує образ моря: «Чи, може, давно вже твої кості розмиває бурхливе Жовте море?» [307, т. 22, с. 92].

Топос дороги репрезентативний у фольклорі (казки, апокрифи, пісні), де має значення медіатора між світами і маркує різні випробування. В. Топоров наголошує на тому, що міфологема шляху завжди передбачає труднощі. Початок дороги у більшості випадків звичний для її суб'єкта і може розміщуватись у сакральному центрі. Кінець шляху часто асоціюється з чужою периферією, де перемога над злими силами гарантуватиме досягнення бажаної цілі. Той, хто успішно завершив подорож, досягає зміни статусу – стає подвижником чи героєм [288, с. 259]. В. Топоров виокремлює два види шляху: 1) до сакрального центру (оволодіння усіма цінностями); 2) до чужої периферії

(перемога або смерть). Не веде до бажаного центру та до покращення статусу тільки шлях у нижній світ [288, с. 260–262]. Подорож до Бразилії як обіцяного раю та мандрівка Мані й Опанаса в «широкі світи» моделювалась спочатку як перший тип дороги, яка, врешті, не допомогла досягти сакрального центру, а, навпаки, призвела до погіршення становища. Тому насправді це був шлях у «нижній світ». Причому образ моря – кульмінаційний перехід між двома просторами. Отже, на прикладі топосу дороги увиразнено перекшталтування образу чужини з раю на пекло. А повернення Моримухи до рідного села і просвітницька праця вчителя сприяють його трансформації в іпостась подвижника. Духовний катарсис у надії на повернення до рідного краю переживає і Марія-Сойка. У такий спосіб зреалізовано метафоричний вимір образу дороги як людської долі та духовного зростання після пережитих випробувань. А топос батьківщини відтепер ототожнюється з образом сакрального простору, істинного раю, який сприяє позитивному перекшталтуванню статусу персонажа.

Завершальна поезія «еміграційного» циклу – «Лист із Бразилії» – скеровує увагу читача на умови закордонного побуту та розчарування переселенців у спокусі: «Було нас сорок, є ще вісімнадцять» [307, т. 2, с. 268, 271]. У наведених картинах яскраво виражені мотиви страждань і смерті. У творі також з'являється топос проституції: «А сім дівчат пішло в такі доми» [підкреслення автора. – О.Ш.; 307, т. 2, с. 270]. Вказаний топос характерний і для прозового «еміграційного» тексту. Зокрема, тема продажу агентами дівчат за кордон з метою заняття проституцією центральна в повісті «Для домашнього огнища», яку І. Франко написав у Відні. У новелістиці акценти розставлені дещо по-іншому. Якщо Киценька свідомо обрала долю повії, то Маня потрапила на цей шлях як жертва еміграційних агентів. У новелі «Сойчине крило» топос чужини фігурує в ролі образу пекла, який увиразнюють мотиви страждань. Марія Карлівна, згадуючи про свій побут за кордоном, відзначала: «Я давно отупіла на всі страховища свого життя. Я відівчилася плакати, відівчилася жалувати, відівчилася боятися чого-будь» [307, т. 22, с. 80]. Отже,

за аналогом поезії топос раю на чужині теж підірваний. Виразно окреслено й топос смерті: Маня двічі робить спроби самогубства. Однак образи смерті та пекельних мук у новелах «Сойчине крило» і «Батьківщина» знайшли художнє втілення передусім у любовному наративі. Як слушно зауважує І. Денисюк, ці твори модифікують топос фатальної жінки, поєднуючи любовну проблематику з соціальною. Чоловік «стає її іграшкою, у трагічному міцному панцирі на серці тримає в розлуці, аби дочекатися повернення “демона”, “жінчини-комедіантки”, на свій жіночий лад теж люблячої істоти» [94, с. 387–388]. Героїні переживають катарсис, повертаються до своїх коханих, надихаючи їх на продовження громадської справи. Образи Киценьки й Мані співвідносяться з постаттю реемігранта, актуалізованою і в інших творах «еміграційного» тексту І. Франка (поема про Швінделеса Пархенбліта та ін.).

У поезії «Лист із Бразилії» також оприсутнено образ фатальної жінки: «Було б нас більш померло, бо якась / На нас італьська пані завзялась // І випросила в короля свідоцтво: / Держать їх, аж їм вимре все жіноцтво»; «Як з відьмою король у гречку скаче» [307, т. 2, с. 269–270]. Як бачимо, демонічна постать «еміграційної» *femme fatale* апелює до народних вірувань про нечисту силу (відьми, упирі). Топос фатальної жінки в поетичному тексті традиційно висвітлено в руслі мотивів любові і смерті, обрамлених за ініціативи письменника соціальною проблематикою. Дослідник української еміграції до Бразилії М. Гец зауважує, що у творі І. Франка йдеться про італійського короля Умберто, політика якого призвела до гострої критики монарха та «до пускання фальшивих чуток про його приватне життя» [308, с. 43]. М. Гец стверджує, що деякі з чуток знайшли художнє відображення в «Листі із Бразилії».

Отже, І. Франко для реалізації авторських інтенцій добирає низку образів-топосів, навколо яких вибудовується аргументація тези «еміграція – зло, гріх». Причому частина з них традиційні, запозичені з інших контекстів, але підпорядковані розкриттю теми еміграції: топоси пекла та раю, місця благоденства, «світу навиворіт», театру й гри та ін. Але письменник, навіть використовуючи низку загальнокультурних топосів, по-різному модифікує їх,

вводить у нові тогочасні реалії. Наприклад, любовний наратив з образом фатальної жінки співвіднесений із соціальною проблематикою. А біблійні топоси раю та пекла переведені в образний реєстр опозиції чужина / батьківщина. Такі трансформації особливо виразні в художніх творах постриторичного періоду. Інша топіка розроблена І. Франком безпосередньо для «еміграційного» тексту (хоча й з опорою на емігрантський фольклор): топоси батьківщини, чужини, дороги, визиску, сліз, страждання, наївності, смерті. Повірівши фальшивим обіцянкам агентів, народ потрапляє замість обіцяного раю в нове пекло. Не випадково поставлено логічний акцент на співзвуччі слів «Бразилія» – «зло», які письменник розташовує в одному вірші останньої поезії циклу: «В Бразилії ми теж зазнали зла» [307, т. 2, с. 270]. Так, опис трагічної долі емігрантів ґрунтується на кореляціях у системі власне еміграційних і загальнокультурних топосів, завдяки чому, крім відображення реалій, задається паралельний містичний пласт оповіді. У його творенні провідну роль відведено біблійному інтертексту з антитезою раю / пекла, спроектованою на образи батьківщини і чужини. Сакральна вісь від спокуси, гріха до каяття і катарсису, експлікована через топоси раю / пекла, визначає моделювання глибинного підтексту «еміграційних» творів. Мотив повернення «до себе» і «до батьківщини», чіткіше окреслений у прозі, віддзеркалює динаміку духовного відродження особистості.

Зауважимо, що цикл поезій «До Бразилії», поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», повість «Для домашнього огнища», новели «Батьківщина», «Сойчине крило» та інші периферійні субтексти мають спільні топоси – як загальнокультурні, так і власне авторські. Вони сприяють об'єднанню цих творів у надтекст. У такий спосіб ядерний субтекст асимілює периферійні, підпорядковуючи розбудову їхнього семантичного простору власним домінантним топосам, завдяки яким ці твори відчитуються як «еміграційні». Тому в корпусі «еміграційного» тексту І. Франка топіка залишається важливою складовою риторичних стратегій і спрямовує в належному напрямі читацьку рецепцію.

1.4. Твори І. Франка про еміграцію в контексті української літератури кінця XIX – початку XX ст.

Корпус творів І. Франка про еміграцію – складова «еміграційного» тексту української літератури кінця XIX – початку XX ст., який постав на основі культурного тексту першої хвилі еміграції з чітко заданою мотивно-образною системою, що і вплинуло на розгортання художньої версії в руслі традиційного наративу. Вказаний текст культури кодує еміграцію як спричинений соціально-економічним становищем та агітацією агентів, сповнений небезпек шлях (залізницею і морем) із батьківщини на чужину; поневіряння на нових землях з перспективою повернення або життя на освоєних територіях. За такою схемою викристалізовується мотивно-образна парадигма емігрантського фольклору і художніх творів, причому стрижневими компонентами в ній виступають просторові топоси батьківщини і чужини, які, корелюючи з біблійними образами раю та пекла, генерують семантичне поле «еміграційного» надтексту.

В «еміграційному» тексті української літератури межі XIX–XX ст. намітились дві репрезентаційні моделі: домінантна трагічна, яка трактує еміграцію як винятково травматичне для українського селянина явище, що приносить страждання, смерть і в кращому випадку завершується поверненням на батьківщину (цикл «До Бразилії» І. Франка, «Бразилійський гаразд» А. Чайковського, «Камінний хрест» В. Стефаника та ін.), і позначена рисами новаторства так звана «піонерська» – про освоєння чужого простору з оптимістичним для переселенців завершенням («Канадійські емігранти» І. Збури, «На чужині» Івана Спілки, низка текстів П. Карманського, «Дівчина з Ірасеми» С. Калинця та ін.). Окремим творам притаманне поєднання цих моделей («Прохор Чиж» Т. Бордуляка, «Туга» О. Маковея та ін.).

До речі, можна провести паралель між художніми репрезентаціями та соціальними уявленнями про еміграцію в середовищі переселенців та їхніх родин на батьківщині. Сучасний американський антрополог Н. Ханенко-Фрізен на прикладі української еміграції до Канади виявила, що в спогадах емігрантів чітко простежується «піонерська» модель розбудови чужини з метафоричним

оздобленням нового терену та змалюванням переселенців, ідентичність яких залишається наративною константою (сила духу, оптимізм). Натомість українська сільська громада закритого типу «підсвідомо продовжує вбачати в зовнішньому світі чуже, незнане та потенційну загрозу», тому «відбулих оплакували так само, як і померлих», конструюючи еміграційний наратив з опорою на повторювані мотиви смерті, перетину океану як подорожі в потойбічний світ і встановлення контакту з рідними за допомогою листів чи птахів [314, с. 277–278]. Саме остання модель, ґрунтована на традиції, стає основою фольклорних текстів та превалює в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Авторські поезії емігрантів, що за поетикальними особливостями перебувають на межі літератури і фольклору, також створені в координатах традиційного наративу. Так, галицький селянин Григорій Олійник, який виїхав на заробітки до США, згодом до Канади, упродовж 1907–1910 рр. написав понад сорок віршів-пісень. Ці тексти репрезентують широку панораму еміграції: соціально-економічні причини виїзду, складні умови подорожі, тяжка праця на чужині. Причому особливо виразно окреслені мотиви туги за домом, листування з рідними, а також перспектива повернення на батьківщину: «Но недовго вже терпіти я тутка думаю, / Незадовго я мишлю вертати до краю. / Повернути до вас, любі, мої найдорожчі, / Бо ви мені сто раз мильші, як от тії гроші» [100, с. 62].

Різні підходи до омовлення явища еміграції в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. з погляду генераційного феномена простежуються насамперед у стилізовому аспекті: від неонародницьких художніх окреслень, спрямованих на реалістичне, деталізоване відтворення тексту культури до модерністських, у центрі яких – психологічний зріз переживання досвіду, а не фіксація факту, хоча зазвичай у рамках трагічної репрезентації. Але і в неонародницькій концепції часто проступають модерні риси в контексті різностильових вкраплень і тяжіння до психологічного портретування (наприклад, у текстах Т. Бордуляка, А. Чайковського, Грицька Григоренка та ін.). Твори про еміграцію межі XIX–XX ст. характеризуються жанровим

розмаїттям: проза (представлена в основному масиві текстів), поезія, драма. Корпус художніх текстів доповнюють публіцистика та мемуаристика.

До ґрунтовного аналізу еміграції одним з перших звернувся в публіцистичних статтях І. Франко – представник старшого покоління і водночас лідер літературної генерації зламу XIX–XX ст. Його цикл «До Бразилії» цілком вписується в простір «літератури для народу», за термінологією Н. Шумило, враховуючи авторську інтенцію – відвернути виїзд до південноамериканської країни [345, с. 14–16]. У поезіях відповідно до пріоритетів трагічної версії еміграція кодована в образі спокуси та гріха, що перебувають на межі семантично протилежних сакралізованих образів Галичини-пекла і Бразилії-раю, які після катарсису селян, зумовленого гірким досвідом, трансформуються в батьківщину-рай і чужину-пекло.

Прикметно, що над еміграційною темою ще на початку 80-х років XIX ст. працював письменник родом з Кубані В. Мова (Лиманський), який публікувався в галицьких часописах «Правда», «Світ», «Зоря», «Діло» [206, с. 297]. У 1899 р. на сторінках «Літературно-наукового вісника» побачила світ його поема про еміграцію на Кубань «На степи (Пісні про долю переселенців)» (1883). Їй передувала стаття І. Франка «Із поетичної спадщини Василя Мови (В. Лиманського)» (1899), у якій В. Мову названо автором «не многих, але замітних і змістом і формою поезій» [306, с. 33]. Поема «На степи» – це коротка еміграційна хроніка однієї селянської родини: від появи планів про виїзд через бідність у рідній стороні («З обчищенням до щирця, / З відробітками без краю / І з безхліб'ям без кінця!») до змалювання поневірянь у дорозі, коли гине троє дітей, і на чужині, де вже немає вільних земель («Розібрали – генерали»), а глава сім'ї біля помираючої дружини розмірковує над майбутньо долею батрака [206, с. 118, 121]. В. Мова в поемі «На степи» скептично оцінює наміри переселенців: «Що то далі вас чека?...» [206, с. 119]. Згодом І. Франко в циклі «До Бразилії» висловить подібні застереження: «Що то ще жде тебе на океані?» [307, т. 2, с. 267]. Наприкінці твору В. Лиманського головний персонаж-емігрант

переживає катарсис, і відтепер у його уяві батьківщина постає в амбівалентному образі: «Хата драна, дітки любі – / Лихо й щастя, пекло й рай...» [206, с. 125].

Вектори художнього осмислення еміграції, накреслені І. Франком, у різних модифікаціях простежуються в текстах письменників молодшої генерації – неонародницького спрямування зокрема. Так, драма Л. Лопатинського «До Бразилії!» (1898) витримана в рамках традиції та орієнтована на дидактизм [172]. Із листа одного з переселенців (повторюваний мотив фольклору) дізнаємось, що на чужині галичани живуть гірше, ніж на батьківщині: потерпають від хвороб, морального занепаду, тяжко працюють. Проте радіє сім'я Івана Якимчука: їй вдалось уникнути виїзду та, заснувавши в селі крамницю, позбавити прибутку задіяного в еміграційній агітації шинкаря Мошка. Цей аспект вводить драму Л. Лопатинського в координати «еміграційного» тексту І. Франка, у поемі якого «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» йдеться про те, як сільська громада відмовилась купувати горілку в єврея-шинкаря і змусила його в такий спосіб шукати кращої долі за океаном. Цікаво, що в одному з видань творів Л. Лопатинського вміщено позитивний коментар про п'єсу «До Бразилії»: «Ся драма надає ся до вистави по читальнях, тим більше, що справа еміграції є ще завсїгди у нас актуальною» [зберігаю правопис видання, тут і надалі. – О.Ш.; 173, с. 151]. Поряд наводиться відгук про твір з газети «Діло» (ч. 53 від 7 березня 1898 р.): «Се здає ся одинока драматична штука у нашій літературі з так прекрасними гадками, з так похвальними змаганнями. Она може мати превеликий, корисний вплив передовсім на наше селянство» [173, с. 151].

Еміграційні мотиви характерні й іншим драмам Л. Лопатинського. Так, у комедії «Свекруха» (1899) еміграція до Бразилії прописана як додатковий сюжетний мотив, пов'язаний із постаттю господаря Грицька Ронгуша, котрий, піддавшись агітації, планував продати своє господарство і поїхати за океан, але згодом відмовився від цього наміру [174]. У комедії «Параця» (1901) Л. Лопатинський оприявнює проблему покинутих емігрантами дітей, які страждають у рідному краї без батьків [173]. Така доля спіткала Парацю, яка з

п'ятирічного віку виховувалась у дядьковій сім'ї та згодом була віддана в найми, позаяк її батько після смерті матері поїхав на заробітки до Америки. Василь Федорчак там одружився вдруге, спочатку працював на шахтах, згодом утримував шинок і готель, а тільки через дванадцять років, як померла дружина, повернувся до своєї дочки. Отже, актуалізовано й проблему реєміграції.

Найбільшою достовірністю і масштабністю картин у відтворенні еміграції до Бразилії (причини виїзду, морська подорож, виснажлива праця на фазенді) вирізняється повість А. Чайковського «Бразилійський гаразд» (1896), теж побудована за принципом трагічної моделі. У тексті розповідається про долю заможного селянина Петра Рубахи, який, повіривши обіцянкам агента, емігрував з дружиною та двома малолітніми дітьми до Бразилії. Але його рідні помирають, а сам він, дивом повернувшись до рідного села в образі блудного сина, застерігає жителів Мохнатівки перед виїздом і знову вирушає в мандри, тому що на батьківщині йому вже не повернути втрачене. До речі, іпостась реємігранта-жебрака корелює з бурлацьким, рекрутським фольклором, а також із агіографічними текстами, наприклад, «Житієм Олексія, чоловіка Божого». А. Чайковський, дотримуючись традиції, оприявнює еміграцію через біблійні образи гріха та спокуси, раю і пекла. Проте, окрім реалістичного відтворення соціальної проблеми, письменник залишає місце для спостереження над психологією емігрантів, вдаючись до невластивої прямої мови, драматизованих діалогів, авторських коментарів. Так, розрив селянина із рідною землею тонко фіксує художня деталь: перед виїздом «бразилійцям» було «сумно», «нудно» і «лячно» [320, с. 536]. В історії поневірянь головного героя помітні й риси неоромантичної стилістики. Таким чином, А. Чайковський, перебуваючи в силовому полі І. Франка, дотримується пріоритетів реалістичного відтворення еміграції до Бразилії в межах традиції, водночас акцентуючи увагу на психологічних особливостях проживання емігрантами травматичного досвіду.

Сповнений особливим трагізмом виїзд на південноамериканський континент стає об'єктом художньої обсервації і Д. Марковича. В оповіданні «Бразиліяни» (1896) автор коментує соціально-економічні причини, що

спонукали селян до виїзду, а також відзначає роботу еміграційного агента, який описував Бразилію як рай: безкоштовна дорога, відсутність податків, безліч родючих земель. Завершується твір змалюванням перетину кордону, під час якого від куль варті загинуло кілька «бразиліян». Отож в оповіданні художньо втілено лише фрагмент культурного тексту без деталізації подорожі та життя за океаном. Варто зауважити, що загалом документальну оповідь Д. Маркович наснажує елементами психологізму: внутрішніми монологами, драматизованими діалогами та авторськими ліричними відступами. Запропонований письменником психологізований збірний образ переселенців розглядаємо як усталений і повторюваний в «еміграційному» тексті української літератури межі XIX–XX ст., співзвучний, до речі, художньому окресленню І. Франка: «І мовчки, без гомону виходили ці окривджені, забиті, одурені люди; мовчки кидали рідні оселі і йшли... йшли, самі не знаючи куди; йшли юрбою, немов отара тая...» [189, с. 166].

Досить неординарно, з поєднанням неонародницької традиції та «інтуїтивного» модернізму змодельована еміграційна тема в трилогії Т. Бордуляка – «Ось куди ми підемо, небого» (1894), «Бузьки» (1896), «Іван Бразилієць» (1899), якій притаманна стильова амбівалентність. Твір «Ось куди ми підемо, небого» – це виписаний у трагедійній тональності монолог батька молодій сім'ї, який останні надії покладає на виїзд до Бразилії. Оповідання «Бузьки» за художньо-естетичним кодом наближається до казки. Його головні персонажі – алегоричні образи птахів, які, повернувшись навесні додому, дізнаються про еміграцію господаря. Твір «Іван Бразилієць» виконаний у жанрі хроніки і за сюжетом нагадує повість А. Чайковського з неоромантичними рисами в образі головного героя і розбудовою смислів на рівні антитетичних топосів втраченої батьківщини та чужини-раю, що згодом стає пеклом. Але Т. Бордуляк передусім зосереджує увагу на психологічному конфлікті. Іван Бразилієць не може забути передсмертного погляду дружини, у якому вбачає докір за виїзд («І нащо нам було виходити з дому? – говорив той тихий погляд умираючої Марини. – Ми ж там були хоч і небагаті, а такі щасливі...»), уявляє

покійного заплаканого дядька, за смерть якого від самотності теж відчуває свою провину [28, с. 305]. А повернувшись додому, знаходить єдиний порятунок у корчмі, що символізує, очевидно, початок кінця.

У створеному пізніше оповіданні «Прохор Чиж» (1913) Т. Бордуляк веде мову про еміграцію до США, якій надає окремих рис «піонерської» моделі на тлі основної трагічної. Причому акцентується відмінність у сприйнятті еміграції поколінням батьків, котрі залишаються на ґрунті традиції і бачать у виїзді загрозу, та дітей, ідентичність яких уже готова до перетворення чужого простору на новий життєсвіт. Прохор Чиж прощається з сином і дочкою, які їдуть на заробітки до Америки з перспективою залишитись на чужині. Увесь подальший текст сфокусований на відображенні травматичності цієї події крізь призму сприйняття батька, котрий не може змиритись з думкою про свою старечу самотність. Отож Т. Бордуляк у багатьох аспектах дотримується неонародницької традиції, хоча йде в напрямі модернізації, обираючи пріоритетним відтворення психології персонажів, що помітно ліризує прозу, а також залучаючи у твори низку імпресіоністичних, неоромантичних штрихів.

У контексті акцентуації поглибленого психологізму в аналізі соціальних явищ і людських характерів як загальної тенденції української літератури межі ХІХ–ХХ ст. для порівняння варто розглянути «еміграційну» повість В. Короленка «Без языка» (1895), написану під враженням поїздки до Америки 1893 р. Примітно, що україномовний переклад твору вийшов друком у Нью-Йорку в 1920 р., а отже, порушені в ньому проблеми були актуальними для осмислення в середовищі діаспори. Цьому тексту притаманний новий ракурс відображення психологічного конфлікту. Головний персонаж галичанин Матвій Лозинський страждає не від складних умов подорожі чи тяжкої роботи у США, а від усвідомлення власної Іншості на теренах чужого соціокультурного простору зі своїми традиціями та головне – із незрозумілою мовою. Будучи людиною «без языка», Матвій перетворюється на маргінала, загнану тварину: «[...] звідкись з тіни людський голос сказав щось по англійськи прикро й сердито. Матвієви сей вигук видав ся гіршим, ніж гарчання лісного звіря. Він

здрігнув ся й полохливо пішов знову до узлісся. Тут він спинив ся й погрозив кулаком. Кому? Невідомо, але людина без язика відчувала, що і в ній прокидаєть ся щось вовче [...]» [зберігаю правопис видання, тут і надалі. – О.Ш.; 147, с. 117].

За психоаналітичною концепцією З. Фрейда, травма долається, коли стає проговореною [311]. Тільки вивчивши мову, головний герой знаходить роботу і повертається в соціум. В. Короленко порушує ще одну важливу проблему – почуття ностальгії за батьківщиною. Матвій має господарство, планує створити сім'ю, розуміє, що «в ній народило ся щось нове, а старе померло», але «він забув ще щось, і тепер се щось плаче й тужить в його душі» [147, с. 174]. Тому притаманний традиційній версії «еміграційного» тексту трагізм переведено на вищі, філософські реєстри. Найбільш травматична для емігранта внутрішня, особистісна трансформація. До речі, з'являється також роздвоєність, яку омовлює ще один персонаж – Нилів: на батьківщині хочеться свободи, а на чужині – рідного краю [147, с. 169]. Тому простір у свідомості переселенця набуває кардинально відмінної семантики (емігранти мають відтепер дві батьківщини). Як бачимо, В. Короленко робить акцент на психологічних етнообразах і в такий спосіб окреслює центральні для емігранта ментальні проблеми іншості, самотності, життя в статусі «людини без батьківщини». Загалом, повість «Без язика» тяжіє до «піонерської» репрезентаційної версії, хоча розпочиналась у трагедійному ключі (песимістичні настрої, перші розчарування в раю-чужині, опис корабельного похорону – маркер складного шляху за океан, у потойбіччя – стійкий мотив фольклору та художнього «еміграційного» тексту (І. Франко, А. Чайковський, Т. Бордуляк та ін.)).

Поряд із текстами, безпосередньо присвяченими темі еміграції, в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. представлені й твори, в яких вона прописується на рівні додаткових сюжетних колізій. Так, С. Ковалів у оповіданні «Хто винен?» (1910) прописує еміграцію як один з аспектів бориславської проблематики. Нужденне верховинське село Чудовичі зайняте нафтовими копальнями, але там не мають заробітку корінні жителі, тому

змушені шукати долі за океаном. Господар в літах Василь Бідун емігрує до Америки, а згодом до нього приїжджають і сини. С. Ковалів теж балансує між трагічною (змальована класична сцена прощання з громадою – мов «парастасовий ірмос») та «піонерською» (виїзд на постійне проживання) моделлю [133, с. 630]. Оповідання ж «Американська крисаня» (1910) відчитується в полі літератури для народу і характеризується моралізаторством та скептичним ставленням до еміграції без детального її аналізу. Малий Стефан Пелехатий втрачає привезену дядьком з Америки крисаню. Дід втішає онука і віддає йому свою, зроблену з рідної житньої соломи, зауважуючи: «Відай, нам усім з тих американських доларів стільки хісна, скільки тобі, дитинонько, з тої крисані» [133, с. 598]. Лесь Мартович, змальовуючи в повісті «Забобон» (1911) побут галицького села Вороничі, теж звертає увагу на виїзд його жителів до Америки та означає проблему трудової еміграції до Німеччини: «А в Прусах як? Не знаєш? Заки пішлють де до роботи, то ставай, дівко, перед дохторами, як до бранки. І в очи загляне і в зуби, всюди. Чи здорова, чи не минув сороковий рік. Як найде найменший ганч тай махай назад, відки прийшла» [зберігаю правопис видання. – О.Ш.; 190, с. 165].

О. Маковей в оповіданні «Туга» (1901) демонструє зіткнення двох репрезентаційних моделей еміграції – трагічної та «піонерської». Старий мельник журиться, тому що не може змиритися з виїздом сина з сім'єю до Канади. Проте з листа дізнаємось, що вони досить успішно господарюють на чужині. Так акцентується відмінність у сприйнятті еміграції поколінням батьків та дітей [188, с. 217–224]. Інший текст письменника – «Гість з Канади» (1903) – написаний у комічній, фарсовій манері. Емігрант приїжджає додому, щоб покарати жінку, котра, як він дізнається з листа, зраджує йому [188, с. 459–464]. До речі, як зауважує В. Гнатюк, мотив невірності подружжя – один з традиційних в емігрантському фольклорі (обопільна невірність, зрадлива коханка робітника та ін.): «Муж їй в Америці робит на таляри, / А она купує паробкам сигари» [зберігаю правопис видання, тут і надалі. – О.Ш.; 61, с. 32].

Оригінальне осмислення першої хвилі еміграції запропонував харківський письменник Іван Спілка у творі «На чужині» (1899–1900), у якому йдеться про виїзд сім'ї з Одеси до США. Слід зауважити, що, на відміну від Галичини, на півдні України не було малоземелля. Загалом, твір Івана Спілки не відзначається високим художнім рівнем. Автор вибудовує текст як подорожній щоденник, причому топос чужини в ньому дисонує з традиційною моделлю. Північноамериканська країна постає в образі екзотичного простору, підкорення якого випало на долю українських емігрантів: вони будують житло, займаються полюванням, рибальством, приручають диких тварин, вчать виварювати сіль, випікають хліб з горіхового борошна, виготовляють одяг і взуття. Тому теза «Красшого місця й не треба, се просто рай» позбавлена іронії, а твір як зразкова «піонерська» модель освоєння чужини опонує трагічній версії представлення еміграції [зберігаю правопис видання. – О.Ш.; 275, с. 14]. Прикметно, що і в публіцистиці М. Павлика без трагедійних маркерів зацентовано увагу на закордонному побуті емігрантів із Західної України, зокрема описано утвердження ними на американському континенті власної культури та релігії (стаття «Русини в Америці» (1887)) [125, с. 8].

На противагу домінуючій белетризації західного еміграційного вектору українські письменники з центрального та східного регіону оприявнюють і процес еміграції на Далекий Схід, залишаючись у межах неонародницьких трагедійних домінант. Так, в оповіданні Панаса Мирного «Серед степів» (1900) порушено проблему виїзду українців на Амур. Причому епізод з емігрантами створює контраст до описів прекрасної степової природи: «Серед цього краю розкішного, серед цього достатку безмірного народилися переселенці? Чого їм тут не доставало?» [201, с. 55]. В. Потапенко в оповіданні «На нові гнізда» (1902) також веде мову про виїзд на Амур, розвиваючи «піонерський» міф освоєння Зеленого клину, але не без нівелювання трагічної культурної моделі (драматичне змалювання випровадин на чужину) [241]. Оповідання Грицька Григоренка «Пересельці (з дому і додому)» (1900) написане в координатах трагедійної моделі з акцентуванням психологізму (самоаналіз

героїв, ліризовані пейзажі) [76]. Це історія виїзду родини селянина Гната Соболенка до Сибіру та швидкої реєміграції, позаяк умови далекогосхідного життя виявились ще складнішими.

У модерному корпусі «еміграційного» тексту новаторство простежується на рівні переходу від документалізації до умовності в моделюванні художнього простору з акцентом на враженнях, настроях – способі проживання досвіду. У незавершеному творі Лесі Українки «Чотири казки зеленого шуму» (1889) представлено короткий еміграційний етюд з емоційно наснаженими образами-символами: «Західний вітер. Осінь, листя опадає і т. д. Вітер з Америки. Розмова: перші колоністи, індепенденти, аболіціоністи, плутократи-експлуататори і т. д. Океан, буря. Переселенці» [294, т. 7, с. 296]. Осінь, листя, вітер, буря – стійкі топоси «еміграційного» тексту. Так, головний персонаж оповідання Т. Бордуляка «Прохор Чиж» із сумом розповідає: «Ех, пішли мої діти далеко за море [...], як ті *кленові листочки* розвіялись по світу, а я лишився сам, як та билинонька в полі, та й нема щирої душі, до кого прихилитися...» [підкреслення наше. – О.Ш.; 28, с. 408–409].

В. Стефаник в експресіоністичній новелі «Камінний хрест» (1899) зосереджується не на розвитку подій, а конструює внутрішній сюжет, що розкриває світ переживань хлібороба Івана Дідуха, який виїжджає до Канади. У центрі твору – його прощання з громадою, традиційне для культурних репрезентацій селянського світу: «Як уходили назад до хати, то ціла хата заридала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прорвалася, як би горе людське дунайську загату розірвало – такий був плач» [277, с. 75]. Символічного значення набуває і останній танець Івана Дідуха з дружиною – ритуал переходу до ворожого чужого простору, знак духовної смерті.

На рівні з художнім текстом емоційною виразністю відзначається й публіцистика та епістолярій В. Стефаника, присвячені еміграційній проблемі (стаття «Для дітей» (1899), листи до О. Кобилянської, Л. Бачинського). Зокрема, в листі до О. Кобилянської від 1899 р. з особливою експресією відтворені картини побаченого на краківському дворці: «Насамперед виділи би-

сьте сотки синіх, спечених губів, потім кололи би Вас у серце різнобарвні очі діточі – попідпухали, як коли би синявою водичкою намокли. Далі виділи би-сьте тисячі брудних засохлих ярочків по лицях від сліз, а далі чули би-сьте захриплий голос бесіди руської, що відбивається від мурів і розходить ся одним заржавілим гомоном по чужій стороні» [277, с. 329]. До речі, митарства емігрантів на залізничному вокзалі описує в публіцистиці й І. Франко, у подальшому трансформуючи цей мотив у поезії «Коли почуєш, як в тиші нічній...» з циклу «До Бразилії». Відтак центральні фрагменти тексту культури стають предметом репрезентацій у письменників різних поколінь: образи з публіцистики знаходять відображення в художніх творах.

У ліризованій поезії в прозі Марка Черемшини «Осінь» (1898), що тяжіє до казкового жанру, еміграційна тема з'являється лише як згадка про переселенців – «поневольних зрадників»: «Вони лишують його... свій рідний край і вибираються в світ за море... далеко, далеко... до Америки мандрують, на чужині шукають волі-долі» [322, с. 52]. З огляду на еміграційний контекст, цікаве й спостереження Б. Мельничука, що в основі поезії О. Стрілець «Лист з Америки до Марка Черемшини» (1957) – «сповідь вихідця з Покуття Ніколая Павука про свої заокеанські митарства та болючу ностальгію за рідною землею. [...] поза рамками вірша zostалися яскраві штрихи до характеристики самого Марка Черемшини, наявні в листі емігранта (подяка письменникові за врятування від ліцитації хати і за надіслану книжку новел [...])» [236, с. 62].

Мінорною настроєвістю пройнята новела С. Васильченка «На чужині» (1910), у якій змальовано прощання емігрантів з рідним селом і мить від'їзду. В основі художньої структури твору – психологічний паралелізм: рефлексії персонажів про минуле й невідоме майбутнє майстерно поєднані з описами природи, що співпереживає переселенцям: «Тиха і смутна весняна ніч, мов молода черниця. Не чути на селі ні гомону, ні співу. Все повилося в тіні. Біліють проти місяця хати з темними вікнами, – не то дрімають, не то щось думають. Може, думають вони про те, що завтра рано має одбутися на селі смутнеє свято, і після того свята багато їх останеться пустками» [38, с. 40].

Поезія ж Б. Лепкого «Видиш, брате мій» (1910) має цілком умовний хронотоп. Це ґрунтована на синестетичному поєднанні зорових і слухових вражень імпресіоністична картина відльоту на чужину журавлів – символічного образу емігрантів. У творі Б. Лепкого поза подіями і часом домінують настрої, що означають проживання, а не реалістичну наративізацію досвіду: «Чути: кру! кру! кру! / В чужині умру, / Заки море перелечу, / Крилонька зітру» [249, с. 432]. Поезія «Видиш, брате мій» була написана в Кракові під враженням від вистави за твором С. Виспянського «Листопадова ніч» (1904) про боротьбу за незалежність Польщі, де образ воїнів-легіонерів співвідноситься з топосом журавлів. Б. Лепкий повертався з театру, «під ногами шелестіло пожовкле листя», «над головою лунали крики відлітаючих журавлів», і «немов сам із себе» «склався» вірш [Цит. за: 47, с. 108].

П. Карманський у поетичному циклі «Емігранти» (1907) також створює досить умовний часопростір, відображаючи настрої, власні рефлексії та фокусуючись на колективному психологізованому образі переселенців, що цілком відповідає трагічній моделі: «Жінки ридали, рвали волос, / Скигли діти, старці мліли, / Газди заперли в грудях голос, / А в оці сяли люті муки, / Пекучий біль і пропасть горя» [249, с. 79]. Упродовж 1922–1932 рр. письменник жив у Бразилії та Аргентині. Перші враження від емігрантського побуту він описав у мемуарній повісті «Між рідними в південній Америці» (1923), що відчитується в рамках етнічного міфу про утвердження української ідентичності на заокеанському просторі: «[...] слухаю хорового співу з церкви, чую балачки дідусів на вулиці і переживаю дивну казку. Де я? В нашому галицькому селі чи серед безкраїх лісів Парани. І родиться в мені віра в невмирущість нашого племені, і родиться в мені мрія про нашу будучу силу й панування» [122, с. 57]. У поемі-хроніці «Плач Бразилійської пущі» (1926) П. Карманський, на відміну від раннього циклу «Емігранти», у реалістичному ключі оприявнює «піонерську» візію розбудови південноамериканської країни.

Перші діаспорні тексти про еміграцію корелюють із материковою літературою, неонародницькою насамперед, але започатковують «піонерську»

модель підкорення нового світу. Ці твори не належать до високохудожніх, але цікаві тим, що презентують більш детальні картини емігрантського побуту на чужині, яка згодом перетворюється на нову батьківщину. Наприклад, І. Збура в поезії «Канадійські емігранти» (1898) описує, як польські панки відмовляли галичан від виїзду, проте переселенці були рішуче налаштовані та щиро вірили у свою щасливу долю за океаном: «Пречистая Діво-Мати, / Не дай нам погибати, / Бідним русинам! / Через море переплисти, / А ту в Канаді осісти / Допоможи нам! [...] Там нещасний чоловік, / Гіркий, як хрін его вік, А нам милий тут / Бівер Крик» [227, с. 102]. Привертає увагу поезія канадського письменника М. Говди «Руському народу» (1899), у якій поряд з описом складної соціально-економічної ситуації на батьківщині вміщено заклик до співвітчизників боротись за покращення життя в рідному краї, без жодного натяку на виїзд: «Будеш нещасний ще панувати / По всій землі України, / Перейдеш з підлих хат у палати, / Лиш не віддайся ти ліні!» [227, с. 103].

У центрі драми М. Петрівського «Канадійський жених» (1922) – традиційна для української літератури антитеза села як іманентного простору хліборобської культури та міста як топосу розпусти і шахрайства. Емігрант Антін Костур купив у місті будинок («гавз»), за який потрібно «платити річну рату – аж дві сотки долярів», а ця сума для колишнього фермера надто велика [228, с. 5]. Антін жалкує за хліборобським побутом: «О, кровавице моя! Як я гірко гарував на ній – намерз ся, часто голодний дер, видерав столітні пняки; викочував каменюки, що аж з мене кров витікала [...]» [зберігаю правопис видання, тут і надалі. – О.Ш.; 228, с. 6]. Його образ на рівні інтертекстуальних зв'язків співвіднесений з постаттю головного персонажа новели В. Стефаника «Камінний хрест» Івана Переломаного, який попри тяжкий труд зі смутком покидав свою ниву-горб: «Так баную за тим горбом, як дитина за цицков. Я на нім вік свій спендив і окалічів-єм. Коби-м міг, та й би-м го в пазуху сховав, та й взев з собов у світ» [277, с. 73].

Антін Костур, щоб врятувати становище, вирішив видати заміж шістнадцятирічну доньку Юлію за гультіпаку й шахрая Биля Бугайчука, який

пообіцяв сплатити за «гавз». Відтак можна провести паралель із першою хвилиною еміграції, коли батьки продавали власних дочок агентам заради порятунку родини. Як виявилось згодом, Бил Бугайчук залишив у Ванкувері жінку з дітьми. Зрештою, маркування міста як топосу розпусти традиційне в «еміграційному» тексті, зокрема в емігрантських піснях: «А я випю погар, два, або й три, / Закушу я фалат мяса великий – / Газда кличе: Подьте, хлопці, вечеряц, / По вечери будемо кус карти грац» [228, с. 32].

У драмі М. Петрівського відзначено цікавий факт: українська пісня сприяє катарсису розбишаки Майка: «Вона нагадує мені старий край – маму рідну... дівчину милу – тай мене самого... Ох, я до нічого! Подібний до того Блудного сина, нещасний скитаюсь по сій Канаді. – Ей, Канадо, Канадонько – якаж ти зрадлива...» [228, с. 16]. Причому біблійний образ блудного сина – повторюваний в «еміграційному» тексті (Опанас Моримуха І. Франка, Іван Загуменний Т. Бордуляка та ін.). Наведений фрагмент демонструє й те, як у твір вводиться рядок відомої емігрантської пісні («Ой, Канадо, Канадочко...»). До речі, за спостереженням Р. Чопика, пісня – невід’ємний атрибут хліборобської долі й творчості: «“Ми, русини”, живучи у єднанні з Богом, тобто в терпінні і мирній праці, не спокушаючись ненавистю й нетерпінням, кожноденно поповнюємо первісний задум Творця. І тому Він посвідчує нам свою прихильність дарами любові і пісні, що додають снаги перестояти-перетривати всі-всі негоди земного буття» [323, с. 15]. Як бачимо, не випадково і в поезії І. Франка «Коли почувеш, як в тиші нічній...» пісня супроводжує емігрантів у дорозі на чужину: «Тужливий спів, дівочії дисканти» [307, т. 2, с. 265].

У творі «Канадійський жених» також окреслено образ робітника Прокопа, хворого й окраденого. Бил Бугайчук шляхом обману й розбою забрав у нього зароблені копівкою працею три тисячі доларів. Подібні ситуації змальовані й в емігрантських піснях: «Бо у нашім краю так люде думают, / Же то в Америці дармо гроші дают. / Не дармо, не дармо, треба тяжко робіц, / Треба тяшко робіц аш за десять годин» [61, с. 27]. Відтак драма з життя українських «піонерів» у Канаді акумулює риси трагічної моделі зображення еміграції з ідеалізацією

хліборобського простору ферми, асоційованого з рідним краєм і селянською традицією, та кшталтуванням опозиційного йому образу міста як топосу відчуження і репрезентанта чужини загалом.

У циклі «До Бразилії» І. Франка присутня згадка про напади місцевих аборигенів на поселення українських емігрантів: «Тут по лісах блукають дикі люде, / Б'ють наших і їдять. І нам те, мабуть, буде» [307, т. 2, с. 271]. Отже, враховуючи методологічний інструментарій літературної імагології, зауважимо, що в поезії «Лист із Бразилії» означено дискурс зустрічі з Іншим, зокрема історичний конфлікт «Я versus Інший» – протистояння емігрантів з місцевим населенням, у процесі якого відмінна ідентичність сприймається як чужа без перспективи діалогу та примирення. Значно глибше ця проблема осмислюється в драмі С. Калинця «Дівчина з Ірасеми» (1935), перша дія якої репрезентує трагедію 1896 р. в українській колонії на території Бразилії: «[...] на лінії Моемі страшний суд, завзята боротьба з дикунами. Скрізь в лісі на лінії, лежать чоловіки, жінки, дітвора повбивана на палях, а хати повні крові» [121, с. 5–6]. У творі нового семантичного навантаження набуває топос батьківщини. Для українських переселенців Бразилія – чужина, потенційна нова батьківщина, а для ботокудів – рідний край, що потребує захисту: «[...] ви європейці проти нашої волі, поселюєтесь в наших сторонах, де сотки літ, щасливо і свobodно, перебували наші предки! Отже ця земля і сьогодні, належить до нас, і ми стаєм в обороні нашої батьківської землі, не хочем, щоб європейці закладали тут свої колонії» [121, с. 10]. Але вже через п'ять років українці колонізують південноамериканський континент, налагоджують культурно-освітнє життя: організовують читальні, театральні вистави, хор.

Драма С. Калинця порушує проблему матеріальної допомоги переселенців своїм родинам на батьківщині, окреслену ще у фольклорі: «Як я пошлем пар сто златих до краю родзіне, / Там се вшицке зачудую, скажи мі так ідзе» [121, с. 24]. Головний герой твору Тарас розповідає: «Гроші які заробляв, більшу частину відсилав я мамі, а для себе задержував лиш стільки, що міг скромно вижити» [121, с. 25]. Цей молодий чоловік врятував від ботокудів

дванадцятилітню дочку заможного колоніста Івана Мартинчука, з якою згодом одружився. Отже, як і драма «До Бразилії» Л. Лопатинського, твір С. Калинця «Дівчина з Ірасеми» теж ґрунтується на любовній інтризі. Таким чином, творчість письменників діаспори суттєво доповнює «еміграційний» текст материкової української літератури межі XIX–XX ст. і дає змогу відчитати нові смисли у корпусі Франкових творів на тему еміграції.

Зауважимо, що відмінності в репрезентаційних моделях, спроби новаторських модифікацій художньо-естетичного коду не нівелюють інтегративних процесів входження творів про першу хвилю еміграції в поле єдиного «еміграційного» надтексту української літератури кінця XIX – початку XX ст. Особлива роль при цьому відведена інтертекстуальним паралелям: фольклору (і не лише емігрантському) та Біблії (образи раю і пекла як кореляти просторових топосів батьківщини й чужини – основи конструювання смислів у творах). На цілком інтуїтивному рівні письменники звертаються до спільних образів-символів, які стають маркерами надтексту. Наприклад, у ранній поезії І. Франка «Журавлі» (1883) з фольклорним образом птахів асоціюються переселенці, причому акцентований і соціально-економічний зріз проблеми: «Перекажіть про те, що вас прогнало / З нещасного, хоч рідного вам, краю, / Щоб всяке щире серце й там ридало!» [307, т. 1, с. 38]. Образ журавлів-емігрантів згодом втілює в імпресіоністичній поезії Б. Лепкий. А в дещо іншій інтерпретації він оприявнений в оповіданні Т. Бордуляка «Бузьки».

Часто тексти різних авторів через співдію образів набувають нових смислів, утворюють мозаїчну картину зі спільним семантичним полем, що в цілому притаманно надтекстовій єдності. Так, В. Стефаник в «еміграційній» новелі кодує тяжку долю Івана Дідуха в символі камінного хреста, який перед від'їздом до Канади встановлюють на горбі – місці щоденної праці селянина. А в оповіданні канадського письменника А. Новака «Перший день заробітку» (1910) розповідається про трагічну загибель у Канаді під час розбивання скелі галицького емігранта Миколи, на могилі якого також височіє хрест [213]. Тому твір А. Новака відчитується як продовження теми,

започаткованої В. Стефаником. Для порівняння долучимо до аналізу польський контекст. Так, у поемі М. Конопніцької «Пан Бальцер в Бразилії» наскрізний образ хреста. Головний герой твору розповідає, що натрапив на мертвого чоловіка, який «мов хрест впав дерев'яний» біля стовпа із карбами-зарубками, котрі свідчили про загибель тридцяти емігрантів: «[...] “Польські колоністи” – на хресті, / Рік – вісімсот і дев'яносто штири. / Ножем – “Ісус-Марія пресвяті” – / Хтось букви вишкрябав неоковири» [143, с. 181]. Хрест оберігає переселенців на чужині: «Рушаєм – хрест освітлює дорогу» [143, с. 227]. Їхнє життя в Бразилії маркує топос Голгофи. Образ розп'яття корелює і з трагічною долею батьківщини: «Не шанував, хоч шанувать я мав, / Продав, як Юда за срібняк, за мито... / Я не боровсь за тебе, а дримав, / А ти ж розп'ята, до хреста прибита» [143, с. 228]. Цікаво, що мотив зради Юди, пов'язаний з історією продажу спадщини, прописується і в новелі І. Франка «Батьківщина», що прокоментуємо нижче. Відтак можна вести мову про «еміграційний» текст світової літератури, якому властивий кругообіг образів і мотивів.

В «еміграційному» тексті української літератури межі XIX–XX ст. сильнішим виявляється імпульс традиції, риторичний принцип опрацювання матеріалу. Новаторство на рівні поезики засвідчує індивідуальні особливості сприйняття соціальної проблеми молодшою генерацією письменників насамперед, але кардинально не змінює її смислове ядро, задане фольклором і соціокультурним текстом еміграції загалом. Стійка мотивно-образна парадигма, мінорна настроєвість залучають ядерний субтекст корпусу «еміграційних» творів І. Франка – цикл «До Бразилії» – до класичних зразків трагічної версії «еміграційного» тексту української літератури зламу XIX–XX ст. Проте, перебуваючи в силовому полі традиційного наративу, передусім емігрантського фольклору, І. Франко виходить за його межі завдяки оригінальним формальним експериментам. Причому значно модифікують художній простір авторського надтексту периферійні субтексти (поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», новела «Сойчине крило» та ін.), демонструючи функціонування стійких мотивно-образних структур у нових

сміслових площинах (єврейська еміграція, внутрішня еміграція, відмінне семантичне навантаження топосу батьківщини та ін.). Тому «еміграційний» текст І. Франка перебуває на межі традиційного наративу (риторика як культура «готового слова») та індивідуально-авторських моделей художнього світу (різноманіття риторичних стратегій вираження письменницьких інтенцій).

Висновки до розділу 1

«Еміграційний» текст І. Франка – персональна надтекстова єдність, яка складається зі спільних за семантикою і формою художніх творів, що розкривають тему еміграції та об'єднані центральними просторовими топосами батьківщини і чужини, переведеними в сакральний регістр образної антитези раю / пекла. До корпусу Франкових творів про еміграцію зараховуємо: низку ранніх поезій («Від'їзд гуцула», «Якось-то буде», «[Оповідання цюпасника]», «Рідне село», «Журавлі»), незавершену поему «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», оповідання «Довбанюк», повість «Для домашнього огнища», комедію «Майстер Чирняк», начерк драми «До Бразилії», оповідання «Панщизняний хліб», поетичний цикл «До Бразилії», роман «Перехресні стежки», новели «Батьківщина», «Сойчине крило». Блок художніх творів доповнюють публіцистика І. Франка, епістолярій та мемуаристика (про наміри письменника емігрувати та його участь в еміграційному русі), оскільки надтекстові феномени інтегровані в соціокультурну сферу. Тогочасний емігрантський фольклор трактується як генеративний фактор культурного контексту.

Корпус «еміграційних» творів І. Франка розглядаємо складовою «еміграційного» тексту української літератури кінця XIX – початку XX ст. (передусім його трагічної версії), який вибудовується як традиційний наратив зі стійкою мотивно-образною системою, заданою фольклором і соціокультурним текстом еміграції. Проте «еміграційний» текст І. Франка перебуває на межі традиції та індивідуально-авторських експериментів, позаяк письменник

знаходить різноманітне формальне вираження власних інтенцій і піднімається над рівнем усталеного наративу, майстерно опрацьовуючи впізнавану тему.

Як складноорганізовані структури надтексти потребують багатоаспектного вивчення. На нашу думку, «еміграційний» текст І. Франка необхідно аналізувати в теоретико-методологічному просторі поетики, риторики та інтерпретації. Центральним вважаємо риторичний аналіз, який як літературознавчу методологію теоретично обґрунтували та реалізували на практиці представники санкт-петербурзької школи (Є. Матвеев, П. Бухаркін та ін.). Цей підхід базований на неориторичних ідеях про стратегічність висловлювань і спрямовується на з'ясування комунікативних стратегій різних поетикальних рівнів твору (версифікація, тропіка та ін.) з їх домінантами, задіяними у творенні смислу й вираженні авторського задуму. Тому риторичний аналіз «еміграційного» тексту І. Франка дає змогу відстежити притаманні відповідному корпусу творів спільні повторювані мотиви, образи, сюжетні схеми, формальні засоби, які готують читача до реценсії, забезпечуючи належне розуміння творів, і слугують їх об'єднанню в надтекстову структуру. Для декодування смислового поля творів І. Франка на еміграційну тематику потрібно залучати поліаспектну інтерпретацію, що поєднує різноманітний теоретичний інструментарій.

Центрацію «еміграційного» тексту І. Франка забезпечує цикл «До Бразилії», що виконує роль ядерної структури. У його поезіях формується базовий мотивний репертуар і розбудовується система стійких топосів, які можна простежити в інших творах про еміграцію. До речі, власне еміграційну топіку (батьківщина, чужина, дорога та ін.) підсилюють загальнокультурні традиційні образи (рай, пекло, фатальна жінка, гра та ін.), що конструюють оригінальний семантичний простір. Інтерпретаційні коди циклу «До Бразилії» актуалізуються в периферійних творах, долучаючи їх із новим смисловим наповненням до «еміграційного» тексту, який вписаний у єдину комунікативну систему з власними інтенційними пріоритетами.

РОЗДІЛ 2

ЕМІГРАЦІЙНИЙ ДИСКУРС ЦИКЛУ «ДО БРАЗИЛІЇ»

Цикл «До Бразилії» – ядерний субтекст «еміграційного» тексту І. Франка. Оскільки поезії пов'язані із соціокультурним контекстом, у розділі подається коментар про еміграцію до Бразилії як соціальний феномен, зокрема з опорою на публіцистику І. Франка. Говоритимемо і про витoki мотивів циклу «До Бразилії». Порівняльний аналіз поезій І. Франка з емігрантським фольклором дає можливість розглянути особливості ще одного джерела сюжетів і поетикальних домінант творів на тему еміграції. Акумуляований соціокультурним контекстом матеріал І. Франка впорядковує та белетризує в художньому «еміграційному» тексті, пропонуючи власну візію проблеми з використанням традиційних і новаторських прийомів. Причому значною мірою елементи традиції потрапляють у твори з культурного тексту еміграції. У розділі визначено провідні риторичні стратегії вираження авторських інтенцій у циклі «До Бразилії» на рівні композиції, тропіки, фігур та версифікації.

2.1. Історико-соціальний контекст еміграції як підґрунтя мотивної парадигми поезій

Еміграція до Бразилії, як справедливо відзначає С. Качараба, започаткована в 70-х роках ХІХ ст. А з 1891 р. еміграційний рух зі Східної Галичини в бразильському напрямку став масовим. У 1892 р. уряд Бразилії та італійська «Компанія Метрополітана» уклали контракт про перевезення впродовж десяти років 1 млн емігрантів з Європи, португальських та іспанських колоній для заселення вільних територій. Після скасування рабства у 1888 р. у Бразилії особливо гострою стала потреба в дешевій робочій силі. Уряд цієї південноамериканської країни оплачував корабельні квитки з Генуї до Ріо-де-Жанейро з метою заохочення бажаючих до виїзду. У Східній Галичині в 1895–1897 рр. спостерігалась так звана «бразилійська гарячка», або ж «лихоманка», під час якої до Бразилії виїхало 12 тисяч селян. У 1901–1907 рр.

еміграційний рух пішов на спад, проте знову відновився в 1907–1908 рр. під час будівництва залізниці від Сан-Паулу через Парану до Ріо-Гранді-ду-Сул. За підрахунками істориків, за два періоди «бразилійської лихоманки» до Бразилії виїхало 29 048 українців зі Східної Галичини та частково Північної Буковини. Більшість із них оселилося в штаті Парана зі сприятливими кліматичними умовами для ведення сільського господарства. Менше галицьких селян бразильський уряд спрямував до штатів, які спеціалізувались на виробництві кави: Ріо-Гранді-ду-Сул, Сан-Паулу, Санта-Катаріна, Еспіріту-Санту, Мінас-Жераіс [124, с. 70–78].

Організацією виїзду до Бразилії за дорученням уряду займались морехідні компанії, які розгорнули масштабну пропаганду в пресі та за посередництва агентів. Закордонні агенти мали помічників на місцях (війти, службовці, вчителі, поліцаї), які за відповідну плату агітували людей до еміграції. За одну дорослу особу віком від 12 років була встановлена ціна – 75 мільрейсів, що дорівнювали 170 австрійським коронам. Особливо активним був італієць Джерголетто, який у 1893 р. переодягнений у селянина пройшов сотні галицьких сіл і видавав себе за померлого австрійського престолонаслідника Рудольфа Габсбурга. Він обіцяв безкоштовні родючі поля й ліси, худобу, хати, грошову допомогу уряду після приїзду, а також і заснування «руського царства» без поляків і євреїв. Після смерті Джерголетто у 1894 р. бразильську пропаганду проводив італієць Сильвіо Нодарі – власник бюро в Удіне [124, с. 32–33]. Український публіцист, історик, етнограф і громадський діяч кінця XIX – першої половини XX ст. З. Кузеля у статтях «Причинки до студій над нашою еміграцією» (1911, 1912) зауважує, що агенти для успішного вербування навіть переодягались в уніформи й з бубнами закликали до виїзду в новий край. Як засіб для агітації використовували фальшиві листи від переселенців, які добре жили за кордоном [155, с. 188]. А до найважливіших причин еміграції з Галичини З. Кузеля, опираючись на дослідження польського економіста, публіциста й політичного діяча Л. Каро, зараховує такі: брак просвіти, алкоголізм і лихва, складне економічне становище [155, с. 186]. У

журналі «Житє і слово» за 1896 р. вміщена цікава розвідка «В справі еміграції», підписана псевдонімом Якмик. Автор цієї статті як основні причини еміграції означає: «замало землі», «лиха господарка», «несправедливо розложені тягари» (податки), «брак праці над просвітою» [348, с. 460–468].

Діаспорний дослідник М. Гец акцентує на тому, що емігранти постійно зазнавали визиску. Вони сплачували агентам вписове (за писання листів), комісове, часто давали хабарі для урядовців. Селяни за безцінь продавали свої хати й господарства. Місцем збору емігрантів перед виїздом був Львів, де в 1895–1896 рр. утримував бюро «Золота Риба» український субагент Олекса Щербан. Тут проводили перевірку паспортів, еміграційних списків із документами і наявність готівки в сумі 600 корон на сім'ю. Під час подорожі до італійських портів поїзди з емігрантами зупиняла жандармерія з метою пошуку нелегальних пасажирів, спекулянтів та військовозобов'язаних. Нових митарств емігранти зазнавали в Італії. Іноді транспорти повертали до Австро-Угорщини через неузгодженість у документації або через підозри захворювань у пасажирів. Тоді встановлювали одно- чи двотижневий карантин, пов'язаний для емігрантів з черговими витратами. Траплялось і так, що в італійських портах пасажирів дізнавались, що їх направляють не до Парани, а до інших штатів. У таких ситуаціях емігранти піднімали бунти і відстоювали перед місцевою владою своє право їхати до бажаних земель. Непростою була й морська подорож, під час якої багато пасажирів помирало і знаходило останній спочинок у водах океану [308, с. 34–36].

Нелегка доля чекала на емігрантів і в Бразилії. До підготовки місць поселення їм доводилось перебувати в таборі на Острові Квітів, розміщеному в морській затоці, яка оточувала Ріо-де-Жанейро. Іноді через відмову їхати до інших штатів, крім Парани, перебування там могло тривати кілька місяців [308, с. 44]. З. Кузеля стверджує, що в Бразилії за надані державою хату і ґрунт упродовж п'яти років потрібно було сплатити 300–500 і 400–2000 мільреїсів. Але влада не поспішала наділяти колоністам землю, тому вони змушені були влаштовуватись на різні роботи, часто важкі і низькооплачувані. Ведення

сільського господарства на початку теж приносило багато труднощів. Переселенці корчували ліси, працювали з напівдикомою домашньою худобою. Уряд надавав допомогу продуктами харчування лише перші чотири місяці. Емігранти потерпали від нападів диких племен (ботокудів) і зазнавали збиткування жовнірів. Влада також вимагала вживати португальську мову [155, с. 194–195].

Еміграція як актуальна соціально-економічна проблема Австро-Угорщини не залишилась поза увагою широких кіл галицької громадськості, проте не всі спроби надати цьому явищу суспільну опіку завершувались успіхом. Так, як відзначає І. Франків, 14 листопада 1895 р. у Львові відбулась довірочна нарада, у якій взяли участь І. Франко, К. Генік, Т. Окуневський, В. Будзиновський, О. Олесків. Було прийнято рішення про створення Еміграційного комітету, завдання якого – «посередничати у продажі землі в християнські руки, вказувати емігрантам мету еміграції до країн, де вони можуть здобути краще майбутнє, скерувати еміграцію до США, запевнити емігрантам найдешевший переїзд і охороняти їх від визиску» [Цит. за: 301, с. 67]. На жаль, окрім запитів українських послів з приводу еміграції в Галицькому сеймі та публікацій у пресі, нічого не було реалізовано. Проте згодом митрополит Андрей Шептицький посприяв створенню у Львові Товариства св. Рафаїла (1907–1914) як філії загальноавстрійської еміграційної організації. Представники Товариства вели активну інформаційно-роз'яснювальну роботу в газетах «Діло», «Руслан», «Свобода»; заснували власний часопис «Емігрант», видавали популярні брошури на еміграційну тематику («Поученє для тих, що їдуть до Прус», «Поученє для тих, що їдуть до Америки», «Пересторога перед еміграцією до Бразилії», «Торговля дівчатами. Осторога для емігранток» та ін.); допомагали емігрантам при обміні грошей, опікувались хворими, надавали рекомендаційні листи (їх власникам сприяли так звані «мужі довір'я» з будь-якої національної філії Товариства св. Рафаїла) [301, с. 68–69].

Еміграція до південноамериканського континенту як текст культури отримала художнє втілення в циклі «До Бразилії». Примітно, що мотивний репертуар поезій (соціально-економічні причини виїзду, вербування, дорога, побут на чужині) безпосередньо пов'язаний із публіцистикою І. Франка, що передувала появі художнього «еміграційного» тексту. Тому необхідно з'ясувати, які факти зі статей письменника белетризовані у творах.

В основу першої поезії циклу – «Листа до Стефанії» – покладено історію про еміграційного агента Джерголета. У статті «Еміграція українського населення» (1891) І. Франко зазначає, що агенти розповідали галичанам про заснування держави в Америці престолонаслідником Рудольфом, який закликає до себе передусім українців, оскільки «солдат-українець допоміг йому дістати одяг і втекти з якоїсь в'язниці над морем» [307, т. 44, кн. 2, с. 282]. Незважаючи на поширені версії смерті князя, народ все-таки вірив, що «Рудольф не вмер, але жиє в Бразилії, де засновує нову державу, яку хоче заселити руськими селянами» [307, т. 44, кн. 2, с. 346].

І. Франко згадує про Джерголетто серед інших агентів, які діяли в Галичині – Василя Сідельника та Сильвіо Нодарі. У поезії «Лист до Стефанії» письменник обирає для змалювання саме діяльність Джерголета, певно, звертаючи увагу і на можливі конотації його прізвища. Одне зі значень слів «джерготати», «джерготіти» – «говорити швидко, нерозбірливо або незрозуміло» [26, т. 2, с. 262]. Як дізнаємось із твору, агент говорив багато, «дні цілі», інформація була новою для селян, тому, очевидно, вони і не все розуміли [307, т. 2, с. 264]. Головне завдання Джерголета – загітувати галичан до виїзду, здивувати багатствами «заморського краю», не вдаючись до деталей про умови подорожі. І. Франко зауважує, що «самі агенти з великою обережністю приїжджають то до одної, то до іншої хати», вони змушені були говорити швидко, довго не затримуватись, щоб не потрапити до рук влади («Загроза еміграції» (1895)) [307, т. 44, кн. 2, с. 430].

У «Листі до Стефанії» окреслена антитеза образів чужини / батьківщини, що корелює з біблійною опозицією раю / пекла і стала наскрізним мотивом

циклу та «еміграційного» тексту загалом. Відповідне протиставлення використовувалось в агітації агентів, що зазначає І. Франко в статті «Чи необхідна еміграція з Галичини?» (1895): «Еміграційний агент втискується з рекламою: тут біда, податки, екзекуції, військова служба – там рай. Той, хто відмовляє, стримує, показує і зворотний бік справи, той, зрозуміло, не хоче поліпшення його долі, прагне його дешевих рук і праці» [307, т. 44, кн. 2, с. 467].

Твір стилізований під листи селян. Про листування агентів із потенційними емігрантами І. Франко пише в статтях «Еміграційні агенти в Галичині» (1896), «Еміграційне безголов'я» (1896), «Привид еміграції» (1897), навіть наводить фрагменти таких послань: «Кожний рільник буде безплатно перевезений через море до Бразилії та одержить кількадесят моргів по прибутті на місце. З повагою С. Нодаріо» [307, т. 44, кн. 2, с. 453].

У поезії відтворено контрастні образи Галичини («[...] що є край дідівський, / Жебрацький, і шляхетський, і жидівський») та Бразилії («[...] край / Заморський, де є справді хлопський рай») [307, т. 2, с. 264]. Щоб декодувати перший із них також потрібно звернутись до публіцистики І. Франка. Причому під краєм «дідівським» розуміємо Східну Галичину – етнічні українські землі. Проте уточнено, що він тепер «жебрацький». Стаття «Еміграційні агенти в Галичині» (1896) вміщує коментарі селян з приводу свого становища: «Журба за нашу найближчу будучність, за наші діти жене нас на кінець світу, бо тут серед дотеперішніх обставин за кілька літ усі ми дійдемо до жебрацької торби»; «У нас багато бідних людей, що терплять страшну нужду. Зарібна плата дорослого чоловіка виносить 11 кр[ейцерів], та й то не кожного дня можна дістати роботу, але щонайбільше два рази на тиждень. А коли такий бідолаха має ще 3–4 дітей, то його біді не видно кінця. Ті, що мають по 3–4 морги землі мають по стільки податків, що їм і духу не стає» [307, т. 44, кн. 2, с. 479–480].

Галичину означено і як «шляхетський» та «жидівський» край. Діяльність польських поміщиків і євреїв І. Франко відносить до однієї з причин еміграції.

Наприклад, у статті «Спроба з'ясування загадки еміграції» (1892) вказано, що селяни мотивували виїзд так: «Поміщицький економ Копніцький за шкоду на полях немилосердно їх грабує та зловживає владою, без дозволу обізнаних осіб наказує сплачувати штраф, який він сам визначить, [...] денна платня від 18 до 25 центів для робітників дуже низька [...]» [307, т. 44, кн. 2, с. 336]. Євреї-лихварі також займались визиском: «Селяни, яким загрожував голод, беруть збіжжя в євреїв, обіцяючи віддати потрібну кількість майбутнього врожаю, на який не мають насіння або зобов'язуються заплатити подвійну вартість позиченого збіжжя. А тому, що вони тих зобов'язань виконати не зможуть, означає: що лишиться від голодних, буде експропрійоване» («З приводу еміграції населення» (1892)) [307, т. 44, кн. 2, с. 353].

У «Листі до Стефанії» йдеться і про тих, хто стримував еміграцію: «Жандармам особливо і попам / Не зраджуйтеся» [307, т. 2, с. 264]. Про їх діяльність дізнаємось зі статей («Еміграція українського населення» (1891, 1892), «Епізодичні засоби проти еміграції» (1892), «Еміграція галицьких селян» (1892), «З приводу еміграції населення» (1892), «Еміграційні агенти в Галичині» (1896)): «Жандармерія одержала наказ задержувати і в'язнити емігрантів, “а хто за наказом не захоче стати, не послухає розказу або зачне втікати, того стріляти, як пса”»; «[...] уряд вирішив удатися за допомогою до духовенства, аби воно протидіяло еміграції [...]» [307, т. 44, кн. 2, с. 330, 348].

Бразилія, на відміну від Галичини, представлена в поезії в образі «хлопського раю»: «Се край багатий, оком не зуймеш, / Ніхто ще там ланцем не міряв меж. // Плідних земель безмірні там простори, / Буйні пасовиська, лісисті гори. // У горах повно звірів, диких кіз; / Один там буйвол тягне з сіном віз. // В лісах малпи – от звір несамовитий! / Що бачить, сам хапається робити» [307, т. 2, с. 264]. І справді, як зауважує М. Полляк, польський депутат доповідав у Віденському парламенті про те, що деякі агенти запевняють, що в Бразилії всю домашню роботу виконують мавпи [237, с. 32]. До речі, цей мотив став поширеним у фольклорі. Зокрема, він оприявнений у пісні, вміщеній у комедії Л. Лопатинського «Свекруха»: «За слугу можеш привчити / Малпу – і не тра

платити» [174, с. 30]. Про «райські» умови життя за кордоном у розповідях агентів І. Франко пише і в статті «Чи необхідна еміграція з Галичини?» (1895): ширились чутки, що «в Бразилії дають землю даром, справжні двірські обшари, з хатою», «ділянками по кількадесят моргів, з лісами, луками і пасовиськами», «харчуватимуть три чверті року», «задарма завезуть» [307, т. 44, кн. 2, с. 466–467].

У творі згадано про «таємную нараду» селян з приводу виїзду до Південної Америки. І. Франко в статті «Еміграція у Збаразькому повіті» (1896) зауважує, що таке явище було типовим у той час: «Щодня на ринку і вулицях Збаража збираються купи селян, які розмовляють і радяться про еміграцію. Є то справжні віча просто неба» [307, т. 44, кн. 2, с. 470].

Поезія «Коли почуєш, як в тиші нічній...» замальовується як чекання емігрантами поїзда на вокзалі. При цьому автор звертає увагу на образи знедолених людей («Жінок, худих, блідих, аж серце рвесь, / Зів'ялих, мов побите градом жито, / Мужчин понурих і дітей дрібних / І купою брудні, старії фанти, / Навалені під ними і при них») і жорстоке поводження з ними жандармів («Як їх жандарми штовхають від кас») [307, т. 2, с. 265–266]. У статті «Еміграційне безголов'я» (1896) І. Франко подає лист селянина-емігранта з Тернополя про події на залізничній станції: «Сьогодні [...] з метою виїзду до Бразилії прибуло 11 сімей, разом 100 осіб. Коли ми купили квитки, надійшла жандармерія і заборонила нам сідати в поїзд, заявляючи, що робить це за наказом староства [...]. Деякі сміливіші селяни виступили з криком: “Поїдемо!” Жандарми негайно направили карабіни на всю юрбу, що стояла, та пригрозили: якщо хтось поворухнеться, будуть стріляти. Ми дожили до таких часів, коли жандармерія хоче стріляти в беззахисних жінок і дітей за те, що змушені через голод і злидні покидати рідний край [...]. Усе місто зі співчуттям приходить дивитися, як матері з малими дітьми лежать на голій підлозі в залізничних клоаках, коли мороз доходить до 6 градусів» [307, т. 44, кн. 2, с. 454].

У творі змалювання зовнішності емігрантів, їхніх речей вказує на злиденне життя цих людей у рідному краї. Публіцистика письменника також

подає подібні описи: «“Видно, що ми непотрібні на божім світі!” – отак зітхали бідні переселенці, вертаючись голодні, обідрані до своїх нужденних домівок, несучи свої дрібні діти на плечах» («Еміграція галицьких селян» (1892)) [307, т. 44, кн. 2, с. 341]. Поезія закінчується риторичним окличним реченням: «Бери нас або переїдь по нас!», що засвідчує безнадійне становище емігрантів [307, т. 2, с. 266]. Про такі відчайдушні рішення згадує І. Франко і в статтях: «Коли нас не пустите до Бразилії, ми вам дітей покинемо на снігу перед вокзалом, бо тут їх чекає тільки смерть» («Еміграційне безголов'я» (1896)) [307, т. 44, кн. 2, с. 455].

У поезії «Два панки йдуть попри них...» І. Франко піддає критиці галицьку інтелігенцію, яка не вживала ніяких заходів, щоб запобігти еміграції та допомогти тим, хто все-таки вирішив покинути рідний край. Вона тільки співчувала знедоленим («Як же ж їм не йти, як тут / Всі до спілки дрем з них шкуру») або навіть стверджувала, що селяни виїжджають, бо не хочуть працювати («То лайдацтво!») [307, т. 2, с. 266]. У публіцистиці письменник зазначає: «[...] селянин у зв'язку з незліченними фактами щоденного життя втратив [...] віру в щирість, людяність і добру волю тієї інтелігенції, яка найбільше має з ним справу і яка замість того, щоб вести його до освіти і поступу, найбільше його гнобить і визискує» («З приводу еміграції населення» (1892)) [307, т. 44, кн. 2, с. 345, 351]. І. Франко дає такі поради інтелігентам: «В нашому краї повинно створитися велике і заможне товариство, з крайовою і державною субвенцією, яке б мало на меті [...] не розпалювання еміграційного руху, а його регулювання, [...] подання інформації емігрантам, вишукування для них заняття і певного заробітку в країнах, до яких вони емігрують, охорону емігрантів перед визиском під час подорожі і на чужині» («З приводу еміграції населення» (1892)) [307, т. 44, кн. 2, с. 356].

Поезія «Гей розіллялось ти, руськеє горе...» завдяки вказаним назвам міст (Любляна – столиця Словенії, розташована на перетині важливих європейських транспортних шляхів; Рєка (Рієка) – найбільший порт Хорватії; Понтеба, Кормон (Кормонс) – комуни північної області Італії Фріулі-Венеція Джулія;

Генов (Генуя), Гамбург – італійське та німецьке міста-порти) і бразильських штатів південного та південно-східного регіону (Парана, Спіріту-Санто (Еспіріту-Санту), Мінас-Джераєс (Мінас-Джерайс)) дає уявлення про масштаби еміграції, яка поширилась далеко поза межі Європи. І. Франко був добре ознайомлений з еміграційними шляхами, тому деякі з цих міст згадує і в статтях. У творі подано образ галицьких емігрантів очима європейців, які говорили про «дивний люд»: «В дійсності, наче дитина, безрадний» [307, т. 2, с. 267]. Про те, якими постали руські переселенці перед Європою, І. Франко вказує в статті «Галицький селянин» (1897): «Примітивні у своїх життєвих звичках, брудні, безпомічні, як діти, не маючи уявлення про існування цивілізованих установ і форми поведінки, прибиті рабським підлабузництвом кожному чужинцеві і жалюгідні у своїй забитості і зневірі – тяглись ці люди юрбами, гнані страхом перед кинутою батьківщиною [...]» [307, т. 44, кн. 2, с. 501]. Іноземців дивувало те, що галицький селянин згадував рідну країну зі сльозами, але тікав з прокляттям. Відповідь на це знаходимо в статті «З приводу еміграції населення» (1892): «Селянин... здатний любити своє батьківське поле, свою хату, своє село, свій край, та лише тоді, коли ці поняття inclusive у себе також певну, принаймні мінімальну суму щастя, радощі, здійснених надій, упевненість у завтрашньому дні. Нори, в якій панує тільки плач і скрегіт зубів, нужда, гніт і непевність у завтрашньому дні навіть пес не зможе любити» [307, т. 44, кн. 2, с. 352]. До причин еміграції І. Франко відносить саму мрію про свободу, названу в поезії «дитинною» [307, т. 2, с. 267]. Вислів «плач і скрегіт зубів» – біблійний афоризм, який вживається для характеристики страждань грішників у пеклі та означає стан глибокого розпачу [22, Євангеліє від Луки, 13:28; Євангеліє від Матвія 13:42, 22:13, 24:51, 25:30], [136, с. 203]. Таким чином, укотре актуалізована біблійна антитеза раю / пекла, використана як прийом публіцистичної риторики.

У творі зауважено: «Всі з тебе, русине, драли проценти: / Польські шляхтичі й швабські агенти» [307, т. 2, с. 267]. Ця проблема розкрита в публіцистиці письменника. Наприклад, у статті «Мізерія еміграційна» (1895)

І. Франко вміщує сповідь селянина-емігранта Яна Марковського з Озірної, у якій вказано всі його витрати під час підготовки до подорожі: на вироблення документів (причому за допомогу в їх оформленні також потрібно було заплатити старості й війту), на сплату податків. Хату вартістю 230 з.р. та поле вартістю 250 з.р. за морг селянин, зазнавши збитків, продав відповідно за 90 і 80 з.р. [307, т. 44, кн. 2, с. 449–450]. До речі, М. Полляк стверджує, що покупцями в таких випадках найчастіше ставали самі агенти [237, с. 34]. І. Франко аналізує різні шляхи їх збагачення через обман емігрантів. Так, наприклад, у статті «Знову про добродійників людства» (1895) вказано, що еміграційний агент Василь Сідельник переконував емігрантів у необхідності купувати спеціальний одяг, без якого не приймуть на пароплав, і мав від цього відповідний зиск [307, т. 44, кн. 2, с. 465].

Поезія «Лист із Бразилії» побудована у формі розповіді емігрантів про умови подорожі та життя за кордоном: «В Генові ми сім неділь шифу ждали, / За містом в норах, як цигани спали» та ін. [307, т. 2, с. 267]. У статті І. Франка «Еміграційне безголов'я» (1896) знаходимо такі факти: «[...] емігранти були змушені тижнями дожидати транспорту, створюючи в той час найкращий матеріал для епідемічних хвороб»; «[...] живуть вони у єврейських готелях, душаться по кількадесят осіб в одній кімнаті, сплять на землі і за це платять від 50 до 70 центів з особи на добу» [307, т. 44, кн. 2, с. 453, 455]. Про часті хвороби переселенців згадано також у поезії: «Лиш хорував погано весь народ» [307, т. 2, с. 270]. Помирали емігранти й на кораблі, у тому числі діти, і «їх замість погребу метали в воду» [307, т. 2, с. 270]. М. Полляк подає фрагменти доповіді австрійського генерального консула в Ріо-де-Жанейро Леопольда Каро від 1896 р. про долю 1536 емігрантів на італійському кораблі: «Обтяжлива подорож, брак місця і здорового харчу, повітря і чистоти, спека і морська хвороба викликали в матерів, що годували груддю, згортання молока, це призвело до голодної смерті немовлят на кораблі. Вибух кору забрав життя старших дітей. Виснажені поневірваннями довгої подорожі і перенесеними

душевними муками, дорослі (після висадки на берег в Ріо-де-Жанейро) стали жертвами нестерпної спеки і жовтої лихоманки» [237, с. 22].

Побут галичан у Бразилії, очевидно в штаті Парана, змальовано в поезії так: «Серед лісів тут живемо в бараці / І маємо страшенно много праці. // Рубаєм дерева на сажень грубі – / Одно два дні довбем, сусіди любі! // За рік отак чень буде чистий морг, / То будем сіять. Живемо наборг. // Боргує нам уряд, покіль до свого, / Курузи, бульбу, сіль – і більш нічого» [307, т. 2, с. 268]. До речі, у статті газети «Громадський голос» за 1896 р. зазначено: «З усіх країн Бразилії в одній Парані закладаються колонії рільничі [...]. В кожному іншому місці емігранти стають невільникми панів, що садять великі плантації кави [...]. Емігрантів вважають у Бразилії за худобу; жовніри бразильські б'ють і знущаються над ними дуже часто, а стати в їх обороні не можна» [Цит. за: 290, с. 195]. У «Листі із Бразилії», як уже було вказано, І. Франко натякає і на проблему проституції («А сім дівчат пішло в такі доми»), хоча не звертається до її аналізу в еміграційній публіцистиці [307, т. 2, с. 270]. М. Полляк з цього приводу зауважує: «[...] наприкінці XIX – на початку XX ст. тільки з Галичини до Латинської Америки щорічно вивозили близько 10 000 жінок і дівчат, більшість з яких були введені в оману фальшивими райськими обіцянками, хоча й були такі, які знали, що працюватимуть проститутками» [237, с. 52]. Дослідник також відзначає, що навіть власні родини продавали дівчат агентам, позаяк перебували в безнадійному злиденному становищі [237, с. 48]. До речі, й емігрантки в названій поезії не розглядають свою ситуацію як винятково трагічну, тому що зробили свідомий вибір, змушені виживати на чужині: «Дівчата раді: є що пити й їсти» [307, т. 2, с. 270].

Про життя на американській землі в статтях І. Франка небагато інформації, проте зауважено, що емігранти зазнали розчарувань, потрапивши зовсім не в рай: «Краще для них було б іти в найми, але вони, збаламучені листами агентів, кажуть, що не наймитувати сюди приїхали» («Привид еміграції» (1897)) [307, т. 2, с. 493]. У статті вказано, що влада іноземних країн змушена харчувати переселенців, оскільки вони не мають грошей [307, т. 2,

с. 493]. І. Франко також зауважує, що певний час бразильський уряд не приймав емігрантів із Галичини, беручи натомість боснійців, тоді як багато галичан їхало до Боснії. Письменник припускає, що ці «боснійці» – селяни з Галичини, яких «агенти запродали бразильським плантаторам для роботи в тропічних провінціях» [307, т. 44, кн. 2, с. 491]. Тому в останньому творі циклу І. Франко дає відповідь на поставлене наприкінці поезії «Гей розіллялось ти, руськеє горе...» запитання: «Що то ще жде тебе на океані? / Що у Бразилії, в славній Парані?» [307, т. 2, с. 267].

Отже, публіцистика І. Франка про першу хвилю української еміграції – складова комплементарного блоку художнього «еміграційного» тексту, який розширює його семантичний простір і надає інструментарій для декодування поезій. Ключові факти зі статей згодом були белетризовані, зокрема вплинули на формування мотивного спектра ядерного субтексту циклу «До Бразилії».

2.2. Фольклорні джерела художніх творів

Фольклоризм циклу «До Бразилії» не був предметом ґрунтовних дослідницьких студій. О. Дей, відзначаючи, що в окремих творах збірки «Мій Ізмарагд» І. Франко «розробляв типові для фольклору того часу теми, іноді використовував пісенну ритміку та інтонацію», як приклад наводить поезію «Гей, розіллялось ти, руськеє горе...», яка за формальними ознаками нагадує пісню [90, с. 249]. Цей твір, а також поезію «Коли почуєш, як в тиші нічній...» В. Корнійчук означає як емігрантські пісні [146, с. 250]. О. Чугуй наголошує на тому, що в циклі «До Бразилії» (поезії «Лист до Стефанії», «Лист із Бразилії») використовується народнопісенний прийом листування як драматургічний спосіб змалювання дійсності [324, с. 52]. В. Погребенник знаходить спільні риси циклу «До Бразилії» І. Франка з емігрантськими піснями: трагедійний пафос, відтворення подробиць подорожі за океан, розкриття причин еміграції. Літературознавець характеризує «еміграційний» цикл І. Франка як структурно багатший і мистецьки виразніший, що свідчить про «піднесення фольклорного на новий, артистично вищий рівень» [235].

Безпосереднім фольклорним джерелом «еміграційної» поезії І. Франка вважаємо емігрантські пісні – нове жанрове утворення фольклору. Слід зазначити, що близькі за мотивами до цих фольклорних текстів заробітчанські пісні, історично сформовані раніше. М. Драгоманов у дослідженні «Нові українські пісні про громадські справи (1764–1880)» (1881) наводить уривок галицької пісні, у якій окреслено необхідність знайти альтернативу заробіткам: «Людей много, поля трохи, з чого будем жити? / Нам зарібки не допоможуть, – я дуже не вірю» [96, с. 124]. Тому вихід зі скрутного становища селяни почали вбачати у виїзді за кордон. Згодом з'явився й емігрантський фольклор. Ф. Колесса означає його як нову фазу розвитку української народної пісні: «Сі пісні складаються на широкий цикл, справжню епопею, що з різних боків змальовує долю емігрантів. На піснях про еміграцію бачимо, як на наших очах твориться нова група пісенна, що найсильніше виступає на західних окраїнах та поволі охоплює щораз то ширші круги» [140, с. 42].

В. Гнатюк у студії «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності» (1902) з'ясовує історію виникнення та художні особливості емігрантського фольклору. Дослідник поділяє його на три групи: пісні про виїзд до США, Бразилії та Канади. Він акцентує увагу на таких характеристиках творів вказаного жанру: «Подобиємо в них цілий ряд різних нерівностей і хиб; вони часто кульгаві, подекуди недоладні й недотепні, бо не мали ще часу походити по широких кругах людей та огладитись між ними, ошліфуватись. [...] зате зміст покриває ті хиби, що на перший погляд можуть нас так разити» [60, с. 42]. Емігрантські пісні змальовують усі важливі події з життя переселенців: від виникнення задуму про виїзд до праці за кордоном або ж до повернення в рідний край, якщо еміграція була тимчасовою. В. Гнатюк виокремлює провідні мотиви емігрантського фольклору: причини виїзду («економічний та політично-національний утиск», «підбурення селян агентами»); підготовка до подорожі; прощання з родиною, рідним краєм; дорога залізницею та морем (найсильніше враження справляють «корабельні похорони»); побут на чужині (пошуки роботи, розчарування, тяжка праця, малі

заробітки, туга за рідним краєм, натяки «на кращу будучність»); любовні мотиви (невірність подружжя, яке розлучила еміграція); повернення [60, с. 51–53]. Більшість цих мотивів знайшли художнє втілення в «еміграційному» тексті І. Франка, зокрема в ядерному циклі «До Бразилії».

Сучасна дослідниця С. Грица аналізує поетику емігрантських пісень, відзначаючи новаторські риси. Вказаним текстам притаманні нетрадиційні сюжети й образи, пов'язані з потраплянням у невідомі країни. Емігрантський фольклор хронікерський, публіцистичний. У ньому дія та фактаж домінують над рефлексією. Пісні про виїзд за кордон наповнені труїзмами й не вирізняються багатою тропікою. Їм властивий речитативний або речитативно-танцювальний характер мелосу. Вагоме місце в цих текстах відведено епістолярним зв'язкам: листи пишуть емігранти, агенти, окремі пісні мають форму епістол [77, с. 7, 11–13]. До речі, за влучним спостереженням М. та З. Лановиків, мотив очікування вісток від родини через океан споріднює емігрантський фольклор з піснями про турецьку неволю [161, с. 370–372].

Можна провести паралелі між емігрантським фольклором та поезіями І. Франка з циклу «До Бразилії», створеними впродовж 1896–1898 рр. У 1898 р. у п'ятому томі «Етнографічного збірника» надруковано п'ять емігрантських пісень про виїзд до Бразилії. Одна з них – «А в тім року вісімсотнім дев'яност п'ятім...» – записана М. Павликом. Інші чотири тексти, зафіксовані В. Гнатюком також на Тернопільщині, під назвою «Пісні з Бразилії» опублікував І. Франко з власними короткими коментарями. На нашу думку, саме в цих творах потрібно шукати фольклорні витoki циклу «До Бразилії».

Фольклорні тексти про Бразилію, опубліковані в «Етнографічному збірнику», створені за межами батьківщини. Так, пісню «А в тім року вісімсотнім дев'яност п'ятім...» про еміграцію та нелегке життя на чужині склав і передав лірнику Дмитру Рендавцю його двоюрідний брат Іван Греськів з Курітіби, який просив її співати, щоб розповісти людям правду про еміграцію [234, с. 73]. Пісня «Приступімо, брати, до компанії...», у якій повторюються кілька фрагментів із твору, записаного М. Павликом, уперше побачила світ на

сторінках газети «Діло» (№48, 1898). Її надіслав до редакції о. Густав Дроздовський з Кійданець Збаразького повіту. За його словами, у 1897 р. він отримав лист від своїх парафіян-емігрантів з цим текстом, який, очевидно, створив і записав автор листа, бо селяни були неписьменні [233, с. 237–239]. Ще один варіант зафіксованого М. Павликом тексту – «А тисячу вісім сот літ дев'яност п'ятий...» – передав І. Франкові В. Гнатюк, який записав його від Василя Залецького з Ходачкова Великого Тернопільського повіту. Цю пісню надіслав емігрант-дяк своєму сину і просив співати за мотивом твору «Ще не вмерла України» [233, с. 239–240]. Василь Залецький також переповів В. Гнатюкові пісню «А во Бразолії весола новина...», почуту ним у 1898 р. від лірника. І. Франко називає її найцікавішим текстом, в основі якого – легенда про цесаревича Рудольфа, який заснував у Бразилії нове царство для русинів [233, с. 240]. На закінчення І. Франко вміщує уривок з поезії про погляди селян на причини вимушеного виїзду «Нема кому скажити ся, ані що казати...», яку надіслав емігрант Теодор Потоцький у листі Любомиру Рожанському. Автор тексту невідомий. Оскільки твір був записаний латинськими літерами, І. Франко подав його адаптований варіант [233, с. 241–242].

Емігрантські пісні, представлені в «Етнографічному збірнику», В. Гнатюк передрукував на сторінках «Записок Наукового товариства імені Шевченка» (т. 52, 1902), давши їм назви відповідно до змісту: «Виїзд до Бразилії і перші вражіня», «Лист із Бразилії», «Де ліпше?», «Бразилійська пісня», «Селянські погляди на причини еміграції». Цікаво, що один з текстів отримав таке ж найменування, як і завершальна поезія «еміграційного» циклу І. Франка («Лист із Бразилії»). Фольклорист опублікував ще один твір про виїзд до Бразилії – «Сільвіо Нодарі». Ця пісня, вперше надрукована в 1902 р. в американському журналі «Свобода» (№6), присвячена діяльності відомого італійського еміграційного агента. Її текст надіслав у редакцію емігрант Дмитро Іванків [65, с. 42–43].

Як бачимо, пісні про Бразилію почали з'являтися у 1897–1898 рр. – у період активного виїзду за кордон і отримання першого гіркого досвіду

поневірянь на чужині. У роки «бразилійської лихоманки» І. Франко створив і власний поетичний цикл «До Бразилії», мабуть, не без впливу емігрантського фольклору, з яким був добре знайомий. У творах письменника, як і в піснях переселенців, представлено коротку історію еміграції – від підготовки до виїзду до побуту на чужині. Але авторський текст більш насичений фактажем і акцентує увагу на різноманітних подробицях. Цикл І. Франка відзначається композиційною завершеністю. Поезії в ньому хронологічно впорядковані, причому кожна з них розгортає мотив, який відповідає конкретному етапу еміграції. А серед пісень про Бразилію можна виокремити як новелістичні хроніки, що розповідають про долю емігранта від виїзду до життя на чужині («А в тім року вісімсотнім дев'яност п'ятім...» з варіантами), так і твори, присвячені окремим мотивам («А во Бранзолії весола новина...», «Нема кому скажити ся, ані що казати...»).

Найбільш близькі до емігрантських пісень перший і останній твори циклу, написані в жанрі епістоли, – «Лист до Стефанії» і «Лист із Бразилії». У цих поезіях, як і у фольклорних текстах, оповідь ведеться від імені самих переселенців зі збереженням особливостей народного мовлення. Поезії «Гей розіллялось ти, руськеє горе...» та «Коли почувеш, як в тиші нічній...», які дослідники зараховують до жанру пісні, на противагу висвітленню народного погляду на проблему в емігрантському фольклорі репрезентують авторську оптику подій. У них змальовано збірний образ емігрантів, створений зовнішнім спостерігачем – ліричним героєм, який співчуває своїм співвітчизникам. Порівняно з піснями про Бразилію, де акцентовано морську подорож, твір «Коли почувеш, як в тиші нічній...» змальовує образ залізниці: «Залізним шляхом стугонять вагони, / А в них гуде, шумить, пищить, мов рій [...]» [307, т. 2, с. 265]. А поезія «Два панки йдуть попри них...» – літературний «еміграційний» текст, не співвіднесений із жанром епістоли чи пісні. У цьому творі І. Франко репрезентує погляд вищих верств суспільства на проблему еміграції селянства. Письменник надає поезії форму діалогу, який обрамлює авторським текстом. Проте за низкою ознак (образ панства, мотив

економічного визиску як вагомої причини виїзду) твір наближається до записаної В. Гнатюком пісні «Нема кому скажити ся, ані що казати...».

Отже, поезії І. Франка характерні традиційні мотиви емігрантського фольклору. Так, пісня «А во Бранзолії весола новина...», як і «Лист до Стефанії», ґрунтується на легенді про нове царство архієпископа Рудольфа: «У царя Рудольфа, цісарського сина, / Стала Бранзолія – Новая Австрия. / Бо цар Рудольф мислит, мислит, промишляє, / Людей, християнів до себе жадає. / Людей, християнів до себе жадає, / Жидів і гебраїства в свій край не пускає» [233, с. 240]. С. Качараба зауважує, що в той час дуже відомими були легенди про «заокеанський рай». Відтак розповідали, що для цісарівни Стефанії закупили землі в Бразилії. Також поширювали чутки про те, що архієпископ Рудольф виграв у лотерею Бразилію, а його дружина Стефанія – Канаду для поселення емігрантів зі Східної Галичини та Північної Буковини відповідно [124, с. 28–29].

Поряд з агітацією агентів І. Франко наголошує й на економічних причинах еміграції – бідності галицького селянства, яке зазнавало експлуатації від поляків та євреїв. Такі ж причини окреслені в пісні «Нема кому скажити ся, ані що казати...»: «Тут спокійно іще жиєм, ніхто не здирає, / Та секвестер по подвірях ше не заглядає. / Тут шандарьї не зобачи ні Жида на очи, / Тут так кожний поступає, як сї кому хоче. / Нема тутка тих паничів, котрі там з нас жили, / Та за нашу тяжку працю пили та курили» [233, с. 241–242].

На відміну від фольклорних текстів, у циклі «До Бразилії» не відтворено детальних картин прощання селян з рідним краєм, що імітують поховальні мотиви народних голосінь. І. Франко подає тільки лаконічну згадку про цей епізод: «Рідну країну з слізьми споминав він, / Але з прокляттям із неї тікав він» [307, т. 44, кн. 2, с. 267]. Проте за низкою рис фольклорним аналогом поезії «Гей розіллялось ти, руськеє горе...» вважаємо голосіння. Твору І. Франка властиві такі мотиви цього жанру, визначені М. Грушевським (в образах небіжчика й смерті розуміємо переселенця та еміграцію): «вирази жалю і болю з приводу смерті – “лемент”» – «Гей розіллялось ти, руськеє горе, / Геть по

Європі і геть поза море!»); «докори за те, що небіжчик сиротить рідних, кидає господарство» – «Спродував дома поля, господарство, / Вірячи байці про Рудольфа царство»; «образ сумного стану небіжчика в його новій домовині і контраст покиненого життя» – «Що то за рай ще тобі отвираєсь / В Спіріту Санто і Мінас Джераєс?» (але контрасту з попереднім життям не простежуємо, швидше паралель – «Ані порадитись, ні побалакати, – / Знав він лиш гнуться, та жебрати, та плакати»); «запити до природи, до садів, до птахів, чи вони не бачили небіжчика?» – у творі зазначено, що за емігрантами спостерігали міста, природа: «Бачили мури Любляни та Реки, / Як з свого краю біг русин навтеки»; «Небо італьське, блакитне, погідне, / Бачило бруд наш, пригноблення бідне» [81, с. 150], [307, т. 2, с. 266–267]. Отже, запозичені з народних голосінь окультні ідеї в поезії «Гей розіллялось ти, руськеє горе...» сприяють кшталтуванню топосу чужини в образі потойбічного світу.

В емігрантських піснях в описі подорожі до Бразилії основне місце відведено змалюванню морського шляху, тому що саме мандрівка кораблем була для селян найбільш незвичною і небезпечною. Особливо страшним видовищем стали морські похорони: «Так нас сонце пекло, як той вогонь пекельний, / Каждый з нас на шифі лежав як смертельний. / А хто вмер на шифі, то его не ховали, – / Но камінь до шиї, до води его пускали» [233, с. 75]. Не оминає цього епізоду й І. Франко: «На морі вмерло дев'ять душ народу; / Їх замість погребу метали в воду» [307, т. 2, с. 270]. Вживання в циклі «До Бразилії» нових топонімів (Любляна, Река, Відень, Грац, Понтеба та ін.) – теж характерна риса емігрантського фольклору: «Так я втікав з Галичини і не оглядав ся, / Приїхав я до Гамбурга, аж там спам'ятав ся» [61, с. 48]. У поезії І. Франка звернено увагу на численні шахрайства агентів на всіх етапах подорожі. Серед аналізованих нами пісень про Бразилію цей мотив прописується лише в пізнішому фольклорному тексті – «Сільвіо Нодарі», опублікованому в американському часописі «Свобода»: «Як дістали рускі діти о Парані вісти, / Від особи Сильвійови платили два ринських» [61, с. 42].

У центрі образного світу циклу «До Бразилії» – антитетичні топоси Галичини-пекла і Бразилії-раю, ідеалізований ореол якої згодом нівелюється. Контрастну вісь ці образи утворюють і в емігрантських піснях: «В Бразилії дають ґрунта, ліси, гори й скали – / В Галичині люде плачут: вже ж ми ту пропали» [233, с. 73]. Гіперболізовані описи Бразилії властиві насамперед еміграційній агітації агентів, з якої вони потрапляли до розмов селян. В українських народних казках часто можемо спостерігати образи багатих країв, що нагадують змалювання Бразилії в поезії «Лист до Стефанії»: «Чий ото степ, що я їхав десятеро діб, а не знайшов ні доріжки, нічого, поки аж тебе не знайшов?» [257, с. 151]. Загалом, промови агентів нагадують казки про хвальків, які вдавались до обману, обіцяючи різні матеріальні блага. Як бачимо, в циклі «До Бразилії» відбувається олітературнення фольклорних жанрів.

Прибувши на чужину, емігранти зазнали розчарувань. У «Листі із Бразилії» І. Франко змальовує виснажливу працю галичан. У пісні «А в тім року вісімсотнім дев'яност п'ятім...» бразильський побут описано як «кращий» у порівнянні з життям на батьківщині, але в такому твердженні прихована іронія: «В Бразилії край веселий, там о нїм можна жити; / Може нам там буде добре, тільки тра притерпіти» [233, с. 75]. Виявляється, справді добре було вдома: «Тут не хтіли наші діти хатів замітати, – / Тепер мусят в деревляних будах привикати» [233, с. 75]. У художню структуру поезії «Лист із Бразилії» покладено ще один реальний факт – напад індіанців на колонію Ірасему в 1896 р., внаслідок чого загинуло 19 галичан (за твердженням М. Геца). А згадка про людодїдство взята з народних вірувань і пізніших оповідань емігрантів [308, с. 44]. У пісні «Сільвіо Нодарі» також відтворено цей епізод: «А ту хати муровані в камінній горі, / Де мешкають Ботокуди – погані звірі: / Виходят ту на то поли, як чоловік робит, / Уб'ют єго як звірину, ніхто ни боронит» [233, с. 43]. До речі, в опублікованій В. Гнатюком на сторінках «Етнографічного збірника» казці «Баронський син в Америці» (записана в 1896 р. від Михайла Пустая в Збую Земплинської столиці) теж прописаний мотив людодїдства, пов'язаний з образом американських аборигенів: «Йак огонь горіу, уз'яу до

йиннойі руки двох, а до другої йидного і так йіх упйук, йак три птаки» [зберігаю правопис видання, тут і надалі. – О.Ш.; 101, с. 5]. До речі, цей епізод нагадує історію про циклопа Поліфема з Гомерової «Одіссеї»: «Скочив раптово і, руки свої на супутців наклавши, [...] / Пошматувавши їх геть, спорядив собі з них він вечерю» [72, с. 159]. Лейтмотив казки – фраза «Нишччасна Америка наша!» [101, с. 6]. Твір завершується поверненням головного героя додому. В історичному оповіданні «Еміграція на доли і теперішні відносини», записаному В. Гнатюком у 1903 р. від Андрія Гупака в Семлаку, Арадської столиці, йдеться про поневірвання русинів в Угорщині: «Нїж він заробит на метер пшениці, його дьїти із голоду помрут!» [зберігаю правопис видання, тут і надалі. – О.Ш.; 103, с. 216]. Інший текст, який теж записав В. Гнатюк від Андрія Гупака, – «Русько-волоські відносини» – порушує проблему денаціоналізації на чужині: «Уш тоти молоди руску віру і бесьїду ўцальї затрачайут» [103, с. 218]. Отже, фольклор на еміграційну тематику підриває топос чужини-раю, протиставляючи йому топос батьківщини. Але в ще одному переказі «Вигляди на будучність», записаному В. Гнатюком у тому ж таки 1903 р. від Осипа Гія в Німецькім Перегу, Арадської столиці, йдеться про невтішні перспективи – від безвиході й нестатків люди емігруватимуть в інші країни: «Теперь льуде шья розходжьайут зайс широко, далеко, котри до Америки идут, котри до Болгарийї идут, котри до Шльавоньїї идут, а шья льут росходит» [103, с. 219].

В образі емігрантів, який постає у фольклорних пісенних текстах, можна виокремити такі риси, як релігійність українців Галичини, прив'язаність до власних традицій, терпеливість. Селяни сумують з приводу того, що не можуть на чужині ходити до церкви: «В Бразилїї люде то за Бога не знають: / В недїлю, дзвона не чувши, вже до кави сїдают. / В Галичинї сьвятї люде: сами ся рятуют, / А сповїдем, сакраментом царство ся готуют» [233, с. 75]. Емігранти в поезіях І. Франка звертаються до Бога в складних життєвих ситуаціях. Ще одна відтворена в піснях особливість галицького емігранта – стоїцизм і надія на краще майбутнє: «Може нам там буде добре, тільки тра притерпіти» [233, с. 75]. У поезіях циклу «До Бразилїї» переселенці також не нарікають на долю. Але

звукове інструментування і фольклорних, і літературних текстів створює образ плачу й ридань у картинах прощання з рідним краєм і подорожі. І. Франко не опрацьовує мотиву повернення на батьківщину. Досить невиразно він окреслений у пісні «А в тім року вісімсотнім девятдесят п'ятім...», тому що емігранти не покладають великих надій на приїзд додому: «Ми до вас повернем в часі добриї люде – / Як нас Бог спровадит а без жадної згуби» [233, с. 75].

В емігрантських піснях, зокрема у творі «А в тім року вісімсотнім девятдесят п'ятім...» та його варіантах вміщено чітку антиеміграційну настанову: «Но не виїжджайте до тої страшної біди»; «А хто хоче бразилійську тую пісню сьпівати, / Нехай присяде фіст на лаві, не зрушится з хати» [233, с. 75]. А в поезіях І. Франка відсутні безпосередні застереження від виїзду. Коротко описавши перебіг еміграції до Бразилії, письменник представив топос чужини в образі нового пекла, що мало б закликати потенційних емігрантів до роздумів і прийняття зваженого рішення.

У фольклорних текстах про Бразилію, вміщених в «Етнографічному збірнику», домінує епічна розповідь, що впливає на речитативний характер мелосу. Не випадково твори «А в тім року вісімсотнім девятдесят п'ятім...», «А во Бранзолії весола новина...» потрапили в репертуар лірників. Поезіям циклу «До Бразилії» також властива тенденція до епізації вислову, що відображена в ритміці. Народнорозмовні інтонації найкраще передані за допомогою ямбічних розмірів («Лист до Стефанії», «Коли почуєш, як в тиші нічній...», «Лист із Бразилії»). Дактилічні елегійні ритми поезії «Гей розіллялось ти, руськеє горе...» теж суголосні епічній манері тексту про подорож емігрантів. Твір-дискусія «Два панки йдуть попри них...» має динамічну хореїчну ритміку, чим вирізняється на фоні інших текстів циклу.

Як і емігрантські пісні, твори І. Франка автологічні, з небагатою тропікою, витримані в народнорозмовному стилі. Поезії циклу «До Бразилії» мають низку формальних ознак, притаманних пісенному фольклору загалом. До них належать: звертання до адресата («Всі з тебе, русине, драли проценти»), пісенні зачини («Гей, розіллялось ти, руськеє горе»), прийоми градації та

побудови строфи з однотипних синтаксичних одиниць («Знав він лиш гнуться, та жебрать, та плакать»), постійні епітети («сили злі», «хрещений народ», «вірний люд»), символіка чисел («сім неділь шифу ждали», «дев'ять душ народу», «три місяці») [307, т. 2, с. 263–270]. За поетикальними параметрами (ритміко-інтонаційні структури, тропіка, синтаксис) до народних пісень наближаються поезії «Коли почуєш, як в тиші нічній...» та «Гей розіллялось ти, руськеє горе...». А твори-листи подібні до соціально-побутових дум, композиція яких відповідає вказаному фольклорному жанру: традиційний заспів, розповідь з кульмінацією та розв'язкою. Завдяки використанню прийому діалогізму, характерного думам, цикл «До Бразилії» набуває рис епічного викладу (епістоли «Лист до Стефанії» та «Лист із Бразилії», вірш-дискусія «Два панки йдуть попри них...»).

Ще одне фольклорне джерело «еміграційної» поезії І. Франка – галицькі коломийки. В. Гнатюк, публікуючи їх в «Етнографічному збірнику» (1906), виокремлює особливу тематичну групу – «Вандрівка». У коломийках вказано причини («Та я піду с того села, тай заберу сліди, / Тай я вже в тім селі нашім та навидів біди») і напрями виїзду (Наддніпрянщина, Угорщина, Канада): «Ой засьпівай, сивий пташку, на зеленім вершку, / Ой не буду у сій землі, піду на угерску»; «Ой ти, Яцю, покинь працю, я покину газду, / Та підемо на Україну шукати гаразду»; «Ой Канадо, Канадочко, маєш поле много, / Звербувалас з Галіції газду й не одного» [зберігаю правопис видання, тут і надалі. – О.Ш.; 141, с. 287–289]. У цих фольклорних творах зацентровано увагу на психологічному стані емігрантів, які з жалем прощаються з батьківщиною, передбачаючи майбутню самотність на чужині, а також і розпач у далекій стороні: «Ой піду я з Григорова, ой піду, ой піду, / А хтож буде припадати коло мого сліду? / Тай не буде припадати ні брат, ні сестрице, / Але буде припадати чужа чуженице»; «Будь здорове, село рідне, бо вже від'їжджаю, / Ци я більше в тобі буду, сам Бог тільки знає»; «Ей родину, родиночко, тай родичі мої, / Прийдіт, прийдіт поспотріти пробиванки мої» [149, с. 288–289]. Сумують за переселенцями і їх

рідні: «Ой Господи милостивий, що я учинила, / Що я свого милейкого за море пустила» [141, с. 289].

Фольклорні витоки «еміграційних» поезій І. Франка знаходимо і в «Галицько-руських народних приповідках», упорядкованих письменником й опублікованих на сторінках «Етнографічного збірника» (1901–1910). Автологічна образність циклу «До Бразилії» нагадує виразність і зрозумілість пареміологічних образів, що беруть «початок із повсякденного життя», на чому наголошує С. Пилипчук [229, с. 123]. Паремії про еміграцію можна об'єднати в такі тематичні групи:

1) еміграція до Америки та країн Європи («Гамерика на циганстві стоїт» [50, т. 10, с. 4]; «Коби міні до Вінїнку, там я знайду хліба дрібку»; «В Гамериці, гварят, добре, але й там не довго так буде, як наші грішні люде найдут. От кажут, що там уперед громів не было, а тепер уже гирмит»; «Від гаразду голий до дому йду» (про заробітки в Бессарабії) [50, т. 16, с. 222, 312, 316]); «Ми землю продамо, а потомство нас буде із гробу вимурувати» [50, т. 23, с. 181]; «Ви в гамериканських черевиках»; «Ти Брензельнику! До Брензелії скаком паком, а з Брензелії з голов сраков»; «До Канади скаком-паком, а з Канади з голов сраков»; «Дали му книжку і з нев пішов за море» (про робітничу книжку, що дає право емігрувати) [50, т. 28, с. 375, 393, 454, 458];

2) внутрішня заробітчанська міграція («Забрав сі на Поділе» [50, т. 23, с. 141]; «Пішов у Поділе» [50, т. 24, с. 560] (згадки про «тісні роки»));

3) бідність як головна причина еміграції («Не втікає чоловік од калачи, лише від мечи»; «Голод за море гонит» [50, т. 16, с. 288, 400]; «Достатки й випадки виганяють із хатки»; «Треба на зарібки, бо дома хліба ані дрібки» [50, т. 23, с. 44, 157]);

4) всюди своя біда («Піди за Бескиди, не збудешся біди»; «Вези біду й до Кракова, буде біда єднакова» [50, т. 10, с. 27, 43]; «Всюди гаразд, де нас нема»; «І в Парижу має чоловік грижу» [50, т. 16, с. 316, 449]; «Від Кіїва до Кракова всюди біда однакова» [50, т. 23, с. 252]; «Від Львова до Кракова скрізь біда

єднакова» [50, т. 24, с. 370]; «Пішов чоловік до Вериня, а там біда розмелена»; «І у Відні ходять люде бідні» [50, т. 28, с. 313, 404]);

5) мандрівка й далека чужина («Вандрівка ти пахне»; «Вандрував три дні, вивандрував злидні» [50, т. 10, с. 136]; «Відбив сі від хати, як вівцьи від череди»; «Повіяти ся з вітрами»; «За горами, за долами» [50, т. 16, с. 201, 229, 413]; «Вибив му дорогу з голови»; «Вибрав сі в велику дорогу» [50, т. 23, с. 34]; «Хто переплив море, той знає горе»; «Пішов як за море по зіла» [50, т. 24, с. 411, 547]; «На вкрай сьвіта піду»; «На кінець сьвіта пішов»; «Пігнав за галай сьвіта»; «Піду в сьвіт, куди мя очи понесут»; «Сьвітами пішов»; «На Україну ходити» [50, т. 27, с. 70–72, 236]);

6) найкраще на батьківщині («Всюди гаразд, а дома найліпше» [50, т. 16, с. 316]; «За своїм краєм серце болит» [50, т. 24, с. 302]);

7) поневіряння на чужині («В чужім краю звичаю не знаю» [50, т. 24, с. 301]; «Як зайде в чужину, то хоць бородатий, а сирота» [50, т. 28, с. 329]);

8) повернення («Сонце близько, вечір низько, до дому далеко» [50, т. 27, с. 149]).

Приповідки, як і пісні та коломийки, корелюють із традиційною моделлю репрезентації еміграційної теми в художній літературі, у силовому полі якої створений цикл «До Бразилії» І. Франка. Опираючись на понятійний апарат, запропонований О. Івановською, варто зазначити, що в такий спосіб в емігрантському фольклорі селянська господарська суб'єктність протиставляється емігрантській [116]. Відтак можна вести мову про асиметричність цінностей прагматичного та раціоналістичного землеробського й мандрівного переселенського соціумів. До речі, О. Івановська стверджує, що жанр емігрантської пісні – це вияв формування суб'єктності міщанства, оскільки зазвичай емігранти-хлібороби потрапляли на чужині у ворожий простір міста, що було сильним травматичним фактором для патріархальної селянської культури [116]. Цей аспект виразно представлений у творчості діаспорного письменника М. Петрівського. Проте і в циклі «До Бразилії» І. Франка з міським побутом переселенців-галичан під час подорожі теж

пов'язано багато складних ситуацій: «З Понтеби завернули нас до Грацію [...]» – «Палазя там умерла від уроків, / А лікар-німець мовив: “З браку соків!”» [307, т. 2, с. 267–269].

Отже, цикл «До Бразилії» має фольклорну основу, що впливає на зміст і форму творів, спрямовуючи їх у русло традиційного наративу. З емігрантськими піснями поезії І. Франка споріднює спільний мотивний репертуар, система образів, особливості тропіки, ритміки, лексики, трагедійний пафос у поєднанні з іронічними й сатиричними інтонаціями. Але цикл «До Бразилії» не тільки композиційно багатший, а й різноманітніша і його художня форма. І. Франко не імітує емігрантський фольклор, а надає йому оригінальну інтерпретацію, розставляє смислові акценти під кутом зору власного бачення проблеми. Так, поезія «Два панки йдуть попри них...», відмінна від інших текстів за жанром і ритмікою, а отже, формально найменше співвідносна з емігрантськими піснями, кодує важливу авторську інтенцію: причини еміграції пов'язані не лише з економічними факторами, а із бездіяльністю державної влади, інтелігенції. Слід наголосити й на тому, що І. Франко не йде безпосередньо за фольклором, тому обсервація психологічного стану переселенців часто залишається поза його увагою попри центральні в піснях про еміграцію мотиви туги за домом і самотності. Окрім пісень і коломийок про еміграцію, як джерела циклу «До Бразилії» також можна розглядати паремії, голосіння, казки, соціально-побутові думи, перекази, тогочасний легендарний матеріал (історії про архієпископа Рудольфа і його дружину Стефанію, про Нову Австрію та Нову Польщу в Бразилії).

2.3. Еміграційна риторика ядерного субтексту

Провідна інтенція І. Франка, виражена в поетичному циклі, – відвернути еміграцію до Бразилії. Біблійна антитеза раю / пекла, спроектована на топоси батьківщини й чужини, створює відповідний семантичний простір, настроєвий колорит, увиразнені риторичними стратегіями формального рівня. Аналіз ритмічних особливостей поезій, тропіки, поетичного синтаксису, фігур, лексики

дає підстави для декодування авторських інтенцій. Вважаємо, що диспозиція окремих творів і всього циклу демонструє процес аргументації. Попри те, що «еміграційна» поезія І. Франка постала на основі соціокультурного матеріалу з визначеними мотивно-образними домінантами (публіцистика письменника, емігрантський фольклор як репрезентанти тексту культури), поетика творів у ракурсі поєднання різноманітних риторичних стратегій засвідчує майстерність автора в опрацюванні традиційної теми.

2.3.1. Особливості композиції та поетичної мови. Цикл «До Бразилії» складається з п'яти поезій, розташування яких відповідає традиційному komponуванню промови за законами класичної риторики: вступ, оповідання з аргументацією, висновок. У творах розгортається історія еміграції: агітація, виїзд, оцінка суспільства, дорога, життя за кордоном. Своєрідним обрамленням циклу виступають перша і остання поезії, що мають форму листів. Вірш «До Стефанії» виконує роль вступу: це послання селян, у якому розповідається про початковий етап еміграції – вербування. Друга, третя й четверта поезії утворюють основу оповідання. У творі «Коли почуєш, як в тиші нічній...» змальовано від'їзд селян. Поезія «Два панки йдуть попри них...» розкриває ставлення інтелігенції до еміграції. Випробування в дорозі до омріяного «раю» описані у вірші «Гей розіллялось ти, руськеє горе...». Детальніше складні умови подорожі відображено в «Листі із Бразилії». Таким чином, використовується повтор у хронології: вдруге переказана історія виступає суттєвим доповненням, що додає нові смислові акценти. Останній твір як висновкова частина циклу вміщує розповідь про поневіряння на чужині. У поезіях, що складають оповідання та завершення, наведені аргументи до тези: еміграція – це нове пекло. Цикл «До Бразилії» нагадує дорадчу промову: на загальний розгляд виноситься актуальна суспільна проблема, що вимагає негайного вирішення. Автор задіює три модуси переконання: логос, етос, пафос. Логос передбачає обґрунтування причин еміграції, викриття агітації злочинців-агентів, реальну оцінку життя за кордоном: «В Бразилії царем я

хлопським стану, / Там жиду доступу не дам ні пану»; «Як же ж їм не йти, як тут / Всі до спілки дрем з них шкуру»; «Живемо наборг» [307, т. 2, с. 264, 266, 268]. До етосу належить акцентування відсутності моральних орієнтирів у безвідповідальній поведінці інтелігенції та співчуття емігрантам: «Не спинять їх? Всі підуть / Десь за синє море здуру»; «Де ви не лялися, руськії сльози» [307, т. 2, с. 266, 267]. Пафос ґрунтується на створенні трагічних настроїв поезій, що повинні вплинути на емоційну сферу реципієнтів, передусім сучасників, і закликати їх до спільного розв'язання проблеми: «Коли побачиш – на пероні десь / Людей, мов оселедців тих, набито, / Жінок, худих, блідих, аж серце рвесь [...]» [307, т. 2, с. 265].

З позицій риторичного аналізу, варта уваги й комунікативна організація «еміграційної» поезії І. Франка (форми вияву авторської свідомості, типологія адресатів). Зокрема, у циклі «До Бразилії» домінують рольові тексти: «Лист до Стефанії», «Два панки йдуть попри них...», «Лист із Бразилії». Цікаво, що й у поезіях-піснях «Коли почуєш, як в тиші нічній...», «Гей, розіллялось ти, руськеє горе...» також простежуємо образи рольових персонажів – емігрантів та іноземців. Загалом, у циклі «До Бразилії» рольова лірика превалює над авторським словом. Очевидно, в такий спосіб І. Франко мав намір оприявнити погляди різних суспільних верств на соціальну проблему: самих емігрантів-селян, агентів, представників державної влади, інтелігенції та навіть жителів іноземних країн, якими подорожували галичани. Завдяки розмаїтій персонажній структурі автору вдалось багатоаспектно представити соціальну проблему, зберігаючи при цьому лаконічність вислову. На відміну від фольклорних текстів, цикл «До Бразилії» через рольову лірику постає помітно драматизованим. Відтак І. Франко не завершив драму «До Бразилії», але створив натомість драматизований поетичний цикл. Авторське слово також представлене в поезіях, але й воно скеровує зовнішньо- чи внутрішньотекстового адресата до діалогу, часто шляхом його безпосереднього моделювання (як у творах «Коли почуєш, як в тиші нічній...», «Гей, розіллялось ти, руськеє горе...») через використання риторичних запитань,

апостроф, вербальних форм у другій особі та ін.: «Коли почуєш» – «То не питай»; «Що то ще жде тебе на океані?» [307, т. 2, с. 265, 267].

Примітно, що в початковій і завершальній поезіях циклу «До Бразилії» досить оригінальні, навіть антитетичні постаті внутрішньотекстових адресатів. У «Листі до Стефанії» галичани звертаються до дружини архієпископа Рудольфа, щоб поділитись радісною звісткою про цісаревича, а також і власними надіями на успішну еміграцію. Так зацентровано віру народу в доброго монарха, репрезентативну і у фольклорі (наприклад, у переказі «Цісар Йосиф II») [217, с. 228–233]. А «Лист із Бразилії» адресований сусідам емігрантів, позаяк у горі можуть по-справжньому підтримати близькі люди. Тому антитеза внутрішньотекстових адресатів (дружина коронпринца – «сусіди любі») засвідчує зміну поглядів селян на еміграцію – від захоплення до розчарування в марних надіях [307, т. 2, с. 268]. Отже, комунікативну організацію тексту, а саме – форми суб'єктного вияву образу автора, конструювання адресатів – можна трактувати як важливу риторичну стратегію циклу «До Бразилії», завдяки якій реалізується настанова на адресованість, діалогізм. І. Франко не описує, а закликає почути проблему і зреагувати відповідним чином.

Для чіткого розуміння риторичних стратегій циклу «До Бразилії» вважаємо за потрібне проаналізувати композицію та поетику кожного твору. Вступна поезія «Лист до Стефанії», як і весь цикл загалом, імітує промову. Це зумовлено насамперед вимогами жанру епістоли. Тому твір, як слушно зазначає В. Корнійчук, обов'язково має вступ і завершення з традиційними формулами привітання й прощання («Вельможна мамо, найясніша пані! / Поклін тобі шлемо, твої піддані»; «Сим кінчимо. Дай Бог тобі прожити, / А нам тобі в Бразилії служити!») та безпосередній виклад теми [146, с. 250], [307, т. 2, с. 263, 265].

Поезія оприявнює топос еміграційного агента. У структуру листа селян введено його монолог, що складає основну частину оповідання. Дорадча промова агента теж має власну побудову: обіцянки покращення життя народу («Шандарів, – мовив, – мушу пильнуватися» – «Там жиду доступу не дам ні

пану»), опис бразильського «раю» («Се край багатий, оком не зуймеш» – «Освоїш п'ять-шість малп – і є вигода»), прощання й настанови щодо майбутніх дій («Час мені в дорогу» – «На листі буде підпис: Джерголет») [підкреслення автора. – О. Ш.; 307, т. 2, с. 263–265]. Перша частина промови вміщує тезу, яка буде спростована в наступних поезіях, насамперед у «Листі із Бразилії»: «Я виведу свій вірний люд у край / Заморський, де є справді хлопський рай» [307, т. 2, с. 264]. У монолозі агента використано риторичний прийом оккупації: Джерголет видає себе за архікнязя Рудольфа, проте його слова «Жандармам особливо і попам / Не зраджуйтесь, бо буде лихо вам» розкривають, ким він виявляється насправді [307, т. 2, с. 264]. Бразилію змальовано через акумуляцію різних описів з використанням епітетів, гіперболи, що нагадує кінематографічний прийом монтажу: «Се край багатий, оком не зуймеш, / Ніхто ще там ланцем не міряв меж. // Плідних земель безмірні там простори, / Буйні пасовиська, лісисті гори. // У горах повно звірів, диких кіз; / Один там буйвол тягне з сіном віз» [307, т. 2, с. 264]. Цей фрагмент написаний за зразком епідейктичної промови. Е.Р. Курціус, аналізуючи середньовічну літературу, відзначає: «Безпосередній зв'язок між античною *epideixis* та середньовічною поезією ми виявляємо у величальних творах, які присвячено містам і країнам» [160, с. 179]. Запропоновані описи аргументують тезу «Бразилія – рай». Але промові Джерголета притаманний іронічний етос, тому що всі його обіцянки – обман, якому вірять неписьменні галичани. Поезія базована на протиставленні топосів батьківщини і чужини, змодельованих у розповіді агента як пекло і рай.

Іронія – провідний металогізм, на якому ґрунтується весь твір. Лист до дружини архікнязя Рудольфа зобов'язує авторів-селян використовувати високий офіційний стиль, який витриманий фактично лише у вступі та завершенні. Цьому сприяє вживання пошаних форм звертання («Вельможна мамо, найясніша пані!»), старослов'янізму («мужа»), книжних виразів, що надають відтінку урочистості («про нього звістку радісну подати»), та звичних для завершення розмови побажань («дай Бог тобі прожити») [307, т. 2, с. 263, 265].

Високий стиль зачину знівельовано вже в наступних рядках, які імітують побутове мовлення селян: «Коли тобі плетуть, що він умер, – / Не вір, матусю! Він здоров тепер. // Живий, здоров, як рибка у водиці, – / Се посвідчать і наші молодичі» [307, т. 2, с. 263]. Ефект комізму забезпечує поєднання просторіччя («плетуть»), пестливих слів («матусю»), релігійних формул («Най Бог його за се благословить»). Зменшено-пестливі форми у традиційному порівнянні («як рибка у водиці») замість урочистості створюють іронічний підтекст – несвідомий натяк на невірність «цісаревича». До речі, за однією з версій таємничої загибелі престолонаслідника, Рудольфа та його коханку Марію Вечеру вбив чоловік баронеси – мисливець із Маєрлінга Ейпельдауер [251]. За підтекстами образності поезії «Лист до Стефанії» можемо зробити припущення, що І. Франко, очевидно, був ознайомлений із цією історією, окремі мотиви якої белетризував у циклі «До Бразилії».

Монолог еміграційного агента загалом витриманий у високому стилі просвітницької проповіді, чому слугує вживання метафор, парафразів: «Ще рік мені блукати по землі, / Бо завзялись на мене сили злі» [307, т. 2, с. 263]. Але іронічний відтінок висловлювання створюють вкраплення просторіччя й діалектизмів: «шию скручу», «освоюєсь» [307, т. 2, с. 263]. Можливо, агент вживає їх для того, щоб бути зрозумілим селянам, або ці вирази – свідчення його інтелектуального й культурного рівня, що в підтексті викриває Джерголета як злочинця, який тільки видає себе за князя. Оскільки поезія стилізована під листи селян, то в ній вжито багато просторічних слів («повно», «не попали») і діалектизмів («най», «освоюєсь»), що репрезентують автологічний лексикон. Вони забезпечують пародіювання високого стилю промови, а також впливають на прозаїзацію вислову. Отже, використання різноманітних стильових прийомів – один із засобів мовного портретування персонажів: агента-шахрая і наївних, неписьменних селян.

На рівні тропів і фігур варто відзначити використання перифраз («край дідівський, жебрацький, і шляхетський, і дідівський»), метафор («оком не зуймеш», «звістку радісну подати»), постійних епітетів («хрещений народ»,

«вірний люд», «сили злі»), фразеологізмів («підійму бучу», «шию скручу») [307, т. 2, 263–264]. У творі вживаються й апострофи та риторичні окличні речення: «Вельможна мамо, найясніша пані!»; «Що я тут був, не говоріть нікому!» [307, т. 2, с. 264]. На загал, більшість образів поезії та всього циклу перебувають на межі автології і металогії. Автологічне слово стає будівельним матеріалом фразеологічних зворотів і риторичних фігур. У переліку імен адресантів асиндетон змінюється на полісиндетон: «Олекса Хмиз, Яць Хрущ, і Чапля, й Ружа», при цьому пришвидшується темп висловлювання й звертається увага на те, що багато селян повірили обіцянкам агента, як зазначено далі, – «старі й малі» (вислів, близький до народного фразеологізму) [307, т. 2, с. 263–264]. Інверсовані структури у творі слугують емоційно-смисловій акцентуації вагомих слів: «Із сього краю, що є край дідівський, / Жебрацький, і шляхетський, і дідівський» [307, т. 2, с. 264]. Мову художнього тексту увиразнюють синоніми, у тому числі й контекстуальні («кривда» – «неправда», «гнувся – терпів»), а також повні нестягнені та короткі форми прикметників («таємную», «здоров»), що мають фольклорне походження. Риторичні фігури вжиті у вступі та завершенні, а також у промові агента, зокрема в його вказівках. Тропіка поезії також нагадує фольклорну. Це передбачає інтенцію автора наблизити твір до народного тексту. До того ж, як було зазначено вище, листування – також фольклорний прийом, а в емігрантських піснях – поширений мотив. Таким чином, поезія ґрунтується на побутовій і фольклорній риторичній моделі. Причому використання розмовних конструкцій – виразний засіб творення автологізму.

Твір «Коли почувеш, як в тиші нічній...» – перша складова в загальній структурі оповідання циклу «До Бразилії». У ньому змальовано чекання емігрантів на поїзд. Поезії властива струнка композиція. Логічній завершеності кожної строфи слугує симплока: «Коли почувеш [...] Се – емігранти»; «Коли побачиш [...] Се – емігранти»; «Коли побачиш [...] Се в нас порядок» [307, т. 2, с. 265–266]. До речі, анафоричні зачини й епіфори притаманні фольклору. Твір представляє синтез трьох кінематографічних картин, що передають слухові та

зорові враження. Причому всі строфи вирізняються ще й своєрідним звуковим інструментуванням (алітеровані шиплячі, вібранти, їх поєднання).

Сучасний риторичний аналіз дає підстави стверджувати, що теоретичні напрацювання І. Франка реалізувались у художніх творах. Характерні особливості образів, що виникають на основі зорових, слухових, смакових, дотикових і запахових вражень, письменник розглядає в трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898). Він зауважує, що в художній літературі найчастіше змальовують зорові та слухові картини, проте зазвичай автори вдаються до синтезу різних вражень. Аналізуючи «змисл» слуху, один із провідних для творення образів, І. Франко вказує на таку відмінність поезії та музики: «Коли музика б'є переважно на наш настрій [...], то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці» [307, т. 31, с. 86]. Тільки в поезії, наприклад, можна передати враження тиші. Найбагатший матеріал для письменника дає «змисл» зору. І. Франко відзначає, що, на відміну від статичного живопису, «поетові риси (слова, вірші), хоч лежать також недвижно на папері, але в нашій уяві репродукують рух, зміну, величезну різноманітність життєвих проявів» [307, т. 31, с. 107].

У першій строфі поезії «Коли почуєш, як в тиші нічній...» домінуючий слуховий образ, причому акцентується увага на багатоголоссі: «Залізним шляхом стугонять вагони, / А в них гуде, шумить, пищить, мов рій, / Дитячий плач, жіночі скорбні стони, / Важке зітхання і гіркий проклин, / Тужливий спів, дівочії дисканти» [307, т. 2, с. 265]. У другому й третьому віршах для опису звукових варіацій вжито дієслова («стугонять», «гуде», «шумить», «пищить»), а в наступних – іменники («плач», «стони», «зітхання», «проклин», «спів», «дисканти»), що розглядаємо як ономатофонію. Динамізм картини забезпечує градація вербальних форм, але в цілому ефект кінематографічного монтажу досягається завдяки ампліфікації однорідних компонентів – прикметниково-іменникових сполук, які, моделюючи поліфонічний слуховий образ, вказують на те, що емігранти від'їжджають сім'ями – діти, жінки, чоловіки, хлопці,

дівчата: «дитячий плач», «жіночі скорбні стони», «важке зітхання і гіркий проклин», «тужливий спів», «дівочії дисканти». Слід зауважити, що на початку поезії подано образ «тиші нічної», протиставлений наступним слуховим враженням. Так, змальовуючи і тишу, і звучання, автор значно урізноманітнює звукову палітру твору і вказує на поступову зміну однієї картини іншою, що забезпечує відчуття руху. А побудова строфи з однотипних синтаксичних структур – традиційний фольклорний прийом. Вибір слухових образів, у центрі яких – слова з елементом негативної конотації, очевидно, зумовлений авторською інтенцією передати настрої тривоги й розпачу в середовищі емігрантів, які змушені від'їжджати. Реальні причини цього процесу не вказані, поступово деякі з них зможемо відчитати на рівні підтексту в наступних строфах. Таким чином, як зазначено в трактаті «Із секретів поетичної творчості», слуховий образ не лише відтворює настроєві відтінки, а й активізує думку. Про безнадійне становище подорожніх свідчить твердження «То не питай» і низка риторичних запитань після нього, що мають форму неповних речень, властиву розмовному мовленню: «Сей поїзд – відки він? / Кого везе? Куди? Кому вздогін?» [307, т. 2, с. 265]. Відтінок розмовності надають також діалектизми «сей», «відки». Слуховий образ як втілення трагізму підсилено метафорою («залізним шляхом стугонять вагони»), порівнянням («пищить, мов рій») і епітетами («важке зітхання і гіркий проклин», «тужливий спів»). Використання старослов'янізму «скорбні стони», фольклорної форми прикметника «дівочії» увиразнює настрої туги і журби.

Друга строфа малює зорові картини, дає змогу подивитись на емігрантів, відзначивши характерні особливості їхньої зовнішності: «Людей, мов оселедців тих, набито, / Жінок, худих, блідих, аж серце рвесь, / Зів'ялих, мов побите градом жито, / Мужчин понурих і дітей дрібних / І купою брудні, старії фанти, / Навалені під ними і при них, / На лицях слід терпінь, надій марних» [307, т. 2, с. 265]. Як бачимо, для увиразнення використано також і дотикові образи: «серце рвесь», «мов побите градом жито», «навалені під ними і при них». Загальна картина твориться на основі ампліфікації, домінує використання

епітетів, порівнянь, метафор. До речі, І. Франко трансформує традиційний фразеологізм «як оселедці в бочці», вживаючи порівняння «мов оселедців тих, набито». Інше порівняння – «зів'ялих, мов побите градом жито» – близьке до алегорези та розгортає додатковий зоровий образ. Діалектна форма притаманна метафорі «аж серце рвесь». Ще один виразний діалектизм – слово «фанти». Відтінок розмовності має також просторіччя «навалені». Епітетам «дітей дрібних», «надій марних» притаманні ознаки фольклоризму, вони належать до постійних, які вживаються в народних піснях. Змалювання зовнішності емігрантів свідчить про тяжку працю, бідність – вагомі причини виїзду за кордон. Переважання в строфі іменних форм впливає на статичність картини. Враження руху надається завдяки кінематографічному прийому зміни планів: від показу загального («людей, мов оселедців тих, набито») до фокусування на частковому (жінки, чоловіки, діти, речі) і знову повернення до цілісного образу («на лицах слід терпінь, надій марних»).

У третій строфі відтворено зорову динамічну картину, у якій синтезовано й слухові враження. Привертає увагу виразне домінування дієслів порівняно з іншими дев'ятивіршами, що витворює ефект швидкої зміни кадрів з автологічними образами на основі художньо-публіцистичних тверджень і передає кульмінацію твору: «Коли **побачиш**, як отих людей / **Держать**, і **лають**, і в реєстри **пишуть**, / Як матері у виходках дітей / **Зацитькують**, **годують** і **колишуть**, / Як їх жандарми **штовхають** від кас, / Аж поїзд **відійде**, – тоді припадок! / Весь люд на шини **кидається** враз: / “**Бери** нас або **переїдь** по нас!” / Се в нас порядок» [307, т. 2, с. 266]. Завдання строфи – реалістично відтворити побачене, форма не стільки важлива, тому відсутня виразна тропіка. Перші п'ять віршів побудовані на основі конкатенації. Акцент зроблено на риторичних фігурах, варіюванні елементів полісиндетону й асиндетону («Держать, і лають, і в реєстри пишуть»; «Зацитькують, годують і колишуть»), введенні в контекст ще однієї наративної позиції – голосу емігрантів («Бери нас або переїдь по нас!»). Завершальна строфа розкриває ставлення влади до людей, процес стримування еміграції шляхом застосування сили. Риторичні

апелятиви в останньому вірші показують, що терпіння народу уривається, у розпачі він бачить лише єдиний вихід – виїзд. Стає зрозумілим, що галичани повірили обіцянкам про заморський рай через складні умови життя на батьківщині. Але вже в першій частині оповідання відчитуємо натяки на те, що теза агентів буде спростована, – надії переселенців названо «марними».

Поезія «Коли почуєш, як в тиші нічній...» близька до емігрантських пісень. Взявши за основу фольклорну канву (тропіка, розмовна лексика), І. Франко створив літературний варіант пісні з оригінальним компонуванням: поєднання слухових і зорових картин задає багатогранний колективний образ галичан-емігрантів. Вибір жанру твору впливає на різноманіття його формальних засобів, що не властиво, наприклад, імітації побутового мовлення листів.

Наступна частина оповідання – твір «Два панки йдуть попри них...», у якому розповідається про ставлення інтелігенції до еміграції. Причому топоси емігранта й інтелігента окреслені як антитетичні, тому що селяни, які змушені виїжджати, позбавлені підтримки. Поезія написана у формі дискусії. У її центрі – діалог персонажів, які наводять різні аргументи, що розкривають їхнє бачення соціальної проблеми. Розмову двох панків можна розглядати і як імітацію фрагмента судової промови – захист власної позиції. Роль судді відведено автору, розмірковування якого обрамлюють текст: перша строфа – своєрідний вступ, остання підсумовує почуте, проте до висновку закликає читачів: «Розлучила нас юрба, / Та довгенько ще цікаві / Сперечались ті оба, / Де “лайдацтво” є в сій справі?» [307, т. 2, с. 266]. У запитанні автор вдається до іронії, оскільки називає лайдацтвом інтелігенцію, яка займається лише обговоренням, а не розв’язанням проблеми. Твір, по суті, можна розглядати як аргументацію емігрантами свого вибору: виїжджають, бо нема від кого чекати захисту на батьківщині. У загальній структурі циклу, орієнтованого на фольклор і побутове мовлення, поезія «Два панки йдуть попри них...» все-таки зберігає полемічність: поява мотиву оцінки інтелігенцією процесу еміграції зумовлена публіцистикою. До речі, цей твір оригінальний і за жанром.

В. Корнійчук відносить його до «галицьких образків» на противагу епістолам та емігрантським пісням [146, с. 250].

На формальному рівні поезія не вирізняється багатством тропіки. У ній вжито епітети, два останні з яких постійні («дітей блідих», «жінок марних», «рідний край», «синє море»), та метафору, в основі якої – народний фразеологізм («Всі до спілки дрем з них шкуру») [307, т. 2, с. 266]. Анафора «На дітей блідих громадку, / На жінок отих марних», а також інверсований порядок слів увиразнюють побачене, що привернуло увагу панків [307, т. 2, с. 266]. У перших двох строфах подано картину мінливих зорових образів, що нагадує кінематографічний прийом. Це забезпечують дієслова: «йдуть», «глипнув», «відвернувся», «зітхає», «покликає». У творі передано побутову розмову, тому використано низку діалектизмів («кождий», «лайдацтво», «сей») і просторічних слів («пшик», «дрем») [307, т. 2, с. 266]. Більшість реплік персонажів мають форму риторичних окликів і запитань («От бідацтво!», «Не спинять їх?»), що відображають емоційну напругу дискусії [307, т. 2, с. 266]. У відтворенні діалогу важливе значення має поетичний синтаксис (хіазм, епаналепсис, синтаксичний паралелізм). У поезії «Два панки йдуть попри них...» можна простежити й риси фольклорної традиції: діалогічна манера викладу, як зауважує О. Чугуй, характерна народному епосу [326, с. 52]. Отже, і для третього твору циклу визначальними стали фольклорна й розмовно-побутова риторичні матриці, а також елементи дискусії та судової промови.

Стилізована під народне голосіння поезія «Гей розіллялося ти, руськеє горе...» як частина оповідання вміщує розповідь про подорож галичан за кордон, тому ключовий у творі – топос дороги. Образ «руського горя» виводиться на рівень символу еміграції як численних випробувань і страждань. До речі, за спостереженнями В. Корнійчука, образ горя традиційний у поетичному універсумі І. Франка, причому він часто персоніфікується й порівнюється з морем [146, с. 307–308]. У композиції твору можна виокремити такі основні складові: опис поневірянь галичан у дорозі, характеристика руського народу очима іноземців та звернення ліричного героя, у якому подано

огляд перспектив у Бразилії. Традиційний зачин, як зауважувалось вище, вказує на фольклорне джерело твору. Четверта поезія циклу пройнята скорботним настроєм. Еміграція поширилась далеко за межі Європи, на що вказують назви міст (Любляна, Река, Понтеба, Кормони, Генуя, Спіріту Санто, Мінас Жераєс). Динамізм картин нагадує короткий фільм про трагічний шлях емігрантів: зміні образів властива кінематографічність.

Емоційну напругу твору забезпечують різні тропи та риторичні фігури. Перша строфа поезії – метафора у формі риторичного стверджувального речення: «Гей, **розіллялось** ти, **руськеє горе**, / **Геть** по **Європі** і геть поза **море!**» [307, т. 2, с. 266]. У ній використано звукову анафору (**ге**) та повтори (**ро**, **ор**). Алітеровані **р** відтворюють слуховий образ ридання, плачу. Еміграцію названо перифразою «руськеє горе». Перший дистих згодом виступає рефреном під кінець твору. У наступних строфах названо кілька міст, у яких побували емігранти. При цьому вжито метафору, поєднану з антитезою («Небо італійське, блакитне, погідне, / Бачило бруд наш, пригноблення бідне»), метонімію («Бачили мури Любляни та Реки», «Генуя [...] не забуде»), синекдоху («Як з свого краю біг русин навтеки» – інверсія підкреслює те, що селяни не могли без переслідувань влади покинути батьківщину) [307, т. 2, с. 266–267]. Поневіряння емігрантів змальовують базовані на автології порівняння: «Аж із Кормон, як живого до гробу, / Гнали жандарми наш люд, як худобу» [307, т. 2, с. 267].

У творі також представлено враження іноземців від знайомства з галицькими переселенцями. Психологічний портрет народу вибудований автологічно та ґрунтується на антитезі: «Рідну країну з слізьми споминав він, / Але з прокляттям із неї тікав він» [307, т. 2, с. 267]. Іноземці не вірять у покращення життя галичан за кордоном, називаючи їх сподівання «дитинною мрією». Вдало підібраний епітет вказує на марність надій і виступає імпліцитним аргументом до спростування тези про майбутній «хлопський рай». Завдяки градації («Знав він лиш гнуться, та жебрать, та плакати») рідний русинський край співвіднесено з образом пекла [307, т. 2, с. 267].

Закінчується поезія розмірковуваннями ліричного героя над долею співвітчизників. За допомогою метафори він акцентує одну з вагомих причин еміграції: «Всі з тебе, русине, драли проценти, / Польські шляхтичі й швабські агенти» [307, т. 2, с. 267]. Співчуття долі рідного народу передано риторичним окличним реченням: «Доки гамбурзькі, важкі паровози / – Де ви не лялися, руської сльози!» [307, т. 2, с. 267]. У кінці тексту вжито низку риторичних запитань із тривожними інтонаціями: «**Що** то ще жде тебе на океані? / **Що** у Бразилії, в славній Парані? // **Що** то за **рай** ще тобі отвираєсь / В Спиріту Санто і Мінас Джераєс?» [307, т. 2, с. 267]. Висловлювання увиразнюють анафора та звукоінформативні фонестеми (**р, ра, рай, рає**). Не відомо, чи стане для селян раєм чужина, оскільки в новому просторі «розіллялось [...] руськеє горе». Так маємо ще один аргумент до спростування тези, озвученої в першій поезії.

На лексичному рівні твору, як і в інших текстах, помітне вживання розмовних слів («люде»), діалектизмів («навтеки», «отвираєсь») та фольклорних повних нестягнених форм прикметників («руськеє», «польськії»). Поезія в контексті циклу вирізняється використанням формальних засобів, що передусім зумовлює заданий фольклорний жанр.

Завершальний твір – «Лист із Бразилії». Це – висновок до циклу, в якому розповідається про життя в обіцяному «раю» і докоментовано опис умов подорожі за кордон. Центральні в поезії топоси чужини-пекла і дороги. Послання має чітку структуру: вступ, оповідання, завершення. Як і першій поезії, тексту характерні традиційні для листа формули привітання і прощання: «Сусіди любі! Пише вам Олеся»; «Сим кінчимо. Прощайте! Ждіть від нас / Звісток, як нам заблисне інший час» [307, т. 2, с. 268, 271]. В оповідання емігрантки введено короткі розпорядження влади («Зачекайте тут!», «Ідіть, куди наперли!») і коментарі лікаря («З браку соків», «Не плетіть дурниць!»), що розкривають ставлення іноземців до галичан [307, т. 2, с. 268–269].

«Лист із Бразилії», як і «Лист до Стефанії», – теж епістола, проте на стилістику тексту помітно впливає особа внутрішньотекстового адресата (дотримано риторичний прийом моделювання аудиторії). Якщо в першій поезії

— це дружина цісаревича, тому важливо намагатись писати у високому стилі, то в другій — односельчани, а отже, послання до них повинно максимально наближатись до побутового мовлення. З огляду на це автор вживає у творі порівняно з іншими текстами найбільше просторічних форм («докучив», «лепський», «ша») і діалектизмів («ведєся», «вандрівки», «ферлядунок»). У побудові синтаксичних конструкцій використано анаколуф («Боргує нам уряд [...] **курузи**, бульбу, сіль»; «То панича **від нас** арештували», тмезис («До їх **там** королеви Маргарити»), що теж відтворюють побутове мовлення [307, т. 2, с. 268]. Апосіопеза («Не розлучали нас і на п'ять хвиль... / До міста маємо п'ятнадцять миль. // В лісах, під горами... Та ми не ропчем») створює додаткові паузи, які забезпечують психологічну напругу віршів [307, т. 2, с. 268].

Поезію можна розглядати як акумуляцію поєднаних за зразком прийому монтажу різних подій, образів, що представляють градацію нещасть емігрантів: «сім неділь шифу ждали», «докучив голод нам», «на морі вмерло дев'ять душ народу», «маємо страшенно много праці», «живемо наборг» [307, т. 2, с. 268–270]. Ці описи виконують роль аргументів, що спростовують запропоновану агентами тезу — Бразилія — «хлопський рай», який насправді стає пеклом, і заявлену в привітанні тезу емігрантки — «Ми всі здорові й добре нам ведєся», що виступає антитезою до наступного тексту [307, т. 2, с. 268].

Домінують у творі риторичні фігури: звернення («Сусіди любі!»), ствердження («Поганий край!»), оклики («Хрест Божий з нами!») та запитання («Який нам тут рятунок?») [307, т. 2, с. 268–271]. Для увиразнення слів зі смисловим навантаженням застосовано інверсію («Лиш хорував погано весь народ») [307, т. 2, с. 270]. Використані епітети, порівняння й метафори відповідають стилістиці розмовно-побутового мовлення: «безбожна упириця зла», «острий ферлядунок», «ліпший час», «як цигани, спали», «риби довгі, мов ті балки», «дітей без корму сохне й плаче», «новин не гук» [307, т. 2, с. 269–270]. Поезії властиві й тавтології: «Три місяці чекали ми на квіти: / Три хлопці вмерли тут і три кобіти» [307, т. 2, с. 270]. У «Листі із Бразилії» І. Франко, вживаючи парафраз-евфемізм («т а к і доми»), означає тему проституції [307,

т. 2, с. 270]. Різні форми дієслова «вмерти» повторюються вісім разів, що нагнітає тривожні інтонації. Отже, оптимістичне ствердження в першій строфі поезії («Ми всі здорові й добре нам ведеться») – антитеза, контраргументи до якої розкриваються в наступних віршах [307, т. 2, с. 270].

У змалюванні образу емігрантів оприявлені такі характерні риси українського народу: релігійність, надмірна забобонність, малоосвіченість. Привертає увагу те, що переселенці часто звертаються з проханнями й покладають надії на Бога: «[...] може, дасть нам Бог іще піднятися» [307, т. 2, с. 271]. Але разом з тим галичани дотримуються народних повір'їв, усі свої нещастя пов'язують із дією надприродних злих сил: «Палазя там умерла від уроків»; «Все розповів: як нас тут трясця б'є, / Як відьма нічю кров жіночу п'є» [307, т. 2, с. 269–270]. Як відзначає Я. Гарасим, поєднання язичницької та християнської світоглядних систем – специфічна риса української релігійності, притаманна й етноестетиці фольклорних текстів [52, с. 34]. Наприклад, означений феномен можна простежити на прикладі паремій: «Біг батько і пречиста Мати не дасть загинати!»; «Бог до помочи скорий» [50, т. 10, с. 64, 68]; «Нічниця би тьи простріляла» [50, т. 24, с. 454]; «Нема ми кому уроки зверечи» [50, т. 27, с. 244].

Поезії «Лист із Бразилії» відведено важливе значення в циклі як цілісній промові. Саме в ній остаточно заперечується теза про рай-чужину. Написаний у формі листа й адресований селянській аудиторії, твір зберігає тенденцію до епізації висловлювання, що проявляється в частотності використання розмовної і діалектної лексики, а також і відповідних стилістично маркованих тропів.

Насамкінець зазначимо, що розташування віршів у циклі «До Бразилії» цілком відповідає риторичним вимогам komponування дорадчої промови. Як було з'ясовано, поезіям притаманна власна побудова, зумовлена передусім вимогами жанру: лист, пісня, дискусія. Твори в циклі об'єднані на основі спільної теми – галицька еміграція, кожен із них представляє різні мотиви. Прикметно, що І. Франко у викладі подій зберігає пряму хронологію, орієнтуючись на домінанту реалістичної настанови в процесі белетризації

соціальної проблеми. Навіть вибір жанрів ураховує тогочасну дійсність: факт листування (отримання послань від агентів, переписка з односельчанами), поява емігрантського фольклору, різні оцінки проблеми в суспільстві. У поезіях розкрито основні причини еміграції: агітація, неосвіченість, матеріальна незабезпеченість, утиски влади, бездіяльність інтелігенції. Не випадково автор ставить на перше місце еміграційну агітацію і розпочинає цикл промовою агента Джерголета. Саме через брак освіти селяни легко вірили обіцянкам про покращення життя за кордоном, навіть не уявляючи, куди доведеться їхати і що їх чекає на чужині. Тому заявлена у вступі на іронічному тлі обманна теза про «хлопський рай» була сприйнята галичанами як факт. Поезії, що входять у структуру оповідання циклу, репрезентують у конспективній формі перебіг еміграції. При цьому автор наводить приховані натяки, що ставлять під сумнів обіцянки агента: «надій марних», «мрію дитинну», «що то за рай ще тобі отвираєсь» [307, т. 2, 265, 267]. Завершальний твір «Лист із Бразилії» остаточно спростовує тезу про щасливе життя на чужині: Бразилія як образ омріяного раю, протиставленого Галичині-пеклу, перетворюється в дійсності для емігрантів на те ж таки пекло. Відтак авторська інтенція відмовити співвітчизників від еміграції, репрезентувати її як зло, гріх реалізується через антитезу топосів батьківщини і чужини, співвіднесених з біблійними образами раю / пекла, які теж виведені на біблійну метафорику спокуси та гріха.

Попри превалювання риторичної стратегії, базованої на топіці, вираженню авторських інтенцій слугують і формальні засоби. В основу віршів покладено фольклорну і розмовно-побутову моделі, які впливають на вибір тропіки, фігур, визначають особливості лексики і пов'язані зі стратегією моделювання аудиторії – селянства як потенційних емігрантів. Сатиричне конструювання галицької дійсності зумовило домінантність автологічної образності. Специфіка художньої мови наративних текстів залежить від жанру. Так, поезії-пісні «Коли почуєш, як в тиші нічній...» і «Гей, розіллялось ти, руськеє горе...» вирізняються на фоні циклу багатством тропіки, фігур, які, однак, орієнтовані передусім на фольклорні зразки. До риторичних домінант

зараховуємо метафору, епітет, антитезу та риторичні запитання й апелятиви. Найбільш наближені до розмовного мовлення листи і вірш-дискусія «Два панки йдуть попри них...», у яких переважає автологічне слово. На загал, поетичність циклу досягається образами, які не належать до виразних тропів, що засвідчує художню майстерність І. Франка.

2.3.2. Проблеми версифікації. Реалізацію авторських інтенцій у циклі «До Бразилії» також забезпечують засоби ритміки і фоніки, завдяки яким І. Франко відтворює «мелодію» еміграції, закликає «почути» проблему. До речі, за спостереженням віршознавця Г. Сидоренко, «індивідуальна своєрідність Франка-поета визначається насамперед умінням кожного разу знайти такі засоби, щоб у віршах того або іншого метричного зразка досягти змінюваності емоційного колориту і створення нової естетичної якості» [Цит. за: 151, с. 161]. Звучання поетичного циклу узгоджене з образною системою, побудованою на біблійній антитезі раю / пекла, яка відсилає до «Божественної комедії» Данте, що прокоментуємо нижче. У процесі аналізу циклу будемо звертати увагу на так званий семантичний ореол метра, що належить до сфери риторики як культури «готового слова», оскільки співвіднесений із пам'яттю жанру. Як зазначає теоретик літератури С. Зенкін, у древній поезії певна семантика і метрика приписувались конкретним жанрам [111, с. 37]. Аналізуючи художні тексти І. Франка, спробуємо провести паралелі між віршовим розміром і смислом, шукаючи аналогії в античних часах і в європейському силабо-тонічному віршуванні, українському зокрема. Також з'ясуємо роль цезур, енjamбеманів і синтаксичного паралелізму у створенні ритму художніх текстів. Охарактеризуємо й семантичний потенціал римування та засобів звукопису.

Знаний віршознавець Б. Бунчук зауважує, що в силабо-тонічній поетичній спадщині І. Франка 1890-х років кількісно переважають ямбічні й хореїчні метри, серед яких називає п'ятистопний ямб та чотиристопний хореї, використані в циклі «До Бразилії» [33, с. 18]. З-поміж дактилічних розмірів зафіксований і чотиристопний дактиль – віршовий розмір твору «Гей

розіллялось ти, руськеє горе...». Перша, друга та п'ята поезії циклу «До Бразилії» – «Лист до Стефанії», «Коли почуєш, як в тиші нічній...», «Лист із Бразилії» – написані ямбічними розмірами – п'ятистопним ямбом (перша і п'ята) та дев'ятирядковими строфами, у яких поєднані п'ятистопний та двостопний ямб (друга). Про ямб літературознавча енциклопедія подає таку історичну довідку: «Ямби – жартівливі еллінські пісні, виконувані під акомпанемент фракійського музичного інструмента ямбіке, а також рання ямбічна лірика в давньогрецькій поезії на честь богині плідності та рільництва Деметри та покровителя виноградарства Діоніса. Згодом Я. набули звинувачувального спрямування [...]. Так називали й ліричні вірші, сатиричні, породжені фалічними піснями, з характерним чергуванням довгих і коротких версів у строфі [...]» [135, с. 334]. М. Гаспаров зазначає, що одним із важливих розмірів іонійської квантитативної метрики був саме ямбічний триметр (шестистопний ямб), який, як вважалось, вперше використав Архілох (VII ст. до н.е.): «У нього та його послідовників, “ямбографів”, це був розмір речитативно-розмовних ліричних поезій, часто із сатиричним відтінком (звідси вислів “гнівний ямб” і т.п.)» [56, с. 65]. Український ямб бере початок від «Енеїди» І. Котляревського. Його гумористично-іронічну традицію продовжено у творчості байкарів: П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки, Л. Боровиковського, С. Писаревського. Як зауважує Г. Сидоренко, у першій половині XIX ст. ямбами писали й інші сатиричні тексти, наприклад, епіграми [265, с. 49–51, 53].

Поезії циклу «До Бразилії», створені ямбічним розміром, мають сатиричне спрямування, отже, в них витримано семантичний ореол метра. Причому ритміка цих текстів близька до розмовної мови, що теж забезпечує потенціал ямба, сформованого в межах античної декламаційної лірики. Можна провести ще одну паралель, пов'язану з пам'яттю метра. Так, М. Гаспаров зауважує, що п'ятистопним ямбом у германському та слов'янському віршуванні замінювали одинадцятискладник, яким зазвичай писались італійські терцини [53, с. 124]. Причому одинадцятискладник – розмір «Божественної

комедії» Данте, яку переклав І. Франко, використавши саме п'ятистопний ямб. У циклі «До Бразилії», центральні антитетичні образи якого – рай і пекло, теж переважають ямбічні розміри. Можливо, таким чином простежується зв'язок із «Божественною комедією», ґрунтованою на біблійній символіці.

Основний віршовий розмір трьох творів циклу «До Бразилії» – п'ятистопний ямб. За твердженням Н. Костенко, у творчості І. Франка він домінує над ямбічними розмірами. Дослідниця зауважує, що в класичних строфах письменника простежується тенденція до повнонаголошеності, але в інших поезіях акцентне посилення властиве першій частині рядка (1–2-га стопи), а послаблення – другій (3–4-та стопи) [151, с. 168–169]. Така закономірність характерна також циклу «До Бразилії».

Розглянемо спочатку «Лист до Стефанії». Зміст цієї поезії найбільше відповідає давньогрецьким уявленням про ямбічну лірику. Твір витриманий у тоні сатиричного викриття діяльності еміграційних агентів, оскільки передає оповідки брехуна про заморський край, яким вірили селяни через власну неосвіченість. Змальовуючи Бразилію вустами Джерголета, І. Франко імітує стиль казки. Отже, «Листу до Стефанії» характерні комічні елементи. Доречно пригадати міркування М. Гаспарова про французьку поезію XIX ст., у якій п'ятистопний ямб використовувався саме в напівкомічних поемах і казках [53, с. 115–116]. Тип строфи (дистих) також слугує смислового увиразненню поезії, стилізованої під побутове народне мовлення (лист). А за твердженням І. Качуровського, «в українському фольклорі двовіршеві строфічні конструкції часто мають гумористичне забарвлення» [127, с. 51].

Ритм поезії альтернований. Пірихії без постійної позиції, вони неоднаково розміщуються в різних частинах вірша, але існує деяка закономірність. Позиція пірихіїв узгоджена й показує зміну теми та відмірює композиційні частини.

Перші дев'ять двовіршів складають вступ, який включає звернення до адресата (1–2-га строфи), коротке повідомлення про мету написання листа (архікнязь Рудольф «живий») (3–5-та строфи й 1-й вірш 6-ї) і початок промови

еміграційного агента (2-й вірш 6-ї строфи – 9-та строфа). Ця частина твору характеризується своєрідним ритмічним малюнком. Перші дві строфи гіперкаталектичні, а після них простежується чергування строф із каталектичними й гіперкаталектичними клаузулами. Початкові дистихи вирізняються майже ідентичними ритмічними схемами, тільки в першій строфі третя стопа першого рядка – пірихій, а в другій – спондей:

- | | |
|---|----------------------------|
| 1. Вельможна мамо, найясніша пані! | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏏⏏ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑ |
| Поклін тобі шлемо, твої піддані | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑ |
| 2. Олекса Хмиз, Яць Хрущ, і Чапля й Ружа, – | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑ |
| Шлемо тобі привіт від твого мужа. | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑ |

[307, т. 2, с. 263].

Додатково ритмізують вказані строфи внутрішні рими: «мамо» – «шлемо»; «привіт» – «від» (остання неточна).

Вступ має п'ять віршів із чіткими ямбічними стопами без пірихіїв (завершальні рядки перших трьох строф і початкові 6-го та 8-го дистихів). Найчастіше пірихії розміщені на першій та четвертій стопі, тільки в початковому вірші, як було вказано, у третій, а в другому вірші восьмої строфи – у другій. П'ята й дев'ята строфи мають однакові ритмічні схеми, тому дев'яту можемо вважати своєрідним рефреном:

- | | |
|--------------------------------------|------------------------|
| 5. Най Бог його за се благословить, | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏏⏏ / ⏑⏑ |
| Що не цуравсь до бідних загостить. | ⏏⏏ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏏⏏ / ⏑⏑ |
| 9. Потішу всіх, хто гнувся і терпів, | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏏⏏ / ⏑⏑ |
| А особливо вірних русинів. | ⏏⏏ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏏⏏ / ⏑⏑ |

[307, т. 2, с. 263].

Ці строфи близькі й за семантикою. У п'ятій вміщено просьбу Божого благословення Рудольфу (під його іменем ховався Джерголет), підкреслену звуковими повторами, а в дев'ятій використано алюзію на слова Господа з Біблії. Дев'ятий дистих також має внутрішню риму, підсилену алітерацією

(«**всіх**» – «**вірних**»), що увиразнює смисл повідомлення: з усіх насамперед будуть врятовані від бідувань «**вірні русини**».

Наступну композиційну частину можна поділити на такі змістові блоки: обіцянки еміграційного агента вивести галичан у «хлопський рай» (10–12-та строфи), опис Бразилії (13–18-та строфи) і коментар селян щодо їхнього сприйняття цієї розповіді та прощання агента (19–20-та строфи). Оскільки у вказаному фрагменті тексту часто використовуються спондеї, ритм уповільнюється позасхемними наголосами, які обтяжують рядок. У всіх строфах вірші починаються ямбічними стопами, які можуть бути іпостасовані спондеєм. Пірихії вживаються в другій, третій і четвертій стопах.

Наприклад, в 11-му дистиху спондеї, використані у фразі про переконання агентом галичан у своїй місії визволителя, увиразнені звуковими повторами та внутрішньою римою:

11. Я виведу свій вірний люд у край	┐┐ / ∪∪ / ┐┐ / ∪┐ / ∪┐
Замор ський , де є справді хлоп ський рай	∪┐ / ∪┐ / ┐┐ / ∪┐ / ∪┐

[307, т. 2, с. 264].

Два вірші з ямбічними стопами без пірихіїв, але з одним спондеєм, має п'ятнадцята строфа, у якій описано багатства заморського краю. Проте все це – обман, із ним корелює чіткий ритм, який забезпечують повнонаголошені стопи:

15. У горах повно звірів, диких кіз;	∪┐ / ∪┐ / ∪┐ / ∪┐ / ∪┐
Один там буйвол тягне з сіном віз.	∪┐ / ┐┐ / ∪┐ / ∪┐ / ∪┐

[307, т. 2, с. 264].

У третій частині твору (21–27-ма строфи) продовжується монолог агента: триває підготовка до виїзду. Цей фрагмент на рівні ритміки чітко відрізняється від інших, оскільки ямбічні стопи в ньому помітно «звільнені» – на 11 двовіршів вжито аж 25 пірихіїв, які найчастіше потрапляють на четверту і другу стопи. З пірихіями текст промови, у якій потрібно дати настанови щодо майбутньої подорожі, звучить швидше, з пребивами. Так еміграційний агент

готується до втечі. Проте найважливіші вказівки, як і в попередній частині, акцентовані спондеями:

22. Передягніть, брати, мене по-своmu

Що я тут був, не говоріть нікому! 01 / 11 / 00 / 01 / 01 / 0

[307, т. 2, с. 264].

Те, що роботу агента потрібно тримати в таємниці, повинно було б насторожити галичан, викликати сумнів у правдивості його слів.

У другому вірші 25-ї строфи вжито одну хореїчну стопу, яка збиває ритм, але також виокремлює важливе за змістом слово. Цей дистих завершується спондеїчними стопами, що підсилюють антитезу в кінці віршів (матеріальні блага на батьківщині – ніщо в порівнянні з обіцяним у «хлопському раю»):

25. Тоді грунти, хати і весь свій крам $\cup \perp / \cup \perp / \cup \perp / \cup \perp / \perp \perp$

Збувайте! Я вам не такі там дам. 01 / 01 / 10 / 01 / 11

[307, т. 2, с. 265].

Фрази з настановами еміграційного агента також вирізняються звуковим інструментуванням (алітерації, внутрішні рими).

У завершальній частині твору (28–31-ша строфи) згадано нараду селян, на якій вони вирішили написати лист, і вміщено традиційні формули прощання. Усі початкові стопи без пірихтів. Вони вживаються у другій та четвертій стопах, лише один раз – у першій. Використання пірихтів, співвідношення яких, як було вказано, найвище в останньому фрагменті тексту, забезпечує розповідну інтонацію простонародного мовлення, властиву листуванню, і пришвидшує ритм прикінцевих віршів, що становлять розв'язку.

У творі низка змін в акцентуації також пов'язана із логічним наголошенням слів: «Шандарів, – мовив, – мушу пильнуватися» (названо головних ворогів агентів – поліція за наказом влади мала стримувати еміграцію); «Як рік мине, тоді підйму бучу. / Всій кривді і неправді шию скручу» (звертається увага на гіперболізовані вихваляння Джерголета, який видає себе за народного героя) [307, т. 2, с. 263].

Поезія має форму листа галицьких селян. Відтворенню природності розмовного мовлення сприяють цезури та енjamбемани. Цезури непостійні, вживаються на різних позиціях: після 2-ї стопи («Прирадили // по довгій боротьбі» – ◡⊥ / ◡◡ // ◡⊥ / ◡◡ / ◡⊥), у 3-й стопі («І ошуканцям // в руки не попали» – ◡◡ / ◡⊥ / ◡ // ⊥ / ◡◡ / ◡⊥ / ◡) та ін. [335, т. 2, с. 265]. У «Листі до Стефанії» енjamбемани слугують наголошенню важливого за смислом слова, що стоїть перед паузою: «Я виведу свій вірний люд у край Заморський, / де є справді хлопський рай», «Жандармам особливо і попам Не зраджуйтеся, / бо буде лихо вам», «Тоді ґрунти, хати і весь свій крам Збувайте! / Я вам не такі там дам» [307, т. 2, с. 264–265]. До речі, на думку дослідника поетичної мови Ю. Тинянова, ритмічно сильні позиції, створені цезурами, енjamбеманами, сприяють вторинній семасіологізації, зміщуючи акценти і вибудовуючи різні конфігурації смислів [291, с. 86–87].

На чіткість ритмічної організації та конструювання семантичних паралелей впливає і синтаксичний паралелізм: «Вельможна мамо, найясніша пані!» (у піввіршах), «Олекса Хмиз, Яць Хрущ, і Чапля, й Ружа» (у середині піввіршів) [307, т. 2, с. 263]. Початкові фрази перших двох строф побудовані на основі хіазму: «Поклін тобі шлемо» – «Шлемо тобі привіт» [307, т. 2, с. 263].

Ритмотворчу функцію в поезії також виконують рими. У «Листі до Стефанії» парне римування, чергуються дистихи з акаталектичними та гіперкаталектичними закінченнями. За типом клаузул римові пари чоловічі («умер» – «тепер») і жіночі («пізнали» – «попали») (дотримано правило альтернансу). Рими в художньому тексті прості, рівноскладові, однонаголосні. Домінують граматично однорідні рими, серед яких надано перевагу іменниковим. Отже, основне семантичне навантаження у творі мають номінативи. У «Листі до Стефанії», ґрунтованому на розмовно-побутовій моделі, більше бідних рим («громаду» – «нараду»), ніж багатих («по землі» – «злі»). Низка рим поезії оригінальні: «пані» – «піддані», «зо двадцять» – «пильнуватися», «бучу» – «скручу», «терпів» – «русинів», «жидівський» – «дідівський» (звучання цієї рими підсилене ще й звуковим повтором на початку

другого слова) та ін. У поезії використано три неточні рими («зо двадцять» – «пильнуватися», «не займеш» – «меж», «несамовитий» – «робити»), які на фоні превалювання точних співзвуч теж слугують логічному наголошенню.

За Ю. Тиняновим, сильний семантичний засіб увиразнення слів – розташування їх на межі ритмічних одиниць, зокрема віршів [291, с. 89]. Тому більшість рим у поезії можна розглядати як смислові: «пані» – «піддані» (галичани не стали господарями на рідній землі, вони лише піддані чужих панів), «терпів» – «русинів» (натяк на постійні утиски народу), «край» – «рай» (зображення Бразилії як раю).

Увиразнюють ритм поезії внутрішні рими, які можуть розміщуватись в одному або в різних віршах чи навіть поєднують два піввірші: «мамо» – «шлемо», «днів» – «прожив», «час» – «вас». Прикінцеву риму часто підсилює асонансна решітка, яка виконує роль засобу смислової акцентуації:

3. Коли тобі плетуть, / <u>що він умер</u> , –	о – і – у – е
Не вір, матусю! / <u>Він здоров тепер</u> .	і – о – о – е – е

[307, т. 2, с. 263].

Збагачують звучання твору й фонічні засоби, які, зазвичай, підкреслюють логічно наголошені фрази. Часто вони підсилюють ритмічно виділені фрагменти тексту. До найбільш уживаних належать алітерації: «безмірні там простори» (опис бразильських багатств), «вже ходжу рік» (звертається увага на тривале перебування агента в Галичині) [307, т. 2, с. 264]. Використовуються й повтори звукосполучень голосних і приголосних: «Як буде поле знов зелене» (агент наголошує, коли потрібно чекати листів) [307, т. 2, с. 264]. У третій строфі автор вдається до повторів слів, підсилених штабраймом (ці засоби свідчать про те, що галичани піддалися обману агентів і не вірять у смерть Рудольфа, тому хочуть переконати в цьому й інших) [307, т. 2, с. 263].

Таким чином, у «Листі до Стефанії» збережено семантичний ореол метра, оскільки поезії властиві сатирично-іронічні інтонації. Загалом, ритміка художнього твору обтяжена через уведення прозаїчного елементу (розповідь побудована на дійсних фактах, форма – народний лист). Такому змістовому

наповненню відповідає використання спондеїв, пірихіїв, цезур та енжамбеманів, які створюють різноманітні ритмічні малюнки (цезури і спондеї сповільнюють, пірихії пришвидшують ритм) та водночас увиразнюють логічно наголошені фрази та слова. Синтаксичний паралелізм у творі використовується порівняно рідко, проте також збагачує ритміку. Поезія має різні за ритмічними ознаками та звуковим складом повтору рими. Вжито також оригінальні римові пари. У рими, зазвичай, винесено ключові слова віршів, тому їх розглядаємо як смислові. Важливу роль у звуковому інструментуванні та підсиленні смислових акцентів також відіграє фоніка (внутрішні рими, алітерації, асонансні решітки, повтори звукових комплексів).

Твір «Коли почуєш, як в тиші нічній...» також написаний ямбічним розміром, проте його вірші гетерометричні: вісім рядків п'ятистопного ямба поєднано з двостопним. Поезія сатиричного спрямування: держава не гарантує захисту своїм громадянам від бідності та просто стримує еміграцію силовими методами, не усуваючи причин. Тому витриманий семантичний ореол метра, закріплений за ямбом в античності. Поезія нагадує пісню, про що свідчить використання анафор і епіфор: «Коли почуєш»; «Коли побачиш»; «Се – емігранти»; «Се в нас порядок». Проте пісенний ритм часто переходить до декламації, оскільки художній твір затьмарюють засоби публіцистики.

У поезії «Коли почуєш, як в тиші нічній...» ритміка – важливий засіб увиразнення змісту. Перший, другий та останній усічений вірш (строфічна клаузула) твору після цезури мають подібні ритмічні схеми, завершальний рядок – своєрідне ствердження того, що сказано в перших:

Коли почуєш, <u>як в тиші</u> нічній	○ ⊥ / ○ ⊥ / ○ // ○ / ○ ⊥ / ○ ⊥
Залізним шляхом <u>стугонять вагони</u> ...	○ ⊥ / ○ ⊥ / ○ // ○ / ○ ⊥ / ○ ⊥ / ○
Се – <u>емігранти</u> .	⊥ // ○ / ○ ⊥ / ○
Коли побачиш – <u>на пероні</u> десь...	○ ⊥ / ○ ⊥ / ○ // ○ / ○ ⊥ / ○ ⊥
Се – <u>емігранти</u>	⊥ // ○ / ○ ⊥ / ○
Коли побачиш, <u>як отих людей</u>	○ ⊥ / ○ ⊥ / ○ // ○ / ○ ⊥ / ○ ⊥

Держать, і лають, і в реєстри пишуть... $\cup \perp / \cup \perp / \cup // \cup / \cup \perp / \cup \perp / \cup$

Се в нас порядок. $\perp // \perp / \cup \perp / \cup$

[307, т. 2, с. 265–266].

Ямбічні стопи поєднані з пірихіями, що пришвидшують темп. Їхній вплив на ритм тексту найбільш помітний в останній строфі – так виводиться кульмінація: селяни бачать один вихід – еміграція або смерть («Бери нас або переїдь по нас!»), а влада байдужа до проблеми («Се в нас порядок») [307, т. 2, с. 266]. Співвідношення пірихіїв у строфах поезії таке: 1) 6, 2) 8, 3) 13.

Твору характерні переноси наголосів, зумовлені вимогами ямбічного метра («в тиш^і», «шт^{ов}хають» та ін.). Проте такі зміщення в акцентуації надають висловлюванню і додаткових смислових відтінків. Образ нічної тиші в природі контрастує з шумом залізниці, співзвучним прощанню з рідним краєм. Суспільство байдуже до проблеми. До того ж держава стримує еміграцію, у якій галичани бачать єдиний порятунок («їх жандарми шт^{ов}хають від кас») [307, т. 2, с. 266].

Наближають до декламації і таким чином сповільнюють ритм цезури, які постійні лише в першому та останньому вірші (розташовані відповідно в третій та першій стопі): «Коли почуєш, як в тиші нічній... Се – емігранти» ($\cup \perp / \cup \perp / \cup // \cup / \cup \perp / \cup \perp \dots \perp // \cup / \cup \perp / \cup$); «Коли побачиш – на пероні десь... Се – емігранти» ($\cup \perp / \cup \perp / \cup // \cup / \cup \perp / \cup \perp \dots \perp // \cup / \cup \perp / \cup$); «Коли побачиш, як отих людей... Се в нас порядок» ($\cup \perp / \cup \perp / \cup // \cup / \cup \perp / \cup \perp \dots \perp // \perp / \cup \perp / \cup$) [307, т. 2, с. 265–266]. Ритм твору урізноманітнюють і синтаксичні паралелізми та хіазми: «Дитячий плач, жіночі скорбні стони»; «Мужчин понурих і дітей дрібних / І купую брудні, старії фанти [...]»; «Бери нас або переїдь по нас!» [307, т. 2, с. 265–266]. Так завдяки граматичним засобам, які ритмічно вирізняються у творі, акцентується увага на колективному образі емігрантів, центральному в поезії та в усьому циклі загалом. Причому синтаксичний паралелізм, увиразнений тавтологічним повтором, у риторичному окличному

зверненні галичан свідчить про безкомпромісність їх рішення через відсутність надій на покращення життя в рідному краї.

Твір написаний дев'ятивіршовою строфою – рідкісною в українській літературі. І. Качуровський вбачає в цьому прикру закономірність: «Чим більші можливості, – тим менше вони використовуються» [127, с. 71]. Поезія «Коли почуєш, як в тиші нічній...», очевидно, одна з центральних у циклі «До Бразилії», оскільки маркована оригінальною строфічною формою. У цьому тексті в трагічній тональності виписано збірний образ емігрантів. Мабуть, не випадково наприкінці ХХ ст., коли проблема еміграції в Україні стала вкотре однією з актуальних, вказаний твір І. Франка трансформувався у пісню «Емігранти» (1991), яку виконує відомий український співак-пілігрим Т. Житинський (режисер відеокліпу – С. Кохмат) [274].

Поезія «Коли почуєш, як в тиші нічній...» має акаталектичні й гіперкаталектичні кінцеві стопи, які чергуються, але однакові акаталектичні закінчення у двох суміжних віршів – сьомого й восьмого. Твору також характерне чергування чоловічих і жіночих рим. Загалом, правило альтернансу збережене, як і в «Листі до Стефанії». У перших чотирьох віршах римування перехресне, у наступних п'яти – ускладнене повтором однієї рими: аБаБвГввГ. Цей прикінцевий повтор слугує логічному увиразненню завершальних фраз: «То не питай: Сей поїзд – відки він? / Кого везе? Куди? Кому вздогін?»; «Навалені під ними і при них, / На лицях слід терпінь, надій марних»; «Весь люд на шини кидається враз: / “Бери нас або переїдь по нас!”» [307, т. 2, с. 265–266]. Кілька рим можна вважати смисловими: «дисканти» – «емігранти» (виїзд із рідного краю супроводжується тужливим співом); «дрібних» – «марних»; «бруднії фанти» – «емігранти» (підкреслено злиденність існування); «припадок» – «порядок» (соціальна незахищеність стає нормою в імперії).

Усі рими у творі прості, однонаголосні, рівноскладові. Кількість граматично однорідних («пишуть» – «колишуть») і неоднорідних («набито» – «жито») рим однакова. В автологічній поезії, зорієнтованій на розмовне мовлення, домінують бідні рими («дисканти» – «емігранти»), багата лише одна,

яка має двобічну побудову («дрібних» – «при них» – «марних»). Усі рими точні. Поезія має й оригінальні рими: «вагони» – «стони», «десь» – «рвесь» (поєднано відповідно старослов'янizm і діалектизм з нормативним і загальноживаним словом літературної мови). Ритміку твору збагачують внутрішні рими: «шумить» – «пищить»; «худих» – «блідих» – «зів'ялих» та ін.

Мелодію еміграції в поезії «Коли почуєш, як в тиші нічній» створюють також засоби фоніки: алітерації, звукові анафори й повтори. Кожна строфа має оригінальне звукове оформлення. Наприклад, першій характерне виразне домінування шиплячих, завдяки якому в поєднанні з алітерованим з («залізним») та звукосполученнями («стугонять вагони»), підсиленими алітерацією корелятивної пари звуків («в них гуде»), відтворено контрастний слуховий образ: нічна тиша (змалювання спокою в природі передано асонансом – «в тиші нічній») – гуркіт залізниці, суголосний шуму у вагонах (плач, стогін, зітхання, спів емігрантів):

Коли почуєш, як в тиші нічній
 Залізним шляхом стугонять вагони,
 А в них гуде, шумить, пищить, мов рій,
 Дитячий плач, жіночі скорбні стони,
 Важке зітхання і гіркий проклін,
 Тужливий спів, дівочії дисканти,
 То не питай: Сей поїзд – відки він?
 Кого везе? Куди? Кому вздогін?

Се – емігранти [307, т. 2, с. 265].

Але в цій строфі використано також інші алітерації («мов рій», «скорбні стони», «гіркий проклін»; «дівочії дисканти»; «Кого везе? Куди? Кому вздогін?»), звукову анафору («Тужливий спів» – «То не питай»), асонансну решітку («жіночі скорбні стони» – і – о – і – о – і – о – и). За допомогою цих фонічних засобів змальовано стан розпачу. Низка риторичних запитань зі звуковою анафорою та штабраймом («відки він») підкреслюють трагічне становище емігрантів, які через безвихідь прирікають себе на нові поневіряння.

Друга строфа допомагає нам «побачити» емігрантів. Змальований у ній зоровий образ увиразнений алітерованим **р**, що забезпечує драматизм звучання віршів, який поступово наростає до кінця тексту:

Коли побачиш – на **пероні** десь
 Людей, мов оселедців тих, набито,
 Жінок, худих, блідих, аж **серце р**весь,
 Зів'ялих, мов побите **градом** жито,
 Мужчин понурих і дітей **дрібних**
 І купою **брудні**, старії **фанти**,
 Навалені під ними і **при** них,
 На лицях слід **терпінь**, надій **марних**,
 Се – емігранти [307, т. 2, с. 265].

У прикінцевих віршах строфи використано звукову анафору та повтори: «**Навалені під ними і при них, / На** лицях слід **терпінь, надій марних, / Се – емігранти**». Завдяки алітерованому **н**, що сповільнює ритм, передано журливий настрій і наголошено на марності надій галичан. Оповідач відчуває духовний біль, тому останні фрази звучать із відтінком стогону і страждання. Таким чином, сонорний набуває символічного значення.

Через алітеровані шиплячі та вібранти зацентовано увагу на трагізмі картин, зображених у третій строфі, у якій відтворено кульмінацію поезії – брутальне поводження представників влади зі знедоленими:

Коли побачиш, як отих людей
 Держать, і лають, і в **реєстри** пишуть,
 Як **матері** у виходках дітей
 Зацитькують, годують і колишуть,
 Як їх **жандарми ш**товхають від кас,
 Аж поїзд відійде, – тоді **припадок!**
 Весь люд на **шини** кидається **враз**:
 “**Бери нас або переїдь по нас!**”

Се в нас **порядок** [307, т. 2, с. 266].

Алітерація в шостому вірші («Аж поїзд відійде, – тоді припадок!») сприяє сповільненню ритму й переводить його до скандування, що відображає динамізм зорових образів: відхід поїзда – дії людей.

Поезія «Коли почуєш, як в тиші нічній...» вирізняється в циклі не лише оригінальною строфічною побудовою (дев'ятирядкова строфа), а й гетерометричністю віршів (поєднання п'ятистопного й двостопного ямба). Семантичний ореол метра проявляється в сатиричному спрямуванні твору. Хоча в художньому тексті використано анафори й епіфори, що нагадують побудову народної пісні, вірші підпорядковуються не мелодії, а слову та наближаються до ораторської промови. Твору також характерний однаковий ритмічний малюнок початкових віршів і строфічних клаузул, що допомагає провести між ними чіткі паралелі на рівні змісту. Усі переноси наголосів не лише підпорядковані вимогам ритмічної схеми, а й додають нових смислових відтінків повідомленню. Важливу роль у сповільненні ритму відіграють цезури. На граматичному рівні завдяки синтаксичним паралелізмам і хіазмам підкреслено фрази, що створюють колективний образ емігрантів. На ритміку поезії впливають і різні за характеристиками рими. Особливо виразні оригінальні та смислові. Кожній строфі властиве своєрідне фонічне оформлення, зокрема на рівні алітерацій, які генерують слухові образи та підсилюють драматизм звучання віршів. У творі використані й інші засоби звукопису: різні види повторів, внутрішні рими, звукові анафори, штабрайм. Більшість із них задіяні не лише у звуковому інструментуванні художнього тексту, а й у розбудові його семантичного рівня.

Віршовий розмір завершальної поезії циклу – «Листа із Бразилії» – п'ятистопний ямб. Твір має пірихії, отже, ритм, як і в попередніх текстах, альтернований. Поезію можна вважати сатиричним викриттям процесу еміграції, пов'язаного з численними випадками обману переселенців та їхніми поневіряннями в чужому краї, який не виявився раєм. Тому семантичний ореол метра загалом збережено.

Як і в «Листі до Стефанії», змістовим блокам твору відповідають різні варіанти ритмічної схеми. Наприклад, вступну частину складають дві початкові строфи, у першій із яких усі вірші утворюють ямбічні стопи зі спондеєм, що забезпечує чіткість ритму вступного слова:

- | | |
|--------------------------------------|----------------------------|
| 1. Сусіди любі! Пише вам Олеся. | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑ |
| Ми всі здорові й добре нам ведеться. | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑ |
| 2. Сім місяців отсе мовчали ми, | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ |
| Аж на кінці вандрівки стали ми | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ |
- [307, т. 2, с. 268].

У другому дистиху використано спондей, пірихій і хорей, щоб вказати на тривалість подорожі. Образ мовчання емігрантів увиразнює алітерація (с – м).

У 3–8-й строфах поезії коротко розповідається про життя в Бразилії. Причому 3-тя й 4-та строфи мають жіночі рими (далі збережено чергування жіночих і чоловічих рим), що ритмічно увиразнює одну ситуацію – життя «серед лісів»:

- | | |
|---|----------------------------|
| 3. Серед лісів <u>тут живемо</u> в бараці | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑ |
| І маємо страшенно много праці. | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑ |
| 4. Рубаєм дерева на сажень <u>грубі</u> – | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑ |
| Одно <u>два дні</u> довбем, сусіди любі! | ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑⏑ / ⏑ |
- [307, т. 2, с. 268].

У третьому двовірші вжито хорей, щоб зацентувати увагу на складних умовах життя в Бразилії (обіцяному раю). Галичани змушені багато працювати – це твердження підкреслено алітерацією та звуковими повторами. Причому алітеровані **м**, **н**, помітно сповільнюючи ритм, відтворюють втому селян. Спондей у четвертій строфі також підсилюється алітераційною прямою і вирізняє фразу про надмірні зусилля емігрантів.

З 9-ї по 16-ту строфи розповідається про подорож Австро-Угорщиною. У цих дистихах усі перші стопи – повнонаголошені ямби. Спондеї вжиті для акцентування труднощів переїзду (перебування у в'язниці, обман агентів):

Завдяки хорею відзначено «уважне» ставлення агента до емігрантів, який про всі їхні поневіряння нібито доповідає королеві. Слова про тяжке становище галичан підсилює спондей, увиразнений алітерацією, та синтаксичний паралелізм.

У 31–32-й строфах на першій стопі з'являється пірихій. До речі, у 32-му дистиху він використаний ще двічі. У такий спосіб досягається співзвучне кульмінації пришвидшення темпу: з'ясовується, що й «рятівник»-панич все-таки був звичайним агентом, який використовував емігрантів:

32. А як ми вже на корабель **сідали**, 00 / 11 / 00 / 01 / 01 / 0

То панича від нас **арештували** $\cup\cup / \cup\perp / \cup\perp / \cup\cup / \cup\perp / \cup$

[307, т. 2, с. 270].

Завершальні 33–34-та строфи на перших стопах мають повнонаголошені ямби та спондеї, що підкреслюють логічно виділені займенники. Двовіршам властива алітерація, звукова анафора та повтори звукосполучень, що передають застереження шахрая-агента та його просьбу мовчати:

34. **Мовчіть, бо пропадете всі дочиста!»** ☐☐ / ☐☐ / ☐☐ / ☐☐ / ☐☐ / ☐☐

Ми – ша! Пропало наших ринських триста. 11 / 11 / 11 / 11 / 11 / 11

[307, т. 2, с. 270].

Морську подорож зображено в 35–38-й строфах, у перших стопах яких знову з'являється пірихій. У 38-й строфі віршові рядки починаються ямбічними стопами, щоб таким чином за допомогою чіткого ритму відобразити горе матерів, у яких померли діти. Мотив страждання також підсилюють алітерація та різні звукові повтори.

37. Най **Бог боронить** від такої тьми, ⊥ ⊥ / ⊥ ⊥ / ⊥ ⊥ / ⊥ ⊥ / ⊥ ⊥

Як матері ридали за дітьми. UU / U⊥ / U⊥ / UU / U⊥

38. Коли їх **ри**би довгі, мов ті балки, $\cup \perp / \perp \perp / \cup \perp / \cup \cup / \cup \perp / \cup$

Зубаті, чорні, **р**вали на кавалки! ๐๗ / ๐๗ / ๐๗ / ๐๐ / ๐๗ / ๐

[307, т. 2, с. 270].

39–48-ма строфи зображують поневірвання емігрантів у Бразилії. Початкові стопи цих двовіршів – знову повнонаголошені ямби, у 40–44-му навіть використано спондеї та хорей:

40. **Три** місяці чекали ми на квіти: 11 / 00 / 01 / 01 / 01 / 0

Три хлопи вмерло тут і **три** кобіти. 11 / 01 / 01 / 01 / 01 / 0

44. Тут по лісах **блукать** дикі люде, 10 / 01 / 01 / 01 / 01 / 0

Б'ють наших і їдять. І нам те, ма**бу**ть, б**уде**. 11 / 00 / 01 / 01 / 11 / 01 / 0

[307, т. 2, с. 270–271].

Як бачимо, спондеїчні й хорейчні стопи увиразнюють фрази про час, число жертв, безнадійність становища загалом, оскільки аборигени загрожують емігрантам смертю. У 40-й строфі трагічне становище галичан у перехідному таборі на острові Квітів, де вони чекали на підготовку місць для їх поселення, передає алітерація та анафора. 44-й дистих вирізняється з-поміж усіх інших у поезії: в ньому поєднано вірші з п'ятистопним і шестистопним ямбом. Строфу можна вважати кульмінацією твору, оскільки емігранти помирали не лише під час подорожі до Бразилії, а й на землях обіцяного «раю», який приносить не просто побутові труднощі, а смерть (цю думку підкреслюють алітерація та внутрішня рима).

До завершальної частини можемо віднести 49–50-ту строфи, які закінчуються віршами з мінімальною кількістю пірихіїв (до речі, як зазначалось вище, перший дистих вступу складається лише з ямбічних стоп):

50. Сим кінчимо. Прощайте! Ждіть від нас $\cup \perp / \cup \cup / \cup \perp / \cup \perp / \cup \perp$

Звісток, як нам заблисне інший час.

⊥ / ⊥ / ⊥ / ⊥ / ⊥

[307, т. 2, с. 271].

Поезія має кілька переносів наголосів, зумовлених не лише ритмічною схемою, а й логічною акцентуацією: «дерева» (наголос на останньому голосному зрівноважує два попередні, які завдяки подовженню підсилюють тезу про тяжку працю, якій нема кінця: «Одно два дні довбем, сусіди любі!»), «на**бо**рг» (зміни в наголошенні звертають увагу на складне фінансове

становище емігрантів – «живемо наборг») [307, т. 2, с. 268]. Інші зміщення в акцентуації пов'язані з уживанням діалектизмів, що відтворюють галицький народнорозмовний колорит поезії, стилізованої під листи селян: «сім неділь», «продали».

У «Листі із Бразилії» відтворенню розмовного мовлення сприяють цезури, які вживаються на різних позиціях: після 2-ї стопи («Поганий край. // Докучив голод нам» – ◡◡ / ◡◡ // ◡◡ / ◡◡ / ◡◡), у 3-й стопі («Сусіди любі! // Пише вам Олеся» – ◡◡ / ◡◡ / ◡ // ◡ / ◡◡ / ◡◡ / ◡) [307, т. 2, с. 268–269]. Енжамбемани з метою смислового увиразнення використано двічі: «Та ви цікаві, як нам до води Доїхалось, / а потім аж сюди» (натяк на складний шлях); «Сим кінчимо. Прощайте! Ждіть від нас Звісток, / як нам заблисне інший час» (переселенці мають небагато надій на покращення життя) [307, т. 2, с. 268, 271].

Ритмічному впорядкуванню віршів і логічній акцентуації ключових фраз слугують синтаксичний паралелізм («Івась умер напевно від нічниць, / А лікар мовив: “Не плетіть дурниць!”»); хіазми («До моря ми добрались без біди, / Лиш що до нас присілись два жида»); епаналепсис («То будем сіять. Живемо наборг» – «Боргує нам уряд, покіль до свого») [307, т. 2, с. 268–269].

Поезія написана дистихами з парним римуванням. Починаючи з четвертої строфи, простежуємо чергування гіперкаталектичних і акаталектичних стоп. Рими – жіночі й чоловічі, що свідчить про дотримання правила альтернансу. Таке чергування не характерне лише першим трьом строфам (у 1-й і 3-й строфі жіночі рими («Олеся» – «ведися»; «в бараці» – «праці»), у 2-й – дактилічні «мовчали ми» – «стали ми»). У всіх строфах, крім 2-ї, рими прості: «біди» – «жида»; «нам» – «там». У 2-му дистиху використано редиф: у кінці віршів після основної римової пари («мовчали» – «стали») стоїть повторюваний займенник «ми». Він не перетворюється на енклітику, проте його наголос факультативний, тому риму загалом розглядаємо як трискладову двонаголосну дактилічну (єдину в творі). Інші рими – однонаголосні. Редиф вважають перехідним ступенем від звичайної рими до риторичної, властивой народнопісенній творчості [132, с. 188]. Таким чином, простежуємо ще один

зв'язок між фольклором і поезією І. Франка. Строфа з оригінальною римою розмежовує змістові блоки поезії – вступ і основну частину.

Усі рими твору рівноскладові. Низка співзвуч мають двобічну побудову: «бараці» – «праці», «не ропчем» – «протопчем» (переривистий звуковий повтор – у другому слові римової пари нарощено два звуки – **то**), «Грацю» – «працю» та ін. Співвідношення граматично однорідних («пригод» – «народ») і неоднорідних («дочиста» – «триста») рим у творі майже тотожне. Серед граматично однорідних співзвуч найбільше іменникових. Відтак, як і в «Листі до Стефанії», у завершальній поезії домінують номінативи.

Переважають у поезії бідні рими («плаче» – «скаче»). Оригінальне римування: 1) власної та загальної назви («Олеся» – «ведесея», «Грацю» – «працю»); 2) українського й польського слова («Кандзюбінський» – «rusinskij»); 3) діалектизму, старослов'янїзму, просторіччя і загальновживаного слова («квіти» – «кобіти», «ферлядунок» – «рятунок», «не ропчем» – «протопчем», «уроків» – «соків»; «вмерли» – «наперли»). Низку рим можна розглядати як смислові: «в бараці» – «праці» (закцентовано увагу на поневіряннях галичан на чужині); «не ропчем» – «протопчем» (народ все-таки має надію на краще); «свого» – «нічого» (переселенці живуть у злиднях); «бич» – «панич» (панич-агент обманув емігрантів, а не став рятівником); «трясця б'є» – «кров п'є» (селяни зазнали бідувань під час подорожі).

У творі увиразнюють звучання віршів також внутрішні рими: «вам» – «нам»; «тії» – «найгіршії»; «вісти» – «пити» – «їсти». Майже половину строф побудовано на основі асонансних решіток, що збагачують фоніку тексту:

6. Боргує нам уряд, <u>покіль до свого</u> ,	о – і – о – о – о
Курузи, бульбу, сіль – <u>і більш нічого</u>	і – і – і – о – о

[307, т. 2, с. 268].

Поезії властиве своєрідне звукове інструментування, яке в більшості випадків підкреслює важливі за смислом фрази. У «Листі із Бразилії» використані різні звукові повтори: «В Бразилії ми теж зазнали зла» (алітерація відтворює образ Бразилії як країни зла, а не раю) [307, т. 2, с. 270]. Твору

властиві й повтори слів: «Га, що ж, коли **так** острій ферлядунок, / Хай буде й **так!** Який нам тут рятунок?» (ствердження вказує про примирення з долею) [307, т. 2, с. 271]. Штабрайм, підсилений римою, у 36-й строфі слугує логічному наголошенню фрази про жертви під час морської подорожі: «На морі вмерло дев'ять душ народу» [307, т. 2, с. 270]. У поезії використано також звукові повтори, що увиразнюють прикінцеві рими: «З Понтеби завернули **нас** до Грацю, / Там три неділі мали з **нами** працю» (у вказаному прикладі представлені й внутрішні рими) [307, т. 2, с. 268]. Твору характерні співзвуччя на початку та в середині суміжних віршів: «Поганий край! Докучив голод нам, / І **гарячок** понабирались там» [307, т. 2, с. 269]. Вживаються звукові анафори: «**Дої**халось, а потім аж сюди» – «**До** Відня їхали спокійно вкупі» [307, т. 2, с. 268].

У «Листі із Бразилії», як і в інших поезіях, написаних ямбічним розміром, сатиричне спрямування відповідає семантичному ореолу метра. Змістові частини твору мають різні варіанти ритмічної схеми. Іпостасування ямбічної стопи хореем, пірихієм і спондеєм передусім використано для смислового увиразнення. До п'ятистопних віршів поезії введено один шестистопний, що вирізняє кульмінаційну фразу. Усі переноси наголосів зумовлені логічною акцентуацією. Поезія цезурована, вжито два енжамбемани. Проте художній текст вирізняється на рівні граматики: синтаксичний паралелізм, хіазм, епаналепсис забезпечують чіткість ритміки та логічне наголошення. Як і більшості поезій, твору властиве чергування чоловічих і жіночих рим. Серед римових пар багато оригінальних, смислових, навіть використано редиф. Звукове оформлення поезії збагачують внутрішні рими й асонансні решітки, вжиті майже в половині строф. У художньому тексті використано також інші засоби фоніки: анафори, алітерації, тавтології, штабрайм. Підсилюють звучання рим звукові повтори, розташовані перед прикінцевими римовими парами. «Листу із Бразилії» характерна одна з найбагатших у циклі фоніка, за допомогою якої увиразнено різні смислові акценти повідомлення.

Третя поезія «Два панки йдуть попри них...» написана чотиристопним хореем, що урізноманітнює ритміку циклу. Про цей віршовий розмір на основі хореїчної стопи М. Гаспаров подає такі відомості: «Третій важливий розмір іонійської квантитативної метрики – трохеїчний (хореїчний) тетраметр. Він виник разом із ямбічним триметром у ліриці VII ст. до н.е., перейшов разом із ним і в трагедію, і в комедію, але всюди залишався порівняно з триметром менш уживаним, наче на других ролях. Вважалося, що цей розмір у відповідності з назвою (“той, що біжить”, “танцювальний”...) – більш емоційний і збуджений, тому він використовувався в драмі, щоб увиразнити на нейтральному фоні ямба підвищено динамічні сцени – зрозуміло, частіше в комедії, ніж у трагедії. Із грецької поезії в латинську тетраметр перейшов ще раніше, ніж навіть триметр, – очевидно, в час ще долітературних контактів грецької та італійської культури. У будь-якому разі, у римлян (поряд із сатурнічним віршем) розмір народних пісень, принаймні жартівливих, і називався завдяки чіткості ритму “квадратним віршем”» [56, с. 68]. Дослідник також зауважує, що в українській силабо-тоніці хорей сприймався як спогад про народне віршування [56, с. 176].

Г. Сидоренко зазначає, що в українській поезії початку XIX ст. хорей використовувався в поєднанні з народнопісенним складочисельним принципом [265, с. 55]. Аналізуючи чотиристопний хорей, Н. Костенко акцентує увагу на його двоплановості як носія не лише народнопісенних традицій, а й класичних. Зокрема, утвердження класичних традицій цієї віршової форми відбулось у творчості І. Франка. Н. Костенко зауважує: «У 4-стопному хорей І. Франка запановує двочленний альтернуючий ритм з сильними II і IV та слабкими I і III стопами, з деякою перевагою III стопи над I, завдяки чому відбувається зміна пісенного етосу, що неподільно панував у хореїчному вірші багатьох поетів попереднього періоду, на етос говірного і декламаційного вірша» [151, с. 175]. Це спостерігаємо на прикладі поезії «Два панки йдуть попри них...», проте з домінуванням пірихіїв на першій стопі: 9 пірихіїв ужито на першій стопі, 2 – на третій і 1 – на другій.

Твір І. Франка – сатиричне викриття інтелігенції, яка або засуджує емігрантів, або просто пасивно співчуває їм. Автор, вдавшись до іронії, натякає, що справжнім лайдацтвом треба вважати самих панків. Як зазначалось вище, у римській поезії хореїчні стопи використовувались у жартівливих піснях. Пришвидшений ритм, створений хореєм, передає рух: панки йдуть і розмовляють. Не даремно в перекладі слово хорей означає «той, що біжить», «танцювальний». Але, враховуючи позицію пірихіїв, зауважимо, що поезія наближається до декламаційного вірша, оскільки передає діалог персонажів. Отже, на фоні переважаючих ямбічних розмірів хорей справді вирізняється, вказуючи на комічні динамічні сцени. Так форма відображає особливості змісту. Подамо фрагмент ритмічної схеми поезії, вказавши розташування синтаксичних пауз (/ – у тексті, // – на схемі):

Два панки йдуть попри них.	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐
На дітей блідих громадку,	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐┐
На жінок отих марних	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐
Кожий глипнув по порядку.	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐┐
Відвернувсь один панок	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐
І зітхає: / «От бідацтво!»	┐┐ / ┐┐ // ┐┐ / ┐┐
Другий же за ним крок в крок	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐
Покликає: / «То лайдацтво!»	┐┐ / ┐┐ // ┐┐ / ┐┐
«Що лайдацтво?» / – «Весь сей люд!	┐┐ / ┐┐ // ┐┐ / ┐
Рідний край на пшик міняє». –	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐┐
«Ні, / – відмовив перший, / – тут	┐ // ┐ / ┐┐ / ┐┐ // ┐
Винен той, / хто їх спиняє».	┐┐ / ┐ // ┐ / ┐┐ / ┐┐

[307, т. 2, с. 266].

Поезії властиве поєднання хореїчних стоп із пірихіями, тому ритм альтернований. Пірихії вживаються непослідовно: на першій, другій чи третій стопі. Відсутні вони лише в третій строфі, у якій починається дискусія між

героями, підкреслена за допомогою чіткого, жвавого ритму. Найбільше пірихіїв (по 4) у першому й останньому катрені, що виступають своєрідним авторським обрамленням до строф, у яких ведеться діалог між панками. Ці катрени порівняно з іншими текстами вирізняються вільним пришвидшеним ритмом.

У 2–4-ій строфах завдяки використанню спондеїв і синтаксичних пауз ритм помітно обтяжений. Спондеї вживаються для увиразнення логічно наголошених слів. Їх підсилюють наступні наголошені склади, що утворюють акцентний збіг: «за ним крок в крок» – $\cup / \underline{\cup\cup} / \underline{\cup}$; «Весь сей люд!» – $\underline{\cup\cup} / \underline{\cup}$; «Не спинять їх? / Всі підуть» – $\cup\cup / \underline{\cup\cup} // \underline{\cup\cup} / \underline{\cup}$; «дрем з них шкуру» – $\underline{\cup\cup} / \underline{\cup\cup}$ [307, т. 2, с. 266].

Крім спондеїв, на сповільнення ритму впливають синтаксичні паузи. У другій строфі, перших віршах третьої та четвертої строф вони збігаються зі стопним поділом. А в третьому й четвертому вірші третього катрена та третьому вірші четвертого катрена синтаксичні паузи розміщені в середині стоп. Завдяки цьому варіюється ритм: вказані вірші перетворюються на ямбічні. Ритмічній організації поезії слугують і синтаксичний паралелізм та хіазм, на основі яких, зокрема, побудовані два епаналепсиси, що поєднують другу й третю, третю й четверту строфи: «То лайдацтво!» – «Що лайдацтво?»; «[...] їх спиняє» – «Не спинять їх» [307, т. 2, с. 266].

Твір складається з катренів, яким характерне перехресне римування. Закінчення віршів каталектичні й акаталектичні. У побудові поезії збережено правило альтернансу – чоловічі та жіночі рими послідовно чергуються. Усі рими прості, однонаголосні, рівноскладові. Двобічну побудову мають три рими, які за естетичною вартістю розглядаються як багаті: «них» – «марних»; «бідацтво» – «лайдацтво»; «міняє» – «спиняє». На відміну від попередніх текстів, помітне превалювання граматично неоднорідних рим («люд» – «тут»). Поезія має як бідні («цікаві» – «справі»), так і багаті рими («юрба» – «оба»). Використано й оригінальні римові пари: «громадку» – «по порядку» та ін.

Кілька рим можна розглядати як смислові: «них» – «марних» (зовнішній вигляд вказує на страждання й злидні); «бідацтво» – «лайдацтво»

(протиставлені два погляди на емігрантів – це вбогі люди, оскільки покидають рідний дім, або ж ті, хто просто не хоче працювати); «юрба» – «оба» (інтелігенти – пасивна юрба, а не захисники народу). Звукове оформлення твору увиразнюють внутрішні рими: «блідих» – «отих»; «зітхає» – «покликає»; «розлучила» – «сперечались» (оригінальна консонансна рима).

Поезія має своєрідну фоніку. За допомогою звукової анафори в першій строфі зацентовано увагу на тому, якими побачили емігрантів панки: «**На** дітей блідих громадку, / **На** жінок отих марних» [307, т. 2, с. 266]. У творі вжито тавтологічні й звукові повтори, які впливають на чіткість ритму та семантику: «**по порядку**»; «**крок в крок**» (вказано на рух – панки йдуть один за одним і дивляться на емігрантів); «**От** бідацтво!» – «**То** лайдацтво!»; «Винен **той**, / **хто** їх спиняє» (підкреслено логічно наголошені слова). Поезії властиві алітерації, зокрема підкреслюють логічно наголошені слова штабрайми: «**Рідний край** на пшик міняє»; «Всі підуть / **Десь** за синє море здуру» (алітеровані опорні приголосні допомагають передати зневажливе ставлення панка до народу); «**Де** лайдацтво є в сій справі?» (через повтор звертається увага на натяк, що лайдацтво – це самі панки) [307, т. 2, с. 266].

Чотиристопний хорей у катренах твору «Два панки йдуть попри них...» вирізняється в циклі на фоні домінування ямбічних дистихів. Властивий фольклорним стилізаціям, цей розмір в І. Франка набуває літературної форми: поетичні інтонації мають мовний, а не пісенний характер, на що впливає не лише рівень ритміки, а й граматики. Характерні поезії прихована іронія та динамізм розгортання картин відповідають семантичному ореолу метра («той, що біжить», використання в жартівливих піснях). Пірихії пришвидшують, спондеї обтяжують ритміку художнього тексту, проте використання різних допоміжних стоп сприяє зрівноваженню ритму. Вагому роль у поезії відіграють синтаксичні паузи. У кількох віршах вони навіть перетворюють ритм твору на ямбічний. Поезії порівняно з іншими текстами циклу властива дуже чітка граматична побудова: синтаксичний паралелізм, хіазм, епаналепсис не лише ритмічно впорядковують вірші, а й підкреслюють вагомі за змістом фрази.

Майже всі рими оригінальні, проте найбільшу вартість мають смислові. Граматичний і ритмічний рівні твору, що впливають на зміст, підсилює фоніка: звукові анафори, різні види повторів, штабрайми.

Твір «Гей розіллялось ти, руськеє горе...», на відміну від інших поезій, написаний трискладовим розміром – чотиристопним дактилем, де майже всі склади на ударних позиціях наголошені; остання стопа в поезії каталектична (утворює ямб). Тільки у двох дистихах використано трибрахій (на частки «ані», «ні» й прийменник «на» не падають логічні наголоси):

- | | |
|--|-------------------|
| 12. Ані порадитись, <u>ні</u> побалакать, – | UUU / UU / UU / U |
| Знав він лиш гнуться, та жебрать, та плакать | UU / UU / UU / U |
| 16. Що то ще жде тебе <u>на</u> океані? | UU / UU / UU / U |
| Що у Бразилії, в славній Парані? | UU / UU / UU / U |
- [307, т. 2, с. 267].

Друга стопа першого вірша 16-ї строфи – амфімакр (займенник «тебе» логічно наголошений та підкреслений асонансом і дзвінками приголосними – «ще жде тебе»). Такий вид стопи використовується також у сьомому катрені: «Дивний тут люд кочував із півночі» – UU / UU / UU / U (прислівник «тут» як повнозначне слово має наголос; акцентне увиразнення на початку вірша виокремлює фразу про те, якими побачили галичан іноземці) [307, т. 2, с. 267]. Чітка ритміка тексту нагадує гімн, імітує кроки «руського горя» по світу. Твору характерні переноси наголосів, зумовлені метричною схемою («із півночі», «Рудольфа», «гамбурзькі»).

У давньогрецькій поезії дактилічні стопи були основою гекзаметра (цей розмір використовувався в епічних поемах урочистого змісту, які розповідали про долю народів, діяння богів, героїв) та пентаметра (гекзаметр з усіченням коротких складів третьої стопи перед цезурою та шостої, заключної стопи вірша) [226, с. 54, 72]. Елегії писали дистихами, що поєднували вірші гекзаметра та пентаметра, елегійний розмір вважався найбільш близьким до епосу [278, с. 72]. Тому саме за допомогою дактилічних стоп у поезії І. Франка

відтворено чіткий маршовий ритм, причому твір теж складається з дистихів. Сучасна елегія – це «жанр лірики медитативного, меланхолійного, почасти журливого змісту», проте в Давній Греції вона могла мати як патріотичні та громадянські мотиви, так і інтимні [231, с. 225]. А виник цей жанр як «пісня, що виконувалася під час поховань у супроводі флейти» [134, с. 326]. Твір «Гей розіллялось ти, руськеє горе...» належить до громадянської лірики, йому характерні скорботні, тужливі настрої, властиві народним голосінням, що зближує поезію з елегійним жанром.

Як зауважує Г. Сидоренко, трискладові віршові розміри на початку XIX ст. «досить повільно входили в творчу практику українських поетів». Зокрема в цей період рідко звертались до дактиля [265, с. 56–57]. Проте ситуація змінилась у другій половині XIX ст., коли на основі трискладових розмірів розвинулась багата ритміка [265, с. 87]. Н. Костенко стверджує, що трискладові розміри в українській поезії XIX ст. представлені двома (переважно амфібрахічними) видами: «1) утворенням на силабічній основі народної пісні або книжної поезії і 2) власне силабо-тонічним, що формувався на національному ґрунті не без впливу західноєвропейської поезії. Першому виду властиві надсхемні акцентні обтяження і пропуски схемних наголосів; другий канонічніший» [151, с. 185]. Дослідниця зазначає, що І. Франко володів обома зазначеними видами, проте у віршах народнопісенного типу відмовлявся від імітацій, намагався дотриматись регулярної акцентуації [151, с. 186]. Поезія «Гей розіллялось ти, руськеє горе...», що нагадує пісенний текст, написана чітким дактилем із мінімальними відступами від основної схеми, отже, представляє літературну форму вірша. Це підтверджує те, що І. Франко, незважаючи на використання фольклорних елементів, відмовлявся від безпосередніх стилізацій та імітацій, творив оригінальний текст.

Дактилічний ритм твору урізноманітнюють цезури. Вони непостійні, стоять на таких позиціях: після 1-го складу в 2-й стопі («Дивний тут люд // кочував із півночі» – $\perp \cup \perp / \perp // \cup \cup / \perp \cup \cup / \perp \cup$); після 2-го складу в 2-й стопі («Бачили мури // Любляни і Реки» – $\perp \cup \cup / \perp \cup // \cup / \perp \cup \cup / \perp \cup$); після 2-ї стопи

(«Де ви не лялися, // руської сльози!» – 100 / 100 // 100 / 10); після 1-ї стопи («В дійсності, // наче дитина, безрадний» – 100 // 100 / 100 / 10) [307, т. 2, с. 267]. Кількісно переважають цезури, розташовані після 2-го складу в 2-й стопі. Вони ламають загальний ритм, перетворюючи спадний метр (дактиль) на перехідний (амфібрахій), – так виникає перемінна форма ритму. До речі, як сверджують Г. Сидоренко та Н. Костенко, в українській поезії XIX ст. саме амфібрахій використовувався для імітації народнопісенних ритмів [151, с. 185], [265, с. 57]. Тому наближення поезії до пісенної форми досягається не надсхемними акцентними обтяженнями й пропуском схемних наголосів, а цезурним поділом. Проте завдяки створеній цезурами перемінній формі ритму художній текст поєднує в собі риси народної пісні і наближається до декламації та нагадує прозову мову. Побудові кількох строф характерний синтаксичний паралелізм і хіазм, які не лише впливають на чіткість ритму, а й підкреслюють важливі за змістом фрази: «Геть по Європі і геть поза море!»; «Смілий у мріях, у вірі беззглядний» [307, т. 2, с. 266–267].

Поезія написана дистихами з паралельним римуванням. Рими у віршах тільки жіночі. У художньому тексті переважають прості однонаголосні рими: «Реки» – «навтеки». Тільки одна римова пара складена, оскільки побудована на основі редифу: «споминав він» – «тікав він» (хоча займенник перебуває на слабкій позиції, завдяки логічній акцентуації не втрачає наголосу, утворюючи спондеїчні закінчення; але з константою збігається наголос основного римованого слова, тому риму розглядаємо як жіночу). Така оригінальна рима сприяє підкресленню антитези, на якій базується строфа: «Рідну країну з слізьми споминав він, / Але з прокляттям із неї тікав він» [307, т. 2, с. 267]. Всі рими поезії рівноскладові: 16 двоскладових і 1 трискладова, яка все-таки відповідає жіночій: «беззглядний» – «безрадний». Їй властивий переривистий звуковий повтор (з випадас, г замінюється на р). Ця рима вирізняється з-поміж інших і також підсилює антитезу: «Смілий у мріях, у вірі беззглядний, / В дійсності, наче дитина, безрадний» [307, т. 2, с. 267]. У творі використано тільки три двобічні рими, які належать до багатих: «ночі» – «півночі»; «побалакають» –

«плакать»; «отвираєсь» – «Джераєс». Як і в більшості поезій циклу, у тексті превалюють граматично однорідні, бідні рими, зокрема іменникові: «паровози» – «сльози». Усі римові пари поезії точні. Оригінальні рими утворені завдяки поєднанню власних назв, загальноновживаних слів, просторічної і діалектної лексики та прикметників із суфіксами -инн-: «лунали» – «скали»; «забуде» – «люде»; «родинну» – «дитинну»; «отвираєсь» – «Джераєс».

У творі багато смислових рим (ґрунтуються на паралелізмі або протиставленні думок): «горе» – «море» (повторено двічі, море як символ подорожі й нових поневірянь на чужині); «до гробу» – «худобу» (переселенці, яких не вважали за людей, зазнавали постійних утисків); «погідне» – «бідне» (образ погожого неба протиставлений стражданням емігрантів); «господарство» – «царство» (господарство проміняли на нове пекло, оскільки Бразилія не виявилась раєм); «проценти» – «агенти» (галичани ставали жертвою обману й визиску). Крім прикінцевих рим, звукове оформлення поезії збагачують внутрішні: «ридання» – «стогнання»; «блакитне» – «погідне»; «тут» – «люд».

Співзвуччя суміжних віршів підтримують асонансні решітки, які також задіяні у смисловому акцентуванні:

1. Гей розіллялось ти, руськеє горе, е – о – і – а – о – и – у – е – е – о – е
 Геть по Європі і геть поза море!... е – о – е – о – і – і – е – о – а – о – е
 [307, т. 2, с. 266].

Ритмічну виразність твору забезпечують і засоби фоніки. У поезії вживаються різні звукові анафори, які підсилюють логічне наголошення риторичних окличних і питальних речень («Доки гамбурзькі важкі паровози – / Де ви не лялися, руської сльози!»; «**Що** то ще жде тебе на океані? / **Що** у Бразилії, в славній Парані?»), та звукові повтори, що увиразнюють рими («мабуť, не забуде»; «ловити дитинну») [307, т. 2, с. 267]. У першому вірші 9-ї строфи підсилює висловлену думку асонанс: «Спродував дома поля, господарство» [307, т. 2, с. 267]. Важливим засобом звукового інструментування виступає алітерація: «Польськїї шляхтичі й швабськї агенти» [307, т. 2, с. 267]. Проте у творі переважають алітеровані вібранти, часто увиразнені іншими

звуковими повторами: («Що то за **рай** ще тобі отвираєсь / В Спїрїту Санто і Мінас Джераєс?») [307, т. 2, с. 266–267]. Домінування вібрантів помітне: вони вжиті у всіх строфах поезії, хоча не завжди формують алітеровані ряди. Звук **р** має символічне значення і впливає на семантику тексту: за його допомогою створюється образ «руського горя», народних страждань, підсилюється драматизм, напруга в настроєвому плані твору. Трикратне повторення слова «рай» в останній строфі (як самотійного та звукового комплексу в складі інших слів) сприймається як застереження, оскільки, як дізнаємось із завершальної поезії, омріяний рай виявився для емігрантів справжнім пеклом.

Поезія «Гей розіллялось ти, руськеє горе...» найбільш оригінальна на рівні ритміки: це єдиний твір, написаний трискладовим розміром. Незважаючи на пісенний зачин, його не можна розглядати як просту фольклорну стилізацію, на що вказує чіткий ритмічний малюнок (майже всі склади на сильних позиціях наголошені). Надсхемна акцентуація, що слугує утворенню амфімакрів, відповідає логічно наголошеним словам. За формою поезія нагадує голосіння над долею галичан, тому близька до давньогрецької елегії, яка виникла як поховальна пісня; причому елегійні дистихи писалась дактилічним розміром. Отже, семантичний ореол метра витримано. Важливу роль у відтворенні елементів пісенного ритму відіграють цезури після 2-го складу 2-ї стопи, які кількісно переважають. Вони сприяють виникненню амфібрахічних стоп, що часто використовувались для імітації народнопісенних інтонацій. Ритміку поезії увиразнюють синтаксичний паралелізм і хіазм, завдяки яким також розставлені відповідні смислові акценти. Твір має різні за ритмічною характеристикою та естетичною вартістю рими. Серед них багато оригінальних і смислових, побудованих на паралелізмі чи протиставленні думок. Фоніці поезії властиві звукові анафори, різні повтори, асонансні решітки. Найвиразнішою вважаємо алітерацію вібрантів, що простежується майже у всіх строфах і додає драматизм у звучання художнього тексту.

Таким чином, віршова форма й фоніка поезій циклу «До Бразилії» та їхній зміст тісно взаємопов'язані. Саме за допомогою метрики і засобів звукопису

письменник не лише відтворює «мелодію еміграції», а розставляє важливі смислові акценти. Як було з'ясовано, у поезіях збережено також семантичний ореол обраного метра. Отже, в циклі «До Бразилії» риторичні стратегії на рівні ритміки та фоніки вважаємо одними з домінантних. Для увиразнення змісту в художніх текстах використані такі віршові елементи, засоби фоніки й поетичного синтаксису: іпостасування основного виду стопи іншим, цезури, особливості римування, введення іншорозмірного рядка в монометричний текст, строфічні клаузули, синтаксичний паралелізм, хіазм, асонансні решітки, анафори, алітерації та ін. Часто зміни в метричній схемі лише створюють різні ритмічні варіації, а фоніка забезпечує відповідне звукове інструментування. Проте ритмічні малюнки в першому й останньому творах циклу відповідають зміні тем. Додаткові наголоси, зазвичай, передають логічну акцентуацію, а строфічні клаузули в другій поезії несуть відповідне смислове навантаження.

Кожному твору властиве превалювання різних засобів ритміки й фоніки. Аналіз версифікаційних особливостей також дав можливість частково розглянути рівень *dispositio*. Зокрема, в поезіях «Лист до Стефанії» та «Лист із Бразилії» завдяки використанню іпостасованих пірихіями та спондеями стоп ритм виразно підкреслює змістовий поділ. У творі «Коли почуєш, як в тиші нічній...» подібні ритмічні схеми початкових віршів і строфічної клаузули підсилюють анафору й епіфору, на основі яких побудовані всі строфи. Перший і останній катрени поезії «Два панки йдуть попри них...» виконують роль своєрідного обрамлення до строф, у яких ведеться діалог між персонажами, тому вони й вирізняються на версифікаційному рівні найбільшою кількістю пірихіїв. У ритмічній схемі поезії «Гей розіллялось ти, руськеє горе...» спостерігаємо лише кілька відступів від повнонаголошених дактилічних стоп (трибрахій, амфімакр), тому ритміка не сприяє поділу на змістові частини, а твір звучить як цілісний текст, плач за емігрантами.

Відтак на елокутивному рівні поезій важливу роль відіграють засоби ритміки й фоніки, вибір яких у більшості випадків пов'язаний зі смисловим увиразненням художніх текстів. Оскільки кожен твір має власне версифікаційне

й фонічне оформлення, «мелодія» еміграції в циклі поєднує різноманітні смислові та настроєві варіації. Загалом, І. Франко, враховуючи семантичний ореол метра, використовує усталені моделі, але оригінально репрезентує їх в «еміграційній» поезії, долучаючи також фоніку й синтаксис.

Висновки до розділу 2

Цикл «До Бразилії» як ядерний субтекст «еміграційного» тексту І. Франка та художнє втілення першої хвилі еміграції корелює з її соціокультурним контекстом, який втілений передусім у публіцистиці письменника та емігрантському фольклорі. Статті І. Франка про еміграцію та пісні про виїзд до Бразилії залучені до формування мотивно-образної парадигми поезій. Причому публіцистика як безпосередній репрезентант еміграційного тексту культури значно розширює сюжетну матрицю циклу, подаючи ґрунтовні коментарі про різні аспекти соціальної проблеми. Тому статті І. Франка, присвячені еміграції, розглядаємо як важливу складову комплементарного блоку художнього «еміграційного» тексту. Натомість емігрантський фольклор демонструє, які мотиви найчастіше стають об'єктом текстуалізації, а також визначає особливості поетики. У процесі белетризації еміграційної теми І. Франко відповідно до власних інтенцій вибудовує семантичне поле, якому підпорядковані різноманітні риторичні стратегії, вибір і комбінування яких засвідчує індивідуально-авторське опрацювання впізнаваного матеріалу, вихід на вищий рівень порівняно з традиційним наративом фольклору. Слід зауважити, що аналіз публіцистичних і фольклорних джерел не лише слугує встановленню генези ядерного субтексту (до речі, в теорії античної риторики пошук теми пов'язують із рівнем *inventio*), а глибше – дає ключі до розуміння специфіки риторичних стратегій «еміграційної» поезії (художнє втілення задуму на рівнях *dispositio* та *elocutio*). Таким чином, історико-літературний матеріал стає підґрунтям для теоретичних узагальнень.

У поезіях циклу «До Бразилії» реалізована чітка авторська інтенція – переконати співвітчизників не виїжджати до південноамериканської країни, де

на них чекатимуть лише нові труднощі. Аргументація цієї тези передусім ґрунтується на протиставленні топосів батьківщини-пекла та чужини-раю, які згодом набувають протилежних конотацій: у порівнянні з Бразилією-пеклом рідний край можна вважати раєм. Проте засобами вираження авторських інтенцій виступають і риторичні стратегії інших рівнів. Важливе значення має komponування текстів. Кожна з поезій розгортає низку мотивів, які складають цілісний сюжет еміграції. Одна з центральних риторичних стратегій пов'язана з комунікативною організацією поезій циклу «До Бразилії»: форми вияву авторської свідомості (рольові персонажі, авторське слово), типологія адресатів (зовнішньо- і внутрішньотекстових). Моделюючи аудиторію, письменник орієнтується на розмовно-побутову і фольклорну парадигми, які впливають на вибір тропів та фігур. Зокрема, риторичними домінантами можна вважати метафору, епітет, риторичні запитання й окличні речення, які часто будуються на основі стилістично-маркованої лексики. Вагоме значення надано риторичним стратегіям у межах ритміки та фоніки. У поезіях витримано семантичний ореол метра; варіювання ритмічних схем, увиразнені звуковим інструментуванням, теж слугують логічній акцентуації.

У риторичних стратегіях циклу «До Бразилії» поєднується традиція та новаторство. Наприклад, підхід до риторики як культури «готового слова» реалізований у семантичному ореолі метра, біблійній антитезі раю / пекла і в оперуванні стійкими топосами загалом, у використанні елементів фольклорної та розмовно-побутової моделі комунікації. Але попри використання елементів традиції І. Франко для кожної з поезій відповідно до змістових і настроєвих параметрів добирає оригінальні художньо-виражальні засоби, навіть створює особливу мелодію еміграції через варіювання версифікаційних моделей. У такий спосіб досягається мистецька самобутність циклу «До Бразилії».

РОЗДІЛ 3

ТЕМА ЕМІГРАЦІЇ В ПЕРИФЕРІЙНИХ СУБТЕКСТАХ

У рамках корпусу творів І. Франка про еміграцію розглянемо й периферійні субтексти – поему «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» і новели «Батьківщина», «Сойчине крило», які потрапляють у силове поле надтексту через актуалізацію в художньому просторі традиційних еміграційних мотивів і образів. Але письменник акцентує в них увагу на нових аспектах проблеми. Так, поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» поряд з поезіями циклу «До Бразилії» про спричинений тяжким економічним становищем виїзд за кордон галицького селянства відзначається оригінальністю, позаяк піднімає тему єврейської еміграції, поширеної в 1880-х рр. А в новелах «Батьківщина» і «Сойчине крило» проблема еміграції представлена в додаткових сюжетних колізіях, введена на інші, безпосередньо не пов'язані з першою еміграційною хвилею, семантичні регістри і підсилена низкою мотивів, що визначають специфіку цих творів у межах надтексту. Співвіднесені з еміграційним вектором риторичні стратегії периферійних субтекстів також мають свої особливості.

3.1. Поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад»: художнє осмислення проблеми єврейської еміграції

У простір «еміграційного» тексту поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» залучається з огляду на продуктивність стійких еміграційних топосів, які, однак, набувають відмінних семантичних відтінків, і репрезентує спектр нових мотивів, що розкривають вимушений виїзд єврея-шахрая. З обґрунтуванням причин і специфіки вказаного явища пов'язані письменницькі інтенції, втілені в риторичних стратегіях на рівні ритміки, фоніки, лексики, моделювання комунікативної поведінки головного персонажа (з'ясовуємо на основі застосування інструментарію прагматики як «імпліцитної» риторики). До речі, окрім

художньої версії, проблему еміграції галицького єврейства І. Франко ще раніше окреслює в публіцистиці.

Поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» у 1884 р. була надрукована в сатиричному журналі «Нове Зеркало» (№№ 5–8, 10, 14–15). Але публікація обривається на сьомому розділі. У тому ж році у Львові редакція «Нового Зеркала» підготувала поему у формі брошури зі вказівкою імені автора («Написав Іван Франко») та ілюстраціями К. Устияновича, проте твір так і залишився незавершеним і не вийшов у світ. Швінделес Пархенбліт був традиційним персонажем «Нового Зеркала» разом із Микитою Хрунем, Шкаралупником, Patriotnikom, єзуїтами («Лазуїти»), москвофілами («Мы»), сільськими політиками Реєтним і Войтовичем та ін. Кожен із цих типобразів мав свою рубрику в журналі з відповідними текстами та графічними шаржами, виконаними К. Устияновичем. Ці сатиричні типажі репрезентували різні суспільно-політичні верстви Галичини. Крізь призму їх свідомості відображались актуальні події тогочасного суспільного життя [310, т. 52, с. 832–834].

У поемі про Швінделеса Пархенбліта порушено проблему визиску єврейством галицького селянства, пов'язану з шинкарським промислом, а отже, – з поширенням пияцтва. Це питання активно обговорювалось на шпальтах польської та єврейської преси. У німецькомовному оповіданні І. Франка «Із галицької “Книги Битія”. Політична казка з Галичини» (1901) в тижневику «Die Zeit» (того ж року з доопрацюванням надрукованого автором українською мовою в газеті «Громадський голос») простежуємо алюзію на біблійний текст: «На початку була горілка» [307, т. 21, с. 146]. Проблема пияцтва відображена і у фольклорі. В опублікованій В. Гнатюком гуцульській пісні «Біда через Жидів» (1902) вміщено народний заклик про відмову від горілки: «Нема, брате, вже коровки тай не буде курки, / Єк мемо ми заходити в коршму на набутки / [...] Лишім, люде, ті набутки, зробім инчу моду, / Не даваймо свою працю Жидикам за воду» [61, с. 59–60]. Свідчення про антиалкогольну кампанію в Галичині збережені й у народних приповідках: «Горівка, то жидівські помії»;

«Горівку попи проклинали, а бульбу прокляли» (про неврожай картоплі в роки пропаганди тверезості) [50, т. 16, с. 416–417]. Пияцтво призводило до руйнування господарств, зубожіння, що часто ставало однією з причин пошуків селянами кращої долі за морем. Цей мотив не прописаний, проте імпліцитно відчитується, якщо твір розглядаємо в просторі «еміграційного» тексту (так здійснюється вплив ядерного субтексту – циклу «До Бразилії», підсиленого комплементарним блоком Франкової публіцистики, на семантичне поле периферійних субтекстів). У поемі І. Франка громада села Дерихлопи за підтримки священика відмовилась купувати горілку в шинкаря Швінделеса Пархенбліта. Отже, у творі знайшов відгомін антиалкогольний рух, організований за підтримки греко-католицького духовенства. Зокрема, митрополит Йосиф Сембратович сприяв його піднесенню у 1874–1875 рр., що вплинуло на зменшення кількості шинків у краї до 1882 р. на 20% [250].

І. Франко торкається питання єврейської еміграції за межі Австро-Угорщини кінця XIX ст. Її вагома причина – погіршення умов для занять традиційними промислами. Так, через відмову дерихлопських селян від горілки Швінделес Пархенбліт не мав можливості надалі продовжувати торгівлю і був вимушений шукати інших засобів для виживання. Співпраця з грабіжниками не виявилась довготривалою. Тому, за порадою рабина і «трьох жидів з востока», єдиною альтернативою залишилась еміграція. Але, як здогадуємось із назви, цей шлях теж не був успішним. У статті «Семітизм і антисемітизм у Галичині» (1887) І. Франко стверджує, що євреї досі не емігрували до Америки зовсім не через «любов до рідного краю». Вони не мали потреби емігрувати, тому що «наші краї й наші народи, польський і руський, являються для них найкориснішим тереном, бо ставлять найменший опір їх визискові. Були випадки, що євреї справді пробували їздити до Америки, але по короткім часі вертали назад, переконавшись, що там не так легко вижити з такої “праці”, як у нас» [309, с. 322]. А еміграцію з метою створення за кордоном власної держави І. Франко розглядає як один із шляхів вирішення єврейського питання, який би дозволив уникнути міжетнічних конфліктів [309, с. 317].

Поема складається з глав, які мають власний сюжет. На початку кожної з них вміщено авторські ремарки, що коротко передають зміст без жодних оцінних характеристик і загалом утворюють основу фабульної канви тексту: «Швінделес Пархенбліт розказує про своє житє в Дерихлопах і про зміну дерихлопської політики» – «Чому то Швінделес покинув шинкувати і до якого промислу опісля взявся?» – «Як Швінделес їздив радитися до рабина» – «Як рабинове пророцтво сповнилося, і як єму Швінделес за то дякував» – «Як Швінделес вернувся до свого села і як ще швидше вернувся з свого села» – «Як Швінделес перший раз їхав желізницею» – «Швінделеса політична розмова з містером Олефантом».

Натомість у творі І. Франко вдається до «я-нарації». Швінделес Пархенбліт виступає гомодієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації. Він бере участь у подіях, про які розповідає, оцінює їх, а також коментує власну та чужу поведінку. Дерихлопський шинкар як розповідач має різні іпостасі: 1) гомодієгетичний суб'єктивний розповідач («І від тої вже години / Я не мав спокійне днини: / Всюди вїйт мя дер і пік»); 2) гомодієгетичний оцінний переповідач чужого мовлення («Я кричу: гевалт, огиде! / А він каже: “Тихо, жиде, / Бо й тебе се не мине! / Знаєш право від п'янства?”») [310, т. 52, с. 131]. Відтак домінантна в поемі суб'єктивна нарація, тому що головний персонаж конструює альтернативний художній світ, відмінний від позиції автора. У творі можна простежити й елементи змішаного наративу, який виявляється через вмонтовування внутрішнього голосу Швінделеса у його ж нарацію: «Далі мислю: “Що то буде, / Як злодіїв зловлять люде? Треба рабина спитать”» [310, т. 52, с. 135]. Отже, в тексті реалізований як прямий, так і непрямий регістр розповіді. Єврей-шинкар як аутодієгетичний наратор намагається виправдати себе, але будує власну комунікацію так, що сам творить образ визискувача й хитруна. Таким чином, його риторичні стратегії, які мали спростовувати авторські, насправді їх аргументують.

Промова Пархенбліта, як показано в ремарках, чітко тематично і хронологічно структурована: від вступного знайомства з публікою до

окреслення проблеми й пошуку шляхів її вирішення, а передусім до подальшої аргументації одного з них – виїзду до Америки. Головну тезу твору виголошує громада села Дерихлопи: «Жид – покус! Жид – піявка!» [310, т. 52, с. 132]. Народну тезу своєю поведінкою підтверджує Швінделес, хоча обґрунтовує все як необхідність – власний «хліб». У тексті поеми знаходимо елементи судової та дорадчої промов. Зокрема, пригадаймо «громадський суд» з приводу відмови дерихлопських селян від горілки, а як наслідок – подальші пошуки Пархенблітом поради щодо власного майбутнього в кума Матія, у рабина. Визначальний у диспозиції твору і строфічний поділ. Глави побудовані з шестивіршів, які розгортають мікромотиви центральної теми розділу.

Сатиричному спрямуванню поеми відповідає віршовий розмір – чотиристопний хорей, що, як відзначено в студіях М. Гаспарова, використовувався в античній драмі для виділення на нейтральному фоні ямба динамічних сцен та згодом набув поширення в жартівливих народних піснях [56, с. 68]. Попри те, що в українському віршуванні хорей асоціювався з народнопісенними традиціями, саме у творчості І. Франка, за спостереженням Н. Костенко, пісенний етос змінився на етос говірного і декламаційного вірша [151, с. 175]. Тому використання пірихіїв із настановою на розмовність риторично впорядковує поему як ораторський текст. Але хореїчний метр у творі, орієнтованому на селянську публіку, все-таки зберігає зв'язок із фольклорною традицією. М. Чернопиский зауважує, що в журналі «Зеркало» («Нове Зеркало») графічні сатиричні образи представників галицької суспільності К. Устиянович часто супроводжував текстами, стилізованими під народні пісні [325, с. 833]. А ритмомелодика хорея – одна з формальних ознак такої стилізації. Примітно, що І. Франко співпрацював із редакцією часопису «Нове Зеркало»: не лише подавав до друку власні вірші, а й, за твердженням відомого культурно-освітнього діяча В. Шухевича, готував рубрику «Сучасна літопись», яка «користувалась великою популярністю» [118, с. 11].

У творі «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» витримано семантичний ореол метра: сатиричний пафос

поеми увиразнено чітким ритмом, який у низці віршів набуває прискорення шляхом уведення пірихіїв, передусім на першій і третій стопі. Притаманний твору динамізм відображає й характер головного персонажа – крутія-шинкаря. Швидкий хореїчний ритм увиразнює семантику руху, закладену ще в назві поеми. Її маркує слово «вандрівка», що окреслює еміграційний топос дороги. Швінделес Пархенбліт постійно перебуває в русі: відвідує рабина, знову прибуває в село, їде залізницею до Бродів, а також, як відчитуємо з назви незавершеного твору, емігрує до Америки й повертається назад.

На ритміко-інтонаційний лад поеми впливає тернарне римування (ААБВВБ). У ритмічній конструкції твору простежуємо чергування акаталектичних хореїчних віршів із жіночими римами, які задають швидкий плин думок із поступовим наростанням, та каталектичних стоп з чоловічими закінченнями, що утворюють інтонаційну вершину і обривають набраний темп, резюмуючи висловлені думки. Графічно виділені вірші з сильними окситонними римами завершують дистихи з парокситонним римуванням. У такий спосіб відтворено ритміку кільцевого руху, що корелює з топосом дороги, орієнтованої на повернення:

Трошки з брофмен шинкував я,	┐┐ / ┐┐ / ○○ / ┐┐
Трошки гроші позичав я	┐┐ / ┐┐ / ○○ / ┐┐
На сто двадцять п'ять перцент;	○○ / ┐┐ / ┐┐ / ┐
Я на борг дав і на застав,	┐┐ / ┐┐ / ○○ / ┐┐
А все го ^я я обшастав,	○○ / ┐┐ / ┐┐ / ┐┐
І в киш ^{еню} капав цент	○○ / ┐┐ / ┐┐ / ┐

[310, т. 52, с. 130].

Вказана строфа вирізняється ритмічним малюнком на фоні першої глави. Швидкий темп хорея гальмують додаткові акцентні посилення в початковій римовій парі («шинкував я» – «позичав я»), іпостасована ямбом стопа третього вірша («на **сто**») та спондеїчна стопа в четвертому вірші («на **борг** дав»). Понадсхемні наголоси ламають метричну течію, слугують наративізації тексту і

надають змістового увиразнення. Строфа описує «заробітки» єврея-шинкаря, спрямовані на визиск дерихлопської громади. Саме тому акцентно підкреслено смислові рими: «шинкував **я**» – «позичав **я**» (через уведення додаткового наголосу); «пер цент» – «**цент**» (завдяки розташуванню в кінці каталектичних хореїчних віршів). Динамізують строфу розташовані за принципом градації дієслова («шинкував», «позичав», «дав», «обшастав», «капав»). Важливу роль у формуванні змісту відіграє лексична анафора з іронічним підтекстом («трошки» – насправді це обман) і звукове інструментування: вертикальні й лінійні алітерації та асонанси.

Кожна з глав поеми має специфічну ритміко-інтонаційну конструкцію, що відповідає сюжетній течії з низкою вагомих за змістом епізодів. Кульмінаційні моменти оповіді підкреслені шляхом використання повноакцентних віршів, спондеїв, хоріямба, нагромадження пірихізованих стоп. Наприклад, у другій главі найбільша емоційна напруга притаманна строфам, у яких розгортається полеміка між Швінделесом Пархенблітом і дерихлопською громадою з приводу відмови селян від горілки. У промові єврея-шинкаря вжито багато пірихіїв, які передають хвилювання персонажа, тому що він може втратити свій заробіток. Цю проблему акцентує і спондеїчна стопа (« і **мині хліб** відбирати»). Натомість рішучі та гнівні інтонації реплік хлопів відображають повноакцентні вірші. Так створено ритмічний контраст:

Не топчіт жидів задармо!	UU / UU / UU / UU
Бо ще нині я жандарма	UU / UU / UU / UU
Запитаюсь, was is das –	UU / UU / UU / U
Бідне нарід бунтувати,	UU / UU / UU / UU
І мині хліб відбирати?	UU / UU / UU / UU
Бо то бунти, а не Spass!»	UU / UU / UU / U
Піп, почувши то, змішався,	UU / UU / UU / UU
З лавки скочив та й сховався,	UU / UU / UU / UU
Але хлопи – в гвалт і в крик:	UU / UU / UU / U

«Проч, жидюго! Проч, пейсатий!	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐┐
Як ти смієш ту кричати?	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐┐
Бийте жида! Де патик?!»	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐

[310, т. 52, с. 133].

Нагнітання напруженої атмосфери неспокою, бунтівних настроїв у наведеному фрагменті забезпечують риторичні запитання, ствердження та апострофи. Відповідний пафос досягається також низкою синтаксичних паралелізмів («в гвалт і в крик», «Проч, жидюго! Проч, пейсатий!»). Риторичні конструкції зумовлюють появу цезур, які сповільнюють темп оповіді, поділяючи рядок на кілька частин і додаючи висловлюванню наративності. Така особливість характерна емоційно виразній шостій главі про першу поїздку Швінделеса залізницею, у якій мовні партії героя та його співрозмовників насичені цезурами, що формують ораторські інтонації. Темпоритм розмови відтворюють також звертання, вигуки, неповні речення:

Люде, що то за причина?	┐┐ // ┐┐ / ┐┐ / ┐┐
А вно кажут: «То – машина».	┐┐ / ┐┐ // ┐┐ / ┐┐
«Як машина? – кажу я, –	┐┐ / ┐┐ // ┐┐ / ┐
В нас машина січку ріже,	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐┐
А тото-бо з нами лізе!	┐┐ / ┐┐ / ┐┐ / ┐┐
Waj, то Дибик, смерть моя!	┐┐ / ┐┐ // ┐┐ / ┐

[310, т. 52, с. 145].

У строфі вжито й епаналепсис («То – машина», «Як машина?»): наступний рядок підхоплює зміст і звучання попереднього та надає ритмомелодиці експресії. Схвильованість, страх головного персонажа перед невідомим відтворює і дисонуюча алітерація «шелестівок».

Як демонструють наведені приклади, ритміка поеми виступає важливим засобом увиразнення змісту. Варіювання метричної схеми – це зміни в тематиці, настроях. В «еміграційному» тексті ритмічно підкреслено і вірш про виїзд поєднанням пірихіїв у суміжних стопах: «Їдемо до Америк!» – ┐┐ / ┐┐ /

∪∪ / ⊥ [310, т. 52, с. 142]. Ця фраза як постійний мотив повторюється в різних главах. Розташування смислових акцентів і зміни ритмічного малюнка поеми забезпечують засоби звукопису (алітерації (часто дисонуючих приголосних), асонанси, внутрішні рими, анафори, тавтології), риторичні конструкції (апострофи, запитання), синтаксичний паралелізм, хіазм, цезури, енжамбемани, епаналепсиси. Римування поеми, як, зрештою, й інші художні засоби, не має особливої естетичної вартості. Переважають банальні іменникові та дієслівні рими («змішався» – «сховався», «староста» – «моста»), які сприймаються як прозаїзми, проте серед них значна кількість смислових («відбирали» – «карали»). Багато й неточних співзвуч («возом» – «розум», «іскри» – «бистри»). Оригінальність римування досягається поєднанням загальноновживаних слів і діалектних форм та іншомовних конструкцій («скрипнув» – «глипнув», «mein Blick» – «Amerik!»).

На відміну від різноманіття засобів поетичного синтаксису, тропіка поеми досить бідна. Домінують народнорозмовні фразеологізми («згинеш, як рак на міли», «духа дам», «вийти ціло», «кручу світом», «хоч вийми око») та близькі до них метафоричні звороти («наскочив страх на мене», «забрали все дочиста», «стряслася дуже совість», «обгорнув мні серце сум»). У низці віршів вжито порівняння («щезало, як в пожар», «літаю, як скажене», «застив цілий, як лід», «чорне, ніби круки», «кудлате, як медвідь», «розказало, ніби цар»). Трапляються й постійні епітети («в славнім місті», «довге путь», «ворога лихого»). Використання ідіом у поетичних рядках слугує змішуванню жанрів і виводить художній твір за конвенції традиційного наративу, зокрема фольклорного. Тропіці тексту притаманні знижені експресивно-оцінні конотації розмовного стилю, які відповідають сатиричному контексту.

На думку Ф. Бацевича, актуальні на сьогодні студії творів І. Франка з позиції функціонально-комунікативної, прагматично і риторично зорієнтованої лінгвістики [18, с. 5–8]. У центрі такого аналізу – особливості комунікації персонажів, що теж дають змогу відчитати ключові для розуміння художнього тексту авторські інтенції. Вважаємо, що методологічний інструментарій

«імпліцитної» риторики, базований на лінгвістиці, частково може бути задіяний і в риторичному аналізі художнього тексту. Модель спілкування, представлена в поемі «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», корелює з настроями народного антисемітизму, а отже, спрямована на увиразнення сатиричного етосу. Комунікація шинкаря Пархенбліта підкреслює його соціальний статус Іншого, «чужого», передусім у стосунку до громади дерихлопських селян. До речі, конструювання образу емігранта як Іншого належить до традиційних. У Галичині єврейська меншина становила третину всього населення, хоча й не належала до автохтонних жителів. Тому в цьому краю євреї від початку були «чужими», що позначилось і на їх комунікації з представниками корінних народів, з українцями зокрема. На формування статусу «чужих» мав значний вплив економічний визиск, здійснюваний задіяними в торгівлі та промисловості юдеями стосовно інших верств.

Зважаючи на комунікативну емпатію (налаштованість на внутрішній світ співбесідника, а разом з тим і узгодженість предметних і комунікативних цілей мовців), у поемі апробовані різні види міжособистісних інтеракцій. Прикметно, що безпосередньо емпатичним можна вважати спілкування Швінделеса з дружиною. Його дуже схвилювала розповідь Малке про обшук селянами їхнього будинку після викриття зв'язку шинкаря зі злочинцями. Це засвідчує опис невербальних форм поведінки: «Аж ми в грудех сперло дух, / Підо мнов дилькочут ноги, / І з великої тривоги / Остовпів я і оглух» [310, т. 52, с. 141]. Пархенбліт радить своїм рідним, як уберегтись від гніву хлопів («В місто йдіть шукать притулку [...])», вживає при цьому мовні звороти, які інтимізують висловлювання – традиційне прощання, епітети («Будь здорова, шайне Malke, – / Поцілуй дрібне кавалке!») [310, т. 52, с. 141]. А вже комунікація з рабином – представником юдейського середовища, проте вищим за статусом – має риси формально емпатичного спілкування. Швінделес дотримується пошанних етикетних формул та форм поведінки («Я до него наблизився / І низенько поклонився, / Цілував єго халат... / “Rebe, – кажу, – heil’ger Cadek, / В мене дуже непорядок, / Дай мні Mensch ünd güten Rat!”»)), досягає комунікативної

мети (отримує пораду щодо вирішення власної проблеми), проте не реалізує прагматичну (надто висока плата за допомогу – двісті ринських) [310, т. 52, с. 136]. Головний персонаж іронізує, розкриваючи своє справжнє ставлення до рабина: «Цадек, дуже ти мя здер!» [310, т. 52, с. 137]. Як бачимо, Швінделес у всіх ситуаціях орієнтований передусім на власну вигоду. Він не відвертий у спілкуванні навіть з духовним наставником. Але й рабин також має збагачення за головну мету. Так у комунікативних інтеракціях між самими євреями актуалізовано їх образ як народних «п'явок».

Спілкування Пархенбліта з дерихлопськими селянами безпосередньо конфронтативне. Протистояння персонажів поеми ілюструє дискусія на громадській раді. На вербальному рівні високий рівень конфронтації передають просторічні вирази («Проч, жидюго! Проч, пейсатий!») [310, т. 52, с. 133]. У розмові задіяні також відповідні паравербальні форми спілкування («Але хлопці – в гвалт і в крик») та невербальні засоби («Бийте жида! Де патик?!») [310, т. 52, с. 133]. Відверту конфронтацію між євреєм-шинкарем і селянами засвідчує й автокомунікація головного персонажа: «От тепер я, глупе гої, / Вам заграю не такої! / От тепер вам духа дам!» [310, т. 52, с. 134].

У контексті прагматики на успішність міжособистісних інтеракцій впливає низка соціо-психо-когнітивних чинників. Відтак до важливих умов кооперативного спілкування, окрім єдиної комунікативної і предметної мети, належать і міра спільності соціальних, політичних та інших поглядів на світ, чинник колективної пам'яті, характер міжособистісних зв'язків [18, с. 57]. Саме тому, зважаючи на народні стереотипи в кшталтуванні образу євреїв, зумовлені їх спекулятивною діяльністю в торгівлі й промисловості, комунікація між Швінделесом Пархенблітом і дерихлопськими селянами потенційно налаштована на неуспішність і через те набуває брутально-конфліктної форми.

І. Франко вдається до індивідуалізації мовлення головного персонажа. У репліках Швінделеса Пархенбліта знаходимо як діалектні форми («Як би-м був їм в руки впався, / Був би-м із житєм розстався, / І задиндав на гилли»), так і натуралізовані фрагменти німецькою мовою («Und ech musste Handel machen /

Eppes mit festohl'nen Sachen, / Ünd ech ferchte mech asach») та ідиш («дай мні Bensch», «не маєш ти Rachmunes») [310, т. 2, с. 136–137, 140]. Текст поеми багатий і на добре відомі місцевому населенню гебраїзми («брофмен» – горілка, «гешефт» – спекулятивний прибуток, «гой» – неєврей, іновірець, «капцан» – бідняк, «цурес» – біда, неприємності, «шабас» – суботнє свято, відпочинок). Макаронічна мова – традиційна ознака маркування сатиричного персонажа, у тому числі й комічного образу єврея-визискувача. На лексичному рівні твору частотою вживання відзначаються вульгаризми та імпрекативи, які відповідають зниженому розмовному стилю і виступають маркерами неемпатичного, конфліктного спілкування: «Жид – покуса! Жид – піявка!», «Де жидюга! Гей, в'яжіт 'го!», «Бийте, щоб ту зараз здох!»; «Schlag soll'n treffen! Най він згине! / Щоб му дідьки з домовине / Виверг маму і вітця!» [310, т. 52, с. 132, 134, 141]. Мовлення Швінделеса Пархенбліта відповідає дійсності, тому що тогочасне галицьке єврейство існувало в полілінгвальному просторі: послуговувалось принаймні трьома мовами – ідиш, українською та німецькою. До речі, єврейську мову – ідиш – називали «жаргоновою», тому що вона походила від діалектів німецької мови та поєднувала елементи івриту й мов тих народів, на територіях яких проживали юдеї [310, т. 52, с. 962]. Як зауважує І. Ціхоцький, І. Франко розробив «об'єктивну манеру мовної характеристики персонажів-чужинців» на противагу апробованій у ранніх творах бориславського циклу моделі «“попсутої” мови з типовими рефлексами спотвореної української фонетики та парадигмо-відмінкової некомпетентності» [319, с. 158, 167].

З огляду на сатиричний етос поеми І. Франко вдало підбирає власні назви, у яких приховані непрямі комунікативні смисли. Зокрема, ім'я Швінделес Пархенбліт має виразну негативну конотацію і ґрунтується на стереотипних уявленнях про євреїв: *der Schwindler* – шахрай, *das Parchenblüt* – попсована кров (нім., ідиш) [310, т. 52, с. 832]. Народна традиція стереотипного зображення юдейської спільноти, на думку Г. Грабовича, знайшла відображення в інтермедіях XVII–XVIII ст., у фольклорних і усних версіях

історичного минулого [74, с. 221]. У приповідках, опублікованих І. Франком в «Етнографічному збірнику», також окреслені основні антиєврейські стереотипи – боягузливість, недоумкуватість, шахрайство, «нечистота» («парха» – короста), «чужість» через свою релігію: «Аби жид був з неба, вірити му не треба»; «Жида все пархами чути»; «Боїш сі, гий жид свяченої води»; «Відважний як жид в танци»; «Що жид, то шахрай» [50, т. 23, с. 105–107, 112–113]. Лише одна парамія репрезентує компромісний погляд на єврейську національність: «Як не кождий жид паршивий, так не кождий хлоп свиня» [50, т. 23, с. 114]. Я. Грицак, опираючись на свідчення анонімного львівського автора у 1884 р. (час появи у світ поеми), стверджує, що антисемітизм поділяли не лише селяни, а й намісник престолу архієпископ Рудольф – постійний герой створених еміграційними агентами легенд про життя в Бразилії [78, с. 350]. А назва села Дерихлопи у відповідності з фігурою головного персонажа натякає на визиск жителів із боку чиновників та задіяного в торгівлі єврейства. Отже, в контексті літературної етноімагології стереотипний гетерообраз Швінделеса Пархенбліта відчитується як інтертекстуальний конструкт, зумовлений насамперед фольклорною традицією, а також специфікою кшталтування згаданого персонажа на сторінках сатиричного часопису «Нове Зеркало».

У поемі задіяні ключові топоси «еміграційного» тексту. Традиційно образи чужини й батьківщини представлені як антитетичні. Топос чужини – Америки – окреслений досить нечітко, зважаючи на незавершеність тексту. У його моделюванні визначальні фольклорні зразки зображення далеких невідомих країн у казках: «Там ся пішки не добереш, / Хоч би йшов ти весь свій вік. / Тра минати краї ріжні / По дорозі по залізній, / Плисти море півперек, – / А краї ті страх широке, / А те море страх глибоке, – Is a waater, waater Weg» [310, т. 52, с. 142–143]. Образ села Дерихлопи втілює топос батьківщини. Для селян рідний край стає пеклом, тоді як їхні опоненти тут живуть, як у раю. Топос батьківщини, як і в ядерному субтексті – циклі «До Бразилії», пов'язаний із мотивами обману, шахрайства та визиску. Швінделес Пархенбліт, про що здогадуємось із назви поеми, після відвідин Америки повертається в Галичину,

адже в чужій країні немає таких сприятливих умов для ведення торгівельного промислу. Відтак ореол очікуваної чужини-раю розвіюється і в периферійному субтексті, хоча в дещо іншому контексті (невдала втеча шахрая). Слід зазначити, що, з позиції головного персонажа-єврея, село Дерихлопи як топос батьківщини теж має своєрідні конотації. Це не рідний край у значенні власної етнічної території, а місце, де успішно ведеться промисел, тому й виїзд для єврея не такий травматичний, як для галицьких селян. Отже, топос батьківщини в поемі дихотомічний.

Наскрізний у творі й топос дороги, заявлений у назві та увиразнений динамічною ритмікою. Він у руслі традиції (фольклорної та «еміграційного» тексту загалом) пов'язаний із перешкодами. Наприклад, постійний у корпусі творів про еміграцію образ залізниці в поемі теж маркує труднощі. Для Швінделеса умови поїздки видались просто пекельними: «А дивіть, як лізе бистри, / Як фучить із дим і іскри! / Waј, то Дибик, – я втечу!» [310, т. 52, с. 145]. У постатях рабина і «трьох жидів з востока» окреслені риси, притаманні топосу еміграційного агента – гешефтсмана, хитруна. За пораду виїхати до Америки вони отримали від Пархенбліта сто ринських і віз із кіньми. Як уже зазначали, агітацією за виїзд за кордон займалось багато представників єврейської національності, що прописано і в публіцистиці І. Франка. Проте у творі євреї пропонують виїзд для свого ж таки співвітчизника.

Тому можна стверджувати, що поема І. Франка «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» характеризується чіткою риторичною впорядкованістю. Публікація тексту в сатиричному журналі «Нове Зеркало» з відповідним тематичним спектром і стійкою системою персонажів орієнтує автора на традиційні моделі творення художнього світу. В образі Швінделеса Пархенбліта відчитуємо елементи стереотипізації, що бере початок у фольклорній традиції. Отже, в основі риторичної конструкції тексту – народний погляд на єврейство з акцентуванням економічного визиску. В емігрантському фольклорі та в поетичному циклі І. Франка «До Бразилії» євреї змальовані як експлуататори, чия діяльність змушує селян покидати рідний

край. Комунікативні стратегії поеми також суголосні концепції народного антисемітизму: інтеракції Швінделеса Пархенбліта демонструють його конфронтативну позицію стосовно українського селянства. Тему виїзду за кордон репрезентують топоси дороги, чужини, батьківщини та співзвучні їм мотиви обману і шахрайства. Але традиційна топіка набуває відмінних семантичних відтінків, оскільки в тексті порушено проблему єврейської еміграції. Можливо, це одна з альтернатив: для того, щоб не емігрувати, селяни повинні відстоювати власні права і досягти покращення економічного становища на батьківщині. А виїзд євреїв, на народний погляд, зміг би зменшити рівень визиску галицької людності. Однак у творі, на відміну від циклу «До Бразилії, чітко прописаний мотив повернення, заявлений ще в назві.

Сатирична спрямованість поеми про еміграцію-втечу єврея-шахрая впливає на вибір формальних засобів, зокрема задає відповідні риторичні стратегії на рівні версифікації, фоніки, тропіки, лексики. Так, І. Франко використовує потенціал семантичного ореолу хореїчного метра. Розмовно-побутова стилістика тексту зумовлює характер тропіки: домінантними виступають народні фразеологізми та близькі до них метафоричні звороти. Як і «еміграційній» поезії циклу «До Бразилії», твору характерна автологічна образність. Особливо виразна лексична палітра поеми. Введення в текст діалектизмів та іншомовних конструкцій також орієнтоване на відтворення сатиричних інтонацій. Стилiстично оформлене мовлення персонажа розглядають як важливий сугестійний засіб. Тому художня форма акумулює можливості риторичної аргументації.

3.2. Еміграційні вектори новели «Батьківщина»

У новелі «Батьківщина» зображено два види явища еміграції, під які конструється сюжет: виїзд із периферії Австро-Угорської імперії до столиці – Відня, представлений топосом дороги (подорож Опанаса й повії Киценьки), і переміщення в соціальній ієрархії, яке теж зумовлене бажанням змінити якість життя (Моримуха, ставши вчителем, переходить із селянської верстви до

панства). У сучасному розумінні еміграція до Відня внутрішня (у межах Австро-Угорщини), але, очевидно, І. Франко її розглядає як зовнішню, оскільки це – виїзд із Галичини, русинського краю. Тема нищення традиційної культури як розриву між батьками й дітьми, які, здобуваючи освіту, покидають звичне середовище, центральна в народницькій літературі: «Люборацькі» (1861–1862) А. Свидницького, «Суєта» (1903) І. Карпенка-Карого та ін. За текстом новели, емігрувати – означає покинути рідний край, «батьківщину», тобто втратити зв'язок із батьками.

Логіка новелістичної оповіді в І. Франка вказує на вихідне запитання: чому український селянин, на перший погляд такий прив'язаний до своєї землі, може її покинути? У статті письменника «З приводу еміграції населення» (1892) зазначено: «Розмови про якесь містичне, сентиментальне прив'язання нашого селянина, особливо українського, до землі – це значною мірою самообман» [307, т. 44, кн. 2, с. 352]. Аргументація тези всезагального самообману і його розвінчування забезпечує логіку komponування твору. На це вказує низка ужиткових значень слова «батьківщина» у вступі до новели (фігура антанаклаза): газета «Батьківщина», прізвисько Моримухи, називання Опанасом свого батька в притаманній йому манері «підліпшення» «батьківщиною», рідне село героя. Істинне тлумачення поняття читач повинен знайти, врахувавши підтексти й різні коди в межах метафор-наративів, по суті, зрозуміти вислів «“батьківщина” в душі» [307, т. 21, с. 423]. Ситуація вибору світоглядних пріоритетів головного персонажа заломлюється крізь тему еміграції з батьківщини, що отримує в сюжеті паралельну любовну інтригу.

В основу композиції наративу оповідача покладена риторична схема побудови промови: вступ, оповідання, доведення, відсіч аргументам супротивника, завершення. Але в структурі новели простежуємо відступи від неї. Ускладнення задається у вступі (три вставні розповіді), в оповіданні (продаж батьківщини, любовна історія, просвітницька діяльність Моримухи як антиаргументи) та в епілозі (супідрядно представлені два висновки, що актуалізують дві різні світоглядні позиції – оповідача і персонажа). Доведення

й спростування не подано окремою частиною, а «розлито» в межах компонентів оповідання. Таким чином, диспозиція «Батьківщини» складна: має кілька розгалужень і доповнень.

Композицію твору визначає двоступенева нарація: присутність оповідача й героя. Оповідачу належить теза, розмірковування про різні значення поняття «батьківщина», два епізоди, що стали компонентами оповідання (продаж батьківщини (другий розділ твору), описи вчительського побуту Опанаса, який змінився в «школі» життя, що виводить на поняття батьківщини-нації (третій, сьомий розділи й епілог)), та один із висновків. Спогади Моримухи розгортаються у формі любовного наративу оповідання і доповнюють історію продажу батьківщини (четвертий – сьомий розділи). Герой також пропонує ще один висновок про сутність людської долі, який переводиться в реєстр теми батьківщини й еміграції.

Перший розділ твору – це вступ, у якому вказано головну тезу новели, пов'язану з темою батьківщини: «Я ще ніколи не бачив хлопця, щоб так горячо любив свій рідний куток, так зжився з ним і весь жив у нім, і мене дивувало тоді лиш одно: як можна було так усею душею прив'язатися до такого мізерного, сумного, однотонного та нічим не визначного місця, як ота його славетна “батьківщина”» [307, т. 21, с. 396]. У тезі йдеться про самообман, суперечність, оскільки батьківщину названо «мізерним», «сумним», «однотонним», «нічим не визначним» і водночас «славетним» місцем. Так переосмислюється звичне поняття. Тому весь наступний текст імітує пошуки нового розуміння батьківщини шляхом добору аргументів і спростувань тези.

Стан самообману описується у вступі трьома вставними історіями, яким характерні різні форми вираження й ускладнення: про полотнянки заболотеїв, виконану в жанрі анекдоту; про батька Каганця, що нагадує комічну сценку, інтермедію; про відвідини оповідачем рідного села Моримухи, укладену як подорожні записки. У цих розповідях невизначне, мізерне показано славетним. Першим двом історіям властивий іронічний, а третій – серйозний етос. Вони

оповідають про традиційні ментальні риси українців – прив’язаність до землі та схильність перебільшувати.

Наприклад, в анекдоті про полотнянки з’являється образ болота, що стає одним із лейтмотивів твору: «У нас тамошніх селян називають заболотеями, бо вони живуть на рівнині, яку часто заливає Дністер, серед багон та болот, а на дорогах, які ведуть через їх села, болото, як кажуть, не висихає ніколи» [307, т. 21, с. 392]. Про селян-заболотеїв йдеться і в галицько-руських приповідках: «Вийшов, як заболотей на милі» (коментар І. Франка: «Заболотеями в Нагуєвичах називають селян із наддністрових сіл, як Грушів, Колодруби і т.и. Вони ходять звичайно дуже брудно від невилазного болота, в якому живуть. Чи звідси пішла приповідка про кепський успіх мила у тих людей, чи вона взята з польського: *Wyszedł jak Zabłocki na mydle*, не беру ся рішати [...]») [50, т. 23, с. 141]. Заболочені полотнянки, які постійно підрізають і передають від молодого до старого, – образ-алегорія селян, котрі сліпо тримаються традиції. До речі, Р. Чопик розглядає топос болота як «специфічний художній простір» новел І. Франка кінця XIX – початку XX ст., який маркує «в’язке безгрунтя», «безплідні трясовини», «темну масу» [323, с. 178–181]. У пареміях образу болота теж притаманні негативні конотації: «З болота го витьиг»; «Хто в болото лізе, тот ся покаляє» [50, т. 10, с. 105–106]. Про болото читаємо в описі села, де вчителює герой. В історії продажу батьківщини підтема переведена на роль художньої деталі (Моримуху закидають болотом) і отримує статус алегорії неосвіченості, злиденності життя галичан, яке необхідно покращувати – «підліпшувати», аналогічно до Опанасового «підліпшення» мови: «Він мав звичай, коли говорив про свого батька, називати його батьківщиною; так само матір позаочі називав материзниною, стрийка – стрийщиною і загалом любив жартома перекручувати або, як він казав, “підліпшувати” мову» [307, т. 21, с. 391]. Отже, підтема теж наскрізна в новелі.

У розповіді про історію прізвища Каганець зацентровано увагу на жадібності батька Моримухи. Він усе-таки вшановує колядників, але зменшуючи мірку. Застаріле, жартівливе значення слова «каганець» – велика

чарка [26, т. 4, с. 67]. Батько також негативно ставиться до освіти, не хоче вчити сина: «Моримуха дав його до гімназії тільки наслідком зусильного намагання священика та вчителя, але силкувався нагородити собі ту шкоду не лише тим, що вишукував йому якнайдешевшу й найпоганішу квартиру, привозив йому скупо сухого хліба та бульби або ячмінних круп без омасті, але навіть пізніше, коли Опанас заробляв собі приватними лекціями пару гульденів у місяць, не соромився щопонеділка випрошувати в нього пару “дудків” [...]» [307, т. 21, с. 392]. Тому у вступі з'являється й тема школи. Причина скупості Каганця – у надмірній залежності від землі-батьківщини та неосвіченості. Опанас відчуває сором за батька, проте й гордиться ним: «Була у нього якась тиха амбіція, що, раз ображена, огороджувалася мовчанкою, особливо коли та враз доторкала його улюбленої “батьківщини”» [307, т. 21, с. 395]. Тому знову маємо справу з самообманом: «батьківщина» – це мізерія та слава в одній особі.

Третя вставна історія описує відвідини оповідачем Опанасового села «на болотистій Дністровій долині» [307, т. 21, с. 395]. Топос болота задає негативну конотацію батьківщини героя. Так це село сприймає оповідач: «видалося мені страшенно нецікавим та одноманітним», «все те якось давило мою душу, навівало сум і нудоту» [307, т. 21, с. 395]. Натомість «Опанас бігав по тій сумній околиці оживлений, веселий, щасливий» [307, т. 21, с. 395]. Захоплення Моримухи своєю батьківщиною описано з використанням періоду з тавтологічними повторами слів «кождий» і «отут», «отуди», що наближає текст до поетичної мови: «Він знав кожду стежку на непереглядній наддністрянській сіножаті, кожду баюрку і кождий закрут ріки [...]»; «Отуди треба йти навпростець до Луки [...] Отут мені раз трапилося те й те» [307, т. 21, с. 395–396]. Перебуваючи в гостях в Опанаса, оповідач також розкриває загадку його характеру: «Сей мій невеличкий побут у його селі дав мені ключ до розуміння його вдачі, його тихої і глибокої пристрасті, що була, можна сказати, основною нотою його життя» [307, т. 21, с. 396]. Отже, Моримуха мав схильність до витворення ідеалу, мрії.

Доречно, на нашу думку, звернути увагу на збіжність метафорики змалювання батьківщини у вступі («давило мою душу, навівало сум і нудоту») з метафорикою любовного наративу («сидів у кав'ярні і знов мучився») [307, т. 21, с. 395, 406]. Прив'язаність до ґрунту, як і фатальне кохання, пригнічує, приносить духовні муки. Тому й Киценьку варто розглядати як мізерну, нічим не визначну особу, тобто те ж таки болото. Тільки в розповіді Опанаса вона славетна, хоча, отримавши особисту свободу після смерті батьків, Моримуха не згадував кохану жінку: «Про Киценьку я неначе зовсім забув – вона не існувала для мене, в голові не ворушилася про неї ані одна думка» [307, т. 21, с. 412]. Отже, кохання теж було самообманом.

Як бачимо, теза про самообман щодо розуміння батьківщини, підкріплена трьома вставними історіями, у підтексті має натяк і на любовну новелу. На елокутивному рівні в першому розділі представлені метафори, що стають лейтмотивами твору: батьківщина, болото, школа, «підліпшення». Так у вступі закладено основні коди для відчитування новели.

Щоб пояснити подальшу логіку побудови твору, потрібно прокоментувати необхідність двох висновків у епілозі. Опанас зауважує, що змінився завдяки кохання. Оповідач відзначає сам факт вдосконалення через власні помилки в школі життя і розкриває значення «“батьківщини” в душі» на противагу ґрунту й любові [307, т. 21, с. 423]. Аргументи й спростування тези про самообман (прив'язаність до славетного невизначного) розподіляються за двома метафорами-наративами: долі-школи («Доля [...] держала зо мною тверду школу») і долі-безодні та в її рамках фатального кохання («Передо мною рознімала чорну пащеку якась страшна безодня» [307, т. 21, с. 398, 416]).

Кожна з трьох складових оповідання вирізняється на елокутивному рівні. У другому розділі новели вміщено першу частину – про продаж Опанасом ґрунту. У ній семантично актуалізується ще одне значення слова «батьківщина» – спадок, земля. Героя названо Юдою. Через алюзію на біблійну оповідь поставлено акцент на притчевості твору. До речі, центральна фраза

«Юда! Продав батьківщину!» спростовує тезу: герой зрікся сакральної залежності від землі [307, т. 21, с. 398].

У компонованні новели І. Франко використав частину мотивів із біблійної історії про Юду: таємна домовленість; продаж як відречення від батька, вчителя; отримання мізерної плати (тридцять срібняків – п'ять тисяч замість десяти); топос землі, подорожнього. Юда продав Учителя, а після каяття повернув гроші, за які купили поле, щоб хоронити мандрівників. Опанас продав спадщину, що символізує розрив із батьком – своїм першим учителем, гроші за землю витратив на подорож. Спільним мотивом двох розповідей також можемо розглядати вчинення злочину під впливом містичної темної сили. У Євангелії від Луки зазначено: «З Сатана ж увійшов у Юду, званого Іскаріот, одного з Дванадцятьох. 4 І він пішов, і почав умовлятися з первосвящениками та начальниками, як він видасть Його» [22, 22, 3–4]. До продажу батьківщини Моримуху спонукала Кишенька, кохання до якої Опанас вважав чарами, фатальним призначенням, а вирішальна зустріч перед від'їздом, страх перед можливою зрадою повії супроводжувались відчуттями пекельного образу «страшної безодні» з «чорною пащекою» [307, т. 21, с. 397].

Односельчани вважали, що після продажу батьківщини молодого Моримуху чекає покарання: «Та вже певно, що добра йому не буде! [...] Де ж би пан Біг міг благословити такого чоловіка!» [307, т. 21, с. 397]. У цих твердженнях також простежуємо перегук із біблійним текстом. У Євангелії від Матвія вказано такі слова Господа на Таємній вечері: «24 [...] але горе тому чоловікові, що видасть Людського Сина! Було б краще йому, коли б той чоловік не родився» [22, 26, 24]. Ще один біблійний мотив, прописаний в історії продажу батьківщини, – закидання камінням: «У селі крик зчинився. Повибігали з хат баби, чоловіки, кленуть Панаска, гукають за ним: “Юда! Юда! Батьківщину продав!” Далі молодші за грудки, за камінці, давай шпурляти за ним та все кричать: “Юда! Юда!” А стара Безкрилиха вискочила зі свого обійстя, стала серед дороги перед його фірою та кричить: “Панаску! Їдеш уже? Та чекай, іди на цвинтар, вели відкопати тата та покласти по-людськи, бо він у

гробі перевернувся» [307, т. 21, с. 397]. Як відзначає А. Коваль: «Побивання камінням – у Стародавній Іудеї спосіб розправи з людьми, які вчинили тяжкий злочин. [...] У переносному значенні “побити камінням” – по-звірячому розправитися з людиною, дуже різко засудити когось» [136, с. 133]. Отже, біблійні алюзії створюють паралельний алегоричний план до реального перебігу подій та імпліцитно на рівні підтексту розширюють тривалість оповідного дискурсу новели.

Варто зауважити й те, що історія продажу батьківщини, реалізуючи прокоментований лєзькою школою риторичний прийом доповнення хронології тексту, переповідається в новелі двічі: односельчанами та самим Опанасом, тобто означений фрагмент оповідання, переданий від імені першого наратора, доповнено спогадами героя (сьомий розділ). Так вказано два протилежні погляди на одну подію:

1) «[...] скоро вмер старий Каганець, Панаско приїхав і аби вам слово сказав кому, порадився чи що, а він просто до жида та й бух! – продав йому усю свою батьківщину.

– Та ще й як продав! Запівдармо! Так, якби хотів із рук позбутися!..

– [...] Якби був до нас обізвався, ми були б йому дали без торгу десять тисяч. Бо там, пане, маєтки були! А жид за п'ять тисяч узяв. А скоро гроші в жменю, наш Панаско сів на ту саму жидівську таратайку, якою приїхав, та й дмухнув із села» [307, т. 21, с. 397].

2) «Я зараз на другий день поїхав у село, оглянув свою батьківщину і заходився шукати купця на неї. Певна річ – потиху. Селяни всі радили мені вертати в село, господарювати, але ніхто не знав, що кипіло в моїй душі. Залагодивши потрібні судові формальності, я продав місцевому орендареві всю свою батьківщину за п'ять тисяч. Лице горіло мені з сорому, серце краялося, коли я підписував контракт, але у мене не було вибору: над усім панував образ Киценьки [...]. І коли по доконаній продажі я, мов злодій, виїздив із села, я прощався з ним без сліз, без жалю; я чув тільки звиток з п'ятьма тисячоринськими банкнотами на грудях, а серце було повне Киценьки. І коли

обурені селяни на від'їзді обкидали мене лайками, прокляттями та жменями болота, я кулився та хилився, мов під громом, але не почував ніякого жалю, ніякого гніву, ніякого сорому» [307, т. 21, с. 415–416].

Селяни засуджують дії Опанаса, а він чітко розставляє пріоритети («над усім панував образ Киценьки») і вважає свій вчинок доцільним, на що вказують повтори: **«без сліз, без жалю»**; **«ніякого жалю, ніякого гніву, ніякого сорому»**. І. Франко вдається до представлення двох точок зору в ключовому епізоді. Цей принцип буде збережено і у висновках. Продаж спадщини означає розрив із селом, традицією. Отже, тлумачення батьківщини як землі, ґрунту відкидається. Після продажу Моримуха відчуває себе злодієм, оскільки ще не може подолати тягар традиції, повністю знехтувати думкою селян, хоча усвідомлює, що батьківщину слід шукати в чомусь іншому.

Прикметно, що в komponуванні новели порушені причинно-наслідкові зв'язки і запропоновано ретроспективний виклад подій. Спочатку дізнаємось про наслідок – продаж батьківщини, вчителювання Опанаса. А в сповіді героя розкрито внутрішню мотивацію його вчинків. Вступ також постає своєрідною ретроспекцією. Уведення спогадів у дію зумовлює розрив хронології, проте саме вони утворюють основу сюжету. За концепцією льєзьких неориторів, у тексті поєднано кілька наративних позицій, тому й аргументи до тези мають форму як спростування, так і доведення. Переважає дискурс у першій особі, представлений автономним від безпосереднього автора наратором-розповідачем, від імені якого ведеться оповідь, і спогадами Моримухи. Але простежується діалогічна взаємодія висловлювань оповідача й героя: вони зведені під час зустрічі в горах і на вічі вчителів. Ще один погляд як антиаргумент до тези належить односельчанам Опанаса.

Центральне місце в диспозиції оповідання відведено любовному наративу, що охоплює четвертий – сьомий розділи новели. Алегорія долі-безодні розкривається як історія випробувань, що долає Опанас. Риторика любовної теми цілком укладається у звичний романтикам репертуар. Образ долі змальовано метафорами: «Чув, що судьба заглянула мені в очі і що не

втечу від неї»; «Моя доля була запечатана, і я не міг навіть подумати про те, щоб боротися зі своїм призначенням» [307, т. 21, с. 405, 415]. Автор акцентує увагу на розумінні Моримухою свого життя як чітко визначеного наперед, без можливості щось змінити. Метафора запечатування проводить асоціативну паралель із закриттям будинку, гробу, отже, з обмеженим простором, що навіює настрої самотності, безвиході, відчаю і пов'язаний із мотивом смерті. Опанас – ірраціоналіст, романтик. А. Махов відзначає, що любовній риторичі романтиків характерне співвіднесення чоловічого начала зі стихією смерті. Цю ідею відстоював Ф. Шлегель: «Сладострастя досягнуто, як тільки воно дійшло передчуттів смерті, і смерть досконала, як тільки стала втіхою» [193, с. 50]. Фатальність загадкового кохання підсилено метафорою безодні: «Передо мною рознімала чорну пащеку якась страшна безодня» [307, т. 21, с. 416]. Образ нагадує змалювання апокаліптичного звіра в містеріях. Етап любові і пристрасті змодельований у новелі як пекельні страждання грішника.

Моримуха – інтроверт, про що свідчить його внутрішній портрет: чоловік «з якимось не то меланхолійним, не то заляканим і непритомним видом» [307, т. 21, с. 402]. Герой не любив розкривати оточуючим свої думки й почуття, тому був загадкою для інших: «Кілька разів мені здавалося навіть, що в заляканій чи апатичній душі сього нового Опанаса ворухиться щось [...], що якісь питання, якісь признання снуються у нього на язиці, раді зірватися та вилитися, але якась таємна сила зупиняє, прогонює їх назад у глибину його душі» [307, т. 21, с. 402–403]. Метафора «глибина душі» робить акцент на пріоритетності для Опанаса духовного життя, сприйняття ним власних почуттів, переживань як чогось містичного, що надає сенс існуванню. Сама любовна історія крізь призму декадентського сприйняття Моримухи відтворена сакралізованою. Розглянемо особливості її компонування та метафорики.

Експозицією любовного наративу постає змалювання місця дії – кав'ярні Суберльової, «що була на розі вулиць Вірменської і Гродзіцьких. Се була нічна кав'ярня з дамською обслугою, свого часу уславлене місце гулянок золотої молодіжі» [307, т. 21, с. 404]. Кав'ярня як дім розпусти пов'язана з

еміграційним топосом проституції. Вона розташована на роздоріжжі (топос дороги), тому й позначає межову ситуацію в житті відвідувача – пірнути в безодню й залишитись там чи знайти в собі сили протистояти спокусі. До речі, кав'ярня – традиційний декадентський образ. Вагоме смислове навантаження має топос ночі, який символізує фатальне кохання, пристрасть, сакральний час для відкриття глибин підсвідомого й пізнання внутрішнього «я».

В експозиції також подано портрет Киценьки: «Брюнетка, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима. Лице – кров з молоком. Зуби чудові. На устах усміх такий, що аж за серце хапав [...]». Та й загалом уся вона, кожний її рух, кожда рисочка, кожде слово, кожний позирк її очей – усе в неї було таке, що я від першої хвили забув себе [...]» [307, т. 21, с. 404]. Метафора усмішки, що «хапає за серце», виконує роль важливої художньої деталі: любов співвідноситься з пекельними муками, тортурами. Кохання – це і втрата відчуття реальності (герой «забув себе»), мов під впливом дії чарів. Любов Моримуха називає «слабістю», «манією», «хворобою» [307, т. 21, с. 404–405]. Киценька – брюнетка, до того ж зазвичай з'являється в чорному вбранні. Так проводимо асоціативну паралель із фатальною чорною кішкою. Саме алегорія-повір'я «киценька перебігла [...] дорогу» (фраза належить оповідачу) центральна в любовній темі (порівняймо з галицькою приповідкою: «Він нині злий, бо му кіт дорогу перебіг») [50, т. 23, с. 191], [307, т. 21, с. 404]. Ця алегорія розгортає любовний наратив, оскільки дає поштовх до переповідання Моримухою своєї історії. Таким чином, фольклорний мотив стає сюжетотворчим у новелі.

У змалюванні закоханого Моримухи привертає увагу метафора вогню, що уособлює пристрасть і силу почуття: «мене кидало в жар», «тут [...] було сонце», «чарка коньяку полилася в моє нутро, мов огненна течія» (любовна жага як сп'яніння) [307, т. 21, с. 405–406]. Знайомство героїв відбувається в сакральний нічний час, який стає визначальним у долі Опанаса: «Почалося для мене життя від ночі до ночі» [307, т. 21, с. 406].

Далі в новелі спостерігаємо стрімкий розвиток подій (переслідування Киценьки з метою зустрічі, отримання телеграм (заклик приїхати, благословення, повідомлення про смерть батьків), хвороба, продаж батьківщини, виїзд до Відня), відображений метафорою танцю: «Се був якийсь такий чортівський танець, що я й досі не приберу йому назви» [307, т. 21, с. 407]. Танець – символ межової ситуації (між буттям і смертю, Опанас закоханий «смертельно») [307, т. 21, с. 408]. У середньовічній культурі представлений танець зі смертю (*dance macabre*). Як відзначає І. Бестюк: «Макабричний танець як ритуал переходу відбувається вночі, архетипи якої – хаос і смерть» [20, с. 36]. Саме тому в любовній історії репрезентований образ ночі. Пристрасть веде до символічної смерті героя – ізолюваності від зовнішнього світу. Фатальна закоханість Моримухи знову змальовується в образі вогненних страждань, сп'яніння: «Я сидів, мов у гарячці, пив одну чарку за другою [...]» [307, т. 21, с. 408]. Думка про те, що проституція – свідомий вибір Киценьки, а не спосіб виживання через матеріальні нестатки, стає Опанасу пеклом. Отже, ще раз актуалізовано паралель: любов – тортури, смертельна мука.

Темі любові-безодні властиві ще дві метафори-наративи: 1) кохання як сон («Іноді мені здається, що то був сон, що я відтоді й досі сплю і ось-ось прокинуся таким самим студентом, яким був тоді, коли побачив Киценьку») – реальні марення («Мов крізь сон, пригадуються якісь люті стукування, якісь голоси, якісь холодні руки, що стискали мене, мов кліщами, а далі все заволоіає сіра, непрозора мряка»; 2) кохання як хвороба («закохання – слабість, манія»; «Коли я побачив її, почув її голос і усміх, на мене найшла така хвороба, і то в таким сильнім ступені, що я навіть здумати не міг того, щоб їй опертися»; «одинокую мою думкою була Киценька»; «я біг за нею, весь тремтячи, задиханий, безтямний») – справжня хвороба («Я прокинувся в шпиталі. Мені сказали, що я пролежав без тям дві тижні») [307, с. 404–405, 407, 411–412].

Метафори сну й хвороби оприсутнюють мотив смерті. Стан, у якому перебуває Опанас, нагадує гіпноз. Фатальна жінка Киценька та пристрасне

кохання до неї сприймаються героєм як сакральне явище, яке притягує, заворює, підпорядковує його волю. Таку властивість називають фасцинацією. С. Зенкін у книзі «Небожественне сакральне» (2012) подає характеристику фасцинаційного начала, запропоновану німецьким феноменологом Р. Отто: «Це зводить з розуму і на додачу воно вабить, бере в полон, дивно бентежить, нерідко постає п'яним і піднесеним, діонісійським впливом *pumen*» [Цит. за: 112, с. 94–95]. Одним із проявів фасцинації російський теоретик літератури вважає почуття безнадійно закоханої людини. Автор статті «Мімікрія і легендарна психастенія» (1937), французький філософ Р. Кайуа стверджує, що такий стан не визначається статевим фактором: «Це особливого роду спокуса, яка [...] зачаровує людину більше, ніж душу, на рівні якомусь дотілесному, навіть ще нижчому, ніж стать, і занурює її у *щільне, неподільне життя дна, де нема ні емоцій, ні відчуттів, а лише одне солодко-ритмічне розгойдування, вічні сплески підземних вод, де зливаються водно буття з небуттям*» [підкреслення автора. – О. Ш.; Цит. за: 112, с. 99]. Як відзначає С. Зенкін, людина через фасцинацію піддається інстинкту смерті (пригадаймо: Моримуха закоханий «смертельно») [112, с. 99]. Таким чином, сон, марення Опанаса нагадують перебування між буттям і небуттям, зумовлене впливом фасцинаційного начала сакрального. С. Зенкін також зауважує, що здійснювати фасцинацію може вогонь, який символізує самозаглиблення, самопізнання, а також любовну пристрасть [112, с. 99]. Отже, не випадково в любовному наративі продуктивна метафора вогню. Для змалювання закоханості І. Франко, очевидно, обирає гіпнотичний стан тому, що вивчення гіпнозу викликало широкий суспільний резонанс у другій половині XIX ст., а перші спроби пояснити це явище зробив ще у XVIII ст. австрійський вчений Ф. Месмер [200]. Твір орієнтований на ознайомих із цими дослідженнями сучасників письменника, яким риторична модель зображення любовних мук через гіпноз була звичною для сприйняття.

Змалювання чотирьох днів кохання у Відні протиставляється попередньому відображенню любовної теми. Зокрема, повністю вилучена

метафора вогню, на противагу якій з'являється названий вершиною цивілізації, «світлий, чистий образ» Киценьки з «непорочною душею»: «І я всім своїм єством поклонився тій цивілізації і поклявся служити їй усе своє життя, ширити хоч ті слабкі її промінчики, які здужав захопити. А дивлячися на Киценьку і любуючися нею, я в душі запитував себе, відки се і яким правом я, бідний рутенець, приходжу до того, щоб розкошувати такою перлиною людського роду?» [307, т. 21, с. 416]. Стосунки Опанаса й Киценьки, яка асоціюється відтепер з образом світла, просвіти (повія дала життєвий урок Моримусі, допомогла зрозуміти інтелегенту своє призначення – поширювати промені цивілізації), перетворюються на дружбу, що й передає зміна метафорики. При цьому знайомство «бідного рутенця» зі світом цивілізації виступає інтерполяцією до любовного наративу і поєднує його з наративом долі-школи: емігрувавши, герой на прикладі Киценьки спостерігає, як світ культури підносить людину, та розуміє необхідність просвіти власного народу.

Киценька, як і Опанас, змінюється, але в її образі все-таки залишається загадка і містицизм. У пісні повії, що введена як вставний епізод до композиції твору, знаходимо образ-символ ночі («Я ж покохала / Нічні зорі»; «Серденько ж прагне / Темної ночі»), який виконує роль обрамлення до любовної історії та надає їй містичного звучання [307, т. 21, с. 418–419]. Змалювання Киценьки, яка грає на фортепіано і співає, відповідає романтичній настанові. Як зауважує А. Махов, музика у світогляді романтиків позначає жіноче начало й уособлює любов [193, с. 35–36]. Доцільно пригадати й актуалізований романтиками міф про сирен, у якому жіночий спів – символ руйнівного начала, а отже, краса стоїть поряд зі смертельною небезпекою [193, с. 45]. Образ сирен, що символізує підступ і спокусу, оприявнений і в «Одісеї», яку трактуємо як інтертекстуальний генеративний фактор «еміграційних» творів І. Франка: «Хто до сирен несвідомо наблизиться й тільки почує / Голос їх, той вже додому не вернеться, діти й дружина / Не побіжать уже взустріч йому, не радітимуть шумно, / Дзвінкоголосим-бо співом сирени його зачарують [...]» [72, с. 207].

Зміну в стосунках героїв із пристрасі на дружбу підтверджено в епілозі. Киценьку Опанас називає Галею (від гр. «спокій, тиша; штиль на морі, тиха погода»), а їхнє співжиття нагадує шлюб [270, с. 127]. Темі еміграції притаманний мотив фіктивного «одруження» як спосіб вербування дівчат за кордон. Таким чином, у закінченні новели він дещо переосмислений, але сам виїзд Моримухи й Киценьки до Відня названо «шлюбною подорожжю», що подає асоціативну паралель із первинним значенням.

Метафоричний підтекст мають також імена героїв. Зокрема, моримуха – діалектний відповідник мухомора (причому вжито варіант лексеми жіночого роду, а не чоловічого – моримух, можливо, щоб звернути увагу на роль жінки в житті закоханого в неї чоловіка). Наприклад, у паремії зазначено: «Моримухи на мухи, а хліб на людей» (коментар І. Франка: «Моримуха відомий отруйний гриб, яким літом вигублюють мух по хатах») [50, т. 24, с. 412]. Слово морити має такі значення: труїти, доводити до виснаження, мучити, знесилювати [26, т. 4, с. 803]. Отже, прізвище героя вказує на фатальність його кохання до Киценьки, що стало для Опанаса отрутою. Проте історично труїти – спільнокореневе до слова страва, тому на рівні підтексту почуття кохання можна розглядати як духовну «їжу», сенс життя Моримухи. Ім'я *Fidelio*, яким називала Опанаса Киценька, вказує на романтичне бачення світу героєм, його вірність у коханні (Фідес – римська богиня вірності) [297]. Іншу можливу конотацію цього імені проаналізуємо нижче. На нашу думку, не випадково в містичному любовному наративі твору повії дано ім'я Киценьки, оскільки кішку в українському фольклорі вважали помічницею відьом. Кіт присутній також у любовній магії. Вважалось, що кішка (особливо чорна) може напустити на людину міцний сон, зробити її невидимою [268]. Таким загадковим сном для Опанаса було кохання до брюнетки-повії. Віра в те, що кіт навіює сон, відображена і в колискових. Прикметно, що Т. Пастух, аналізуючи конотації імен у новелі «Батьківщина», трактує прізвище Киценька без глибинних підтекстів як запозичення з польської мови: «По-польськи *Kosiak* – приваблива

дівчина (у просторіччі)» [223, с. 4]. Загалом, найменування Киценька і Моримуха створені на основі антономазії.

Цікаво, що сам образ Киценьки, розглянутий у ширшому контексті творчості І. Франка, корелює з еміграційною темою. На думку М. Барабаш (Челецької), цей образ має спільні риси з жіночою іпостассю поезії «Привид», яка, як стверджував В. Щурат, пов'язана з досвідом, пережитим письменником у Відні, і втіленим під впливом вірша Г. фон Гільма «Phrunc» у «Зів'ялому листі»: «Між образом жінки-“привида” та Киценькою існує безпосередній зв'язок, який позначився на задумі “Батьківщини”, хронотопі подій вірша та оповідання, на портретних особливостях героїнь. Поезія Г. фон Гільма та особисто пережита вулична зимова омана під час перебування І. Франка на докторських студіях у Відні у 1892–1893 роках, очевидно, вплинули на вибір теми оповідання з 1904 року, коли він супроводжував Ф. Вовка в етнографічній експедиції по гірських селах Мшанці Старосамбірського та Дидьові Турецького повіту. Етнографічні враження слугували при цьому лише поштовхом до вироблення локального простору тексту (місце, де зустрілися позакадровий наратор та оповідач), а пережитий досвід, переданий у вірші “Привид”, був витіснений у ретроспективні кадри Відня (при згадці про “чотири найщасливіші дні” Опанаса Моримухи в готелі з Киценькою» [115, с. 95], [321, с. 840–841]. Так образ Киценьки, що постав на основі мандрівних вражень від перебування у Відні, вписується в простір «еміграційного» тексту І. Франка.

У сприйнятті Моримухи доля-безодня – це постійні випробування, які допомагають героєві віднайти сенс буття, моральну підоснову, здобути волю й індивідуальний досвід. Але «добрий ученик» Опанас розглядає своє життя лише як фаталізм, сукупність загадкових містичних збігів, а не як школу, на чому наполягає Киценька (на перший погляд, уособлення ірраціонального, чуттєвого), зауважуючи: «У мене тверда школа» [307, т. 21, с. 417]. Вона виступає в ролі вчителя й залишає Моримусі в листі чітку вказівку щодо влаштування його життя: «Вертай назад до свого рідного краю. Кінчи студії, здобувай собі життєве становище. І доки у тебе в душі не вигасне спомин про

мене, не забувай хоч до року написати мені пару слів [...]» [307, т. 21, с. 420]. Киценька, даючи напутнє слово, заміщує в долі Опанаса образ батька (першого життєвого вчителя), оскільки його смерть і телеграму з благословенням герой сприймає як звільнення від тягара обов'язку. Фраза «Твій тато» рефреном звучить у трьох телеграмах (витримано фольклорний принцип троїстості), тому відмова від попереднього досвіду остаточна. До речі, Киценька, коли приїжджає до Опанаса помирати, називає його сином, ще раз представляючи себе як вчителя: «Ні вже, синку, не балакай нічого!» [307, т. 21, с. 422]. Смерть батьків дає Моримусі свободу і право на власну істину: «Я почув навіть якесь облегшення, мов на мені порвалися якісь пута, що в'язали мене, і мов тепер я буду міг свobodно полетіти кудись, розпочати щось таке, про що перед тим навіть не смів подумати» [307, т. 21, с. 412]. Батьківський досвід як тягар відображає метафора «порвалися якісь пута».

Роль любовної новели в структурі доведення неоднозначна. На перший погляд, вона відображає спростування тези про прив'язаність до рідної землі, розрив із селянською традицією. Але водночас фатальне кохання – зразок піднесення «мізерного» до рівня «славетного», а тому – підтвердження тези про самообман. Цікаво, що, за спостереженням Р. Чопика, «любов до “дівчини, каменю дорогоцінного, затоптаного в болото, тванню вкритого”, вимагає того самого кшталту душі, що й любов до “невеличкого наддністрянського села”» [323, с. 188]. Опанас зробив перший крок до змін, продавши спадщину, оскільки зрозумів, що батьківщина не обмежується конкретною землею. Але захоплення Киценькою опустило героя в нове болото, тому що сенс життя інтелігента – не в пристрасній любові. Справжня батьківщина – це все-таки інша цінність. Але парадоксально, що Моримуха розуміє це після повернення коханої – Киценьки-Галі.

Ще одну складову оповідання й інший спосіб «прикрасити» його представляють описи шкільного побуту, що започатковані в третьому розділі новели. У ньому змальовано зустріч оповідача та героя, вказано центральні локуси: школи, болота, мандрівки, розкрито метафоричне значення

«підліпшення», яке спрямовано на актуалізацію прізвища Каганець. Також вміщено тезу оповідача: доля – це «тверда школа» [307, т. 21, с. 398]. Матеріали до третьої частини оповідання подані також у сьомому розділі (антитеза «бідний рутенець» – «цивілізація», що показує національне самоусвідомлення героя; згадка про заходи щодо просвіти селян) та в епілозі (віче вчителів).

Тезу долі-школи обстоює оповідач, який вважає історію свого товариша притчею, повчальним життєвим уроком. Текст побудований як розгадування оповідачем таємниці Моримухи: «Вчинок Опанаса був для мене загадкою, над якої розв'язанням я мучився досить довго» [307, т. 21, с. 398]. У його розповіді образ долі персоніфікований: «Доля кидала мене в різні боки, водила по різних закутках нашого краю і робила зо мною всілякі експерименти, чи, як кажуть, держала зо мною тверду школу. Одна її лекція завела мене в один із найглухіших закутків наших гір [...]» [307, т. 21, с. 398]. Отже, у сприйнятті оповідача життя – це час, розділений на експерименти, лекції заради змін. При цьому актуалізовано еміграційний топос дороги, оскільки навчання відбувається в мандрівці: оповідач, подорожуючи, дізнається історію-притчу про свого друга, та й сам Опанас, їдучи з Киценькою до Відня, перебуває в її «твердій школі». Центральна в новелі алегорія долі-школи, пов'язана з наративами про реальне шкільне життя та вчительські будні, поступово розкривається в різних композиційних частинах тексту.

Уже у вступі змальовано середовище учнів гімназії, де Опанас був «добрий ученик» [307, т. 21, с. 391]. Таким повідомленням зацентовано увагу на здатності героя постійно вчитися і самовдосконалюватися. Саме в ролі учня школи життя розглядатиме його оповідач. Не випадково автор дає своєму персонажу професію вчителя, хоча пораду Киценьки здобути «життєве становище» не можна розглядати як заклик стати педагогом [307, т. 21, с. 420]. Доля-безодня Моримухи все-таки трактується оповідачем як навчання, отримання життєвого досвіду.

З головним героєм пов'язаний і мотив «підліпшення», що починає обігруватись зі вступу. Опанас ще в гімназії мав звичай «підліпшувати» мову

[307, т. 21, с. 391]. Ставши вчителем, Моримуха займається просвітницькою діяльністю, тобто «підліпшує» життя іншим: «Громада досить задоволена з нього, бо вчить дітваків пильно, не б'є в школі та й і з людьми людяний: у всьому порадить і не одного й грішми порятує, хоч сам живе бідно» [307, т. 21, с. 400]. Опанас також займається «підліпшенням» навколишнього середовища загалом, про що свідчить його побут: «Огород був скопаний, засаджений яриною, з-між якої тут і там виростали гарні щепки яблунь та груш; пліт отінювали густі корчі насадженої малини, порічок та “веприн”. В однім куті стояла альтанка [...]» [307, т. 21, с. 400]. Так розкривається метафоричний підтекст іншого прізвиська героя – Каганців Панаско: каганець – світильник; Моримуха несе просвіту в народні маси [26, т. 4, с. 67]. До речі, ім'я Панас у перекладі з грецької означає безсмертя, отже, випробування не стали смертельною отрутою для хлопця, тому що він зрозумів своє призначення [270, с. 89]. Подвійне прізвище Моримуха / Каганець символізує духовне роздвоєння героя між романтичними мріями і бажанням працювати для народу. Важливе значення має метафора світла. Символічно, що Киценька зустрічає Опанаса зі «свічкою в руці» [307, т. 21, с. 413]. Вона змальована в образі наставника «твердої школи» долі (епітет «тверда» вказує на випробування, які потрібно подолати, щоб пізнати істину). Так поєднуються теми любові й долі-школи.

У наративі школи окреслений властивий «еміграційному» тексту І. Франка топос болота-батьківщини, який розгортається як метафора неосвіченості, злиденного існування галицького селянства: «В чудовій, затишній долині, обставлене темними стінами лісів, лежало невеличке сільце, радше подібне до пустельницького скита, ніж до новочасної оселі, тим хіба новочасне, що в ньому невилазно гніздилася зовсім не ідилічна біднота, бруд, убожество та темнота» [307, т. 21, с. 398]. Завдяки порівнянню села з пустельницьким скитом зацентовано увагу на низькому рівні матеріальної забезпеченості та ізоляції. Нова конотація надана слову «гніздилася», що в метафорі поєднано з низкою негативних явищ і вказує на подальше збільшення їх масштабів. Болото – це те, що вимагає «підліпшення», просвіти. У першій

частині твору вставна розповідь Опанаса про полотнянки теж змальовує образ болота. Отже, мотиви школи, «підліпшення» і метафора болота взаємопов'язані.

З мотивом поширення освіти, «підліпшення» співвідноситься також і метафора борозни, засівання ниви. Оповідач про Моримуху відзначає: «Я мав таке враження, немовби в житті того чоловіка пройшла якась широка й глибока борозна, якою відорано його минуле від теперішнього» [307, т. 21, с. 402]. Історія з Киценькою стала для Опанаса межевою ситуацією, випробуванням, яке помітно змінило життя героя (тому й борозна глибока), було уроком (борозна як ґрунт для засівання – Моримуха як учень у «твердій школі» долі). Отже, школу повинен пройти сам інтелігент, щоб потім навчати народ. Мотив «підліпшення» народного життя розкриває не лише метафора болота, а й метафора поля: «Від хаток [...] вибігали дві-три стежки на супротилежну гору, внизу покриту худими вівсяними нивками, а далі обгорілими пеньками недавно спаленої “пасіки” та корчами ялівцю» [307, т. 21, с. 398]. Причому пасікою називають місце в горах, де вирубали й спалили ліс для засівання збіжжя. Тому народ – це ґрунт, сіяч – учитель, інтелігент загалом.

Епілог змальовує віче вчителів. Сміслові навантаження має портрет, який фіксує зміну Опанаса – від меланхолійного коханця до святого: «Він значно постарівся, посивів, запустив велику бороду, але все-таки держався просто, був статний і крепкий, говорив сміло. Давнього заляканого погляду, меланхолійного зітхання не було ані сліду. Се був, очевидно, чоловік, який знав, що і пощо робить, а чуючи за собою совісну і позитивну працю, глядить кожному сміло в очі» [307, т. 21, с. 421]. Герой пожертвував пристрасною любов'ю до Киценьки, яка насправді була болотом, на користь позитивної праці для народу. Портрет Моримухи тепер нагадує образ монаха: із грішника Опанас перетворюється на святого (ім'я *Fidelio* отримує інші конотації: від лат. *fides* – віра) [298]. Герой також сприяв переродженню Киценьки, «підліпшив» її. Отже, «тверда школа» життя стала для них взаємним навчанням.

Тому третя частина оповідання, у якій представлено алегорію долі-школи, спростовує тезу про прив'язаність українського селянина до землі. «Нічим не визначній», але «славетній» малій батьківщині-грунту протиставлено батьківщину-націю. Отже, концепт «батьківщина» в назві твору – кодування Галичини, Рутенії, України, а «“батьківщина” в душі» – національне самоусвідомлення особистості [307, т. 21, с. 423]. Примітно, що в циклі «До Бразилії» теж можна простежити вихід на нове поняття батьківщини. У «Листі з Бразилії» цей концепт асоціюється з близькими людьми, яким і адресовано послання, з мовою, вірою: «Одно лиш жаль, що вже по-руськи тут / Молиться ні балакать не дадутъ» [307, т. 2, с. 271]. У такий спосіб периферійний субтекст докоментовує ядерний і конструюється єдиний смисловий простір «еміграційного» надтексту.

В епілозі письменник наводить два висновки, оскільки в новелі представлено притаманний його світобаченню конфлікт романтичного та позитивістичного начала, реалізований у постатях Опанаса та оповідача. Припускаємо, що позиція І. Франка оприявнена в тезі оповідача: життя – це школа, яка змінює людину. Тема школи, реальної, алегоричної, пов'язана в новелі з темою батьківщини та еміграції. Народ не буде змушений емігрувати в пошуках цивілізації тоді, коли матиме добру школу, в якій здобуде національні ідеали. А просвіта – завдання інтелігенції. Так до твору введено традиційну для «еміграційного» тексту тему співпраці інтелігенції з народом.

Таким чином, у новелі «Батьківщина» тема еміграції окреслена у вступі, оповіданні та у висновковій частині і представлена в різних розділах через локуси школи, болота, мандрівки. Твір пропонує переосмислення основних еміграційних топосів: дороги, батьківщини, незнаних країн, проституції. Наприклад, топос дороги актуалізує різні значення: виїзд за межі рідного краю; переміщення в соціальній ієрархії; роздоріжжя як межова ситуація, проблема вибору життєвих пріоритетів; розуміння свого призначення. Багато смислових нюансів надано топосу батьківщини. Передусім, це не лише земля, ґрунт, а нація. Батьківщину в образі галицького села варто означити не як

безпосередньо пекло (вказана алегорія закріплена передусім за фатальним коханням), а швидше «не рай» – цю конотацію увиразнює метафора болота (неосвіченість, злидні). На відміну від циклу «До Бразилії», новела демонструє і шляхи перетворення, «підліпшення» життя. У тексті виписаний образ зразкового інтелігента-просвітителя, яким стає Опанас, пройшовши через низку випробувань. В «еміграційній» публіцистиці І. Франка відповідальність за покращення життя народу і подолання проблеми виїзду за кордон покладена саме на інтелігенцію. Відтак тема вказує на традиційну риторичну модель автора. Еміграційний мотив «одруження» представлений «шлюбною подорожжю» Опанаса і Киценьки. Причому роль агента виконує сама повія: нетрадиційного трактування набуває топос проституції, що розглядається як шлях емансипації, а не спосіб покращення матеріального становища чи трагічна доля вивезених через обман за кордон жінок. У творі також зображено фіктивне «одруження» (але не в контексті вербуванням потенційних емігранток): кінець свого життя Киценька проводить з Опанасом. Топос незнаних країн (мандрівка до Відня) розкрито через знайомство героя зі світом цивілізації, а в циклі «До Бразилії» чужина – це нове пекло. Отже, у просторі топіки твір помітно вирізняється серед інших «еміграційних» текстів.

Риторичні стратегії на рівні композиції та поетики також оригінальні. Диспозиція новели «Батьківщина» побудована на основі схеми промови, структуру якої визначає нарація оповідача. У тексті розгортається опозиція двох розумінь долі, що зумовлює логіку формування наративів і має своєрідне елокутивне вираження: метафори та алегорії вибудовують притчевий рівень, паралельний до реальної історії; внутрішня форма слова слугує утворенню метафор, які розгортають центральні колізії. Змалювання любові як гіпнозу та дотичної до мотиву смерті також виступають усталеними риторичними стратегіями, як і просвітницька робота героя-інтелігента. Висновки дають підстави твердити, що найкоректніше тему твору визначив Я. Грицак: «У оповіданні на прикладі Опанаса Моримухи показано процес, що його переживали мільйони Франкових сучасників: витіснення в ієрархії суспільних

цінностей малої батьківщини батьківщиною великою. Малими батьківщинами були батьківське господарство і місцевість, у якій народився – те, що діставалося у спадок автоматично, без усвідомленого вибору, внаслідок самого народження. А під великою батьківщиною розумілася спільнота ідеологічного характеру – її не можна було успадкувати, її треба було самому вибрати, і безумовна лояльність до неї вважалася найвищою чеснотою» [78, с. 107].

3.3. Новела «Сойчине крило» як «еміграційний» текст

Новелу «Сойчине крило» також зараховуємо до периферійних субтекстів «еміграційного» тексту І. Франка. На полемічності твору щодо декадентської естетики загострює увагу Т. Гундорова [85, с. 134]. Це означає, що репертуар прийомів, який залучається до дискусії, можна виявити і в новелі. А топос еміграції, прописаний у сюжетній лінії головної героїні Мані, стає одним з аргументів для підриву теми декадентського героя.

«Сойчине крило» має складну диспозицію. Увесь текст – це записки, які вміщують лист-щоденник, а отже, у творі представлено позиції двох нараторів – Хоми і Марії-Сойки. Але їхні висловлювання не існують відокремлено, а переплітаються на основі фігури діалогізму (Хома коментує слова Мані, Сойка передбачає реакцію коханого на свою розповідь) і складають єдину канву новели, імітуючи перебіг судового засідання чи диспуту. Влучну характеристику таких творів запропонував І. Денисюк: «Часто в малій прозі Івана Франка оповідач-автор має лише функцію своєрідного зчіплювача, збирача матеріалу, загального “ведучого сюжету”. Окрім нього, виступає ще й другий оповідач; інколи наводиться ще якийсь додатковий матеріал, через який прострумовує течія фабули, – лист, щоденник, телеграма тощо» [93, с. 12].

Записки Хоми мають дискретний сюжет. Елемент подіївості властивий спогадам, що чергуються з рефлексіями героя. На початку листа Мані вміщено низку риторичних звернень, пафосних розмірковувань. Епізоди перших побачень і зустрічі перед від'їздом відображені досить детально, а період еміграції поданий у конспективній формі. Отже, запискам і листу притаманна

своєрідна композиція. Детальніше розглянемо її на рівнях тривалості дискурсу, хронології, послідовності фактів і причинного детермінізму, простору, «точки зору» (нарративної стратегії), які, на думку льєзької школи *μ*, належать до фігур форми вираження оповідного дискурсу.

Сюжетний час твору і записок Хоми зокрема – п'ять годин перед зустріччю Нового року. Фабульний час характерний листу головної героїні та охоплює три роки. Але тривалість дискурсу двох композиційних частин новели не пов'язана з часом у творі. Записки видаються досить «розтягнутими», на що впливають деталізовані описи і внутрішні монологи. Три роки еміграції змальовані в листі дуже стисло на основі вилучення з розповіді несуттєвих описів, діалогів. Проте початок листа Мані завдяки пафосності, рефлексивності сповідального викладу має більшу тривалість у дискурсі твору і нагадує komponування записок. Загалом, лист головної героїні ґрунтується на основі прийому кіномонтажу.

На рівні хронології в новелі важливу роль відведено еліпсам, причому вони часто використовуються в сповіді Сойки: «За десять мінут я сиділа в дорожці... За годину Генрись був на волі. Адже догадуєшся, якою ціною?» [307, т. 22, с. 84]. Це зразок ретроспективного еліпсу: реципієнт дізнається лише про те, що факт відбувся (Маня врятувала Генрися), а перебіг подій домислює самостійно (плата за визволення – честь). Ущільнення хронології – визначальна риса листа Мані: «Те, що я тут оповідаю тобі, се лише ескіз, нарис, скелет моїх пригод» [307, т. 22, с. 82]. На відкритий фінал і чекання події в майбутньому вказує еліпс у закінченні твору: зустріч героїв не описана. У новелі простежуємо також прийоми деталізації незначних фактів, наприклад, у змалюванні першої зустрічі героїв, вечора перед від'їздом у листі. Чергування текстів Хоми і Мані – приклад альтернації хронології. Хоча сюжетний час записок – п'ять годин до свята, вони утворюють паралель до трьох років життя героїні в еміграції, оскільки побут Массіно в цей період залишався незмінним. Отже, завдяки альтернації зведено протиставлені життєві позиції Хоми і Марії – пасивну й активну.

Зміщення помітні й у послідовності фактів. Новела починається наслідком – описом зміни Хоми, пов'язаної з любовним розривом. Причини такого стану, зокрема внутрішні (відмінність характерів, світоглядних позицій), у формі ретроспекції прокоментовані в листі, з якого дізнаємось і про нове життя Мані. Доля героїв після зустрічі не відома, тому що завершення тексту, зумовлене катарсисом закоханих, еліпсоване. Простір записок представлений детальним змалюванням побуту Хоми за зразком кінематографічного загального плану. У листі вміщено лише згадки про «театр» дій, а перевагу надано відображенню окремих епізодів. Часто про редукований простір дізнаємось завдяки звуковому оформленню: «Гармати грають. Чи новий штурм?» (сама війна, поле бою не змальовано) [307, т. 22, с. 91]. У новелі зовнішній простір заміщується внутрішнім, що зумовлює наративна стратегія – дискурс у першій особі, реалізований через записки й лист.

Розповідь Хоми як «ведучого сюжету» в загальній риторичній структурі твору представляє вступ, доповнення до оповідання (основного тексту промови) та завершення. Лист Мані – центральна частина оповідання з ретроспективним викладом подій. Різні життєві позиції героїв ілюструють тези, покладені в основу екзистенційного конфлікту про сенс буття: «Жити для себе самого, з самим собою, самому в собі!» (Массіно); «У мене перед очима миготіли, мерещилися та іскрилися чарівним блиском інші, широкі, чудові світи [...] Світи, повні невимовної розкоші, вольної волі, палкого кохання» (Сойка) [307, т. 22, с. 54, 73]. Тому на рівні текстів записок і листа розгортається полеміка персонажів, зведена в кінці новели до висновку-компромісу, який виголошує Хома.

Визначальним у диспозиції твору вважаємо життєве кредо Массіно, оформлене як антитеза, оскільки підтекст задає авторську тезу – заперечення естетики декадансу. Темі відлюдька-сибарита протиставлено тему інтелігента, який працює для народу: «Ти розвивав передо мною свій улюблений план перенесення камеральних дібр під заряд краю, закладання на тих добрах вільних хліборобських спілок при участі селян і інтелігентів, ступневого

викуплювання панських дібр і парцеляції їх такими спілками, ступневого розбивання теперішніх сіл на групи фільварків, удержуваних такими спілками» [307, т. 22, с. 73]. Але образ інтелігента теж піддано пародіюванню. Незважаючи на ув'язнення Хоми, очевидно, за проповідування реформаторських ідей («блідий іще від недавно відсидженої тюрми»), він вступає в гру, ініційовану Манею-режисером: «І я нищечком постановила собі стягти тебе з п'єдесталу – іронією, кпинами, сміхом, жартами. А коли сі способи не помагали [...], то я пустила в діло інші способи – сердечність, щирість і, нарешті, остатній, найсильніший – свою любов» [307, т. 22, с. 61, 63].

Топос гри визначальний у структурі новели. Коханців Маня називає аматорами: «А я живу і, як кажуть мої аматори, виглядаю нічого собі» [307, т. 22, с. 80]. У середовищі злочинців Сойка також мала визначену роль: «Я мусила одягатися в яркі сукні і ходити з Генрисем на прохід попри вистави і склепи, де було багато панства. Я мала звертати на себе увагу і приманювати багатих паничів, а члени шайки шниряли в юрбі і “працювали”» [307, т. 22, с. 84]. Володимир Семенович програв Сойку в карти. Театральність, за твором, притаманна ще рослинам і птахам: «Хіба ж ти не знаєш, що цвіт – се кокотерія ростини, що всі оті рожі, геліотропи, хризантеми та туберози те тільки й роблять, що кокетують, грають ролю, б'ють на ефект [...]»; «І знає чоловік, – промовив ти по хвилині, коли сова обізвалася ще раз, – що се ж нічим не повинна, ні в яких демонських штуках непричасна пташина, а проте її голос робить такий ефект. [...] Штука для штуки» [307, т. 22, с. 64, 74]. Мотив гри має важливе значення в новелі не лише на рівні сюжету. Саме він головним чином зумовлює komponування тексту: розгадування таємниці в передноворічну ніч; лист як спосіб переконування, контраргументи до тези Хоми; містична поява героїні в кінці прочитання, яке нагадує гру. Початкова теза Мані теж заперечується, тому що на протигагу «іншим світам» цінністю стає батьківщина й перше кохання.

Значуще семантичне навантаження надано в новелі різним предметам. Як стверджують неоритори льєзької школи р, вони можуть виконувати

декоративну (відтворюють місце дії) або драматичну (виступають рушійною силою сюжету) функцію [98, с. 340]. Наприклад, інтер'єр кімнати Массіно – зразок декору з елементами екфразису. Але предмети як своєрідна мистецька ремінісценція слугують відображенню внутрішнього стану й уподобань героя-декадента. Драматична функція речей теж реалізована. Сойчине крило – центральний у творі символ кохання головних героїв. Деякі предмети виконують роль дзеркала: вказують на присутність персонажів (червона сукня з білими цятками) або на їх відсутність (лист) [98, с. 341].

Еміграційний вектор новели пов'язаний з історією головної героїні і репрезентований у її листі. Пригадуємо, що образ листа притаманний емігрантському фольклору. В оповіданні Мані представлено низку важливих еміграційних топосів: батьківщини, чужини, дороги, агента, проституції. Передусім привертає увагу топос проституції, поданий у творі через мотив фіктивного «одруження». Цей спосіб вербування жертв описує М. Полляк: «У галицьких газетах знаходимо повідомлення про спритних торгівців, що “одружувалися” з тридцятьма і більше дівчатами на рік – щоб одразу після “весілля” змусити їх до проституції» [237, с. 45]. Головна героїня «Сойчиного крила» також виїхала за кордон у надії на шлюб і опинилася в середовищі злочинців. Вона була утриманкою сімох чоловіків. Черговий обранець відкривав перед Манею нове середовище: злодіїв (Генрись, Зигмунт), гравців-картярів (інженер Володимир Семенович), капіталістів (золотопромисловець Никанор Ферапонтович Светлов), розбійників (ватажок бродяг «Сашка»), поліцейських (капітан-ісправник Серебряков), військових (Микола Федорович). Змальовані І. Франком середовища й образи коханців мають негативну конотацію. Аналогічне смислове навантаження й у спогаду про російсько-японську війну. Про перебування на смертельній межі Маня не розповідає із захопленням і насолодою, отже, маємо ще один аргумент до розвінчування декадентського світогляду. Дещо переосмислено й образ еміграційного агента Зигмунта. Не акцентується увага на його походженні. Замбецького зображено не лише в шахрайській ролі порядного пана, а й чоловіком «з грубими,

малокультурними привичками та манерами» [307, т. 22, с. 85]. Прокоментовані засоби вказують на інтенцію сформувати неприйняття традиційних декадентських ситуацій.

Топос дороги наскрізний у структурі оповідання. Упродовж трьох років змінює місце перебування Маня. Новелі властива розлога географія: Львів, Городок, Краків, Варшава, Лодзь, Домброва, Радом, Одеса, Москва, Іркутськ, озеро Байкал, Красноярськ, Порт-Артур. Як відзначає Ю. Лотман, географічні назви у творі стають своєрідними метафорами, отримують значення залежно від контексту [177, с. 172]. Так і в новелі І. Франка за кожним містом прихована якась історія з життя героїні – від спокійного побуту вдома до випробувань за кордоном.

Центральні в «еміграційному» тексті І. Франка антитетичні топоси батьківщини і чужини описані й у «Сойчиному крилі». Образ рідного краю співвіднесений з ідилічним на перший погляд змалюванням дому Мані: «Тямиш ту лісничівку в самій середині того лісу? До неї сходилися всі лісові дороги, як артерії до серця, а з неї виходив лад, і порядок, і сильна воля на всі окраїни лісу. А в ній кублилося тихе, відлюдне життя старого батька і молодої дівчини» [307, т. 22, с. 61]. Але метафора «кублилося життя» має іронічний підтекст і веде до переосмислення «райського» побуту на батьківщині. Поневіряння на чужині передані в образі страшного сну з падінням у безодню, що близький до опису погоні у фольклорному тексті казки: «Чи снилося тобі коли таке, що ти злякався чогось і втікаєш? А за тобою погоня. Якісь вороги, якісь скажені собаки, якісь дикі звірі. Женуть щодуху, з різних боків. А з боків усе нові. Ось і спереду забігають. Ти вбік скачеш і знов біжиш. Рад би летіти, а тут у тебе ноги слабнуть, робляться мов олов'яні. Щось немов хапає за них. Ти падеш, а під тобою земля провалюється. Ти летиш, летиш униз і все ще чуєш погоню за собою. Секунда, друга, третя, а кожда довга, як вічність, а страшна, як пекло» [307, т. 22, с. 80]. Отже, контрастні топоси батьківщини й чужини моделюються за зразком біблійного протиставлення раю і пекла, але в

трансформованому варіанті, властивому також циклу «До Бразилії» (Галичина – пекло, проте ним стає і вдаваний рай за морем).

На рівні *elocutio* новели роль провідної риторичної фігури виконує антитеза, що передусім простежується в системі образів. Головні герої змальовані за типовою для романтизму схемою. Як відзначає автор низки робіт у сфері риторики А. Махов, протиставлення чоловічого й жіночого начал Ф. Шлегель демонструє через низку опозицій: «рослинне – мінеральне», «геній як природний дар – мистецтво як ремесло», «сімейне – демонічне», «злість – дурість», «життя – смерть» [193, т. 22, с. 47–48]. Жінка в романтиків асоціюється з чуттєвістю; природно для неї говорити зовсім інше, ніж думати; часто її порівнюють із квіткою (рослинне). Читаючи лист Мані, Хома зауважує: «Женщина жие чуттям і, як геліотроп до сонця, обертається все до тих, що вміють найліпше грати на струнах чуття» [307, т. 22, с. 71]. Образ чоловіка літератури романтизму – це передусім мінеральне начало, а за спостереженнями Ф. Шлегеля, – більша схильність до «тупості» й «дурості» на противагу жіночій злості як прояву чуттєвості [193, с. 48]. Це стверджує і Сойка, звертаючись до Массіно: «Хіба ж жінщини можуть інакше? Те, що вам, твердим, тупішим, видається кокетерією, комедією, се у них найінтимніший, несвідомий вияв їх натури, се у них таке просте, і конечно, і неминуче, як дихання легкими і ходження ногами» [307, т. 22, с. 64].

А. Махов доводить, що романтичний жіночий образ кристалізується у звуковому вимірі [193, с. 30]. Характерна риса героїні «Сойчиного крила» – сміх. Ним починається лист («Ха, ха, ха! Ха, ха, ха!»), перше побачення з Хомою («А я сміючися сказала, що се задля мене завелися тут готури, зваблені моїм сміхом і моїм свистом, і що я чарівниця і прошу тебе берегтися мене») [307, т. 22, с. 61]. Голосний сміх передує розлуці: «А я реготалася, реготалася, як шалена. О, я багато реготалася того вечора, дуже багато. Занадто багато» [307, т. 22, с. 73]. Зустрічі закоханих супроводжує голос сойки-пересмішниці: «Кре, кре, кре, кре, кре!» [307, т. 22, с. 67]. Образ сміху відтворює закладений у підтексті новели іронічний етос, який підриває естетичні настанови декадансу.

Сойка також втілює образ фатальної жінки, суголосний мотиву смерті, підсиленому натуралістичними фізіологічними метафорами, проте зовсім не естетизованому, як у декадентів: «Коли до мене сміється, зо мною говорить, залицяється молода дівчина, особливо брунетка, мені все здається, що шкіра, і м'ясо, і нерви на її лиці робляться прозірчасті і до мене вишкіряє зуби страшна труп'яча голова» [307, т. 22, с. 56]. Марія Карлівна на початку новели змальована жінкою, яка не лише приносить страждання головному герою, вона також зважується на вбивство пташки.

Окрім фатальності, мотив смерті в образі героїні відображає її життя в еміграції, що стала «пеклом»: «Того вечора я другий раз пробувала повіситися [...]»; «Пощо тобі моїх вражіннь, моїх гірких досвідів, оплаканих кровавими слізьми?»; «Я сиділа в повозі, як труп, і гляділа на се труп'ячими очима»; «носячи своє велике кладовище в серці» [307, т. 22, с. 84, 89, 92]. Привертає увагу те, що поневіряння Мані змальовані подібно до духовних мук закоханого Опанаса Моримухи з новели «Батьківщина». Використано ту ж саму метафору, яку можна розглядати як алюзію на пекельні страждання грішників: «Мов крізь сон, пригадуються якісь люті стукання, якісь голоси, якісь холодні руки, що **стискали мене, мов кліщами...**» («Батьківщина») – «коли жорстока дійсність **кліщами шарпає за душу**» («Сойчине крило») [307, т. 21, с. 411; т. 22, с. 69]. Ф. Шлегель в опозиції «життя – смерть» жіночий образ пов'язував зі стихією життя, безкінечністю [193, с. 50–51]. Незважаючи на страждання, Маня все ж не втратила віри на краще: «А я все те витерпіла, Массіно! І навіть [...] мої одоратори кажуть, що й досі виглядаю непогано» [307, т. 22, с. 81].

У новелі І. Франко звертається до традиційних для любовного наративу образів ночі та вогню. Пристрасне кохання символізують гарячі обійми й поцілунки: «А я подала тобі руку, і ти поцілував її, і я чула, як твої уста під чорними вусами тремтіли і горіли, і гадала, що се у тебе гарячка [...]» [307, т. 22, с. 61]. Любовна історія komponується за усталеною схемою: перша зустріч, побачення, розлука, повернення. Прикметно, що почуття героя-інтелігента Хоми прокоментовані як хвороба («гарячка»). У любовному

наративі І. Франко звертається до звичної у власній творчості риторичної моделі протиставлення особистого суспільному. Метафорі ночі співзвучний мотив смерті. Маня тікає з Генрисем уночі в пекло еміграції, про агента Зигмунта зауважує: «Ніч нас звела, ніч розвела, і для мене він лишився страшним виплодом ночі» [307, т. 22, с. 90]. Трагічним знаком-передвісником майбутніх страждань став крик сови в нічній темряві на одному з побачень героїв. Але образ ночі вказує ще на сакральний передноворічний час, який веде до змін, дає можливість катарсису.

У тексті вжито ремінісценції з Біблії, античної міфології, що становлять імпліцитне доповнення до епізодів і вказують на загальнолюдську, екзистенційну проблематику «Сойчиного крила»: «Може, сей лист [...] по відчиненні стратить увесь свій чар, зробиться коробкою Пандори, з якої поповзуть гадюки, що затруять моє життя, знівечать мою твердиню [...]»; «Тямиш той чудовий уступ у Біблії: степом проходила буря, та в тій бурі не було Єгови. Гуркотів грім, та в громі не було Єгови. Свистів вітер, та в вітрі не було Єгови. Гуло землетрясіння, та в землетрясінні не було Єгови. Та коли прояснилося, і засяяло сонце, і повіяв легесенький легіт понад цвітами – глянь, і в подуві того леготу був Єгова» [307, т. 22, с. 58, 70–71]. Фрагмент, у якому змальовано появу Бога, символізує катарсис головної героїні: «Отак і я тепер [...] чую щось таке, мов той містичний легіт. Душа відчиняється, мов квітка, що в часі бурі стулила була свої барвисті листочки» [307, т. 22, с. 71]. Перша ремінісценція увиразнює етос небезпеки, страху, домінантний у новелі.

Вибір імен персонажів також сприяє реалізації риторичних прийомів. Називання головної героїні Сойкою ґрунтується на антономазії і вказує на її запальний характер. Причому С. Луцак припускає, що заголовок твору – імпліцитне позначення любовної інтриги, стрімкого розвитку подій, оскільки сойкам властивий особливо енергійний процес гніздування, а птахам загалом – здатність до польоту й висока температура тіла. Таким чином, назва за семантикою протиставлена підзаголовку «Із записок відлюдька» [183]. На першій зустрічі герой називає Маню Німродом – алюзія на старозаповітного

жорстокого і владного царя Месопотамії, що ще раз підкреслює елемент фатальності в образі Сойки. Ім'я Хома також відсилає до біблійної історії. Массіно характерні нерішучість і сумнів, оскільки він не зміг втримати Маню та не одразу повірив у щирість її сповіді. Проте в новелі передусім зацентовано увагу на місіонерській ролі героя-інтелігента, що розробляє програму покращення життя в Галичині: «Тямиш, яким пророком і апостолом я пізнала тебе? Як ти не говорив, а благовістив, не кланявся, а снисходив?» [307, т. 22, с. 63]. Усе-таки це призначення зіронізоване (у перейменуванні Хоми Манею – Томассо, Томассіно, Массіно – теж іронія) і стає натяком на беззмістовне багатослів'я та бездіяльність інтелігенції, яка в кращому випадку лише співчуває населенню. Про це розповідається в поезії «Два панки йдуть попри них...» із циклу «До Бразилії» [307, т. 2, с. 266]. До речі, як і в інших «еміграційних» текстах, батьківщину зображено такою, що вимагає реформ, а тому не може бути справжнім раєм і не зупинить виїзду за кордон. Оригінально трактує біблійні підтексти імен головних героїв новели Р. Чопик – «Хома невірний» і «Марія Єгипетська». На його думку, твір – «то взаємна сповідь “ідеального” і “реального” за гріхи власних екстрем. То уроки фатального роздаляння “половин” єдиної Цілості» [323, с. 183].

Привертає увагу драматичний пафос твору. Психологізм, емоційну напругу передано за допомогою різноманітних риторичних прийомів на рівні лексики й синтаксису, фігур думки. У художньому тексті використано ізоколон («Світло салону. Звуки фортеп'яна. Хор, пісні, сола... Декламації, брава, оплески»); синтаксичний паралелізм («Без оптимізму, без зайвих надій, бо оптимізм – се признак дитячої наївності [...] Без песимізму, бо песимізм – се признак хоробливої малодушності [...]»); анафору, хіазм («Се не був ліс, се я була»); симплоку («Чи тямиш мене?» – «Се я була»); ампліфікацію («Тямиш ту весну з її пурпуровими сходами сонця, з її теплом і ясністю, з її бурями, мов сварки закоханих, з її громами, мов крики любих дітей, що пустують у широких покоях?»); парцеляцію («Приходь! приходь! Що врятувалося, переходячи через стільки могил, що лишилося живе в наших серцях по стількох руїнах – нехай

живе! Нехай надіється!») [307, т. 22, с. 53–54, 60, 62, 92]. До речі, розмовне слово «тямиш», вжите в повторюваній на початку листа фразі «Чи тямиш мене?», інтимізує оповідь, створює відтінок щирості, притаманний сповідальному тексту. Кілька композиційних частин поєднані за зразком епаналепсису: «Лист відчинений» – «Лист»; «Ся хвилинка протяглася троха довго, мій бідний, глупий, недогадливий Массіно! Від тої хвилинки ми не бачилися й досі» – «Мій бідний, глупий, недогадливий Массіно!» [307, с. 59, 75]. Створенню емпізи слугують апосіопеза («А почувши мій регіт, ти стрепенувся нараз, і зняв капелюх, і наблизився, і почав звинятися, що без дозволу ходиш по лісі, але тобі веліли лікарі... а ти тільки що вчора приїхав... і власне мав намір представитися таткові... і пригадуєш собі мене ще маленькою панночкою...»); епізевксис у поєднанні з градацією («О, я знаю, що ти тямиш мене! Мусиш тямити! Неможливо, щоб ти забув мене! Я ж сконцентрувала всю силу своєї волі, весь огонь своєї пристрасті, всі чари своєї душі й тіла, щоб навіки, незатертими буквами вписатися в твою тямку»); апострофи, риторичні запитання, оклики («Женщино, демоне! Чого тобі треба від мене?») [307, т. 22, с. 61–62]. Риторичні засоби не лише забезпечують експресивність висловлювань, а й ритмічно увиразнюють їх. Конструюючи текст, автор використовує фігури думки, які надають емоційного окреслення викладу від першої особи – діалогізму у формі внутрішнього монологу, апорії (сумнів): «Стій! Се нехибний знак, що лист має якийсь фатальний зміст. Стій! Не руш його!»; «Ха, ха, ха! Але я таки порядний боягуз. Чую себе таким певним у своїй твердині і за заборонами своєї філософії, серед башт своєї самоти – і боюся отсього паперового гостя» [307, т. 22, с. 59].

Завершується новела поверненням героїв до власної сутності. У висновку, сформульованому Хомою, – парадокс і водночас розв'язання психологічного конфлікту: «Що таке чоловік для чоловіка? І кат, і Бог! З ним живеш – мучишся, а без нього ще гірше! Жорстока, безвихідна загадка!» [307, т. 22, с. 92]. Так виходимо на усталену в романтизмі модель досягнення закоханими гармонії через єдність, тому що розлука заміщує космос на хаос. Як відзначає

А. Махов, романтикам належить істина про сприйняття другого «я» як «вічно чужого», ніколи не пізнаного до кінця [193, с. 51–52]. Кохання у творі також зображено парадоксальним: воно руйнує Хому як героя-інтелігента, котрий працює для свого народу, надмірна пристрасть кидає Маню на шлях проституції, але саме любов виводить із безодні. Подолання екзистенційної кризи для Сойки пов'язане з приїздом на батьківщину: «Чи що роблю, чи куди ходжу, все мені здається: се лише для одної цілі здале, щоб вернути туди, до рідного краю, і побачити його» [307, т. 22, с. 89]. Хома теж прагне до нового життя, тому його перспектива в громадській роботі. Отже, у творі відбувається два повернення: до свого справжнього «я» і до батьківщини. Проблема еміграції розкривається на паралельних рівнях: як усамітнення і втрата власної суті та безпосередній виїзд за кордон. Тому топос дороги можна розглядати і як шлях до себе.

Аналіз новели «Сойчине крило» демонструє синтез різнопланових риторичних структур, що беруть участь у побудові висловлювання як єдиного смислового цілого. Твору властива ускладнена диспозиція, представлена діалогізмом текстів записок Хоми і листа Мані, елімінованими через еліпс й імпліцитно доданими компонентами. Теза про заперечення декадентської естетики, що відображає авторську інтенцію, не виражена словесно й існує на рівні підтексту. Кредо Хоми виступає антитезою: «Жити для себе самого, з самим собою, самому в собі!» [307, т. 22, с. 54]. Лист як центральна частина оповідання – важливий засіб аргументації. «Сойчине крило» сконструйоване на основі співдії різних еміграційних топосів: батьківщини, дороги, агента, проституції, чужини. Тема виїзду за кордон представлена в сюжетній лінії Мані та доповнює головну колізію твору. З «еміграційним» текстом «Сойчине крило» зближує образ інтелігента, який працює для народу. Причому в новелі він поданий на тлі іронічного етосу, як і в циклі «До Бразилії». Інтелігентам не вистачає рішучості, стійкості в поглядах, тому вони не можуть зупинити еміграцію, що постає для них не лише актуальною суспільною проблемою, а й особистим випробуванням, як зображено у творі «Сойчине крило».

Висновки до розділу 3

Поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», новели «Батьківщина» і «Сойчине крило» як периферійні субтексти «еміграційного» тексту І. Франка розширюють його семантичне поле. Інтерпретаційні коди ядерного циклу «До Бразилії» задають відповідні рамки для відчитування цих творів у межах еміграційної теми, але концепт еміграції в них модифікований.

Так, поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» розгортає нові мотиви, пов'язані з проблемою єврейської еміграції. Традиційні еміграційні топоси (батьківщини, чужини, дороги, агента, емігранта) переосмислені відповідно до тематичного спектра. Риторичні стратегії поеми ґрунтуються на концепції народного антисемітизму, яка особливо репрезентативна у фольклорі, і корелюють із сатиричним етосом (тропіка й фігури, витримані в межах розмовно-побутової стилістики; реалізація семантичного ореолу хореїчного метра, що увиразнює сатиричне спрямування тексту і передає семантику руху, марковану в назві топосом мандрівки та ін.).

У новелах «Батьківщина» і «Сойчине крило» тема еміграції не належить до центральних, а окреслена в суміжних мотивах і виведена на рівень узагальнень, насичена філософським змістом. Тому й стійкі топоси зазнають значних змін. Риторичні стратегії вираження авторських інтенцій також характеризуються ускладненою технікою, зокрема в композиційному ракурсі творів. Наприклад, у новелі «Батьківщина» тема еміграції з рідного краю потрактована крізь призму вибору Опанасом Моримухою життєвого шляху і конструється із залученням топосів дороги, батьківщини, чужини, проституції, оприявнених у наративах оповідача та головного героя з новими семантичними маркерами. Основна увага зацентрована на перекшталтуванні топосу батьківщини, який асоціюється не з ґрунтом, а з національним усвідомленням, ідеологічною спільнотою. Відтак домінантний образ інтелігента-просвітителя, тоді як у циклі «До Бразилії» тільки імпліцитно

наголошено, що інтелігенція не повинна бути байдужою до проблем народу. Загалом, аргументи й контраргументи до тези про прив'язаність українського селянина до землі розгортаються у двох наративах – долі-школи і долі-безодні, співвіднесеної з любовною інтригою. До риторичних домінант зараховуємо метафори, які розбудовують центральні колізії. До речі, серед них можна виокремити як безпосередньо характерні для «еміграційного» тексту («підліпшення», болота-батьківщини та ін.), так і ті, в яких акумульована пам'ять культури (любов як вогонь, хвороба, гіпноз, сон).

Еміграційний вектор новели «Сойчине крило», теж побудованої за принципом двоступеневої нарації, реалізований насамперед у листі Мані через топоси дороги, агента, батьківщини, чужини, проституції, які ретранслює мотив фіктивного «одруження». З образом Хоми співвіднесена тема громадської роботи інтелігенції, накреслена ще в «еміграційній» публіцистиці І. Франка. Але на першому плані твору актуалізована проблема внутрішньої еміграції і відповідно топос дороги експлікується як шлях до себе. Драматизм психологічної новели увиразнено риторичними стратегіями в площині тропіки й фігур: антитеза, метафора, риторичні запитання, апострофи, апосіопеза, внутрішнє монологічне мовлення як фігура думки та ін. Слід зазначити, що в периферійних субтекстах, особливо в новелах, виразно реалізований метафоричний потенціал заголовків і власних назв, який підтверджує тезу Ю. Лотмана про те, що в риторично організованих текстах завдяки смисловій інтеграції слова трансформуються в тропи [178, с. 189]. А на думку Б. Успенського, імена персонажів демонструють обрану щодо них авторську позицію – наративну стратегію, яка залежить від об'єкта опису [295, с. 156]. Відтак оригінальність риторичних особливостей новел зумовлена психолого-модерністичними домінантами цих творів порівняно з реалістичною поезією ядерного субтексту циклу «До Бразилії».

Розбудова смислового поля та центрація творів у межах «еміграційного» тексту І. Франка відбуваються під впливом актуалізованого в циклі «До Бразилії» біблійного інтертексту з топосами раю, пекла, мотивами спокуси,

гріха. Так, у поемі про Швінделеса Пархенбліта, як і в «еміграційній» поезії (проте з урахуванням єврейського контексту проблеми), антитеза пекла / раю пов'язана з моделюванням образів батьківщини і чужини, які в процесі розвитку сюжету обмінюються семантичними маркерами. Ореол Америки-раю заперечується вже у змалюванні «пекельних» умов мандрівки залізницею. А мотиви спокуси та гріха пов'язані з промислами головного персонажа-шахрая, що й стають причиною вимушеного виїзду. У новелах «Батьківщина» і «Сойчине крило» топоси раю, пекла не лише співзвучні образам чужини і батьківщини, а й переносяться в простір любовного наративу, що в руслі аргументативних моделей доповнює еміграційні мотиви. У «Батьківщині» паралель із біблійним текстом проведена також через алюзію на історію Юди. Так увиразнено мотиви спокуси, зради, гріха, притаманні «еміграційному» тексту. Як ще один біблійний інтертекст до корпусу творів І. Франка про еміграцію можна розглядати притчу про блудного сина, теж базовану на мотивах спокуси і гріха, що кореспондують із пошуком кращого життя. До речі, на відміну від «еміграційної» поезії, у прозових творах змодельовано топос повернення грішника.

На прикладі поеми «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», новел «Батьківщина» і «Сойчине крило» помітно, як периферійні субтексти набувають значень під впливом ядерного, але в той же час цикл «До Бразилії» також отримує активізацію нових смислів. Риторичні стратегії компонування текстів і параметрів форми (ритміка, фоніка, тропіка, фігури) відображають як тенденції тяжіння до традиції, так і пошук неординарних рішень, безпосередньо розроблених для «еміграційного» тексту. Новаторське художнє осмислення еміграційної проблеми в периферійних субтекстах засвідчує оригінальність корпусу творів І. Франка про еміграцію в контексті української літератури кінця XIX – початку XX ст., що виявляється в опрацюванні нових тем (виїзд єврейства, внутрішня еміграція), переосмисленні традиційних топосів (батьківщини, чужини, емігранта, агента) і в специфічному втіленні риторичних стратегій на рівні композиції та поетичної мови.

ВИСНОВКИ

В українській літературі кінця XIX – початку XX ст. еміграційна тема належить до низки актуальних. Згенерована соціокультурним текстом еміграції, вона розгортається в рамках стійких домінант художньо-естетичного коду (визначене коло мотивів, образів). Вказана тема репрезентована й у творчості І. Франка. Зокрема, корпус текстів письменника про еміграцію формують ранні поезії, незавершена поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», оповідання «Довбанюк», повість «Для домашнього огнища», комедія «Майстер Чирняк», начерк драми «До Бразилії», оповідання «Панщизняний хліб», поетичний цикл «До Бразилії», роман «Перехресні стежки», новели «Батьківщина», «Сойчине крило». Зважаючи на смислову цілісність, задану концептом еміграції, та особливості поетики, ці твори можна трактувати як єдиний текст.

«Еміграційний» текст І. Франка – складна персональна надтекстова єдність з ознаками локальної, яка складається зі спільних за семантикою та формою художніх творів, що розкривають тему еміграції та об'єднані центральними просторовими топосами батьківщини і чужини, переведеними в сакральний регістр образної антитези раю / пекла. Публіцистику І. Франка про першу хвилю еміграції, листування письменника та спогади про його участь у галицькому еміграційному русі зараховуємо до комплементарного блоку художнього надтексту. Емігрантський фольклор – вагомий генеративний фактор культурного контексту, а водночас джерело мотивно-образної парадигми творів і їх поетикальних домінант, зокрема циклу «До Бразилії». «Еміграційний» текст І. Франка проаналізували на основі трьох теоретико-методологічних підходів – поетики, риторики та інтерпретації. Насамперед апробували неориторичну методологію, що дала змогу виявити специфіку стратегій вираження авторських інтенцій різних поетикальних рівнів творів (версифікація, тропіка та ін.) із використанням традиційних і новаторських прийомів.

У межах надтекстової єдності виокремлюють ядерні та периферійні субтексти. В «еміграційному» тексті І. Франка роль ядерної структури виконує цикл «До Бразилії», який безпосередньо задіяний у розбудові його семантичного простору з відповідними маркерами художнього коду та асимілює периферійні твори, задає моделі їх інтерпретації в еміграційному контексті. У поезіях циклу конституюється базовий мотивний репертуар (підготовка до виїзду, дорога, побут на чужині) і система повторюваних образів-топосів. На їх формування впливають публіцистика письменника, що накреслює коло провідних мотивів, і фольклор, який визначає специфіку поетики. Вони і спрямовують тексти в русло традиційного наративу. Базова топіка циклу «До Бразилії» простежується в інших творах та сприяє їх інтеграції в цілісну структуру. Тому риторична стратегія на рівні топосів центральна в «еміграційному» тексті. Письменник досить вдало підсилює власне еміграційну топіку (батьківщина, чужина, дорога, агент, емігрант) загальнокультурною, що набуває нових смислових нюансів (рай, пекло, гра та ін.). Спроектowana на просторові образи батьківщини і чужини біблійна антитеза раю / пекла забезпечує об'єднання творів у надтекст і через інтертекстуальні паралелі залучає його в контекст світової літератури.

Поряд з використанням елементів традиції на рівні композиції та поетичної мови циклу «До Бразилії» помітні й художньо-креативні пошуки, що в поєднанні відображають авторську інтенцію – відмовити селян від виїзду на південноамериканський континент. У кожній з поезій І. Франко оприявнює відповідний етап еміграції, так що цикл репрезентує хроніку подій. Твори також відрізняються особливостями композиції та форми, на що впливає жанр (лист, емігрантська пісня, поезія-дискусія). Серед риторичних стратегій формального рівня особливу роль відведено версифікації. У поезіях витримано семантичний ореол метра, що реалізує пам'ять культури, а за допомогою варіювання ритмічних схем підкреслено різні змістові фрагменти тексту. У творах циклу «До Бразилії» задіяний принцип «тісноти поетичного ряду», проаналізований Ю. Тиняновим [291, с. 63]. У межах ритмічних одиниць

сенси слів інтегруються, набуваючи нових семантичних відтінків, чому сприяють також звукове інструментування та поетичний синтаксис. А тропіка та риторичні фігури поезій зорієнтовані на традицію (насамперед втілену в емігрантських піснях), позаяк ґрунтуються на розмовно-побутовій та фольклорній моделях. У творах превалює автологізм. Цикл «До Бразилії» та «еміграційний» текст І. Франка загалом репрезентують художню комунікацію, базовану на принципі конвергенції: реалізації авторських інтенцій сприяють риторичні стратегії різних рівнів, враховуючи інтертекстуальні паралелі.

Тема еміграції в периферійних субтекстах має власну специфіку. По-перше, І. Франко не обмежується в них белетризацією виїзду за кордон галицького селянства в кінці XIX – на початку XX ст. з метою пошуків заробітку чи постійного місця проживання. У творах акцентуються нові аспекти проблеми, навіть із переведенням її в площину філософських узагальнень. По-друге, у периферійних субтекстах відповідно до нюансування інших мотивів значно переосмислена стійка еміграційна топіка і дібрано специфічні риторичні стратегії в межах композиції та поетичної мови.

Наприклад, поема про Швінделеса Пархенбліта розкриває проблему єврейської еміграції 80-х рр. XIX ст. Особливості композиції, тропіки, версифікації та комунікативних моделей увиразнюють сатиричний етос і підпорядковані аргументуванню тези про виїзд шахрая. Отже, насамперед перекошталтовано образ емігранта. Новели «Батьківщина» і «Сойчине крило», сконструйовані за принципом двоступеневої нарації, демонструють складні схеми аргументації тез персонажів, зокрема з приводу життєвих позицій. Еміграційна тема в них розгортається на рівні додаткових сюжетних колізій. У новелі «Батьківщина» привертає увагу переосмислений топос рідного краю, який відтепер тлумачиться як національне усвідомлення особистості, ідеологічна спільнота, тому прив'язаність до ґрунту втрачає пріоритетність. У ширшому для «еміграційних» творів контексті виїхати за межі батьківщини означає не лише втратити землю, а передусім духовні цінності. Новела «Сойчине крило» актуалізує концепт внутрішньої еміграції та дотична до

проблеми торгівлі жінками через оприсутнений в історії головної героїні мотив фіктивного «одруження». З огляду на центральну любовну колізію відзначається особливостями і традиційна топіка твору. У новелах більш детально виписано започаткований у циклі «До Бразилії» образ інтелігента, який працює для народу. На відміну від орієнтованих на автологічність поезій про еміграцію з домінантними стратегіями в межах версифікації, фоніки, поетичного синтаксису, на елокутивному рівні прозового «еміграційного» тексту провідну роль відведено тропіці, зокрема метафориці, що кодує різноманітні підтексти. Попри окреслені відмінності периферійні субтексти утворюють єдність із ядерним циклом «До Бразилії», обмінюючись семантичними маркерами і розширюючи смисловий простір «еміграційного» тексту.

Корпус творів І. Франка про еміграцію – складова «еміграційного» тексту української літератури кінця XIX – початку XX ст., сконструйованого за принципом традиційного наративу з визначеною мотивно-образною парадигмою, наближеною до фольклорної матриці. Причому цикл «До Бразилії» – класичний зразок його трагічної моделі. Але І. Франко експериментує з композицією, поетикою і творить оригінальну версію «еміграційного» тексту, риторичні стратегії якого демонструють поєднання традиції з індивідуально-авторським осмисленням проблеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашев, В.В., 2000. *Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века*. Пермь : Изд-во Пермского университета. 404 с.
2. Абрамович, С.Д. та Чікарькова, М.Ю., 2001. *Риторика*. Львів : Світ. 240 с.
3. Авеличев, А.К., 1986. Возвращение риторики. В : Дюбуа, Ж., Эделин, Ф., Клинкенберг, Ж.-М. и др., 1986. *Общая риторика*. Общ. ред. и вступ. ст. А.К. Авеличева. Москва : Прогресс, с. 5-25.
4. Аверинцев, С., 1996. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва : Школа «Языки русской культуры». 448 с.
5. Андрусів, С.М., 2000. *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст.* Тернопіль : Джура, Львів : ЛНУ ім. І. Франка. 340 с.
6. Андрюкова, Е.А., 2013. *Московский текст в творчестве И. Шмелева (период эмиграции)*. Автореф. дисс. кандидата филол. наук. ГОУВПО «Вологодский государственный педагогический университет». 23 с.
7. Анциферов, Н.П., 1991. «Непостижимый город...». *Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина*. [Сост. М.Б. Вербловская]. Санкт-Петербург : Лениздат. 335 с.
8. Аристотель, 1998. *Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Классическая философская мысль*. Минск : Литература. 1391 с.
9. Байкова, С.А., 2010. Метатекст. *Знание. Понимание. Умение*, 3, с. 248-250.
10. Барт, Р., 1996. Від твору до тексту. Переклад з французької Ю. Гудзя. В : М. Зубрицька, ред., 1996. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис, с. 378-384.
11. Барт, Р., 1978. Лингвистика текста. *Новое в зарубежной лингвистике*, 8. Лингвистика текста. Москва : Прогресс, с. 442-449.
12. Барт, Р., 1989. Риторика образа. В : Барт, Р., 1989. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Пер. с фр. Москва : Прогресс, с. 297-319.

- 13.Басс, І. та Каспрук, А., 1983. *Іван Франко. Життєвий і творчий шлях*. Київ : Наукова думка. 455 с.
- 14.Бахтин, М., 1979. *Эстетика словесного творчества*. Москва. : Искусство. 424 с.
- 15.Бахтин, М., 1986. *Литературно-критические статьи*. Москва. : Худ. л-ра. 543 с.
- 16.Бахтін, М., 1996. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. Переклад з російської М. Зубрицької. В : М. Зубрицька, ред., 1996. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, с. 310-317.
- 17.Бахтін, М., 1996. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. Досвід філософського аналізу. Переклад з російської М. Зубрицької. В : М. Зубрицька, ред., 1996. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, с. 318-323.
- 18.Бацевич, Ф., 2016. *Лінгвокомунікативні та риторико-прагматичні виміри художнього тексту (на матеріалі роману Івана Франка «Перехресні стежки»)*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка. 204 с.
- 19.Безменова, Н.А., 1991. *Очерки по теории и истории риторики*. Москва : Наука. 215 с.
- 20.Бестюк, І., 2005. Мотив танцю як ритуал переходу («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського). *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць*. Рівне : Перспектива, 15, с. 28-38.
- 21.Бикова, Т.В., 2016. *Гуцульщина як текст в українській літературі першої третини ХХ століття*. Дис. доктора філол. наук. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. 446 с.
- 22.Біблія або Книги Святого письма Старого й Нового Заповіту. *Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена*, 1980. Об'єднання Біблійних Товариств. 296 с.

23. Білецька, А., 1984. Тема еміграції галицького селянства в творчості І.Я. Франка. *Українське літературознавство*. Львів : Вид-во Львівського ун-ту, с. 74-80.
24. Білецький, О., 1965. Поезія Івана Франка. В : *Зібрання праць у 5-ти томах*. Т. 2. Українська література XIX – початку XX століття. Ред. тому М.Є. Сиваченко. Київ : Наукова думка, с. 462-501.
25. Білецький, О., 1965. Художня проза І. Франка. В : *Зібрання праць у 5-ти томах*. Т. 2. Українська література XIX – початку XX століття. Ред. тому М.Є. Сиваченко. Київ : Наукова думка, с. 412-461.
26. Білодід, І.К., ред. *Словник української мови, 1970–1980*. В 11 тт. АН УРСР. Інститут мовознавства. Київ : Наукова думка.
27. Божко, Т.В. *Этос, пафос и логос риторического текста*. [online] Доступно: <<http://ebooks.grsu.by/philologos/bozhko-t-v-etos-pafos-i-logos-ritoricheskogo-teksta.htm>> [Дата звернення 02 Січень 2017].
28. Бордуляк, Т., 1958. *Твори*. Київ : Держлітвидав. 478 с.
29. Борушенко, О., 2011. *Бразилійська Україна. Як галичани і волиняни джунгли освоювали*. [online] Доступно: <<http://www.istpravda.com.ua/research/2011/06/13/42464/>> [Дата звернення 14 Березень 2013].
30. Бровко, О.О., 2010. Слобожанський текст Олеся Досвітнього. *Вісник Луганського національного університету. Серія філол.*, 4 (191), ч. 2., с. 50-55.
31. Будний, В. та Ільницький, М., 2008. *Порівняльне літературознавство : підручник*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 430 с.
32. Бунчук, Б., 2000. Віршова майстерність Івана Франка. *Дзвін*, 8, с. 151-156.
33. Бунчук, Б.І., 2001. *Віршування Івана Франка в контексті української версифікації XIX – поч. XX століття*. Автореф. дис. доктора філол. наук. Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. 36 с.
34. Бурячок, А. та Гурин, І., 1979. *Словник українських рим*. Київ : Наукова думка. 338 с.
35. Бут Уэйн Клейсон. [online] Доступно : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D1%82,_%D0%A3%D1%8D%D0%B9%D0%BD_%D0%9A%D0%>

- ВВ%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BE%D0%BD> [Дата звернення 04 Жовтень 2016].
- 36.Бухаркин, П.Е., 2001. *Риторика и смысл. Очерки*. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та. 168 с.
 - 37.Вакарчук, І., Ісаєвич, Я. та ін., ред., 2006. *Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова*. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка. 564 с.
 - 38.Васильченко, С.В., 1988. *Оповідання. Повісті. Драматичні твори*. Упоряд. і приміт. Н.М. Шумило. Вступ. стаття Б.А. Деркача. Ред. тому Деркач Б.А. Київ : «Наукова думка». 600 с.
 - 39.Вербицька, Л., 2011. Вода у поетичному світі Івана Франка: філософська символіка стихії на рівні макро- та мікрокосму. *Українське літературознавство*, 74, с. 130-139.
 - 40.Владимирова, Т.Л., 2006. *Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя*. Дисс. кандидата філол. наук. ГОУ ВПО «Томский политехнический университет». 207 с.
 - 41.Возняк, Т., 2005. Феномен міста. Незалежний культурологічний часопис «І», [online] 36. Доступно : <<http://www.ji.lviv.ua/n36texts/36-zmist.htm>> [Дата звернення 17 Серпень 2017].
 - 42.Войтович, В., 2002. *Українська міфологія*. Київ : Либідь. 663 с.
 - 43.Волинський, П., 1967. Елементи віршування. В: Волинський, П., 1967. *Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства*. Київ : Радянська школа, с. 187-235.
 - 44.Волков, А., 2003. *Основы риторики : учебное пособие для вузов*. Москва : Академический Проект. 304 с.
 - 45.Волков, А.Р., 1995. Традиційні сюжети та образи (деякі питання теорії). *Питання літературознавства : наук. зб.* Чернівці : Рута, 2, с. 3-15.
 - 46.Воробьева, Л.В., 2009. *Лондонский текст русской литературы первой трети XX века*. Автореф. дисс. канд. філол. наук. ГОУ ВПО «Томский политехнический университет». 21 с.

- 47.Гавдида, Н., 2012. *Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого* : монографія. Київ : Смолоскип. 228 с.
- 48.Галета, О., 2015. *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття* : монографія. Київ : Смолоскип. 640 с.
- 49.Галик, В., 2013. Нереалізований план еміграції Івана Франка до Америки (США) (за листами до Івана Франка). *Людинознавчі студії. Філософія*, 28, с. 169-179.
- 50.Галицько-руські народні приповідки. Зібрав, упорядкував і пояснив д-р. Іван Франко : у 3 т., 6 вип. *Етнографічний збірник*. Львів : Друкарня НТШ, 1901. Т. X. 200 с.; 1905. Т. XVI, с. 201-600; 1907. Т. XXIII. 300 с.; 1908. Т. XXIV, с. 301-600; 1909. Т. XXVII. 300 с.; 1910. Т. XVIII, с. 301-600.
- 51.Гарасим, Я.І., 2010. *Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору*. Львів : Українські технології. 375 с.
- 52.Гарасим, Я.І, 2010. *Етноестетика українського пісенного фольклору*. Авт. дис. доктора філологічних наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. 41 с.
- 53.Гаспаров, М., 1984. *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. Москва : Наука. 319 с.
- 54.Гаспаров, М.Л., 1999. *Метр и смысл : Об одном из механизмов культурной памяти*. Москва : РГГУ. 297 с.
- 55.Гаспаров, М.Л., 2000. *Об античной поэзии : Поэты. Поэтика. Риторика*. Санкт-Петербург : Азбука. 480 с.
- 56.Гаспаров, М., 2003. *Очерк истории европейского стиха*. Москва : Фортуна Лимитед. 272 с.
- 57.Гінда, О.М., 2016. *Поетична творчість української спільноти в Італії початку XXI століття в контексті фольклорної традиції: сюжетики, генологія, інтертекстуальність*. Дис. доктора філол. наук. Львівський національний університет імені Івана Франка. 438 с.

- 58.Гиндин, С.И., 1986. Риторика и проблемы структуры текста. В: Дюбуа, Ж., Эделин, Ф., Клинкенберг, Ж.-М. и др., 1986. *Общая риторика*. Общ. ред. и вступ. ст. А.К. Авеличева. Москва : Прогресс, с. 355-364.
- 59.Гинзбург, Л.Я., 1974. О лирике. Ленинград : Сов. Писатель. 320 с.
- 60.Гнатюк, В., 1902. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності. *ЗНТШ*, т. 50, кн. VI. Львів : Друкарня НТШ. I. Вступ, с. 1-18; II. Тексти, с. 19-37.
- 61.Гнатюк, В., 1903. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності. *ЗНТШ*, т. 52, кн. II. Львів : Друкарня НТШ. Тексти, с. 38-67.
- 62.Гнатюк, В., 1981. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності. *Записки Наукового товариства імені Шевченка : Філологічна секція. Володимир Гнатюк. Вибрані статті про народну творчість. На 110-річчя народження 1871–1981*. Упорядкування, редакція і вступна стаття Б. Романенчука. Англ. передмова Л. Рудницького. Нью-Йорк, т. 201, с. 41-56.
- 63.Гнатюк, М., 2011. *Іван Франко і проблеми теорії літератури* : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія». 240 с.
- 64.Гнатюк, М.І., 2016. *Заміри глибин. Франкознавчі студії*. Львів : Світ. 376 с.
- 65.Гнатюк, М., 2016. Іван Франко і галицьке єврейство : літературознавчий і публіцистичний контекст. *На перехресних стежках. Іван Франко та єврейське питання у Галичині: матеріали наукової конференції у Віденському університеті (24–25 жовтня 2013 року)*. Упоряд. А. Вольдан і О. Терпіц. Київ : Критика, с. 49-61.
- 66.Гнатюк, О., 1994. *Українська духовна барокова пісня*. Варшава ; Київ : Перевал. 188 с.
- 67.Гнідан, О., Дем'янівська, Л., Кіраль С. та ін., 2003. *Історія української літератури XIX ст. (70–90-ті роки)* : підручник. У 2 кн. Кн. 2. Ред. О. Гнідан. Київ : Вища школа. 439 с.
- 68.Головачёва, А.Г. Харьков в жизни и творчестве А.П. Чехова. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. [online] Харків : Харківський національний університет імені

В.Н. Каразіна. Доступно : <http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_963/content/golovachova.pd> [Дата звернення 17 Серпень 2017].

- 69.Голод, Р., 2005. *Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття*. Івано-Франківськ : Лілея НВ. 288 с.
- 70.Голод, Р.Б., 2006. *Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття*. Авт. дис. доктора філол. наук. Львівський національний університет імені Івана Франка. 38 с.
- 71.Голомб, Л., 2010. Із історії української мемуаристики: забута мемуарна повість Петра Карманського «Між рідними в Південній Америці». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 14, с. 139-142.
- 72.Гомер, 1968. *Одіссея*. Пер. із старогрецької і склав примітки та словник Борис Тен; вступна ст. К.С. Забаріла; художнє оформлення Л.Г. Скліотовського. Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро». 462 с.
- 73.Горелов, О.С. *Петербургский текст в художественной концепции И. Бродского*. Дисс. кандидата філол. наук. ГОУ ВПО «Івановський державний університет. 176 с.
- 74.Грабович, Г., 2003. Єврейська тема в українській літературі XIX та початку XX сторіччя. В: Грабович, Г., 2003. *До історії української літератури*. Київ : Критика. с. 218-236.
- 75.Гребнева, М.П., 2009. Концептосфера флорентийського мифа в русской словесности. Автореф. дисс. доктора філол. наук. ГОУ ВПО «Томський державний університет». 33 с.
- 76.Григоренко, Грицько, 1990. Пересельці (З дому і додому). Оповідання. *Київська старовина. Щомісячний історичний журнал*, том LXXI. Київ: Типографія Імператорського університету Св. Володимира, с. 291-325.
- 77.Грица, С.Й., 1991. Українські народні пісні про еміграцію. В: *Буд здорова, землице. Українські народні пісні про еміграцію*. [Упорядк., вступ. стаття і прим. С. Й. Грица]. Київ : Музична Україна, с. 3-24.

78. Грицак, Я., 2006. *Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886)*. Київ : Критика. 631 с.
79. Грицютенко, І., 1968. Мова в естетичній концепції Івана Франка. *Українське літературознавство*, 5 : Іван Франко. Статті і матеріали. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, с. 25-31.
80. Гром'як, Р., Ковалів, Ю. та Теремко, В., ред., 2007. *Літературознавчий словник-довідник*. Київ : ВЦ «Академія». 752 с.
81. Грушевський, М., 1993. *Історія української літератури*. В 6 т. 9 кн. Т. 1. Упоряд. В. Яременко. Авт. передм. П. Кононенко. Приміт. Л. Дунаєвської. Київ : Либідь. 392 с.
82. Грушевський, М.С., 2008. *Твори*. У 50 т. Редкол. : П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін. ; голов ред. П. Сохань. Т. 11. Серія «Літературно-критичні та художні твори» : Літературно-критичні праці (1883–1931), «По світу». Львів : Видавництво «Світ». 784 с.
83. Гуменюк, О.М., 2017. *Кримськотатарська народна емігрантська пісня кінця XVIII – XIX століть в контексті національних фольклорних традицій*. Автореф. дис. доктора філол. наук. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. 40 с.
84. Гундорова, Т., 2002. У колисці міфу, або Топос Києва в літературі українського модернізму. *Київська старовина*, 6, с. 74-82.
85. Гундорова, Т., 2006. *Франко не Каменярь. Франко і Каменярь*. Київ : Критика. 352 с.
86. Гунчик, І., 2010. Творчість Марії Конопніцької в оцінці Івана Франка. *Контакти. Реценції. Паралелі*, [online] с. 597-603. Доступно : <http://institutes.lnu.edu.ua/franko/wp-content/uploads/sites/7/ivan-franko-zbirnyk-2010-t02/64Ihor_Hunchyk.pdf> [Дата звернення 21 Листопад 2017].
87. Гуняк, М.Ф., 1999. *Творчість Івана Франка початку XX ст. (особливості етико-антропологічного та історіософського синтезу)*. Автореф. дис. канд. філол. наук. Львівський національний університет імені Івана Франка. 20 с.

- 88.Дарвин, М.Н., 1983. *Проблема цикла в изучении лирики : учеб. пособие.* Кемерово : [б. и.]. 104 с.
- 89.Дигасінський Адольф. [online] Доступно : <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Адольф_Дигасінський> [Дата звернення 16 Листопад 2017].
- 90.Дей, О., 1955. *Іван Франко і народна творчість.* Київ : Держлітвидав. 599 с.
- 91.Демчук, Р.В., 2013. Кримський топос у контексті візантійської / імперської парадигми. *Магістеріум. Культурологія*, 52, с. 39-47.
- 92.Денисюк, І., 1968. Про родово-видові особливості «Сойчиного крила». *Українське літературознавство : міжвідомчий республіканський зб.*, 3 : Іван Франко. Статті і матеріали. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, с. 98-103.
- 93.Денисюк, І., 1969. Способи оповіді в малій прозі І. Франка. *Українське літературознавство : міжвідомчий республіканський зб.*, 7 : Іван Франко. Статті і матеріали. Львів : Світ, с. 10-17.
- 94.Денисюк, І., 1993. Любовні історії української белетристики. В: *Український декамерон.* Кн. 1 : Дияволиця : новели, повість. Упоряд. Р. Піхманець. Післямова Іван Овксентійович Денисюк. Київ : Фірма «Довіра», с. 377-391.
- 95.Денисюк, І., 1999. *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.* Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний експрес». 280 с.
- 96.Драгоманов, М., 1918. *Нові українські пісні про громадські справи (1764–1880).* Київ : Друкарня акц. т-ва «П. Барський», Хрещатик. 160 с.
- 97.Дубічинський, В., ред., 2009. *Сучасний тлумачний словник української мови: 100 000 слів.* Харків : ВД «Школа». 1008 с.
- 98.Дюбуа, Ж., Эделин, Ф., Клинкенберг Ж.-М. и др., 1986. *Общая риторика.* Пер. с фр. Общ. ред. и вступ. ст. А.К. Авеличева. Москва : Прогресс. 392 с.
- 99.Еко, У., 1996. Риторика та ідеологія. В: М. Зубрицька, ред., 1996. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис, с. 406-419.

100. *Емігрантські вірші галицького селянина Григорія Олійника*, 1972. Упорядкув. та вступ. ст. проф. Ореста Зілінського. Торонто : Видавниче товариство «Кобзар». 64 с.
101. Етнографічні матеріали з Угорської Русі, 1898. Зібрав Володимир Гнатюк. Том I : казки, байки, оповідання про історичні особи. *Етнографічний збірник* : Т. IV : Видає Етнографічна комісія Наукового Товариства імені Шевченка. Львів : Друкарня НТШ. 254 с.
102. Етнографічні матеріали з Угорської Русі, 1900. Зібрав Володимир Гнатюк. Том III : I. Західні угорсько-руські комітати. II. Бач-Бодрогський комітат. *Етнографічний збірник* : Т. IX : Видає Етнографічна комісія Наукового Товариства імені Шевченка. Львів : Друкарня НТШ. 284 с.
103. Етнографічні матеріали з Угорської Русі, 1909. Зібрав Володимир Гнатюк. Том. IV. Казки, легенди, новели, історичні спомини з Банату. *Етнографічний збірник* : Т. XXV : Видає Етнографічна комісія Наукового Товариства імені Шевченка. Львів : Друкарня НТШ. 250 с.
104. Євстаф'євич, Н.Є., 2010. Львів як континуальний і просторовий *надтекст* у прозі письменників літературного угруповання «Дванадцята». *Актуальні проблеми слов'янської філології*, XXIII, ч 1, с. 26-33.
105. Женетт, Ж., 1998. *Фигуры* . В 2 т. Москва : изд-во им. Сабашниковых.
106. Жеребин А., 2010. Цитата Михайлова из Курциуса и ее обратный перевод. *Вопросы литературы*, [online] 3. Доступно : <<http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/zh15.html>> [Дата звернення 22 Листопад 2016].
107. Жирмунский, В.М., 1921. *Композиция лирических стихотворений*. Петербург : Изд-во ОПОЯЗ. 109 с.
108. Жирмунский, В., 1975. *Теория стиха*. Ленинград : Сов. писатель. 664 с.
109. Жолковский, А.К. и Щеглов, Ю.К., 1971. К описанию смысла связного текста (на примере художественных текстов). В: *Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике*, 22, ч. 1. Москва : ИРЯ АН СССР. 54 с.

110. Жулинський, М., ред., 2006. *Історія української літератури XIX століття* : підручник. У 2 кн. Кн. 2. Київ : Либідь. 712 с.
111. Зенкин, С., 2000. *Введение в литературоведение : Теория литературы*. Москва : [б. и.]. 81 с.
112. Зенкин, С., 2012. *Небожественное сакральное : Теория и художественная практика*. Москва : РГГУ. 537 с.
113. Зеров, М., 2003. *Франко-поет*. В: *Українське письменство*. Упор. д. філол. н. М. Сулима. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», с. 486-515.
114. Злупко, С., 2006. *Іван Франко і економічна думка світу*. Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка. 413 с.
115. *Іван Франко у спогадах сучасників*, 1972. Львів : Каменяр. 336 с.
116. Івановська, О.П., 2007. *Суб'єктно-образна система фольклору: категоріальний аспект*. Автореф. дис. доктора. філол. наук. [online] Київський національний університет імені Т.Г. Шевченка. 39 с. Доступно : <http://www.irbis_nbu.gov.ua> [Дата звернення 30 Листопад 2017].
117. Иванюк, Б., 2007. *Поэтическая речь : словарь терминов*. Москва : Флинта Наука. 312 с.
118. *Історія української етнографії (електронний збірник статей і матеріалів)*, 2014. Ч. 1. Івано-Франківськ. 157 с.
119. *Історія виникнення «гіпноза» (нейро-гіпноза)*, 2010. [online] Доступно: <<http://www.kcnlp.com.ua/hypnosis/history/>> [Дата звернення 12 Жовтень 2013].
120. *Календар-альманах на 1966 рік. У 110-річчя народження і 50-річчя смерті Івана Франка*, 1966. Джерзі-Сіті-Нью-Йорк : Видавництво «Свобода». 240 с.
121. Калинець, С., 1936. *Дівчина з Ірасеми. Картина на три дії. 3 часів як ботокуди напали на перших українських поселенців в Бразилії*. Курітиба : з друкарні «Українського союзу» в Курітибі. 40 с.

122. Карманський, П., 1924. *Між рідними в південній Америці*. Київ – Відень – Львів : Вид-во «Чайка». 211 с.
123. Качараба, С., 2013. «Бразилійський гаразд» Андрія Чайковського: художній вимисел чи історична реальність. *Вісник Львівського університету. Серія історична*, 48, с. 104-114.
124. Качараба, С., 1995. *Українська еміграція. Еміграційний рух зі Східної Галичини та Північної Буковини у 1890–1914 рр.* Львів : [б. в.]. 124 с.
125. Качкан, В.А., 1995. «Я від вас нікуди не йшов...». В : Павлик М.І., 1995. *Проза. Публіцистика. Листування (З маловідомої спадщини)*. Упорядник Качкан В.А. Львів : Світ, с. 3-22.
126. Качуровський, І., 1994. *Метрика* : підручник. Київ : Либідь. 120 с.
127. Качуровський, І., 1994. *Строфіка* : підручник. Київ : Либідь. 272 с.
128. Качуровський, І., 1994. *Фоніка* : підручник. Київ : Либідь. 168 с.
129. Кашуба, Г.І., 2003. Риторика в дослідженнях українських науковців (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). *Вісник Львівського університету. Серія журналістика*, 23, с. 178-181.
130. Клим'юк, Ю.І., 2007. *Жанрова система лірики Івана Франка*. Автореф. дис. доктора філологічних наук. Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка. 34 с.
131. Ковалевський, В., 1960. *Ритмічні засоби українського літературного вірша. Спроба систематики*. Київ : Радянський письменник. 235 с.
132. Ковалевський, В., 1965. *Рима. Ритмічні засоби українського вірша*. Київ : Радянський письменник. 286 с.
133. Ковалів, С., 1958. *Твори*. Київ : Держлітвидав. 722 с.
134. Ковалів, Ю., авт.-укладач, 2007. *Літературознавча енциклопедія*. У 2-х томах. Т. 1. А – Л. Київ : Видавничий центр «Академія». 608 с.
135. Ковалів, Ю., авт.-укладач, 2007. *Літературознавча енциклопедія*. У 2-х томах. Т. 2. М – Я. Київ : Видавничий центр «Академія». 624 с.
136. Коваль, А., 2001. *Спочатку було Слово : Крилаті вислови біблійного походження в українській мові*. Київ : Либідь. 312 с.

137. Козлітіна, О.І., 2012. *Єгипетський модус в творчості Лесі Українки: генеза, знакова парадигма, інтерпретація*. Автореф. дис. канд. філол. наук. Кіровоградський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка. 20 с.
138. Козлов, Р.А., 2012. «Майстер Чирняк» І. Франка: авторський погляд у майбутнє. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер. : Літературознавство, 1 (1), с. 92-98.
139. Колесникова, Э., 2014. *Введение в теорию риторики*. Москва : Языки славянской культуры. 160 с.
140. Колесса, Ф.М., 1970. *Фольклористичні праці*. Київ : Наукова думка. 415 с.
141. Коломийки, 1906. Зібрав Володимир Гнатюк. Т. 2. *Етнографічний збірник* : Т. XVIII : Видає Етнографічна комісія Наукового Товариства імені Шевченка. Львів : Друкарня НТШ. 315 с.
142. Колотілова, Н.А., 2007. *Риторика* : навч. посібник. Київ : Центр учбової літератури. 232 с.
143. Конопніцька, М., 1974. *Пан Бальцер у Бразилії. Новели*. Переклав з польської Валентин Струтинський ; вступна стаття Григорія Вєрвеса. Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро». 423 с.
144. Копистянська, Н., 2001. Надтекстовий соціально-історичний хронотоп. *Античність – Сучасність (Питання філології)*, 1. Донецьк : ДонНУ, с. 20-28.
145. Копистянська, Н., 2001. Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства. *Біблія і культура*. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича, 3, с. 48-54.
146. Корнійчук, В., 2004. *Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики* : монографія. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка. 488 с.
147. Короленко, В., 1920. *Без языка. Оповідання*. Авторизований переклад П. Дятлова. Нью-Йорк : [б. в.]. 174 с.

148. Космеда, Т., 2013. Гросмейстер комунікації (Секрети енергетики живого Франкового слова). *Франко. Перезавантаження*. Упоряд. : Б. Тихолоз, А. Беницький. Дрогобич : Коло, с. 237-248.
149. Космеда, Т. Комунікативна компетенція Івана Франка та особливості його риторики. *Проблеми мовознавства*. [online] Доступно : <http://institutes.lnu.edu.ua/franko/wp-content/uploads/sites/7/ivan-franko-zbirnyk-2010-t02/09Tetyana_Kosmeda.pdf> [Дата звернення 12 Січень 2017].
150. Костенко, Н., 1973. Вірш і окремі його елементи. *Українська мова і література в школі*, 6, с. 15-23.
151. Костенко, Н., 2006. *Українське віршування XX ст.* : навчальний посібник. 2-ге вид., виправл. і доп. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет». 287 с.
152. Кравчук, П.І., 1966. Франко та українська трудова еміграція в Канаді. *Український історичний журнал*, 8, с. 70-80.
153. Кравчук, П., 1966. *Іван Франко серед канадських українців*. Львів : [б. в.]. 78 с.
154. Крушельницький, А., 1909. *Іван Франко (поезія)*. Київ – Ляйпціг : Галицька накладня Якова Оренштайна в Коломиї. 279 с.
155. Кузеля, З., 1911. Причинки до студій над нашою еміграцією, II. *ЗНТШ*. Т. 105. Кн. V. Львів : Друкарня НТШ, с. 175-204.
156. Кузеля, З., 1912. Причинки до студій над нашою еміграцією, III. *ЗНТШ*. Т. 107. Кн. I. Львів : Друкарня НТШ, с. 129-163.
157. Куньч, З., 1997. *Риторичний словник : [близько 2100 термінів]*. Київ : Український наук.-вироб. центр «Рідна мова». 342 с.
158. Куньч, З., 2011. *Українська риторика : історія становлення і розвитку* : навчальний посібник. Львів : Видавництво Львівської політехніки. 248 с.
159. Купина, Н.А. и Битенская, Г.В., 1994. Сверхтекст и его разновидности. В: Н.А. Купина и Т.В. Матвеева, ред., 1994. *Человек – Текст – Культура* : коллективная монография. Екатеринбург : ИРРО, с. 214-233.

160. Курціус, Е.Р., 2007. Європейська література і латинське середньовіччя. [Переклав з нім. А. Онишко]. Львів : Літопис. 752 с.
161. Лановик, М. та Лановик, З., 2001. *Українська усна народна творчість* : підручник. Київ : Знання-Прес. 591 с.
162. Лапій, М., 2011. Флористичні та анімалістичні образи як поліестетичні художні коди (на матеріалі прози Івана Франка). *Українське літературознавство*, 74, с. 140-148.
163. Лапій, М.М., 2016. *Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика*. Дис. кандидата філологічних наук. Львівський національний університет імені Івана Франка. 232 с.
164. Лахманн, Р., 2001. *Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического*. Пер. с нем. Е. Аккерман и Ф. Полякова. Санкт-Петербург : Академический проект. 368 с.
165. Левинський, В., 1957. *Франко як економіст*. Скрентон : [б. в.]. 116 с.
166. Левицький, В.А., 2010. Київський текст ХХ ст. : виміри реконструкції. *Літературознавчі студії*, 26, с. 335-341.
167. Легкий, М., 1995. Художня оповідь у «Батьківщині» І. Франка. *Українське літературознавство*. Львів : Світ, 60, с. 121-129.
168. Легкий, М., 2008. Неосягнені горизонти Франкової прози (актуальні проблеми наукових досліджень). В: *Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 року)*. Т. 1. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, с. 725-734.
169. Лейдерман, Н., 1976. К определению сущности категории «жанр». В: *Жанр и композиция литературного произведения*. Калининград : [б. и.], с 7-11.
170. Лисенко, Е., 1969. Тема еміграції у творчості І. Франка та інших прогресивних українських письменників. *Українське літературознавство : міжвідомчий республіканський зб.*, 7 : Іван Франко. Статті і матеріали. Львів : Світ, с. 42-47.

171. Ліханський, Я., 2008. Риторика. В : Д. Уліцька, ред., 2008. *Література. Теорія. Методологія*. Пер. з польськ. С. Яковенка. 2-ге вид. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», с. 470-517.
172. Лопатинський, Л., 1898. *До Бразилії. Драма з галицького еміграційного руху в 4 актах*. Львів : З друкарні В.А. Шийковського. 98 с.
173. Лопатинський, Л., 1903. *Параця. Комедія в 3 актах зі співами*. Львів : [б. в.]. 156 с.
174. Лопатинський, Л., 1919. *Свекруха. Комедія в трьох діях*. Джерсі Сіті : З друкарні «Свободи». 64 с.
175. Лотман, Ю.М., 1992. О метаязыке типологических описаний культуры. В: Лотман, Ю.М., 1992. *Избр. ст.* В 3 т. Т. 1: Статті по семиотике и топологии культуры. Таллинн : [б. и.], с. 386-406.
176. Лотман, Ю.М. и Пятигорский А.М., 1992. Текст и функция. В : Лотман, Ю.М., 1992. *Избр. ст.*: в 3 т. Т. 1: Статті по семиотике и топологии культуры. Таллинн, с. 133-142.
177. Лотман, Ю.М., 1998. Структура художественного текста. В : Лотман, Ю.М., 1998. *Об искусстве*. Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», с. 14-288.
178. Лотман, Ю., 2000. *Семиосфера*. Санкт-Петербург : «Искусство – СПб». 704 с.
179. Лотман, Ю., 1996. Текст у тексті. Переклад з російської М. Приходи. В : М. Зубрицька, ред., 1996. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, с. 430-441.
180. Лошаков, А.Г., 2008. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*, 6, с. 100-109.
181. Лошаков, А.Г., 2008. *Сверхтекст: семантика, прагматика, типология*. Автореф. дисс. кандидата филол. наук. Вятский государственный гуманитарный университет. 48 с.

182. Луков, В.А., 1928. Проблема поколений. [online] Доступно : <<http://www.soc-mol.ru/encyclopaedia/studies/155-problema-pokoleniy-1928.html>> [Дата звернення 23 Березень 2017].
183. Луцак, С., 2000. Внутрішня організація прозового твору. *Вісник Прикарпатського ун-ту імені В. Стефаника. Філологія*, [online] Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ : Плай, 5, с. 145-153. Доступно: <lib.if.ua/franko/1321621307.html> [Дата звернення 26 Травень 2013].
184. Луців, Л., 1967. *Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість*. Нью Йорк – Джерзі-Сіті : видавництво «Свобода». 655 с.
185. Луцко, О., 2010. Мотиви й поетика українських народних пісень про еміграцію в Канаду. *Народознавчі зошити*, 3–4, с. 438-448.
186. Лыткина, О.И., 2010. Типология топосных сверткестов в русской языковой картине мира. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, 4 (2), с. 607-610.
187. Майєнова, М.Р., 1978. Теория текста и традиционные проблемы поэтики. *Новое в зарубежной лингвистике*, 8. Лингвистика текста. Москва : Прогресс, с. 425-443.
188. Маковей, О.С., 1990. *Твори*. В 2 т. Т. 2. : Художня проза. Упоряд. та авт. приміт. О.В. Мишанич. Київ : Дніпро. 237 с.
189. Маркович, Д., 1991. *По степах та хуторах : оповідання, драма, спогади*. Київ : Дніпро. 541 с.
190. Мартович, Лесь, 1917. *Забобон. Повість*. Львів : Накладом української видавничої спілки. 336 с.
191. Матвеев, Е.М., 2015. *Риторический анализ художественного текста : учебное пособие*. Санкт-Петербург : Геликон Плюс. 92 с.
192. Матіяш, Д., 2000. Особливості поетики української барокової духовної пісні (на матеріалі покайних пісень). *Матістеріум. Літературознавчі студії*, 4, с. 23-30.
193. Махов, А., 1991. *Любовная риторика романтиков*. Москва : Знание. 64 с.

194. Махов, А., 2011. Веселовский – Курциус. Историческая поэтика – историческая риторика. *Вопросы литературы*, [online] 4. Доступно : <<http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/ma7.html>> [Дата звернення 17 Жовтень 2016].
195. Махов, А., 2011. «Историческая топка» : раздел риторики или область компаративистики. *Вопросы литературы*, [online] 4. Доступно : <<http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/ma14.html>> [Дата звернення 17 Жовтень 2016].
196. Мацько, Л. та Мацько, О., 2006. *Риторика* : навч. посіб. 2-ге вид., стер. Київ : Вища школа. 311 с.
197. Медвідь, А., 2010. Ораторська майстерність Івана Франка. *Проблеми мовознавства*. [online] Доступно : <http://institutes.lnu.edu.ua/franko/wp-content/uploads/sites/7/ivan-franko-zbirnyk-2010-t02/08Alla_Medvid.pdf> [Дата звернення 17 Січень 2017].
198. Меднис, Н.Е., 1999. *Венеция в русской литературе*. [online] Новосибирск. Доступно : <<http://www.twirpx.com/file/461337/>> [Дата звернення 21 Січень 2017].
199. Меднис, Н.Е., 2003. *Сверхтексты в русской литературе*. [online] Новосибирск : НГПУ. Доступно : <http://raspopin.den-zadnem.ru/index_e.php?el_book=267> [Дата звернення 21 Січень 2017].
200. Месмеризм. [online] Доступно : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/eng_rus/149426/%D0%BC%D0%B5%D1%81%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC>. [Дата звернення 20 Жовтень 2013].
201. Мирний, Панас, 1989. *Твори : в 2 т. Т. 2. Повість та оповідання. Роман (1897–1918)*. Упоряд. і приміт. К.М. Сєкаревої. Київ : «Наукова думка». 640 с.
202. Михайлов, А.В., 1990. Из истории характера. В : *Человек и культура. Индивидуальность в истории характера*. Москва : [б. и.], с. 43-72.

203. Михайлов, А.В., 1997. *Языки культуры*. Москва : «Языки славянской культуры». 912 с.
204. Михайлов, А.В., 2008. *Методы и стили литературы*. Ред.-сост. Автор послесловия и коммент. Л.И. Сазонова. Москва : ИМЛИ РАН им. А.М. Горького. 176 с.
205. Мних, Р. Іван Франко і євреї. [online] Доступно : <<http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/937-roman-mnykh-ivan-franko-i-ievrei%C2%B7>> [Дата звернення 25 Червень 2016].
206. Мова (Лиманський), В., 1965. Поезії. Київ : Радянський письменник. 207 с.
207. Мороз, М., 1982. «Для домашнього вогнища» (Творча та видавнича історія повісті І. Франка). *Радянське літературознавство*, 4, с. 29-35.
208. Москвин, В.П., 2007. *Выразительные средства современной русской речи : Тропы и фигуры : терминологический словарь*. 3-е изд., испр. и доп. Ростов-на-Дону : Феникс. 940 с.
209. Мочернюк, Н.Д., 2006. «Куди ще заведе нас цей світ?»: надтекст як основа інтерпретації роману Е. Канетті «Засліплення». *Питання літературознавства*, 72, с. 253-259.
210. Назарець, В., 2014. Різновиди внутрішньотекстових адресатів в адресованій ліриці Івана Франка. *Українське літературознавство*, 78, с. 169-178.
211. Назарець, В., 2015. Форми суб'єктного вияву образу автора в адресованій ліриці Івана Франка. *Вісник Львівського національного університету*, 62, с. 132-140.
212. Новак, А., 1910. Перший день заробітку. В: *Канадійські оповідання*. Збірка. Вінніпег, Ман : [б. в.], с. 3-15.
213. Нора, П., Озуф, М., де Пюїмеж, Ж. и Винок, М., 1999. *Франция-память*. Пер. с фр. Д. Хапаевой. Науч. конс. пер. Н. Копосов. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та. 328 с.

214. Норвід, Ц., 1974. *Поезії*. Переклад з польської. Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро». 193 с.
215. Ожигова, О., 2006. «І ми в Європі» (стаття Івана Франка, написана 1896 року). *Культура слова*, 66–67, с. 14-18.
216. Оляндер, Л., 2008. *Волинський текст в українській та польській літературах (XIX–XX ст.)* : монографія. Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки, філол. факультет. Луцьк. 236 с.
217. Оповідання про історичні особи і відносини, 1895. В : *Житє і слово*. Вістник літератури, історії і фольклору. Видає Ольга Франко. Т. III. Львів : З друкарні Інститута ставропігійського під зарядом І. Пухира, с. 226-236.
218. Остаф, Я., 1969. До аналізу повісті-новели І. Франка «Сойчине крило». *Українське літературознавство : міжвідомчий республіканський зб.*, 7 : Іван Франко. Статті і матеріали. Львів : Світ, с. 104-106.
219. Павлишин, М., 1994. Риторика і політика в «Енеїді» Котляревського. *Сучасність*, 4, с. 159-168.
220. Павлова, О.Б., 2017. *Лондонський текст англійської літератури першої третини XX століття*. Дис. кандидата філологічних наук. Чорноморський національний університет імені Петра Могили. 205 с.
221. Панченко, О.М., 1986. Топика и культурная дистанция. В : *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. Москва : «НАУКА», с. 236-250.
222. Папуша, І.В., 2000. *Modus orientalis. Індійська література в реценції Івана Франка* : монографія. Тернопіль : Збруч. 192 с.
223. Пастух, Т., 2006. Конотації прізвищ та імен персонажів у прозі Івана Франка. *Українське літературознавство*. Львів : Світ, 68, с. 153-162.
224. Пастушок, Г., 2011. *Символіка середньовічного блазня в семіотично-релігійному контексті «Бестіарію»*. [online] Доступно : <http://lingua.lnu.edu.ua/Visnyk/visnyk/Visnyk_18/articles/28Pastushuk.pdf> [Дата звернення 14 Квітень 2013].
225. Патрон, І., 2013. Міф міста: теоретичний аспект. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*, 12, с. 140-149.

226. Пащенко, В. та Пащенко, Н., 2001. *Антична література* : підручник. Київ : Либідь. 718 с.
227. Перші українські поети в Канаді (І. Збура, М. Говда, В. Кудрик, О. Івах, І. Данильчук), 1969. *Північне сяйво. Альманах*. Упоряд. Яр Славутич, IV. Едмонтон : Славута, с 102–103.
228. Петрівський, М., 1922. *Канадійський жених. Драма у 4-х діях з життя українських поселенців в Канаді*. Вінніпег, Ман : з друкарні «Канадійського фермера». 52 с.
229. Пилипчук, С.М., 2008. *«Галицько-руські народні приповідки»: пареміологічно-пареміографічна концепція Івана Франка*. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 219 с.
230. Пилипчук, С., 2014. *Фольклористична концептосфера Івана Франка*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка. 466 с.
231. Підлісна, Г., 1992. *Антична література* : навч. посібник. Київ : Вища школа. 255 с.
232. *Пісні імігрантів про Старий і Новий край (Пісні про Канаду і Австрію)*, 1927. Зібрав Теодор Федик й інші. Вінніпег, Ман : [б. в.]. 139 с.
233. Пісні про Бразилію, 1898. *Етнографічний збірник*. Т. V : Видає Етнографічна комісія Наукового Товариства імені Шевченка. Під ред. д-ра. І. Франка. Львів : Друкарня НТШ, с. 237-242.
234. Пісня про Бразилію, записав М. Павлик, 1898. *Етнографічний збірник*. Т. V : Видає Етнографічна комісія Наукового Товариства імени Шевченка. Під ред. д-ра. І. Франка. Львів : Друкарня НТШ, с. 73-75.
235. Погребенник, В., 2002. *Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX ст.)* : посібник. Київ : Юніверс. 158 с.
236. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття* : збірник наукових праць, 2006. Івано-Франківськ. 494 с.
237. Полляк, М., 2008. *Галичина – Транзит*. Львів : Центр гуманітарних досліджень. Київ : Смолоскип. 64 с.

238. Польова, Ю.С., 2010. Теоретичні розробки «празького тексту» у творчості Данієли Годрової. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених.* – Київ : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 16, с. 147-151.
239. Польова, Ю.С., 2012. *Постмодерні модифікації «Празького тексту»: романи М. Айваза та Д. Годрової.* Автореф. дис. кандидата філологічних наук. Київський національний університет імені Т.Г. Шевченка. 20 с.
240. Попадинець, Г.О., 2003. *Автологічне слово у ліриці Івана Франка.* Автореф. дис. кандидата філологічних наук. Львівський національний університет імені Івана Франка. 20 с.
241. Потапенко, В., 1899. На нові гнізда. *Літературно-науковий вістник*, т. 5, кн. 1–3. Львів : Друкарня НТШ, с. 262-271.
242. Пресіч, О.В., 2012. Концепт «місто» й бінарна опозиція «місто / село» в українсько-канадській прозі першої «хвилі» імміграції. *Наукові праці. Літературознавство*, вип. 181, т. 193, с. 97-100.
243. Пропп, В., 1986. *Исторические корни волшебной сказки.* Ленинград : Изд-во ЛГУ. 364 с.
244. Прохорова, Л.С., 2005. *Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX века.* Автореф. дисс. кандидата филологических наук. Томский политехнический університет. 21 с.
245. *Рідна Канадійщина. Історія першої хвилі еміграції українців до Канади.* [online] Доступно : <<http://ua.korrespondent.net/journal/1271512-korrespondent-ridna-kanadijshchina-istoriya-pershoyi-hvili-emigraciyi-ukrayinciv-do-kanadi>> [Дата звернення 20 Лютий 2013].
246. Рикёр, П., 1995. *Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике.* Пер. с фр. И.С. Вдовина. Москва : Канон-Пресс-Ц : Кучково поле. 624 с.
247. Ричардс, А., 1990. *Философия риторики.* В : Н.Д. Арутюнова и М.А. Журина, ред. *Теория метафоры : Сборник.* Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой. Москва : Прогресс. с. 44-67.

248. Рождественский, Ю.В., 1997. *Теория риторики*. Москва : Добросвет. 597 с.
249. *Розсипані перли : Поети «Молодої Музи»*, 1991. Упоряд., автор передм. та приміт. М.М. Ільницький. Київ : Дніпро. 710 с.
250. *Роль греко-католицького духовенства в боротьбі за тверезість*. [online] Доступно : <<http://www.sober-way-of-life.org.ua/index.php/component/content/article/26-2009-03-17-10-19-53/20-/183-2011-08-31-10-28-10>> [Дата звернення 06 Вересень 2016].
251. Рудольф Габсбургский. [online] Доступно : <http://secret.inkafilm.ru/view/?article_id=237> [Дата звернення 24 Липень 2012].
252. Сагач, Г.М., 2000. *Риторика*. Вид. друге, перероб. і доп. Київ : Видавничий дім «Київ». 566 с.
253. Сазонова, Л.И., 2012. *Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени*. Учреждение Рос. акад. наук. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Москва : «Рукописные памятники Древней Руси». 472 с.
254. Салій, О., 2015. Ще раз про поняття гуцульського тексту в українському літературознавстві. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 62, с. 237-246.
255. Салій, О.Р., 2017. *Гуцульський текст української прози кінця XIX – початку XX століття*. Дис. кандидата філологічних наук. Львівський національний університет імені Івана Франка. 261 с.
256. Святовець, В., авт.-укладач, 2011. *Словник тропів і стилістичних фігур*. Київ : ВЦ «Академія». 176 с.
257. *Семиліточка : укр. нар. казки у записах та публ. письменників XIX – поч. XX ст.*, 1990. Для мол. та серед. шкільного віку. Упорядк., передм. та примітки Л. Дунаєвської ; худож. К. Музика. Київ : Веселка. 319 с.
258. Семків, Р.А., 2001. Риторика та іронія у малій прозі Івана Франка. *Наукові записки*, т. 19. Спеціальний випуск, с 24-27.

259. Сенкевич, Г., 1882. *Письма с дороги*. [online] Доступно : <http://az.lib.ru/s/senkewich_g/text_1882_pisma_s_dorogi-oldorfo.shtml> [Дата звернення 14 Листопад 2017].
260. Сенкевич, Г., 1894. *Нерви. Из итальянских впечатлений*. [online] Доступно : <http://az.lib.ru/s/senkewich_g/text_1894_4_z_wrazen_wloskich.shtml> [Дата звернення 14 Листопад 2017].
261. Сенкевич, Г., 1894. *Письма из Африки*. [online] Доступно : <http://az.lib.ru/s/senkewich_g/text_1894_1_listy_z_afryki.shtml> [Дата звернення 14 Листопад 2017].
262. Сенкевич, Г., 1894. *Письмо из Венеции*. [online] Доступно : <http://az.lib.ru/s/senkewich_g/text_1894_2_list_z_wenecji.shtml> [Дата звернення 14 Листопад 2017].
263. Сенкевич, Г., 1894. *Письмо из Рима*. [online] Доступно : <http://az.lib.ru/s/senkewich_g/text_1894_3_list_z_rzymu.shtml> [Дата звернення 14 Листопад 2017].
264. Сенкевич, Г., 1983. *Собрание сочинений : в 9-ти т. Т. 1. Повести и рассказы*. Пер. с польского ; редкол. : И. Горский и др. ; [вступ. ст. и примеч. Б. Стахеева]. Москва : Худож. лит. 339 с.
265. Сидоренко, Г., 1962. *Віршування в українській літературі*. Київ : Радянський письменник. 175 с.
266. Сидоренко, Г., 1968. Дещо про природу словесного ритму. *Українське літературознавство*. Львів : Світ, 4, с. 143-148.
267. Сидоренко, Г., 1969. Розділи віршознавства. *Українське літературознавство*. Львів : Світ, 6, с. 5-9.
268. *Символічні образи тварин у фольклорі*. [online] Доступно : <http://pidruchniki.ws/kulturologiya/tvarini_ptahi> [Дата звернення 04 Листопад 2013].
269. Синичич, Г. та Яценко, А. *Національні архетипи в публіцистиці Івана Франка*. [online] Доступно : <http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/nvvnu/filolog/2010_21/R2/Synychych.pdf> [Дата звернення 27 Січень 2014].

270. Скрипник, Л. та Дзятківська, Н., 1986. *Власні імена людей : словник-довідник*. За ред. В. Русанівського. Київ : Наукова думка. 342 с.
271. Скуртул, Г.С., 2012. Слідами еміграції в сучасній українській прозі (до питання реконструкції поняття «еміграція»). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 1, с. 91-94.
272. Скуртул, Г.С., 2015. *Художнє осмислення еміграції в українській прозі останньої третини XX – початку XXI ст.* Автореф. дис. кандидата філологічних наук. Київський університет імені Бориса Грінченка. 18 с.
273. Солдатенко, Т.Я., 2011. Топос моря у творчості Марії Конопніцької та Івана Франка. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст.*, XXIV, ч. 2, с. 32-40.
274. Софія Кохмат і Тарас Житинський «Емігранти», 1991. [online] Доступно : <<https://m.youtube.com/watch?v=A12P3mGMt>> [Дата звернення 28 Липень 2016].
275. Спілка, Іван, 1917. *На чужині*. Джерсі-Сіті : Свобода. 34 с.
276. *Спогади про Івана Франка*, 1997. Упоряд., вступ. стаття і прим. М.І. Гнатюка. Худож. оформл. Б.Р. Пікулицького. Львів : Каменяр. 635 с.
277. Стефаник, В.С., 1979. *Вибране*. Упоряд., підгот. текстів, приміт. і словник В.М. Лесина та Ф.П. Погребенника. Авт. вступ. статті В.М. Лесин. Ужгород : Карпати. 392 с.
278. Тахо-Годи, А., ред., 1973. *Античная литература : учебник для студентов пед. ин-тов. по спец. № 2101 «Русский язык и литература»*. 2-ге изд., перераб. Москва : Просвещение. 439 с.
279. Тахо-Годи, А., ред., 1978. *Античные риторики : собр. текстов, статьи, комм.* Москва : Изд-во МГУ. 352 с.
280. *Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений*, 2004. : В 2 т. Т. 1 : Тамарченко, Н.Д., Тюпа, В.И и Бройтман, С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Под ред. Н.Д. Тамарченко. Москва : Издательский центр «Академия». 512 с.

281. *Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений*, 2004 : В 2 т. Т. 2 : Бройтман, С.Н. Историческая поэтика. Под ред. Н.Д. Тамарченко. Москва : Издательский центр «Академия». 368 с.
282. Тихомиров, Л.А., 2012. *Религиозно-философские основы истории*. Москва : ФИВ. 808 с.
283. Ткаченко, А., 2003. *Мистецтво слова (вступ до літературознавства) : підручник для студентів вищих навчальних закладів з гуманітарних спеціальностей філологія, журналістика, літературна творчість*. 2-ге вид., випр. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет». 448 с.
284. Тодоров, Ц., 1975. Поэтика. В : Басина, Е. и Поляков, М., ред. *Структурализм: «за» и «против» : сборник статей*. Перевод с английского, французского, немецкого, чешского, польского и болгарского языков. Москва : Прогресс, с. 37-113.
285. Тодоров, Ц., 1978. Грамматика повествовательного текста. *Новое в зарубежной лингвистике*, 8. Лингвистика текста. Москва : Прогресс, с. 450-463.
286. Тодчук, Н.Є., 2001. *Часопростір у творі Івана Франка «Для домашнього огнища» в руслі новацій європейської літератури*. Автореф. дис. кандидата філол. наук. Львівський національний університет імені Івана Франка. 20 с.
287. Томашевский, Б.В., 1999. *Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие*. Вступ. стаття Н.Д. Тамарченко ; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. Москва : Аспект Пресс. 334 с.
288. Топоров, В.Н., 1983. Пространство и текст. В: *Текст : Семантика и структура*. Москва : Издательство «НАУКА», с. 227-285.
289. Топоров, В.Н., 1995. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему). В : Топоров, В.Н., 1995. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. Москва : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», с. 259-367.

290. Турченко, Ф. та Мороко, В., 2000. *Історія України (кінець XVIII – початок XX століття)* : підручник для 9 кл. загальноосвіт. шк. Київ : Генеза.
291. Тынянов, Ю.Н., 2002. Проблема стихотворного языка. В : Тынянов, Ю.Н., 2002. *Литературная эволюция : избранные труды*. Москва : Аграф, с. 29-166.
292. Тюпа, В.И., 2004. Основания сравнительной риторики. *Критика и семиотика*. Новосибирск : [б. и.], 7, с. 66-87.
293. Тюпа, В.И., 2009. *Анализ художественного текста* : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-изд., стер. Москва : Издательский центр «Академия». 336 с.
294. Українка, Леся, 1976. *Зібрання творів у 12 тт.* Київ : Наукова думка.
295. Успенский, Б.А., 1995. *Семиотика искусства*. Москва : Школа «Языки русской культуры». 360 с.
296. Филипович, П., 1991. Шляхи Франкової поезії. В: Филипович, П., 1991. *Літературно-критичні статті*. Київ : Дніпро, с. 61–94.
297. *Фідес*. [online] Доступно : <<http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%B4%D0%B5%D1%81>> [Дата звернення 12 Листопад 2013].
298. *Фидеизм*. [online] Доступно : <http://academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1284/%D0%A4%D0%98%D0%94%D0%95%D0%98%D0%97%D0%9C> [Дата звернення 12 Листопад 2013].
299. Філатова, О.С., 2010. Київський «міський текст» 20-х років XX століття: «анатомія», «фізіологія», «психологія». *Актуальні проблеми слов'янської філології*, XXIII, ч. 4, с. 153-161.
300. Франків, І.Я., 2011. *Суспільна опіка Греко-католицької церкви над українською еміграцією з Галичини (кінець XIX – початок XX ст.)*. Авт. дис. кандидата історичних наук. Львівський національний університет імені Івана Франка. 20 с.
301. Франків, І., 2008. Товариство Св. Рафаїла у Львові (1907–1914). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, 17, с. 67-72.

302. Франко, З., 1968. Мова поезії Івана Франка. *Українське літературознавство* : міжвідомчий республіканський зб., 3 : Іван Франко. Статті і матеріали. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, с. 91-97.
303. Франко, І., 1896. Сучасні образки. *Житє і слово*. Вістник літератури, історії і фольклору. Видає Ольга Франко. Т. V. Львів : З друкарні Інститута ставропігійського під зарядом Йосифа Гузара, с. 12-13.
304. Франко, І., 1898. До Бразилії. *Літературно-науковий вістник*. Т. I. Ред. кол. : О. Борковський, М. Грушевський, О. Маковей, І. Франко. Львів : Друкарня НТШ, с. 27-33.
305. Франко, І., 1898. *Мій Измарагд. Поезії Івана Франка*. Львів : Накладом т-ва «Академічна Громада» у Львові. З друк. нар. Ст. Манецкого і Спілки під зарядом В. Годака. 174 с.
306. Франко, І., 1899. Із поетичної спадщини Василя Мови (В. Лиманського). *Літературно-науковий вістник*. Т. VI. Річник II. Ред. комітет М. Грушевський, О. Маковей, Др. І. Франко ; відповідає ред. М. Грушевський. Львів : Друкарня НТШ, с. 247-254.
307. Франко, І., 1976–1986. *Зібрання творів*. У 50 т. АН УРСР. Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. Редкол. : Є. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка.
308. Франко, І., 1981. *Para o Brasil / До Бразилії. Поезії*. Прудентопіль – Парана – Бразилія : Видавництво ОО. Василіян. 47 с.
309. Франко, І.Я., 2002. *Мозаїка: Із творів, що не увійшли до Зібр. тв. у 50 т.* Упоряд. З.Т. Франко, М.Г. Василенко. Львів : Каменяр. 434 с.
310. Франко, І., 2008. *Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. Редкол. : М. Жулинський (голова) та ін. Київ : Наукова думка.
311. Фрейд, З. *По ту сторону принципа наслаждения*. [online] Доступно : <<http://osp.kgsu.ru/library/PDF/398.pdf>> [Дата звернення 12 Січень 2016].
312. Фуко, М., 1996. *Археология знания*. Пер. с фр. ; общ. ред. Бр. Левченко. Київ : Ника-Центр. 208 с.
313. Хазагеров, Г.Г., 2009. *Риторический словарь*. Москва : Флинта, Наука. 432 с.

314. Ханенко-Фрізен, Н., 2011. *Інший світ або Етнічність у дії: канадська українськість кінця двадцятого століття*. Київ : Смолоскип. 392 с.
315. Ханенко-Фрізен, Н., 2014. Трудова міграція та літературна творчість: До питання визначення феномена «заробітчанської» літератури. *Українознавчий альманах*, 15, с. 230-238.
316. Харлан, О., 2008. Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках». *Слово і Час*, 2, с. 27-32.
317. Хохрякова, І. *Кременецький текст як літературознавча проблема*. [online] Доступно : <<http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2408>> [Дата звернення 12 Січень 2017].
318. Цимбал, Я., 2010. «Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 18, с. 54-61.
319. Ціхоцький, І., 2006. *Мова прози Івана Франка (стилістичні новації)*. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 290 с.
320. Чайковський, А., 1994. *Твори у восьми томах*. Том V. : У чужому гнізді. Повісті з XIX ст. Київ : «Червона калина». 600 с.
321. Челецька, М., 2006. «...З богині жінчину зроблю, людину...» (жіночі образи-«двійники» у поезії та прозі Івана Франка). В. : *Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 року)*. Т. 1. Львів : Вид. центр Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка, с. 832-845.
322. Черемшина, Марко, 1974. *Твори в двох томах*. Т. 2. Київ : «Наукова думка». 304 с.
323. Чопик, Р., 2001. *Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка*. Відп. ред. Є.К. Нахлік. Львів : [б. в.]. 232 с.
324. Чоповський, В., 2011. «Чуєш, брате мій...» (До 120-ліття українського поселення в Канаді). *Народознавчі зошити*, 6 (102), с. 917-932.
325. Чорнопиский, М., 2013. Генеза сатиричного типобrazу «хрунь». *Народознавчі зошити*, 5 (113), с. 827-838.

326. Чугуй, О., 1984. Особливість використання фольклору у поезії І.Я. Франка. *Українське літературознавство : республік. міжвід. наук. зб.*, 42 : Іван Франко : статті та матеріали. Львів : Вид-во Львівського ун-ту, с. 46-53.
327. Шаповал, Ю., 2008. *Українська Канада*. [online] Доступно : <<http://newzz.in.ua/histori/print:page,1,1148824046-ukranska-kanada.html>> [Дата звернення 24 Жовтень 2012].
328. Швець, А.І., 2002. *Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму та характеротворення у прозі Івана Франка*. Автореф. дис. кандидата філологічних наук. Львівський національний університет імені Івана Франка. 18 с.
329. Шмид, В., 2003. *Нарратология*. Москва : Языки славянской культуры. 312 с.
330. Шостак, О., 2014. Новела Івана Франка «Сойчине крило» – твір про еміграцію й декадента. *Філологічні зошити. Літературознавство : зб. студ. наук. ст. Вип. II. Ред. кол. : Б.М. Кир'янчук [та ін.]*. Рівне : РДГУ, 2, с. 96-104.
331. Шостак, О., 2014. Риторика «еміграційного» тексту І. Франка (на прикладі новели «Батьківщина»). *Scripta manent : молодіжний науковий вісник Інституту філології та журналістики : зб. наук. пр.* Уклад. Л.Б. Лавринович. Луцьк : Вежа-Друк, с. 144-147.
332. Шостак, О., 2016. Іван Франко і українська еміграція. В: *Матеріали XVII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації» : зб. наук. праць*. Переяслав-Хмельницький, [online] 17, с. 181-184. Доступно : <<http://confscience.webnode.ru/>> [Дата звернення 22 Листопад 2016].
333. Шостак, О., 2016. Фольклорні джерела поетичного циклу Івана Франка «До Бразилії». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2(18), с. 286-292.

334. Шостак, О., 2017. До питання про надтекст. В : *Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції студентів та молодих науковців «Наука, освіта, суспільство очима молодих»*. Рівне : РВВ РДГУ, с. 373-375.
335. Шостак, О., 2017. «Еміграційний» текст Івана Франка: теорія і практика. *Spheres of culture*. Maria Curie-Sklodowska University in Lublin, Faculty of Humanities, Branch of Ukrainian Studies. Lublin, XVI, p. 180-189.
336. Шостак, О.О., 2017. Оповідання Івана Франка «Довбанюк» як «еміграційний» текст. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 31, т. 1, с. 190-192. *Index Copernicus*.
337. Шостак, О., 2017. Риторика як літературознавча методологія. В : *Матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні проблеми германського та романського мовознавства»*. Рівне, [online] с. 147-154. Доступно : <<http://fif.16mb.com/>> [Дата звернення 28 Лютий 2017].
338. Шостак, О., 2017. Риторичний аналіз художнього тексту (на перехресті античних і неориторичних теорій). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Житомир : Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2(86), с. 144-151. *Index Copernicus*.
339. Шостак, О.О., 2017. Риторичні стратегії на рівні композиції та форми «еміграційного» циклу Івана Франка «До Бразилії». В : *Комунікативний дискурс у полікультурному просторі : матеріали Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (6–7 жовтня 2017 р.)*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, с. 109-110.
340. Шостак, О., 2017. Цикл Івана Франка «До Бразилії»: грані композиції та поетичної мови. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2(20), с. 271-279.

341. Шостак, О.О., 2018. Еміграційний вимір художніх перекладів Івана Франка. В : *Сучасний вимір філологічних наук : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції : м. Львів 20–21 липня 2018 р.* Львів : ГО «Наукова філологічна організація “ЛОГОС”», с. 61-64.
342. Шостак, О., 2018. «Еміграційний» текст української літератури кінця XIX – початку XX ст.: традиційне і новаторське. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна.* Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 67, ч. I, с. 98-110.
343. Шостак О., 2018. Поема Івана Франка «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад»: сатиричний образ єврейської еміграції. В : *Матеріали Міжнародного наукового конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка. Львів, 22–24 вересня. У 2 т., т. 1.* Львів : ЛНУ імені Івана Франка, с. 699-710.
344. Шульський, М.Г., 2012. *Еміграція в оцінці Івана Франка.* Львів : Сполом. 328 с.
345. Шумило, Н.М. *Українська проза кінця XIX – початку XX ст.: проблема національної іманентності.* Автореф. дис. доктора філологічних наук. Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка. 34 с.
346. Шурупова, О.С., 2012. К вопросу о сверхтексте. *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* Тамбов : Грамота, 7 (18) : в 2-х ч., ч. I, с. 225-227.
347. Щукин, В. *Как и почему рождается литературный локальный текст.* [online] Доступно : <<http://parkbelinskogo.ru/как-и-почему-рождается-литературный-л>> [Дата звернення 22 Листопад 2016].
348. Якмик, 1896. В справі еміграції. *Житє і слово.* Вістник літератури, історії і фольклору. Видає Ольга Франко. Т. V. Львів : З друкарні Інститута ставропігійського під зарядом І. Пухира, с. 460-468.
349. Якобсон, Р., 1996. Лінгвістика і поетика. Переклад з англійської О. Демської. В : М. Зубрицька, ред., 1996. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис, с. 359-377.

350. Якобсон, Р., 1987. *Работы по поэтике: переводы*. Сост. и общ. ред. М. Гаспарова. Москва : Прогресс. 464 с.
351. Ярцева, В.Н., ред., 1990. *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва : Советская энциклопедия. 688 с.
352. Яценко, Г.В. та Яценко, А.М., 2013. Роль Івана Франка як публіциста у формуванні медіакартини галицького суспільства кінця XIX – початку XX ст. *Наукові записки Інституту журналістики*, 53, с. 200-205.
353. Эмигрантология: идеи в России, 2015. W: Jozef Dobieszewski, red. *Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Tom 9. Pod. Lodz, s. 496-499.
354. Lachmann, R., 1990. *Gedachtnis und Literatur. Intertextualitat in der russischen Moderne*. Frankfurt am Mein. 350 s.
355. Rhetorical criticism. [online] Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Rhetorical_criticism [Accessed 14 October 2016].
356. Richard, L.W. Clarke Wayne C. Booth «The rhetoric of fiction» (1961) [online] Available at : <http://www.rlwclarke.net/Courses/LITS3301/2011-2012/07Booth,TheRhetoricofFiction.pdf> [Accessed 27 April 2014].
357. Sienkiewicz, H., 1902. *Maria Konopnicka*. T. 2 : zeszyt. W-wa : [b. w.], s. 426.
358. Suchanek, L., 2000. Emigrantologia i literaturoznawstwo. W : B. Czapik-Lityńskiej, Z. Darasza, red. *Studia z historii literatury i kultury Słowian*. Wydawnictwo UŚ, Katowice, s. 42-45.
359. Suchanek, L., 2008. Słowiańska emigrantologia. W : L. Suchanek, red. *Współczesne literaturyznawstwo slawistyczne*. Kraków : PAU, s. 73-88.
360. Suchanek, L., 2014. Emigracja. Emigrantologia. Komisja Emigrantologii Słowian. *Slavia Orientalis*, т. LXIII, Nr 2, s. 173-189.
361. Suchanek, L., 2015. Комиссия эмигрантологии славян Международного комитета славистов. *Emigrantologia Słowian*, 1, s. 9-12.

Архівні документи та матеріали

**Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури
імені Т.Г. Шевченка Національної академії наук України (м. Київ)**

Фонд №3. Фонд Івана Франка

362. Ф. 3. Од. зб. 219. Франко, І., 1895. *До Бразилії. Драма в трьох діях*. 2 арк.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію

Праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Шостак, О., 2016. Фольклорні джерела поетичного циклу Івана Франка «До Бразилії». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2(18), с. 286-292.
2. Шостак, О., 2017. «Еміграційний» текст Івана Франка: теорія і практика. *Spheres of culture*. Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Faculty of Humanities, Branch of Ukrainian Studies. Lublin, XVI, p. 180-189.
3. Шостак, О.О., 2017. Оповідання Івана Франка «Довбанюк» як «еміграційний» текст. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 31, т. 1, с. 190-192. *Index Copernicus*.
4. Шостак, О., 2017. Риторичний аналіз художнього тексту (на перехресті античних і неориторичних теорій). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Житомир : Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2(86), с. 144-151. *Index Copernicus*.
5. Шостак, О., 2017. Цикл Івана Франка «До Бразилії»: грані композиції та поетичної мови. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2(20), с. 271-279.
6. Шостак, О., 2018. «Еміграційний» текст української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.: традиційне і новаторське. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 67, ч. І., с. 98-110.

Продовження додатку А

Публікації апробаційного характеру:

7. Шостак, О., 2016. Іван Франко і українська еміграція. В : *Матеріали XVII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації»* : зб. наук. праць. Переяслав-Хмельницький, [online] 17, с. 181-184. Доступно : <[http://confscience.webnode.ru./](http://confscience.webnode.ru/)> [Дата звернення 22 Листопад 2016].
8. Шостак, О., 2017. До питання про надтекст. В : *Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції студентів та молодих науковців «Наука, освіта, суспільство очима молодих»*. Рівне : РВВ РДГУ, с. 373-375.
9. Шостак, О., 2017. Риторика як літературознавча методологія. В : *Матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні проблеми германського та романського мовознавства»*. Рівне, [online] с. 147-154. Доступно : <<http://fif.16mb.com/>> [Дата звернення 28 Лютий 2017].
10. Шостак, О.О., 2017. Риторичні стратегії на рівні композиції та форми «еміграційного» циклу Івана Франка «До Бразилії». В : *Комунікативний дискурс у полікультурному просторі : матеріали Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (6–7 жовтня 2017 р.)*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, с. 109-110.
11. Шостак, О.О., 2018. Еміграційний вимір художніх перекладів Івана Франка. В : *Сучасний вимір філологічних наук : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції : м. Львів 20–21 липня 2018 р.* Львів : ГО «Наукова філологічна організація “ЛОГОС”», с. 61-64.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

12. Шостак, О., 2014. Новела Івана Франка «Сойчине крило» – твір про еміграцію й декадента. *Філологічні зошити. Літературознавство* : зб. студ. наук. ст. Вип. II. Ред. кол. : Б.М. Кир'янчук [та ін.]. Рівне : РДГУ, 2, с. 96-104.

Продовження додатку А

13. Шостак, О., 2014. Риторика «еміграційного» тексту І. Франка (на прикладі новели «Батьківщина»). *Scripta manent: молодіжний науковий вісник Інституту філології та журналістики* : зб. наук. пр. Уклад. Л.Б. Лавринович. Луцьк : Вежа-Друк, с. 144-147.
14. Шостак О., 2018. Поема Івана Франка «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад»: сатиричний образ єврейської еміграції. В : *Матеріали Міжнародного наукового конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка. Львів, 22–24 вересня. У 2 т., т. 1. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, с. 699-710.*

Відомості про апробацію результатів дисертації:

- Міжнародний науковий конгрес «Іван Франко: Я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження) (м. Львів, 22–24 вересня 2016 р. – очна участь – публікація доповіді);
- XVII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації» (м. Переяслав-Хмельницький, 29–30 вересня 2016 р. – заочна участь – публікація доповіді);
- Всеукраїнська конференція «Пріоритети філологічної освіти» (м. Рівне, 27 жовтня 2016 р. – заочна участь);
- II Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні проблеми германського та романського мовознавства» (м. Рівне, 24 лютого 2017 р. – заочна участь – публікація доповіді);
- Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (м. Львів, 27–28 квітня 2017 р. – очна участь – публікація доповіді);

Закінчення додатку А

- II Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (м. Рівне, 28–29 квітня 2017 р. – заочна участь);
- X Міжнародна науково-практична конференція студентів та молодих науковців «Наука, освіта, суспільство очима молодих» (м. Рівне, 17 травня 2017 р. – заочна участь – публікація доповіді);
- XXXI щорічна наукова франківська конференція «“Сил твоїх безмірність...”: міждисциплінарність сучасного франкознавства» (м. Львів, 6 жовтня 2017 р. – очна участь – публікація доповіді);
- Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Комунікативний дискурс у полікультурному просторі» (м. Миколаїв, 6–7 жовтня 2017 р. – заочна участь – публікація доповіді);
- науковий семінар «Перехресні стежки» (м. Львів, 27 березня 2018 р. – очна участь – виступ із доповіддю);
- Міжнародна науково-практична конференція «Сучасний вимір філологічних наук» (м. Львів, 20–21 липня 2018 р. – заочна участь – публікація доповіді).