

**КРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

7



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

МІЖВІДОМЧИЙ
РЕСПУБЛІКАН-
СЬКИЙ ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК VII

ІВАН ФРАНКО

СТАТТІ І МАТЕРІАЛИ

ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Львів—1969

Сьомий випуск міжвідомчого республіканського збірника «Українське літературознавство» продовжує публікацію найновіших досліджень у галузі радянського франкознавства.

Значну частину матеріалів збірника складають доповіді та повідомлення XIII щорічної міжвузівської наукової конференції франкознавців (жовтень 1968 року), присвяченої темі «Майстерність Івана Франка».

Матеріал у збірнику розміщений у чотирьох розділах: «Теорія літератури», «Історія літератури», «Питання художньої майстерності», «Бібліографія».

Збірник адресований науковцям-франкознавцям та викладачам вузів, аспірантам і студентам, учителям-словесникам та історикам.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Ф. М. Неборячок (відповідальний редактор),
Я. П. Білоштан, Г. А. В'язовський, Г. С. Домницька, І. М. Дузь, Л. Д. Іванов, А. О. Іщук,
М. П. Комишанченко, П. Я. Корж, Б. Г. Кубланов, В. М. Лесин, П. М. Лісовий, О. Н. Мороз (заступник відповідального редактора), І. І. Пільгук, П. П. Пономарьов, М. І. Рудницький,
М. С. Федорчук, Н. М. Федченко, А. М. Халімончук (відповідальний секретар), С. М. Шаховський, Ф. Я. Шолом.

8/14

**ТЕОРІЯ
ЛІТЕРАТУРИ**



І. Франко про зміст і форму художнього твору

Ми вже маємо кілька праць, присвячених естетичним поглядам видатного українського письменника, проте питання — Франко про зміст і форму художнього твору — ще не можна вважати розв'язаним. М. Пархоменко у своєму дослідженні¹ зовсім не ставить його, а монографія А. Брагінця містить невеличкий розділ, де автор у загальному плані висвітлює Франкове розуміння «співвідношення між змістом і формою»². Є потреба пильно придивитися до того, чи розрізняв І. Франко предмет зображення і зміст твору, як він тлумачив категорії змісту і форми, взаємодію об'єктивного і суб'єктивного в них.

І. Франко був ученим, який розробляв принципи естетики передусім не в суто теоретичних трактатах, а в літературно-критичних дослідженнях, в процесі глибокого аналізу і синтезу мистецької спадщини та сучасної йому художньої практики. Головні естетичні категорії викристалізувалися у нього досить рано завдяки сприйняттю досягнень попередників, зокрема концепції російських революціонерів-демократів. Український учений в нових історичних умовах розвинув основні положення своїх учителів, поглибив розв'язання й такої важливої проблеми як зміст і форма художнього твору. У працях російських теоретиків не було чіткого розмежування понять — «предмет мистецтва» і «зміст художнього твору»; перше поняття в них зустрічається дуже рідко, а друге вживається на означення і предмета, і змісту³.

І. Франко ще на початку своєї літературно-критичної діяльності не тільки збагнув сутність зв'язку між об'єктивною реальністю і мистецтвом, але й усвідомив, що художній зміст не тотожний предмету зображення. Хоча він і не вживає терміну «предмет зображення», проте із ранніх його статей і листів видно, що молодий естетик зміст розглядає як злиття об'єктивного і суб'єктивного елементів, хоча, можливо, ще не до кінця розуміє взаємодію їх. У 1877 р., оцінюючи твори М. Помяловського, І. Франко помічає в них не лише «живу, тверезу правду фактів», а й чіткий відбиток внутрішнього світу письменника. Критик пише про російського реаліста: «Але при всій правді представлених фактів у його письмах усюди пробивається його гаряча, чесна душа, ясні й тверді переконання та щире бажання направити недолю і нужду, котру описує...»⁴.

Самі життєві явища, авторський погляд та емоційне ставлення до них, суб'єктивні прагнення — все це Франко вбачає у змісті твору.

¹ Див. М. Н. Пархоменко. Эстетические взгляды Ивана Франко. «Мысль», М., 1966.

² Андрій Брагинець. Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка. Книжково-журнальне вид-во, Львів, 1956, стор. 386—388.

³ З. В. Смирнова. Вопросы художественного творчества в эстетике русских революционных демократов. Соцэкгиз, М., 1958, стор. 12.

⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVIII. Держлітвидав, К., 1955, стор. 73. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначатиметься том і сторінка.

З часом, розробляючи проблему специфіки літератури і теорію реалізму, естетик глибше й повніше обґрунтовує категорію змісту. На його думку, процес художньої творчості полягає в тому, що життєві явища пропускаються «крізь призму індивідуальності і поетичної фантазії самого автора» (XVIII, 187). «Призма індивідуальності» — це світогляд письменника і «органи власної внутрішньої діяльності», серед яких І. Франко виділяє так зване «чуття», тобто здібність творця емоціонально реагувати на «зверхні або внутрішні імпульси» (XVI, 260). Із міркувань вченого випливає, що художній образ створюється внаслідок одночасної праці інтелекту, почуттєвої сфери митця та його поетичної фантазії. Тому художній образ не може бути копією, а лише «згущеною, сконцентрованою, скристалізованою дійсністю» (XVII, 110), картина якої є одночасно й конкретною, бо призма чи «випукле дзеркало» авторської індивідуальності вбирає не тільки загальне, але й «деталі, хоч і порушує в якійсь мірі природні пропорції між цими деталями» (XVIII, 187).

Сам образ, таким чином, — це вже не дійсність, яка вона є, а перетворена митцем, що мислить, відчуває, фантазує. Суб'єктивність змісту, його багатство, бідність чи навіть хибність обумовлюється насамперед світоглядом творця. Зростання революційної свідомості Лесі Українки сприяло надзвичайно інтенсивному ідейно-художньому збагаченню її поезії, а неправильні погляди Е. Золя та Г. Успенського на селян знизили вагомість відтворених ними картин життя, нарешті, обскурантизм П. Куліша визначив шкідливе, антинародне спрямування «Хуторної поезії».

Наголошуючи на суб'єктивних елементах художнього змісту, І. Франко завжди мав на увазі не тільки ідейну оцінку життєвих явищ, а також і емоції автора, викликані предметом зображення. Він вважав, що навіть у творах про далеке минуле почуття письменника обов'язково наявні у змісті. Так, в аналізі поеми Мейера, присвяченої німецькому гуманісту Гуттену, критик відзначав, що поет «знайшов тему, де без ущербу історичної і поетичної правди міг, характеризуючи свого героя, дати вираз також власним поглядам, настроям, жалям і надіям. Власне сей сучасний суб'єктивний елемент, так делікатно розлитий по цілій поемі, невловимий, а чутний, є найбільшою її принадою» (XVIII, 431—432).

І. Франко зазначав, що емоції звичайно виникають у художника і стають часткою змісту тоді, коли є щирість, глибока зацікавленість предметом зображення. Високо оцінюючи можливості таких двох талантів, як М. Конопніцька і Я. Каспрович, критик звернув увагу на те, що в їхніх творах про життя польських селян неоднакова емоційна насиченість зумовила різницю змістів. Вірші М. Конопніцької змістовно багатші, бо вона вклала в них і своє палке вболівання за долю трудівників, оскільки «селянин і земля, що його годує, польська земля, є сталим осередком її світогляду. — осередком, до якого зводяться всі її почуття і поетичні образи» (XVIII, 171). А твори Я. Каспровича на ту ж тему не хвилюють, бо поет «не любить своїх героїв, не любить того люду, малює розумом і фантазією, а не чуттям. У однім маленькім віршику Конопніцької є більше чуття, ніж у цілій поезії Каспровича» (XVIII, 217).

Зіставленням двох поетів український критик переконливо доводить: твори, які містять емоційну реакцію автора на зображуване, не тільки багатші змістовно, але й володіють більшою силою естетичного впливу на читача. Тому він вимагав від кожного письменника писати так, щоб «твір мав у собі якнайбільше його живої крові і його нервів» (XVI, 249). Проте не всякі почуття, на думку естетика, збагачують зміст, а лише ті, що виникають під час пізнання дійсності, коли автор при цьо-

му керується прогресивними ідеями. Таких благородних емоцій сповнені твори Тараса Шевченка, Лесі Українки, Марії Конопніцької та багатьох інших. І зовсім інакше І. Франко оцінював емоційність віршів Б. Залеського. Почуття, що становлять елемент змісту в його поезіях, шкідливі, бо художник «впивається фантастичними надіями і плаче від фантастичного горя, поза котрим у віддалі, неткнутий ним і незнайомий йому, лежить світ реальний з іншими інтересами, надіями і змаганнями» (XVIII, 128).

Пропагуючи своє розуміння художнього змісту як явища суб'єктивного спрямування, І. Франко постійно нагадував, що джерелом цього змісту є об'єктивна реальність. І за відсутність об'єктивної основи він піддавав осуду не тільки декадентів, але й тих письменників, які під зовнішньою правдоподібністю, актуальністю тем приховували своє поверхове знання дійсності, розводячи «фразеологію на популярні теми» та «ліберальну жвачку». Наприклад, аналізуючи оповідання А. Кримського «Батьківське право», вимогливий критик виносить його за межі мистецтва взагалі, тому що у змісті не віднайшов об'єктивного, життєвого зерна, а лише «формулу абстрактну, розіграну драматично кількома особами» (XX, 433).

Для того, щоб перевірити правдивість, вагомість художнього змісту, І. Франко зіставляв його з життям, але ніколи не зводив зміст до предмета зображення і критикував тих, хто припускався цієї грубої помилки. Так, міркування Шейковського про «Наймичку» Шевченка він кваліфікує як нерозуміння процесу художнього відображення та змісту поеми. На думку Франка, змістом цього твору є не просто розповідь про виняткову подію, але й авторська оцінка її та «чуття, змагання, думки і виображення» (XVII, 118) цілого народу.

В літературно-критичних працях І. Франко досить часто говорить про пафос художніх творів, вживаючи на означення його або це слово, або вислів — «дійсне чуття». Як видно із статей, присвячених Т. Шевченкові, Лесі Українці, М. Конопніцькій, М. Старицькому, П. Кулішеві та іншим, критик під пафосом розуміє художньо-емоційний вияв світоглядної позиції митця. Пафос, наприклад, народного історичного епосу він вбачав у тому «геройському духові» (XVI, 26), яким пройняті українські думи, російські билини та сербські пісні. А у творах М. Конопніцької — «це переживання душі, якій дана незвичайна сила жити тільки під непереможним впливом своїх ідей, тільки з другими і для других страждати, відчувати і мріяти» (XVIII, 177). Пафос — це те, в чому виражається своєрідність художника. Загальним ідейним спрямуванням творчості Лесі Українка була прямою послідовницею Кобзаря, проте Іван Франко, шукаючи її індивідуальні риси, підкреслював: «Лесі Українка не силкується на Шевченків пафос, не переживає його термінології; у неї є свій пафос, своє власне слово» (XVII, 248). У «власному слові» й міститься елемент художньо-емоційної неповторності.

Об'єктивістські, безпафосні твори І. Франко вважав слабкими. І водночас розрізняв непідробний пафос і зовні палкі декларації, позбавлені внутрішнього вогню автора, частки його душі. Біда Я. Каспровича, на думку теоретика, саме в тому, що його «програма більше риторична, вона не пливе з серця і для того не знаходить ані ясної стежки, ані ясної мети» (XVIII, 215). І. Франко відмічав брак пафосу і в таких поетів, як С. Руданський, М. Старицький. У першого пояснював це, насамперед, вузькістю предмета зображення: поет займався «мін'ятуванням дрібних фактів», а не «оживленням і охопленням широких дійових чи життєвих горизонтів» (XVII, 219). М. Старицький хоча й піднімав масштабні теми, але пафос у нього «не все ширший», причина цього — вузькі можливості таланту. Франкові уявлялось, що цей поет під час формальної

обробки творів, коли діє інтелект і мовчить почуттєва сфера митця, губить безпосередність, невимушеність, художню переконливість відображених думок і настроїв (XVII, 332).

Із наведених міркувань І. Франка видно, що в пафосі він бачить вияв специфіки літератури й органічну єдність змісту та форми.

А як же він тлумачив поняття форми? Закінченого визначення її немає ні в працях, ні в листах теоретика. Сутність цієї категорії він з'ясовував під час аналізу конкретних творів, цим самим доводячи, що форма виникає в процесі художньої творчості, органічно злита із змістом і не існує поза ним. Під формою естетик розуміє насамперед внутрішню організацію твору: вона не конструється заздалегідь чи потім, відірвано від змісту, а складається природньо в процесі художнього освоєння предмета зображення. Проте елементи її, за висловом І. Франка, «зверхню форму», тобто композицію, мовні засоби виразності, прийоми віршової техніки митець може й повинен обдумувати, вдосконалюючи їх і після сформування змісту. У своєму дослідженні «Із секретів поетичної творчості» вчений наголошував: «Певна річ, зміст і композиція поетичного твору, його, так сказати, скелет в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості. Повна гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова, таких, як Гомер, Софокл, Данте, Шекспір, Гете і небагато інших»⁵.

І. Франко переконаний, що навіть у ліриці, де змістом мають бути об'єктивовані, невимушені, щирі думки й почуття, поет не звільняється від додаткової праці над формою вже створеного вірша. Це потрібне для того, щоб форма «не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності» (XVI, 252). Великі таланти, запевняє дослідник, нелегко досягають досконалості, наприклад, «простота, ясність і гармонійність» поеми «Наймичка» є здобутком довгої і інтенсивної творчої праці поета» (XVII, 100). Разом з тим форма твору не кидається у вічі, сприяючи яскравому розкриттю змісту, вона сама залишається непомітною. Дослідник висміював тих польських поетів-сучасників, які «найпростішу думку люблять пристроїти такими фестонами і гірляндами, що не раз і рідна мати не пізнає її» (XVIII, 223). І протиставляв їм А. Немоевського, в якого цінував «змагання до якнайбільшої концентрації, до простоти, до того, щоб мова була немов тою одежиною, що пристає щільно і випукло виявляє контури думок» (XVIII, 224).

Наведені висловлювання показують, що теоретик й у формі розрізняв об'єктивний та суб'єктивний елементи: перший обумовлюється змістом, породжується ним, а другий — повністю залежить від можливостей таланту.

В залежності від об'єкту і завдань дослідження І. Франко у своїх літературних аналізах міг більше приділяти уваги то змістові, то формі, але завжди нагадував про першість змісту й орієнтував письменників на освоєння важливих соціальних проблем, на створення суспільно вагомих змістовних творів. Для підняття громадської ролі української літератури він часом говорив про те, що недосконалий за формою твір слід оцінювати позитивно, коли він «популярний і впливовий», сприяє розвитку прогресивних настроїв та ідей (XVII, 68; XX, 77). Проте у своїй практиці критика й історика літератури І. Франко не йшов ні на які естетичні компроміси, не замовчував ні ідейної невиразності, ні артистичної невправності навіть у титанів художнього слова, настійно пропагуючи

⁵ Іван Франко. Із секретів поетичної творчості. Вид-во Львівського ун-ту, 1961, стор. 57.

високий мистецький принцип: «Зміст і форма мусять бути докладно обдумані, студійовані і введені в якнайповнішу гармонію» (XX, 213). На численних прикладах він показував, як відсутність такої гармонії спричиняється до збіднення змісту. У драмах М. Старицького і М. Кропивницького зайвий етнографізм, композиційна незграбність приглушували гостроту соціальних конфліктів. А в творі О. Кониського «Січовик» невміння автора будувати динамічний сюжет, економно користуватися словом призводить до здрібнення теми. Це оповідання, зазначає І. Франко, «крім одного дуже гарного розділу, тягнеться мляво і розтягнуто, і сама тема, що при коротшому опрацюванні і психологічному поглибленні характерів могла б додати цікаву рису до характеристики сучасного російського громадянства, в праці Кониського майже потонула в повені слів, народних приказок і зайвих подробиць» (XVI, 125). Ці приклади творчих невдач, як і проаналізовані критиком численні зразки повної гармонії (наприклад, «Давня казка» Лесі Українки, «Одинокі люди» Гергарта Гауптмана) показують, що для критика художній образ — не просто форма відображення дійсності, але й сформований зміст.

Важливість форми І. Франко доводив і фактами, взятими із практики перекладачів. На його думку, першою й суттєвою причиною невдачі, яка спіткала С. Руданського в перекладі Гомерової «Іліади» на українську мову, було порушення віршового ритму. Замінивши урочистий гекзаметр жартівливим народнописаним віршем, поет на цьому втратив ту частку змісту, яка вложена в емоціональну тональність поеми.

В деяких своїх статтях І. Франко звертає увагу на те, що часом блискуча форма справляє враження своєї самодостатності, незалежності від змісту. Тому некритичному читачеві можуть подобатися твори зовні яскраві, проте мізерні, а то й шкідливі за змістом. Це він доводив зокрема на зразках із доробку Б. Залеського. Здійснюючи, так би мовити, якісний аналіз враження від блискучої беззмістовної форми, критик дійшов висновку: «...поет на хвилю очаровує наше око лагідним півсвітлом, наш слух солодкою, хоч доволі монотонною і м'якою музикою, і на легких хвилях його вірша ми колишемося у полусні, не тямлячи себе самих, не виносячи з тої солодкої дрімоти нічого для свого реального життя» (XVIII, 129).

На подібних прикладах у працях І. Франка аргументується важливе естетичне положення: немає і не може бути самодостатньої краси форми, не породженої конкретним цікавим, важливим змістом. Саме з цих позицій піддаються критиці всі формалісти, вітчизняні та зарубіжні, доводиться безперспективність спроб творити «чисту музику» або писати звуками-кольорами. Шедеврами поетичної краси він називав тільки ті твори і образи, в яких глибина життєвих узагальнень виявлялась у найбільш відповідній, викінченій формі. Правда, це не означало, що І. Франко помічав і пропагував тільки найвизначніші досягнення словесного мистецтва. Йому була невластива «псевдокритична зарозумілість». Як видавець, редактор і критик, він підтримував ті твори, в яких «бачив іскру таланту, щирий, хоч не раз і не зовсім бездоганний, вислів дійсного чуття і серйозну працю над формою» (XVI, 332).

Як бачимо, в естетичній концепції І. Франка категорії змісту і форми мають матеріалістичне тлумачення. Для нього зміст — це ідейно-емоційна інтерпретація митцем об'єктивно існуючого предмета зображення. Саме суб'єктивна природа змісту створює можливості переконливо доносити читачеві «глибший, ідейний підклад даного живого образу» (XVII, 254). «Живий образ» — це ознака естетичної якості змісту, органічної єдності його із формою.

Способи оповіді в малій прозі І. Франка

Проблема оповіді виринає з самої сутності епіки. На відміну від драматичного способу зображення дійсності, який передбачає наочно-предметне безпосереднє її сприймання, епіка дистансує зображуване, передаючи його через модус спомину. Між зображуваною дійсністю та читачем в епіці неминуче стоїть посередник — особистість оповідача, через кристал духовності якого ми сприймаємо відображуваний світ. «Nicht er, aber das Seine» — це формула епічного об'єктивізму в Гегеля.

Поетична категорія автора та оповідача в радянських дослідженнях набуває особливої ваги у світлі ленінської теорії відображення, яка твердить, що відображення не може існувати без відображувача, хоч відображуваний світ існує незалежно від нього.

Проблема викладових форм у літературі була талановито поставлена російськими дослідниками в 20-ті роки. У наші дні виринає питання «образу автора», що цікавить і представників історико-літературних методів (Г. О. Чуковський), і лінгво-стилістів (В. В. Виноградов), і структуралістів (Ю. М. Лотман). Дуже модною стала проблема оповідача (рос. — рассказчик, польськ. — narrator, франц. — narrateur, нім. — Erzähler) у зарубіжному літературознавстві. Йй присвячені монографії, автори яких не завжди виходять поза рамки сухого формалізму¹.

Велегранний талант Івана Франка проявляє себе і в цьому аспекті розуміння літературного твору. І в цій царині Каменяр був першовідкривачем та провісником нових напрямків, випереджуючи не раз своїх сучасників і як теоретик літератури, і як белетрист.

Як історик літератури у поступальному розвитку нашого письменства І. Франко майже епохального значення надає змінам викладових форм: різницю між прозою давньої нашої літератури і нової він схильний вбачати в тому, що «переважна частина тої (старої. — І. Д.) літератури імперсональна, або особа автора мало виступає наперед, з виємком хіба таких талановитих полемістів, як Іван Вишенський»².

Якщо старе малооригінальне письменство проходить під постулатом «не додаючи нічого від свого розуму», тобто від авторської особистості, то навпаки, від письменника-сучасника І. Франко вимагає пікресленої персоналізації літератури: «Нехай особа автора, його світогляд, його спосіб відчуття зовнішнього і внутрішнього світу і його стиль виявляється в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний,

¹ K. Friedmann. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig, 1910; P. Lubbock. The Craft of Fiction. London, 1921; R. Petsch. Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle, 1934; F. Stanzel. Die typischen Erzählsituationen in Roman. Wien/Stuttgart, 1955; Maria Jasińska. Narrator w powieści przedromantycznej. Warszawa, 1965.

² Іван Франко. Русько-українська література. Чернівці, 1911, стор. 11.

справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного чоловіка, а затим і причинок до пізнання того чоловіка у його найвищих, найсубтельніших змаганнях та бажаннях, а за тим і причинок до пізнання часу і суспільності, серед яких він постав»³.

Дофранківська мала проза не відзначається розмаїттям викладових форм, хоча в окремих їх видах досягає віртуозності. Етнографічне оповідання з величезною старанністю культивує «ілюзію сказа» та на повну потужність експлуатує готові поклади скарбів української мови: естетичну вимовність, експресивність рідного нововідкритого для літератури народного слова — дотепні фразеологізми й багатющу синоніміку; воно кохається в мелодійності й ніжності здрібнілих форм, багатством яких українська мова не знає собі рівних. Коли «нічим отверзлися уста», найприродніше здавалося прислухатися до проречисто-гомінкого дзюрчання потоку живої народної гутірки, найвідповіднішою викладовою формою став спосіб «я-оповідання»: люд промовляв сам без авторського адвокатства. Це був, отже, певний ступінь демократизації літератури.

Та в міру розвитку нашої прози, а розвиток завжди є не тільки подумом свіжих ідей, але й зміною форм, така манера починала робити враження одноманітності. Знівечення естетичних рамок, на думку І. Франка, привело до признання необмежених прав індивідуальності особи автора. Естетичні вартості почали шукати і в так званій «холодній прозі», зрештою, в будь-якій викладовій формі. Ніяка викладова манера не має можливості передавати життя без умовності. Форма «Ich—Erzählung» виказувала певну обмеженість у сфері психоаналізу переживань не-оповідача (спостережуваної особи). Це відчувається в пізніших психологічних оповіданнях Марка Вовчка типу «Павло Чорнокрил». Недаремно Квітка-Основ'яненко відмовився від «я-оповідання» в «Перекотиполі», коли довелося аналізувати переживання двох персонажів одночасно. Умовність прийому авторського «всезнання» при викладовій формі у третій особі (від автора) менше вражає від тісної у даному випадку одежини «Ich Erzählung».

Прозаїки 70—90-х років (час найактивнішої діяльності І. Франка в галузі малої прози) ставлять нові ідейні та літературні проблеми, з чим пов'язані й формальні пошуки. Передусім сільська тема в малій прозі вже не є центральною. Навіть у найбільш традиційного Олександра Кониського позаселянська тематика займає вже близько половини (якщо рахувати за чотирьохтомником його оповідань). Майже виключно інтелігентсько-інтелектуалістською є тематика оповідань Олени Пчілки і в переважній більшості Наталі Кобринської. За обрії села значно виходить і Борис Грінченко, зображуючи життя то інтелігентів, то в шахтарських оповіданнях навіть робітництва. Характерно, що в письменників з найбільшою увагою до селянської проблематики на даному етапі задержується і найвищий процент способу оповіді від першої особи (Ганна Барвінок, Олександр Кониський). Якщо в Олександра Кониського він становить 75%, то в Наталі Кобринської та Олени Пчілки лише по одинокі оповідання мають форму «Ich—Erzählung».

В І. Франка від першої особи викладено 25% оповідань. Найпомітнішою властивістю таланту Каменяра є взагалі багатогранність. Жоден прозаїк того часу не застосовує такого розмаїття викладових форм, як І. Франко. Передусім він добуває нові можливості з форми «я-оповідання», що відповідала його проекції на персоналізацію літератури та на ілюзію автентичності у світлі постулатів «наукового реалізму», за яким «література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу (розрядка наша. — І. Д.)»⁴.

³ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 249.

⁴ Там же, стор. 11.

а також старанним аналізом сутності фактів. І. Франко завжди цінив живе народне слово, вишукував рапсодів, як от Грицуняк, переносив їх спосіб оповіді в літературу. Максимально конкретизуючи оповідача, подаючи його голос з усіма говірковими, навіть жаргонними та національно-інтонаційними особливостями, І. Франко йде далі своїх попередників.

Адже у Марка Вовчка та її сучасників траплялися твори, в яких оповідач так слабо ідентифікований, що різниця викладу від автора в третій особі та між формою «я-оповідання» не відчувається. Образ автора у творчості Марка Вовчка проходить підтекстом — уявляємо ми його з усього комплексу ідейно-художніх властивостей її творчості. В І. Франка немає різниці між справжнім оповідачем-автором і фіктивним автором. «Ліричний герой» майже не живе у Франковій прозі, «образ автора» настільки у нього сконкретизований, що оповідання та новели дістають інколи забарвлення репортажу, не будучи все ж публіцистикою. Діє тут лише тенденція зобразити життя у формі так званої «літератури факту», що посідає додаткову естетичну приналежність, а інколи й силу революційної переконливості. То ж письменник не вагається говорити від свого імені й викладати переконання революційного демократа: «Мое ім'я враз із кількома іменами подібних до мене «во время оно» оббігало весь край, було пострахом усіх «мирних і вірноконституційних горожан», — з моїм іменем усі вони в'язали поняття перевороту, революції, різни»⁵, — читаємо в оповіданні «Моя стріча з Олексою», творі, в якому І. Франко вижбухнув почуття борця і просто, «на хлопський розум», виклав катехізис соціалізму. У деяких оповіданнях письменник навіть згадує свої художні твори, передає дискусії про них, оцінки читачів та фрагменти автокритики («Панщизняний хліб», «Гірчичне зерно»). У «Гірчичному зерні», наприклад, автор аналізує оповідання «Лешишина челядь», говорить про свій задум «кинути на папір профілі кількох осіб», знаних з дитинства, що допомагає нам збагнути жанрові особливості ескізу, отих «профілів і масок», — техніку, що її культивує І. Франко-поет. А згадка в «Гірчичному зерні» про те, що оповідач зачитувався історичними повістями Шпіндлера, може бути ключем до складних лабіринтів, які ведуть до генезису деяких творів Каменяра: адже серед двох сотень романів Шпіндлера знаходимо і такий, що має ідентичну з Франковою повістю назву — «*Voas constrictor*».

І. Франко сам признавався, що його новели майже всі показують дійсних людей, котрих письменник колись знав, дійсні факти, на котрі він сам дивився або про які чув від свідків, крайобрази тих закутків, котрі він переміряв власними ногами. «В такому розумінню — всі вони частини моєї автобіографії»⁶, — писав він. І все ж спроба критиків розглядати твори Каменяра як копіювання дійсності й зображування в оповіданнях самого себе викликала протест автора. Не забуваймо, що це лише артистичний прийом створювати ілюзію автентичності, бо ж матеріали ці оброблені так, щоб підмалювати героїв «понад їх природну величину»⁷. Тобто мається на увазі закон типізації явищ дійсності.

Часто в малій прозі І. 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 («Вугляр», «Звичайний чоловік», «Мугляр», «Слимак», «Панщизняний хліб», «Свинська конституція», «Чиста раса», «Батьківщина», «Сойчине крило», «Гуцульський король»). Це ще

⁵ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. I, стор. 211.

⁶ Іван Франко. Причинки до біографії. «Неділя», 1912, № 9, стор. 9.

⁷ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. I, стор. 413.

один прийом конкретизації сюжету. Акцентовані як новели факту такі твори забарвлюються жанрово ще й як «верстатні новели» (чи оповідання) — термін твориться за аналогією до «верстатний роман». Автор тут відкриває лабораторію своєї творчості, дає читачеві радість співучасника захоплюючого полювання за подіями сюжету, показує, як твориться те, що І. Франко називав суттю артистичного твору — «індивідуальне життя, рух і тепло». Це техніка схоплювання явищ на льоту, виторочування з різнобарвної тканини червоної нитки індивідуальності, «малювання людської душі в її поривах, пристрастях, змаганнях, тріумфах і упадках»⁸. Процес монтування незвичайного сюжету інколи має цікавість детектива; такі твори, за термінологією В. Шкловського, можна назвати «новелами тайн». Але І. Франко цікавість зовнішньої події вміє поєднувати з, так би мовити, сюжетом душі («Батьківщина», «Сойчине крило» тощо).

Наш письменник не цурається традиційного в літературах світових новелістичного обрамування. Такі обрамування служать певним настроєвим прелюдом чи реквіємом («Терен у нозі»), інформують про ступінь авторської заангажованості в сюжеті. Так, у новелі «Свинська конституція» письменник зовсім зрікається авторських прав, аби возвеличити народного рапсода Грицуняка; натомість у «Панщизнянім хлібі», де оповідач потрібний для пронесення певної часової естафети з минулих часів у новіші (оповідка тяжіє, таким чином, до новелістичного презенсного часу), автор застерігає, що переповідає розказану Андрієм Крицьким історію (точніше, її частину) не дослівно, а так, як вона уформувалася в пам'яті. Часто обрамування інформує про дистанцію між зображуваною подією і часом її оповідання. Звичайно це бувають спомини з дитячих днів — прийом поширений і в оповіданнях Бориса Грінченка, а в Німеччині — у Теодора Сторма (з огляду на верхньонімецьке походження так передаємо це прізвище). Але ніхто з письменників не накидає такого поетичного серпанку на поранкові «юні дні, дні весни», як Іван Франко. Викристалізовується, отже, жанр новели-спомину (пор. нім. *Eingepengungsnovelle*) в українській літературі.

Та не лише образ автора й образ оповідача в І. Франка так докладно зіндивідуалізований. В окремих випадках конкретизується й слухач (польськ. *odbiorca*). Так, в оповідці «Наша публіка», що є своєрідною вільною формою бесіди автора з якнайширшою аудиторією, холодна безособовість загальної розмови уникнута за допомогою ось якої апеляції до публіки: «Що се таке — публіка? Тьфу, до чорта! Адже ж не вовк у лісі і не апокаліптична бестія, а всі ми. Кождий з нас — часть публіки. І ви, пане господарю Хомо Наконечний, і ви, пане писарю Зацерковний, і ви, панотче Хризостоме Всякдарсовершенський, і ви, пане арендарю і бурміstre Лейбо Цвібель, і ви, пане судіе Безсторонський, і ви, панно Маню, і ви, шановна пані Богатковська, і ти, Касуню, — одним словом, усі ми, молоді й старі, вчені й невчені» (II, 389). Не говоримо вже про простіші засоби викликування з небуття слухача, як от просте звертання: «І що ви, куме, говорите о приязні» (I, 67). Або: «Що ви так дивитесь на мої руки? Ну, годі вам, покиньте! Негарні вони, ще з мозолями. Панове у дівчат таких рук не люблять. Ви не думайте, що я на легкім хлібу виросла і так собі, з легким серцем на легкий хліб пустилася» (III, 96).

Це початкові абзаци двох оповідань. Слухач сконкретизований у перших реченнях, хоч далі він не виступить і не мовить від себе ні слова. Та він мислиться протягом усього твору «підтекстом». Підтекстом теж подана ситуація, що викликала бажання розповісти життєву історію: у першій випадку вгадується через підтекст обірвана на слові

⁸ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. III, стор. 467.

дискусія кумів про дружбу, в другім — оповідь повії своєму гостеві, хоч слово «повія» ніде в тексті не вживається. Цікаво, що такий односторонній діалог зараз належить до дуже модних «новаторських», модерних способів оповіді. Досить згадати, що після появи в Польщі перекладу повісті А. Камю «Упадок» виник цілий потік творів, у яких наслідувалась ця викладова форма.

Особливим різновидом оповіді від першої особи, який в українській літературі до Франка не зустрічається, є несподівана поява нарратора в оповідках, початих у безособовій формі незідетифікованого оповідача (наприклад, «Шука»).

І. Франко не лише розширив амплітуду викладових форм, але й дав цілу галерею барвистих та колоритних типів оповідачів. Якщо у Квітки-Основ'яненка оповідач один для всіх творів, «рассказываемых Грыцьком Основьяненком», а в Марка Вовчка хоч і не один, але досить подібний, то в Івана Франка для кожного випадку окремий оповідач. Штат оповідачів рекрутується в нього з найрізноманітніших шарів населення та національностей. У багатоголосі нарраторів вчуємо і голос кримінального злочинця («Хлопська комісія»), і різних за соціальним становищем селян, від спролетаризованого селянина до сільського племіотента («Добрий заробок», «Історія моєї січкари», «Ліси і пасовиська»), і вугляра чи ріпника («Вугляр», «Полуйка»), і інтелігента («Батьківщина», «Сойчине крило»). Відповідно до національного складу персонажів та їх професії в українську мову Франкового тексту інкрустуються подонізми, германізми, латинізми, жаргон *їдиш* тощо. І. Франко не цурається «иллюзії сказа», але це у нього не самоціль — письменникові вдається уникнути стилізації та манірності, самоцвітної квітчастості мови персонажів. Та дух «народної белетристики», отой *bel parlar gentile*, про який він пише в однойменній статті, «той товариський, господарський стиль, повний ясності, скромності і простоти», характерний народним новелам, вдається йому вловити й перенести у свої твори. Маючи на увазі стиль народної новели, письменник зауважував, що він «в пору пановання абстракції, претенсіональності, вишуканої кольористики та символізації в стилі на кожного чоловіка з незатуманеною головою робить вражіння подуву свіжого повітря по виході з замкненої, вишуканими перфумами та сопухами надиханої кімнати»⁹. І ці слова повністю можна прикласти до стилю Франкової прози!

75% Франкових оповідань та новел написано у формі третьої особи з точки зору так званого авторського всезнання. Поруч з простими, автор широко послуговується скомплікованими формами викладу, і саме ті останні становлять нове слово в історії оповідальних засобів у нашій прозі.

У «Сойчиному крилі» схрещено викладову форму щоденника з епістолярною й одержано нову якість — драматизм. В оповіданні «Із записок недужого» щоденник хворого переходить у стенографію потоку свідомості, а відтак і підсвідомості хворого. В оповіданні «Різуни» іронічного підтексту та ілюзії наївності міської панночки автор досягнув завдяки епістолярному способу зображення пригод прочан, що тягнуться на Кальварію і стають мимовільними свідками мазурської різни. Про цю подію оповідав письменникові його батько, але тон оповіді, її своєрідний тембр І. Франко добув із принагідно знайденого в архіві листа, що й вирішило у даному випадку саме епістолярну подачу матеріалу, таку ефектну тут форму завдяки старанній гармонізації її з характером героїні — авторки листа, — її точкою зору.

Широко послуговується Франко-прозаїк і різними умовними прийомами, створюючи цикл політичних парабол, або, як називає їх сам

⁹ Іван Франко. *Bel parlar gentile*. ЛНВ, 1906, т. 33, стор. 296.

автор «політичних казок». Тут традиційні казкові зачини й способи оповіді сміливо поєднані зі стилем політичної публіцистики. Політична лексика («бюджет», «конституція» тощо) вживається в цих творах з казковими фразеологізмами. Сатиричне офарблення оповіді теж застосовується в плані політичної загостреності та цілеспрямованості таких оповідок.

Умовність наявна зокрема у філософських оповіданнях І. Франка («Рубач», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»). В останньому оповіданні письменник не завагався ввести драматизований діалог двох демонів — Білого й Чорного — символів Добра і Зла. Драматичний діалог вривається в епічну течію оповідання «*Odi profanum vulgus*», котре будується на трагічних стиках представників найрізноманітніших шарів населення, на бездонно глибоких соціальних контрастах, що й зумовлює надзвичайну строкатість мовних стилів — від просторіччя до патетичних од чистому мистецтву. Шедра цитатія декадентських віршів німецькою та французькою мовами збільшує це різностилля.

Як мислитель, як теоретик літератури і як белетрист І. Франко умів «іти за віком», осмислювати найновіші здобутки літературної техніки й застосовувати її, а також провіщати нові напрямки. З величезною прозорливістю, зокрема, він розмежовує літературу XIX віку від XX саме за технікою психоаналізу. Цікаво, що деякі спостереження Франка — цілком незалежно — повторюють тепер західноєвропейські дослідники, які намагаються дати синтез літератури XX ст.¹⁰

У прозі І. Франка можна знайти початки тої новітньої техніки психоаналізу, з якою пов'язана викладава форма так званого «потoku свідомості». Генезису «потoku свідомості» наші вітчизняні літературознавці, а також деякі зарубіжні, цілком слушно дошукуються у внутрішніх монологах, які застосовувались і раніше.

Едуард Дюжарден, який претендує на першість у застосуванні внутрішнього монолога у своєму романі «Зрубані лаври» (1887), визначає цю техніку як «словесне вираження характеру у виступі, мета якого — впровадити нас прямо у внутрішнє життя цього характеру без інтервенції автора з його поясненнями чи коментаріями». Це відрізняє, на думку Е. Дюжардена, його від традиційного монолога. «Різниця є й у темі, — це експресія найінтимнішої думки, яка лежить найближче до підсвідомості; різниця є й у формі, — це безпосередні фрази, редуковані до мінімуму синтаксису»¹¹.

Дефініцію внутрішнього монолога, дану французьким автором, удосконалює американець Роберт Гемпері в роботі «Потік свідомості в сучасному романі» (1955). Внутрішній монолог, на його думку, це «техніка, вживана в художній літературі для показу психічного вмісту і процесів характеру, частково або повністю невисловлених (невимовлених), оскільки саме ці процеси існують на різних рівнях свідомого контролю перед тим, поки вони оформились в обмірковане мовлення (*speech*)»¹².

Ці два визначення в есенціональній формі дають уявлення про те, що нині називають «потокom свідомості». Вжитий уперше у книзі Вільяма Джеймса «Принцип психології» (1890), цей термін, перенесений до літературознавства, переважно зв'язаний з романами модерни — Дж. Джойса, Е. Вульф, Д. Річардсон, Н. Саррот, С. Беккета, К. Сімона та ін., із фрейдизмом у психології та ідеалізмом у філософії. Абсолютизуючи підсвідоме, роздуваючи його до монструальних розмірів, ці автори в своїх «романах нудьги» базуються на методі «потoku свідомості».

¹⁰ R. M. Albérès. Bilan littéraire du XX-e siècle. Paris, 1956.

¹¹ Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce. A. Messein, Paris, 1931, стр. 58—59. Цит. за Robert Humphery. Stream of Consciousness in the Modern Novel, Berkeley and Los Angeles, стр. 24.

¹² Там же, стр. 27.

мості» (точніше було б сказати «потіку підсвідомості») для вияву зневіри в людині та песимістичного світосприймання. Однак, як слушно пише Т. Н. Денисова¹³, треба розрізняти «потік свідомості» як метод і прийом, а також як об'єкт дослідження. Як прийом, як, врешті, викладава форма при зображенні психічного процесу, він може використовуватись — і використовувався задовго до Дж. Джойса! — але не в гіпертрофованому вигляді, а поруч з іншими засобами у письменників реалістичного методу. Адже в еволюції техніки психоаналізу цей прийом має й свої незаперечні здобутки в змалюванні процесів мислення й почування. І справедливо дослідники наводять приклади внутрішнього монолога у Л. Толстого, Ф. Достоевського, зрештою, і в Панаса Мирного, які близькі до «потіку свідомості». Цей прийом як викладаву форму при аналізі психічних станів героя вміло використовував й Іван Франко.

Ще в 1876 р. він написав оповідання «На роботі», отже на одинадцять років раніше Дюжардена, твір, що становить собою своєрідну стенографію невисловленої та висловленої думки в процесі її безнастанного плину — «потіку свідомості» (а іноді й підсвідомих імпульсів) робітника, якого спускають у шахту. Показано тут внутрішній процес намагання свідомості героя осмислити свій стан і ті швидкоплинні враження, що йдуть зовні та ще не встигли збагнутись. Маємо образ дивовижного хаосу думок у момент втрачання свідомості робітником у задушливій атмосфері капіталістичної штольні: «Боже! Що то такого? Хтось ніби холодною рукою хопив м'я за шию! Хочу обернутись я і не мож! Не мож! Не мож!..

— Хто ту?.. Ох, се ти? Чого хочеш від мене?... Задухо, чого хочеш від мене...

Дзінь-дзінь-дзінь! Ратуйте! Ратуйте! Дзінь-дзінь-дзінь-дзінь!... Ратуйте!»
(I, 118—119).

Як ми вже зауважували, оповідання «З записок недужого» кінчається теж описом втрати свідомості хворого, змалюванням його маячінь, під час яких і вириваються з глибини підсвідомості уривки якихось асоціацій. Закони асоціативного мислення привертали увагу І. Франка як теоретика в трактаті «Із секретів поетичної творчості». Звертав увагу вчений і на роль підсвідомого. Тут слід зауважити, що радянська наука, як про це пише у згадуваній книзі Т. Н. Денисова, не віддає цієї проблеми на поталу фрейдизму. Нарада при Академії наук СРСР в 1959 р. прийняла навіть ухвалу приділяти більше уваги питанню підсвідомості. Але марксистська психологія, на відміну від буржуазної, провідну роль надає свідомому, раціональному началу.

У статті про новелу І. Франка «На дні» як психологічну студію ми вже звертали увагу на те, що інколи франківський герой — людина інтелігентна, думаюча — замислюється й над засобами психоаналізу, зокрема, над аутопсихоаналізом. Робить це й герой оповідання «З записок недужого», який цікавиться природою асоціативності в мисленні. Герой цього твору хворий, він має прогалини в пам'яті. Аби воскресити спомини, мандрує він у темні лабіринти забуття за ниткою асоціативності. «Цікаве явище! — пише він у щоденнику. — Простий факт, просте вражіння зміслово викликало в моїй душі споминку попереднього такого вражіння і, що найважливіше, викликало й масу других вражінь і фактів, зв'язаних з тамтим зв'язком простого наступства в часі. Ось в чім діло. Нині на обід подають ракову зупу. Я великий любитель ракової зупи. Раптом, коли її смакую, прийшло мені на тямку, що так само

¹³ Див. Т. Н. Денисова. Роман і проблеми його композиції. «Наукова думка», К., 1968.

смакувала мені ракова зупа, котру я їв в товаристві моєї коханої Олі в домі її братів» (I, 325).

Щоденник кінчається описом вражень, які викликав лист про смерть коханої, — своєрідним записом пульсації думки, затьмареної звісткою про цей факт, вже на грані втрати свідомості: «Вона ж любила мене, а ви сим листом зарізали мене! У, як холодно, як страшно холодно, як тисне серце, а в мозку горить, кипить, бентежиться! О-де-де-де-де! Умерла! Wir können uns auch selbst nicht erretten! Р-р-р-р-р-трах! Бийте плішки, бийте, бийте! Валиться, бачите, — валиться! Бийте плішки, бийте!

Як громи валять! Трах-трах! Як земля дрожить! Рятуйтеся! Набігає хвиля! Потоп, потоп! Сини будущини, зв'язані з дочками минулості, — загибель ваша! Не пощадить хвиля! І мене не мине! Серце вже залите, вже втопилося, мертво... До мозгу доходить. У, як холодно! Плюсь-плюсь! Як темно, яка бездонна пітьма. Пропасті, пропасті! Як порошина, безслідно, безпожиточно! О, моя повість, моя повість» (I, 360).

Як бачимо, Франко пошукує найрізноманітніших засобів оформлення своїх оповідань та новел у відповідності до їх змісту. То ж і викладову форму «потoku свідомості» застосовує він хіба тоді, коли герой стоїть на грані втрати свідомості. В інших випадках це буде звичайний внутрішній монолог.

Не цураючись «я-оповідання», що владарює у дофранківський період розвитку української малої прози, Каменяр добуває з нього нові можливості й нюанси. Але перевагу надає він іншим викладовим формам, часто скомплікованим, чим збагачує нашу прозу. У нього можна знайти, нехай інколи в зародковому стані, вже всі ті викладові форми, які є в наш час. Він підготовляє ґрунт для нової генерації письменників, які піднесуть українську новелістику на верховини світового мистецтва. І тут знову хочеться нагадати слова Івана Франка. «Вироблення літературних стилів і форм так само, як вироблення змісту літературних творів не було нічим наглим, самосівним, але являлося наслідком довговікової культурної праці многих поколінь і ріжних народів»¹⁴.

¹⁴ Іван Франко. *Bel parlar gentile*. ЛНВ, 1906, т. 33, стор. 295.



До питання про „науковий реалізм“ І. Франка

Про теорію «наукового реалізму» Івана Франка писалося вже немало. Цього питання торкалися автори багатьох франкознавчих праць — загальних монографій про життя та творчість Каменяра і спеціальних розвідок, присвячених дослідженню його естетики, теоретичної та літературно-критичної спадщини. Але в більшості цих праць проблема «наукового реалізму» Франка розглядається побіжно, у зв'язку з аналізом інших важливих питань, зокрема різних аспектів боротьби письменника за реалізм в українській літературі. У нашому літературознавстві немає ще належної оцінки того значення, яке мала теорія «наукового реалізму» для розвитку матеріалістичної естетики на Україні в кінці XIX — на початку XX ст., зокрема у розвитку вчення про реалізм. Одні дослідники вважають, що теорія «наукового реалізму» І. Франка мало що вносила в наукову розробку принципів реалізму, що вона «є нічим іншим, як викладом основних положень критичного реалізму в літературі, що був ще раніше обґрунтований російською революційно-демократичною критикою»¹, інші розглядають її, як новий крок у розробці проблем реалізму².

Немає єдиної думки й про те, що розумів І. Франко під «науковим реалізмом», яке значення вкладав він у цей термін. Більшість дослідників вважає, що «науковим реалізмом» І. Франко називав той метод правдивого відображення дійсності, який пізніше одержав назву критичного реалізму³. Дехто з літературознавців схиляється до думки, що «науковим» Франко називав реалізм 60—70-х років з тими його рисами і ознаками, які були характерними для російського реалізму цього часу⁴.

Своє трактування «наукового реалізму» І. Франка висунув В. Передерій в книзі «Українська революційно-демократична естетика», згідно з яким «науковий реалізм» — це нібито зовсім нове явище в літературі кінця XIX — початку XX ст., відмінний від критичного реалізму новий метод («нова форма реалізму»), який виникає вже в умовах, коли, як говорить автор, «починаються наполегливі шукання нових твор-

¹ Див. М. П. Комишанченко. Літературна дискусія 1873—1878 рр. на Україні. Вид-во Київського ун-ту, 1958, стор. 147.

² Див. П. К. Волинський. Основи теорії літератури. «Радянська школа», К., 1962, стор. 9.

³ Див. М. Бернштейн. З історії боротьби Франка за реалізм. Зб.: Творчість Івана Франка, К., 1956, стор. 67; І. Стебун. Питання реалізму в естетиці Івана Франка, К., 1958, стор. 71; М. Рева. Проблема типовості і позитивного героя в літературно-критичних статтях Івана Франка 70—90-х років XIX ст. Наукові записки Київського педагогічного інституту імені О. М. Горького, т. XXXII, 1962, стор. 140—141.

⁴ Див. В. Ф. Осмоловський. М. Є. Салтиков-Шчедрін і Україна. «Радянське літературознавство», 1965, № 8, стор. 55.

чих методів у мистецтві»⁵. Стверджуючи, що «Франко не стояв сторони цих шукань, а проклав перші доріжки, які вели до мистецтва соціалістичного реалізму»⁶, автор, як видно з його подальших міркувань, розглядає теорію «наукового реалізму» І. Франка, як теоретичний пошук і «відкриття» нового методу в літературі та мистецтві — методу соціалістичного реалізму⁷.

У франкознавчій літературі можна зустріти й таке тлумачення терміна І. Франка «науковий реалізм»: «...той науковий реалізм був нічим іншим, як синонімом філософського матеріалізму, що його поширював письменник Франко, як теоретичну основу методу художньої творчості, на область літератури»⁸.

Така різноманітність іноді прямо протилежних і часто мало аргументованих оцінок та тлумачень «наукового реалізму» І. Франка свідчить про те, що ця проблема в сучасному франкознавстві висвітлена ще недостатньо і що вона повинна стати предметом уважного вивчення. Адже це не лише термінологічне питання. Теорія «наукового реалізму» І. Франка тісно пов'язана з його художньою практикою, із розробкою важливих проблем матеріалістичної естетики на Україні. Її вивчення та правильна оцінка сприятиме глибшому пізнанню і розумінню не тільки теоретичної спадщини, але й творчого методу І. Франка-письменника, дасть можливість повніше розкрити роль і значення великого Каменира в розробці наукової теорії реалізму в українській критиці та літературознавстві дожовтневого часу.

Що ж таке «науковий реалізм» Івана Франка? Який зміст вкладав письменник в цей термін, вжитий ним ще на початку своєї літературно-критичної діяльності? Відповідь на ці питання треба шукати, звичайно, в тому визначенні, яке дав «науковому реалізмові» сам І. Франко.

Як відомо, він вперше вжив цей термін, сформулював саму теорію «наукового реалізму» в статті «Література, її завдання і найважливіші цілі» (1878), яка знаменувала новий етап у філософсько-теоретичному і художньому розвитку І. Франка, була підсумком глибокого вивчення молодим письменником досвіду світової та вітчизняної реалістичної літератури попередніх десятиліть XIX ст. і творчого засвоєння принципів матеріалістичної естетики та теорії реалізму, розроблених російською революційно-демократичною критикою 40—60-х років.

Розвиваючи далі теорію реалізму, І. Франко першим серед критиків того часу так чітко поставив у названій статті питання про те, що реалізм в літературі визначається не просто потребою зображати життя таким, яким воно є, а в першу чергу тим, «до чого має служити література», тими завданнями, які ставить перед нею певна епоха і той народ, якому вона повинна служити. При зображенні правди життя література повинна будити в людей «певні сили до ділання в жаданім напрямі». А для того, щоб читач міг з тих картин і фактів, які змальовує письменник, робити висновки, в реалістичному творі недостатньо уже тільки правдивого змалювання фактів. Література «повинна при всім реалізмі в описуванні також аналізувати описувані факти, вказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок»⁹. А тому, — пише далі І. Франко, — для письменника-реаліста недостатньо одного уміння бачити в житті та правильно описати окремі подробиці,

⁵ В. Ф. Передерій. Українська революційно-демократична естетика. Вид-во Київського ун-ту, 1964, стор. 74.

⁶ Там же.

⁷ Див. критику цього тлумачення «наукового реалізму» в кн. М. Пархоменка «Эстетические взгляды Ивана Франко», М., 1966, стор. 157—160.

⁸ А. Брагінець. Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка. Книжково-журнальне вид-во, Львів, 1956, стор. 345.

⁹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 11—12.

«тут вже треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти поряdkувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбитися, але по яснім і твердім науковім методі» (XVI, 12). Так, говорячи про характер і завдання реалізму, письменник логічно приходить до визначення реалізму літератури нового часу як наукового. Аналіз, глибоке проникнення в життя і прогресивна тенденція — це головні ознаки справжнього реалізму, засновані, на думку критика, на науковому методі.

І. Франко не ототожнював методу наукового освоєння дійсності з художнім відтворенням її, не ставив знаку рівності між наукою і мистецтвом, але вважав, що вони служать одній меті. Тому письменник надавав великого значення поєднанню мистецького пізнання дійсності з науковим і вважав, що ця «науковість» художнього відтворення життя в реалістичних творах забезпечує їм «довговічну стійність» і є важливою умовою повнішого виявлення їх прогресивної тенденції. У статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи», як і в пізніших своїх працях, І. Франко не тільки проголошує і захищає принцип демократичної тенденційності реалістичної літератури, але й глибоко проникає у закономірності та внутрішні «пружини» її органічної єдності з науковим і художнім пізнанням дійсності. Ця думка найповніше виражена в тому визначенні, яке дає критик принципів «наукового реалізму»: «Література, як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду..., а zarazом аналізує їх і робить з них виводи. — Се її науковий реалізм; вона через те вказує хиби суспільного устрою... і старається будити охоту і силу в читателях до усунення тих хиб — се її поступова тенденція» (XVI, 13).

Таким чином, основними рисами «наукового реалізму», за визначенням І. Франка, є правдиве відображення дійсного життя, яке досягається завдяки глибокому науковому проникненню письменника в суть зображуваних фактів і явищ, їх аналіз, а також прогресивна тенденція, що виявляється у критиці негативного в суспільному житті, в поширенні демократичних ідей та у вихованні людей, «готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя» (XVI, 12). «Науковий реалізм» для Франка — це поняття естетичне, а не категорія науково-філософська, не «синонім філософського матеріалізму».

Створюючи свою теорію «наукового реалізму», І. Франко виходив, звичайно, з аналізу сучасної йому літератури. Однак з цього не можна робити висновку, що під «науковим реалізмом» він розумів критичний реалізм тільки 60—70-х років чи своєї доби, як і не слід припускати, що це був якийсь особливий «франківський» реалізм — критичний реалізм в «нових його якостях», як найближчий «переддень» соціалістичного реалізму. До висновку про науковість реалізму І. Франко прийшов на основі вивчення і глибокого осмислення досвіду всієї нової реалістичної літератури — від О. Пушкіна і М. Гоголя, О. Бальзака і Ч. Діккенса, — коли реалізм, як пише критик, був «зведений в певну науку, оброблений і уформований зовсім свідомо» (XVI, 11), і до сучасних йому реалістів. І. Франко вважав, що реалістична література завжди була пройнята духом наукового аналізу, що реалізм немислимий без «наукової підкладки». В тій же статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» він писав: «Тота наукова підкладка і аналіз становить іменно найбільшу вартість сеї нової літератури проти усіх давніших, вона запевняє довговічну стійкість творам таких писателів, як Діккенс, Бальзак, Флобер, Золя, Доде, Тургенев, Гончаров, Лев Толстой, Фрейтаг, Шпільгаген і др.» (XVI, 12).

Отже, «науковий реалізм», як його розумів І. Франко, — це той класичний реалізм, який склався у світовій (в тому числі в російській та українській) літературі ХІХ ст.

І. Франко, як і його попередники — В. Белінський і М. Чернишевський, розумів, яке велике значення для поглиблення художніх можливостей реалістичної літератури мала наука, її зв'язок із мистецтвом. Тому-то при визначенні найголовніших ознак реалізму і дальших шляхів його внутрішнього розвитку й удосконалення він акцентує увагу на принципі науковості, як головній, на його думку, рисі реалізму. Саме науковість і критичне спрямування були визначальними ознаками того реалізму, який був названий І. Франком «науковим».

Термін «науковий реалізм», безумовно, не охоплював і не передавав усього багатства змісту реалізму. І. Франко, очевидно, сам відчував неповноту цього терміна, певну його умовність. В пізніших своїх теоретичних працях, критичних статтях, історико-літературних нарисах та оглядах він не вживає цього терміна. Найчастіше критик користується терміном реалізм, а іноді навіть «натуралізм» у значенні «реалізм», вкладаючи в це поняття той же зміст, що й у термін «науковий реалізм».

Не поділяючи погляду, що І. Франко своєю теорією «наукового реалізму» обґрунтовував появу якогось нового художнього методу чи нового етапу в розвитку реалізму кінця ХІХ — початку ХХ ст., ми разом з тим не можемо погодитись з думкою про те, що він не вніс чогось істотного в наукову розробку проблем реалізму, а лише виклав ті основні положення теорії критичного реалізму, які були вже розроблені революційно-демократичною критикою 40—60-х років ХІХ ст. Немає сумніву, що принципи матеріалістичної естетики і вчення про реалізм, розроблені В. Белінським, М. Чернишевським і М. Добролюбовим, були важливим джерелом і основою формування естетики Каменяр, його вчення про реалізм, в тому числі й теорії «наукового реалізму». Однак, спираючись на праці великих російських критиків і досвід попередньої та сучасної йому реалістичної літератури, Франко розробляє далі принципи революційно-демократичної естетики і засновану на них теорію реалізму. І його теорія «наукового реалізму» була новим кроком у розробці та поглибленні тих наукових принципів реалізму, які були сформульовані в працях попередників Каменяр.

У теорії «наукового реалізму» І. Франка з її орієнтацією на застосування в художній практиці наукових знань і в першу чергу досягнень суспільних наук відбився вплив марксистського філософського вчення.

При вивченні генези і самої суті теорії «наукового реалізму» Івана Франка не можна обійти й такого питання: чи не зв'язане виникнення цієї теорії з теорією «наукового методу» чи «експериментального роману» Е. Золя, реалізм якого високо оцінював український критик?

Відомо, що у висвітленні питання про ставлення І. Франка до творчості Е. Золя і його теорії натуралізму в минулому було допущено немало плутанини, особливо в статтях, опублікованих у періодичних виданнях 30-х років. У них зокрема з явним перебільшенням говорилося про «захоплення» молодого Франка теорією «експериментального роману» Золя, що це нібито мало вирішальний вплив не тільки на художню творчість молодого українського письменника, але й на його теоретичні погляди.

Відомо, що ще до написання статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» І. Франко був знайомий не тільки з художніми творами, але й з ранніми літературно-критичними виступами Е. Золя, теоретичні ідеї яких привернули увагу молодого критика. Про це неодноразово писав сам І. Франко.

З критичними і теоретичними статтями автора «Ругон Маккарів» український письменник міг познайомитись у популярному на той час російському журналі «Вестник Европы», в якому починаючи з 1875 р., Золя друкував свої «Паризькі листи»¹⁰. Серед опублікованих тут протягом 1875—1877 рр. статей Е. Золя були такі, як «Флобер і його твори» (1875), «Романи п. п. Гонкур» (1875), «Жорж Занд і її твори» (1876), «Бальзак і його листування» (1877) та ін. У цих статтях ще не була остаточно сформульована і викладена теорія натуралізму Е. Золя, однак у них поступово обґрунтовувались ті принципи «наукового роману», які раніше уже були накреслені автором «Терези Ракен» у передмові до другого видання цього твору (1868 р.).

Звичайно, ці творчі ідеї та принципи, які проповідував Золя, новизна і сміливість поставлених ним літературно-естетичних проблем, різко критичне спрямування його виступів проти старих літературних традицій не могли не імпонувати настроям молодого Франка, який уже в 1876—1878 рр. вів боротьбу проти ідеалізму і застарілого романтизму в тодішній галицькій москвофільській і народовській літературі та естетичі. Однак про якесь вирішальне значення натуралістичної теорії Золя для вироблення теоретичних принципів молодого Франка і зокрема його теорії «наукового реалізму» говорити не доводиться. Відомо, що натуралістична теорія Золя остаточно була розроблена в таких його статтях, як «Натуралізм в театрі» і «Експериментальний роман», що вперше були надруковані у «Вестнике Европы» в 1879 р., та «Про роман» (1881) і «Літературні документи» (1881): Ці праці Еміля Золя з'явилися пізніше програмової статті Івана Франка «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878), в якій були сформульовані основні положення теорії «наукового реалізму».

І хоча теорія «наукового роману» Золя в основному уже була викладена в його попередніх статтях, з якими український письменник познайомився зразу ж після появи їх у «Вестнике Европы», в нашому розпорядженні немає таких матеріалів, які говорили б про те, що він захоплювався теорією Золя чи навіть позитивно її оцінював. Немає цього «захоплення» теоретичними концепціями «наукового методу» та «наукового роману» і в ранніх відгуках І. Франка на твори французького письменника. А дещо пізніше, коли натуралістична теорія Золя «викристалізувалась» (1879—1881 рр.), Франко, як відомо, поставився до неї негативно, вказував на хибність теоретичних концепцій «Паризьких листів», доводив неспроможність теоретичних шукань Золя, різко критикував його натуралістичний метод¹¹.

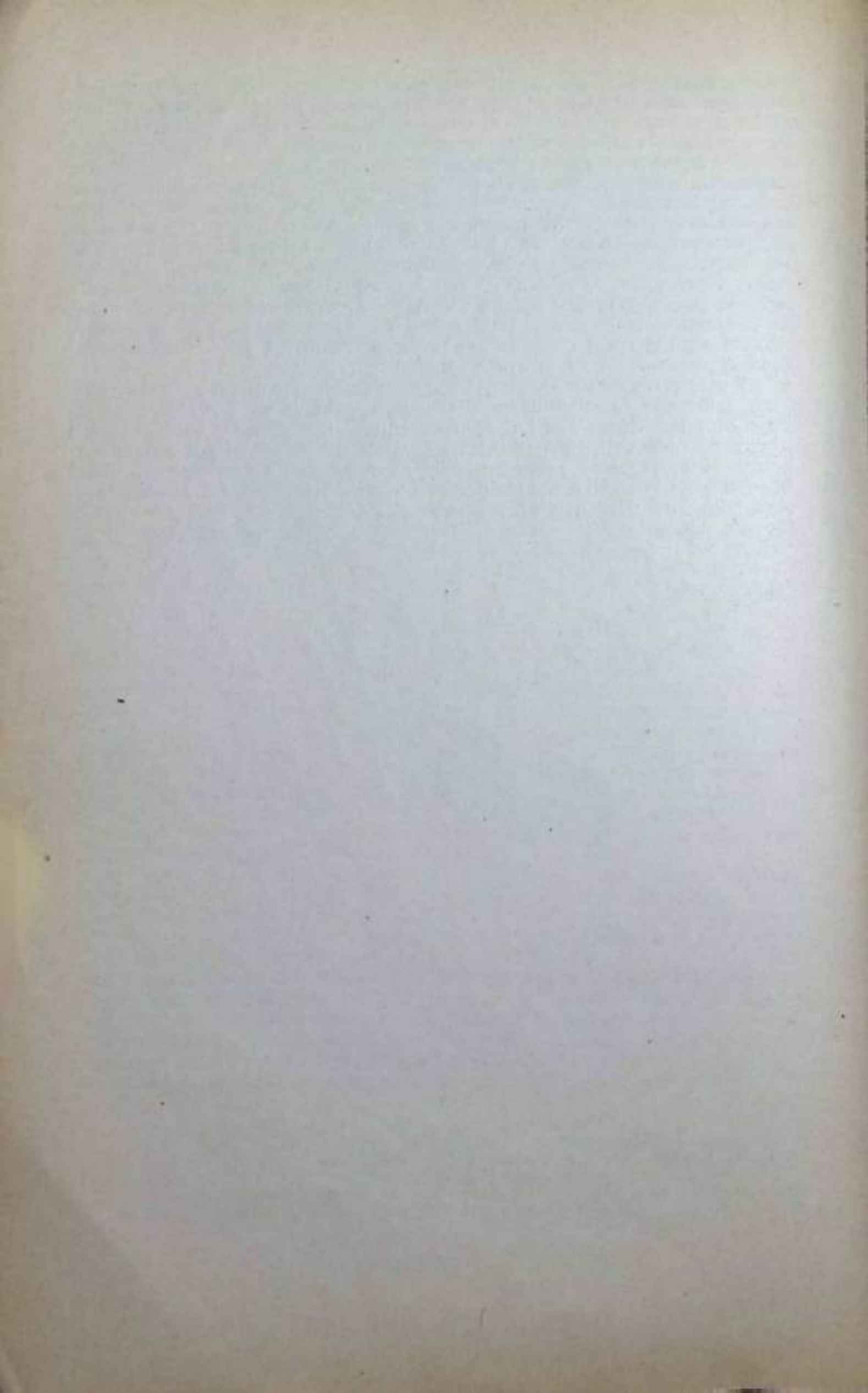
І. Франко як автор теорії «наукового реалізму», визначаючи велику роль науки і наукового аналізу в літературі, не сприйняв теорії «наукового роману» Е. Золя. В теорії «наукового реалізму» І. Франка немає нічого від натуралістичних концепцій «наукового методу» в літературі, хіба крім терміну «науковий», який був дуже популярним у європейській критиці того часу. Навпаки, теорія «наукового реалізму» І. Франка своїм змістом і найважливішими положеннями не тільки не зв'язана з концепціями «наукового методу» Е. Золя і його вчителя І. Тена, а протистоїть їм. Коли Золя, вимагаючи наукового аналізу об'єктивно зображуваних фактів і явищ, ототожнював науковий і художній методи цього аналізу, то Франко, говорячи про «наукову підкладку» реалізму як

¹⁰ В особистій бібліотеці І. Франка, яка зберігається в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, і зараз знаходиться неповний комплект «Вестника Европы» за 1872—1888 рр. Журнал «Вестник Европы» одержував у цей час і «Академічний кружок» (Див. Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, стор. 231).

¹¹ Див. передмову І. Франка до перекладу роману «Довбня» (1879) і статті «Еміль Золя» («Світ», 1881, № 2) та «Еміль Золя, його життя і писання» (ЛНВ, 1898, кн. 10).

художнього методу, бачив різницю між науковим поясненням життя і його художнім відображенням, розумів, що література може проникати своїм аналізом туди, «де не все може добратися наука» (XVI, 13). Він не переносив, як Золя, законів природи на явища суспільного характеру. Принципи «наукового реалізму» сформульовані І. Франком незалежно від теоретичних концепцій Е. Золя. Та й саме розуміння зв'язку реалізму з наукою у Франка, як уже говорилося, принципово відмінне від тієї «науковості» літератури, яке проповідували натуралісти. У статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» і в пізніших працях Івана Франка йдеться не про застосування в літературі методів експерименту і дослідження природничих наук, як у Золя і його послідовників, які вульгаризували сам принцип «союзу» літератури і мистецтва з наукою, а про використання в мистецтві широких знань, у першу чергу суспільних наук, без яких, на думку українського письменника, не може бути справжнього реалістичного мистецтва.

В цьому виявляється не тільки відмінність теорії «наукового реалізму» Франка від принципів «наукового методу» та «експериментального роману» Золя, але і її оригінальність. І. Франко в теорії, як і в художній творчості, «шукав сам собі дороги» (XX, 582) і успішно її знаходив. Його теорія «наукового реалізму», завдяки якій уперше в українській дожовтневій критиці були так чітко сформульовані та обгрунтовані принципи реалізму, була новим кроком у розвитку важливих положень матеріалістичної естетики, зокрема наукових проблем реалізму.



**ІСТОРІЯ
ЛІТЕРАТУРИ**

Ідеї „Маніфесту Комуністичної партії“ і творчість І. Франка

Напередодні революційних подій у Західній Європі в лютому 1848 р. в Лондоні вийшла у світ невеличка книжечка К. Маркса і Ф. Енгельса «Маніфест Комуністичної партії», в якій уперше змалювано новий світогляд, розкрито всесвітньо-історичну роль революційного пролетаріату — творця комуністичного суспільства. Ось чому «Маніфест Комуністичної партії» в кінці XIX ст. був «найбільш поширеним, найбільш міжнародним твором усієї соціалістичної літератури»¹.

Видатний твір марксизму скоро став відомий і українській прогресивній інтелігенції, а серед найактивніших популяризаторів ідей «Маніфесту Комуністичної партії» був І. Франко. За останні роки наукове франкознавство поповнилося цінними дослідженнями про світогляд Великого Каменяра. У працях М. Возняка, А. Брагінця, І. Басса, П. Колесника, О. Дея, Є. Кирилюка, О. Мороза, І. Дорошенка, М. Климась, М. Білоуса, О. Лисенка, М. Походзіла, А. Пашука, М. Пархоменка, Д. Вірника, Є. Голубовської (Шаблій), С. Шурата та інших авторів говориться про вплив марксизму на художні, літературно-критичні, філософські, економічні та історичні погляди І. Франка. Однак про відображення ідей «Маніфесту Комуністичної партії» у світогляді письменника, крім газетної статті М. Донченка², нема спеціального дослідження. Це спонукало написати статтю, в якій розглядається вплив ідей «Маніфесту Комуністичної партії» на творчість видатного революціонера-демократа.

Перше знайомство письменника з марксизмом припадає на середину 70-х років XIX ст. Воно відбулося як на основі вивчення праць К. Маркса і Ф. Енгельса, так і при ознайомленні з іншою соціалістичною літературою, зокрема з творами Ф. Лассаля, Г. Шеля, А. Ланге, які в той час читав І. Франко і за що був обвинувачений в соціалістичній пропаганді. Грунтовніше він вивчав марксистську літературу під час галицьких соціалістичних процесів 1877—1878 рр., про що красномовно свідчить праця І. Франка «Про соціалізм» («Катехізис економічного соціалізму»). Ідеї «Маніфесту Комуністичної партії» відбиті в листі до О. Рошкевич за 20 вересня 1878 р., в якому письменник підкреслив експлуататорську природу капіталізму, зробивши висновок, що капіталістичний «стан економічний не є вічний і незмінний. Він постав з бігом історичного розвитку і так само мусить упасти, зробити місце другому, досконалішому, справедливішому, більше людському»³.

В статті «Чого хоче «Галицька робітницька громада?» (1881), метою якої було популярно викласти основні пункти «Програми галицьких соціалістів», І. Франко заявив, що «вчені люди, Енгельс і Маркс,

¹ К. Маркс і Ф. Енгельс. Маніфест Комуністичної партії. К., 1964, стор. 16.

² Див. М. Донченко. Іван Франко про «Маніфест Комуністичної партії». «Прикарпатська правда». 26. VIII 1966 р.

³ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, стор. 41.

ясно і науково показали, як виробився теперішній несправедливий порядок межі людьми, на чім полягає його несправедливість»⁴. На думку І. Франка, К. Маркс і Ф. Енгельс вказали на єдиний шлях виходу з біди. Ці ж самі слова є і в «Програмі галицьких соціалістів» (1881), теоретична частина якої написана І. Франком. У ній говориться: «Відколи наукові дослідження, а насамперед Карла Маркса, підняли теорію соціалізму до значення позитивної науки, соціалізм в усьому цивілізованому світі є власне тільки один»⁵. Як довели К. Маркс і Ф. Енгельс, основою суспільного розвитку є спосіб виробництва матеріальних благ, а капіталістична власність на засоби виробництва є «тільки перехідною формою, продуктом еволюційного процесу»⁶. І. Франко не тільки виклав положення К. Маркса і Ф. Енгельса про історичний характер власності на засоби виробництва, але й підкреслив, що історія всіх суспільств, які існували досі, була історією боротьби класів. Ця думка взята з першого розділу «Маніфесту Комуністичної партії».

Відображення ідей «Маніфесту Комуністичної партії» особливо яскраво видно на таких статтях, як «Робітники і трудівники», «Чого вимагаємо», «Чого ми хочемо», «Солідарності!» та інших, що надруковані в 1879—1880 рр. в західноукраїнській робітничій пресі. В них не тільки популяризуються ідеї «Маніфесту Комуністичної партії», але й сам принцип викладу думок є до деякої міри наслідуванням видатного твору К. Маркса і Ф. Енгельса. Правда, думки з «Маніфесту Комуністичної партії» часто подаються в тісному зв'язку з висловлюваннями, що взяті з «Капіталу» та інших праць класиків марксизму. З надрукованих у 1881 р. найбільше заслуговує уваги праця «Мислі о еволюції в історії людськості», де І. Франко простежує історичний процес розвитку суспільства, використавши для цього безсмертний твір К. Маркса і Ф. Енгельса, ідеї якого найрельєфніше виступають там, де характеризується капіталізм і становище пролетаріату.

Франко-вчений акцентує увагу на тому, що капіталізм не тільки погіршує становище пролетаріату, але й заставляє його думати над поліпшенням своєї долі. «Спільна праця по фабриках та при машинах, спільна нужда та боротьба за щоденний хліб зводить їх до купи, єднає разом, злучує в товариства і спілки. Товариство заступає робітникові місце родини і школи, — там він і забавляється, і образується, там находити потіху по перебутім горі і скріплення та надію на будучу кращу долю»⁷. А в «Маніфесті Комуністичної партії» читаємо, що з розвитком промисловості пролетаріат «скупчується у великі маси, сила його росте, і він все більше її відчуває»⁸. Цю думку письменник проводить в повістях «Борислав сміється» і «Воа constrictor»⁹.

Можна б навести багато висловлювань з творів І. Франка кінця 70-х — початку 80-х років XIX ст., в яких знайшли своє відображення окремі положення «Маніфесту Комуністичної партії». Український письменник зробив багато для популяризації ідей наукового комунізму. І все ж доводиться констатувати, що І. Франко тоді не сприйняв загальнополітичної концепції «Маніфесту Комуністичної партії», що проявилось зокрема при формулюванні ним програми і шляхів боротьби за соціалізм. Творчість письменника свідчить, що в поглядах на попередні історичні епохи, на капіталізм і необхідність утвердження соціалізму

⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XIX, стор. 56.

⁵ Центральний Державний історичний архів УРСР у Львові, ф. 156, оп. 1, спр. 552, арк. 1.

⁶ Там же.

⁷ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XIX, стор. 106.

⁸ К. Маркс і Ф. Енгельс. Маніфест Комуністичної партії, стор. 38.

⁹ Див. С. Злупко. «Капітал» К. Маркса і основна проблематика ранніх повістей І. Франка. «Українське літературознавство», вип. V, Вид-во Львівського ун-ту, 1968.

І. Франко справді стояв на ґрунті «Маніфесту Комуністичної партії». При визначенні шляхів і засобів переходу від капіталізму до соціалізму не трудно запримітити відхід І. Франка від твору К. Маркса і Ф. Енгельса. Це знайшло своє відображення в програмних працях І. Франка на рубежі 70—80-х років ХІХ ст.

У 90-х роках ХІХ ст. марксизм здобуває нових прихильників. Так, наприклад, відомий публіцист В. Будзинівський об'явив себе учнем К. Маркса, хоч ніколи марксистом не був; він надрукував працю «Культурная нужда австрийской Руси», в якій дотримувався тієї історичної послідовності в розвитку суспільства, що й К. Маркс і Ф. Енгельс. Однак В. Будзинівський трактував положення «Маніфесту Комуністичної партії» з такою метою, щоб зробити висновок про необхідність розширити сферу буржуазних відносин на Україні. До чого був спотворений марксизм у трактуванні В. Будзинівського видно з того, що закономірності історичного процесу в Західній Україні ілюструвалися даними з англійського життя. І. Франко скоро розгадав наміри В. Будзинівського, назвавши його метод ідеалістично апіорним. Незаперечним є те, казав І. Франко, що К. Маркс і Ф. Енгельс довели історично-минучий характер капіталізму, бо історична черга суспільних формацій-феодалізму, капіталізму, соціалізму — є фактом. «Але сего ні наука, ані ніхто тямущий не сказав, що феодалізм усюди був однаковий, капіталізм є однаковий і соціалізм мусить бути однаковий: противно, ми знаємо, — твердив І. Франко, — що кождий економічний порядок в різних краях виливався в різні форми і розвивався неоднаково»¹⁰. І. Франко бачив діалектичний зв'язок між змістом і формою в розвитку суспільства, а для підтвердження своїх висновків наводив відомі історичні факти. В. Будзинівський, навпаки, тлумачив марксизм догматично, бо хотів з його допомогою оправдати буржуазні порядки. І тому не випадково Франко писав, що Маркс дуже обурився б, «коли би побачив таке схематичне і шаблонове приложення своєї теорії»¹¹. В марксизмі Каменярь бачив глибокий творчий зміст, а не застиглу схему.

Незважаючи на те, що І. Франко не був марксистом, а отже й ідеологом революційного пролетаріату, він зробив багато для викриття шкідливих соціал-опортуністичних доктрин, представники яких прикривалися марксистською фразеологією¹². Особливо різко він виступав проти догматизму правої соціал-демократії у великій статті «Соціалізм і соціал-демократизм», де передано зміст брошури В. Черкезова, що вийшла в 1896 р. в Парижі та присвячена «Маніфестові Комуністичної партії». В. Черкезов виступив проти «Маніфесту Комуністичної партії», всіляко применшував його історично-революційне значення. Передруковуючи цю брошуру уривками, український письменник до неї майже нічого не додав, бо, як сам визнав, не мав змоги перевірити дані автора. Звичайно, І. Франко допустив помилку, передрукувавши основні уривки з брошури В. Черкезова, яка не заслуговувала такої честі. Можливо, що в якійсь мірі І. Франко так поступав під впливом того загальної ідейно-політичного клімату, який мав місце в кінці ХІХ ст., що характеризувався зокрема появою ревізіонізму в Європі. Як би там не було, а І. Франко не мав наміру применшити заслуги К. Маркса і Ф. Енгельса, він гадав, що «правдивий соціалізм, ідея будучого братерства людського може тільки виграти», якщо навести різні точки зору на соціалізм¹³. Правда, у своїх виступах і підборі аргументів письменник іноді збивався на антимарксистські позиції.

¹⁰ «Народ», 1891, № 23, стор. 310.

¹¹ Там же.

¹² Див. С. З л у п к о. Комедія «Майстер Чирняк» і світогляд І. Я. Франка. «Українське літературознавство», вип. III, Вид-во Львівського ун-ту, 1968, стор. 76—82.

¹³ «Житє і слово», 1897, кн. 4, стор. 292.

Не може бути сумніву в тому, що на рубежі XIX—XX ст. І. Франко намагався глибше, ніж у 1878 р., осмислити події того часу і на їх фоні збагнути всесвітньо-історичну роль виникнення марксизму. Але тепер, як і раніше, високо цинив «Маніфест Комуністичної партії» — цей видатний твір революційного пролетарського руху. Про високу оцінку І. Франком геніального твору К. Маркса і Ф. Енгельса на початку XX ст. свідчить його праця «Що таке поступ?». У ній письменник розповідає про розвиток суспільства від найдавніших часів, часто спираючись на «Маніфест Комуністичної партії», іноді майже дослівно передає його положення. Так, І. Франко вже не вперше популяризує ідею про те, що історія розвитку суспільства — це історія боротьби «кривджених, визискуваних та поневолених робітників з кривдниками та визискувачами»¹⁴. Далі говорилося: коли визискувані робітники зрозуміють свої інтереси і свої завдання, тоді вони об'єднаються, скинуть ярмо і «заведуть соціалістичний лад на світі»¹⁵. Франко писав: «Батьки німецької соціальної демократії Маркс і Енгельс іще в 1848 р. виступили з окликом: Пролетарі всіх країн, єднайтеся! Вони виказували, що нужда фабричних робітників скрізь по всім світі однакова, значить, і інтереси їх однакові»¹⁶.

І. Франко виклав погляди К. Маркса і Ф. Енгельса на причини класової боротьби при капіталізмі, показав роль релігії та буржуазної політики в роз'єднанні народів, щоб тримати їх в кабалі. Письменник підкреслив той факт, що приватна власність на засоби виробництва — це основа капіталістичних відносин. Отже, щоб їх ліквідувати, потрібно скасувати приватну власність. «Спільна праця і спільна власність, — говорив І. Франко, — се повинні бути основи, на яких має бути побудований новий суспільний лад»¹⁷. Правда, письменник не сприйняв повністю політичної програми «Маніфесту Комуністичної партії», зокрема не погоджувався з деякими висновками К. Маркса і Ф. Енгельса щодо організації влади при соціалізмі. Як революціонер-демократ І. Франко не став на позиції диктатури пролетаріату, не бачив необхідності в централізованому керівництві народним господарством при соціалізмі.

Про те, як ставився І. Франко до «Маніфесту Комуністичної партії» на початку XX ст., ще рельєфніше видно, розглянувши його оповідання «Хома з серцем і Хома без серця» та статтю «До історії соціалістичного руху». Цікаво, що ці твори надруковані одночасно в 1904 р. і торкаються однієї проблеми. Досі вони не були об'єктом аналізу нашого франкознавства, хоч заслуговують пильної уваги.

Про що йдеться у статті «До історії соціалістичного руху»? В ній І. Франко аналізує «Маніфест Комуністичної партії» у зв'язку з виходом у світ праць В. Коншtedта і В. Черкезова. В 1903 р. у Мюнхені вийшла праця В. Коншtedта «Аграрне питання в Німецькій соціал-демократії від Карла Маркса до Бреславського з'їзду партії», в якій позитивно оцінено «Маніфест Комуністичної партії», але його виникнення розглядається поза зв'язком з досягненнями суспільної думки та ідейною боротьбою середини XIX ст. Це вело до фетишизації окремих положень «Маніфесту Комуністичної партії», в тому числі й тих, які уточнені пізніше в працях К. Маркса і Ф. Енгельса. Що стосується В. Черкезова, то він опублікував у 1900 р. в Паризькій газеті «La revolte» статтю, де доводив, що К. Маркс і Ф. Енгельс, створюючи «Маніфест Комуністичної партії», переписали брошуру французького фур'єриста В. Консідерана «Принципи соціалізму» (1843). Якщо В. Коншtedт ігно-

¹⁴ І. Франко. Що таке поступ? Коломия, 1903, стор. 145.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, стор. 143—144.

¹⁷ Там же, стор. 119—120.

рував зв'язок марксизму з людською культурою попередніх епох, то В. Черкезов об'явив «Маніфест Комуністичної партії» плагіатом, намагаючись заперечити здійснений К. Марксом і Ф. Енгельсом переворот у суспільних науках. Ці обидва погляди були шкідливі марксизмові, проти них і виступив І. Франко.

У статті «До історії соціалістичного руху» український вчений передав основний зміст «Маніфесту», ще раз зазначивши, що ідейну будову соціалізму звели К. Маркс і Ф. Енгельс. Соціалізм і соціал-демократизм, казав він, заслуговує на пильну увагу кожного українця. І далі пише, що «Маніфест Комуністичної партії» К. Маркса і Ф. Енгельса «поставив справу соціалізму на твердий науковий ґрунт, показав соціалістичний лад не як якийсь неосяжний ідеал, а як неминучу дієву конечність»¹⁸. Навівши основні положення «Маніфесту Комуністичної партії», І. Франко охарактеризував ідейні умови його виникнення, критикував В. Коншtedта за ігнорування досягнень домарксівської суспільної думки. Він процитував деякі місця з передмови Ф. Енгельса до англійського видання «Маніфесту Комуністичної партії» 1888 року¹⁹. Очевидно, І. Франко знав добре не тільки «Маніфест Комуністичної партії», але й написані Ф. Енгельсом передмови.

Значно більше місця відвів І. Франко розглядові статті В. Черкезова, в якій говориться про компілятивний характер «Маніфесту Комуністичної партії» К. Маркса і Ф. Енгельса по суті тільки на тій підставі, що в ньому послідовність викладу думок дещо нагадувала послідовність брошури «Принципи соціалізму» В. Консідерана. «Що в своєму маніфесті німецькі соціалісти заховали такий розклад матерії і подекуди подібні титули (не такі самі, загалом у Маркса і Енгельса термінологія інша, ніж у Консідерана), се ще не була би така біда і се ще не значило би, — казав І. Франко, — що їх маніфест був плагіатом із твору французького фур'єриста»²⁰. І. Франко навів паралельно зміст твору вождів світового пролетаріату і брошури В. Консідерана, як і В. Черкезов, але висновок з порівнянь, зокрема щодо першого розділу, український письменник зробив на користь праці К. Маркса і Ф. Енгельса. Він заявив, що в першому розділі «Маніфесту Комуністичної партії» йдеться про такі речі, про які К. Маркс і Ф. Енгельс самі добре знали і «не потребували довідуватися аж із Консідеранової брошури»²¹. Це стосується й інших тверджень В. Черкезова. Аналізуючи окремі місця «Маніфесту Комуністичної партії», І. Франко твердив, що роль буржуазії у створенні продуктивних сил капіталізму визначена К. Марксом і Ф. Енгельсом зовсім по-новому і не може йти в порівняння з поглядами В. Консідерана. І це не дивно! Адже К. Маркс і Ф. Енгельс, використавши досягнення суспільної думки своїх попередників, бачили далше й ясніше, вони «внесли до економічної аналізи спеціально німецьку і спеціально гегелівську діалектику та філософію історії»²². На думку В. І. Леніна, гегелівську діалектику К. Маркс і Ф. Енгельс «вважали величезним надбанням класичної німецької філософії»²³.

І. Франко неодноразово підкреслював, що В. Консідеран, в брошурі якого В. Черкезов побачив джерело думок «Маніфесту Комуністичної партії», ні в чому «не посувається так далеко, як Маркс і Енгельс»²⁴. За твердженням І. Франка, В. Консідеран не знав, що «дотеперішня історія людства, то історія класової боротьби», він не розумів

¹⁸ ЛНВ, 1904, т. XXV, кн. 3, стор. 136.

¹⁹ Див. К. Маркс і Ф. Енгельс. Маніфест Комуністичної партії, стор. 18.

²⁰ ЛНВ, 1904, т. XXV, кн. 3, стор. 142.

²¹ Там же, стор. 143.

²² Там же, стор. 146—147.

²³ В. І. Ленін. Твори, т. 21, стор. 34.

²⁴ ЛНВ, 1904, т. XXV, кн. 3, стор. 147.

причин і значення криз при капіталізмі тощо. Правда, в «Маніфесті Комуністичної партії» теж деякі засади марксистської теорії не викладені з тою глибиною, як в наступних працях К. Маркса і Ф. Енгельса. І на це вказав І. Франко²⁵. Найновіші марксистські дослідження повністю підтверджують цю думку І. Франка. Як переконують вони, в пізніших роботах К. Маркса і Ф. Енгельса трактування деяких питань політичної економії в окремих відношеннях було інакше²⁶.

Глибоко проаналізувавши «Маніфест Комуністичної партії», І. Франко довів повну нікчемність його поверхових критиків, показавши переваги вчення К. Маркса і Ф. Енгельса над утопічним соціалізмом В. Консідерана. І в цьому велика історична заслуга І. Франка перед революційним рухом на Україні. Правда, революціонер-демократ не сприйняв тих шляхів і засобів створення нового суспільного ладу, які мали на увазі К. Маркс і Ф. Енгельс. Дотримуючись революційно-демократичних поглядів, І. Франко не збагнув закономірностей класової боротьби, яка веде до утвердження диктатури революційного пролетаріату. Але він справедливо закликав до конкретно-історичного вивчення марксизму, краще від багатьох своїх сучасників розумів, що вчення К. Маркса і Ф. Енгельса — це наука, яка постійно розвивається. Наведені думки І. Франка були спрямовані не проти марксизму, а проти його догматичних інтерпретаторів з табору правої австро-німецької і галицької соціал-демократії, які під виглядом канонізації марксизму проповідували звичайнісінький опортунізм, ігнорували корінні суспільні проблеми, що турбували населення краю. За таке ставлення до теорії критикував І. Франко галицьких «нібимарксистів». В тому ще більше переконує оповідання «Хома з серцем і Хома без серця».

Це оповідання вперше було надруковане німецькою мовою у віденській газеті «Die Zeit» за 1904 р. Вже те свідчить, що І. Франко розраховував на широке коло читачів. Він розповів про еволюцію поглядів двох селянських синів з Галичини, які хотіли спрямувати свою діяльність на визволення трудящих мас. Через суперечку Хоми з серцем з Хомою без серця І. Франко викладає свої погляди на марксизм. Якщо Хома з серцем «віддався з цілим запалом пропаганді соціалістичних ідей» (IV, 307), то Хома без серця більше звертав уваги на конкретну економічну і освітню працю серед населення. І. Франко не осуджував Хому з серцем за те, що він пропагував ідеї «найбільших геніїв людства, Маркса і Енгельса!» (IV, 309). Однак письменник виступав проти догматизму в трактуванні ідей марксизму. Так, коли Хома з серцем каже своєму товаришеві: «Читай Маркса! Читай Енгельса!» — то Хома без серця відповів, що він Маркса читав, але «не знайшов того, що ти говорив» (IV, 309).

Ці факти свідчать, що письменник не виступав проти ідей соціалізму, сформульованих К. Марксом і Ф. Енгельсом у «Маніфесті Комуністичної партії», але висміював тих ідеологів соціал-демократії, які зловживали революційною фразеологією, позбавляли її реального змісту. Лідери правої соціал-демократії, на думку І. Франка, перетворили соціалізм у догму. Вони яскравими фарбами змальовували трудящим соціалізм, а самі чіплялися за різні урядові посади і навіть пробиралися на парламентські крісла. Проти таких соціал-демократів вів боротьбу І. Франко. В оповіданні «Хома з серцем і Хома без серця», в комедії «Майстер Чирняк» та інших творах письменник з сарказмом та іронією викривав тих, які з наївною прямолінійністю тлумачили великі ідеї «Маніфесту Комуністичної партії». Особливо різко критикував І. Фран-

²⁵ Див. ЛНВ, 1904, т. XXV, кн. 3, стор. 147.

²⁶ Див. А. И. Малыш. Формирование марксистской политической экономии. М., 1966, стор. 223.

ко таких ідеологів, які твердили, що зразу ж після політичного перевороту для пролетаріату будуть усунені всі соціальні лиха. Такі соціалісти впадали не в менший утопізм, ніж попередники К. Маркса і Ф. Енгельса.

Проблема «І. Франко і «Маніфест Комуністичної партії» не обмежується тільки творчістю письменника. Адже не можна ігнорувати того, що він приймав активну участь в розповсюдженні «Маніфесту Комуністичної партії» не тільки на Україні, але й в Росії. Будучи тісно зв'язаний з загальноросійським революційним рухом, І. Франко допомагав переправляти марксистську літературу через Галичину в Росію. В числі цієї літератури було чимало примірників «Маніфесту Комуністичної партії». Нарешті, ім'я І. Франка треба згадати й тоді, коли йдеться про перший переклад геніального твору К. Маркса і Ф. Енгельса на українську мову. У вересні 1901 р. Леся Українка просила І. Франка, щоб він прискорив друкування «Маніфесту Комуністичної партії» на українській мові, за що взявся галицький соціал-демократ М. Ганкевич. Якщо ж М. Ганкевич не захоче друкувати, то поетеса просила І. Франка забрати твір і вислати для друкування В. Симовичеві в Чернівці²⁷. Можливо, І. Франко вплинув на М. Ганкевича, бо перший український переклад «Маніфесту Комуністичної партії» вийшов 1902 р. у Львові, на думку письменника, він не був вдалим.

Таким чином, «Маніфест Комуністичної партії» К. Маркса і Ф. Енгельса мав значний вплив на формування суспільних, філософських і літературно-мистецьких поглядів І. Франка. Видатний український письменник протягом усього творчого життя звертався до ідейної скарбниці безсмертного твору К. Маркса і Ф. Енгельса, був талановитим популяризатором його ідей, розкривав окремі положення цього твору з допомогою художніх засобів і науковими аргументами. Більше того, І. Франко використовував «Маніфест Комуністичної партії» для критики ворогів марксизму і його доктринерських інтерпретаторів. Якщо не можна собі уявити творчість І. Франка без повісті «Борислав сміється», наукових студій «Мислі о еволюції в історії людськості», «Що таке поступ?» та інших, то у свою чергу не можна серйозно вести розмову про ці твори, коли обійти їх зв'язок з ідеями «Маніфесту Комуністичної партії». Без цього, нарешті, не можна збагнути погляди І. Франка. Засвоєння елементів марксизму надавало особливих рис революційно-демократичному світогляду письменника, який найяскравіше відображав розвиток української прогресивної суспільної думки на стадії її еволюції від революційного демократизму до марксизму. І в цій еволюції велику роль відіграв «Маніфест Комуністичної партії» К. Маркса і Ф. Енгельса.

²⁷ Леся Українка. Твори в десяти томах, т. X. К., 1965, стор. 56.

І. Франко про суспільно-політичний рух в Росії у 80-х роках ХІХ ст.

У кінці 70 — на початку 80-х років ХІХ ст. в Росії створилась нова революційна ситуація, яка характеризувалася тим, що в боротьбу за свої права вступає молодий російський пролетаріат, який ще в 70-х роках починає створювати свої, хай ще не позбавлені народницьких впливів, організації.

Народовольці зі своєю тактикою індивідуального терору зазнали невдачі, що яскраво показали березневі події 1881 р. Запровадження контрреформ ще дужче загострювало суперечності та класову боротьбу. Робітничий клас Росії, хоч був ще слабким і неорганізованим, виступав передовою силою в боротьбі проти самодержавства і буржуазії. За робітниками йшло селянство. Цей період характерний і тим, що в Росії поширюється марксизм. Росія дала світові В. І. Леніна, геніального продовжувача справи К. Маркса і Ф. Енгельса, творця і організатора Комуністичної партії і першої у світі соціалістичної держави.

У 1883 р. створюється перша російська марксистська група «Визволення праці», яку високо оцінив Ф. Енгельс у листі до В. Засулич: «...Я пишаюся тим, — писав Ф. Енгельс, — що серед російської молоді існує партія, яка щиро і без застережень прийняла великі економічні і історичні теорії Маркса і рішуче порвала з усіма анархічними і дещо слов'янофільськими традиціями своїх попередників. Сам Маркс був би також гордий цим, якби прожив трохи довше. Це прогрес, який матиме величезне значення для розвитку революційного руху в Росії»¹.

Звичайно, події, що відбувалися в той час у Росії, не могли не цікавити І. Франка, який жваво відгукувався на нові явища в її політичному, економічному і культурному житті, зокрема з величезною увагою стежив за розвитком російського визвольного та революційного руху.

В 1887 р. І. Франко став співробітником редакції прогресивної польської газети «Kurjer Lwowski», де пропрацював до 1897 р. У «Kurjer-i Lwowski-м» він фактично вів огляд російських подій, висвітлював питання внутрішньої та зовнішньої політики царського самодержавства. Зокрема І. Франко оперативно відгукувався на все те, що торкалось революційного і визвольного руху російського, українського та інших народів, що входили до складу Російської імперії. Разом з тим письменник-демократ у 80 і 90-х роках написав ряд праць, присвячених російському революційному рухові та українсько-російським відносинам, які були надруковані в газеті «Народ» та інших органах преси.

І. Франко інтересувався життям російської молоді, особливо студентства. У зв'язку з цим цікавою є його стаття «Якою має бути російська молодь». У цій статті він засуджує промову ректора Петербурзь-

¹ Листування К. Маркса і Ф. Енгельса з російськими політичними діячами. К., Держполітвидав, 1953, стор. 294.

кого університету Владиславлева, в якій той закликає молодь вірно служити самодержавству.

І. Франко висловлює думку, що промова ректора викликає сумне враження. За Владиславлевим виходить, що головним завданням російської науки є виховувати «вірнопідданих» чиновників і царських шпигунів. Український письменник вказує, що ректор сплітає вінок з брехні, коли говорить, ніби то «російський народ створив абсолютну владу царя, а не навпаки підкорився її по багатовіковому кривавому опорі...» І далі: «Отже, це царі запроваджували в Росії освіту, а не навпаки, нищили її, де тільки могли. Виходить, що царі охороняють університети, а не навпаки пригнічують і стискають до такої степені, що навіть репрезентант першого з тих університетів у своїй промові змушений був витися як в'юн, щоб, борони боже, не наразити проти себе «щедрої» руки царя самодержавця»².

Цікавою є також стаття І. Франка «Ще раз про студентські заворушення в Росії», присвячена закликові студентів Женевського університету, що були родом з Росії, з яким вони 1 січня 1888 р. звернулися до своїх російських колег. Як відомо, в 1887 р. у зв'язку зі студентськими заворушеннями Московський, Петербурзький, Казанський, Харківський та Одеський університети були закриті. В той час у студентському революційному рухові активну участь брав студент Казанського університету В. І. Ленін.

І. Франко наводить текст заклику і висловлює свої симпатії та співчуття до російського студентства, яке піднялося до боротьби за свободу. Разом з тим він ставив успіх студентського руху в залежність від усієї суспільної боротьби проти самодержавства. Він зазначає, що академічна свобода (тобто вільні університети. — І. Д.) неможлива «без загальної політичної громадянської свободи», що політичні маніфестації студентів не дадуть жодних результатів доти, доки до боротьби за цю свободу буде рватися тільки зелена молодь, «а люди старші, поважні і впливові будуть підвертатися вбік, або схиляти шию перед першим-ліпшим чиновником»³.

Про великий інтерес І. Франка до російських справ і до заворушень серед студентства зокрема свідчить також стаття «Університети в Росії», яка є викладом статті Є. Любена «Боротьба за вищу освіту в Росії», опублікованої в німецькому журналі «Die neue Zeit» («Новий час») за 1888 р.

Ця стаття дає цікавий фактичний матеріал щодо розвитку університетської освіти в Росії у XVIII—XIX ст. У ході викладу матеріалу статті І. Франко виділив і підкреслив ті дані, які підтверджують висловлену ним на початку думку, що проблема російських університетів не може бути розв'язана до того часу, поки в Росії пануватиме «деспотична царська система»⁴.

Заслуговує уваги стаття І. Франка «Громадянський вчинок росіянки», присвячена авторці відкритого листа до царя Олександра III Марії Костянтинівні Цебриковій, яка в 1889 р. надрукувала в Лондоні «Лист імператору Олександру III», сама особисто поїхала в Петербург і довела його до відома уряду і громадськості. Цей лист став відомий усій Європі. Повідомляючи про це, український письменник зазначає, що, вміщуючи в газеті цей лист, повний гідності та громадянської відваги, мусимо «високо піднести моральну вартість цього дійсно громадянського вчинку п. Цебрикової». Далі І. Франко пише, що значення

² «Kurjer Lwowski», № 252, 11. IX 1887 р.

³ І. Франко. Ще раз про студентські заворушення в Росії. У кн.: І. Франко. Педагогічні статті і висловлювання. К., 1960, стор. 131.

⁴ Див. І. Франко. Університети в Росії. У кн.: І. Франко. Педагогічні статті і висловлювання, стор. 229—243.

цього вчинку полягає не тільки в написанні листа. «Моральна вартість вчинку Цебрикової полягає на сміливому і відкритому виступі з своїми поглядами, на взятті на себе будь-якої відповідальності за них щодо такої грізної сили, як абсолютизм»⁵. І. Франко повідомляє, що Цебрикова заарештована, що, «можливо, її чекає доля Чернишевського і тисяч інших жертв царської сваволі»⁶. В кінці статті підкреслюється: «Однак ми не сумніваємося, що історія розвитку Росії запише цей вчинок на своїх сторінках, а, можливо, буде він початком нової ери, так як сміливий, розпачливий вчинок Засулич був початком сміливої, але розпачливої терористичної боротьби.... Вже те, що вчинок Цебрикової був наслідком свідомого роздуму і почуттям громадянського обов'язку, віщує краще майбутнє цій боротьбі, яке розпочнеться під його впливом»⁷. Звичайно, говорячи про те, що вчинок Цебрикової буде, можливо, початком нової ери в історії розвитку Росії, І. Франко перебільшує. Але разом з тим ці слова свідчать, з яким захопленням вітав він будь-який прояв революційної боротьби із самодержавством, а вчинок Цебрикової саме був таким. Письменник-демократ, зрозуміло, не міг залишати його поза увагою і відразу ж відгукнувся статтею.

Про те, що І. Франко уважно слідкував за подіями в Росії, свідчить також його стаття «Проти царизму». Пишучи про антицарські заворушення в Росії, про які повідомляла англійська і німецька преса, І. Франко зазначає, що ці відомості, мабуть, дуже перебільшені, бо російська цензура напевно не дозволила б поширення такого матеріалу. Торкаючись чутки про близьку відставку реакціонерів Гірса і Победоносцева, про що писала газета «Narodni Listy», письменник зауважує: «Ми не можемо сказати, чи це правда, чи ні, в кожному разі ми не мали б чого жаліти, якщо би вона (тобто чутка про відставку Гірса і Победоносцева. — І. Д.) мала підтвердитись»⁸.

Це зауваження І. Франка засвідчує глибоке розуміння ним тої ролі в суспільному житті Росії вищезгаданих осіб, зокрема Победоносцева, оберпрокурора Синоду, який мав величезний вплив на Олександра III і був натхненником крайньої реакції та мракобісся.

Коли ми говоримо про висвітлення і оцінку великим Каменярем суспільного руху в Росії у 80-х роках XIX ст., то не можемо оминути такого важливого питання, як ставлення І. Франка до народництва та оцінки ним його діяльності та значення в російському революційному русі.

І. Франко неодноразово висловлювався про російське народництво та його роль у суспільному русі Росії 80-х років XIX ст. Він підкреслює героїзм, мужність народників, готовність до самопожертвування, але разом з тим показує безперспективність того шляху боротьби, на який стали народники, критикує їх ідейні заходи: «Бо револьвери й бомби революціонерів, правда, подужали кількох царських посіпак і самого царя Олександра II, але чи захитали вони основи царизму? Чи знищили його морально? Сьогодні, з віддалі 10 років можемо сміливо сказати: ні»⁹.

Оцінюючи роль «Народної волі», він писав: «Партія та прислужилася багато Росії, розпочавши боротьбу за права політичні і побідивши царя Олександра II, але хвилю її було те, що вона опиралася на інтелігенції, була нечисленна і погинула в боротьбі з переслідуванням»¹⁰.

⁵ «Kurjer Lwowski», № 76, 17. III 1890 р.

⁶ І. Франко не помилився. Цебрикову царизм заслав у Вологодську губернію. Повернувшись із заслання, вона опублікувала в Женеві на початку 90-х років брошуру «Каторга і заслання», в якій викривала самодержавство (Див. БСЭ, т. 46, стор. 470).

⁷ «Kurjer Lwowski», № 76, 17. III 1890 р.

⁸ «Kurjer Lwowski», № 97, 8. IV 1890 р.

⁹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 33.

¹⁰ «Народ», 1891, № 24, стор. 326.

І. Франко розумів, що для боротьби проти самодержавства не треба було ставати на шлях індивідуального терору і вести народницьку пропаганду серед населення, а готувати його до боротьби, залучати народні маси до активної участі в революційному русі. «По-моєму, російське хожденіє в народ, хоч і як героїчне, повне посвячення, було роботою зовсім хибною і безплідною. Інтелігенти йшли в народ для себе, для очищення свого сумління, і, заразом, для пропаганди ідей, далеких, вищих понад розуміння народу»¹¹.

І в іншому місці: «Згадуючи про тих, дійсно новочасних героїв (малися на увазі народники. — І. Д.), ми ніколи не можемо позбутися безконечного жалю. Скільки сили, скільки золотих характерів витрачено і з яким результатом. Усунули особу Олександра ІІ, щоб зробити місце Олександрові ІІІ. Серце стискається від болю і досади»¹².

В оцінці тих жертв, які принесло народництво в боротьбі зі самодержавством, І. Франко близько підходить до лєнінської оцінки. В. І. Лєнін, говорячи про революційну боротьбу народників, писав: «Протягом десятиріч після 1861-го року російські революціонери, героїськи прагнучи підняти народ на боротьбу, лишалися самотніми й гинули під ударами самодержавства»¹³.

В кінці 80-х років, коли в російському революційному русі все більшу роль починає відігравати пролетаріат, який стає на чолі боротьби проти самодержавства, І. Франко глибше переконується в тому, що народники йшли неправильним шляхом, що народницькі методи і їхня ідеологія в нових історичних умовах зжили себе і стають перешкодою в революційній боротьбі. «Певна річ, — писав він у 1891 р., — що народництво, чи реакційне, чи революційне, пора зложити до архіву ..., оригінальність, непопсованість і т. ін. народу (тобто мужика) російського в противенстві до всіх інших, а особливо культурних народів — думка сектарська і небезпечна»¹⁴.

Тут український письменник виявив розуміння того, що надії народників на самотній розвиток Росії, яка, за їхніми поглядами, повинна була минути капіталістичну стадію і відразу ж перейти до соціалізму, не мали під собою жодного реального ґрунту, що сподівання народників на оригінальність і незіпсованість російського селянина могли принести тільки шкоду загальноросійському революційному рухові.

І. Франко бачив, що під впливом революційного руху в Росії у 80-х роках українська молодь діє спільно з російською, разом з нею шукає правильних форм і методів революційної боротьби. Він, як завжди, пов'язував український революційний рух із загальноросійським, наголошував на зв'язки, які базувались на історичних традиціях російського і українського народів. «Чільна частина української інтелігенції, особливо молодіж, разом з молодіжжю російською рвалася вперед до широкої політичної діяльності, переходила різні фази соціалізму, бунтарства, ходіння між народ, пропаганди політичної революції»¹⁵.

І. Франко, хоч і не зовсім добре розумів історичну місію пролетаріату, але, напевно, під впливом марксизму, говорячи про перспективи російського революційного і визвольного руху, в статті «Російські соціал-демократи»¹⁶ писав: «Від розвою пролетаріату залежати буде

¹¹ «Житє і слово», 1897, т. VI, кн. 3, стор. 256.

¹² «Житє і слово», 1896, т. V, кн. 6, стор. 406.

¹³ В. І. Лєнін. Твори, т. 17, стор. 63.

¹⁴ «Народ», 1891, № 24, стор. 327.

¹⁵ «Житє і слово», 1895, т. IV, стор. 478.

¹⁶ Стаття «Російські соціал-демократи» написана у зв'язку з брюссельським міжнародним соціалістичним конгресом, на ім'я якого Г. Плєханов і В. Засулич написали лист, в якому розповіли історію російського соціалізму. В листі говорилося, що Г. Плєханов, В. Засулич із Ф. Енгельсом бачили в «повстанні пролетаріату» велику суспільну революцію в Росії. (Див. «Народ», 1891, № 24, стор. 326).

європеїзація Росії. Мужик російський темний і заскорузлий є найтривкішою опорою царизму; пролетаріат хапається до науки, до книжок, до думок революційних, робітник Халтурін в 1880 р. пробував висадити в повітря царський Зимовий двір, самі робітники й видумали цей план. Робітники, а властиво їх тайна організація («Північноросійський робітницький зв'язок») в 1879 р. був одним з перших, що вказав на konieczність для революціонерів добиватися політичної волі. Тільки на робітниках і може опертися нова революційна партія в Росії, вона може бути тільки *соціал-демократичною* (курсив наш. — І. Д.). Її першим ділом мусить бути завоювання політичної свободи в Росії. Революційна партія зложена з самої інтелігенції цього не зробить»¹⁷.

З другого боку, І. Франко відзначив, що соціал-демократам, як у Західній Європі, так і в російській «Групі визволення праці» властива недооцінка ролі селянства. Він бачив, що селянство може відіграти важливу роль у революційній боротьбі. «Але відкидаючи такі думки про мужика (котрих витворенню мужик впрочім нічого не винен), не треба рівночасно відвертатися і від самого мужика і покладати виключно надію визволення і прогресу на пролетарія фабричного та й то ще в такому краю, як Росія»¹⁸.

У статті «Російські соціал-демократи» письменник наголошує, що завданням революційної партії є «не засклеплюватись в однім яким-небудь куточку життя і суспільності, а підготувати якнайширші маси і мужиків, і робітників, і інтелігенції, і армії відповідними для кожної з них способами боротьби»¹⁹.

У зв'язку з цим варто нагадати слова В. І. Леніна, в яких він дає оцінку тому періодові, коли на зміну народницькому рухові на шлях революційної боротьби вступає пролетаріат. «Минув уже, на щастя для Росії, той час, — писав В. І. Ленін, — коли нікому було «йти в народ», крім геройських одиночок-народників. Минає той час, коли одинокитерористи могли говорити про «збудження» народу терором. Росія пішла вперед від цих сумних часів»²⁰.

Говорячи про ті втрати, яких зазнав російський революційний і визвольний рух у боротьбі зі самодержавством, І. Франко разом з тим висловлює впевненість у тому, що і в нових умовах, коли боротьба між самодержавством і пригнобленим народом все більш загострюється, «в Росії і на Україні не виродились сильні, енергійні, геройські натури, що зуміють і тут піти напролом, як пішли Желябови, Кибальчичі і сотки других українців на боротьбу за всеросійську революцію»²¹.

Виступаючи поборником дружби російського і українського народів, палко вітаючи все революційне та прогресивне, що було в Росії, І. Франко одночасно різко засуджував усе реакційне, все, що було гальмом у її суспільному і політичному розвитку. В цьому відношенні цікавим є ряд статей письменника, що були надруковані в «Kurjer-i Lwow-ski-m» і викривали реакціонера М. Н. Каткова. У повідомленні про його смерть І. Франко писав: «Його смерть оплакувала урядова Росія, панславісти, але всі ті в Росії, що краще думають, ціла Польща і Україна, але всі прихильники прогресу і щастя людства, легше зітхнувши, скажуть: прости йому, боже: О, Катков дуже винен перед власним народом і перед тими, яких сила з тим народом з'єднала, дуже винен перед цивілізацією. Обдарований могутнім публіцистичним талантом, використав цей талант не для того, щоб своєму народові нести світло, волю і справедливість, але пішов на послуги до темряви, деспотизму і

¹⁷ «Народ», 1891, № 24, стор. 326—327.

¹⁸ Там же, стор. 327.

¹⁹ Там же.

²⁰ В. І. Ленін. Твори, т. 18, стор. 424.

²¹ «Житє і слово», 1896, т. V, кн. 6, стор. 406.

варварської племінної ненависті. Цю його темну діяльність історія запише на одній з найсумніших своїх сторінок»²².

Далі Франко коротко викладає життєвий шлях Каткова, зазначаючи при цьому, що він не завжди був таким, що переломним у його житті був 1861 р., коли він став редактором «Московских ведомостей». З того часу Катков став запеклим централістом і ворогом усього, що цій централізації стоїть на перешкоді, став духовним спільником Муравйова-Вішателя. З того часу Катков цілковито став на службу найчорнішій реакції, — кожна вільніша думка мала в ньому запеклого ворога, будь-який прояв власної народної думки серед пригноблених народів доводив його до шаленства. «Все це привело, — як далі пише Франко, — до того, що Катков став великою політичною силою, яка впливала на уряд і навіть критикувала урядові укази, якщо вони не були досить реакційними». У кінці статті Франко відзначає, що йдучи по тій дорозі, яку пропонував Катков, «Росія може дійти тільки до падіння»²³.

В іншій статті про Каткова «Dilo o Katkowie» Франко підкреслив, що Катков «ніколи не був і не може бути правдивим представником російського народу, російської інтелігенції», що громадська думка Росії була проти Каткова, «проти його регресивності і реакційних намагань», що в Росії немає прогресивного журналу, чесної людини, чесної думки, яких Катков, інколи з піною на устах, не обізвав би назвою нігілізму, за що М. Салтиков-Шедрін назвав його «апостолом брехні»²⁴.

Говорячи про ці факти, І. Франко засвідчує свою добру обізнаність із російською прогресивною журналістикою. Все нове, що відбувалось у суспільному житті Росії і зокрема в літературі, пресі не проходило повз увагу революціонера-демократа, а відразу ставало в його руках знаряддям боротьби за краще майбутнє українського і російського народів.

Коли в 1887 р. у французькій та чеській пресі появились статті, в яких вихвалялася Росія Каткових, то Франко в праці «До відома панів чехів» викрив те «велике патріотичне серце» Каткових. «О, справді, — писав письменник, — воно було велике. Через нього тисячі російської молоді помандрували і мандрують в Сибір, на каторгу. Через його доноси європейського масштабу економіст, а zarazом публіцист Чернишевський провів 20 років на каторзі... Зрозумійте, панове чехи, що, якщо хочете єднатися з Росією, то, якщо ви не втратили людської гідності, можете це робити тільки з цією благороднішою частиною російського суспільства, словом, з Росією Тургенева, Салтикова, Чернишевського, Добролюбова, Писарева і т. д., а не з Росією Мещерського, Суворіна й Каткова, орган яких «Московские ведомости» Салтиков у своїй сатирі дотепно назвав «помон», тобто помій»²⁵. А ототожнювати Каткова з російським народом, зокрема з Росією, яка думає, і вважати його за представника цілої Росії, значить, «не мати найменшого уявлення про Росію і смертельно ображати значну частину російського суспільства»²⁶.

Говорячи про Франкову характеристику Каткова, ми не можемо не згадати тієї оцінки, яку дає запеклому реакціонеру В. І. Ленін. В. І. Ленін писав: «Ліберальний, співчуваючий англійській буржуазії і англійській конституції, поміщик Катков під час першого демократичного піднесення в Росії (початок 60-х років XIX століття) повернув до націона-

²² «Kurjer Lwowski», № 213, 3. VIII 1887 р.

²³ Там же.

²⁴ «Kurjer Lwowski», № 218, 8. VIII 1887 р.

²⁵ І. Франко. До відома панів чехів. У кн.: Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Словацьке видавництво художньої літератури, Братіслава, 1957, стор. 365.

²⁶ Там же.

лізму, шовінізму і шаленого чорносотенства»²⁷. І далі: «Катков — Суворін — «віхівці», це все історичні етапи повороту російської ліберальної буржуазії від демократії до захисту реакції, до шовінізму і антисемітизму»²⁸. Царському урядові потрібні були такі «вірні пси самодержавства», і уряд витрачав десятки тисяч карбованців на «підкуп і субсидування різних Каткових і Мещерських»²⁹.

Зупиняється І. Франко і на ставленні Каткова до українського питання. Російський великодержавний реакціонер на початку 40-х років, а також у 1860 р. з нагоди виходу «Основ» «відкликався на вихід українською мовою газет і журналів і навіть збирав кошти для цієї мети. Але з середини 1863 р., — пише І. Франко, — Катков у «Московських ведомостях» починає громити українофілів, звинувачувати їх у політичному сепаратизмі і т. п.»³⁰

У 1863 р. Катков помістив у газеті «Московские ведомости» передову статтю, сповнену брудних наклепів на українську культуру та історію. У статті заперечувалось існування української мови і українського народу. Таким чином, ми бачимо, що і в українському питанні Катков зайняв великодержавницьку позицію націоналіста і реакціонера.

До висвітлення ролі Каткова як реакціонера і шовініста Франко повернувся у статті «Успіхи панславізму». Український письменник говорить про опір балканських народів ідеям реакційного панславізму, суть якого полягала в підкоренні слов'янських народів російському царизму. І. Франко підкреслює, що політика русифікації і опрацювання, яку здійснює царизм, веде до розповсюдження темноти і експлуатації, до деморалізування народу і знищення всіх зародків людської культури, а не до насаджування якої-небудь спеціально російської культури. А заборона будь-яких навіть популярних книжок українською мовою є поширенням темноти і неучтва. «То не є національна російська політика, бо вона не приносить російській суспільності жодної користі, не асимілює... Це є політика деспотизму»³¹.

Відповідаючи закордонним публіцистам, Франко пише, що Катков не був прихильником слов'янської єдності, що від 1863 р. він був нічим іншим, як рупором царського деспотизму. Змістом його поглядів була деспотична російська держава. Душити внутрі, поширюватись зовні — це метод, який боронив Катков. «Кого душити, кого нищити і деморалізувати — поляків, українців, грузинів чи башкирів, то для Каткова все одно»³². Слов'ян він знав лише остільки, оскільки між ними були прислужники царського деспотизму.

Тут же знову Франко застерігає, що той, хто вважав би Каткова і йому подібних за представників російського суспільства, то дуже помилявся б. Російське суспільство в цілому «менше або більше неприхильне, опозиційне щодо уряду»³³.

І. Я. Франко все своє життя з величезним інтересом слідкував за зростанням революційного і суспільного руху в Росії. Він розумів, що краще майбутнє українського народу тісно зв'язане з майбутнім російського народу, не відривав революційного руху на Україні від загально-російського, а різко виступав проти спроб українських націоналістів, які хотіли відірвати український визвольний рух від російського.

У 80-х роках І. Франко в нових історичних умовах пристрасно розвивав ідеї революційно-демократичної думки, основи якої були закла-

²⁷ В. І. Ленін. Твори, т. 18, стор. 240.

²⁸ Там же, стор. 241.

²⁹ В. І. Ленін. Твори, т. 5, стор. 387.

³⁰ «Kurjer Lwowski», № 222, 12. VIII 1887 р.

³¹ «Kurjer Lwowski», № 68, 8. III 1888 р.

³² «Kurjer Lwowski», № 69, 9. III 1888 р.

³³ Там же.

дені в середині ХІХ ст. Белінським, Чернишевським, Шевченком, Герценом, Добролюбовим.

Великий Каменяр бачив і розумів всю помилковість народницьких методів боротьби. Незважаючи на незавжди правильне розуміння революційної ролі пролетаріату, І. Франко приходив до висновку, що єдиною силою, яка бореться за інтереси трудящих Росії, є соціал-демократи, з якими він уже у 80-ті роки починає встановлювати ідейні та політичні зв'язки.

І. Франко не помилився, передвіщаючи нове піднесення боротьби проти самодержавства. В Росії знайшлися люди, які в нових історичних умовах піднялись проти самодержавства і залишків кріпосницького ладу. Але на відміну від попередників, це нове покоління було озброєне революційною теорією — марксизмом, а новим поколінням борців була партія більшовиків, створена геніальним продовжувачем справи К. Маркса і Ф. Енгельса В. І. Леніним.

Тема еміграції у творчості І. Франка та інших прогресивних українських письменників

В останній чверті XIX ст. з дальшим розвитком капіталізму поглиблюється процес класового розшарування селянства. Непомірні податки, обезземелення та жорстокий визиск тих, хто змушений був іти в найми, призводили їх до масової пролетаризації. Злидні та голод гнали селян на заробітки, частина з них, не знаходячи роботи вдома, виїжджала за кордон. З початку 90-х років XIX ст. посилилась еміграція в Америку. Але й там українські селяни-емігранти попадали в кабалу до буржуазії і жили під гнітом найнещаднішої та найжорстокішої експлуатації. В. І. Ленін писав: «Немає сумніву, що тільки крайні злидні змушують людей покидати батьківщину, що капіталісти експлуатують якнайбезсовісніше робітників-переселенців»¹.

Еміграційний рух у дореволюційній Україні найбільших масштабів досягнув у Галичині, Буковині та на Закарпатті. Основну масу емігрантів складала сільська біднота, яка страждала під гнітом угорських, польських, румунських, чеських та українських поміщиків і капіталістів.

Михайло Коцюбинський у рефераті «Іван Франко» відзначав, що в Галичині в 90—900 роках відбувається важкий соціальний процес. Експлуатація селянства набирає гострої смертельної боротьби. «На село йдуть походами нові експлоататори, опутують селянина довгами, забирають його хату, землю. Вони захоплюють у свої руки промисли, ставлять фабрики, як павук павутиння, скрізь розстелюють свої сіті. Вчора хлібороб, хазяїн, а сьогодні пролетарій-селянин неминуче попадає у гі сіті й гине в нерівній боротьбі. Бо чи ж може бути інакше! Скрізь темнота, нужда, села бідні, сірі, з головатими вербами при дорозі, з обламаними садками, болотяними вигонами, обскубаними сірими стріхами, пообвалюваними тут і там плотами»². Одно залишається для селянина: або в сіті до павука, або еміграція.

Трагічність існування трудящого люду яскраво змалював Іван Франко у вірші «Якось — то буде!»:

З голоду й нужди вмирає мужик, Крадіж, рабунки, весь край — один крик. Мати вбиває голодну дитину,	Батько кидає кохану родину, В Росію, Молдавію тягнуть плачущі На заробітки отарами люди ³ .
--	--

«Гарячка еміграційна» захопила всю Галичину. Тисячі людей кидали насиджені місця, тікали зі свого краю, «мов би за ними, як писав В. Стефаник, татари гналися». Лише в 1895 р. з Галичини до Бразилії прибуло більше 10 тисяч емігрантів⁴.

Спочатку власті не заперечували такому «переселенню». В листопаді 1888 р. на сесії державної Ради проходила дискусія серед польських

¹ В. І. Ленін. Твори, т. 19, стор. 401.

² М. Коцюбинський. Твори в п'яти томах, т. III. К., 1949, стор. 31.

³ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. X, стор. 83.

⁴ Див. «Буковина», 1896, № 170.

делегатів навколо питання про поділ селянських земель. Депутат від селянства ксьондз Хотковський виступив тут з цинічною промовою: «Нехай бідні емігрують до Америки, якщо не будуть мати землі. Вистарчить, якщо одна четверта буде маєтна, а інші три чверті нехай вигинуть, як личинки в картоплі. Коли з'їджена картопля, то й личинок немає»⁵.

Іван Франко в газеті «Kurjer Lwowski» подає резюме цієї дискусії під назвою «Niech giną, jak pędraki». Від себе автор статті додає: «Не забудемо, ніколи не забудемо, що говорив це посол, який репрезентує в державній Раді народ... Не забудемо, що слова, такі повні любові до ближнього, виголошує католицький ксьондз»⁶.

Підбадьорена цими закличками, польська шляхта ще більше визискувала український народ. По всьому краю діяли різні агенти, що обіцяли землю за океаном. Вербувати селян допомагали сільські власті. Було створено товариство св. Рафаїла, яке займалося еміграційною агітацією. В примітці до віршів з циклу «До Бразилії» І. Франко з цього приводу писав: «Для тих, кому це не звісно, мусимо пояснити, що між руським людом в Галичині широко розповсюджені перекази про небіжчика архикнязя Рудольфа, і ними не раз еміграційні агенти дурять людей, затягаючи до невимовно шкідливої еміграції»⁷.

Ніякі накази не в силі були припинити цей рух. На запитання державного комісара про причину залишення краю втікачі відповідали: «Дайте нам тут хліб і заробок, то не будемо йти»⁸.

Тяжкі нестатки та злигодні терпіли переселенці в дорозі. В. Стефанік після відвідин Краківського вокзалу писав в листі до Л. Бачинського від 29 квітня 1896 р.: «Жінки, родячи дітей під клоаками залізниць, що на лавках III класу вони жовті, як віск, зелені, як трава, здиhaють, як мухи... Море сліз, пекло ціле муки»⁹.

Ще тяжче було в «обітованій» землі — Америці. Нещадна експлуатація, голод, хвороби, смерть чекали там новоприбулих. Такого змісту повідомлення друкували «Народ», «Хлібороб», ЛНВ та інші періодичні видання. Так, наприклад, газета «Буковина» повідомляла: «Приміщують виселенців по тисячу душ з окладом в великих спальнях величезного будинку без вікон. Там тиснуться бідаки, мов селедці, та покотом спочивають на своїх клунках. Все спить всуміш: молоді і старі, чоловіки і жінки, дівчата й парубки і все серед страшеного бруду і нехарства... Недужі лежать на нужденних ліжках, понакривані лахами. У відділі для недужих дітей лежить звичайно по двоє і по троє на однім ліжку. Умерлі діти довго ще лежать поміж живими, бо до їх обслуги нема нікого, тільки матері самі мусять ходити коло своїх дітей. Але що в шпиталі майже всі діти умирають, то матері таять хворобу своїх дітей і часто носять їх при груді ще умираючих. Майже щоднини можна по спальнях бачити по четверо і по п'ятеро умерлих дітей, позагорнаних в лахи; пакують їх разом в старі скрині з бульб та так хоронять»¹⁰.

Заморська еміграція знайшла широкий відгук у народній творчості. Свою гірку долю емігранти часто виливали в піснях. Так, відома «Пісня про Бразилію» в трьох варіантах, записана М. Павликом і В. Гнатюком, була опублікована І. Франком у п'ятому томі «Етнографічного збірника» за 1898 р.

Емігранти складали також вірші. Уривок одного з них, присланого

⁵ «Kurjer Lwowski», 1888, № 311, стор. 11.

⁶ Там же.

⁷ ЛНВ, 1898, т. I, стор. 27.

⁸ «Хлібороб», 1892, ч. 17, стор. 128.

⁹ Василь Стефанік. Публіцистика. К., 1953, стор. 66.

¹⁰ «Буковина», 1896, № 91.

з Америки в Галичину безіменним автором, надрукував І. Франко в цьому ж томі «Етнографічного збірника».

Скарга на бідність, яка примушує селян покидати рідні місця і мандрувати світами — такий зміст багатьох з цих примітивних, але глибоко емоціональних творів. Для прикладу наведемо вірш, опублікований у газеті «Подільський голос»:

Пани лани позаймали, ліси порубали,
Вже ті наші бідні люде навіки пропали.
Добре було б не одному в Галичині жити,
Коби не тре по п'ять ринських від морга платити.
В нашім краю земля гоїна, було б звідки жити,
Коби не тре за дві шістки на пана робити...
Роби ему за дві шістки від ночі й до ночі,
Що аж тобі кривавий піт заливає очі ¹¹.

На захист обездоленого селянства, що змушене було покидати рідний край в погоні за неіснуючим кращим життям, виступили прогресивні російські, українські та польські письменники. І. Франко, Леся Українка, В. Короленко, М. Конопницька, П. Грабовський, В. Стефаник, М. Павлик, С. Васильченко, Т. Бордуляк, А. Чайківський і багато інших піднесли сміливий голос на захист «добровільних» вигнанців зі своєї землі.

І. Франко рішуче виступив проти еміграції, а життя за океаном називає рабством ¹².

У статті «Добродій-людства», висміявши одного з агентів-вербувальників, письменник показав, хто збагачується на еміграції селян ¹³. Під безпосереднім враженням від картин переселення, що їх спостерігав по різних місцях Галичини, в 1892 р. І. Франко написав статтю «Еміграція галицьких селян», в якій розкриває соціально-економічні причини еміграції. Він подає кричущі факти продажу селянських господарств на покриття незаплачених податків або інших боргів. Внаслідок цього не менш як 100 тисяч трудящих поповнили ряди пролетаріату, який мусив залишатися по селах в перспективі голодної смерті, бо ж не було де прикласти робочі руки. В Галичині, пише І. Франко, щорічно вмирає з голоду 50 тис. людей. Тікаючи від голодної смерті, біднота масами емігрує в різні країни.

«Сам цвіт галицької інтелегенції» — галицька шляхта — також була проти еміграції, бо коли повтікають хлопці, то не стане дешевого та покірного робітника. На настирливі просьби шляхти уряд царської Росії не захотів приймати емігрантів. Із Львівського намісництва виходили накази до неспокоїних повітів з метою припинення еміграційного руху. На дорогах виставляли озброєну охорону, жандармерії було наказано затримувати і ув'язнювати емігрантів, а хто буде тікати, того «стріляти, як пса». У повітах було заведено стан облоги. І. Франко констатує, що намісник гр. Казімір Бадені «признав відповідним запобігти... бракові хліба військовими кордонами та жандармськими патрулями» ¹⁴.

У статті «Еміграційні агенти в Галичині» (1896), яка написана на основі селянських скарг та листів, І. Франко гостро висміює правлячі кола, які заборонаю діяльності агентів намагалися припинити еміграцію. Намісництво, пише письменник, звинувачувало в еміграції руське духовенство, соціалістів, радикалів, що вони, мовляв, баламутять хлопів. А головних агентів — економічної нужди селянства — воно не хотіло бачити ¹⁵.

¹¹ «Подільський голос», 1907, ч. 9.

¹² «Kurjer Lwowski», 1895, № 340.

¹³ ЛНВ, 1898, т. I, стор. 27.

¹⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XIX, стор. 317.

¹⁵ Там же, стор. 324.

Перу І. Франка належить також ряд поетичних творів з життя галицьких емігрантів — цикл «До Бразилії» (1896). В художніх картинах він заплямував ганебні часи панування польської шляхти, яка разом з «швабськими агентами» перетворила Галичину на країну мук і горя, звідки з прокляттям на устах тікав у світ за очі трудящий люд. Про одного з таких агентів — Джерголета поет згадує у вірші «Лист до Стефанії». А в примітці до цієї поезії він зазначає: «В р. 1895 агент еміграційний Джерголет перейшов майже всю східну Галичину, передягнений по-мужицьки, закликаючи людей до Бразилії і вдаючи з себе пок. архієпископа Рудольфа»¹⁶.

Другий вірш цього циклу («Коли почувеш, як в тиші нічній...») — це глибока туга поета над емігрантською долею. Складається він з трьох строф, в кожній з яких подані окремі трагічні сцени, підсилені кінцівкою — «Се — емігранти». У вагонах і на перонах

Людей, мов оселедців тих, набито,
Жінок худих, блідих, аж серце рвесь,
Зів'ялих, мов побите градом жито,
Мужчин понурих і дітей дрібних...¹⁷

Скрізь чути «дитячий плач, жіночі скорбні стони, важке зітхання і гіркий проклин», на лицах емігрантів «слід терпіння, надії марних». А цікаві панки-ліберали, споглядаючи ці картини, вважають еміграцію лайдацтвом, дурістю, капризами селянства («Два панки йдуть попри них»).

Із глибоким співчуттям розповідає поет у поезії «Гей, розіллялось ти, руськеє горе» про злигодні, які переніс знедолений люд під час довгої подорожі:

Гей, розіллялось ти, руськеє горе, Геть по Європі і геть поза море! Бачили мури Любляни та Реки, Як з свого краю біг русин навтеки.	Руські ридання й стогнання лунали Там, де Понтеби біліються скали. Аж із Кормон, мов живого до гробу, Гнали жандарми наш люд, як худобу ¹⁸ .
--	--

Жахлива розпука і безнадія звучать у відповіді емігрантки Олесі («Лист із Бразилії») на поетове запитання: «Що то ще жде тебе на океані? Що у Бразилії, в славній Парані?»

У формі листа вона розповідає, як масами гинули емігранти в дорозі, як гірко зневірилися вони у Бразилії, де їх замість сподіваного забезпеченого життя чекали тяжка праця, хвороби і голод. Хлопців батьки змушені були продавати «до послуг», а дівчат — в будинки розпустити. Від імені всіх емігрантів Олеся пише, що Америка — це «поганий край». Тут вони приречені на загибель — «було нас сорок, є ще вісімнадцять».

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.

Емігрантській долі присвятив свої новели «Ось куди ми підемо, небого...», «Бузьки», «Іван Бразилієць» та «Прохор Чиж» Тимофій Бордуляк. Три перші з них тематично об'єднані й послідовно розгортають історію злиднів та поневір'янь селян-емігрантів, становлячи, як писав автор до О. Маковея, «свого роду трилогію»¹⁹.

В новелі «Ось куди ми підемо...» (1894) Т. Бордуляк розкриває соціальні причини, які примушують бідних людей — бездомних нетяг, безземельних халупників та підупалих господарів — усіх, «хто лиш чує в руках силу до роботи», мандрувати світами.

Новела «Бузьки» (1896) ніби продовжує сюжет попереднього твору. На фоні чудової весняної природи письменник лаконічно передає

¹⁶ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI, стор. 133.

¹⁷ Там же, стор. 135.

¹⁸ Там же, стор. 136—137.

¹⁹ Тимофій Бордуляк. Твори, К., 1958, стор. 465.

настрій глибокого смутку, що виник у птахів після того, як вони прилетіли до рідних гнізд і не застали своїх господарів. Бузьки неначе оповідають один одному причину втечі селянина і його сім'ї з насиджених місць. Щоб не вмерти з голоду, він «забрав жінку, забрав діти та й потягнув з другими сіромахами, такими, як він, у далеку, непевну чужину, за високі гори, за широкі моря»²⁰.

Про подорож та життя в заокеанській країні розповідає Т. Бордуляк в оповіданні «Іван Бразілієць» (1898). «Якби так хто захотів всьоготое описати, — зазначає автор, — то хіба мусив би писати ту повість на воловій шкурі, а вже заголовок до тої повісті був би хіба найвідповідніший: «Подорож до пекла»²¹.

Шлях Івана Загуменного від села Скороходи до Бразилії і перебування в «благословенному краю» — це тернистий шлях десятків і сотень тисяч знедолених шукачів щастя, які загубили те, що мали, а багато з них загинули. Спочатку емігранти, як зазначає письменник, терплять «перший ступінь мук» — то подорож залізницею до моря. Голод, холод, шахрайство і грабунок...

Вищий ступінь мук — морська подорож до Бразилії. То опис тяжких хвороб, вмирання дітей, що через утому й морську хворобу гинули, мов солома на вогні. В дорозі загинуло і троє дітей Загуменного.

Кінець морської подорожі не приніс полегшення страдникам. На березі почався третій, «найвищий ступінь мук». Переселенців загнали в бараки, де навіть не було місця сісти. Від голоду, спраги, жовтої пропасниці цілими десятками гинули люди. Померла і дружина Івана. Із великими труднощами після трирічних поневірянь вдалося йому повернутися додому. «Ось який рай, який гаразд у Бразилії», — з гіркотою говорить селянин.

Любов до бідного, знедоленого селянина, який годує увесь світ, а сам гине з голоду і змушений шукати кращої долі на чужині, пронизує як художні, так і публіцистичні твори Василя Стефаника (новела «Камінний хрест», стаття «Для дітей», листування), Марка Черемшини (вірш «Осінь»), О. Маковея (вірш «Туга»), замітки в газеті «Народ» М. Павлика²², статті С. Коваліва («Продукція нафти», «Хто винен?»), А. Чайківського («Бразилійський гаразд»). Згадує про еміграцію і Л. Мартович у «Не — читальнику». І в пізніший час різних за своїм ідейним та художнім рівнем надруковано ще цілий ряд праць про життя емігрантів²³.

Заморська еміграція знайшла відгук у творах Марії Конопніцької «Маріанна в Бразилії», «Пан Бальцер в Бразилії», «Із-за моря». У статті «Марія Конопніцька» І. Франко вказує, що тяжке становище емігрантів просто потрясло письменницю. «Як глибоке було це потрясіння і як сильно воно вплинуло на душу поетеси, бачимо з того, що під враженням цієї еміграційної драми вона почала писати великий епічний твір «Пан Бальцер в Бразилії»²⁴. В цій, за словами І. Франка, «могутній поемі», як у випуклому дзеркалі, показано ті муки і страждання польського селянина, що женуть його з рідної землі далеко на чужину: надії, розчарування і після довгих поневірянь повернення назад у рідний край.

Аналізуючи інші твори М. Конопніцької, І. Франко у статті «Сучасні польські поети»²⁵ найкращими її речами вважає вірші, «виспіва-

²⁰ Тимофій Бордуляк. Твори, стор. 171.

²¹ Там же, стор. 302.

²² Дня. «Народ», 1890, № 1; «Народ», 1891, № 22—23.

²³ П. Карманський. Кризь темряву. Львів, 1956; П. Кравчук. На землі канадійській. Львів, 1963 та інші.

²⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVIII, стор. 176.

²⁵ Там же, стор. 206.

ні» під враженням подій, що відбувалися в неї на очах — еміграція до Бразилії.

Переселення було типовим явищем і для Східної України, а тому в письменників Наддніпрянщини виникали тотожні образи, сюжети тощо. У відомій статті «Дещо до свідомості громадської» Павло Грабовський наводить жахливу картину масового переселенського руху зруйнованих поміщиками і куркулями селян. Люд нескінченними валками йшов на заробітки на Амур, Сибір, Кавказ, в Уфимські та Оренбурзькі степи, Закаспійщину, в хвалену Америку («Чотири казки Зеленого шуму» Лесі Українки). Скрізь вишукував притулку безпритульний на своїй власній землі хлібороб, вишукував і не знаходив. Леся Українка звертає увагу на тяжке становище українців-переселенців у Америці, підкреслює як типову рису Америки — панування в ній плутократії.

Селянин-переселенець з оповідання Панаса Мирного «Серед степів» з гіркотою в словах розкриває причини, які заставляли лишати багаті землі України і шукати кращої долі десь на Амурі. «Хороше в нас і красно, і всього вволю є... Тільки все то, добродію, чуже та не наше»²⁶.

Те ж саме зауважила Ольга Кобилянська, яка в листі батькам з Гадяча писала: «Хліба тут дуже гарні, але ж бо тут і землі! Такі простори, такі степи, той, хто їх не бачив, не може собі й уявити. Майже все поле пооране, сіють пшеницю, жито і гречку, але та земля належить панам, а селяни мало що мають; села їхні малі і бідні. Трохи дивно, що стільки землі, а народ емігрує, і ще більше, як у нас»²⁷.

«Не дві і не три сім'ї, а мало не половина всієї громади завтра ранком помандрує з рідного села в далеку, невідому чужину — туди, де серед диких степів... гуляє з хуртовиною мужицька доля», — з сумом розповідає С. Васильченко в оповіданні «На чужину»²⁸.

Тема еміграції хвилювала українських письменників і на початку ХХ ст., коли Галичина з новою силою була охоплена «канадійською гарячкою». Це вже була не сезонно-заробітчанська, а масова переселенська еміграція. Сотні тисяч українських родин виїжджали з рідного краю, щоб ніколи до нього не повернутися. Агенти, як і раніше, продавали людей, мов живий товар, корабельному товариству «Canadian Pacific». Це був експорт людей з Галичини. Внаслідок гарячкової еміграції пристані були переповнені переселенцями, а на канадській землі, як і на бразилійській, люди блукали без роботи, гинули з голоду.

В. Стефаник в листі до В. Гаморака 1899 р. писав з Кракова: «Бачу нині на двірці руських мужиків, що їдуть до Канади. Громада, що сунеться, як в сні, кудись далеко. Дітей, жінок і бабів досить. І не жалую їх тому, що то великі, чорні руки шукають плуга, аби орати»²⁹. Цю трагедію відтворив Т. Бордуляк в оповіданні «Прохор Чиж».

Підсумовуючи, можна сказати, що Іван Франко та інші прогресивні письменники у своїх художніх творах правдиво показали причини еміграції. Зубожіння і безземелля, важка праця і безправ'я, продаж з молотка за несплату податків і боргів селянських господарств — ось що гнало селянина-халупника в далекі заокеанські країни в пошуках праці, щастя і хліба.

²⁶ Панас Мирний. Твори в п'яти томах, т. IV, К., 1955, стор. 324.

²⁷ Ольга Кобилянська. Твори в п'яти томах, т. V, К., 1963, стор. 424.

²⁸ Степан Васильченко. Повісті та оповідання. К., 1949, стор. 128.

²⁹ Василь Стефаник. Публіцистика, стор. 92.

До питання про вплив І. Франка на формування світогляду О. Маковей

Іван Франко відіграв дуже помітну роль у формуванні світогляду Осипа Маковей — західноукраїнського письменника і громадсько-політичного діяча демократичного напрямку кінця XIX — початку XX ст. Про це свідчить зміст щоденника О. Маковей, виявленого в останні роки серед архівних фондів рукописного відділу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР¹. У щоденнику відображені події суспільного і особистого життя автора з 1885 по 1900 р. Ця знахідка заслуговує на пильну увагу дослідників. У даній розвідці автор робить спробу на основі аналізу змісту згаданого щоденника визначити основний напрям і способи впливу І. Франка на формування світогляду О. Маковей.

Осип Маковей особисто познайомився з Іваном Франком у 1885 р. В «Автобіографії і показнику творів Осипа Маковей» записано: «В грудні 1885 р. я познайомився з Іваном Франком і бував у него досить часто. Був дуже йому вдячний за добру пораду і за людяне поведене зі мною»². Рівно через рік з приводу цього знайомства О. Маковей в щоденнику під датою 26 грудня 1886 р. записав таке: «Нині рік, як я пізнався з п. Франком... А здалось би піти до него; вже давно був, а він все Терлецького і других питаєся, що я роблю»³. Таким чином, для нас стає відомою і дата знайомства — 26 грудня 1885 року. Загальновідомо, що І. Франко особливо дбав про духовний світ молодого покоління, згуртовував молодь і допомагав їй правильно розуміти навколишню дійсність. Письменник-революціонер підмітив у О. Маковей — учня академічної гімназії у Львові, поетичний хист⁴, чітко виражені патріотичні почуття та прагнення до громадської діяльності. Адже в 1884 р. О. Маковей був одним із організаторів і керівників таємного учнівського гуртка у Львівській гімназії, редагував його гектографну газету «Згода». Тут молодий поет вмістив вірш «Поклик», що стверджує віру в молоде покоління, яке шляхом революційної боротьби принесе волю і щастя народові:

¹ Дещо про зміст знайденого оригіналу щоденника під назвою «Пам'ятник» автор вперше зробив повідомлення в 1966 р. («Радянська Буковина», 27. V 1966 р.); через деякий час було надруковане повідомлення Й. Кріля («Літературна Україна», 25. VIII 1967 р.) і щойно з видавництва художньої літератури «Дніпро» вийшла друком книжка О. Засенка «Осип Маковей. Життя і творчість», в якій уперше використано деякі матеріали з оригіналу щоденника О. Маковей. В цілому ж щоденник О. Маковей залишається маловідомим і маловикористаним першоджерелом.

² Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (далі — ІЛШ АН УРСР). Відділ рукописів, Архів О. Маковей, ф. 59, № 2726, стор. 2.

³ ІЛШ АН УРСР. Відділ рукописів, Архів О. Маковей, ф. 59, № 2753, стор. 286.

⁴ В листопадовій книжці журналу «Зоря» за 1885 р. Франко надрукував Маковейів переклад вірша Гейне «Післанець».

Літа минають — й до бою
Стають ряди, — колись дітей...
І б'ються з долею лихою

Для себе в користь і людей.
На нас, на нас надія, братя,
Будучність в наших є руках...⁵

На протигагу буржуазно-націоналістичній літературі, що оплакувала давні «золоті козацькі часи» і безпорадно нарікала на тогочасні державні порядки, О. Маковей кличе:

Не нарікаймо безпорадно
На лихо, що у нас було,
А кріпко, в згоді і громадно
Берімся усувати зло!⁶

Молодий поет висловив у зародковій формі ідею необхідності вивольних змагань українського народу, єдності революційних сил. «Коли пізнав біду народу твого, усувай по силам і єї», — читаємо в щоденнику⁷. Цій ідеї О. Маковей був вірний до кінця свого життя, вона посилювала його дружбу і співробітництво з Великим Каменярем.

О. Маковей неодноразово згадує, що йому сприяли і допомагали в навчанні, письменницькій та громадській роботі І. Франко і М. Павлик⁸. Він ставився особисто до них і їхньої суспільно-політичної діяльності з глибокою пошаною і любов'ю. «Я,—пише О. Маковей в 1886 р.,—роздумавши, стаю чим раз більшим его (І. Франка. — І. М.) приклонником. Подобаєсь мені его теперішнє поступованє»⁹. Молодий поет з великою душевною теплотою відтворив нам портрет І. Франка того часу, коли великий Каменяр дав світовій літературі свою збірку «З вершин і низин». У щоденнику О. Маковей під датою 18 червня 1887 р. натрапляємо на такий запис: «Скоро появишся в дверях (йдеться про будинок, у якому мешкав І. Франко. — І. М.), сейчас вітає тебе локатор (тобто мешканець. І. М.) тих покоїв: «А, здорові були!». Бувши ще нежонатим, він мешкав (відколи я его знаю) «кутом» (наймав куток. — І. М.) у якоїсь німкені. Оженившись з Ольгою з Хорунжинських, перенісся він на ширше господарство. Так отсе він вітає тебе. Чоловік з него середнього росту, чоло високе, лице червоне, пропорціональне, волосся темно-каштанове, під бородою рудий заріст — такий і вус; сорочка вишивана, впрочім, звичайна одіж — отсе локатор той, хлоп з роду, але який хлоп! Се Іван Франко»¹⁰. Таких дорогоцінних свідчень щодо зовнішності, манери розмовляти, побутових умов праці І. Франка і М. Павлика є чимало в щоденнику О. Маковей. Мимо них, як справедливо зазначає Засенко, «не можуть нині проходити ні дослідники життя й діяльності Франка та Павлика, ні митці, які б забажали відтворити їхні образи словом, пензлем чи засобами кіно»¹¹.

Іван Франко, якого надзвичайно любив і шанував Осип Маковей, безперечно, був його першим вихователем, учителем і щирим другом. не раз пояснював йому «справу релігійну і соціальну»¹². В дружніх бесідах з І. Франком юнак знаходив відповіді на питання, які хвилювали його. Це були дуже важливі, пам'ятні години в житті майбутнього письменника. «О пів до 5-ї, — читаємо в щоденнику, — я пішов до Франка і говорив з ним майже до 7-ї. Ходив з ним на почту, відпровадив його до дому, він мене запросив на чай, отже ще вдома набалакавсь я в него доволі. З ним то й не жаль говорити. Щось мудрого почуєш, научишся... О, я бим балакав цілими днями з такими людьми, що хоч мудрі і

⁵ ІЛШ АН УРСР. Відділ рукописів, Архів О. Маковей, ф. 59, № 2753, стор. 250.

⁶ Там же.

⁷ Там же, стор. 175.

⁸ Там же, стор. 215—216.

⁹ Там же, стор. 255.

¹⁰ Там же, стор. 491.

¹¹ Олекса Засенко. Осип Маковей. Життя і творчість. «Дніпро», К., 1968, стор. 17.

¹² ІЛШ АН УРСР. Відділ рукописів, Архів О. Маковей, ф. 59, № 2753, стор. 299.

значення мають і будуть мати, а таки поговорять з таким, як я; зовсім по щирому і дружньому»¹³.

Як високо цинив ці неодноразові розмови Осип Маковей, видно із записів у щоденнику: «Щоб я лиш йому (Івану Франкові. — І. М.) чим вивдячивсь за се — бо він мене не одного навчив своїми розмовами. Єго погляди на справу і літературу руску знаю не лиш з творів його, а з власних його розмов. Годі їх тут списувати; а они в многім дуже розумні і я їх собі присвоюю»¹⁴. Від великого Каменяра О. Маковей черпав мужність, знання і енергію для служіння рідному народові, чого не могли йому дати казенні академічні виклади в гімназії, де «дусят — гнетут духа, а кажут пильновати лиш школи і церкви. Тимчасом критична гадка на все пробиває ся, силоміць у молодежи, котра лише починає мислити і не йде за «проводирами»¹⁵.

Записи в щоденнику свідчать про те, що майбутнього письменника хвилювали тяжке становище народу, розвиток соціалістичного вчення на Україні, питання прав нації та людини. Адже з дитинства О. Маковей був свідком злиденного життя своїх земляків. «Де лиш поступитися, кого лиш спитатися — ніхто тобі не скаже, що добре живе; всюди щоденна журба, клопіт, нужда, брак грошей, жодне ремесло не поплачує, ніхто з себе незадоволений... Можна — правда — обвинити їх о певного рода нездарність, проворність малу — але все таки положення всіх дуже прикре», — читаємо в щоденнику¹⁶.

Повага до мозолистих рук селянина, критичне ставлення до навколишньої дійсності, прагнення допомогти знедоленим і пограбованим, а також вплив демократичної літератури і особиста дружба з І. Франком не тільки допомогли О. Маковею звільнитися від релігійного уявлення про світ, суспільство, людину і її долю, але й викликали інтерес до соціалістичних теорій. Правда, у 80-х роках XIX ст. майбутній письменник був далекий від наукового соціалізму, проте в його свідомості краще прийдешиє народу стало невіддільним від соціалізму, хоча й утопічного. В щоденнику він зазначає, що є «приклонник соціалізму, котрого противником був ем тому з півтора року»¹⁷.

Навчаючись у єдиній на той час українській гімназії м. Львова, О. Маковей відвідує Академічне братство, де слухає доповіді на соціологічні теми, які в тій чи іншій мірі торкались питань соціалізму. В щоденнику «гімназист-українчик», як називали О. Маковея гімназіальні власті за любов до Батьківщини, зробив такий запис: «Середа 9/2 вечером. 1887 р. Був тепер в братстві і чув відчит Петрушевича о «Ляс-салу». Для мене — це майже що не нова галузь науки — сі студії на полі соціології, економії і т. п. Донедавна був дурним ворогом того, а властиво не мав охоти тим займатись».

Поволі так Маковей зміниться, тай на біду не буде, ані правим християнином, ані горожанином після §§: (тобто після вимог тодішніх параграфів законів. — І. М.), ані народовцем після теперішнього крою... Ей, клятий розуме!»¹⁸.

Незважаючи на заборону дирекції гімназії «ходити до братства», поет продовжує слухати там доповіді. «До братства ходжу дальше. Най собі заказуют (зобороняють. — І. М.). Я вже покидаю давню свою покірну натуру, а готов ем сваритись з першим ліпшим»¹⁹.

¹³ ІЛШ АН УРСР. Відділ рукописів. Архів О. Маковея, ф. 59, № 2753, стор. 289.

¹⁴ Там же, стор. 492.

¹⁵ Там же, стор. 377.

¹⁶ Там же, стор. 309.

¹⁷ Там же, стор. 247.

¹⁸ Там же, стор. 331.

¹⁹ Там же, стор. 362.

Незабаром його вибрали в братстві бібліотекарем. Слід зазначити, що тут часто бували і виступали з доповідями перші розповсюджувачі наукової соціалістичної літератури на західноукраїнських землях Іван Франко та Остап Терлецький, що благотворно впливало на формування світогляду О. Маковей. «Нині був у Франка, застав в него ще Павлика, Терлецького — а по чаю пішлисьмо до «Варш. Готелю»²⁰, — читаємо в записі від 9 червня 1887 р. Навчаючись у гімназії, О. Маковей при сприянні великого Каменяра активно включається в громадсько-політичне життя. Щодня до пізньої ночі читає літературу, яку давав йому І. Франко. «Маю кілька цікавих книжок від Франка і інших, то я їх читаю»²¹.

Навчаючись у Львівському університеті на філософському факультеті, Осип Маковей у 1888 р. в умовах спаду національно-визвольного руху серед учнівської молоді м. Львова разом із своїми товаришами Вячеславом Будзиновським, Миколою Ганкевичем і Євгеном Козакевичем почав проводити відповідну підготовчу роботу щодо заснування науково-літературної газети «Товариш», «котру видавала би молодіж і в котрій поміщали би ся праці лиш молодежи. Мала би вона ціли ширити здорові поступові ідеї... Таким способом можна би причинитись до руху і виховання молодежи»²². Ознайомившись із планом видання газети, І. Франко порадив їм надати «часописі характер більш загальний, поважніший, котра би заступала не лиш інтереси молодежи і котра би містила також праці старших людей»²³.

Перший номер «Товариша» вийшов друком 24 липня 1888 р., а на другий день його конфіскували за формальності, що видавець не підписаний і що «вмісто 10/VII вийшов аж 24/VII»²⁴. Фактично причиною конфіскації було те, що найбільше матеріалу до газети подали М. Драгоманов, І. Франко і М. Павлик. Потім внаслідок суперечок між редакторами та видавцями, І. Франко і О. Маковей вийшли зі складу редакції, і «Товариш» припинив своє існування.

В 1889 р. Маковей був обвинувачений краєвим судом у Львові у справі «порушення публічного спокою», яке виражалось у тому, що він разом з Франком, Наталею, Марією і Сергієм Дегенами — дітьми російського генерал-майора та ін. подорожував по Карпатах. Згадуючи про процес над Дегенами, поет зазначає, що прокуратор і совітник — патентовані дураки, яких ще не бачила польська корона. «Якого переконання набирає чоловік, коли видить, що два місяці мучено людей невинно у в'язниці і наражено на великі кошти і страту здоровля, чи чоловік може годитися з такими суспільними порядками...»²⁵

Осип Маковей сміливо виступав проти тогочасного цісарського ладу, що позбавив українську націю можливостей вільного розвитку. Це право за його переконанням може бути завойоване народом у довгій і впертій боротьбі, не виключаючи й застосування зброї.

Він також всією душею ненавидів монархів-тиранів, їх політику мілітаризму і тому зразу відгукнувся на звістку про смерть німецького імператора Вільгельма I. У щоденнику письменник записав тоді: «Коби ще Бісмарк з всіма дураками, котрим пахне кров людська, забравсь за ним, — то може б ліпше було в Європі. А то помре оден лицар, що уважає людей за машину до своїх цілей, то лишиться ще другий і третій... Сумно може закінчити ся вік цивілізації»²⁶.

²⁰ ІЛШ АН УРСР. Відділ рукописів, Архів О. Маковей, ф. 59, № 2753, стор. 488.

²¹ Там же, стор. 503.

²² Там же, стор. 113—114.

²³ Там же, стор. 142.

²⁴ Там же, стор. 143.

²⁵ Там же, № 2755, стор. 75.

²⁶ Там же, № 2754, стор. 104.

Слідкуючи за пресою, в якій багато говорилось про можливу війну між Австрією і Німеччиною з одного боку і Росією з іншого (особливо в 1888 р.), О. Маковей різко виступав проти її загарбницького класового характеру. «Та ще коби битися за яку мудру справу! А то чорт зна за що!... Землі, землі і народу більше! — бо в тій, що маємо, ще мало бачимо всілякого лиха!»²⁷. В той же час він симпатизує революційній війні за «мудру справу», проти «всілякого лиха», тобто боротьбі за справедливий суспільний лад, при якому не буде гноблення і експлуатації людини людиною. Перебуваючи в 1889 р. на службі у війську, О. Маковей пише: «Вірний своїй засаді, що мілітаризм єсть нещастям Європи і що всякий обід, котрий їм, всяка одежа, котру ношу, єсть гірко запрацьована убогим селянином, котрий м'ясо раз в рік їсть — так кажу: вірний тій засаді дуже бим радо подякував кому треба за хліб — сіль і за рангу офіцерську, щоб лиш мене пустили»²⁸.

Дехто здатний необгрунтовано приписувати О. Маковею прихильність до народовської (народовство — буржуазно-націоналістична суспільно-політична течія на західноукраїнських землях в другій половині XIX — на початку XX ст. — *І. М.*) політики, не глибоко розглядаючи факт тимчасового співробітництва письменника в народовській газеті «Діло». У щоденнику і стосовно цього питання можна знайти немало цікавих фактів, як от: «В редакції Дѣла» єсьм сотрудником від 11 мая 1891 р. Працюю для зарібку не для того, щоб я був борець за народовську політику, яку «Дѣло» веде»²⁹.

Таким чином, щоденник О. Маковея переконливо свідчить, що його світогляд формувався під безпосереднім впливом І. Франка та переважно української, російської, німецької демократичної літератури.

Вплив І. Франка на формування світогляду О. Маковея проходив у революційно-демократичному напрямі переважно в таких формах: бесіди на соціально-політичні, літературні та інші теми під час спільних прогулянок по околицях, вулицях і парках Львова, подорожей в Карпати, зустрічей на квартирі Івана Франка; оцінка суспільних явищ і літературних творів сучасників, виступи в «Академічному братстві»; ознайомлення з українською та російською революційно-демократичною літературою.

При сприянні І. Франка О. Маковей з юнацьких років брав активну участь у революційно-демократичному русі в Галичині та на Буковині, боровся за соціальне і національне визволення трудящих, вніс значний вклад у розвиток української демократичної культури.

²⁷ ІЛШ АН УРСР. Відділ рукописів, Архів О. Маковея, ф. 59, № 2754, стор. 101.

²⁸ Там же, № 2755, стор. 73.

²⁹ Там же, стор. 87.

*Традиції І. Франка у творчості
західноукраїнських
пролетарських письменників*

Пролетарська література Західної України 20-х років ХХ ст. формувалася і розвивалася під благодотворним впливом української радянської літератури, а також на славних традиціях української революційно-демократичної літератури переджовтневої доби.

Західноукраїнським пролетарським письменникам особливо дороге було ім'я Івана Франка. Це пояснюється величчю І. Франка як мислителя, його геніальністю як митця, його революційною пристрасністю, самовідданістю в боротьбі за світлі ідеали народу.

І. Франко був дорогий пролетарським письменникам своєю любов'ю до правди, до трудящих мас, боротьбою за соціальне і національне визволення, ненавистю до експлуататорських класів, до кривди, релігії та церкви, вірністю гуманістичним ідеалам. Він був близький їм і своїм матеріалістичним світоглядом, і своїми літературно-естетичними принципами.

Традиції І. Франка були творчо використані та розвинуті далі. Західноукраїнські пролетарські письменники неодноразово заявляли, що творчість великого Каменяра близька і рідна їм, що вона надихує їх на створення реалістичних творів, які були б гідними великої революційної епохи.

В короткому повідомленні немає можливості докладно зупинитися на всіх аспектах названої теми, тому обмежимося лише деякими з них. зокрема, розглянемо питання партійності, за Франком — тенденційності, творчості, а також оцінки І. Франка провідними західноукраїнськими пролетарськими письменниками.

Питання тенденційності, партійності мистецтва було одним з основних, навколо якого в західноукраїнській літературі початку ХХ ст. точилася гостра боротьба. Націоналістична і клерикальна літератури виступали проти принципу партійності літератури, проповідуючи об'єктивізм, аполітичність. Вони твердили, що принцип партійності знищить мистецтво як таке і виступали за «чисте мистецтво», за «мистецтво для мистецтва».

Пролетарські письменники відверто проголосили своє мистецтво послідовно партійним, виразно тенденційним, заявляючи, що вони своєю творчістю служать робітничим і селянським масам в їх революційній боротьбі за соціальне і національне визволення, за торжество соціалістичних принципів співжиття. В час гострої боротьби на ідеологічному фронті пролетарські письменники Західної України разом із лєнінським вченням про партійність літератури брали на озброєння франківське розуміння партійності, тенденційності.

І. Франко неодноразово підкреслював, що література завжди була і є партійною. Відповідаючи прихильникам теорії «чистого мистецтва», яких він називав «штукарями для штуки», письменник писав, що «літе-

ратура, стояча понад партіями, — се тільки ваш сон, се ваша фантазія, але на ділі такої літератури не було ніколи. А ваші вічні закони естетики се старе сміття, котре супокійно догниває на смітнику історії. У нас єдиний кодекс естетичний — життя»¹.

Західноукраїнські пролетарські письменники відзначали не раз, що тенденційність була характерною ознакою творчості видатних українських революційно-демократичних письменників, зокрема І. Франка; вони вважали, що пролетарські письменники повинні вчитися тенденційності у велетнів української дожовтневої літератури — Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка. Тому вони у своїх статтях неодноразово докладно зупиняються на характеристиці тенденційності, партійності, щоб ствердити ту істину, що тенденційність не є видумкою, забаганкою нового пролетарського мистецтва, а що вона своїми коріннями входить глибоко в найкращі здобутки дожовтневої літератури.

У 20-ті роки ХХ ст. відомий західноукраїнський пролетарський письменник Степан Тудор виступив і гостро засудив погляди на творчість Івана Франка, як на творчість «стороннього глядача і об'єктивного фактографа», що були поширені в тогочасній буржуазно-націоналістичній критиці. Він підкреслював, що велич І. Франка як письменника і як публіциста, і як науковця, і як громадського діяча полягає перш за все в тому, що Каменярь у всьому і завжди був борцем. Тому нам рідний, «тим близький, тим наш».

Характеризуючи всю громадсько-політичну, наукову і творчу діяльність І. Франка, С. Тудор відзначав, що в ній помітна одна провідна ідея — боротьба за повалення влади панів-поміщиків на західноукраїнських землях І. Франко — це борець за визволення, за братерство народів, за соціалізм. «Як розпалена до білого глиба металу, ввійшов молодий Франко в знерухомілу, по верхах застиглу нетич галицького громадського життя. Таке було діяння цієї глиби: застигле плесо нетичі зашипіло і сколотилося злісно-злякано, піднялося на дибки, а крізь розірвану твань пробилися наверх чисті і рвучкі струмені народної сили, жадні боротьби і перемоги»².

В архіві С. Тудора зберігаються окремі нотатки письменника про повість «Борислав сміється», з яких видно, як високо цинив він уміння І. Франка змалювати класове розшарування в суспільстві, розкрити його основний зміст — боротьбу класів і логічно довести думку про неминучість загибелі капіталістичного устрою. С. Тудор відзначає уміння І. Франка образно, з великою художньою силою показати загибель капіталізму, розвиток і зростання робітничої свідомості.

Революційну тенденційність творчості І. Франка С. Тудор розглядав як відображення гострої класової боротьби на західноукраїнських землях і усвідомлення великим Каменярем визвольної боротьби робітничих мас, а також як наслідок засвоєння поетом найпередовішого вчення — марксизму. «З цієї гарячої зустрічі (тобто знайомства І. Франка з ідеями соціалізму. — О. О.), — писав С. Тудор, — народився Франко-борець: борець у верховному мистецькому слові, борець у гострій критиці, у визвольній, всеосяжній, ненаситно активній науковій думці; борець у політичній дії... І в самих початках своєї боротьби пив безпосередньо з джерела історичної правди, марксизму, що раз, глибоко й правдиво сприйняті, дають силу спокою і впевненості в перемозі»³.

В 1928 р. С. Тудор друкує в журналі «Вікна» статтю «В обороні тенденційності», яка була відповіддю представникам буржуазно-націоналістичного табору, що засуджували пролетарську літературу за тен-

¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 12.

² Степан Тудор. Твори. ДВХЛ, К., 1959, стор. 612.

³ Там же, стор. 613—614.

денційність і партійність. Прикриваючись ширмою служіння «чистому мистецтву», вони повторювали на різні лади старі буржуазні «теорії» про аполітичність «справжнього мистецтва», про «абсолютну незалежність митця» від боротьби класів і партій.

С. Тудор, стоячи на позиціях марксистсько-ленінського вчення про тенденційний характер мистецтва, по-науковому підходить до пояснення поняття тенденційності, доводить, що кожному класові притаманні певні тенденції. Він не говорить про те, повинна чи не повинна бути тенденційність. С. Тудор, як і І. Франко, виводить її зі життя, з об'єктивної дійсності, підкреслюючи лише класову різницю в тенденціях. «Звідси — всякий твір буржуазного письменника буде тенденційний в душі буржуазному, а всякий твір пролетарського письменника, як члена свого класу, буде тенденційний в душі пролетарському. Отже, і всілякі виступи буржуазних літераторів проти тенденційності, партійності пролетарського мистецтва — це лише прояв буржуазної тенденції. В них і таїться намагання позбавити пролетарське мистецтво його дієвості і революційного впливу на маси»⁴.

С. Тудор присвятив І. Франкові велику статтю «Поет-борець» (1941). В цій статті автор показав велич І. Франка, якого знають всі народи Країни Рад, чим треба гордитись. «У співі нового нашого життя, — пише С. Тудор, — все сильніш могутня творчість Франка, як шпиль Бескида, все повніш освітлюваний сонцем, що виринуло з-за обрію»⁵. С. Тудор відмічає, що ідеї І. Франка, його думи і сподівання найшли своїх продовжувачів у особі українських пролетарських письменників. Дороговказом для них була громадська, літературна і публіцистична діяльність великого Каменяра. Творчість І. Франка і після його смерті служила людству, була «своїми вогненними властивостями» грізна для ворогів народу, як і колись.

Розвінчуючи реакційну теорію про безбуржуазність української нації, С. Тудор вказує, що протягом усього свого життя письменник «стояв у центрі боротьби з цією теорією як борець, борець у творчості і житті, бо Франко був революціонером-демократом»⁶.

Іншому видатному західноукраїнському письменнику Василю Бобинському також належить ряд статей, в яких він говорить про значення традицій І. Франка у творчості пролетарських письменників.

Питанню партійності, тенденційності літератури присвячена стаття В. Бобинського «Аполітичність літератури», яка була надрукована в журналі «Вікна» у 1928 р. Стаття скерована проти широко проповідуваних реакційними письменниками теорій безкласовості та «мистецтва для мистецтва». У цій статті, зрештою, як і у всіх інших своїх працях, В. Бобинський виявляє марксистсько-ленінське розуміння партійності літератури. На яскравому фактичному матеріалі він показує, що «аполітичність літератури» — це ніщо інше як видумка, що такої аполітичної літератури не було, немає і бути не може, що навіть ті письменники і поети, які на всі лади кричать про «чисту» літературу, «надкласову» і «надпартійну», в дійсності виражають у своїх творах погляди того чи іншого класу, партії, виступають завжди як «за» когось і «за» щось, так і «проти» когось, і проти «чогось»⁷.

Говорячи про основні принципи західноукраїнської пролетарської літератури, В. Бобинський в цій статті відзначає «яскраву тенденційність, себто ідеологічну чіткість» творчості І. Франка, яка зумовила роль і значення його творчості взагалі.

⁴ «Вікна», 1928, № 5, стор. 7.

⁵ Степан Тудор. Твори, стор. 611.

⁶ Там же, стор. 613.

⁷ «Вікна», 1928, № 4, стор. 23.

В іншій статті «Як ми це бачимо» В. Бобинський характеризує вплив творчості Каменяра на розвиток молодшої української радянської літератури першого переджовтневого десятиріччя. «Є в творах цієї доби те, — читаємо в статті, — що зустрічається в українській літературі вперше: металічний звук сили, очищена з песимістичних ноток геройська постава Франкових Каменярів, що посміли сказати собі: ні, ми не невільники, ми скинули з себе навіть взяті раніш добровільно на себе пута, а пиняву силу молотів заступили дикою і прекрасною силою динаміту і розсадили ним скалу, що нам заступала шлях»⁸.

Уся літературно-критична і публіцистична діяльність В. Бобинського була від початку і до кінця партійною. Вона служила справі соціального і національного визволення західноукраїнського народу. Вона, як і творчість І. Франка, характеризувалася любов'ю до трудящих мас і ненавистю до їх гнобителів.

Високо оцінюючи заслуги Каменяра, його талант і титанічну працю, його боротьбу за долю народу, В. Бобинський створив чудову поему «Смерть Франка», яка й донині вважається кращим художнім твором про поета. Поема була написана в 1926 р., у десятю річницю смерті І. Франка. Цінність поеми в її соціальній загостреності та ідейній цілеспрямованості. В. Бобинський не тільки розкриває постать великого українського письменника, але й виступає з гострою критикою капіталістичного ладу, сучасної йому жахливої дійсності на західноукраїнських землях.

Великою заслугою В. Бобинського є й те, що він правильно визначив і зумів показати в поемі найбільш істотні події і віхи на життєвому шляху І. Франка, починаючи від його раннього дитинства і аж до самої смерті. Автор поеми справедливо зображує І. Франка великим життєлюбом і оптимістом, який, збагнувши таємниці людського суспільного життя, страшного і несправедливого, вірить у щасливе майбутнє людства, вірить, що «встане брат, заритий в підземеллі.., і попливуть буремні дні веселі». Ці пророчі слова, висловлені в поемі у вільному переказі знаменитих «Та прийде час...», звучали дуже злободенно. В. Бобинський адресував їх до своїх сучасників-земляків, віщуючи прихід волі на землі Галичини зі Сходу. Він підкреслював думку, що І. Франко продовжує кликати до боротьби, допомагає у цій боротьбі уярмленим своїм землякам.

Досконало знав В. Бобинський художню і науково-публіцистичну творчість І. Франка. В поемі зустрічаємо багато посилань на такі твори, як «Бориславські оповідання», «Захар Беркут», «Малий Мирон», «Панські жарти», «Великий шум», «Мойсей», збірки «Зів'яле листя», «Мій ізмарагд» і багато інших. Автор поеми не просто розкриває їх ідейний зміст, а органічно вплітає в текст свого твору деякі уривки з цих творів.

З особливим акцентом і художньою силою звучить у поемі гімн Франкові-революціонераві, Каменяреві, який з «молотом в руках», на чолі трудящих мас лупає скалу, що відділяє темний світ жаху і страждання, яким була Австрійська монархія, від світу сонця й щастя.

Сильно й переконливо звучать у поемі В. Бобинського ті рядки, в яких він дає глибоку картину непримиренної боротьби І. Франка з націоналістичною ідеологією, його виступів проти релігії. Бобинському особливо імпував Франко-борець, людина чіткої партійної переконаності, наступальної тенденційності.

В. Бобинський у поемі не тільки образно відтворює біографію І. Франка, але й, продовжуючи революційні традиції Каменяра, в но-

⁸ «Вікна», 1928, № 4, стор. 23.

вих суспільно-політичних умовах ставить своє гнівне слово на сторожі інтересів трудящих мас.

Продовжуючи славні традиції Франка-сатирика, Петро Козланюк свою творчість спрямував на розкриття ганебного обличчя всіх ворогів трудящих. Творчість П. Козланюка у 20-х роках ХХ ст. була нерозривно пов'язана з наростаючим революційним рухом, з мужньою боротьбою трудящих західноукраїнських земель проти націоналістичних поплічників, стала конкретним відгуком письменника на животрепетні події дня.

Про значення творчості І. Франка П. Козланюк говорить в багатьох статтях. Гострою зброєю поета він вважав сатиру І. Франка, яка своїм вістрям була направлена проти ворогів українського народу. Письменник підкреслював, що сатиричні твори І. Франка мали велику політичну і художню цінність, відкривали ще одну сторінку багатогранного творчого доробку письменника-революціонера.

Вибір об'єкта сатири, характер сміху і засоби типізації в П. Козланюка говорять про приналежність і цього художника до славної школи Каменяра. Естетичне кредо І. Франка було й для нього основоположним.

Отже, коли говорити про основну громадянську функцію літератора — про тенденційність, партійність його творчості, то для революційних письменників Західної України 20—30-х років ХХ ст. взірцем і вимірником у цьому був великий Каменяр. Та, зрозуміло, ми говоримо лише про одну, але не єдину, лінію впливу І. Франка на літературу повоєнного періоду. Бо ж філософськи обгрунтована боротьба С. Тудора з церковним мракобіссям, полум'яна публіцистика Я. Галана, незламна революційна пристрасть О. Гаврилюка, як і революційна поезія В. Бобинського, непідробна щирість П. Козланюка чи панорамність зображення галицької дійсності Іриною Вільде — це також прояв сили, невмирущості Франкових ідей, ідеалів, його генія.

До генези критико-психологічного та естетичного трактату „Із секретів поетичної творчості“

Труд І. Франка «Із секретів поетичної творчості» належить до найвидатніших літературно-теоретичних праць кінця XIX — початку XX ст., а за своїм значенням виходить далеко за межі української літератури. До таких висновків прийшли літературознавці й письменники через більше, ніж півстолітній відтинок часу від дня його надрукування.

Між першими повідомленнями, які з'явилися зразу ж після публікації названого трактату¹, і наступними критичними розвідками, що побачили світ лише в п'ятдесятих роках, нашого століття утворилося інтермецо в дослідженні наукової праці І. Франка і тривало понад шістдесят років. Його можна пояснити незavidним станом франкознавства тих часів, відставанням теоретичної думки на Україні в перших десятиліттях XX ст., а також помилковими твердженнями окремих критиків, які звинувачували письменника в ідеалізмі оскільки, мовляв, він посилався на праці Дессуара і дю Преля, Фехнера і Штайнталя та перебільшував, нібито, роль підсвідомого у творчому процесі тощо.

Такі, явно несправедливі, закиди з приводу праці І. Франка «Із секретів поетичної творчості» стали поштовхом до дискусії, що розпочалася в 1956 р.² і триває й нині³.

У процесі полеміки вже з'ясовано низку складних питань, що стосуються поглядів І. Франка на літературну критику, на психологічні та естетичні основи художньої творчості. Однак ще й досі існують розходження вчених щодо характеристики поглядів Каменяра на роль свідомості в поетичній творчості, законів асоціації ідей, поетичної фантазії

¹ Див. «Руслан», 1898, ч. 26, стор. 3—4; ч. 57, стор. 1—2; ЗНТШ, 1898, т. XVII, кн. 1, стор. 7; «Волянь», 14. II 1898 р.; «Южное обозрение», 1900, ч. 1197.

² Див. І. Білявський. Проблеми психології в роботах Івана Франка (з приводу його праці «Із секретів поетичної творчості»). Наукові записки Житомирського пед. ін-ту, т. IV, 1956, стор. 257—216; Б. Кубланов. Про працю Івана Франка «Із секретів поетичної творчості». Праці кафедр суспільних наук Львівського ун-ту ім. І. Франка, вип. 2, 1957, стор. 39—61; Б. Кубланов і О. Мороз. За правильне висвітлення естетичних поглядів Івана Франка. «Жовтень», 1958, № 12, стор. 119—128; І. Стебун. Питання реалізму в естетиці Івана Франка, К. 1958; Б. Горинь. Іван Франко про природу і роль фантазії в художній творчості. «Жовтень», 1960, № 5, стор. 139—147; І. Бацула. Іван Франко про роль свідомості в процесі поетичної творчості. Іван Франко. Статті і матеріали, вип. 9, Вид-во Львівського ун-ту, 1961, стор. 46—60 та ін.

³ Див. М. Косів. Перегук геніїв... чи перекручення фактів? «Жовтень», 1965, № 3, стор. 154—157; О. Мазуркевич. Коли критиці не вистачає науковості. «Літературна Україна», 1965, № 53; І. Дорошенко. Іван Франко — літературний критик. Вид-во Львівського ун-ту, 1966; М. Пархоменко. Естетичні погляди Івана Франка. «Мисль» М., 1966, стор. 175—224; Б. Кубланов. Факти і догми та вигадки. «Жовтень», 1967, № 5, стор. 116—137; М. Пархоменко. Передмова до кн.: Іван Франко. Из секретов поэтического творчества. «Искусство», М., 1967, стор. 5—58.

і т. д. Всі ці питання справді дуже складні і в пошуках істини вимагають ще великих зусиль літературознавців, філософів та психологів.

Зараз більшість дослідників сходяться на думці, що І. Франко, пояснюючи складні проблеми психології художньої творчості, стояв на матеріалістичних позиціях. Однак, щоб переконати в цьому допитливого читача, потрібні аргументовані докази, а їх, як нам здається, треба шукати в першу чергу в генетичних даних названого трактату великого теоретика літератури.

Кожний, хто серйозно вдумувався у зміст наукової праці письменника «Із секретів поетичної творчості», приходив до єдино правильних висновків, що вона могла з'явитися лише з-під пера талановитого вченого, який був ґрунтовно обізнаний з різними галузями багатьох наук, і в результаті довготривалої копіткої роботи над осмисленням теоретичних даних зумів пояснити особливості художньої творчості, складність літературного процесу.

Хто ж і коли розбудив інтерес І. Франка до вивчення тих наук, які допомогли йому написати славнозвісну працю, що піднесла (хай із запізненням) ім'я автора на рівень світових учених, що займались питаннями літературознавства, психології художньої творчості та естетичних її основ?

Забігаючи наперед скажемо, що все, що надходило з оточуваного життя прогресивної світової культури, зокрема з естетики українських і російських революційних демократів, марксизму, впливало на формування світогляду та літературно-естетичних смаків письменника⁴. Але першими імпульсами, які дали поштовх до зацікавлення майбутнього письменника літературною критикою, психологічними та естетичними основами художньої творчості були лекції кращих професорів, яких він слухав в університеті та під керівництвом яких працював у семінарах, а також власні спостереження за тогочасним літературним процесом.

Як видно із документів, що зберігаються у Львівському обласному архіві, зокрема матеріалів, що стосуються Львівського королівського університету (1817—1918), — І. Франко належав до студентів ініціативних, наполегливих, допитливих з виразно виявленими науковими зацікавленнями. Про це говорять і ті курси лекцій та семінарів, на які він записався (Див. ф. 26, оп. 7).

Уже на другому році навчання в університеті Іван Франко не тільки слухав лекції про «Старожитності Греції» у професора класичної філології Людвіка Цвіклінського, працює в його семінарі, а в 1877 р. він написав та виголосив свій перший реферат на тему: «Лукіан і його епоха»⁵. У наступному семестрі того ж року І. Франко відвідував лекції професора Л. Цвіклінського про «Старожитності римські», а у професора Є. Черкавського прослухав курс з історії педагогіки XVIII ст. Протягом кількох семестрів він ходив на виклади, брав участь у практичних заняттях та працював у семінарі професора О. Огоновського. Але, як свідчить сам І. Франко, далеко не всі професори задовольняли його своїми викладами, оскільки мало давали поживного з погляду змісту і методу. «Лекції в університеті — згадував він пізніше в листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р., — зовсім мене не зайняли і не дали мені нічогосінько ані методу, ані здобутків»⁶.

⁴ Див. бібліографію критичної літератури про І. Франка у зб.: Іван Франко. Статті і матеріали, книги 8—12, Вид-во Львівського ун-ту, 1960—1965 рр., а також «Франкознавство за 1965—1967 роки». Іван Франко. Статті і матеріали. Українське літературознавство, вип. 1, 3, 5, Вид-во Львівського ун-ту, 1966—1968 рр.

⁵ Див. ЛОДА, ф. 26, оп. 19, спр. 507, а також П. У. Кобів. Студентський реферат І. Франка «Лукіан і його епоха». Іван Франко. Статті і матеріали, вип. 11, Вид-во Львівського ун-ту 1964, стор. 216—232.

⁶ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. I, стор. 15.

Але, на щастя, були й такі викладачі, до яких допитливий студент ставився з великою пошаною. До них у першу чергу слід зачислити доцента Ю. Охоровича. З цього приводу в листі до того ж М. Драгоманова І. Франко писав, що він і після арешту «не покинув університету і користав головню з викладів д-ра Охоровича, котрий читав філософію, психологію, антропологію і предісторію. Пару курсів я працював у нього в семінарі»⁷. З інших архівних матеріалів довідуємося, що І. Франко після першого ув'язнення записався в 1878/79 навчальному році до Ю. Охоровича на спеціальний курс філософії природи⁸, фізики, практичні заняття з філософії та семінар з психології⁹. А в передмові до листів М. Драгоманова І. Франко свідчить про це так: «Вийшовши з тюрми зимою ..., я одначе записався на університет і засів до семінарійної праці про Лукіана¹⁰, а рівночасно предложив декілько розвідок і виголосив пару рефератів у психологічній семінарії проф. Охоровича»¹¹.

На жаль, нам не пощастило так, як науковим працівникам архіву К. Е. Палегейні, А. Д. Мільшині та доцентові Й. У. Кобіву, які розшукали і опублікували в 1964 р. реферат І. Франка з тих часів про «Лукіана і його епоху», оскільки ми поки що не знайшли ні текстів тих розвідок, про які поет сам згадував, ні рефератів із психології, які він виголосив. І все ж сьогодні ми можемо більш упевнено говорити про здогад, який висловив М. Пархоменко ще в 1956 р., що із семінарів О. Огоновського і Ю. Охоровича могла вирости студія «Із секретів поетичної творчості»¹².

Про О. Огоновського, очевидно, не має потреби докладно говорити, бо він хоч і не був для І. Франка зразком як викладач української літератури та автор її історії, все ж був відомий не лише літературознавцям, але й звичайним читачам. А от хто ж був отой другий професор, до якого так линув І. Франко, викладами якого так захоплювався допитливий студент, із семінарів якого так багато скористав майбутній учений? На поставлені питання можна знайти відповідь, переглянувши уважно документи, які зберігаються у Львівському обласному архіві у справі Юліана Охоровича¹³. З цих матеріалів видно, що Ю. Охорович належав до прогресивних учених свого часу, добре був підготовлений і розумів, що найбільший ефект приносять ті дисципліни, які розвиваються (як тепер ми звикли говорити) на стиках суміжних наук. Видно, саме тому у своїй практичній діяльності, як лектор Ю. Охорович тісно пов'язував важливі проблеми психології з такими науками як філософія, естетика, педагогіка, фізіологія, криміналістика та літературна критика. Цих принципів він дотримувався і у своїх наукових працях. В останньому нас переконує його книга «O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologa dwa odczyty publiczne Juliana Ochrowicza wupowiedziane w Warszawie i we Lwowie w kwietniu i w maju 1877 r. Lwów, 1877», 105 с., в якій автор ставить і розв'язує (чи не вперше у світовій літературі) більш-менш вдало важливі питання процесу поетичної творчості, що не могли не зацікавити молодого поета і критика І. Франка.

⁷ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. I, стор. 16.

⁸ ЛОДА, ф. 26, оп. 7, од. зб. 217.

⁹ Іван Франко. Статті і матеріали, вип. 5, Вид-во Львівського ун-ту, 1956, стор. 188.

¹⁰ Тут І. Франко робить помилку, бо, як свідчать архівні документи (див. ЛОДА, ф. 26, оп. 19, спр. 507), реферат «Лукіан і його епоха» був ним написаний у 1877 р. ще до арешту, тобто до червня того ж року, коли він був ув'язнений і перебував у тюрмі дев'ять місяців.

¹¹ М. Драгоманов. Листи до І. Франка та інших. Львів, 1906, стор. 7.

¹² М. М. Пархоменко. Іван Франко — студент Львівського університету. Іван Франко. Статті і матеріали, вип. 5, Вид-во Львівського ун-ту, 1956, стор. 181—190.

¹³ Див. ЛОДА, ф. 26, оп. 5, од. зб. 1436.

Рукопис «О hymnach Rig-Vedy», про який Ю. Охорович згадує у списках своїх наукових праць, коли в 1875 і 1876 рр. проходив так звану габілітацію на приват доцента, а потім і доцента Львівського університету, був, як і щойно названа друкована праця, відомий учасникам семінару, в тому числі й І. Франкові. Не даремно у своїй пізнішій праці «Із секретів поетичної творчості» в розділі «Психологічні основи» він посилається на книги «Риг-Веди».

Як прогресивного наукового діяча характеризує Ю. Охоровича і той факт, що він активно виступав ще в 1881 р. у французькій пресі (*Revue philosophique de la France et de l'étranger* Paris, 1881, 1—12, № 7) за об'єднання зусиль вчених в галузі аналізу душевної діяльності митця; надрукував проект організації міжнародного конгресу з психології, щиро вірячи, що такий захід допоможе подолати труднощі, зв'язані з мовними бар'єрами; створить передумови для організації наукової праці в літературному плані. Ю. Охорович був ініціатором і організатором I Міжнародного психологічного конгресу, який відбувся у Парижі в 1889 р.¹⁴

Усі ці відомості, хай ще не повні й не точні, дають достатні підстави обстоювати думку, що друковані праці, виклади та семінари доцента Ю. Охоровича і частково професора О. Огоновського, зокрема його семінар, присвячений «Критично-естетичній оцінці творів Шевченка», без сумніву були тими імпульсами, які спонукали І. Франка до наполегливої роботи над проблемами реалістичного методу, а у зв'язку з цим і пошуків наукових основ естетики та літературної критики¹⁵. Найкращий доказ тому є його стаття «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) — своєрідний маніфест, де вперше в українській літературі були викладені естетичні принципи критичного реалізму.

Із рефератів, прочитаних на семінарах О. Огоновського, виростили й інші праці І. Франка з важливих питань літературознавства. Це стосується в першу чергу його глибоко наукової статті «Причинки до оцінення поезії Тараса Шевченка» (1881). Ще більш впевнено можна говорити про впливи порад та наукових праць шанованого вчителя Ю. Охоровича, який, до речі, сам захоплювався і розробляв проблеми психології поетичної творчості. В цьому нас переконують друковані статті І. Франка тих часів, а ще перед цим виголошені, за його свідченням, реферати у психологічному семінарі.

Роздумуючи над всіма цими фактами, можна зробити вірогідні висновки, що друковані праці І. Франка 70—80-х років XIX ст. були етапами на шляху до розробки важливих наукових проблем літературної критики, психології поетичної творчості, естетичних основ літературного процесу та «секретів» майстерності Шевченкової музи, а відтак широким теоретичним узагальнень про процес художньої творчості на основі тогочасних передових досягнень експериментальної психології та фізіології.

Зміст рукопису (написаного невідомою рукою) і машинопис праці І. Франка «Із секретів поетичної творчості», що зберігається в архіві Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР у Києві¹⁶, хоч в окремих незначних деталях і різниться від опублікованого тексту за життя письменника¹⁷, стверджує наші припущення щодо генези цієї праці та довготривалої і наполегливої роботи вченого над реалізацією тих здобутків, що через довгі роки йшли із семінарських занять та опрацювання величезної критичної літератури, експериментальних даних.

¹⁴ Див. «Вопросы философии», 1966, № 7, стор. 51.

¹⁵ Див. І. Франко. Из секретов поэтического творчества, стор. 5—58.

¹⁶ Див. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Архів І. Франка, ф. 3, № 2842.

¹⁷ Див. ЛНВ. 1898, № 1—3; 1899, № 4—6.

Все це й дало йому можливість написати критико-психологічний та естетичний трактат, подібного до якого ми не знаходимо у світовій літературі. Праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості» — це «надзвичайна річ, — зауважував Т. Г. Житецький, — за все мое життя, я вже можу сказати добре обізнаний з літературою цього питання, — але такого аналізу, такого розуміння питання я ні в кого не зустрічав»¹⁸.

У зв'язку з таким станом вивчення згаданого теоретичного трактату революційного демократа франкознавці мусять не тільки з'ясувати його генезис, але й ґрунтовно дослідити психологічні та естетичні основи художньої творчості в інтерпретації Івана Франка, опираючись на нові експериментальні дані з психології, сучасні праці з естетики та філософії.

¹⁸ Див. «Дніпро», 1964, № 12, стор. 128.

До питання „Іван Франко
про міжслов'янські літературні
та культурні зв'язки
„Руської трійці“

Багато сил І. Франко присвятив дослідженню діяльності гуртка «Руська трійця». Письменник ретельно вивчав ідейну боротьбу в галицькому суспільстві початку XIX ст., оцінював її з революційно-демократичних позицій, розкривав причини селянських рухів, висвітлював зв'язки передової галицької суспільної думки з польською, чеською, словацькою. Великий Каменяр розглядав історію Галичини в тісному зв'язку з історією всієї Слов'янщини, слідом за Т. Г. Шевченком він далі розвивав ідею міжслав'янського єднання.

Серед численних праць про слов'янство велике значення мають ті роботи І. Франка, в яких показані міжслов'янські зв'язки «Руської трійці», а саме: «Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині», «Критичні письма о галицькій інтелігенції (лист другий)», «Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар», «Нариси з історії українсько-руської літератури» та ін.

Патріотичне піднесення часів національно-визвольних боїв і культурне відродження південних слов'ян в першій половині XIX ст. знайшли плідний ґрунт на західноукраїнських землях. Прогресивні ідеї визвольного руху та культурне відродження слов'янських народів усією душею сприйняли передові діячі поети Маркіян Шашкевич, Яків Головацький, Іван Вагилевич та їх ідейні друзі, які невтомно працювали на ниві збирання фольклору, вивчали українську народну мову, самі творили в народному дусі.

Це було особливо знаменно в час застою літератури в Галичині, у час, коли література на західноукраїнських землях значно відставала від розвитку літератури на Східній Україні.

Розглядаючи розвиток української літератури першої половини XIX ст., І. Франко пише: «В бібліографії Межова (не зовсім повній), котра напечатана в «Основі» за червень 1862 р. на 43 книжки, виданих від р. 1837—1850, бачимо 7 видань церковно-теологічних, 7 видань стихів та казань на різні случаи та тезоіменія, 5 праць граматичних та язикових, 4 видання переводів з чужих мов (балади Шіллера, «Єрмак» Хом'якова, «Бог» Державіна і пр.) і 6 часописів. Але майже 40 з названих там книжок зложені або видані попами, так що можна сказати сміло, що вся література галицько-руська до 1848 року була попівська»¹.

І ось молоді ентузіасти М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич при активному сприянні студента-сербя Георгія Петровича в 1837 р. в Пешті видають славнозвісну «Русалку Дністровую». Оцінюючи цю важливу подію в історії нашої літератури, І. Франко назвав «Русалку Дністровую» «явищем наскрізь революційним»².

¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 36.

² Там же, стор. 37.

Зі сторінок «Русалки Дністрової» зазвучала рідна мова, показані яскраві образи народних оборонців — опришків («Олена» М. Шашкевича, «Мадей» І. Вагилевича), стверджується єдність українців Галичини з усім українським народом, підкреслена ідея міжслов'янського єднання.

Уже в передмові до «Русалки Дністрової» М. Шашкевич вказує на суспільно-культурну відсталість Галичини і важкі умови розвитку української літератури, тут же він говорить про розвиток інших слов'янських народів. «Судилося нам послідніми бути. Бо коли другі слов'яни вершка ся дохапують і еслі не вже, то небавком побратаються з повним ясним сонцем; нам на долині в густій студеній мраці гибіти»².

Члени гуртка «Руська трійця», підкреслює І. Франко, засуджували австрійський абсолютизм і одночасно виявляли велику повагу до всього слов'янського народу, вони уявляють «далекій ясний образ свободної, всеслов'янської федерації в освіті і спільній роботі політичній»³.

З-поміж багатьох проблем, які поставлені в «Русалці Дністровій», І. Франко виділяє питання міжслов'янських зв'язків «Руської трійці». У статті «Критичні письма о галицькій інтелігенції (лист другий)», він пише: «Становище видавців «Русалки» вже тим самим, що було федерально — всеслов'янське, не могло бути виключно національне, на яким стоять наші нинішні народовці. Всесвітня праця научна і культурна йшла поперед усякої національності, — розуміється не виключаючи її, а тільки вказуючи належне становище. «Чужина нас займає, — чому ж би нашіна не прилягла нам до серця?» — каже Шашкевич (стор. 115), і вказує тим самим, що «нашіна» зовсім ще не ви- статчує і не становить цілі сама по собі»⁴.

Зачинателі нової галицької літератури М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич та їх товариші з великим інтересом слідкують за розвитком культури і літератури в усіх слов'янських народів, насамперед у Росії і на Східній Україні. Все, що потрапляло до їх рук з Росії й Східної України та інших слов'янських земель, викликало в них захоплення, запалювало на власну творчість, пробуджувало до патріотичної діяльності на ниві рідної культури, будило роздуми про долю пригніченого безправного народу. Немає сумніву, що в душі члени «Руської трійці» вітали визвольні прагнення українського народу, дбали про його єдність.

Це глибоко усвідомлював І. Франко, коли писав: «Русалка», вказуючи виразно єдність малоруського народу на Україні і в Галичині і признаючи свою цілковиту солідарність з тим новим рухом, котрий там розпочався враз із видавництвом збірників народних пісень та з виступленням літературним Квітки, Максимовича і Метлинського, — підносить другий протест против розполовинення одного народу між дві держави»⁵.

І. Франко далі підкреслює, як в «Русалці Дністровій» живим відгомонам відбилися літературні і культурні досягнення інших слов'янських народів. «Русалка» переломами сербських та чеських пісень, цитатами та моттами з поезій звісного панслависта Коллара, далі й правописом, приновленим до Караджичевого, вказує вже ясно, яка мусить бути спільна всеслов'янська робота, — вказує, що правдива федерація між народами, хоч і братніми, та розрізненими історією, можлива аж тоді, коли ці народи пізнаються докладно, обмінюються всім, що в них

² Русалка Дністровая. (Фотокопія). К., 1950 р. Передслів'я, стор. III—IV.

³ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 38.

⁴ Там же, стор. 39.

⁵ Там же, стор. 38.

є найкращого й найліпшого, пізнають свої окремішні змагання і зложать з них одну, загальну ціль»⁷.

І. Франко боровся проти неточних думок і перекручень спадщини «Руської трійці», зокрема проти перекручень творчості М. Шашкевича. Так, коли буржуазний дослідник В. Коцовський в ідейно плутаній статті «Пам'яті Шашкевича» з нагоди перенесення останків поета на Личаківське кладовище почав «доводити», що нібито М. Шашкевич писав під впливом західноєвропейської літератури, що саме там він черпав духовні сили, ідеали, які, мовляв, «здавна держались і серед нашої спільної літератури», Каменяр спростував це сумнівне твердження В. Коцовського, підкресливши, що «у писаннях своїх, оскільки тямлю, Шашкевич ніде не вибігає поза круг Слов'янщини»⁸.

Інший літературознавець буржуазно-націоналістичного напрямку І. Брик у своїй брошурі під заголовком «Століте уродин Маркіяна Шашкевича», що вийшла у видавництві «Просвіта» як окремий відбиток календаря на 1911 рік, не тільки перекручує цілий ряд фактів з життя і діяльності Маркіяна Шашкевича, але збіднює справжню суть життя і боротьби поета. І. Брик зовсім хибно тлумачить зв'язки «Руської трійці» з галицько-польськими конспіраторами 30-х років XIX ст., зокрема, коли йде мова про К. Ценглевича і Т. Падуру.

В рецензії на брошуру Брика Франко пише: «Твердження д-ра Брика буцімто польські конспіратори, бажаючи відтягнути руську молодіж від москвофільства, пригадували їй рідну Україну, голосили єдність духовну Галичини й України, а через те і причинилися до скріплення всеукраїнської ідеї (ст. 21), зовсім фантастичне і невідповідне дійсності, бо для галицько-польських конспіраторів тої доби всяке відступлене від польської національності було ео ірсо москвофільством і зрадою Польщі. Найяскравішим доказом сего служить той сам Ценглевич, що в р. 1884 зробився найзавзятішим ворогом руської національної ідеї без огляду на те, чи вона демократична, чи ні»⁹.

Звичайно, І. Франко не забував про позитивне ставлення «Руської трійці» до польського демократичного руху і негативне до польської шляхти, разом з якою виступали українська шляхта і вище уніатське духовенство. На конкретних прикладах він показує дружбу українського і польського народів, науково обгрунтовуючи, що «історичне минуле зв'язало обидва народи численними вузлами»¹⁰.

Важливо те, що І. Франко завжди намагався розкрити спільність дій прогресивних літераторів усієї України. Зокрема, говорячи про впливи польсько-української школи романтиків, І. Франко перш за все нагадує про впливи на «Руську трійцю» творів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, А. Метлинського, П. Гулака-Артемівського, наукових праць у галузі літератури і фольклористики, які виходили в Петербурзі, Харкові та Києві. В статті «Адам Міцкевич в українській літературі» він пише: «Під впливом того народного українського елемента, під впливом народної поезії і українських історичних традицій зріс чудовий цвіт романтичної поезії, виросла так звана українська школа польських поетів. Школа та, що внесла цілі нові світи духа і форми в польську поезію, водночас мала позначитись і на національному відродженні галицьких українців»¹¹.

В дослідженнях І. Франка велика увага приділяється взаємозв'язкам «Руської трійці» та передових польських діячів по збиранню усної

⁷ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 38.

⁸ Там же, т. XVII, стор. 233.

⁹ «Неділя», 1911, № 10, стор. 7.

¹⁰ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVIII, стор. 113.

¹¹ Там же, стор. 114.

народної творчості. Героїчний епос, задушевна лірика українського народу привертала увагу багатьох вчених, фольклористів, письменників. Це єднало польську і українську демократичну інтелігенцію, зокрема в час польського повстання 1830—1831 рр. Не припиняється єднання двох братніх культур також і після придушення повстання. І. Франко називає ряд польських фольклористів і громадських діячів, які пристрасно вивчали, збирали та опубліковували українські народні пісні. Розпочав цю роботу Зоріян Доленга Ходаковський (А. Чарнецький), а згодом продовжили її Вацлав з Олеська і Жегота Паулі. І, безперечно, це культурне пожвавлення мало великий вплив на перші кроки культурної та літературної діяльності членів гуртка «Руська трійця», коли «...перші її натхненники Маркіян Шашкевич, Яків Головацький та Іван Вагилевич не тільки самі збирали народні пісні під виразним впливом Залеського (частину їхньої збірки видав під своїм ім'ям Жегота Паулі, особистий їх приятель, але й першу свою публікацію в новому напрямку — «Русалку Дністрову» (1837) — вони наполовину заповнили народними піснями, польські епіграфи до яких взяті з Богдана Залеського...»¹²

У розробку питання про ідейні зв'язки Шашкевича з Гошинським та іншими польськими письменниками Франко вніс також немало цікавого і нового. Він найбільш об'єктивно і науково обгрунтував це питання, навів численні факти.

У статті «Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар», І. Франко нагадує, що члени «Руської трійці» були знайомі з групою талановитої польської молоді, яка гуртувалася навколо інституту Оссолінських у Львові, де була прекрасна на той час бібліотека з виданнями слов'янських літератур. Вчений називає таких друзів і знайомих «Руської трійці», як А. Бельовський, Л. Семенський, К. Шайноха, Ж. Паулі, брати Йосиф і Лешек Борковські, В. Хлендовський, Зелінський, близький приятель Маркіяна Шашкевича Тадей Василевський та ін. За визначенням І. Франка, це була «купка молодих, світлих і талановитих поляків, що опісля мали відіграти важну роль в історії польського письменства»¹³. У бібліотеці інституту Оссолінських з ними працювали і черпали знання М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич.

На ниві всезагальної культури ці ентузіасти слов'янознавства багато роблять, щоб довести до народу славне минуле своїх народів, ті спільні ідеали, які вказують на історичні корені слов'янського єднання. Так, вони вивчають історичні та культурні пам'ятки, героїчну боротьбу з внутрішніми і зовнішніми ворогами, звертаються до культурних надбань сучасних їм слов'янських народів.

У той час особливо помітне місце займає перекладацька діяльність, що підкреслює І. Франко у своїй статті «Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар»: «Семенський перекладав тоді ж Королеворську рукопись, Бельовський «Слово о полку Ігоревім» і поодинокі сонети з Колларової «Slavy Dcery», Жегота Паулі перекладав великоруські билини, а на своїй збірці пісень галицькоруського люду поклав епіграфом оцей дистих Коллара (у оригіналі): *že vzdělanosti nemá náš lid cizozemci mluvíte, jakž, vy musíte lidu zpívatí, pam peje lid.* (Культури немає у нашого народу, мовите ви, чужоземці. Як же так, ви musíte народів співати, нам співає сам народ. — В. Т.).

З ідеями слов'янськими носяться й брати Борковські, з котрими дружив Вагилевич»¹⁴.

¹² Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVIII, стор. 114.

¹³ Там же, стор. 257.

¹⁴ Там же, стор. 257—258.

Цікаво, що і М. Шашкевич звертається до чеського «Краледвірського рукопису»; М. Шашкевич та І. Вагилевич — до «Слова о полку Ігоревім». В «Гусалці Дністровій» були поміщені чотири поезії, перекладені із «Краледвірського рукопису» В. Ганки («Китиця», «Олень», «Лишена», «Зозуля»). В книзі-перекладі поезій К. Гавлічека-Боровського (1901) в розділі «Пояснення» І. Франко, говорячи про сатиричну переробку К. Гавлічеком-Боровським поезії «Китиця», згадує і переклад М. Шашкевича. Він пише: «Отся пісенька — жартлива перерібка звійної «Китиці» з Короледвірського рукопису, переробленої на нашу мову Шашкевичем»¹⁵.

Перекладацька діяльність членів гуртка «Руська трійця» зі слов'янських літератур збагачувала українську галицьку літературу, яка тільки започаткувала свій розвиток на народній основі. В цьому велика заслуга «Трійці» і в першу чергу М. Шашкевича.

Про дружбу українських і польських прогресивних письменників та культурних діячів свідчить їх співробітництво в періодичних виданнях, взаємна оцінка літературних і наукових праць тощо. Наприклад, Августин Бельовський не тільки дружив з Іваном Вагилевичем, але й у 1864 р. вони видали спільний переклад на польську мову «Повести Временных лет». Як відомо, цей переклад І. Вагилевич почав ще в 1840 р.

Про взаємовідносини «Руської трійці» з видатними чехословацькими передовими письменниками, науковцями, громадськими діячами, які внесли чималий вклад у вивчення історії слов'ян, неодноразово згадує у своїх наукових літературознавчих працях І. Франко. Великий учений постійно підкреслював, що праці чеських будителів захоплювали членів «Трійці», що передові українські та польські діячі шукали зближення на широкому слов'янському полі. Одним з таких будителів був чеський та словацький поет, публіцист, палкий прихильник передових ідей того часу Ян Коллар (1793—1852). Колларова поема «Дочка Слави» (1834), публіцистична стаття «Про літературну взаємність між слов'янськими племенами і говірками» (1836) захоплювали М. Шашкевича, Я. Головацького та І. Вагилевича. Особливо полонив талановитих юнаків Колларів заклик слов'ян до єднання, а також його програма культурного зближення слов'янських народів.

У статті «Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар» І. Франко розкриває немало роль Яна Коллара в утвердженні ідей всеслов'янського єднання, культурного і літературного стремління «Руської трійці». Тут читаємо: «Початки відродження нової, національної літератури на спільній, народній основі припадають в галицькій і в українській Русі в часи т. зв. відродження слов'янського, часи, в котрих одним з характерних світочів на слов'янському небі був знаменитий Ян Коллар»¹⁶. Члени гуртка «Руська трійця» М. Шашкевич, Я. Головацький та І. Вагилевич шукали культурних і літературних міжслов'янських зв'язків для ширшої діяльності, вони виходили за межі Галичини і такий зв'язок знаходять у своїх друзів чехів.

Чеські прогресивні діячі відкривають сторінки своїх журналів для друзів з Галичини. Так були надруковані «Гуцули» І. Вагилевича, «Подорожі» Я. Головацького — праці, які в свою чергу мали певний вплив на чеських будителів.

Немалу роль у взаємозв'язках «Трійці» з кращими представниками чехословацької культури та літератури відіграли ті її представники, які безпосередньо проживали і працювали в Галичині, зокрема у Львові, й були особисто близькими знайомими членів гуртка «Руської трійці».

¹⁵ Іван Франко. Вибір поезій. Переклад поезій Кароля Гавлічека-Боровського. Львів, 1901, стор. 102.

¹⁶ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVIII, стор. 256.

підтримували з ними наукові та літературні зв'язки. Не випадково згадує про ці зв'язки І. Франко: «За абсолютного режима, в університеті і по всіх урядах було багато чехів. Особливо два світлі мужі — Зап і Коубек заслужили собі на вдячну згадку як приятелі і не в одному вчителі наших молодих русинів. Через їх посередництво Вагилевич і Головацький ввійшли в зносини й з чехами празькими і особливо з редакцією журналу «*Casopis Českého Museum*», де 1838—1842 рр. помістили декілька своїх праць»¹⁷.

Можна було б зупинитися ще на цілому ряді фактів дружніх взаємин видатних чехословацьких і галицьких побратимів, про які з великою симпатією говорить у своїх працях Іван Франко. В даній статті це питання частково висвітлене, до нього ще не раз звернуться дослідники, які займаються вивченням міжслов'янських зв'язків. Питанню Франко і слов'янство належну увагу надають не тільки радянські франкознавці, але й учені Чехословацької Соціалістичної Республіки і Польської Народної Республіки та інших слов'янських країн.

Словацька Академія наук у 1959 р. видала збірник матеріалів «З історії чехословацько-українських зв'язків». В цій книзі поміщена наукова стаття чехословацького вченого В. Жідліцького «Іван Франко і слов'янство», де автор пише: «Ми не забуваємо тих натхненних проповідників слов'янської дружби і взаємності, що їх дали слов'янству окремі слов'янські народи. Одним з них є Іван Франко...»¹⁸.

Іван Франко був одним із перших вчених, який по-науковому з усією глибиною висвітлив міжслов'янські літературні і культурні зв'язки «Руської трійці». Його наукові праці і сьогодні є яскравим взірцем ретельного вивчення слов'янських взаємин.

¹⁷ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVIII, стор. 258.

¹⁸ В. Жідліцький. І. Франко і слов'янство. У кн.: З історії чехословацько-українських зв'язків. Братіслава, 1959, стор. 41—42.

Максим Богданович
та Іван Франко

Максим Богданович (1891—1917) відомий як високоталановитий поет-демократ і прозаїк, прогресивний публіцист, критик та літературознавець. За своє коротке життя цей класик білоруської літератури створив цінний доробок, що вражає винятковим розмахом і глибиною змісту.

Коло літературних і наукових інтересів Максима Богдановича було дуже широким. Зокрема, як поет, критик і літературознавець він з великою увагою ставився до української літератури, виділяючи в ній перш за все Тараса Шевченка, а за ним — Івана Франка, свого старшого сучасника, твори якого хвилювали білоруського письменника злободенністю матеріалу, актуальністю тематики і співзвучністю проблем.

Про Івана Франка Максим Богданович написав кілька праць і ряд принагідних заміток. У сукупності вони складають помітний внесок у дожовтнєве франкознавство.

Із франкознавчих праць Максима Богдановича привертає увагу коротка, але змістовна інформація, видрукувана як передмова до його ж перекладу оповідання Каменяра «Муляр» («Каменщик») у газеті «Нижегородский листок» за 9 і 13 квітня 1915 р. У цій замітці сказано, що серед найталановитіших українських письменників Галичини «особливо притягує до себе увагу фігура Ів. Як. Франка». З його літературного ужинку («надзвичайно широкого і різноманітного») М. Богданович відзначив: книги оповідань «В поті чола» і «Бориславські оповідання», повісті «Воа constriktor», «Захар Беркут», «Великий шум», ряд поетичних збірок («З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Ізмарагд», «Semper tigo»), кращі твори для дітей («Лис Микита», «Абу-Касимові капці») тощо, які ввійшли в золотий фонд світової літератури.

Автор інформації про Івана Франка справедливо відзначив, що «його повісті та оповідання зображають переважно життя селян і робітників», а вірші повинні бути зараховані в актив «громадянської поезії». Громадське значення творчості Каменяра мав на оці М. Богданович і при повідомленні про його «незчисленні переклади» із світової літератури (в тому числі творів таких російських революційно-демократичних письменників, як М. Некрасов, М. Салтиков-Шедрін, Д. Писарев, М. Чернишевський), які відіграли велику роль у культурному єднанні багатьох народів.

В інших статтях і замітках Максим Богданович також високо ставив громадську діяльність і творчість Івана Франка. Він з повним правом називав Каменяра першим серед письменників Галичини, «відомих своїми оповіданнями і віршами» («Червоная Русь») і одним з перших серед майстрів слова, які дали «найбільш вдале художнє відображення галицького життя» («Образы Галиции в художественной литературе»).

Крім того, для білоруського письменника І. Франко був «незрівняно компетентним» знавцем української літератури, «пильним» і авторитетним критиком і цінителем багатьох письменників («В. Самийленко»).

Про роль Івана Франка в розвитку літературного руху на Україні, насамперед у Галичині, Максим Богданович збирався написати спеціальну працю — «Ив. Франко в галицкой литературе». На жаль, із невідомих причин він не здійснив свого задуму: стаття була тільки розпочата¹.

Окремо слід відзначити некролог «Иван Франко», опублікований Максимом Богдановичем у сьомому номері маловідомого журналу «Жизнь для всех» за 1916 р. Цей некролог досі залишався поза науковим обігом, бо був забутий і до 1968 року не включався ні в одне видання творів білоруського письменника².

Некролог, написаний Максимом Богдановичем, відзначається глибокою повагою до українського письменника: «Помер Іван Франко! В його особі... література українська понесла тяжку втрату. Не пройде ця кончина непоміченою і в середовищі великоруського суспільства. Для нього, думається, не чужа доля української літератури, в крайньому разі не повинна бути чужою. Але Франко і крім цього заслужив право на його увагу: він багато зробив для ознайомлення галичан з великоруською культурою, і його твори в свою чергу не раз перекладалися на великоруську мову...

Франко помер. Та глибоку борозну проклав він на ниві рідної культури і тим навіки відзначив своє прекрасне життя. Наша справа — відзначити його смерть».

Поставлене завдання — відзначити смерть Івана Франка — Максим Богданович виконав сумлінно, з любов'ю до великого Каменяра. Він з глибоким знанням справи коротко розповів про життя та діяльність І. Франка, про його погляди і стремління, причому зробив це настільки об'єктивно, що сказане не втратило свого значення і в наш час.

Автор некролога підкреслив, що світогляд Івана Франка формувався під впливом Михайла Драгоманова і російської літератури з її «життєвими ідеалами»; що «центром цього світогляду була думка про національне відродження українського народу, яке повинно йти рука в руку з економічною і політичною емансипацією його в дусі ідей соціалізму». Саме про захоплення І. Франка соціалістичними ідеями говорилося і в замітці М. Богдановича до його перекладу оповідання «Муляр»³. Це переконливо засвідчує, що вже в дожовтневий період прогресивні діячі, зокрема М. Богданович, правильно визначили суть громадсько-політичних переконань і стремлінь найвизначнішого продовжувача справи Т. Шевченка.

Характеризуючи літературний доробок Івана Франка, білоруський письменник цілком слушно відзначив його «незвичайну працездатність і рідкісну різнорідність розумових інтересів». У його особі, пише М. Богданович, «в могилу пішов один з найбільших українських поетів з віршем енергійним, суворим і виразним»; «белетрист, що освітив у багатьох своїх оповіданнях, повістях і романах життя галицького села, дав ряд картин дитячого світу, змалював тюремний побут, воскресив на своїх сторінках історичне минуле Галичини»; «критик, влучний і проникливий»; «умілий популяризатор», плідний перекладач, різнобічний учений. «І в усьому цьому, — продовжує автор некролога, — не тільки яскраво горіло полум'я таланту, але завжди відчувався пульс енергійного розуму, здорова і незламна бадьорість духу».

¹ М. Багдановіч. Твори, т. II, Мінськ, 1928, стор. 387.

² Максим Багдановіч. Збор твораў у двух тамах, т. II, Мінськ, 1968, «стор. 177—179, 530 (коментарі).

³ Див. Там же, стор. 74.

Щира і пристрасна, об'єктивна і глибока оцінка Максимом Богдановичем діяльності Каменяра дає підставу зарахувати білоруського письменника до визначніших франкознавців дожовтневого часу. М. Богданович одним з перших прокладав шляхи до наукового осмислення багатющої спадщини І. Франка, зробивши цим вагомий внесок в українознавство.

Максим Богданович популяризував творчість Івана Франка серед російських і білоруських читачів не тільки як критик та літературознавець, а також як поет-перекладач. Він переклав російською мовою і опублікував такі твори Каменяра: вірш «На ріці вавілонській...», оповідання «Муляр», а також багато уривків з інших оповідань та повісті «Великий шум».

Переклад вірша «На ріці вавілонській...» («На реке вавилонской...») був опублікований у газеті «Нижегородский листок» 13 липня 1915 р. У порівнянні з оригіналом він значно скорочений (із сорока шести рядків подано двадцять вісім), але зміст і форма Франкового вірша не порушені. Білоруський поет — великий майстер художнього слова — вільно володів трьома східнослов'янськими мовами. Він умів знаходити відповідники не тільки образам, а навіть багатьом синтаксичним конструкціям оригіналу. Для підтвердження сказаного можна співставити початок віршу «На ріці вавілонській...» з перекладом М. Богдановича.

В І. Франка:

На ріці вавілонській — і я там сидів,
На розбитий орган у розпуці глядів.
І ругався мені вавілонців собор:
«Заспівай нам що-будь! Про Сіон! Про Табор!»
«Про Сіон? Про Табор? Їм вже честі нема,
На Таборі — пустель! На Сіоні — тюрма!»⁴

У М. Богдановича:

На реке вавилонской — и я там сидел,
На разбитую арфу утрюмо глядел.
Надз мной вавилонцы глумились толпой:
«Что-нибудь про Кармель, про Сион нам запой!»
— Про Сион? Про Кармель, Их уж слава в былом,
На Кармеле — пустыня, в Сионе — разгром!»⁵

Майстерно перекладав Максим Богданович і прозові твори Івана Франка, про що свідчить перш за все оповідання «Каменщик» (в І. Франка — «Муляр»), надруковане теж, як уже відзначалося, в газеті «Нижегородский листок». Публікація цього перекладу мала не тільки культурне, але й політичне значення. Як відомо, «Нижегородский листок» читали передові робітники. Жахливі картини знущання «пана нарядчика» над муляром, доведеним до відчаю, змальовані в оповіданні І. Франка, нагадували читачам аналогічні картини із життя російських робітників, що мало агітаційний сенс. Зрозуміло, такі твори відігравали революціонізуючу роль. Не може бути сумніву, що вибір М. Богдановичем для перекладу саме цього оповідання був добре продуманим.

Практичну мету ставив перед собою Максим Богданович, перекладаючи ряд уривків з оповідань Івана Франка — «Сам винен» («Сам виноват»), «Лесишина челядь» («Лесихины домочадцы»), «Малий Мирон» («Мирон»), «Ліси і пасовиська» («Леса и пастбища»), «Історія моєї січкарні» («История моей сболомрезки») — і повісті «Великий шум» («Великий шум»), а також уривки з творів інших письменників. Ці уривки він включив у статтю «Образы Галиции в художественной литературе», надруковану в перших двох номерах журналу «Русский экскурсант» за 1915 р. Стаття написана у 1914 р., на початку першої світової війни, коли війська Російської імперії зайняли Галичину, Буковину і

⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI, стор. 286.

⁵ Максим Богданович. Збор творів у двох томах, т. I, стор. 391.

досягли передгір'я Карпат. Автор «Образов Галиции в художественной литературе» мав на меті познайомити читачів Росії з Галичиною, з цим «диким, співучим гірським краєм», причому зробити це він вирішив за допомогою описів з творів українських письменників, насамперед І. Франка і М. Коцюбинського.

Уривки з названих творів Івана Франка складають більше третини статті «Образы Галиции в художественной литературе». У багатьох випадках вони настільки значні за обсягом, що дають змогу уявити той чи інший цитований твір у цілому.

Максим Богданович опублікував не всі свої переклади творів Івана Франка. Так, відомо, що він домовлявся з видавництвом «Польза» про видання однієї з повістей Каменяра, перекладеної ним на російську мову, а також — із видавництвом «Парус» про публікацію інших перекладів з української літератури, але це не дало ніяких результатів⁶. Очевидно, на шляху до здійснення таких задумів стояла сваволя царської цензури.

Цілком природно, що захоплення творчістю Івана Франка відбилося на окремих оригінальних віршах Максима Богдановича; зокрема це стосується тих поезій, де говориться про боротьбу народу за волю. Для прикладу можна взяти такий віршований уривок:

Досі ўжо, браты, чужынцам мы служылі,
Досі ўжо пашаны ім прыдбалі;
Не сваю — чужую долю баранілі,
Пад чужымі сцягамі ўміралі⁷.

Наведені рядки є ніби квінтесенцією «Прологу» до поеми Івана Франка «Мойсей», в якому український поет також звертається до рідного народу в сподіванні на його відродження:

Народе мій, замучений, розбитий... Невже тобі на таблицях залізних Записано в сусідів бути гноєм, Тяглом у поїздах їх бистроїзних?.. Задармо край твій весь политий кров'ю	Твоїх борців? Йому вже не пишаться У красоті, свободі і здоров'ю?.. О, ні! Не самі сльози і зітхання Тобі судились! Вірю в силу духа І в день воскресний твого повстання ⁸ .
--	---

Можна ще назвати вірш Максима Богдановича «Мяжы», що за своїм ідейним змістом перегукується із поезією Івана Франка «Гадки на межі». В обох творах висловлена скорбота з приводу того, що межі розділяють людей, вносять сварки і нелади, від чого страждає «галодны і абдзерты люд» (у М. Богдановича) і в цілому «край... рідний, недолею гнутый» (в І. Франка). Обидва поети закликають трудовий народ, який «стварыў усе багацтвы на зямлі», до єднання і згоди, щоб

Управлена спільним трудом... рілля
Народ годувала щасливий, свободний.

Однак М. Богданович не наслідував буквально українського поета; він створив оригінальний вірш, у якому подані ще ширші узагальнення, ніж у «Гадках на межі». Якщо Каменяр говорить перш за все про Україну, народ якої роз'єднаний різними межами, то М. Богданович дає узагальнюючу картину всієї розмежованої землі, що справляє ще більш гнітюче враження:

Кінь вокам на увесь абшар зямлі: Вось хату шчыльна абышлі Парканы з гострымі цвікамі, Пасыпаныя бітым шклом, Глядзі — у прасторах за сялом Мяжамі Падзелены на нівах каласы,	Ідуць канаўкі праз лясы, І стопудовыя гранічныя каменні Сярод лугоў бяскрайных заляглі. Шнуры штыкоў па ўсёй зямлі. Гараць, як дзікае хаценне, На гасударстваў рубяжы. Глядзі: паўсюль мяжы... ⁹
--	---

⁶ І. Замоцін. М. Багдановіч, Крытычна-біяграфічны нарыс. У кн.: М. Багдановіч. Творы, т. II, Мінськ, 1928, стор. XLIX.

⁷ Максим Багдановіч. Збор твораў у двух тамах, т. I, стор. 407.

⁸ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XII, стор. 481.

⁹ Максим Багдановіч. Збор твораў у двух тамах, т. I, стор. 232.

І все ж поштовхом для створення поезії «Мяжы», певним творчим імпульсом написання її слід вважати «Гадки на межі» Івана Франка, поезією якого Максим Богданович щиро захоплювався.

Мотиви громадянської поезії великого Каменяра відгукнулися і в таких оригінальних віршах Максима Богдановича, як «Народ, Беларускі Народ!», «Пагоня» та деяких інших. Вплив І. Франка на обдарованого білоруського поета позначився перш за все на емоційно-пафосному звучанні його творів, на активізації їхнього громадсько-політичного змісту.

Глибока повага Максима Богдановича до Івана Франка і в ряді випадків творча орієнтація на його доробок є красномовним свідченням тісного єднання сусідніх літератур, яскравим проявом вікової дружби братніх білоруського та українського народів.

•
•
•

До питання зв'язків І. Франка з болгарською поезією

Славний син українського народу, геніальний письменник, різнобічний учений і мислитель-матеріаліст І. Я. Франко, будучи переконаним інтернаціоналістом, протягом усього свого творчого життя приділяв велику увагу літературним зв'язкам. У такій важливій галузі єднання народів він розгорнув надзвичайно активну діяльність. Саме цим багато в чому пояснюється світова слава І. Франка, який давно став близьким і дорогим народам багатьох країн, насамперед Росії, Польщі, Чехословаччини, Німеччини, а також Болгарії.

Болгарський літературознавець Петко Атанасов пише: «Нема іншого українського чи російського письменника кінця ХІХ та початку ХХ століття, який дав би так багато для розвитку болгарської історії і літератури, для поширення їх серед слов'ян, як Іван Франко»¹. Відзначене знаходить красномовне підтвердження в багатьох фактах тісного зв'язку українського Каменяра з суспільно-культурним життям Болгарії.

Особливо міцні зв'язки Івана Франка з болгарською літературою, в першу чергу з поезією. На це вже звертали увагу деякі дослідники. Для прикладу можна назвати хоча б працю Стойко Божкова «Іван Франко в українсько-болгарських літературних зв'язках»². Однак творчі зв'язки Каменяра з болгарською поезією переважно подаються тільки в загальних рисах, у плані констатації окремих фактів.

Першим значним кроком на шляху зближення Івана Франка з культурою болгарського народу були його переклади чотирьох гайдуцьких пісень («Із болгарських пісень народних»), опубліковані в літературно-науковому додатку під назвою «Зерна» до газети «Буковина» за 1888 р.: «Сирота йде в гайдуки», «Чого хотіли гайдуки?», «Скривджений слуга шукає правди в гайдука» і «Дівчина сприяє гайдукові»³.

Перекладача захопив зміст цих пісень, їх соціальна вартість. У вступній статті до перекладів наголошується на характері боротьби гайдуків з турецькими гнобителями і проводиться аналогія між ними та українськими опришками.

Великий Каменяр настільки захопився болгарськими гайдуцькими піснями (пізніше він переклав ще «Дівчину-воячку»), що незабаром (1889 р.), створюючи свою поему «Сурка», написав її, за власним визнанням, розміром болгарських пісень (білими віршами). В цьому легко переконатися, співставивши, наприклад, початок болгарської гайдуцької пісні, яка в перекладі Івана Франка названа «Сирота йде в гайдуки», з початком поеми «Сурка».

¹ Петко Атанасов. Іван Франко і Болгарія. «Вітчизна», 1956, № 9, стор. 153.

² Див. «Радянське літературознавство», 1957, № 3, стор. 57—60.

³ Про ці переклади детальніше див. Ученые записки Гомельського педінституту, вып. VII, Мінськ, 1958, стор. 111—115.

У болгарській пісні:

Остана Ненчо сираче
На половинка годника;
Без майка, Ненчо, без баша.
Че расте Ненчо порасте
До двенаесе годни;

А нема ниде никого,
Кой да си Ненчо научи
Да оре Ненчо, да копа
Башини нивя, бостане,
Башини още дедови⁴.

У поемі І. Франка:

Я Сурка, бідна жидівка,
Не дав бог росту, ні вроди:
Мала я ростом, похила,
Лицем і зовсім погана.
Та й як було виростати

Стрункою й простою Сурці
Без батька і рідної неньки,
Відмалку поміж чужими,
Відмалку в тяжкій роботі,
У поштурковнищу людським⁵.

У наведених уривках спільним є не тільки розмір. Відчувається також подібність у зображенні гіркого життя бідної Сурки і сироти Ненчо: як він «без майка... без баша» «расте... порасте», так і сирітці-єврейці судилося «виростати» «без батька і рідної неньки». У поемі Франка досить відчутно проступають деякі мотиви перекладених ним болгарських народних пісень, творчо осмислених автором.

З болгарськими гайдуцькими піснями Іван Франко познайомився головним чином по записах Любена Каравелова (1837—1879). Ці записи були опубліковані в першому томі його «Съчинений» (Руссе, 1886) разом з оригінальними поезіями. Оригінальні твори болгарського письменника, зокрема на соціальні теми, теж привернули увагу Каменяра і окремі мотиви їх він використав у власній творчості. Про це свідчить в першу чергу поезія І. Франка «Сідоглавому» (1897), яка багато в чому нагадує вірш Л. Каравелова «Чорбаджия и хъш» (1870).

Поетичний твір Любена Каравелова «Чорбаджия и хъш» скерований проти псевдопатріотів-багатіїв. Ця гостроактуальна тема хвилювала й українського письменника. Не випадково він звернув увагу саме на вірш «Чорбаджия и хъш». Крім того, в цьому творі відчутний відгомін дорогої та близької Франкові Шевченківської музи, яка невідступно супроводжувала і Каравелова-поета. Зокрема, система сатиричних прийомів вірша Л. Каравелова про багатія і бродягу-гайдука нагадує ряд прийомів сатиричних творів Кобзаря, а його віршований розмір, так званий коломийковий (8+6), цілком запозичений у великого українського поета-революціонера. Все це й спонукало І. Франка, як автора вірша «Сідоглавому» до творчої орієнтації на сатиру «Чорбаджия и хъш» Л. Каравелова.

Поезії «Сідоглавому» і «Чорбаджия и хъш» споріднені за своїм ідейно-художнім змістом. У них гостро викриваються псевдопатріоти за допомогою сарказму.

В І. Франка:

Ти, брате, любиш Русь.
Я ж не люблю, сарака!
Ти, брате, патріот,
А я собі собака.

Ти, брате, любиш Русь,
Як хліб і кусень сала, —
Я ж гавкаю раз в раз,
Щоби вона не спала...

Ти, брате, любиш Русь,
Як дім, воли, корови, —
Я ж не люблю її
З надмірної любови⁶.

У Л. Каравелова:

Ти си щастлив, ти си богат,
Ти имаш парици,
Защото си и чества си
Продад за жълтици...

Ти си гиздав, ти си хубав,
Ти си благороден,
Чи се храниш от кръвта ни,
От пота народен...

⁴ Съчинения на Любена Каравелов, т. I, Руссе, 1886, стор. 150.

⁵ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. X, стор. 211.

⁶ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI, стор. 59.

Ти презираш своите братя,
Продаваш сестра си,
Да добиеш турски нишан —
Обесваш баща си⁷.

Як у Любена Каравелова, так і в Івана Франка псевдопатріот протиставляється справжньому патріотові (ліричному героєві). Однак це протиставлення композиційно побудоване по-різному. Якщо у вірші І. Франка воно подається в кожній строфі (їх всього вісім), то в Л. Каравелова поезія ділиться на дві частини: у першій (п'ять строф) викривається псевдопатріот, у другій (наступні три строфи) — йому протиставляється патріот-гайдук; тільки в останній строфі протиставлення подається поряд, — так, як це послідовно витримано у всьому творові Каменяра:

Ти ме мразиш и ми казваш,
Че аз съм хайдутин,
Аз те мразя и ти казвам,
Че си пезевенкии⁸.

Поезія Івана Франка «Сідоглавому» нагадує вірш Любена Каравелова «Чорбаджия и хъш» і рядом інших прийомів, хоча в цілому це є оригінальний твір як за змістом, так і композицією та поетикою. Для прикладу можна взяти словесну анафору (единопочаток), яка зустрічається в переважній більшості строф названих творів обох поетів: у Л. Каравелова в шести (за виключенням трьох строф), а в Франка у восьми (крім однієї строфи). Зрозуміло, такий конкретний прийом у вірш І. Франка потрапив не без впливу твору Л. Каравелова. Однак цей відомий стилістично-звуковий прийом організації поетичної мови у Каменяра зреалізований, хоча й за взірцем болгарського поета, далеко краще, оригінальніше. Якщо Л. Каравелов обмежується тільки простою анафорою-звертанням «ти», то І. Франко тільки двічі вживає «ти», а шість разів — «ти, брате». Оце анафоричне звертання «брате» має підкреслено-саркастичний зміст: воно значно зміцнює викривальну силу Франкового твору, ще більш різко протиставляє антиподів.

Таким чином, український поет, працюючи над віршем-сатирою «Сідоглавому», творчо користувався відповідною поезією Любена Каравелова як літературним зразком. Він тільки відштовхнувся від «Чорбаджия и хъш», створюючи свою оригінальну сатиру. «Однак, — як у загальному відзначив Стойко Божков, — незважаючи на характерні особливості, своєрідність кожного твору, ми бачимо велику подібність в композиції, інтонації і стилі української та болгарської поезій»⁹.

У свою чергу Іван Франко справив значний вплив на болгарську літературу. Кращі його твори відомі в усьому світі. Ідеї та мотиви полум'яних поезій, пристрасних оповідань, повістей і драматичних творів Каменяра відлунюються в творчому доробку багатьох письменників різних країн, надихали і надихають передових майстрів художнього слова. Сказане можна проілюструвати на характерному викладі творчого використання всесвітньо відомих «Каменярів» І. Франка (1878) талановитим болгарським поетом Х. Смирненським.

Христо Смирненський (1898—1923) перший у рідній літературі оспівав велич Жовтневої революції, з підкресленою увагою ставився до життя і боротьби пролетаріату своєї країни, з любов'ю і надією слідкував за першими успіхами Радянського Союзу. Цілком природно, що в творчості Х. Смирненського відбилися революційні традиції схід-

⁷ Съчинения на Любена Каравелов, т. I, стор. 17.

⁸ Там же.

⁹ «Радянське літературознавство», 1957, № 3, стор. 60.

но-слов'янських літератур, у тому числі й полум'яної творчості прославленого Каменяра.

Як відомо, твори Івана Франка з кінця минулого століття більш-менш систематично з'являлися болгарською мовою, знаходячи доступ до широких кіл читачів. Зокрема, у 1900 і 1920 рр. були перекладені «Каменярі», які дали відчутний відгомін у болгарській оригінальній літературі, особливо у вірші Х. Смирненського «Каменарче», написаному в 1922 р.

У поезії «Каменарче» оспівана перетворююча революційна роль пролетаріату в житті суспільства. Цей твір відразу ж викликає в пам'яті «Каменярі» І. Франка. Не випадково літературознавці, не вдаючись у спеціальні дослідження, не могли не відзначити «елементів спільності в творах обох поетів»¹⁰.

«Каменярі» Івана Франка і «Каменарче» Христо Смирненського — твори різних епох. Якщо І. Франко опоетизував революційний поступ у збірному образі каменярів, що тільки родом праці нагадують робітників, то Х. Смирненський мав на увазі революційну роль саме пролетаріату, змальованого в образі каменяра. Це розрізнення обумовлено життям, конкретною історичною дійсністю. Однак подібність головних образів — образів рушіїв поступу — в обох творах беззаперечна.

Вірш Х. Смирненського набагато менший за поезію І. Франка. У центрі уваги болгарського поета тільки один молодий робітник-каменяр, який, будучи знівеченим фізично (розуміється, у боротьбі), вірить у кінцеву перемогу:

— Хей, другарю, ти какво решил си с чука?
С тоя трясък и искри?
— Аз ли? Път ще се прокара, друже, тука,
нов път в тези канари!¹¹

Враження сили колективу в революційній праці пролетарів у поезії Х. Смирненського передано переносно і посилюється прикінцевим (наведеним вище) діалогом. В І. Франка ж прямо говориться, що сила революціонерів у згуртованості, в їх спільному діянні:

Я бачив дивний сон. Немов передо мною
Безмірна, та пуста і дика плещина,
І я, прикований ланцом залізним, стою
Під височенною гранітною скалою,
А далі тисячі таких самих, як я.

І всі ми вірили, що своїми руками
Розіб'ємо скалу, роздробимо граніт:
Що кров'ю власною і власними кістками
Твердий змуруємо гостинець і за нами
Прийде нове життя, добро нове у світ!¹²

«Каменярі» Івана Франка і «Каменарче» Христо Смирненського в дуже подібному плані в символічному образі скали подають також втілення ворожих трудящим сил. Цю зловіщу скалу самовіддано розбивають трударі революційного поступу, що й становить ідейну основу творів і українського, і болгарського поетів.

Все це засвідчує, що ідейна наснага і основні образи поезії «Каменарче» Х. Смирненського в значній мірі залежні від «Каменярів» І. Франка. Болгарський поет творчо орієнтувався саме на цей шедевр української літератури.

Хоча сюжетно-композиційний план віршів «Каменарче» і «Каменярі» різний, що обумовило і стильову, а також ритмічну їх оригінальність, ідейна сутність цих творів близька. Різними художніми засобами, властивими творчим уподобанням і можливостям обох поетів, І. Франко і Х. Смирненський досягли в цілому спільної мети — оспівали революційну боротьбу своїх народів. Вправно виконати це почес-

¹⁰ «Радянське літературознавство», 1957, № 3, стор. 57.

¹¹ Христо Смирненски. Избрани творби. Софія, 1965, стор. 41.

¹² Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. X, стор. 48—49.

не завдання болгарському поетові допоміг великий український письменник.

Відгомін «Каменярів» Івана Франка відчувається також у символічному оповіданні Христо Сирневського «Зидари». В ньому теж говориться про згуртовану боротьбу трударів, які з молотами, лопатами, ломами і пилами наполегливо руйнують старий світ, що подається в образі тюрми:

«В теменужния утринен полумрак пристъпяха с чукове, лопати, лостове и триони...

— Тука! Тука! Удрете! Това са стените на затвора, черните попукаи стени...

— Удрете! Нека не остане камък върху камък — гърмеше тежък старчески бас.

— От основите, от основите!...»¹³

Наведені рядки з твору Христо Смирненського (як і все оповідання в цілому) за своїм ідейно-художнім змістом перегукуються із «Каменярами» Івана Франка, зокрема з такою їх строфою:

У кожного в руках тяжкий залізний молот,
І голос сильний нам згори, як грім, гримить:
«Лупайте сю скалу! Нехай ні жар, ні холод
Не спинить вас! Зносить і труд, і спрагу, й голод,
Бо вам призначено скалу сесю розбити»¹⁴.

Як у символічному оповіданні Христо Смирненського, так і у відповідному творові Івана Франка показана незламна сила згуртованого колективу, який, незважаючи на жодні перешкоди, навіть не зважаючи на жертви, упевнено йде до своєї мети. Це можна підтвердити таким порівнянням.

У Х. Смирненського:

«Гора от черни ръце се залюля край грамадната черна сграда. Звъннаха тежки удари и звукът злокобно проехтя в полумрака...

И ударите следваха непрестанни, безпощадни и смели. Ту единични, ту залпови, те люлееха черната сграда, пълнеха с грохот въздуха и сред облачета жълтеникав прах отронваха камък след камък.

От всички страни, като непрестанен пристъп на морски мълни, следваха ударите...

Загърмяха удари отдолу и отгоре.

— Пазете се вие там!... Горе се залюля някаква греда, рукна дъжд от камъни, керемиди и вар и с вик, разперили ръце, полетяха надолу няколко от работниците... В същия миг нагоре полазиха други мъже. И загърмяха нови смели удари»¹⁵.

В І. Франка:

І всі ми, як один, підняли вгору руки,
І тисяч молотів о камінь загуло,
І в тисячні боки розприскалися штуки
Та відривки скали: ми з силою розпуки
Раз по раз гримали о кам'яне чоло.

Мов водопаду рев, мов битви гук кривавий,
Так наші молоти гриміли раз у раз:
І п'ядь за п'ядею ми місця здобували;
Хоч не одного там калічили ті скали,
Ми далі йшли, ніщо не спинювало нас¹⁶.

«Зидари» Христо Смирненського, як і «Каменярі» Івана Франка, відзначаються оптимізмом. Проте у болгарського письменника цей оптимізм навіть виразніший, бо автор оповідання «Зидари» ясніше бачив шляхи в житті своїх каменярів — своїх героїв-робітників. Але саме «Каменярі» І. Франка надихнули Х. Смирненського на поетизацію революційної боротьби робітничого класу за краще життя.

¹³ Христо Смирненски. Избрани творби, стор. 141.

¹⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. X, стор. 48.

¹⁵ Христо Смирненски. Избрани творби, стор. 141—142.

¹⁶ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. X, стор. 48.

Тісний зв'язок Івана Франка з болгарською поезією є одним з яскравих виявів міцного контакту двох братніх слов'янських літератур — літератури української та болгарської, які здавна знаходяться у творчому взаємовпливі. Його наслідки завжди були і є, як правило, обоюдокорисними, вигідними. Вони, засновані на рівноправності та братніх почуттях, помітно збагачують національну культуру і в той же час відзеркалюють багатовікове єднання, щиру дружбу і безкорисливу взаємопідтримку болгарського та українського народів.



Виступи І. Франка проти москвофільських поглядів на літературну мову

Діяльність І. Франка як письменника і вченого має всеукраїнське значення, вона чи не найповніше представила в собі революційно-демократичну течію української дожовтневої культури кінця ХІХ—початку ХХ ст. Працюючи в Галичині, І. Франко, цілком природно, величезну увагу приділяв явищам, характерним суто для галицьких умов соціально-економічного і культурного розвитку. Такими були партії москвофілів і народовців у Галичині з їх специфічними поглядами на український та російський народи, на їх культуру та мову. Між обома партіями понад 50 років велася боротьба у мовно-правописних питаннях.

Критиці діяльності москвофілів І. Франко присвятив значне місце у своїх мовознавчих та літературознавчих статтях та побіжно в інших роботах, виявляючи свої революційно-демократичні позиції щодо літературної мови та правопису. Це такі праці, як: «Етимологія і фонетика в южноруській літературі», «Літературна мова і діалекти», «Азбучна війна в Галичині 1859 року», «Двоязичність і дволичність», «Стара Русь», «Іван Гушалеви́ч», «О. Антін Петрушеви́ч», «Шість листів галицьких старорусів», «Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах», «Partie rusińskie w Galicyi», «Щирість тону і щирість переконань», «Слов'янська взаємність в розумінні Яна Коллара колись і тепер», «Зміна системи», «Чи ми хоч тепер прокинемось?», «Література, її завдання і найважливіші ціхи», поеми «Ботокуди» і «Вандрівка русина з бідую», поезія «Антошкові П.» та інші.

Соціально-економічна і культурна відсталість Галичини в середині ХІХ ст. і пізніше гальмувала прихід сюди виробленої на Наддніпрянській Україні літературної української мови. Несприятливими для цього були обставини й пізніше. Ось як писав про це М. Коцюбинський: «Чим жила й інтересувалась галицька інтелігенція в 70-і рр. минулого віку? Цей час в Галичині був самим мертвим, як свідчать історики. Ще з кінця 60-х рр. серед галицької інтелігенції почались безкінечні і безплідні суперечки про мову. Ці суперечки ділили людей на два ворожі табори і розкололи вкінці галицьку інтелігенцію на москвофілів і народовців»¹.

Чинівницько-клерикальна частина галицької інтелігенції, що відображала інтереси найбільш реакційних верств суспільства, в середині ХІХ ст. оформилась у староруську партію. І. Франко писав, що «доба 1850—60 рр. — се доба великого упадку руської (української. — Н. К.) справи в Галичині, доба відчуження інтелігенції від народу, зароджен-

¹ М. Коцюбинський. Реферат «Іван Франко», прочитаний в чернігівській «Просвіті» в 1908 році. У кн.: Іван Франко у спогадах сучасників. Львів, 1956, стор. 62.

ня москвофільства, доба, якої поганих наслідків Галицька Русь і досі не може переболіти»².

Провідні представники москвофільської попівсько-чиновницької партії стояли на відверто монархічних позиціях, дехто з них був агентом російського царизму, орієнтувався на політику царизму і реакційну російську культуру. В. І. Ленін розвінчав реакційну суть москвофільства пізнішого періоду, пишучи, що «найреакційніша партія, Пурішкевичі і К^о, партія кріпосників, очолювана царизмом..., інтригувала давно і в Галичині..., не шкодуючи мільйонів на підкупи «москвофілів»³. Саме цю частину москвофілів викривав І. Франко, кажучи, «що вона гідна всякої погорди»⁴.

У протилежність такому москвофільству І. Франко називав себе та інших чесних людей Європи москвофілами, які поважають обдарований російський народ і поділяють його боротьбу за політичну та соціальну справедливість. «Прихильність до москалів як народу слов'янського великого і багато обдарованого від природи, — писав І. Франко, — прихильність і любов до його боротьби за волю, політичну й соціальну справедливість, — такими москвофілами є ми всі, є всі чесні і поступові люди в Європі, а особливо в Слов'янщині...»⁵.

Москвофіли пропагували витворене ними «язичіє» в мові, чуже народним українським масам — потворну мішанину слів, форм і зворотів російських, церковнослов'янських, польських, латинських, німецьких і місцевих західноукраїнських. І. Франко так характеризував «язичіє» москвофілів: «Наші етимологи... почали з малоруського, церковного, польського і великоруського компонувати осібну мову, прибиваючи її по мірі свого вміння чимраз більше до великоруського»⁶.

Вони відкидали народну українську мову і літературу, на цій мові пропагували етимологічний правопис. Оскільки москвофіли-етимологи користувалися віджилими буквами, серед яких був і йор (твердий знак), їх називали «твердими русинами», або просто «твердими». «Багато твердих священиків, — писав І. Франко, — до нинішнього дня за нізачо в світі не перечитає української книжки, друкованої фонетичним правописом, та, не бажаючи у відносинах з властями писати по-українському..., а не вмюючи по-російському, уживають німецької мови»⁷.

Москвофіли стояли далеко від інтересів народу, були ворогами народних визвольних рухів. «Внутрішнє роздвоєння було трагедією нашого галицького москвофільства, — писав І. Франко. — Люди, що могли б були зробитися позитивними діячами на рідній ниві..., перейнявшись нещасною манією міняти свою рідну мову на чужу, раптом робилися мов духовно в часті спаралізованими, тратили живе чуття до живих потреб рідного народу і вимог сучасності, забивалися в мертву і наукову безплідну старовину»⁸.

Про байдужість москвофільства до народних інтересів І. Франко, крім своїх наукових і публіцистичних робіт, саркастично писав і в поетичних творах. Наприклад, у сатиричній поемі «Ботокуди», висміюючи «край героїв» Ботокудії — Галілеї (Галичини).

Пустопорожню балаканину москвофілів, їх дволичність, відірваність від народних мас, далекість «від почуття правди і справедливості» І. Франко розвінчує в багатьох своїх статтях.

² ЗНТШ, 1902, т. 48, кн. 4, стор. 3 (бібліографія).

³ В. І. Ленін. Твори, т. 21, стор. 229—230.

⁴ «Жите і слово», 1896, т. 5, стор. 164.

⁵ Там же.

⁶ І. Франко. Етимологія і фонетика в южноруській літературі. Коломия, 1894, стор. 26.

⁷ ІЛШ АН УРСР. Рукописний відділ, Архів І. Франка, 1886, № 256.

⁸ ЛНВ, 1905, т. 30, стор. 232.

Москвофіли дотримувалися великодержавницьких позицій, були опорою і пропагандистами політики російського самодержавства в Галичині, говорили, що галицькі українці — лише частина єдиного «руського народу» від Сяну до Камчатки. Цю антинародну суть москвофільських позицій, їх байдужість до народних інтересів, до народних соціальних рухів і вимог І. Франко розвінчав ще і в поемі «Вандрівка русина з бідною»:

Поки ж за Русь «великую»
наші тверді викрикують,
То пани тимчасом тут
Нам з-під ніг «малую» рвуть⁹.

[Штучність, непотрібність і шкідливість створюваного москвофілами «язичія» ще до виступів І. Франка викрили російські та українські мовознавці. Так, на початку 40-х років XIX ст. М. Максимович піддав критиці нахил частини галицької інтелігенції до створення штучного «язичія» і вказав, що джерелом творення літературної мови повинна стати жива мова народу (стаття «О стихотворениях червоно-руских», «Киевлянин», 1841, № 2).]

В 1861 р. М. Г. Чернишевський відстоював потребу розвитку національної української літератури і мови в дусі шевченківських традицій, на основі виробленої вже української літературної мови, викрив антинародну суть намагань галицьких москвофілів творити свою окрему літературну мову, піддав гострій критиці «язичіє» москвофільської газети «Слово», що виходила тоді у Львові. Наводячи рядки із «Слова», М. Г. Чернишевський писав: «Хіба це — малоруська мова?.. Навіщо ж говорити про племінну єдність каліченою мовою, якою ніхто не пише ніде, крім Львова? Наші малоруси вже виробили собі літературну мову незрівнянно кращу; навіщо відокремлюватися від них?»¹⁰

[У другій половині XIX ст. одним з перших активних борців проти «язичія» москвофілів став М. Драгоманов. У 1875 р. в першому листі до редакції журналу «Друг» він пише про те, що «язичіє» дуже далеке від російської літературної мови, настійно радить писати по-народному — по-галицьки і по-українськи.]

[Москвофіли вважали, що вони пишуть і говорять на «общерусском языке», бо, на їх думку, українська мова — це тільки діалект російської мови. В 1888 р. відомий російський філолог О. Пипін виступив проти цієї абсурдної тези у статті «Особый русский язык», спрямованої проти москвофільського язичія. Тут він дав таку оцінку москвофільській мовній практиці: «Язык «твердых» русинов есть вообще нечто странное и путанное... нашему читателю их писания напоминают вовсе не наш нынешний язык, — язык Пушкина, Тургенева, язык современной научной литературы, а скорее язык прошлого века — Ломоносова, Сумарокова и т. п., так он старомоден, искусственен, тяжеловесен, а вместе и пересыпан местными особенностями»¹¹.]

[Подібну оцінку «язичію» москвофілів згодом дали й сучасники І. Франка — М. Коцюбинський та А. Кримський. Коцюбинський говорив, що москвофіли хотіли писати мовою Пушкіна, якої звісно, не знали, а виходило у них так зване «язичіє» — мішанина українського, російського і церковно-слов'янського¹². Як штучний, зовсім далекий від російської мови «жаргон Маркова, Мончаловського, Дідицького і т. ін.» розглядав «язичіє» москвофільської писанини відомий мовознавець А. Кримський у статті «Ще про общеруське единство языков»¹³.]

⁹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. X, стор. 125.

¹⁰ М. Г. Чернишевський. Літературно-критичні статті, Київ, 1951, стор. 270.

¹¹ «Вестник Европы», 1888, т. VI, стор. 357.

¹² Іван Франко у спогадах сучасників, Львів, 1956, стор. 62.

¹³ «Буковина», Чернівці, 1892, № 4.

Проте жоден із попередників і сучасників І. Франка не зробив стільки, скільки зробив він у боротьбі проти москвофілів. Боротьба проти реакційної ідеології та практичної діяльності москвофільської партії була однією із ліній його діяльності протягом усього життя. Ця боротьба була настільки нещадною, принциповою і безкомпромісною, що в результаті розвінчувальних виступів І. Франка москвофільство з року в рік все більше губило свій авторитет і в перші десятиліття ХХ ст. вже не мало тієї ваги в культурному й політичному житті Галичини, як це було в 60—70-х роках попереднього віку.

Однак І. Франко ніколи не розглядав питання мовної практики відірвано від загальної ідейної платформи москвофілів. У статті «Слов'янська взаємність в розумінні Яна Коллара колись і тепер» (1893), вказуючи на видатну роль російської культури для всіх слов'янських народів, він підкреслив консерватизм і ненауковість москвофілів, які намагались підмінити питання рівноправності та спільності дій східнослов'янських народів у боротьбі за поліпшення соціально-економічних умов життя мовними питаннями, єдиною «чистою» мовою, яку вони відшукували у сивій давнині.

І. Франко вказував, що «вся філологія наших старо- і общерусів держиться на такій самій фікції: відкидаючи у велико- і малоруській мові масу новотворів, чужих слів, вони дошукуються чистого, спільного язика і по більшій часті благополучно вскакують у мертву церковщину»¹⁴. Така практика — це збіднення і української, і російської мови, засмічення їх словникового складу. І. Франко рішуче засуджував таку мовну практику москвофілів, бо створене ними «язичіє» відокремлювало їх від свого народу, від української та російської культур.

І. Франко найглибше з усіх дореволюційних учених-філологів розкрив причини появи москвофільського жаргону, його специфічні ознаки і негативну роль в історії української літературної мови. «Сей особний язик, — писав він, згадуючи визначення О. Пипіна, — мав усі прикмети гриба, що точить дерево: сам непродуктивний, він не тільки відділював себе від живої южноруської мови, але старався шкодити їй, плюгавити її, зогиджувати в руках нетямущих»¹⁵.

Антиісторичну орієнтацію на церковщину та старорущину І. Франко вважав великою шкодою для піднесення культурного рівня народу, перешкодою для розвитку національної літератури і мови.

Одним з перших гострих виступів І. Франка проти москвофільського гальмування розвитку української літературної національної мови в Галичині були його статті «Чи ми хоч тепер прокинемось?» (1882) та «Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах» (1884). В останній роботі письменник-демократ став на захист української мови як засобу спілкування, зокрема засобу зв'язку інтелігенції з трудовим народом, виступив проти москвофільського жаргону, непридатного для такого спілкування, шкідливого і ворожого інтересам народу. Він викрив класову і політичну основу запровадження в галицьких школах і в літературі старослов'янщини та старорущини замість рідної мови.

В тій «манії старослов'янщини, — писав І. Франко, — є дещо й більше, а іменно манія якоїсь «общеслов'янськості» на загладу власної народності, манія, впливаюча з мрій ідіотичних, а народжена у нас 1849 року. Вона сталася тим опирем, що довгі літа ссав нашу кров, підтинав в зароді всяку діяльність і породив страшенне змішання понять в наших головах»¹⁶.

¹⁴ «Народ», Львів, 1893, стор. 297.

¹⁵ Там же, стор. 27.

¹⁶ «Зоря», Львів, 1884, № 3, стор. 101—102.

Він постійно підкреслював, що москвофіли завжди «тратили живе чуття до живих потреб рідного народу»¹⁷, вказував, чого варта забавка москвофілів «повернути у нас в письмі язык церковний, що казало б нам викинути з літератури Шевченка і Квітку і вернутися в часи Іпатіївського літопису, а то і в часи Остромирового євангелія»¹⁸.

У 900-х роках Франко виступив з кількома статтями, де розглядав діяльність і творчість окремих письменників та філологів москвофільського напрямку — Гушалеви́ча, Наумови́ча, Малиновського, Дідицького, Костецького тощо, — викривав як аномальне, чуже народові явище, їх поезії та писання¹⁹.

Революціонер-демократ піддав гострій критиці не лише їх консервативні політичні погляди, але й їхню літературну творчість, підкреслюючи, що вся діяльність згаданих провідників і натхненників москвофільства, яких би ділянок вона не стосувалася, була шкідливою для розвитку української культури на землях Галичини, гальмувала справу возз'єднання українського народу, про яке мріяв і за що боровся весь свій вік великий Каменяр.

За згідне ставлення до мови свого народу та користування жаргоном («язичієм») Франко гостро засудив Наумовича у статті «Двоязичність і дволичність», а в статті «Стара Русь» він дав нищівну характеристику першим москвофільським письменникам генерації 50-х років XIX віку — так званим «старорусам» — Дідицькому, Малиновському і Костецькому.

У статті «Іван Гушалеви́ч» Франко також викрив як аномальне, чуже народові явище поезію москвофіла Гушалеви́ча, який «посвячував (жертвував. — Н. К.) для вірша і граматик, і думку», який, не знаючи справжньої російської мови, творив небувалі мовні форми. Як на приклад, Франко вказує на речення «сил ізліє на нас мног», запитуючи із сарказмом: «Що то за слово і що за форма сей «мног»? ²⁰

На прикладі мови творів москвофіла Костецького Франко розкрив характер жаргону москвофілів, визначальною рисою якого є лексична і синтаксична плутанина: «Стиль, будова речень, навіть лексика, — все у нього польське, від біди підладжене до руських форм; браки лексики він заповняє або польськими словами... або словами власної фабрикації, упакованими без ніякого розуміння і правил руського словотвору..., словами і формами, взятими з бойківсько-лемківського гірського діалекту, що не попали в письменство і виблискують у писаннях Костецького, як ті діаманти в глиняних хатах убогих південно-африканських колоністів»²¹.

У боротьбі з язичієм, що його насаджували москвофіли в Галичині, І. Франко бачив один із засобів засвоєння досягнень виробленої на Наддніпрянській Україні літературної мови. Боротьба із «язичієм» — це була боротьба із засміченням мови школи, преси й літератури в Галичині, на мову якої поклали і без цього шкідливий відбиток історичні обставини, зокрема довготривала відірваність галицьких земель від усієї України. Тому письменник-демократ не обминав жодної нагоди піддати нищівній критиці москвофільське «язичіє».

Поруч з москвофільськими поетами і письменниками І. Франко розвінчував і москвофільських «теоретиків»-філологів, підкреслюючи, що їх діяльність також була шкідливою для розвитку української літератури і мови в Галичині. В поезії «Антін Петрушевич» (1901) І. Фран-

¹⁷ ЛНВ, 1905, т. 30, стор. 233.

¹⁸ «Світ», 1882, № 18—19, стор. 330.

¹⁹ ЛНВ, 1899, т. 8, стор. 141, 251; 1903, т. 23, стор. 116; 1905, т. 30; 1906, т. 34; ЗНТШ, 1902, т. 48, кн. 4.

²⁰ ЛНВ, 1903, т. 23, стор. 116.

²¹ ЛНВ, 1906, т. 36, стор. 69—70.

ко, розвінчавши нікчемність діяльності А. Петрушевича як філолога, який не вніс нічого цінного у скарбницю ні українського, ні російського мовознавства, показав, що антинауковість його статей у великій мірі була зумовлена штучністю їх мови («язичія», яким вони були написані). Власні праці А. Петрушевича, як вказує І. Франко, «пише все важким, штучно скомпонованим церковно-польсько-російсько-руським жаргоном, який свідчить про цілковитий брак у нього почуття краси і гармонії мови»²².

Коли московфільська преса вихваляла в дні ювілею заслуги А. Петрушевича в лінгвістичній науці, І. Франко як справжній вчений-мовознавець показав безодню, що лежить між позиціями Петрушевича та науковими вимогами. Одною з основних рис справжньої науки, як стверджував І. Франко, є її тісний зв'язок із життям, з потребами народу. «Прикмета, дар кожного великого вченого та, — писав він у статті «Антін Петрушевич», — що його праці, хоч і якого б закутка людського знання доторкались, вони тисячними нитками в'яжуться з життям, запліднюють його, будять енергію і працю, творять рух і нове життя»²³. Писання ж Петрушевича дихають не любов'ю до людей, а погордою до свого народу, ненавистю до його мови, життя й інтересів. Тому його лінгвістичні статті не мають нічого спільного з наукою, вони варті лише засудження як шкідливі й антинаукові.

В цій статті І. Франко окреслив і свій погляд на завдання вчених-мовознавців. «Що таке лінгвіст в сучаснім значенні того слова? — запитує він і пояснює: — Се вчений, що слідить будову і розвій язика в усіх його проявах, отже і книжкового, і розмовного, не виключаючи, не легковажачи жодного діалекту... Із сього погляду А. Петрушевич зовсім не лінгвіст. Язик як такий, його розвій, його різномірні прояви, його будова зовсім не обходять нашого вченого. Він ніколи не написав ані одної граматичної праці, а той живий язик, який чує довкола себе, яким говорить, який росте і виробляється перед його очима... — се у нього «чудовищный жаргон», «тривиальное, исковерканное наречие»²⁴.

У 1902 році А. Петрушевич, продовжуючи свій наступ на українську літературну мову й культуру, опублікував у консервативному московфільському органі «Галичанин» під псевдонімом *Азъ Покой* статтю «Тщетная работа сепаратистов». У цій наклепницькій на український народ і його культуру писанині А. Петрушевич заперечував усяку можливість існування української літературної мови й літератури. «Подъяремный народ, — розумує Азъ Покой, — не имеющий политической независимости, не имеющий долговековой исторической минувшей, лишенный дворянства, нуждающийся в промышленности, забытый и забытый в каждом отношении делает непростимый грех, если напрягает все жизненные силы к достижению недостижимой мечты, якою является в сем случае стремление к образованию отдельной литературы и отдельного языка»²⁵.

Культурну роль творчості письменників від І. Котляревського до І. Франка А. Петрушевич категорично заперечує, говорячи, що ці письменники, мовляв, не мають значення для прогресу цивілізованих народів і аргументує це тим, що їх не знає Європа. Він посилається на другорядних німецьких та польських критиків літератури, в яких навіть не згадується Тарас Шевченко, що твердять, ніби малоруська література «не имеет видов на успевание». Українську мову він вважає наріччям,

²² ЛНВ, 1901, т. 13, стор. 177.

²³ Там же, стор. 192.

²⁴ Там же, стор. 191.

²⁵ Цит. за ЛНВ, 1901, т. 13, стор. 191.

діалектом російської, а працю над її виробленням — «тщетной работой сепаратистов». Як москвофіл він пропонує занедбати безперспективну українську літературну мову, не витрачати даремно сил на її вдосконалення, а перейти до готової російської літературної мови.

Фактично стоячи на позиціях великодержавного шовінізму, А. Петрушевич єднався з польсько-шляхетськими шовіністами у ставленні до українського народу, його мови й культури.

І. Франко як борець проти соціального і національного поневолення народів, ненавидячи всією душею «своїх» і «чужих» буржуазних націоналістів, виступив з палким словом захисту української літературної мови в поезії «Антошкові П.». Ця поезія є одним з яскравих виявів боротьби І. Франка за інтереси народу, цінним джерелом для розуміння мовознавчих поглядів письменника, надзвичайно оригінальним документом з історії боротьби за утвердження української літературної мови на західноукраїнських землях.

Діалект, чи самостійна мова?
Найпустіше в світі се питання.
Міліонам треба свого слова,
І гріхом усяке тут хитання...

...Діалект, а ми його надішем
Міццю духа і огнем любові,
І нестертий слід його запишем
Самостійно між культурні мови ²⁵.

У цій віршованій відповіді письменник-демократ висловив своє глибоке розуміння значення національної літературної мови для єднання трудящих до боротьби за визволення від гніту, для піднесення свідомості та культури мас. І. Франко одночасно наніс удар і по колонізаторських тенденціях у мові, що існували в Галичині та гальмували утвердження там української літературної мови на загальнонародній основі. Через те Каменяр закликав до праці над розвитком української мови, яку москвофіли та різні шовіністи називали діалектом, закликав до праці «на рідній ниві», що так була необхідна для культурного піднесення українського народу. Звичайно, під «самостійністю» української літературної мови І. Франко ніколи не розумів штучної ізоляції її від російської мови, що намагались провести українські буржуазні націоналісти, зокрема галицькі народовці. Він ще в 1881 р. чітко визначив роль передової російської культури щодо розвитку української, пишучи: «Ми... не сміємо забувати, що головна сила, головне ядро нашого народу є в Росії, що там повстали і працювали та й працюють найбільші таланти нашого письменства»²⁷.

Все глибше знайомлячись з передовою російською літературою, І. Франко разом з М. Павликом в журналі «Народ» підкреслювали велике культурне значення російської мови. Разом з тим вони відзначали, що царат прагнув використати російську мову як засіб обрусіння. В редакційній статті журналу «Народ» за 1892 р. «В справі наших відносин до москвофілів» І. Франко і М. Павлик, виступаючи проти москвофільського ставлення до російської мови, ствердили, що вони (представники передової української інтелігенції Галичини) визнають і поважають російську мову і самі її вживають для того, щоб «проводити в російській публіці певні ідеї про поступ, від котрих залежить і поступ на Україні»²⁸. Тому саме в журналі «Народ» з'явився додаток «Из России и для России», метою якого було «служити справі свободи в Росії». Цей додаток був призначений для пересилання в Росію і друкувався чистою російською літературною мовою.

До останніх днів життя проніс І. Франко цю глибоку повагу та любов до передової російської літератури й мови великого братнього народу. У статті «Щирість тону і щирість переконань» він заявив: «Ми

²⁵ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. II, стор. 284.

²⁷ І. Франко. Зміна системи. «Житє і слово», 1896, т. V, стор. 166.

²⁸ «Народ», 1892, № 2 (додаток), стор. 1.

**ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ
МАЙСТЕРНОСТІ**

У спектрі засобів майстерності філософських поем Каменяра

У філософських поемах І. Франка («Похорон», «Іван Вишенський», «Смерть Каїна») в ідейно-тематичному і версифікаційно-мовотворчому відношенні більше індивідуально-специфікуючого, ніж спільного, об'єднуючого. Вони різні за характером образів, за історично-міфологічними джерелами, а звідси і ступенем історичної достовірності, мірою домислу та способом авторського трактування, різні своїм метрично-версифікаційним ладом, манерою розповіді, експресивними модуляціями і образно-виразовою системою. Але разом з тим їх об'єднує в окремий цикл творчо модифікована ідея суспільного призначення та ролі видатних осіб і тема відношення вождя до мас, що має то абстрактно-символічне, то узагальнюючо-філософське, то конкретне соціальне і навіть автобіографічне значення. Звідси і ця почуттєвість, той здебільшого підповерхневий ліризм, що якимись гранями інтимізує навіть найепічнішу розповідь. Усі три твори написані в 90-х роках, коли письменникові вже було на що оглянутись, мав що передивитись в призмі прийнятного і доцільного, коли можна було заглянути і в прийдешнє.

Поема «Похорон» написана в плані розв'язання тих же альтернативних питань, які ставляться в оповіданні «Хома з серцем і Хома без серця» та у вірші «Поединок». Спільним у цих творах є роздвоєння на терезах суспільної безпристрасності людської індивідуальності — образу Мирона, а в ширшій проекції і суспільства з погляду його політичного мислення.

Роздвоєння в поемі «Похорон» відбуваються у сфері свідомості, психіки. Зовні воно вbrane у форму сновидіння. Література європейська і фольклор різних народів дають нам чимало аналогічних прикладів розщеплення єдиного образу, що здійснюється через візії, галюцинації, як спосіб протиставлення двох начал — добра і зла та покарання зла. Цей засіб має своєю видозміною метаморфози, що, представляючи реальний у межах уявлюваного діапазон перетворень матерії, відкриває перспективи для пізнання можливостей психічних видозмінювань аж до абсолютних антиподів. І знову на крайніх полюсах ті ж протилежні поняття, що є непримиренними, взаємно відштовхуючими. Рідко вони спливають назовні в оголено декларативній формі. Частіше поняття добра зовні спаплюжене, а зла, навпаки, прикрашене і прикрите маскою благочестя. І дочасність з пеленою полуди на очах не в стані їх очистити, розкрити, — тільки в маєстаті смерті все прибирає натуральне обличчя. Звідси смерть стає доконечною реалією твору, необхідною для морального торжества того, що з позицій абсолютної істини величається суспільною справедливістю.

Власне так картина похорону в однойменній поемі розцвічує в природні фарби те, що до того було прикрите штучною позолотою, або

виблискувало вогнями неотесаності, невідполірованості. В поемі протиставляються дві ідеології — панівних і пригноблених верств, а в межах останньої — дві тактики боротьби. Різниця ідеології, успадкована із незапам'ятної минувщини, є у творі тільки підповерхневою, апіорно даною першопричиною колізії. Справжньою основою суперечностей, а звідси і роздвоєння особи, є різність тактик у боротьбі трудових верств за своє визволення. Протиставляється тактика негайного збройного повстання та захоплення влади юрбою, в якій для здійснювання захопленої влади потім буде лише інстинктивне почуття ненависті до ворогів і палаюча жадоба помсти, тактиці поступового готування мас до виступу шляхом завоювання ними соціальних і культурних позицій, освячування кров'ю виплечаних ідеалів.

Мирон іде спочатку першим шляхом, а у вирішальний момент, коли вже ясно видніється перемога, він міняє тактику й переходить на бік ворога, віддаючи народ на знищення, криваві розправи. І це для того, щоб німбом мучеництва освятити його ідеал. Зрада Мирона видається логічно і психологічно мотивованою, але чи виправданою зі становища безкомпромісного і беззмінного добра. Ні. Лушпиння вдаваної порядності з обличчя Мирона-зрадника повністю спадає у сцені похорону, де самою юрбою затавровується вчинок Мирона-відступника, який до того на бенкеті піднесений був ідеологами панівних верств на п'єдестал патріотизму. Патріотизм і зрада — бенкет і похорон — це ті дві крайності, які, стикаючись, викликають ідейний конфлікт і створюють експресивні полюси в настроєво-емоційній оркестровці твору.

У зв'язку з тим твір поліфонічний і поліхроматичний, він багатоплановий і архітектонічно. Це ритмо-версифікаційна мозаїка. Кожна з дванадцяти пісень поеми написана іншим розміром і строфікою. П'ятистопний ямб терцинів авторського мовлення чергується з різностопним хореєм, амфібрахієм, дактилем катренів партій персонажів — промовців на бенкеті. Розмір відповідає змістові та характерові промови: чим складніша і глибша вона, тим більш ускладнена версифікаційна структура вірша. Примітивний метр відповідає тут такому ж низькому рівневі мислення. Фарсовий характер має, наприклад, перша промова найвищої в соціальній ієрархії особи на пирі шляхти — князя.

Найбільшою емоційною наснагою, правдивістю і громадським пафосом відзначається виступ Мирона, що є в основному відповіддю на звинувачення його в зраді, кинуте генералом. Це виступ високої інтелектуальної та почуттєвої напруги, виступ, що своїм лексичним складом і структурою фрази, «вогнем в одежі слова» (пор. лексеми і вислови: «плебейські кості»; «аристократів панування»; «плебейські інстинкти»; «безсмертна сила — ідеал»; «я аристократ, а ви плебеї»; «Ви паразити з водянистим мізком, Ви неробучі, загібуші руки, Ви, у котрих з усіх прикмет звірячих лишилися тільки хитрощі гадюки» (XII, 363) нагадує політичну інвективу, різке розвінчання і засудження панівної верхівки суспільства, дарма, що самим поетом акт зради Мирона, продиктований благородними і ніби патріотичними мотивами (зробити з маси рабів душею і борців за інстинктом — аристократів духа, борців за переконаннями), не схвалюється.

Весь опис бенкету витриманий у мажорному ключі, у сліпучих, яскравих фарбах, у динамічній експресивній тональності, у швидкому, подекуди грайливому, а подекуди розсудливому ритмічному темпі. Звуковий ключ, хроматична гама, тональність і темп різко міняються, коли з опису бенкетної обстановки автор переходить на похоронно-цвинтарну. Сцену похорону передає ритм похоронного маршу (семистопний хорей), а протяжна восьмирядкова строфа — монотонність.

Асоціативною основою тропеїчних сполук (метафор, порівнянь) є

по-народному антропоморфізовані явища природи, дія яких постійно спостерігається людиною, напр.: «Наче мла пливе лугами, мов ріка з глибоких плес; Тільки дзвони все голосять, зорі глипають з небес» (ХІІ, 366). Поет творить тропеїчні вирази на базі тієї сфери асоціацій, яка є найдавнішою і тому можливо найпростішою і найпоширенішою, знаючи, що тим самим він робить їх відчуттєво найглибшими і експресивно щодо вибору полярних оцінок і визначень у плані «сумно»—«весело»—найефективнішими. Можна додати, що серед тропеїчних засобів найменшу роль відіграють власне поетичні означення (*epitheta organica*) і епітети народно-пісенного походження. Їх у загальному комплексі майже немає, хоч атрибутивні сполуки (вулиця глуха, скляні вікна, чисте небо) не є винятками. Проте останні не виступають у функції елементів мистецтва слова, тобто у функції емоційно-естетичній з певною дозою нового експресивного змісту, а у своїй звичайній повідомлюючій функції зі суто лексичним змістом. Тому вони не є індукторами, чи стимуляторами експресії, а лише відбирачами експресії всього контексту.

Мінорна тональність сцени похорону витримана частково і в наступній строфі, яка версифікаційно неподібна до попередньої і написана так, як і всі обрамлюючі та авторські строфи — терцинами. Однак фінальна пісня має і свої експресивні відтінки: у ній вольово-повідомлююча функція бере верх над естетично-емоційною. У розповідь від першої особи введені монологи, діалоги, окремі вигукі, імперативи з тим, щоб посилити почуттєвість вислову і драматизувати розповідь.

Власне ця версифікаційно-структурна і функціонально-експресивна «полівалентність» авторського мовлення, а разом з тим і засобів виразу стає основою для реалізації ідейно-філософської концепції твору і забезпечує тривалий і беззмінний його мистецький ефект.

Поема «Іван Вишенський», появі якої передували наукові роботи І. Франка про творчість видатного українського полеміста XVI—XVII ст., не має на відміну від «Похорону» автобіографічної підоснови. Вона оснований на одному із фактів біографії Івана Вишенського, коли «старий чернець одного з Афонських монастирів прощається зі світом і йде жити в печеру схимником»¹. Факт, який зображений у творі, дійсний, про що писав сам І. Франко: «Основа поеми — печерне життя і смерть Вишенського — тільки в одній часті моя поетична фікція, бо про своє печерне життя згадує Вишенський сам у заголовку свого останнього писання»². Темою поеми є душевна колізія між аскетом, що бажає врятувати свою душу та тілесним самозреченням заслужити доступ до бога, і патріотом, який відчуває свій обов'язок перед батьківщиною, потребу повсякденних змагань з її скритими і явними ворогами. В ім'я християнської моралі самовдосконалення особи — І. Вишенський відходить від суспільного життя, але релігія з її проповіддю самозречення, що є фактично основою філософії індивідуалізму, не дає йому заспокоєння. В поверненні, нехай і символічному, до служіння своєму народові він знаходить щастя. Ця психологічна канва твору обумовила таку, а не іншу експресивну тональність розповіді, покликала до життя певні, відповідні до її характеру виразові засоби, ритміку і строфіку. В основу мовотворчої концепції лягла настанова на легкість, граціозність, а місцями монотонність вислову в мінорній звуковій гамі. Така настанова в творі реалізована послідовно лише з деякими варіаціями експресивної кривої. Графічно йде вона спочатку по висхідній, а потім по лінії часткових то піднесенень, то спадів на кінцеве зниження. Опис подій ведеться від третьої особи, яка ніде — ні реплі-

¹ А. А. Каспрук. Філософські поеми Івана Франка, К., 1965, стор. 65—66.

² Іван Франко. Іван Вишенський, его час і письменська діяльність, Львів, 1911, стор. 31.

ками, ні вставками не заявляє про себе, але яка присутня в почуттях героя, з ним разом мислить, з ним і страждає. Звідси глибокий і проникливий психологізм зображення й емоціональна компресія вислову. Але разом з тим творові властива і суто естетична описовість, що через відчуття зору і слуху діє на емоціонально-естетичну аперцепцію.

Елементи мистецького живописання у творі не мають нічого спільного з комплексом «парнаських» виразових засобів, що вже своєю наявністю «автоматично» естетизують мовлення; вони далекі й від штучних, чудернацьких зворотів та неологізмів, які своєю незаявленістю і несподіваністю вжитку здатні привертати до себе увагу читача. Це звичайні слова. У сферу художності вони введені тільки завдяки контекстові — його значенні та емоційному забарвленні. Серед них назви явищ природи (сонце, вітер, небо); культові вирази, які в уявленні героя є конкретними реаліями і атрибутами догм християнської релігії, а в поетовій інтерпретації підведені до рангу узагальнень (молитва, хрест, дзвін); назви тваринного і рослинного світу, що можуть вважатись символами (павук, вишневий цвіт); аксесуари побуту і озброєння запорожців (барка, кунтуш, шапки золотоверхі), рідної мови і письма (український скоропис, печать). Їх охудожнення зв'язане з частковою персоніфікацією і алегоризацією. Слова, що є найменуваннями явищ природи, крім свого первісного номінального змісту, в поемі набувають і вторинного завдяки утвердженню в мові їх широкому колу асоціацій (сонце — джерело світла, при тому по аналогії до фізичного і переносного — розумового: вітер — сильний подув повітря, а переносно — подих нового, свіжого; культові вирази в народному, недогматичному сприйманні — це атрибути обрядів, ритуалів, а в узагальнено-філософському — певних актів чуття і волевиявлення людської психіки (хрест — не лише реалія християнської релігії, але й атрибут страждань; молитва не тільки розмова з богом, але й акт самохарактеристики, самооцінки; дзвін не лише засіб скликання до церкви, але й уособлення спонтанних звуків, що визначають душевний стан людини в якийсь один момент, або супроводжують динаміку психічних процесів). У ролі символу людського життя виступає павук із снуванням сітей. Національне буття в його соціальному життєвиявленні, або, інакше, ідея батьківщини алегоризується образом цвіту вишні. Досліджуючи коріння цього символу (адже в народній творчості естетично-алегоричним вираженням української самобутності є здебільшого образ тополі, а української землі — калини), І. О. Дей знаходить їх в літературній традиції, у літописній легенді про евшан зілля, у шевченковій поезії «Садок вишневий коло хати», яка є естетичним відгомонам на почуття туги поета за далекими і рідними українськими селами³ і в самому походженні прізвища героя поеми Вишенського (родом з Вишні).

Цвіт вишні навіває спомин про Україну й у свідомість та почуття героя привносить образ батьківщини. Цей же образ більш конкретизовано вселяється і через метонімічні образи — барки, козаків, кунтушів, скоропису, печатки, шапки і нарешті мови, які виступають атрибутами національних почуттів, ознаками патріотизму. Таким чином, патріотична лінія поеми виступає не у вигляді декларацій і публіцистичної патетики, а у вигляді символів, пропущених через світогляд героя відчуттєвих імпульсів, а далі тривалих почуттів, і у вигляді суто емоціонального плину струменя розповіді (до речі, оформленого скрізь білим віршем).

Поема написана в пейзажно-пастельній тональності барв і в мінорному звуковому ключі. Пастельність має своє вираження в доборі

³ І. О. Дей. Символічний образ вишневого цвіту в поемі «Іван Вишенський», Радянське літературознавство, 1966, № 5, стор. 82—84.

синонімічних паралелей (прикметників, іменників та дієслів) і в ампліфікаційних рядах лексичних чи контекстуально-експресивних синонімів. Ампліфікації, яких досить багато, оформляються як однорідні члени речення. Власне їх наявність може дати підставу вважати це мовностилістичною особливістю твору.

Прикметникові, рідше іменникові, синонімічні гнізда в основі свого паралелізму, як правило, мають експресивну (афективну) варіантність, чи за словами Ш. Баллі «відчуття множинності експресивних засобів»⁴. З лексичного боку вони, якщо виступають у ряді однорідних членів речення, не є синонімами. В один виразовий ряд їх об'єднує експресія висловлення, як наприклад:

...се життя земного образ
ясний, тихий та принадний,
коли зда́лека дивитись,
а гіркий, страшний вблизу (XI, 194).

Або ж: «дрож пробігла по худім, старечім тілі»; «тон якийсь потягся довгий — любий, радісний такий» (XI, 195).

У цілому творі (не в окремих ампліфікаційних рядах) найповнокровніше представлені лексичні варіанти до опорного слова гарний. Паралелями є слова: чудовий, пречудовий, величний, квітчастий, веселий, золотистий, райський, любий, рідний, розкішний, принадний. Їх паралелізм має підґрунтям метафоричність, тобто або синтетичність експресії, або багатоступневність асоціацій, що зливаються одномоментно. Всі вони сприяють «емоційності поетичного вислову»⁵. У такій функції виступають і фразеологічні синонімічні паралелі, сповнені ліризму, а водночас контурності чи інакше якоїсь стереоскопічності та стереофонічності зображення. «Пристрасне бажання старця (І. Вишенського, — І. Ф.) довідатись про все, що діється на його далекій Україні»⁶, передається такою словесно-фразеологічною парою:

Старець слухав, дух заперши
Його ухо жадно ссало
Український любий голос (XI, 311).

Експресивними синонімами будуть і такі іменникові пари: «вибира собі печеру» — «вибира собі могилу» (XI, 188). Але переважна більшість іменникових синонімів на відміну від прикметникових групуються не на експресивному модулюванні, а на варіаціях семантичної субстанції. В таких рядах: «В пості, самоті, мовчанню слухать голосу душі» (XI, 188); «Жар, життя, тепло і світло, разом з тим і смерть, руїна, і нове життя й безсмертя — се душа всесвітна — бог» (IX, 201), парні вислови, як: «піст», «самота», «мовчання» не є ні семантично, ні експресивно адекватні. Так само не є тотожними слова: «жар», «життя», «тепло», «світло». Їх можна вважати тільки відносними семантичними варіантами і відносними, з різними нюансами, експресивними дублетами.

Подібну варіантність субстанції, чи інакше матеріальної кількості спостерігаємо в дієслівних парах: «І рука якась незрима... розпуска мугутні тони... Розпускає, порядкує і збирає, і мішає — мов калейдоскоп гігантський грає світ весь перед ним» (XI, 196—197); «І почав як стій снувати, протягати, заплітати ниточки» (XI, 197), де дієслова не синонімічні. В один ряд ставить їх функціональна подібність, водночас різнить їх семантична природа. Тому синонімічність є тут дуже відотною, контекстуальною. Їх правомірність визначається структурою, фра-

⁴ Ш. Баллі. Французская стилистика. М., 1961, стор. 120.

⁵ Л. М. Полюга. Смыслові та стилістичні функції фразеологічних синонімів у поетичних творах Івана Франка. У зб.: Іван Франко. Статті і матеріали, вип. 12. Вид-во Львівського ун-ту, 1965, стор. 163.

⁶ Л. М. Полюга. Названа стаття, стор. 164.

зою, її змістом. Однорідність як атрибут поезії граматики стає елементом образності висловлення.

Ця поетичність граматичного і лексичного ладу, що є повним замінником і еквівалентом тропеїчності поетичного мовлення, є найхарактернішою рисою мовотворчої концепції поеми «Іван Вишенський».

Певну тематичну, а водночас і мовотворчу групу в поетичній спадщині І. Франка становлять легенди. Серед них чи не найбільший інтерес з погляду стилістичних особливостей представляє поема-легенда «Смерть Каїна».

Образ братовбивці Каїна як втілення бунту проти сваволі самодержця, проти беззастережної покори перед ним, а звідси й проти рабського сприймання і схвалювання створеного ним порядку на землі, не новий у світовій літературі. Він прийшов разом з віянням романтизму, що підняв поряд з ідеалом демократизму ідеал самовизначення особистості та нації (на противагу настановам класицизму на самозречення одиниці та самонівелювання нації) як знамення суспільного прогресу.

Водночас він був запереченням релігійної інтерпретації того образу в літературі доби класицизму XVI—XVIII ст. (наприклад, «Каїн — братовбивця» М. Йогансена, «Братовбивство Каїна» Л. Гудемана, «Каїн», Х. Вайзе, «Праведник Авель» Й. Мойнлінга, «Вбитий Авель» Ф. Мюллера, «Смерть Авеля» С. Гаснера)⁷. Каїн — в поемі Дж. Байрона — це не освячена настановами класицизму зла, непокірна і завислива людина, а мислячий, прагнучий знань нескорений богоборець. Він гідний пошани і в крайньому випадку співчуття, а не зневаги й безапеляційного засудження. Байронова трактовка відомої біблійної постаті була, звичайно, цілком новою, такою, що профанувала традиції християнської літератури, шокувала обивателів і водночас збуджувала і запліднювала уми інтелектуалів. Недаром вона викликала хвилю наслідувань (поезія «Каїн» Леконта де Ліль⁸; ці мотиви можна знайти і в образі Адама з поеми Імре Мадача «Трагедія людини») і призвела до створення певної прогресивної традиції в художній літературі. У руслі цієї Байронової традиції пішов і український поет.

У 1879 р. І. Франко переклав на українську мову поему англійського поета і видав окремою книжкою зі своєю передмовою. Ясна річ, Байронова поема послужила поштовхом і відправним пунктом для написаної згодом оригінальної Франкової поеми «Смерть Каїна». В образі Каїна І. Франко повторив дещо з його байронівського портрета. Так, він залишив незмінними риси ненависті до тиранства, розчарувань у проголошувану богом «правду і сенс життя», ті ж намагання пізнати таємниці природи. Проте конфлікт між знанням і життям з площини абстрактно-філософської перевів у суспільно-психологічну.

Поема Дж. Байрона була відправним пунктом і щодо фабули.

«Смерть Каїна» І. Франка є скоріше продовженням сюжетної лінії поеми англійського поета, а не варіацією на ту ж тему. Бо, якщо у творі Дж. Байрона мова йде про сам акт братовбивства, психологічно підготовлений усвідомленням Каїном недосконалості створеного богом для людей порядку на землі, а звідси і протесту проти сліпого підкорення авторитетам, то у Франковій поемі розповідається вже про митарства Каїна, про його роздуми, прагнення і душевні пориви, що з'явилися у результаті осмислення свого вчинку, про його пошуки і знахідки на полі пізнання причинно-наслідкової пов'язаності фактів у світі, на полі розуміння відношення смерті та життя, суспільного призначення знань людини, а звідси сенсу буття тих одиниць, які стимулюють поступ людської цивілізації. Усвідомлення останнього призвело до переродження

⁷ А. А. Каспрук. Філософські поеми Івана Франка, стор. 30.

⁸ Там же, стор. 31—32.

індивідуалістичних поривань і егоїзму у філантропізм, у намагання віддати свої знання на добро людям. У цьому намаганні служити людям, дарма що цим благородним пориванням не судилось збутись (Каїн гине від рук діда Лемеха), знайшов втілення гуманістичний ідеал твору: знання і праця людини без суспільства і не призначені для його прогресу неправомірні, безцільні. Однак, в узалежненні творчої особистості від суспільства немає її нівеляції, а є увиразнення ідеалів цієї особистості і в спектрі цих ідеалів ублагородження її.

Архівні матеріали дають підстави твердити, що пошуки штрихів для образу і тональності розповіді були в поета доволі тривалим процесом. Звичайно, сам процес зародження думки захований у тайниках творчої лабораторії. Відомі лише його наслідки. І по них видно, що на шляху знаходження належного вислову не тільки траплялись успіхи, але були й невдачі. Відомо, що Франко два рази повністю переробляв поему. В архіві письменника зберігся один із варіантів, опублікований М. Д. Деркач та А. І. Скоцем⁹, який свідчить про те, що образ Каїна-богоборця вийшов у поета не «одним махом» і що варіант, де поет за власним висловом «мало не зробив з Каїна Христа», був підданий докорінній переробці в дусі надання образів рис відповідно до концепції сумніву в досконалості та доцільності всього існуючого, концепції богоборства. Цій ідеї підпорядковуються у творі всі внутрішньо-психологічні деталі центрального та інших образів, згідно з нею дисциплінується й поетичний вислів.

У поемі І. Франко виступає, за висловом О. І. Білецького, як «поет думки». Він «йде від ідеї, шукаючи для неї образного втілення. Знаходячи його, ідея загорається вогнем почуття і набирає емоційної сили»¹⁰.

Ідея, а разом з нею той комплекс філософських і морально-етичних проблем, що висувались у ході розгортання фабули, вимагали для своєї словесно-виразної матеріалізації введення в дію різних семантичних шарів лексики, підпорядкування їх якійсь одній настроєво-експресивній гамі, вимагали вони й певної манери розповіді.

Якщо йдеться про стиль розповіді, то у всьому творі він один — ораторський, розповідно-патетичний.

Атрибутами цього стилю є: 1) в галузі лексики — наявність різних шарів загальноновживаної та майже повна відсутність спеціалізованої ареальної лексики; 2) в галузі синтаксису — логічна і граматична детермінованість речень у фразі-висловленні й така ж детермінація фразових сполучень у надфразній єдності; різноманітність синтаксичних структур з перевагою складних розповідних конструкцій; 3) об'єктивна розповідь, що нагадує публіцистичний монолог і здебільшого емоційно нейтральна експресія, через яку елемент суб'єктивізму разом з емоційністю пробивається лише через пасажі внутрішньо-монологічних мовлень, у вигляді окличних і риторично-запитальних речень, вкрапленої в авторську розповідь прямої мови; 4) вільний вірш, скований єдністю ритмічного ладу.

Повна відсутність інтимного ліричного струменя, компенсована концентрованим інтелектуалізмом, і суцільний драматично-мажорний тон дали можливість провести розповідь у єдиному мовно-виразовому ключі — епічній розповіді. Тут немає недомовленостей, немає лапідарності та лаконічності формулювань, є натомість зв'язна, логічно послідовна, цілком вичерпна і повна оповідь, співрозмірна плинові подій, є безза-

⁹ Див. І. Франко: Статті і матеріали, вип. 8. Вид-во Львівського ун-ту 1960, стор. 5—19.

¹⁰ О. І. Білецький. Поезія Івана Франка. Зібрання праць у п'яти томах, т. II. «Наукова думка», К., 1965, стор. 469.

стережне, хоч і не підзвітне зовнішнім мовним категоріям, контактування з читачем, є активне введення в динаміку мовлення авторового думання. Але лише думання, не почуттів. Бар'єром для введення ліричного струменя стає цей апріорно даний епосний ключ. Емоціональність у цьому ключі не має ні ліричного, ні інтимного забарвлення. Вона раціоналістична в такій мірі, в якій раціоналістичним є сприймання і усвідомлення добра і зла. Як уже було згадано, вона стосується внутрішніх монологів і прямої мови героя твору.

Поема «Смерть Каїна» представляє нам І. Франка у вимірі не зовсім властивому його загальній характеристиці ліро-епічного поета з притаманною його мовній творчості (великих полотен) органічною дифузією чи то фольклорних і книжних елементів, чи то різних експресивних тональностей. Тут усе витримане в одній площині розмовного мовлення і в одній експресивній гамі — епічній, з тим неминучим, властивим йому зарядом публіцистичності в найкращому розумінні цього слова.

Цей суто епічний кут бачення є одним із яскраво виявлених прожектів ліро-епічного ракурсу світосприйняття поета, є однією з душевних струн його багатозвучного поетичного «я».

Приземленість, буденність та одноекспресивна тональність мовлення «Смерті Каїна», варіантність ліричних струменів при єдиній емоційно-настрійній домінанті та пастельності розповіді «Івана Вишенського» і нарешті емоціональна багатогранність з чергуванням розмаїтих виражальних почерків «Похорону» — це фактично три мовотворчі концепції з їх системою способів висловлення, з їх комплексом архітектонічних звуків і експресивних барв, що знайшли свою словесно-образну матеріалізацію у трьох філософських поемах. Їх зовнішня неподібність не виключає, а передбачає і спільність, як в рамках ідейно-творчої індивідуальності, так і художності мови і насамперед в рамках того відчуття співгармонійності і співмірності елементів, прецизійності їх відбору та сполучуваності, граціозності висловлення. Тому можна із філософських поем, при всій її автохтонності концепції, є лише фазою одного явища, ім'я якому поезія І. Франка, є гранню кольорів у спектрі засобів майстерності Франка, є профілем його багатогранного поетичного обличчя. І в цьому неповторність кожної з них, і в цьому їх спільність.

Повість І. Франка „Перехресні стежки“ у світлі його праці „Із секретів поетичної творчості“

Оскільки проза І. Франка вивчена ще недостатньо¹, і тривають дискусії про його трактат «Із секретів поетичної творчості»², то плідним видається даліше вивчення художньої творчості видатного письменника в єдності з його науковим доробком.

Зокрема хочеться повести мову про повість «Перехресні стежки», де надто виразно виявився хист Франка-психолога³. Цей твір привертає увагу й тому, що написаний він майже одночасно з науковим трактатом, в якому досліджувались психологічні основи художньої майстерності. Закономірно, отже, сподіватися, що в названих творах можуть переплітатися в якийсь спосіб ті проблеми, які переймали одну й ту ж людину — митця і теоретика.

Найбільше про Франкові відхилення від матеріалістичного пояснення творчого процесу говорить М. Пархоменко. Стосується це передусім тлумачення ролі в цьому процесі свідомого й підсвідомого та особливостей поетичної уяви, які І. Франко пояснював за аналогією до сновидінь. Те, що докази М. Пархоменка непереконливі, показано в полемічних нотатках Б. Кубланова⁴ і в рецензії А. Зіся, який, загалом позитивно відгукуючись про монографію М. Пархоменка, все ж зауважує, що там недооцінюється роль підсвідомого⁵.

Як же М. Пархоменко доводить Франкові збочення? І. Франко, наприклад, цитує Дю Преля. Дослідник виписує з роботи Дю Преля «Моністичне вчення про душу» декілька абсурдно ідеалістичних місць і далі пише, що в цитованих І. Франком рядках Дю Преля про те, що в творчості сонної і в творчості поетичної фантазії «мозок функціонує як чистий продукт природи», а не «як джерело індивідуальної, рефлекторної свідомості», важко нині не зауважити щось прямо протилежне вченню Сеченова про рефлекси головного мозку⁶. Звичайно, важко, але в цитаті, організованій М. Пархоменком.

Адже переклад Франка: «Мозок функціонує як чистий продукт природи, а не як джерело суб'єктивної, рефлективної свідомості». Переклад М. Пархоменка: «Мозок функціонує як чистий продукт природи», а не як «джерело індивідуальної (!) рефлекторної (!) свідомості». Хіба суб'єктивне тотожне з індивідуальним, а рефлективне — з рефлекторним? Далі йде ще дивніше тлумачення: «Визнання функції мозку про-

¹ Є. Кирилюк. Деякі проблеми сучасного франкознавства. «Українське літературознавство», вип. 3. Вид-во Львівського ун-ту, 1968, стор. 28.

² М. Пархоменко. Естетические взгляды И. Франко. «Мысль», М., 1966, стор. 175—223; Б. Кубланов. Факти, догми та вигадки. «Жовтень», 1967, № 5.

³ Див. І. І. Басс. Художня проза Івана Франка. «Наукова думка», К., 1965.

⁴ Див. Б. Кубланов. Названа праця.

⁵ Див. А. Зісь. Естетика Івана Франка. «Вопросы литературы», 1967, № 12.

⁶ М. М. Пархоменко. Названа праця, стор. 204.

дуктом «чистої природи» поза рефлексами (!) веде до викладеного вище дюпрелівського розуміння душі». Бачите, як тлумачиться «рефлексивний»? Отже, І. Франко наголошує на залежності діяльності мозку від природи, а дослідник вбачає тут «продукт чистої природи поза рефлексами!»

А між тим подібними ідеями керується І. Франко в повісті «Перехресні стежки», де вдається до психологічного аналізу у внутрішніх монологів, невластивій прямій мові, авторському коментареві та описах снів, які в цьому творі є певною ланкою художнього вмотивування поведінки персонажа або служать поштовхом у розвиткові художнього змісту повісті. У таких випадках можна відзначити мало чи не буквально переформулювання окремих місць трактату і повісті.⁷

Наведемо приклади. Однією з головніших властивостей художнього типу людини І. Франко вважав еруптивність її підсвідомої сфери, тобто здатність час від часу піднімати цілі комплекси давніх конкретно-чуттєвих вражень і згадок на рівень усвідомлення. Це виявляється за певних сприятливих умов при наявності якогось побічного поштовху. Здобуті колись безпосередні враження не тільки впливають на діяльність людини, але й, на думку письменника, керують інколи нею сильніше від контраргументів розуму.

Читаємо другий розділ повісті. Рафалович пригадує минуле Стальського. «Але Рафалович чув, що за тим першим образом у його тямці тягнеться ще щось, якесь неясне, але болюче, неприємне чуття. І тільки ненастанне балакання Стальського не дає тим споминам виплисти наверх і дійти до повної свідомості»⁷.

У цьому плані — в плані асоціативної єдності підсвідомого і свідомого — маємо й інші цікаві факти. Випадкова зустріч з чорною дамою була поштовхом до цілого ланцюга асоціацій: «Непереможний внутрішній голос... відкопував у його душі такі клейноти щирого, глибокого чуття, що його серце билось чимраз живіше, перед очима зачали бігати темні, рожеві і золоті точки, по тілі проходила дрож, прилив чуття почав затоплювати розум, почав наvertати думки на свій лад» (VII, 236).

Зрозуміло, чому Євгеній не може сконцентрувати свою волю, зосередитися над книгою. «Очі бігали по літерах, минали коми і точки, але душа не приймала нічого з тих літер» (VII, 237). Подальші чотири розділи (XIV—XVII) відведені спогадам, яким віддався Євгеній Рафалович. І коли йому тоді вдалося в очах коханої прочитати «несподіване зрозуміння», то «перед ним не було ані часу, ані простору: фізичні враження не доходили до його свідомості. Рука механічно бігала по клавішах, але він не чув дотику, не чув брязкоту, не знав, чи і що грає. Старша панна встала і пішла, — він не бачив її. Здається, вклонився їй, здається, сказав щось, але зовсім автоматично. Вкінці з безмежної темряви в його душі мигнуло щось раз, друге. Се думка: «Геть відси! Геть, на вільне повітря, в самоту — далеко від людей!» (VII, 245).

Пристрасне переживання сильного почуття заступає іншу дію, яку людина продовжує виконувати. І тільки пізніші ремінісценції вихоплюють на світло свідомості ті окремі вчинки, які треба зрозуміти, оцінити. Так Франко-художник ужиткує спостереження Франка-дослідника в художньому вираженні складних психологічних станів своїх героїв, простежуючи зародження, розгортання і вплив на поведінку людини її найтонших емоційних спалахів. Ці процеси настільки хисткі й мінливі, що часто-густо їх дуже важко передати прямо словом в авторському коментареві, особливо тоді, коли химерно переплітається минуле, теперішнє і прийдешнє. Художня література, яка має своїм предметом зображення

⁷ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. VII, стор. 190—191.

навколишню дійсність так, як вона переживається людиною, виробляє відповідні засоби художнього вираження, залучаючи для цієї мети найрізноманітніші явища людського життя, зокрема й сновидіння.

Міркування І. Франка про так звані аналітичні та символічні сни не стають містикою, бо не мають в його теорії самодостатнього і центрального значення. І загалом його приклади не далекі від новіших спостережень. Так, сучасний дослідник природи сновидінь В. М. Касаткін, простежуючи історію їх вивчення, згадує між іншим тих авторів, до праць яких відсилає своїх читачів І. Франко (Шернер, Маурі). За його поцінуванням⁸, ідеаліст Шернер пробував зв'язати «незалежну душу» з тілом і навколишнім світом, а Маурі належав до тих вчених, які зробили значний крок до матеріалістичного розуміння сновидінь.

І. Франко вдається до всіх близьких явищ-сновидінь, щоб за аналогією пояснити особливості образів творчої уяви. З допомогою проведеної аналогії Франко виділяє такі особливості образу: а) він виникає підсвідомо, б) здається чимось реальним і в) завжди є наочним, пластичним. Основою снів можуть бути безпосередні (внутрішні або зовнішні) збудження нервів і здатність транспонувати розпливчасті почуттєві стани в конкретні пластичні образи.

В художній практиці І. Франка описи снів зустрічаємо дуже часто. Вони продовжують і розвивають традиції його попередників. Аналітичні сни подибуємо в І. Нечуя-Левицького («Микола Джеря» — спів Немидори викликає в уяві Миколи образ жар-птиці), в Панаса Мирного («Повія» — Христя бачить страшного павука). Через змалювання снів письменники зображували картини вимріяного майбутнього (М. Г. Чернишевський, Панас Мирний).

Про такі штучні сни мова тут не йде, бо це не власне сни, а своєрідний прийом, здатність якого відчувається відразу. Скажімо, у «Сні» Панаса Мирного вже перша фраза («Сірі тумани курилися над нашою землею») видає алегорію. Правда, опис виникнення сну — утопічної картини фіксує своєрідність цього процесу: «Іноді серед того сну закріплювались у голові невеличкі ростки якихся таємних гадок, чогось такого, що не давалося ні думкою охопити, ні очима досягнути. Потім ті ростки, чіпляючись одно за одно, спліталися в уривки чогось десь баченого або давно чуваного, а ще згодом — ці уривки думок, зв'язуючись одна з другою, розгортали перед закритими очима пишний малюнок якогось іншого життя, — таємного, як і сон той, блискучого та утішного, — як і його приведення»⁹.

У романі «Повія» Панас Мирний подає сон у дусі народних повір'їв: начебто сни віщують людську долю. Христі сниться чарівна долина, чиста річка, пронизана сонцем до самого дна. Вона, як мала дитина, втішається водою. І раптом перед нею у зелені верб — павук. Письменник не називає джерела сну, але проводить відкриту паралель між павуком і Проценком, який штовхне Христину в прірву ганьби і соціальної безвиході. Однак сон, хоч і сконструйований безвідносно до його причини, стає мотиваційною ланкою в розгортанні естетичної реальності: під його впливом любові та втішні почуття ворухаться в Христиному серці, і Христя йде за їхнім покликом. А після того, що сталося, «їй пригадався учорашній сон і ще гіршим страховищем ставав перед її очима. Серце її наче хто у жмені здавив, душа неслуханно боліла, гіркі сльози заливали очі... Так он, чому те павучище — страховище! Бач, чого той сон навіщував!»¹⁰.

⁸ В. Н. Касаткин. Теория сновидений (Некоторые закономерности возникновения и структуры). «Медицина», М., 1967, стор. 33—35.

⁹ Панас Мирний. Вибрані твори. ДВХЛ., К., 1958, стор. 375—376.

¹⁰ Панас Мирний. Повія, ДВХЛ., К., 1956, стор. 327.

У творах І. Франка, написаних безпосередньо перед трактатом і повістю «Перехресні стежки», сні наводяться по літературній традиції, без науково психологічної конкретизації. Так, весь перший розділ повісті «Основи суспільності» є викладом снів Олімпії Торської. Але це не що інше, як певний композиційний прийом; так подано експозицію повісті — зображення основних подій героїні, які справді відбулися. Це вже навіть не сон, а спогади Торської в стані неспання. Солов'ї «навіяли на неї те чуття холодної тривоги, яке лишилося було по її сні. І разом з тим їй живо став перед очима й сон, усі ті огидливі картини, що від двох місяців не переставали її мучити...» (VII, 9). Шестиразова анафора «сонна змора» теж вказує на роздвоєність свідомості героїні між сном і неспанням. Як би там не було, але й тут явно відчувається літературна умовність. Те ж саме можна сказати і про «Сон князя Святослава» (1895). Оскільки це драма-казка, то вся восьма ява першої дії, в якій являється сонному князеві Ангел, і не претендує на якусь психологічну достовірність.

У повісті «Перехресні стежки» І. Франко використовує сні другого типу (конкретно аналізує джерела снів), що є свідченням глибшого проникнення у внутрішній світ героїв і збагачення виражальних можливостей словесного мистецтва. Це добре видно з такого епізоду. Після десятирічної розлуки Євгеній випадково зустрічає свою кохану, яка виявляється жертвою садиста Стальського і про яку стільки наслухався від нього ж. Щоб художньо передати його внутрішній стан, письменник обирає складну композиційну структуру. XX розділ обривається на драматичному моменті: «Євгеній зирнув — і остовпів. Се була Регіна». Весь XXI розділ — опис сновидінь головного героя. Письменник зауважує: «Видко, що його мучать неспокійні сні, ті сні, що налягають на стурбовану душу найрадіше ранком і в ярих фантастичних картинах, алегоричним стилем малюють їй її власну турботу» (VII, 262). Євгенієві сниться власне весілля, що не відбулося десять років тому.

Привертає увагу, зосібна, такий авторський коментар: «Зашуміла хвиля, заклекотіла безодня, вода обхопила його зо всіх боків — і він прокинувся».

Він, справді, був мокрий — від поту. Його груди дихали важко і затуманена голова довго не могла прийти до повної свідомості. Та й навіть тоді, коли отряс із себе ваготу сонної змори, коли розтулив очі і принявся пізнавати докладно, де він і що з ним, — навіть тоді важке пригноблення з його душі не уступало. Бо воно не було наслідком сну, але, навпаки, було джерелом, із якого виплила каламутна ріка його сонного привида» (VII, 264).

Маємо тут опис тих снів, що виникають під безпосереднім впливом певних подразників (піт — занурення у воду), і снів, породжених важким пригнобленням душі героя. Два наступних розділи — пригадування під враженням від сну подій вчорашнього дня, їх аналіз, і рефлексії — все це виражається у формах авторського коментаря, внутрішніх монологів і невластиве прямої мови.

Письменник у розгортанні сюжету пішов за зовнішньою послідовністю вчинків героя, а психологічний аналіз подав згодом. Доцільність саме такого композиційного прийому оправдано психологічним станом героя. Вчорашні події настільки приголомшили Євгенія, що він втратив будь-яку здатність реагувати й усвідомлювати ситуацію. На перший план міг виступити тільки автор, і то порушивши психологічну достовірність (змусив би героя неприродно поводитися) і втративши нагоду безпосереднього виявлення емоційності.

Художня реальність цього епізоду складається під впливом трьох стихій: попередніх знань, снів, реальних подій, що відбулися тепер, же.

Все це витворює багатогранне, часто невиразне внутрішнє переживання; передати яке тільки якимсь одним способом мовного вираження було неможливо.

Таким чином, можна виявити об'єктивну змістовність навіть тих елементів художньої структури, які мають суб'єктивне походження. Думається, що навіть ці приклади ставлять під сумнів твердження про суперечність між психологічними та естетичними основами Франкової праці «Із секретів поетичної творчості» і водночас говорять про єдність, взаємозумовленість художніх і наукових творів Каменяра.

Зрозуміло, що такий висновок не є канонізацією кожної букви І. Франка. Йдеться про основні тенденції його наукових положень, а не конкретне пояснення механізмів творчого процесу, де, в силу обмеженості тогочасної науки, зустрічаємо деколи механістичні твердження. В усякому разі переважна більшість принципових думок І. Франка прийнятна і для сучасного літературознавства. І такі положення розвиваються з дивною буквальною подібністю вченими (Ю. Лотман, М. Гей), що дійшли до них, аналізуючи літературу як мистецтво слова.

Про що тут йдеться? Як відомо, жоден художній твір не може бути повторений, бо він сформований зміст, у ньому пропадають всі так звані засоби, тому що вони виражають авторську концепцію життя, ідейну спрямованість твору. М. К. Гей пише: «Твір літератури — це не нагромадження слів, а динамічний змістовний образ, зітканий із «нерухомого потоку» слів. Нерухомий потік — не обмовка. Мається на увазі смисловий рух, зафіксований в друкованому тексті»¹¹.

У свій час І. Франко вніс поправку до різкого Лессінгового розмежування часово-просторових структур, написавши: «...поетові риси (слова, вірші) хоч лежать також недвижно на папері, але в нашій уяві репродукують рух, зміну, величезну різноманітність життєвих проявів...»¹²

Мабуть, не буде перебільшенням сказати, що саме це спостереження І. Франка, яке дуже влучно передає специфіку словесного мистецтва, практично не засвоєне літературознавством. Воно стало усвідомлюватись тільки тепер під впливом ідеї зворотного зв'язку, розробленої теорією інформації, що є зрештою підтвердженням істинності напрямку Франкових досліджень.

¹¹ Н. К. Гей. Искусство слова. «Наука», М., 1967, стор. 137.

¹² Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 286.

До аналізу повісті-новели І. Франка „Сойчине крило“

Останнім часом франкознавці почали виявляти посилену увагу до проблем жанру, художньої деталі тощо творів Каменяра. До таких праць належить стаття доцента І. О. Денисюка «Про родово-видові особливості «Сойчиного крила»¹. Проте автор не ставив собі за мету повністю розглянути названий твір. Тому залишається простір і для дальших досліджень. Названа праця містить спостереження над особливостями Франкової ліричної прози, її драматизмом.

«Франко в «Сойчиному крилі», — пише І. О. Денисюк, — став «справжнім майстром часу і майстром простору»². Багато уваги І. О. Денисюк приділяє психологізмові твору і ролі наскрізного образу-символа в психологічному підтексті. Вдалим є його висновок про те, що «Сойчине крило» — це лірична драма в прозі, цікавий синтез епосу, лірики і драми. Справді, «Сойчине крило» можна назвати повістю-новелою, бо в ній, як це довів згаданий дослідник, переплітаються обидва жанри.

Свою увагу ми зосереджуємо насамперед на деяких аспектах проблематики «Сойчиного крила», на ролі окремих деталей. Багато важать у психологічній характеристиці героя літературні та мистецькі ремінісценції. Наприклад, духовний світ відлюдька розкривається через ряд деталей інтер'єру. В його кімнаті бачимо портрети «олімпійця» Гете, філософа і поета Емерсона, що проповідував моральне самовдосконалення і оголошував людське «я» творцем дійсності. Самозаглибленістю і «духовним аристократизмом» віє від творів англійського письменника і критика Рескіна, чий портрет ми також бачимо на стіні в кімнаті героя. Провідним принципом свого життя герой твору І. Франка проголошує відомі слова Горация: «Aequum servare mentem», доповнюючи собі їх так: «Жити для самого себе, з самим собою, самому в собі»³.

Своє сорокаріччя він зустрічає, як йому здається, в ясному і тихому тріумфі, в атмосфері витонченого сибаритства, поезії та спокійної краси. Кімнату його прикрашає мармур, книги, статуетка хлопчика, що витягає собі терен із ноги. Ця деталь теж не випадкова, вона начебто символізує намагання усунути всякий біль на життєвій дорозі (пригадаймо зовсім інше звучання цієї деталі у відомій новелі Івана Франка «Терен у нозі»).

Коли Массіно зустрічає Новий рік, у його кімнаті осінні квіти — хризантеми, туберози і геліотропи. Вони символізують його вимріяний спокій, погідний осінній настрій, духовну ситість. Увертюра до опери Россіні «Вільгельм Телль» має створити поважний і бадьорий світлий настрій, зміцнити рівновагу духу, якою він так хизується.

Його ідеалом є сильна людина, із самодостатньою душею, з любов'ю до краси. Так він, зокрема, дивиться на Камоенса, цінує влас-

¹ Див. Іван Франко. Статті і матеріали, вип. 3, Вид-во Львівського ун-ту, 1968.

² Там же, стор. 100.

³ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. IV, стор. 345.

не «вмілість» жити і насолоджуватися життям; духовною стравою відлюдька є Уайльд («майстер стилю і такий хоробливо-новочасний чоловік»⁴). Він милуватиметься експресією і залізною логікою промов французького політика Жоре, розмовами Габріеля д'Аннунціо про красу, Елеонорою Дузе в ролі Джіоконди із відомої п'єси цього італійського письменника.

«Без зайвої байдужності і без зайвого ентузіазму! Без зайвого взяття та жорстокості в життєвій боротьбі, але й без недбальства та слямазарності. У всьому розумно, оглядно, помірковано і поперед усього спокійно, спокійно...»⁵ — ось певний життєвий синтез, погляд на життя самотника-відлюдька.

Із твердої школи самоти він виніс переконання, що суспільність, держава, народ — це подвійні кайдани, які сковують людську індивідуальність, забираючи в неї неповторність. Світові бурі та пристрасті не доходять до його гордої самотності.

Не будемо безоглядно засуджувати нашого героя. Його переконання формувались в атмосфері конвенціональної брехні, а життя примусило поховати багато ілюзій, і він дійшов до стану якоїсь атараксії у громадському житті, а в душі створив собі фальшиву красу і гармонію.

Самотності є різні. виправданою і навіть необхідною є самотність філософа, вченого чи митця, який тікає від буденності, щоденної метушні, щоб у самозаглибленні творити для людей, але втеча в самого себе заради самого себе є штучною, неприродною і шкідливою насамперед для людини, яка саме цього прагне.

Іван Франко тонко простежує цей психічний процес у душі свого героя. В кінці твору герой так запрагнув подиху дійсного, широкого, багатостраждального життя, що називає своє попереднє життя «слимаковим, паперовим, негідним існуванням»⁶.

Спокій відлюдька був ілюзорним, бо розминутися на життєвих шляхах з людиною не можна, адже дійсне життя сповнене пристрастей, животворного болю, зцілющої журби. Ми пам'ятаємо, що на початку твору герой говорить про кайдани. В кінці повісті-новели ця деталь повторюється. Новими кайданами для нашого героя стала його індивідуалістична самотність: «Може й я прокинуся, стрясу з себе ті пута»⁷.

Психологічна характеристика героя завершується риторичним зверненням: «Що таке чоловік для чоловіка? І кат, і бог! З ним живеш — мучишся, а без нього ще гірше! Жорстока, безвихідна загадка!»⁸.

Спокійну поезію новорічного надвечір'я порушує дзвінок у передпокою — «Дзінь, дзінь-дзінь!» Звук дзвінка — ще одна наскрізна деталь у творі.

Несподіваний пакет з листом та крилом сойки пробуджує нашого відлюдька з ілюзорного сну і повертає до життя, в якому «і боротьба, і розчаровання, і безмежні муки». Цілий вир живих людських почуттів, споминів викликає сповідь таємничої, загадкової жінки з Порт-Артура, ламаючи цим самим «просту, широку, вигідну, гарними деревами висаджену» алею колишнього життя героя.

Психологізм «Сойчиного крила» особливо відчутний там, де зображені глибокі почуття героїв та їх поведінка в переломні моменти життя.

Виклад про психологію квітів і психологію жінки містить деталі, які контрастують до попереднього образу квітів (пригадаймо квіти на початку твору в кімнаті героя та їх символізуючу роль). А тут жінка — «лісова квітка», «квітчастий оазис» у житті чоловіка, а квіти, як і жін-

⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. IV, стор. 345.

⁵ Там же.

⁶ Там же, стор. 379.

⁷ Там же.

⁸ Там же, стор. 378.

ки, так уміють кокетувати; природа квітів і жінок однакова, таємнича, і «се у них найінтимніший, несвідомий вияв їх натури».

Підкреслюючи велику жагу Мані до життя, автор одночасно розкриває двоїстість її душі. Пройшовши крізь вир пристрастей, думок, почуттів, вона знову повертається до життя, дістає справді людські крила і людську душу, перестає бути пташкою, лісовою сойкою.

І. Франко не засуджує героїню. Колишня «сойка» очищається самим життям, починає розуміти подвійність свого існування. Згадуючи про страшний сірий сон свого трирічного життя, Маня говорила: «А я живу і виглядаю нічого собі». Як буває іноді тяжко в зовнішньому збагнати глибокі людські драми (згадаймо відомий твір І. Франка «Профілі і маски», де ще раз підкреслено, що видиме не завжди істотне).

Сутність героїні «Сойчиного крила» добре характеризують слова В. Белінського, який писав: «Есть люди, в которых потребность жизни так сильна, что составляет их мучение до тех пор, пока не удовлетворится... Можно ли их винить за то, что они с такою жадностью отзываются на все, что волнует душу призраками блаженства?»⁹

Примарність, ілюзорність щастя символізує у творі І. Франка образ сойчиного крила. Слід сказати, що в даному випадку ця наскрізна деталь не є сюжетотворчою, отже, новелістичним «соколом» її, очевидно, вважати не слід.

Як і образ терну у нозі, так й інші образи в «Сойчиному крилі» перегукуються з деякими деталями попередніх творів письменника. В оповіданні «Навернений грішник» є таке місце: «І так, як той старинний грецький вождь, що поти тільки міг жити, поки в його груді стриміла смертельна стріла, вириваючи її з рани, сконав, так прийшлося би і Василеві пропасти...»¹⁰. Порівняймо наведене з уривком із «Сойчиного крила»: «Доки ніж був у тілі, доти Ніканор Ферапонтович боронився. Кидав напасників, як снопи, ламав їм ноги копняками своїх здоровених чобіт. Та коли бродяга підсунувся ззаду і вирвав ніж із рани, Ніканор Ферапонтович швидко ослаб і покотився додолу»¹¹.

В листі героїні є звернення до біблій. Ця літературна парабола є також дуже важливою. «Та коли прояснилося, і засяло сонце, і повіяв легесенький легіт понад цвітами — глянь, і в подуві того леготу був Єгова»¹². Цим же подувом леготу після бур, громів та потрясінь у душі й було кохання, з яким прийшла Маня в новорічну ніч до Массіно.

Хтось із французів сказав, що речі з часом отримують душу. Скромна червона з білими цятками сукня — деталь, що поглиблює психологічний аналіз образу дівчини, підкреслюючи її глибоку натуру. Саме в такому одязі з'являється героїня в критичні моменти свого життя. Скромна сукня для неї є дорогоцінним спогадом першого кохання; якоюсь мірою ця деталь символізує її зріле вистраждане почуття.

Іван Франко дуже тонко відтворив поезію лісу. Трудно знайти у світовій літературі твір, в якому було би стільки глибокого відчуття лісової краси. Цією своєю гранню «Сойчине крило» нагадує повість Кнута Гамсуна «Пан». Однак, за силою громадянських мотивів, життєвої мудрості та оригінальністю форми названий твір скандинавського прозаїка, на нашу думку, не йде в ніякі порівняння із «Сойчиним крилом» Івана Франка.

⁹ В. Г. Белінский. Собрание сочинений в трех томах, т. I. М., 1948, стор. 608.

¹⁰ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. I, стор. 161.

¹¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. IV, стор. 377.

¹² Там же, стор. 360.

„Жидівські мелодії“
Івана Франка

Про цикл «Жидівські мелодії» І. Франка в нашому літературознавстві сказано дуже мало й загально. Судячи з надрукованого, він ще не був предметом глибокої аналітичної дослідницької роботи. А втім, це одна з найбільших за обсягом і найцікавіших за змістом тематичних груп у поетичному доробку Каменяра. Її дослідження істотно доповнить наші уявлення про художню палітру поетичної творчості Івана Франка, про інтернаціональні, демократично-гуманістичні засади його світогляду. Зрозуміло, що належне висвітлення цілого комплексу зв'язаних з даною темою питань — справа нелегка. У пропонованій статті лише спробуємо поставити деякі з цих питань і визначити основні, на наш погляд, аспекти їх висвітлення.

Цикл «Жидівські мелодії» є одним з плодів помітного інтересу поета до життя, побуту, суспільно-громадського устрою єврейського населення Галичини, до єврейської історії, культури, фольклору. Немає потреби спинятися на численних фактах: вони не раз наводилися, розглядалися у працях франкознавців. Особливо компактно зібрані та висвітлені вони у спеціальному великому дослідженні (щоправда, не позбавленому істотних методологічних та інтерпретаційних хиб) професора Кудрявцева П. «Єврейство, євреї та єврейська справа у творах Івана Франка»¹.

Однак цей цикл має і свою вузьку, локальну історію.

Заголовок «Жидівські мелодії» з'явився в І. Франка вперше при публікації вірша «Самбатіон» (у першодруку «Сам-Батіям»)². Під цим заголовком поет подав коротеньку передмову, в якій стисло виклав мотиви виникнення названого вірша і надрукованої в наступному номері «Зорі» поезії «Пір'я»: «Після звісних жидівських погромів на Україні в р. 1881 панувало між нашими жидами, особливо в Підгір'ї, велике занепокоєння. Носились дивовижні слухи, тривожні оповісті, зловіщі про рокування. Жидівські людські співаки складали навіть пісні о тих страшних фактах, то гумористично висміваючи жидівську тривогу, то наслідуючи тон давніх псалмів і благаючи Єгови о поміч. Мені лучилось чути кілька таких пісень і оповідань; деякі мотиви, котрі дуже вразили мене своєю оригінальністю, послужили мені предметом до отсих «Жидівських мелодій»³. Видаючи в 1887 р. збірку «З вершин і низин», І. Франко також подав вірші «Самбатіон» і «Пір'я» під назвою «Жидівські мелодії».

Під час третього десятиденного арешту в серпні—жовтні 1889 р. І. Франко під впливом почутих у львівській тюрмі розповідей із життя

¹ Див. Збірник праць єврейської історично-археологічної комісії ВУАН, т. II. К., 1929, стор. 1—81.

² Див. «Зоря», 1883, № 3, стор. 39—40.

³ Там же, стор. 39.

євреїв пише цілий ряд творів на єврейські теми. Про те, як ці теми зацікавили поета і з якою інтенсивністю він трудився над їх опрацюванням, свідчать зокрема проставлені під творами дати. Велика поема «З любові» написана протягом 21—23 серпня, 28—30 серпня створена поема-монолог «У цади́ка», 1—5 вересня датована поема «По-людськи», а 7—8 вересня — поема «Сурка». 19 вересня — вірш «Асиміляторам» і 20 вересня — вірш «Заповіт Якова». Слід додати, що в той же час (вересень 1889) з-під Франкового пера вийшло і прекрасне оповідання «До світла», а також написаний на той же сюжет незакінчений вірш «Був вечір, ми в казні вже спати лягли»⁴.

Деякі з цих творів, зокрема «У цади́ка» (з присвятою Наталі Кобринській), «По-людськи», «З любові» були надруковані в 1890 р. у журналі «Народ».

Усі шість названих поем і віршів І. Франко додав до циклу «Жидівські мелодії» у новому виданні збірки «З вершин і низин» (1893). Отже, разом з двома попередніми віршами цикл у повному складі об'єднує вісім творів.

Для належного наукового осмислення ідейно-змістової і художньо-естетичної сутності «Жидівських мелодій» Франка принципове значення має розгляд їх у тісному зв'язку з тими суспільно-політичними умовами і згаданими конкретними обставинами особистого життя поета, що були безпосереднім поштовхом до їх створення. Не можна опускати з уваги і відповідної літературної традиції, пов'язаної із славнозвісними однойменними циклами Дж. Байрона «Hebrew melodies» (середина другого десятиріччя XIX ст.) і Г. Гейне «Hebräischen Melodien» (30-і роки XIX ст.), поезіями на єврейські теми М. Лермонтова, а також популярним у свій час циклом «Z melodji hebrajskich» відомого польського поета-демократа К. Уейського (1848) та іншими менш відомими переспівами і трансформаціями біблійних тем і мотивів, на які так багата була романтична поезія різних народів.

І. Франкові як прекрасному знавцеві світової літератури була добре відомою традиція розробки даної теми, добре знані були, напевно, названі вище твори. У розвідці «Із історії москвофільського письменства в Галичині» він згадує, як ще в перших класах гімназії зустрівся в читанці Ковальського з двома віршами Байронових «Єврейських мелодій» у незграбному перекладі І. Наумовича⁵. У 1882 р. І. Франко відгукнувся заміткою на появу циклу Г. Гейне в польському перекладі А. Мелешко-Малішевського («Magasin für die Literatur des in-und Auslandes», 1882, № 40, стор. 552). Він також переклав з цього циклу вірш «Диспут».

Отже, беручи популярну в літературі назву для свого циклу, український поет тим самим заявив про своє приєднання до розробки цієї традиційної теми у світовій літературі. У зв'язку з цим виникає цілком правомірне питання: Що саме й чи додав цикл І. Франка до того, що зробили його попередники в поетичній інтерпретації даної теми?

Згадані поети у своїх «Єврейських мелодіях» спинялися головним чином на розробці старозавітних біблійних мотивів і давніх книжних єврейських легенд. Їхніми героями є канонізовані «святим письмом» і прославлені юдейською історією та легендарною традицією особи: Саул (вірш «Саул», «Пісня Саула перед боєм» Дж. Байрона); Давид («Арфа Давида» того ж автора); Самсон, Єремія, Мойсей («Початок Самсона», «Єремія», «Мойсей», «Мойсей перед смертю» К. Уейського) та ін. Г. Гейне переспівує стародавню єврейську легенду про принцесу Субо-

⁴ Див. Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XIII, стор. 412—414.

⁵ ЛНВ, 1899, т. VIII, кн. 2, стор. 56—57. Ці переклади вперше були надруковані в «Зорі Галицькій» за 1850 р.

ту, створює поему про єврейського поета і філософа середньовіччя Єгуда Бен Галеві.

Зрозуміла річ, що, переламлюючи ці мотиви і образи крізь призму свого поетичного генія і своєї думки, європейські поети, особливо Дж. Байрон і Г. Гейне, піднімають їх до високого художнього звучання, наснажують новим ідейним змістом і емоціональною силою. На високих регістрах романтичної піднесеності Дж. Байрон, наприклад, трансформує трагічні мотиви єврейської біблійно-історичної традиції, прославляє безмежну відданість цього народу вірі. Г. Гейне настраює свої поетичні струни на більш спокійний епічний лад із легким забарвленням гумору, а чи їдкої сатири, коли говорить про ворожнечу між євреями та іноплеменцями, про фанатизм і релігійну нетерпимість між євреями та іноплеменцями («Диспут»). Основна суспільно-громадська тенденція в обох поетів, як і в К. Уейського та М. Конопницької, — заперечення дискримінації, приниження громадської та людської гідності євреїв, культивування і пропагування взаємин між народами на основі принципів гуманізму й інтернаціоналізму.

Звичайно, годі вимагати від Дж. Байрона, як і від Г. Гейне та К. Уейського, інтерпретації біблійно-легендарних мотивів з позицій соціально-диференційованого бачення і розуміння історії та фольклорної традиції. Асоціальний характер мають і пропаговані ними ідеї гуманізму. Стверджуючи високохудожню сутність і благородну гуманну ідейно-змістову спрямованість їхніх творів, не можна все-таки не відзначити, що ця безоглядна апологетика біблійно-легендарних традицій єврейства і сповнені трагізму вболівання над історичною долею і мучеництвом євреїв діяли і в негативному напрямі: сприяли культивуванню проповідуваних сіоністами теорій про якусь виключність єврейського народу, його племенну, расову і релігійну вищість над іншими народами, його вибраність перед богом і месіаністську роль в історії, — власне тих ідей і теорій, на яких і в наш час ґрунтуються ідеологічні й політичні конструкції войовничого єврейського буржуазного націоналізму.

Кілька творів Франкового циклу також мають у своїй основі біблійні та легендарні мотиви. Це, насамперед, вірші «Заповіт Якова», «Асиміляторам» і «Самбатіон». Саме ці твори і споріднені найближче з попередньою відповідною літературною традицією, з її сильними і слабкими сторонами. Сильні — своєю гуманістичною тенденційністю, поетичною майстерністю, публіцистичним пафосом, а слабкі — надмірним акцентуванням ролі національних і релігійних почуттів, поривів і настроїв там, де йдеться про патріотизм євреїв, їх незламну віру і сподівання на кращу долю, самопожертву тощо.

Однак ці твори мають і ряд прикмет, які виділяють їх на тлі відповідної традиції. Це, по-перше, тісний зв'язок із актуальними питаннями тогочасності. Рішучий виступ письменника-громадянина й інтернаціоналіста проти розпалювання антисемітських пристрасей, зокрема проти інспірованих панівними класами антиєврейських погромів, які прокотилися хвилею на Правобережжі України і в Молдавії весною 1881 р. Український письменник виступає тут головним чином на захист єврейської бідноти, яка в першу чергу і в найбільшій мірі терпіла від погромів, зазнавала найбільше знущань і переслідувань.

По-друге, ідейний пафос, публіцистична спрямованість цих віршів стосувалися не лише переслідувань і дискримінації євреїв, але й інших пригноблених народів, зокрема українського. Монолог-притча «Асиміляторам» — це пристрасне заперечення осудження широко культивованих на рівні внутрішньої державної політики тенденцій і заходів, спрямованих на асиміляцію, денационалізацію поневолених народів, особливо в австрійській імперії та царській Росії. А незламність, пристрасну

любов біблійного Якова до своєї землі І. Франко узагальнює як високий зразок патріотизму. Отже, широкий актуальний підтекст цих творів — надзвичайно важлива і невід'ємна складова частина їхнього ідейного змісту.

Якісно новим явищем в літературній історії «Єврейських мелодій» є друга група Франкового циклу — поеми «Сурка», «У цадика», «З любові», «По-людськи». Предметом зображення цих творів, як і деяких прозових полотен І. Франка та його сучасниці польської письменниці Елізи Ожешко, є буденне життя, тогочасне становище і відносини єврейського населення, зокрема єврейської бідноти. В одному з цих творів (поема «По-людськи») поет устами свого героя Хаїма відверто розвінчує апологетику біблійних пророків та святців, віддаючи перевагу людям, що ділом служать своєму народові, прагнуть «чоловіком з людьми бути».

Як письменник-реаліст І. Франко переконливо доводить безпідставність пресловутої теорії про так званий національний солідаризм євреїв різних станів, якою звичайно козирають сіоністи; показує різку соціальну диференціацію, класові суперечності між бідними і багатими євреями. Український поет з любов'ю і сердечним співчуттям говорить про бідних і знедолених євреїв і нещадно викриває, таврує хижість, лицемірство, підступність єврейських багатіїв. Образ бідної єврейської дівчини-покритки, непривабливої на вроду Сурки український поет піднімає до найвищої гідності материнської краси. Сурка з однойменної поеми І. Франка — це один з найкращих і найзворушливіших образів жінки-матері в дожовтневій українській літературі.

Глибоко людяний внутрішній світ єврея-бідняка, його прагнення до щастя і трагічний фінал боротьби з життєвими злигоднями малює поет в поемі «З любові». Тут також на протилежних соціальних полюсах євреїв — бідняк і багатій. Симпатією поета овіяна постать правдолюбного Шаї-Ляйба з поеми «По-людськи», який осмілився рішуче кинути в очі всій єврейській громаді, що «страх побожний» корчмар, котрого оголошено святцем, — це лицемір і ханжа, людина, яка все своє життя наживалася на кривді, неправді та розбої. За це Шаю-Ляйбу окричали безбожником і тяжко побили.

У названих поемах І. Франко приділяє значну увагу проблемі шляхів і засобів усунення віковичної відособленості, відмежування євреїв від народу, серед якого і на землі якого вони живуть. Проблема ця цікавила письменника, можна сказати, протягом усього його життя. Як і в художніх, так і в публіцистичних творах великий Каменяр не раз підкреслював, що атмосфера недовір'я і ворожнечі між євреями і зокрема українськими селянами зумовлена не національними, расовими чи релігійними причинами, а головним чином соціальними. Тому бар'єр цей неминуче зникне, коли буде усунена його соціальна основа, коли український селянин побачить у євреєві не пана, панського прислужника чи посіпаку, корчмаря-здирищика чи лихваря, не соціального лиходія, а доброго сусіда і приятеля.

Ще в «Петріях і Довбушуках» І. Франко в образі Бляйберга малює тип єврея, який стоїть на стороні селян. У «Жидівських мелодіях» він накреслює кілька таких образів. Герой поеми «У цадика» задумується над своїм життям, проведеним у погоні «за крейцаром», у здиристві, ошуці, брехні, і вирішує:

...Ні, не можна так жити!
Хіба ж то ми пси, а не люди,
Щоб гризтись і жертись отак? І коли ж
Кінець тій ненависті буде? (X, 222)

Наближення до трудового люду, завоювання його довір'я і симпатії — ця тема поставлена в центрі уваги великої поеми «По-люд-

ськи». Герой твору крізь складні життєві перипетії проходить шлях від жорстокого панського посіпаки і здирці до чесної трудової людини, одиумця і захисника селян. Любов і довір'я останніх він завойовує чесною працею, щирістю і відданістю справам народу, серед якого він живе.

Рекомендований І. Франком основний рецепт оздоровлення відносин між євреями і селянами не позбавлений, зрозуміло, односторонності та значної ідеалізації села. Далекою від істини є насправді ілюзія одного з персонажів, що лиш хлібороб «кривди нікому не творить», бо пореформенне село саме борсалось в соціальних суперечностях. Зрештою і герой «По-людськи», бачачи негативні сторони селянського буття, справедливо констатує:

Та не все тут правда, сину!
В тім спокою, в тій тиші
Дух дрібніє, мозолі тут
Наростають на душі (X, 249).

Водночас не можна не визнати, що кращий вихід для вирішення цієї проблеми на ґрунті галицьких обставин знайти було нелегко.

Значний інтерес представляє і дослідження художньо-стильових особливостей «Жидівських мелодій» І. Франка. Якщо у віршах «Самбатіон», «Асиміляторам», «Заповіт Якова» український поет продовжує певною мірою характерну для його попередників традицію стилізації під піднесено-урочистий тон біблій, патетику орацій древніх пророків, похмурий мінор псалмів і скарг, то в поемах він надає слово своїм живим сучасникам. Всі чотири поеми, написані від першої особи: самі герої розповідають про своє життя, свою долю. Вартим уваги є й те, що в першодруку ці твори мали навіть характерні підзаголовки: «Сурка. Оповідання служниці», «У цади́ка. Оповідання жидівки», «З любові. Оповідання конокрада», «По-людськи. Оповідання онучаря».

Цією особливістю викладу зумовлена і гранично проста композиція поем — послідовна епічна течія без найменшого видимого втручання в неї самого автора. Довгу оповідь Гершона-конокрада тільки в самому кінці завершує авторська замітка про те, що герой цієї історії сидів у нічній пітьмі на тюремному причі і «тихесенько, мов чміль той старий у траві, бринів собі пісню жидівську» («З любові»).

Мова цих творів — проста, лаконічна, її інтонаційна партитура яскраво передає складну гаму почуттів і настроїв героїв. Нею автор тонко тінює характери, індивідуальні та психологічні особливості героїв тощо. Тонким і надзвичайно чутливим майстром виявився тут І. Франко і щодо вираження мовними засобами національних особливостей характерів героїв. Він відмовився від поширеної в літературі практики натуралістичного копіювання мови євреїв, грубого перекручення її, зловживання жаргонізмами. Мова Франкових героїв — літературна, в неї лише місцями повкраплювані з великим почуттям художньої міри і такту окремі єврейські народно-розмовні слова і фразеологізми, які органічно вплетені в загальну мовну тканину. Національне відтінення мови І. Франко здійснює також шляхом відповідного синтаксичного конструювання фраз, використання характерних форм звертання, епітетації тощо. Важливу типізауючу і стилістичну функцію виконують тут елементи й деталі, почерпнуті з єврейського побуту й етнографії. Ось, наприклад, як описане святкове єврейське меню:

Випивши по чарці меду	Потім з яйцями цибулька,
(Мед сам Хаїм виробляв),	Далі з кашею росіл,
Риби доброї по дзвоні	Врешті кугель шабасовий
Хаїм кожному роздав.	Украсив собою стіл (X, 248).

Ще одним дуже істотним джерелом, з якого поет черпав як сюжетно-змістові, так і художньо-стильові елементи для своїх «мелодій» був

єврейський фольклор. Цей факт також вигідно виділяє Франкові «Жидівські мелодії» на тлі літературної традиції, про яку згадувалося вище.

Український поет черпав єврейський фольклор з живого побутування. Він цікавився усною словесністю євреїв ще з гімназичних дрогобицьких років, записував та публікував її. Чимало таких записів збереглося в архіві письменника. Можна без перебільшення сказати, що І. Франко був найбільшим знавцем єврейського фольклору серед українців. Здається, що суперника в цьому відношенні він не має й досі.

Щоб провести належне дослідження зв'язку Франкового циклу з єврейським фольклором, треба б мати відповідні знання цього предмета. Тут обмежуємося лише згадкою про ті відповідні моменти, на які вказував сам поет і які вдасться співставити з відомими фольклористичними матеріалами.

Коментуючи назву «Жидівські мелодії» у першому виданні збірника «З вершин і низин», І. Франко використав повністю цитовану вище передмову із «Зорі». При цьому він додав цікаве уточнення щодо генезису віршів «Самбатіон» і «Пір'я»: «Особливо вразило мене сучасне припоровлення звісної мені вже давніше казки про кипуче море Самбатіон і пісня (жаль, що я не встиг її записати), зложена в жидівському жаргоні, з повторюваною в кожній строфі апострофою до пір'я з розбитих жидівських перин. Отсе й були сюжети моїх «Жидівських мелодій»⁶.

Як трансформував поет цю казку, як переспівав пісню, що вніс від себе — це міг би сказати лише дослідник на основі порівняльного аналізу цих віршів і конкретних фольклорних відповідників.

У мову творів внесені народні єврейські приказки, прислів'я тощо.

Окремою спеціальною темою може бути дослідження характеру і функціонального віршово-ритмічного багатства і різноманіття Франкових «Жидівських мелодій».

Отже, цикл «Жидівські мелодії» є видатним явищем не лише у творчості І. Франка, але й в українській поезії взагалі. Він репрезентує розвиток і узагальнення кращих демократичних й інтернаціональних традицій української літератури ХІХ ст., дає найглибше осмислення і художнє відображення важливих актуальних проблем, зв'язаних із суспільно-громадським і політичним життям єврейського народу.

Цикл І. Франка є також продовженням і дальшим розвитком кращих традицій єврейської тематики в європейській літературі. Він додає нові мотиви до популярної традиції «Єврейських мелодій» і головне, розширює діапазон її ідейно-змістового звучання реалістичним осмисленням актуальних соціальних явищ життя єврейського народу. Український поет достойно проніс на сучасному йому етапі літературного розвитку естафету, прийняту, зокрема, від таких його великих попередників, як Дж. Байрон і Г. Гейне.

«Жидівські мелодії» І. Франка відзначаються багатством і своєрідністю художнього письма. Вони зберігають свою естетичну свіжість і атракційність, не втрачають своєї пізнавальної та виховної значимості. Їх зміст та ідейний пафос спрямовані проти ідеології всякого націоналізму, і зокрема проти сучасного єврейського націоналізму.

Слід сказати, що традиції франківських «Жидівських мелодій» знайшли своє продовження і розвиток у творчості Лесі Українки, Михайла Коцюбинського і в кращих надбаннях української радянської літератури.

⁶ І. Франко. З вершин і низин. Львів, 1887, стор. 24—25.

Сатиричні прийоми й засоби у творах І. Франка

Сатиричні твори І. Франка відзначаються глибоким ідейним змістом і високою майстерністю. Письменник виробив свій індивідуальний стиль. Засвоюючи досвід своїх попередників, він, «шукав собі сам дороги, пробував різних манер, дивлячись на одно, щоб зміст був свій, щоб душа твору була частиною моєї душі»¹.

І. Франко неодноразово зазначав, що без великої праці й без широкого знання не можна написати великого і визначного твору. Це характерно і для творчості самого Каменяра.

У передмові до збірки «Добрий заробок» (1902), розповідаючи про процес своєї творчості, І. Франко писав, що деякі образи мучили його по кілька літ, над деякими творами він працював довго, інші ж були написані за одним подихом. Але це було лише тоді, коли задумані образи були остаточно «виношені» письменником.

Так були написані деякі сатиричні твори І. Франка. У рукописах оповідань «Іригація», «Довбанюк» дуже мало правки. Співставлення першодруків сатиричних творів «Свиня», «Як згода дім будувала», «Доктор Бессервіссер» з пізнішими виданнями свідчить про те, що вони були «виношені» письменником, написані відразу, а тому, перевидавши їх, автор не вносив жодних змін. Лише в нарисі «Доктор Бессервіссер», надрукованім у збірці «Місія. Чума. Казки й сатири» (1906) і в пізніших передруках через недогляд пропущено одне речення в тому місці, де говориться про «два роди знаючих людей». Наводимо цей уривок за першодруком. «Бачите, є два роди знаючих людей: такі, що щось знають добре, і такі, що знають усе ліпше. У перших є знання позитивне, більше чи менше, ширше, чи вузше — про се байдуже. У других є знання компаративне, релятивне, а власне компаративне»². Виділене нами речення пропущене у виданні творів письменника 1906 р. і в пізніших передруках.

Деякі твори І. Франка мають значні відмінності в різних виданнях. Так, оповідання «Патріотичні пориви» у виданні «Громадського друга» (1878) гостріше, ніж у перекладі на польську мову, вміщеному в альманасі «Ruch» (1887).

Гостріше висміяний австрійський чиновник Гопман з «Казки про Добробит», надрукованій у журналі «Народ», ніж у перекладі цього твору на польську мову, вміщеному в журналі «Glos». В перекладі, зокрема, втрачається колорит мови австрійського чиновника.

В автографах нарису «Молода Русь» українською і польською мовами є дуже важливе місце, опущене в друкованому тексті збірки «Рутенці» (1913), де реалістично змальовано картину класової диференціа-

¹ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. АН УРСР, Архів Івана Франка, спр. 601.

² ЛНВ, 1898, т. 23, стор. 367.

ції села в образі невпинного колеса, яке до багатів повертає переважно гладкі боки життя, а до бідних раз у раз обернені різнорідні зубці та храповини того колеса.

І. Франко писав про свої твори, що «майже всі вони показують дійсних людей»³, котрих він колись знав, що в нарисах «Рутенці» він «в сатиричний спосіб *спортретував*»⁴ (курсив наш. — М. Ч.) кілька фігур оточуючої його галицько-української буржуазної інтелігенції.

На основі вивчення галицьких відносин того часу, а також листів І. Франка до багатьох сатиричних образів його творів можна відшукати прототипи. Але не слід зводити сатиру великого Каменяра до портретності. Беручи за основу реальні події, письменник відокремлював суттєве від поверхового: аналізував, «через дуже тонке сито сіяв»⁵, створював типи. Він створював деякі образи тих типів, що тільки зароджувалися, показував «у розвитку те, що насправді існує тільки в зародку»⁶. В цьому відношенні можна говорити про пророче передбачення сатирика, який ще в 1878 р. («Рутенці») в образах галицьких рутенців показав зародки такого суспільного типу політичного угодовця і дворушника, як доктор Бессервіссер.

В ряді творів І. Франко створює виключні характери і події, вдається до гротеску, фантастики тощо. Саме такими є образ пана («Як пан собі біди шукав»), виродженого шляхтича Городиського («Довба-нюк»), австрійського чиновника Гопмана («Казка про Добробит»). У сатиричній казці «Як пан собі біди шукав» зображено дивовижні перетворення пана в кріпака, появу юнака з багатирською силою. Але при всій наявності елементів фантастики у творі життєві явища зображено реалістично, які лише підкреслені гіперболічними рисами.

Відомо, що алегорія, езопівська манера в умовах класового суспільства є засобом, до якого сатирик змушений вдаватися, щоб висловити свій осуд суспільних явищ буржуазно-поміщицької дійсності. Це була, як говорив М. Салтиков-Шедрін, «манера рабська», бо письменник не стільки турбувався про предмет роботи, скільки обдумуванням способів проведення його в середовище читачів. Але ця манера, за словами російського сатирика, при «відповідному стану суспільства цілком природна»⁷.

Проте це не робило сатиричні твори незрозумілими. Читачі відчували, що пише сучасний автор, змальовує сучасні події. З допомогою різних засобів (натяків, зауважень, вигуків, різноманітних відступів тощо) сатирик показує своє ставлення до зображуваних подій.

Алегорію оповідання «Шука», наприклад, допомагає розкрити таке порівняння: «Шука «любить ковбалів не менше щиро, не менше ніжно, як пани своїх підданих, як пастухи своїх овець»⁸. Політичне спрямування сатиричної казки «Опозиція» розкривається такими деталями: письменник пише про справжні назви установ, що існували в той час у Львові. Прізвище дійсної особи одного з вожаків «москвофільської» партії — Тит Ковальський («Притча о блудных отцах») вказує на те, що цей твір спрямований проти «москвофілів».

У «Притчі о Форисее и Митарее» І. Франко в сатиричному плані використовує ряд висловлювань, які широко вживались в демагогічних промовах і статтях вожаків «москвофільської» партії. Алегоричність

³ Матеріали до культурної і громадської історії Західної України, т. I, К., 1928, стор. 329.

⁴ Там же, стор. 326.

⁵ Іван Франко у спогадах сучасників, 1956, стор. 179.

⁶ Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник п'ятий, Львів, 1956, стор. 125.

⁷ М. Е. Салтиков-Шедрін. Полное собрание сочинений, т. XIII, ГИХЛ, М., стор. 267.

⁸ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. III, стор. 332.

«Казки для молодих директорів банкових» розкривається заголовком цього твору.

Умовність історичної форми «Сморгонської академії» розкривається тим, що сатирик описує стародавню галицьку Сморгонську академію, правила внутрішнього розпорядку цієї установи й одночасно з мешканцями цієї академії — Ведмедями, Цербером — сам перебуває в стосунках як їх сучасник.

Допомагало зрозуміти політичне спрямування сатиричних творів І. Франка й часте звертання письменника до такого прийому, як перефраз прізвищ відомих діячів «москвофільської» партії: Івана Наумовича в Наума Безумовича («Дума про Наума Безумовича»), Венедикта Площанського в Меледикта Плосколоба («Дума про Меледикта Плосколоба»). Прийом перефразування прізвищ Цішка в Кішку, Райхельта в Рябка Хельта використовує письменник і в сатиричній казці «Опозиція», політичне спрямування якої розшифровується й самою назвою твору, і натяками на облудні лозунги буржуазно-ліберальних діячів партії «народовців» про «кривду» і «рівноправність».

Франко-сатирик часто звертався до образів тваринного епосу, які він переосмислював, наповнював новим соціальним змістом, скеровував проти тогочасних основ буржуазного суспільства. Образи Лева, Ведмедів, Вовків, Тигрів, Орлів, Ястребів (хижих тварин і птахів) в сатиричній казці «Звірячий бюджет», Ведмедів в «Сморгонській академії», Щуки й Свині в однойменних сатиричних творах — це алегоричні образи суспільних хижаків буржуазної держави, представників експлуататорських класів.

В ряді сатиричних творів І. Франка («Молода Русь», «Гострий-прегострий староста» та ін.) виступає образ автора-оповідача. В оповіданні «Свинська конституція» розповідь ведеться від імені селянина. Такий прийом давав можливість письменникові передати події через відчуття народних мас, показати ставлення народу до буржуазного суспільства. У «Свинській конституції» розповідь старого селянина Антона Грицуняка була зручним прийомом, щоб, не вдаючись до алегорії, відкрито висловити правдивий осуд страшної дійсності цісарської монархії, висміяти обмежену буржуазну конституцію.

В багатьох творах І. Франка виведені, як писав А. Кримський, «розсудливі мужики», які часто так критикують існуючі порядки і цей самий злоповісний закон, що й світлий публіцист міг би позаздросити основності їх суду»⁹.

Майстерно використовує письменник скарби народної поезії, багатство розмовної мови. В його творах часто зустрічаються такі фразеологізми, як «показати де раки зимують», наговорити «три міхи правди», «ні в кут, ні в двері», гроші «їсти не просять», «про чорну годину», «ні сіло, ні впало» та ін. В сатиричній казці «Звірячий бюджет» про австрійську конституцію говориться, що вона народним масам «остогидла гірше хрону». Цим порівнянням охарактеризовано антинародну суть буржуазної конституції, під ширмою якої на «законних основах» здійснювався жорстокий соціальний і національний гніт.

Пихатість і зарозумілість польських панів у творі «Довбанюк» письменник висміює за допомогою таких порівнянь: Шляхтич Городиський «надується, як той індик», а коли йде, то — «ніс догори, ніби зорі лічить». Демагогія галицьких буржуазних лібералів викривається, зокрема, таким порівнянням: Пани люблять народ не менш ніжно та щиро, «як пастухи своїх овець» («Щука»). Обмеженість, тупість представників сільської влади в Галичині висміюється порівнянням вівця з телям: «Війт стояв, як тото теля, що о нові ворота вдариться» («Істо-

⁹ «Зоря», 1891, № 4, стор. 76.

рія моєї січкари»). Пустомельство та демагогія галицьких угодівців характеризується метафорою: В них «ллються рікою широкі промови» («Доктор Бессервіссер»). Представники польсько-шляхетської влади пропонують галицько-українським буржуазним партіям брати те, що їм дають, а не бажати «печеного льоду» («Опозиція»). Пустота і духовне убозтво попівських родин підкреслюється таким висловом: Пани на бенкетах займаються розмовами «про торішній сніг» («Патріотичні пориви»):

З великою майстерністю використав І. Франко народні прислів'я і приказки, викриваючи політичні основи Австро-Угорської імперії, антинародну конституцію, лицемірство галицьких лібералів, реакційну діяльність, пихатість, зарозумілість польської шляхти.

Сатирик рішуче виступав проти рабської філософії покори й пасивності, запламував угодівство галицько-українських буржуазних партій, які проголошували, що «помалу ідеш, далше заїдеш», «святий спокою, гаразд з тобою», «згода дім будує, незгода руйнує» («Як згода дім будувала»); «богові, що богове, а цісареві, що цісареве» («Як пан собі біди шукав»).

Зарозумілість польських панів, їх демагогію про нібито культурну місію польської шляхти серед українського селянства Галичини письменник висміює, використовуючи іронію приказок: Пани розповсюджують світло не те, що розпалює пожежу, а те, що «світить, а не гріє» («Іригація»). Пихатість, моральну спустошеність гоноровитої польської шляхти висміяно прислів'ям «не все золото, що блищить».

І. Франко влучно використовує народну приказку і для характеристики австро-цісарського ладу, який своєю демагогічною політикою намагався відвернути народні маси від революційної боротьби, словом, поступити так, щоб були «вовки ситі і кози цілі» («Звірячий бюджет»).

Сатирик таврує безпринципність і пустомельство галицької буржуазної преси, газетярів, що безконечно мелють на тему: «У городі лобода, а в Києві дядько» («Наша публіка»).

У багатьох публіцистичних статтях і художніх творах письменник викривав польську шляхту, що прагнула реставрації Польщі в давніх кордонах. Звернення Польщі на Схід проти Росії письменник вважав «фатальною помилкою поляків»¹⁰, бо «Польща далеко сквапнійше потребувала боронити себе саму проти напору західноєвропейського, а властиво німецького хижацтва». Розташована між Німеччиною і слов'янськими країнами, відчуваючи постійну загрозу онімеччення свого народу, Польща «повинна була почути свою солідарність з слов'янством, а особливо з Росією»¹¹.

Прагнення польської шляхти до відновлення Польщі в межах старих кордонів за рахунок українських і білоруських земель І. Франко викрив і в сатиричному оповіданні «Довбанюк». Як влучно попадає в ціль народний вислів, спрямований проти польських панів, які сподівалися, що коли буде реставровано «історичну Польщу», то тоді, очевидно, «грушки на вербах рости будуть, чи калачова туча спаде». На основі вислову «Чия влада, того й віра» письменник створив характерне для Галичини прислів'я: «Чие село, того й пропінання» («З галицької «Книги биття»»). А прислів'я «Чи круть-верть, а без свинства чоловік на світі не проживе» («Свиня») досить влучно характеризувало галицько-українські буржуазні партії, які запродували інтереси трудящих, ідучи на угоду з австрійськими володарями і польськими панами. Закликом до боротьби з експлуататорами звучить вислів письменника «Вовка чи

¹⁰ «Діло», 1883, ч. 38—39.

¹¹ Там же.

здорового, чи скаженого, однаково треба вбити» («Як пан собі біди шукав»).

Народний вираз «Пройшов Крим і мідні труби» І. Франко наповнив новим політичним змістом. Викриваючи одного з представників австро-цісарського уряду, письменник пише, що він «пройшов огонь абсолютизму, води федералізму і мідні труби централізму» («Опозиція»).

В сатиричних творах письменника зустрічається багато узагальнюючих формул, які влучно характеризують галицько-українських буржуазних лібералів, їх політичне дворушництво: «Раз чорніємо, раз біліємо», «Сьогодні плюємо, а завтра лижемо» («Наша публіка»); «Дійствує з уповноваження і за підтвердженням з гори» («Казка про Добробит»); «Держимося політики звісного покірного теляти» («Меморандум»).

І. Франко широко використав традиційні зачини, постійні стилістичні формули і композиційні елементи народної казки. Сатиричні казки письменника починаються своєрідним зачином: «Був собі раз...», «Був собі колись...» та ін. Наприклад: «Була собі раз Опозиція...» («Опозиція»); «Був собі кожух...» («Історія кожуха»); «Була собі мушка-золотушка...» («Казка для молодих директорів банкових»); «Був собі раз у Галичині староста...» («Гострий-прегострий староста»); «Був собі колись Добробит...» («Казка про Добробит»).

Зустрічаються в сатиричних творах І. Франка і казкові засоби образності для опису зовнішнього вигляду героя або його подвигу. Але якщо в народній казці ці поетичні звороти підкреслюють позитивні риси її героя, який такий красивий і здійснює такі подвиги й героїчні вчинки, що «того ні пером описати, ні в казці розказати», то І. Франко використовує казкові засоби образності для сатиричного викриття. Пастер Гавдентій не здійснює ніякого подвигу, а, навпаки, намаганням привернути увагу парафіян своєю проповіддю догм католицизму біля церковної площі на спеці, серед невгомних дзвонів, перетворив себе на загальне посміховище. І ось того, як мучився цей слуга Ватікану, «ні пером описати, ні в казці розказати» («Чума»).

Користується сатирик і такими поетичними зворотами, які поширені в казках для створення ілюзії дійсності, надання зображуванім подіям реальності та конкретності: «Мушу описати вам оце його так, як мені описував небіжчик моєї баби» («Казка про Добробит»); «Було то не давно і не пізно, а так у самій середині» («Як пан собі біди шукав»); «День перед мною, а ніч за мною» («Гострий-прегострий староста»).

Казкові зачини і засоби образності, наповнені новим змістом, в сатиричних творах І. Франка набувають іронічного значення. Вони не поетизують героя, як в героїчно-фантастичних казках, а піддають його висміюванню і сатиричному викриттю і є одним із прийомів політичної сатири.

Зустрічаємо в сатирі Франка характерне для народної казки повторення композиційних та мовностилістичних компонентів, зокрема прийом тричленності («Казка для молодих директорів банкових», «Опозиція»). Це підсилювало враження, викликало інтерес в читачів і слухачів.

У «Казці для молодих директорів банкових» письменник використовує ритміку народних казок, внутрішню риму: «Була собі раз мушка-золотушка; она собі літала-бреньчала, аж поки в павутину попала; а мушка ніжками тріпоче — не знати, чи дужає, чи вмерти хоче»¹²; чергування прозових і віршованих рядків: «Аж прийшов знахар-примов-

¹² «Нове зеркало», 1884, № 18.

ник, що звався Яцко Пустословник, глянув на мушку поперехово, і сказав слово:

Я брат — демократ.
Кого лічу — буде рад»¹³.

У творах І. Франка зустрічаємо полонізми і германізми, здебільшого вкладав він їх в уста австрійських урядовців, шляхтичів, єзуїтів тощо. Для представника австрійської влади Гопмана («Казка про Добробит»), що здійснює колонізаторську політику цісарського уряду в Галичині, характерна і специфічна вимова — в українських словах дзвінкі голосні він вимовляє глухо, вживає німецькі слова: «Апи фатерлянд стров пув, а кльопа все пусе». В деяких творах (наприклад «Чиста раса») у мові персонажів зустрічаємо окремі німецькі слова, навіть цілі фрази. Окремі слова і вирази з німецької і польської мов в устах австрійських чиновників і польських панів служать одним із засобів характеристики цих персонажів.

Мова представників народних мас проста і образна, гостра й до тепна. В їх уста письменник вкладає народні прислів'я і приказки, фразеологічні звороти тощо.

Багаті скарби народнопоетичної поезії, які використовує І. Франко у своїх творах в найрізноманітніших планах, служать засобом сатиричного викриття австро-угорського цісарського ладу, галицько-української та єзуїтсько-католицької реакції.

Сатира І. Франка мала великий вплив на творчість галицьких письменників-реалістів, зокрема на Леся Мартовича, який мовою і тематикою своєї сатири й гумору — найближчий учень і продовжувач Франка. Великий Каменяр гартував сатиричні пера Ярослава Галана, Степана Тудора, Петра Козланюка. І сучасним радянським сатирикам є чого повчитися у І. Франка, сатиричні твори якого досі не втратили свого бойового духу.

¹³ «Нове зеркало», 1884, № 18.



Сатиричний портрет у прозі малих жанрів І. Франка

Відомо, що в зовнішній поставі, у рухах, у манері триматись, навіть у виборі одержі дуже часто розкривається характер людини, її особистість, її суспільне становище. Вловити оту рисочку зовнішності й підкреслити нею показове для людини, типове для прошарку чи класу — нелегка справа, вона під силу тільки справжнім художникам. У зображенні портрета свого героя такий митець керується як чуттям психолога-людинознавця, так і досвідом соціолога. При цьому він мусить проявити гнучкість і обережність, щоб випадковим чи другорядним не заслонити головних прикмет даного характеру і типу, щоб узятими з натури чи цілком видуманими письменником рисами персонажа не вбити достовірного, не похитнути художньої правди, а головне, щоб досягти бажаної викривальної мети, втілити дорогі авторові ідеї. Про це свідчать численні приклади з класичної літератури. Пригадаймо хоча б те, що скупість гоголівського Плюшкіна одночасно з осміянням потворних рис багача взагалі, що заповзятлива хазяйновитість Тобілевичевого Пузиря і осудження в його образі сільського буржуа, що обережність і обмежена передбачливість чеховського Белікова і глузування над подібними інертними людьми, над людьми — «тормозами» і т. д. і т. п. — подані і запам'ятовуються в основному через деталі портретів.

Глибоко викривальну функцію має і ряд прекрасно створених сатиричних портретів у творах Івана Франка. Портрети сатиричних персонажів український письменник малював різноманітно і багатогранно. У його сатирі знайдемо й такі постаті, зовнішність яких повністю сходиться з їх негативними вчинками, з їх непривабливими внутрішніми якостями, — отже, коли автор насвітлює викривальний образ зразу, даючи свою неприховану, суб'єктивну оцінку; поруч з цим сатирик малював і такі персонажі, в яких, за словами М. Горького, «внутреннее безобразие весьма часто и очень искусно прикрывается внешним благообразием»¹.

Переважали у Франкових творах портрети, намальовані засобами карикатуриста, навіть памфлетиста. Сатирик-борець мав відвагу рубати з плеча, любив відштовхуватися від конкретної події та конкретного носія пороків. Не один раз він майже не завуальовував, а то й зовсім відверто подавав імена сатиричних прототипів (Плосколоб — Площанський, Безумович — Наумович, Валько — Малько, Цішек — Кішка, Райхельт — Рябко Хельт); вводив прозвища, які походили від високих посад у Галичині (Митро Полита — митрополит, Перемісник — намісник). Письменник-демократ брав «з натури» або вплітав у сатиричні портрети деякі риси конкретних, відомих ширшому колу живих діячів

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, М., 1953, стор. 234.

(«Сідоглавий» — Ю. Романчук, що справді мав сиву чуприну; Мар'ян з нарису «Звичайний чоловік» — це пан М., про якого автор писав у листі до О. Рошкевич, що він «портретував» його; Денис — якийсь, за свідченням академіка М. Возняка, Мих. Вагилевич і т. д.).

Майстерно створюючи викривальні персонажі, І. Франко не завжди подавав їх портрети. Цікавою, мабуть, буде така цифра: з 28 сатиричних нарисів і оповідань, поміщених у перших чотирьох томах двадцятитомника, половина зовсім не має портрета, а в шести з решти знаходимо лиш «рисочки» зовнішності персонажів.

Можна задати питання: чи подібна манера не збіднює образ? Адже, немовбито, наявна неповнота зображення... Мабуть, ні. Ось, приміром, оповідання «Як русин товкся по тім світі». В ньому виведено три збірні алегоричні персонажі лікарів, як втілення трьох чорних сил, що душили галицьких трудящих, — владу австрійських, польських та угорських магнатів. Основну викривальну силу сатирик спрямував тут у важливіше, у більше, ніж конкретні лікарі, викривальний пафос цих образів згущений для боротьби проти реакції взагалі, проти державних порядків, — і тому автор не дбає, щоб лікар-поляк чимсь відрізнявся від лікаря-мадьяра або від лікаря-австрійця.

В оповіданні «Опозиція» І. Франко також не наділив так званих борців з табору «нової ери», тобто народовців-псевдоопозиціоністів зовнішніми атрибутами. Автор влучно показав їх під образом Шкапи — і це ім'я сказало все, в тому числі розкрило весь «портрет», бо хто не відрізнити доброго коня від «шкапи»? Сатиричне ж викриття у творі досягнуто іншими засобами — через вчинки, алегоричної шкапи, через комічне задкування новоєрівців від опозиції та голосного протесту — до «орієнтування» — і аж до принизливого благання наділити їх посадами і авансами.

Нагадаємо ще оповідання «Задля празника», де письменник дошкульно висміяв цісарську «ласку» до народу, в якому через образ Гаммершляга викрив підступність капіталістів щодо робітників. Легше всього було б авторові описати пузатого і пикатого чи там худого, злобою роз'їдженого буржуа, що ради своєї кар'єри на один день став «рідним братом робітника», а потім, коли від'їхав цісар, здер з підлеглих і за спецовку, і за чисті простирала. Але І. Франко економно, без малювання зовнішності, а лише через вчинки, а ще, може, через німецьку мову негативного персонажа розкрив новоспеченого барона як душителя і ворога українських трударів.

Отже, в багатьох сатиричних творах письменник не дотримувався традиційного для того часу правила белетриста — при змалюванні персонажа подавати його портрет, відтворювати зовнішність персонажа. Більше того, І. Франко як сатирик-новатор сміливо вводив у свої твори абстрактних «героїв», свого роду персонажами робив суспільні явища, державні інституції, як наприклад: буржуазна конституція («Свинська конституція»), бюджетні закони («Звірячий бюджет»), закони уряду про немовби-то охорону кустарів («Домашній промисл») тощо. Він не вважав потрібним створювати якийсь алегоричний образ тієї згаданої конституції, того чи іншого буржуазного закону. Над їх суттю, над їх злою силою він глумився іншими численними сатиричними засобами і прийомами.

Як уже було підкреслено вище, в малюванні зовнішності сатирик часто задовольнявся окремою деталлю, характерною рисочкою портрета. Але завжди такою, яка б освітлювала образ, доповнювала бажану характеристику сатиричного об'єкта.

В оповіданні «Патріотичні пориви» нічого не сказано про вік, ріст, про ширину плеч і т. д. отця Іллі. Але досить було сказати, що піп «за-

сукав рукави, протер очі, що непослушно раз у раз злипалися, розмахнув руками, аби надати їм більше сили» — і перед нами постала повна енергії людина. Тільки ж куди йде ця енергія? Виявляється, що отець Ілля належить до тих, які не тільки церковними потребами, але й власними руками можуть задушити селянина, перед читачем постає горе-патріот, що не доспить ради власної слави, допоможе редакції реакційної газети «Слово», але пальцем не поворушить для добра хлібороба, навіть навпаки — зробить йому зло. І зразу ж отой жест, який міг розростися в подробиці портрета, обертається проти героя, стає сатиричним.

Не зразу збагнеш настрій автора, коли читаєш про пана Володка в оповіданні «Вільгельм Телль», або коли знайомишся з образом пана З. з оповідання «Чиста раса». Так, наприклад, Володко постає перед читачем спочатку як інтелігентний «молодий чоловік»; його інтелігентність має підкреслити пенсне. Але ось цей зовні привабливий «молодий чоловік» цідить крізь зуби про «бабські капризи» закоханої в нього дружини, йде на оперу, аби лишень показатись людям, поводить як шкурник і ретроград, коли йому пропонують написати статтю до демократичної газети. І знову ж, невеличка деталь портрета — пенсне на носі у Володка стає засобом протилежної характеристики до звичного поняття, стає викривальною деталлю.

Найменшій тині зневаги не з'являється спочатку, коли знайомимось з паном З. (оповідання «Чиста раса»). Адже його зовнішність пристойна, навіть приваблива: пан З. «був старший пан, високий, статний, з замашистими шпаковатими вусами і коротко обстриженою, зовсім уже сивою чуприною...; лице його горіло ще здоровими рум'янцями, а на губах, рум'яних та м'ясистих, знати було невідгаслу фізичну силу і енергічну змисловість»². І лиш далі починаємо розуміти: негативний пан З. не зовнішністю, а своїм світоглядом, расистською ідеологією, зневажистістю до всіх інших, крім своєї мадярської, народностей. Сатиричного портрета пана З. в оповіданні «Чиста раса» не подано, автор намагається бути повністю об'єктивним до людини, яку, можливо, бачив і з якою вів розмову. Але за цією об'єктивністю ховається сильний заряд іронії, сатиричного викриття антинародних позицій шовініста і ладу, якому служить пан З.

Часом замість портрета і навіть для розкриття внутрішніх якостей характеру персонажа І. Франко подає несподіване алегоричне порівняння, точніше, співставлення. Образ гострого-прегострого старости Зам'ятальського («Острий-прегострий староста») досить добре, хай і не повністю, розкривається в такій картині: «Пройшовши через місто... ми дійшли до забудовань староства... Курн і качки проходжувалися по подвір'ю, а надутий, вічно сердитий і булькітливий індик, бачилось, панував над усіма і виглядав, мов символ цілого урядового місця» (курсив наш. — А. Х.) (III, 233).

Міцно спаяне композиційно це алегоричне співставлення малює перед нами перш за все образ старости, образ самозакоханого урядовця — блюстителя австрійських буржуазних порядків.

В оповіданні «Історія одної конфіскації» читач має змогу знайтись з образами неназваних ексцеленції, директора поліції, прокурора, редактора, комісара. І лише при змалюванні одного сатирик вважає потрібним сказати щось про зовнішність. Йдеться про «пана з великою бородою». Але й ця деталь — борода — скоріше символічна, а не портретна. Символ цей можна розшифрувати, як «пан з великою владою», «солідний і вельможний пан».

В таких оповіданнях і нарисах, як «Знеохочений», «Schönschreiben», «Іригація», «Доктор Бессервіссер», «Свиня» та в деяких інших портрет

² Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. III, стор. 215.

звичайний чи портрет сатиричний займає більше місця, а часом письменник подає навіть досить розгорнений опис зовнішності персонажа. І знову ж підкреслюємо, що таке розгорнення письменник вживає з необхідності, для поглибленого викриття суспільного типу. Так, наприклад, у трилогії нарисів «Молода Русь», «Звичайний чоловік» і «Знеохочений» лише в останньому Франко описує не тільки підлу поведінку, але й огидливу зовнішність Дениса — з його мертвецьким виразом обличчя, гнилими зубами тощо і викликає зневагу до дипломованого егоїста, до подібних йому нікчем. Цього не робив автор у першому нарисі, змальовуючи постать підлітка Михайла, та у другому, створюючи образ Маріана, бо не хотів, мабуть, принижувати невизрілу, несформовану ще особу, яку вводив у твір, та й головну силу сатири письменник спрямовував тут не на особистість, а на умови, обставини.

Про образ Добробита з оповідання «Казка про Добробит» написано немало протилежних міркувань. Дехто з дослідників навіть вважає, що І. Франко співчутливо вивів жертву австрійських загарбників. Аналіз портрета цього персонажа вносить досить виразну ясність: як і німець пан Гопман, так і Добробит, хоч він галичанин і справді жертва, — все ж є образом сатиричним, повністю негативним. Це тип безвільного слуги-гнуцкошпенка, здатного лише на животіння. Прийом протиставлення «старого Добробита» новому лише підсилює викривальну спрямованість такого типу, так би мовити сполучає два характери в один підкреслено негативний. Перед читачем постає збірний образ лінивого і нерозумного раба, який не здатний захистити себе, який уподібнюється безсловесній тварині.

«Любив він попоїсти — ховай боже! — пише І. Франко, — і животину носив перед собою таку, що свої коліна видав тільки в сні... Одним словом, як єсть сім гріхів головних, так усі вони немовби прописані були на його червоному, одутім лиці, в його невеличких, товщом запливших оченятах» (II, 356).

Чи можна співчувати цьому тлустому мішкові, набитому усіма гріхами? Звичайно, ні. До речі, тупість іншого персонажа — пана Андрониковського (оповідання «Іригація») письменник також підкреслює портретом, в якому немалу роль відіграють «в товщу потапаючі очі».

Сильний своїм впливом на читача і найширший у прозі малих жанрів сатиричний портрет подає І. Франко, малюючи образ вчителя Валька в оповіданні «Schönschreiben». Зумисні підкреслення, перебільшення, саркастичні, навіть гротескні епітети служать сатирикові для створення образу нелюдима, дикуна і циніка в храмі — школі. У вчинках Валька, мовби у фокусі, зібрано найстрашніше, що не так уже й рідко проявлялося в буржуазній системі освіти 70—90-х років XIX ст. в Галичині. Портрет саме й дає змогу звернути увагу на виродженого «педагога», виплодженого цією системою, нічим не обмеженого царя-деспота. Щоправда, автор немовби то заперечує «самодержавні» замашки персонажа. «Учитель своєю подобою зовсім не пригадував ніякого царя. Се був середнього росту чоловік, з коротко обстриженим волоссям на круглій баранячій голові, з рудими короткими вусами і рудою гіспанською борідкою. Його широке лице і широкі, міцно розвинені вилиці враз із великими, на боки повідгнаними ушима надавали йому тупої упертості і м'ясоїдності. Невеличкі жаб'ячі очі сиділи глибоко в ямках і блимали відтам якимось злобно та неприязно» (I, 249).

Тростинова палиця, замашки і звички економа, скривлені в злості уста домальовують постать Валька, роблять його беззастережно огидним. Якщо такий угодний владі, то яка тоді влада? — мусив робити висновок читач.

Нарис «Доктор Бессервіссер», який дослідники називають найкра-

щою перлиною в сатирі І. Франка, поліфонічний щодо засобів і прийомів комічного малювання. Іронічне захоплення вченістю Бессервіссера, наголошене найвідповіднішою в даному випадку формою монолога; несподіване піднесення, коли автор порівнює доктора з героями античної Греції, то раптове приниження натяком, що Бессервіссер знаннями може бути такий бідний, як той панич, що ходить у фраку і білих рукавичках, але не має чистої сорочки; використання антитези для показу дворушництва «надпартійного» австрійського діяча, використання піднесеної мови літописів, створення іронічних афоризмів, — це лише частка з арсеналу сатиричної характеристики, яку використовує письменник у памфлеті «Доктор Бессервіссер».

Відповідно до обраної теми не можна не звернути уваги на влучний викривальний портрет, яким наділяє сатирик Бессервіссера. Цей портрет створюється, як говорять математики, доведенням від протилежного. Автор називає доктора «типом вельми симпатичним», заперечує від'ємні аналогії, які роблять противники. Але сам отой кількарізний захист Бессервіссера примушує глибше вдуматися, відчутти іронію письменника, дає змогу помітити ознаки мімікрії у зовнішності та характері «всезнайки», допомагає викликати ненависть до «надпартійного» діяча. Перед читачем постає то високий і тонкий, як хміль, що пнеться понад тичку, то в три погібелі зігнутий черв'якоподібний служака, що уміє, «дотикаючи циліндром до самого тротуару», жайворонком приспівувати: «Gschanster Diener, Herr Hofraht, empfele mich ergebenst!»

Отже, І. Франко не ставив перед собою завдання використовувати портрет як головний прийом викриття і засудження. Найчастіше, зачіпаючи у своїй сатирі надто широкі суспільні явища, події, інституції, він висміював, викривав їх не через носіїв, а знаходив комічне у їх суті. Можливо, автор стояв на позиції, висловленій в одному вірші:

Не в людях зло, а в путах тих,
Котрі незрими́ми вузлами
Скрутили сильних і слабих
З їх мукою і їх ділами (X, 40).

І. Франко враховував ступінь вини, злочину носія зла, яке викривав, і в залежності від цього малював особу більш чи менш зовнішньо смішною, бридкою. Тому сатирикові часто вистачало лише окремих штрихів до сатиричного портрета персонажа.

Сатиричні портрети осіб-злочинців (перед народом, перед ідеалами правди) змальовані стисло, густими і яскравими барвами слова, в них багато засобів шаржу, сарказму, гротеску, натяків, алегорії тощо.

Іван Франко як сатирик, як майстер художнього слова не повторювався, подавав характерні суспільні типи, наділяючи їх дуже виразними рисами зовнішності, він застосовував різні, весь час нові засоби і прийоми малювання портретів.

Іван Франко — майстер пейзажу

„Природа і людина» — тема, яка займає одне з провідних місць у творчості І. Франка, поета і прозаїка. Та й у критичних працях письменник не обминає цього питання. Про принцип поєднання пейзажних зарисовок із картинами людського життя І. Франко говорить, полемізуючи з В. Барвінським з приводу «Лесишиної челяді». Про літературний пейзаж він веде мову, оцінюючи повість І. С. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», поезію Я. Каспровича тощо. Особливостям поетичного портретування природи письменник присвячує окремий розділ своєї розвідки «Із секретів поетичної творчості» — «Як поезія малює мертву природу». Про специфіку живописного пейзажу йдеться і в його роботі «Малюнки Івана Труша». Цей перелік можна було б продовжити, але повернемося до нашої основної теми. Поглянемо на характерні риси пейзажу в художній творчості самого І. Франка.

Насамперед впадає в око різноманітність типів пейзажів у прозових і поетичних творах письменника. Знаходимо в нього і реалістично-живописний пейзаж (опис села Грушатичі в повісті «Великий шум», гірські пейзажі в повісті «Не спитавши броду»), і пейзаж «психологічний», інтроспективний (село у спогадах Івана з оповідання «Ріпник»). Для поезії Каменяра характерний пейзаж символічний, побудований на контрастному зіставленні явищ природи («Дивувалась зима», сонет «Паде додолу листя з деревини»), а також пейзаж романтично-філософський (образ лісу в поемі «Лісова ідилія», в оповіданні «Рубач»). Нарешті, у прозі бориславського циклу І. Франко дає зразки промислового, урбаністичного пейзажу (повість «Воа constrictor» тощо).

Кожному з цих типів пейзажу, як правило, властива своєрідна манера образного відтворення картин природи, відповідний підбір деталей, вмотивоване використання словесно-виражальних засобів.

Продовжуючи традиції своїх попередників І. Франко поєднує пейзаж з картинами людського життя як методом контрасту, так і способом гармонії, унісону. Саме в цих пейзажах письменника найбільше живописного елементу, поскільки підкреслюється краса природи. В них досить часті епітети і порівняння, що передають живописні, кольористичні враження. Це — польовий пейзаж у «Лесишиній челяді»: «Пречудовий літній поранок. У холоднім, легенькім вітрі ледве-ледве леліється широкий лан жита. Жито, мов золото. Колосся, наче праники, аж похилилося під вагою зерна та перлових крапель роси, що позвисали з кожної стебелинки... Де-не-де видніється посеред того золотого, шумливого та пахучого моря сине чаруюче око блавату, або квітка куколю, або дівоче, паленіюче лице польового маку»¹.

¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. I, стор. 57.

Багатством кольорів вражає гірський пейзаж у повісті «Не спитавши броду». Борис Граб спостерігає схід сонця в горах: «Сходяче сонце обливало ярким пурпуром тиху, злегка хвилясту поверхність того чародійського моря... А на сході понад тим пурпуровим морем щосекундочки вистрілювали високо в небо величезні стовпи світла, граючого всіма фарбами веселки; звільна вони змінилися на щиро-злоті, з стовпів зробилися могутні ріки, а за ріками вилилось вкінці на поверхність мглистого моря й ціле море світла, виявилось пишне та величне сонце... Борис ще раз глянув вниз і довкола, — пурпурове море щезло без сліду, мов сонний привид. Тільки білі-білі озера виднілись ще дещо-де, золоті бризки висіли над лісами, а зато мільйони брильянтів іскрилися по лугах та полонинах, переливаючись то червоними, то зеленими, то синіми іскрами»².

В даному випадку перед нами типовий «живописний» пейзаж, побудований, так би мовити, за всіма правилами лінійної перспективи: в ньому є перший, другий і третій плани, певна точка огляду.

Інша структура тих пейзажів І. Франка, які ми назвали «психологічними». Якщо наведений вище пейзаж — це безпосереднє споглядання природи героєм твору, то «психологічний» пейзаж — це пейзаж-спогад, пейзаж-уявлення, це картина природи, що стоїть перед духовним зором глядача-героя. В результаті маємо трохи іншу побудову пейзажної картини. Вона має фрагментарний, дещо загальний характер, без перспективного поділу на перший, другий і третій плани.)

Ось картина природи в оповіданні «Ріпник». Іван, що мріє вирватися з бориславського пекла, згадує село: «Йому пригадалися зелені ниви, цвітисті луги, сиві воли, чисто побілені хатки і розкішні садки його рідного села, почулося бляння овець, фівкання гусенят, скрип журавля, і він мало не заплакав з наглого зворушення» (I, 96).

Аналогічну структуру має пейзаж-спогад у повісті «Воа constrictor». Герман Гольдкремер, ставши мільйонером, переконається, що мільйони не принесли йому щастя. Він вважає щасливими лише ті дні свого життя, коли бідним хлопчиною їздив на онучкарським візку від села до села. Як символ цих щасливих днів в його уяві спливають картини сільської природи: «Кругом пишні зелені поля, шумлячі дуброви, блискучі срібlistі річки, а над головою погідне, голубе небо, — і тепло, сумирно, любо довкола, голоси пташенят зливаються з черкотом сверщиків, шелестом зеленого листя, шваркотом потоків в одну далеку стрійну гармонію щастя, величі і спокою» (V, 197).

Як бачимо, тут немає суцільної просторової картини, але фрагменти пейзажу не розпадаються. Психологічне переживання персонажа об'єднує їх в одне ціле.

Досить часто зустрічаємо в І. Франка образ лісу. В залежності від ідейно-художньої мети на перший план виносяться певні деталі, створюється відповідна атмосфера лісового пейзажу. Коли ліричний герой, знеможений під тягарем своїх невеселих дум, надивившись на людське горе, якому безсилий зарадити, тікає в ліс, тоді маємо образ лісу, що втілює все краще, до чого може прагнути людина.

Привіт тобі, мій друже вірний, гаю,
повірнику моїх найкращих дум!
Все чисте, ясне, що лиш в серці маю,
надихав свіжий запах твій і шум.
На твоїх полянах, в відлюднім плаю
я розсипав свій жаль, губив свій сум;

у твоїх запахах неначе в раю,
окрилювався молодечий ум.
Під скрип могутніх конарів дубових
складались перші мої пісні,
слабії відгуки твоїх пісень чудових
(XI, 163).

Інші деталі лісового пейзажу й інші епітети використовує письменник тоді, коли образ лісу символізує ворожі людині сили. В такій

² Іван Франко. Не спитавши броду. «Наукова думка», К., 1966, стор. 132—133.

художній функції образ лісу виступає в оповіданні «Рубач»: «В часі моєї далекої і важкої мандрівки зайшов я в величезний, густий ліс і заблудив. Лісовий холод, що звичайно так відсвіжує, тепер пригнітає мої груди, як сумнів пригнітає душу. Величезні чорні гілляки грізно висіли наді мною, зловіще шелестячи листем. Круте коріння де-не-де виповзало з землі, заставляючи спльзяти на мої ноги, немов руки потаємних демонів п'ятьми силкувалися схопити мене в свої кігті» (II, 92). Як бачимо, цей образ лісу і своїми художніми деталями, і за настроєм протилежний попередньому, бо в нього інша ідейно-художня функція. Аналогічну роль виконує образ лісу і в поемі «Смерть Каїна».

Ще інша структура лісового пейзажу в поемі «Лісова ідилія». Там картина лісу ілюструє певну філософську тезу, відповідно до цього й підібрані пейзажні деталі.

Той ліс — зразок ще первісного світа, Де нікому природу маскувати; Морозом бита, ярим сонцем грита, Вона лиш те живить, що має міць тривати. У всю красу, у весь свій страх одіта, Однако їй кормить і руйнувати; Життя і смерть тут ходять без розлуки, Крик розкоші й важкі конання муки.	На пнях гнилих зелена брость пишаєсь, Серед кісток вовчиця кормить плід; У тіні дуба рій комашок граєсь, І того ж дуба підгриза їх рід; Ось гадина на сонці вигріваєсь, Метелик треплєсь, медом дیشه цвіт, А по верхів'ях тиха дума ходить, — Одно тут лоно і вбиває й родить (XI, 241).
--	---

У цьому пейзажі маємо контрастне та симетричне розміщення деталей, які ілюструють думку про єдність, нерозривність творчих і руйнівних сил природи («одно тут лоно і вбиває й родить»). Це не стільки живописно-зорова, скільки розумова, філософська картина лісу. Такий пейзаж — це ніби перехідна ланка до «чисто» філософського трактування явищ природи, як це ми бачимо у вірші «Мамо-природо», де образ природи виступає без будь-яких пейзажних реалій.

Окремий тип пейзажу наявний у тих творах І. Франка (переважно віршованих), де картини природи є символічним образом поетичної ідеї. Символічний поетичний образ має своєрідну внутрішню структуру, і це дозволяє виділити як окремих вид так званий символічний пейзаж. Про характерну рису такого пейзажу добре сказано у В. Короленка: «Якщо форма алегорії взята з природи, потрібно, щоб природа по можливості ніде не викривлялась: дане явище повинно розвиватись органічно і гармонійно, у своїй звичайній послідовності, і разом з тим цей процес повинен бути весь пронизаний наскрізь загальною ідеєю. Форма, образ та ідея повинні розвиватись кожне за своїми законами і все-таки цілком паралельно»³.

Франко-поет дотримувався цих загальних правил побудови символічного образу. Він обирає переважно контрастні явища природи: зима й весняні квіти («Дивувалась зима»), нічна темрява і ясність світанку («Безкраї, чорні і сумні»). Та це й не дивно, бо таких пейзажів вимагає ідейне «навантаження» символічних образів природи — зображення гострої соціальної боротьби.

Контраст, антитеза лежить і в основі композиції символічного осіннього пейзажу в останньому сонеті з циклу «Осінні думи».

Паде додолу листя з деревини, Паде невпинно, чутно, сумовито, Мов слюзи мами, що на гріб дитини Прийшла і плаче, шепчучи молитов.	Осики лист кривавий із гілчини Паде, немов ножом його пробито, Жалібно жовте листя березини, Здається, шепче: «Літо, де ти, літо!» (X, 22)
--	---

У другій частині цього осіннього пейзажу дано образ могутнього дуба:

Лиш дуб могучий, жолудьми багатий, Спокійно в темну, зимну даль глядить, Та ж він не дармо тепле літо втратив!	Най в'яне листя, най метіль гудить, Се сил його не зможе підірвати, І плід його приймєсь і буде жить! (X, 22)
--	---

³ Русские писатели о литературном труде, т. III. «Советский писатель», Л., 1955, стор. 639.

Як бачимо, в сонеті змальовано картину осінньої природи з властивими їй ознаками. Але разом з тим підкреслено саме ті моменти, які дають можливість виявити ідейну суть твору: різне відношення до життєвих випробувань слабких, не загартованих у життєвій боротьбі людей і сильної творчої особистості.

Такі твори недостатньо аналізувати лише як звичайні пейзажні зарисовки. Так С. Шаховський у книзі «Майстерність Івана Франка», навівши лише дві перші строфи сонета, відмітив їх пластику, музичальність, настрій. Все це, звичайно, є в пейзажі. Але не слід забувати, що його фактура, підбір та розміщення деталей, їх емоційне забарвлення визначаються в значній мірі тим, що це не звичайна картина природи, а символічний образ художньої ідеї.

Які ж характерні риси Франкового промислового пейзажу? Природно, що ми тут не зустрінемо того багатства кольорів і фарб, які так щедро розкидані в сільських і карпатських пейзажах письменника. Тут переважають сірі, чорні тони. Настрій теж мінорний. Ось картина Борислава: «Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішащих на роботу до ям. Улиці вузькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, — немов глибоченні гроби, одверті для тисячів живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, — чорні ріпники, — стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дровами, — ось усьо, що зустріне твоє око, крім брудних обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських» (I, 382).

Щоб створити відповідний настрій пейзажу, письменник не лише підкреслює певні деталі картини, але й вказує, чого бракує, що відсутнє в ній: «Хоч стіни білі й вікна ясні, та вид навкруги сумний, понурый, поганий: купи хворосту, купи глини, брудні магазини та ще брудніші помешкання людські. Ні зелені свіжої, ні виду всміхненого не побачиш» (VIII, 327).

Літературним пейзажам І. Франка властива динаміка, рух. Але це не та динаміка, що виникає тоді, коли письменник показує краєвид з різних точок зору, виконуючи роль екскурсовода в картинній галереї природи. У своїх пейзажах І. Франко фіксує не лише зорові враження, а насамперед процеси, звуки, запахи. Звідси своєрідна ритміка його пейзажів, винесення дієслів-присудків на початок речення, часто у формі повторення-анафори, як наприклад у картині осені в повісті «Великий шум»:

«Махнула осінь на ліси — і вони зацвіли пурпуровими, сірими та жовтими красками, зашуміли глибоким та важким стогоном, тугою за минулим літом.

Махнула в повітря, і воно заповнилось роями ластівок, ключами журавлів, стадами диких гусей та інших пташок, що тихо, мов осіння мряка, тягнуть на південь.

Махнула на ріки, і риба почала ховатися в найглибші місця та печери для зимівлі» (VIII, 77—78).

Аналогічний прийом використав І. Франко при змалюванні іншої пори року — весни в poemі «Лісова ідилія»:

Махнула раз рожевою рукою —
На ріках трісла крига і сплила,
Махнула знов наміткою тонкою —

Й землі плодюща сила ожила,
І теплий вітер піснею дзвінкою
Загзмонів над стріхами села... (XI, 247).

Значну роль письменник відводив настрою в пейзажі. Відсутність емоційності, настрою в картині природи Франко-критик трактував як недолік. Так у статті про поезію Я. Каспровича він відмічає, що описи, декорації — то сильна сторона таланту польського поета. «Вони блискучі, барвисті, широкі, хоч і не дуже поетичні. Того, що німець називає

«Stimmung in der Landschaft», Каспрович мало коли вміє підхопити» (XVIII, 219).

Відповідний настрій у пейзажах І. Франко створює за допомогою уособлення і персоніфікації сил та явищ природи. Це стосується не лише його поетичних творів, але й прозових. Можна назвати персоніфіковані образи осені в повістях «Великий шум», «Перехресні стежки», такі ж образи ночі та сходу сонця в повісті «Основи суспільності». Читаючи ці прозові пейзажі, відчуваємо, що писані вони рукою поета.

Це прагнення письменника посилити емоційність пейзажу, його настрої позначається і на особливостях порівнянь, що часто мають «психологічний» характер. Роса капала, «немов із соток очей мірно та ненастанно капали незримі сльози»; бренькіт жука звучить, «мов далекий відгомін якоїсь журливої думки» (VII, 143); «щось таке невидиме, невловиме та чутне і могуче тремтіло в природі, мов німа тривога перед приходом грізного судді» (VII, 149).

Таким чином, у творчості І. Франка ми знаходимо різноманітні типи пейзажів, яким відведена далеко не другорядна роль у системі образів твору. Природа у творах І. Франка не лише живописна картина, але й динамічний процес; не лише фон дії твору, але й активний її учасник. Пейзажам Франка властивий психологізм, емоційність.



*Деталь як засіб створення
локального колориту в повісті
„Борислав сміється“*

Проблема деталі у прозі Івана Франка майже не досліджена. Крім цікавої (але все ж надто загальної статті І. Цапенка¹) та принагідних зауважень у різних франкознавчих дослідженнях, у цій царині ми не можемо назвати більш нічого.

Закономірність нашої теми зумовлюється, гадаємо, й тим, що розгляд деталей сприятиме глибшому розумінню естетики Франкового реалізму, новаторства і художньої досконалості названої повісті. Проблема локального колориту в повісті набирає особливого значення у світлі відомих слів Франка про намагання змалювати небувале в забарвленні бувалого.

У даній статті ми зробимо спробу проаналізувати одну з систем деталей у повісті «Борислав сміється» у зв'язку із своєрідністю мікросинтезу в прозі письменника та взаємозалежністю таких категорій, як деталь і жанр.

Порівняно з попередньою українською прозою система деталей, що відображають локальний колорит, у повісті І. Франка організовується дуже своєрідно. По-перше, бориславський цикл, зокрема й аналізована повість, написаний виключно на конкретному місцевому матеріалі, з використанням автентичної топоніміки і топографії. Ця дуже істотна особливість манери Франка-прозаїка яскраво помітна в повісті. Ми можемо дуже точно в сучасних містах Дрогобичі та Бориславі вказати місце дії, стежки, якими ходили Франкові герої. По-друге, головна ознака цієї своєрідності — це динамічна послідовність у побудові певного ряду деталей. Розглядаючи повість, ми можемо говорити про «розірваний» фон, про «розсипаність» деталей. Однак завжди і всюди бачимо художню зумовленість такого способу відтворення локального колориту, міцність «вольфрамових ниток», які органічно зв'язують ці деталі у протяжну і нерозривну динамічну мозаїку.

✓ Із Франкового твору перед читачем вимальовується картина побуту і звичаїв підгір'ян і, зокрема, ріпників того часу. Скупі, але виразні мазки відтворюють їх спосіб життя. В портретах робітників підкреслюється убогість їхнього одягу. В неділю під церквою Бенедьо зустрів своїх товаришів по недолі «в просяклих нафтою сорочках та подертих кахтанах»². Звернімо увагу на промовистий сенс цієї деталі. Робітників ми бачимо у святковий день, коли селяни, за усталеним звичаєм, ідучи до церкви, одягалися як могли краще. Маленький штрих характеризує нові риси у світосприйманні вчорашніх хліборобів, які стали робітниками.

¹ І. Цапенко. Художня деталь у прозі Івана Франка. Дослідження творчості Івана Франка. Вид-во АН УРСР, К., 1956.

² Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. V, стор. 298.

Колоритний збірний портрет робітницької маси, поданий метонімічними мазками, маємо в п'ятому розділі: «Чорні зароплені кахтани, лейбики, сіраки та гуні, такі ж сорочки, переперезані то ремнями, то шнурками, то ликом..., зароплені шапки, капелюхи, жовнярські «гольцимици», бойківські повстані крисані та підгірські солом'яники...» (V, 375). Назвавши деталі одягу, письменник сказав тут дуже багато. Підкреслено знову ж таки крайню бідність працюючого люду, а одноразово — в масі бориславців ми бачимо представників різних місцевостей Галичини, їх традиційний спосіб одягатися.

В іншому плані подається портрет Марти, власне, один його лише штрих. У хаті старого Матія Бенедьо побачив молодицю «у білій сорочці з червоними застіжками» (V, 304). Так звичайно в будній день одягалися підгірські селянки. Марта не працювала коло ям, і деталь її зовнішнього вигляду вказує на це. Крім того, Марта — образ жінки з низів, і ледь відчутний, але все ж вловимий ліричний настрій в її портреті досягається саме цією рисочкою.

Взувалися робітники, звичайно, в ходаки — саморобне легке взуття із шкіри, частіше з лика («Матій, сидячи на своїм малім стільчику, латав свої ходаки» (V, 343).

В різних місцях повісті розкидані деталі інтер'єра підгірських хат. Ми бачимо звичну піч, ослін, стіл, припічок тощо. Та чи інша інтер'єрна деталь нанизується поступово, в залежності від художньої потреби, за ходом дії. Ці деталі виконують не лише функцію «жанрової» інформації; через них іноді розкриваються звичаї, етичні норми народу. Ось, наприклад, сцена, коли Герман Гольдкремер прийшов до робітників на переговори:

«В хаті посаджено Германа на ослоні (почесне місце для гостей. — З. Г.), а побратими і ще деякі старші робітники позасідали коло стола, на тапчані і на припічку. Стасюра, найстарший віком, засів у старшій кінці стола...» (V, 433).

Кілька разів у повісті згадується про спосіб освітлення хат, можливий лише в Бориславі: «...В хаті при млявім світлі невеличкого каганця... горів, шкварчав і порскав нечищений бориславський віск» (V, 343).

Однією з особливостей повісті «Борислав сміється», як і всього бориславського циклу взагалі, є точна локалізація дії у відповідності з географією тих місць, про які йдеться. Образи старого Борислава і старого Дрогобича подані згідно з тогочасним станом речей. Художній зір письменника зупиняється на конкретних речах. Але описи названих міст, підгірські пейзажі мають не лише пряме інформаційне значення. Малюючи фон подій, створюючи локальний колорит, І. Франко насичує ці описи специфічним підтекстом. За окремими деталями відчувається присутність автора, його ідейно-емоційне ставлення до зображуваного, певний настрій, особливості образного мислення, іншими словами, ми бачимо процес перетворення аксесуарної деталі в деталь «фактурну», процес переходу від «відображення» до «зображення» і «вираження».

Дія повісті починається в Дрогобичі. Вказується конкретно місце, на якому будувався будинок Леона Гаммершляга. Ми бачимо «плянта» коло костела в тіні цвітучих каштанів» (V, 257), ріг вулиць Панської і Зеленої (тепер Міцкевича і Островського), східний район Дрогобича із синагогою (Лан), тобто справжні (за назвами і місцем) куточки старого Дрогобича.

В час церемонії над містом лунають голоси дзвонів: «Вдарила дванадцята година. На дзвіниці коло костела, тут же насупротив нової будови, загудів величезний дзвін, звіщаючи полудне. За ним зателень-

кали й усі другі дзвони на дрогобицьких церквах. Бачилось, що цілий воздух над Дрогобичем застогнав якимись *плачливими голосами*» (тут і далі курсив наш. — З. Г.) (V, 262). Згадаймо, що на початку першого розділу теж сказано: «Годинник на ратушевій вежі вибив *швидко і плачливо* одинадцять годину» (V, 257).

Вже на самому початку твору ці деталі викликають специфічне враження, підкреслюючи негативне ставлення автора до світу «властивців».

Художньо освоюючи бориславську тему, І. Франко дбав про суспільну актуальність свого твору, давав у руки робітників конкретну зброю, його повість є своєрідним підручником організації страйкової боротьби. Франків «Борислав» — це також підручник морального виховання галицького пролетаріату, який був сконцентрований головним чином у названому місті. Звідти ця конкретність локального колориту, точність топографії і топоніміки.

У першому розділі твору є згадка про «попелівський піщаник», з якого витесано фундаментовану брилу під майбутній будинок Леона Гаммершляга. Маленька подробиця (село Попелі знаходиться недалеко від Дрогобича) вказує нам на ще один момент економічного життя багатой на природні ресурси Дрогобиччини в 60-ті роки минулого століття.

Неначе камера сповільненої дії провадить нас «бориславським трактом» (зараз це Бориславська вулиця м. Дрогобича), яким «рука об руку йшли два приятелі... до Германового помешкання». Донині зберігся «місток, відки вулиця почала знов підійматися догори, поміж двома рядами високих ясенів...» (V, 274). Можна дуже точно вказати місце, де знаходився будинок Германа Гольдкремера, куплений ним у зубожілого польського шляхтича-поміщика.

«Списано» з натури і навколишні пейзажі Дрогобича. Перед Германом, який їхав у кареті «гостинцем до Стрия», розляглася «хвиляста підгірська околиця», «довгі рядки беріз та рябин...» (V, 283).

Так само точно можна вказати місце, де Герман збудував свою фабрику («туй перед входом до Борислава, трохи віддалік губицького гостинця» (V, 303). Автентичні деталі маємо і в описі мандрівки Бенедя та гуртку робітників до Борислава: «Між тим наші пішоходи лишили наліво *тустанівську дорогу*, по котрій досі йшли і звернули на *півпечну стежку*, що вела через *річку і горбок* до Борислава. Перебрівши річку і зійшовши поміж густим гложжям та ліщиною на її *крутий, високий берег*, вони вже й стали на версі горбка. Неподалік перед ними лежав Борислав». Далі піде ряд лаконічних, але дуже промовистих контрастних деталей: «*Невисокі під гонтям* *доми білілися до сонця*, мов сріблява луска. Понад дахами де-не-де *виднілися червоні, тонкі і високі комини* нафтарень, мов криваві пасмуги, сягаючі до неба. Далеко, на другім кінці Борислава, на горбі, стояла *стара церковця під липами*, і круг неї ще тислися останки давнього села» (V, 303).

Письменник неодноразово звертається до екстер'єрів, до зображення бориславських будівель — хат робітників, будинків підприємців, фабрики тощо. Придивімося, якими деталями насичує автор опис хати старого Матія: «Хатина була, як усі прочі, *під гонтами*, тільки що старі гонти понагнивали і поросли *зеленим мохом*. До улици виходило двоє віконця, котрі ледво троха глипіли над землею...» (V, 304). Описи Борислава витримані здебільшого в сірих тонах. А для контрастного зображення міського центра, де жили бориславські «головачі» та «тузи» — головні підприємці, автор вдається до кольористичних мазків: «...*Доми троха огрядніші, помальовані то жовтою, то синьою, то зеленою краскою*» (V, 406).

Однак ланцюг екстер'єрних деталей на цьому не обривається. Ці ж самі хати і будинки через кілька сторінок виглядатимуть по-іншому, зображення їх дається в іншій тональності. Пригадаймо те місце, коли, зробивши свою справу, Сень і Андрій покинули будинок Іцка Бауха «Чорна пільма залягла його кабінет: мертва тиша... Так застало його й ранішнє сонце, коли визирнуло з-понад чорних бориславських дахів і крізь вікно заглянуло йому в мертві, скляні очі» (V, 409). Деталі зчеплюються, трансформуються, наповнюються новим змістом, продиктованим образною логікою, характером художньої ситуації.

Контрастними до загального кольористичного тла деталями автор насичує опис фабрики Леона: «Стіни, не білені, ані тринковані, червонілися ясно-червоною краскою» (V, 383). Червоний колір помітно супроводжує описи, зв'язані з світом капіталу (це ми бачимо в кількох пейзажних зарисовках, у деталях портретів Леона і Германа тощо).

В описах Борислава часто повторюється в різних ракурсах і з різною художньою метою одна деталь — «бориславське неспросихаюче болото». Бенедьо шукав собі хати поблизу Леонової фабрики, бо, маючи хворі ноги, не міг далеко ходити по цьому болоті. Стіну Матієвої хати чимраз більше замулювало болото, що спливало «з високо насипаної вулиці просто проти них...» (V, 304). У важкій задумі Бенедьо ночами ходив «по болотистих вулицях Борислава»³. Чітко визначеним соціальним змістом ця деталь наповнюється в промові Бенедя до робітників: «Властивці... панують... та їздять в каретах та бризкують болотом на бідного чоловіка» (V, 377). Наведений момент у промові підказаний Бенедєві самим життям. Він сам не раз бачив, як властивці «гордо їздять в пишних повозах... і бризкують болотом на темну, похилену товпу» (V, 356). Враження від цієї деталі (образу болота) посилюється через контраст до іншої пейзажної подробиці. В повісті є разючі картини вигорілих від посухи піль, декілька разів згадується сірий пил над дорогами: «...Тяглася дорога (з Дрогобича до Борислава. — З. Г.), всюди по ній мріли купки ріпників, звільня поступаючи серед туманів порошу...» (V, 298). Готліб, бажаючи зустрітись із Фанні, пішов «за місто, аж геть покінець Задвірного передмістя (назва ця вживається і досі. — З. Г.), на стрийський гостинець». Він вдивлявся в «запорошений гостинець», що прямою сірою паласмугою простягся... далеко-далеко і тону в невеличкім ліску на узгір'ю» (прототип цього пейзажу в загальних рисах такий же дотепер). «Гостинцем волоклися, піднімаючи невеличкі тумани порошу, жидівські будки...» Цією ж дорогою йшов, ведучи заковану і закривавлену людину, «жандарм... весь облитий потом і припалий порохом» (V, 401).

Своєрідно домінує, набуваючи нових якостей, ще одна промовиста деталь. Образ «ями» — постійна деталь, яка супроводжує локальне тло дії у всіх творах бориславського циклу. Виразно характеристичний, спрямований на те, щоб викликати особливе враження, опис Борислава під час страйку містить такі деталі: «...Тепер коло ям, по кашарах мертво, пусто, корби бовваніють, мов брудні кості, з котрих обпало тіло, а млинки зазирають своїми темними гирлами до ям, немов запитуючи, чи не жадає там хто свіжого воздуха. Зато на толоці, покінець Борислава, там тепер життя, там рух!» (V, 426). У попередніх творах циклу образ ями завжди пов'язувався з почуттям страху в душі ріпника. Тут ця деталь подається в іншому, переосмисленому плані, у зв'язку із зображенням певних душевних станів представників експлуататорського класу. Ось, наприклад, на смерть перелякана Рифка бачить у своїй уяві, як Готліба «вкидають в якусь глибоку-глибоку підземну вогку

³ Цю ситуацію ми спробували розкрити у статті «Деталь, подробиця, образ». Зб. «Українське літературознавство», вип. 5. Вид-во Львівського ун-ту, 1968.

яму» (V, 447). Психологічного підтексту ця деталь набуває і тоді, коли у свідомості Мортка вперто нуртує сцена вчиненого ним вбивства.

У кількох місцях повісті подається опис річки. Борислав і Дрогобич обмиваються Тисьменицею. Цей момент у творі звучить то нейтрально, то має виразне емоційне забарвлення. Втеча Мортка із хати старого Матія після викрадення каси супроводиться таким пейзажем: «Ніхто не бачив сього, хіба блідолиций місяць... ніхто не чув сього, хіба холодний вітер, що різко шумів з устоку на Борислав, і завивав у *критих берегах недалекої річки...*» (V, 440).

Ліричним, так би мовити, акварельним настроєм овіяна ця деталь в іншому місці: «Місяць піднімався на погіднім небі, де-де з-за білої напівпрозірчастої мряки проблискували м'яким світлом зорі. Робітники посідали... і балакали; глухий гомін їх розмови йшов на поле і мішався з срібним *шепотом річки, що туй обіч булькотіла по камінню...*» (V, 384).

Поліфонічне звучання, метафоричність, виразна настроєвість, особливий ліризм, у якому відчутна якась грань авторського світовідчуття, бачимо ще в одній «географічній» деталі: «Весело розійшлись побратими (після промови Бенедя у восьмому розділі. — З. Г.), радісні надії виринали в їх головах з-поза темних теперішніх сумороків і пестили їх щирі серця, мов схід сонця рожевим блиском красить пусті, каменисті і сумовиті вершини Бескиду» (V, 368). Отже, пейзажні деталі виходять за рамки суто локального характеру і стають органічними компонентами в художніх ситуаціях; ними створюється не лише місцевий колорит у повісті. Це деталі того структурного рівня, що у творі умовно можна назвати «фактурним».

Широко розкидані в повісті деталі топонімічні. Автор називає десятки автентичних назв (Новий світ, Діл, Волянка — у Бориславі; Лан, Задвірне передмістя — у Дрогобичі, самбірський тракт, стрийський гостинець і т. д.). Робітничі шпихліри знаходилися в Попелях, Бані, Губичах, Тустановичах, тобто селах, назви яких вживаються і досі. Свою раду робітники проводили за Бориславом на банській толоці. «Робітничі емісари», щоб заручитися підтримкою селян, мандрували «двадцятьма дорогами», їх бачили в Оровім, Підбужі, Гаях, Добровлянах, Стрию, Мединичах, Самборі, Турці, Старій Солі, Дзинячу, Доброгостові, Корчині... Коли врахувати, що ці місцевості віддалені від Борислава на десятки кілометрів, то можна глибше уявити межі пролетаризації Підгір'я, як і розмах самого страйку. Крім цього, наведені топонімічні деталі вказують на початок зародження солідарності робітників і селян, їх спільність у боротьбі з капіталістами. Подібний мотив є якісно новим в українській літературі.

Розгляд деталей лише одного плану переконує у глибині новаторства повісті «Борислав сміється». У нашому письменстві ще не було творів з такою докладною географічною локалізацією, з таким багатим місцевим колоритом. Малюючи «небувале в окрасці бувалого», І. Франко дав широку панораму бориславської дійсності, деталізоване тло, оригінально відтворив «аромат часу і місця». Деталі-реалії, подробиці, взяті «живцем» з конкретно локалізованої дійсності, переживають у творі художню трансформацію; вони вибрані з метою кристалізації мистецького зображення. Естетично освоюючи новий світ, письменник уникнув прямої інформативності, знайшов ту міру зосередженості в матеріалі, яка створює художній образ. Давши численні подробиці дійсного життя, І. Франко розширював сферу номінативного називання предметів, що мають локальний характер, глибоко пжився в свій матеріал насамперед як художник не тільки з тонким хистом обсервації, але й з багатою поетичною уявою.

Густота деталей у безсмертній повісті Каменяра зумовлена її жанровою специфікацією. Так організована система деталей можлива лише на більших епічних площах. Широчінь фону епічної дії, її конкретна локалізація в такій значній мірі, багатство побутових штрихів, повторюваність деталі в різних ракурсах, у різних гранях відрізняє «Борислав сміється» від попередньої української повісті і є її специфічною ознакою. Мета автора — зобразити дію в «забарвленні бувалою» досягається в першу чергу через майстерність відтворення локального колориту, який посилює художню переконливість твору.

•
•
•
•

*„Я ж весь вік свій,
весь труд тобі дав...“*

(До характеристики образу Мойсея)

У творчості того чи іншого письменника часто є образи домінуючі, особливо дорогі йому, з якими він зжився, зріднився. Ними він міцно входить у свідомість свого народу, і вони дають йому навіть нове ім'я. Є такі образи і в Івана Франка (Каменярі, Мойсей).

У поемі І. Франка «Мойсей» образ народного вождя, пророка відіграє важливу композиційну роль. Його ім'я навіть винесене в заголовок твору. Літературна історія Франкового героя тісно зв'язана з його народом. Пророк і древні євреї, вождь і народ — ось ці опорні пункти композиції, образні центри, якими автор вирішує основний конфлікт свого твору.

У пролозі до поеми «Мойсей» є місця, які можна назвати ліричною сповіддю. Вказавши на потребу-бажання «хвилю вдать» і «слово вдать» у їх творчій співдружності, коли «хвиля блаженна» «слова слуха» і родить «огонь в одежі слова», поет у наступній строфі уточнює поняття «слова», називає його «піснею...», що міліони порива з собою». Притім ці творчі потреби в художньому тексті двічі супроводжуються анафоричним «о, якби». І цей сполучник вжитий тут не в значенні умовного способу, а як ствердження необхідності саме такого, а не іншого творчого задуму. А вигук, що стоїть у парі з ним, лише підсилює цю доконечність. Встрєте вжита ця анафора (на цей раз без вигука) стоїть уже в еліптичній позиції і звучить криком розпуки. Емоційно-психологічна пауза попереджає крутий поворот думки, підготовляє читача до сприймання чогось несподіваного, трагічного. І ним є лірична сповідь героя:

Якби!.. Та нам, знесиленням журбою,
Роздертим сумнівами, битим стидом, —
Не нам тебе провадити до бою!¹

Яка велика прірва між усвідомленою необхідністю і реальними спроможностями. Ці слова можна поставити епіграфом до характеристики образу Мойсея, бо вони — немовби зменшеного формату лірична фотокопія його драми. Слушним з цього приводу було зауваження А. Крушельницького про те, що пролог до Франкової поеми — це «Мойсей» у мініатюрі².

Щось подібне до наведеної строфи Франкового пролога знаходимо в листі І. Франка до А. Кримського від 8 серпня 1895 р. А. Кримський, який вважав, що після смерті М. Драгоманова І. Франко має всі дані для того, щоб зайняти його місце, одержав таку відповідь (не обійшлося, звичайно, тут і без властивої Каменяреві великої скромності): «Нема

¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XII, стор. 482.

² Див. А. Крушельницький. Іван Франко (Поезія). Коломия, 1909, стор. 238.

у мене того, що визначало покійника — ані широкого знання, ані поглядів, ані сили характеру, бистрого розуму. *Я слабкий, нервний чоловік, спосібний йти в ряді, але ніколи не спосібний провадити*» (курсив наш. — А. С.)³.

Ми звернулися до цього листа не для того, щоб поставити знак рівності між Франком і його Мойсеєм, а для того, щоб довести, наскільки письменник кровно зжився, зріднився зі своїм героєм, наскільки все це в нього йшло від серця.

Мойсей входить у поему вже на схилі своїх літ як «дідусь слабосильний», що «стоїть край могили». Почавши історію героя, так би мовити, з кінця, І. Франко дає змогу оглянути йому свій життєвий шлях, зважити на терезах роздумів свою велику життєву мандрівку. Автор не робить спеціальних екскурсів у передісторію героя, які б становили окреме сюжетне відгалуження твору. Але й не нехтує цією передісторією; контурно, але чітко її накреслює і в промові Датана, і в розмові пророка з діворою, і в зверненні до Єгови, і особливо в його диспуті з Азазелем.

Хоч фізичні сили вже покинули Мойсея, захиталася його колишня духовна потуга, «голос зомлів і погасло вітхнення», та

...в очах його все щось горить,
Мов дві блискавці в хмарі (XII, 488).

Ця контрастна портретна деталь дає підставу вважати, що не весь ще «згорів» колишній Мойсей — «батько народу», той, що бурею вирвав свій знедолений люд з країни рабства на волю, сорок років «трудився, навчав», «мов коваль... клепає... серця і сумління» народу. І. Франко дає змогу відчутися цю сильну сторону свого героя, збагнути верховини його духу, звівши Мойсея із лжепророками Авіроном і Датаном.

Справді, треба ж було мати громадянську мужність, щоб, всупереч народній ухвалі, виступити з промовою. Адже сили явно не рівні: на стороні Авірона і Датана підбурена ними юрба. Можна було б поплатитися навіть життям. Але чи варто дорожити ним, коли вирішується доля народу, його майбутнє? Пророка не лякають погрози авантюристів, які хотіли «печать наложити» на його «язик», «зглушити душу живу». Ризикуючи власним життям, він іде до намету «святого», ступає на великий камінь і промовляє до народу.

Спершу промовець хоче доказами переконати народні маси в правоті розпочатого діла, тому його виступ урівноважений, спокійний. Щоб промова була більш аргументована, він використовує народну мудрість — казку про дерева, які вибирали собі короля. Коли ж слова Мойсея не тільки не залишилися «голосом вопіючого в пустині», а навіть зустріли протидію у формі кпин, і ошаленіла юрба проганяє пророка з табору, тон його промови стає гнівний, нервовий, пророцтво — погрозливе. З усією силою спопеляючого гніву Мойсей кидає в народний здвиг слова-громи:

Горе вам, нетямучі раби
На гордині котурні!
Бо ведуть вас, неначе сліпих,
Ошуканці і дури.

Горе вам, бунтівничі уми!
Від Єгипту почавши,
Проти власного свого добра
Ви бунтуєтесь завше.

Горе вам, непокірні, палкі,
Загорілі й уперті,
Тим упором, мов клином, самі
Унутрі ви роздерті.

Горе вам, що зробив вас господь
Всього людства багаттям!
Бо найвищий сей дар буде ще
Вам найтяжчим прокляттям! (XII, 501)

Це не зведення особистих поррахунків героя з масою, не злоба ображеного вигнанця, не вияв його злочиствості. Ні, це караючий гнів

³ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, стор. 554.

праведного судді та одночасно крик крізь сльози, плач народного пророка-батька над хібами рідних синів, що «зійшли на глупий свій шлях».

Але Мойсей — надзвичайно тонка і складна натура. Не завжди ж «буť йому кар вістуном і погрозою в людях». Наступна, десята пісня поеми розкриває нам нову грань духовного світу пророка; автор поведе нас у найглибші тайники його душі. Цю пісню умовно можна назвати «піснею любові», бо вона — ліричне звітування героя перед своїм народом, звітування безмірною і невимовною любов'ю. Тут ми відчуваємо і ліричний аромат «Зів'ялого листя», і громадянську пристрасть інших поетичних збірок І. Франка. Поставлена в цій пісні проблема особистого і загального вирішується з позицій революційно-демократичної етики.

Ти мій рід, ти дитина моя,
Ти вся честь моя й слава,
В тобі дух мій, майбутнє моє,
І краса, і держава (XII, 504).

Так могла сказати людина, яка воедино злилася з народом, усвідомила своє місце і роль серед нього. Стерта грань між особистим «я» і народним «ми»:

Але ні, не самого себе
Я у тобі кохаю;
Все найкраще, найвище, що знав,
Я у тебе вкладаю (XII, 504).

Мойсей навіть відважився порівняти свою любов до Ізраїлю з любов'ю Єгови до «обраного» народу. Таке зіставлення вийшло не на користь бога. Велика і дійова, самозречена і безкорислива любов до рідного народу диктує пророкові навіть богохульні слова:

О Ізраїлю, не тям ти сього
Богохульного слова:
Я люблю тебе дужче, повніш,
Ніж сам бог наш Єгова (XII, 504).

Це не гола декларація героя, не його хизування, інтимна поза, розрахована на зовнішній ефект. Наступні чотири катрени розкриють це судження, зізнання, переконають читача у щирості внутрішнього голосу пророка, в якому немає ні крихітки фальші. Тут поетична строфа будується за принципом антитези (зміст двох перших рядків протиставляється змісту двох останніх):

Мільйони у нього (в Єгови. — А. С.) дітей,
Всіх він гріє і росить, —
А у мене ти сам лиш, один,
І тебе мені досить.

І коли з мільйонів тебе
Вибрав він собі в слуги,
Я без вибору став твій слуга,
Лиш з любови і туги.

І коли він для себе бере
Твою силу робочу,
Я, Ізраїлю, від тебе собі
Нічогоськи не хочу.

І коли він жадає кадил,
І похвали, й пошани,
Я від тебе невдячність прийму,
І наруги, і рани (XII, 504).

Далі Мойсей уточнює об'єкт своєї любові. У формі підрядності та нанизування однорідних членів речення І. Франко будує цілий синтаксичний період за принципом поетичної градації, і цією художньою тирадою (вона читається «без віддиху») степенує патріотичну любов свого героя, доводячи її, як кажуть, до найвищої температури. Мойсей любить свій народ не лише за «добру вдачу», за «мову й звичаї», за «сміх і дихання», за палке кохання дочок, але й за те, що не варте любові, — за безсоромність тих же дочок, за «хиби та злоби» народу, за «широке сумління», «гордощі духа», «брехливість язика», «впертість сліпую». Тому-то любов пророка стає більш змістовнішою, вагомішою, місткою, і їй відповідає така ж поетична фраза.

Іронія долі накреслила трагедійний фінал Мойсеевих стосунків з народом. Розлука неминуча:

О Ізраїлю, чадо моє!
Жалься богу Шаддаю!
Як люблю я безмірно тебе,
А проте покидаю (XII, 505).

Мойсей іде оглядати «пограничний мур смерті й життя», навічно прощається з народом і, як люблячий батько, на далеку мандрівку життя зичить своїм дітям доброго здоров'я:

Най наперед іде ваш похід,
Наче бистрії ріки!
О Ізраїлю, чадо моє,
Будь здоровий навіки! (XII, 506)

Духовна краса й велич гуманізму пророка тут очевидні. Адже це доброзичливе побажання виголошене ним в особливо важких обставинах, у складній ситуації. Воно адресоване невдячним синам, які тільки що прогнали свого батька, замість хліба віддячилися йому камінням. Тамуючи біль розлуки з тими, з ким ішов «per aspera ad astra», ділив радість надій на досягнення бажаної мети і злигодні сорокарічного життя в пустині, пророк виходить з табору в степ.

Одинацятьою піснею поеми І. Франко немовби закриває завісу безпосередніх стосунків Мойсея з масою. У подальших розділах (XII—XIX) йде те, що ми називаємо боротьбою героя «з самим собою». Все, що відбулося між Мойсеєм та ізраїльтянами, — оцей трагізм розриву вожда з народом не міг не відбитися в душі пророка. Далі поет малює психологічну драму свого героя, розкриває «діалектику його душі». Про психологічне навантаження свого твору говорив автор у передмові. Ця психологічна спрямованість характеристики Мойсея обумовлена вже самою композицією образів: створенням образів, так би мовити, психологічних двійників пророка — Азазеля та Єгови.

І. Франко залишає свого героя самотнім у пустині з його «сердечним горем», пораненим серцем, стражданням душі, з думою-мукою. Мойсей шукає розради, з глибини своєї душі хоче добути голос святої правди, волає Єгову, щоб ще раз переконатися у правдивості закличного, віщого голосу на Хориві. Але пустиня залишилася мовчазною, німою. Лише «дивні звуки»:

То квиління гієни в яру,
То знов шелест гадюки (XII, 512).—

немовби вторують душевному горю героя, посилюючи його трагізм.

Гадюкою підповзають сумніви і своїм «жалом студеним» отруюють душу Мойсея. З'являється Азазель — «темний демон одчаю». Починається психологічна боротьба, суперечка. Діалог набирає полемічної загостреності, драматизму.

Мойсей не із слабодухих, і зламати його віру не легко. Він не злякався непрошеного гостя — духа сумніву, сміливо вступає з ним у дискусію, захищає свої позиції пророка і ватажка народних мас. Його мовні партії мають заперечні інтонації:

Ні, не правда, що з гордошів я
Розпочав своє діло!
Тільки бачучи люд у ярмі,
Мое серце боліло.

Ні, на се ж мене пхнуло його
Всемогуче веління,
В темну душу хоривський огонь
Надихнув просвітління (XII, 511).

Але зерна сумніву, посіяні Азазелем у душі Мойсея, все-таки починають проростати. А може, справді, ніколи не горів вогонь на Хориві, і «похід той нещасний» був лише результатом засліпленого бажання пророка? Невже на все це штовхнула його горда вдача? Можливо, правда на стороні Датана? Замість батька він став новим фараоном для свого народу, нав'язав йому «власний план тіснозорий», зіпхнув свій люд з правильного шляху. Ці та подібні питання паралізують душу Мойсея, мучать його сумління.

Із вісімнадцяти строф XIV розділу поеми І. Франка тринадцять мають питальну інтонацію. Частина з них написана від першої особи (Мойсея), а частина від сторонньої і є ніби відгомоном голосу Азазеля. Створюється імітація діалога, що передає двобій думки пророка, відтворює роздвоєність його внутрішнього світу. А в одній строфі особові займенники «ти» і «я» стоять майже поруч:

Відірвавши від ґрунту їх там
І завівши в пустиню,
Чи подумав ти: може, отсим
Злочин лютий я чиню?

(Курсив наш. — А. С.). (XII, 513—514).

Оце чергування розповідної манери від імені пророка і Азазеля, взаємне переплетення у внутрішньому монологі займенників «я» і «ти» переконують читача в тому, що Мойсей і Азазель — одне й те ж. Демон пустині — це художнє уособлення темної сили душі пророка, яка паралізує його віру в досягнення світлої мети, сіє сумніви, родить безнадію.

І. Франко часто переносить властивості живих предметів на явища духовного життя героя, об'єднуючи їх у метафору чи метафоричне порівняння. Ось приклади: «затремтіло щось людське, м'яке в старім серці пророка»; «мов хоре, голодне дитя, щось захлипало в грудях»; «тремтіло шакалів виття, мов болючая рана»; «в серці вигнанця плакало щось: «вже не верну ніколи!» Мойсееве бажання, як «виплід сорому й болю» за рабську долю його співгромадян, «кричало там щось». В іншому місці цей самий спосіб творення художнього тропа в устах Азазеля має негативний відтінок, оскільки демоні йдеться про те, щоб духовно обеззброїти керівника народних мас:

Те бажання, що, наче шакал,
У душі твоїй вило —
Лиш воно тебе їх ватажком
І пророком зробило (XII, 512).

Цією персоніфікацією духовних процесів І. Франко досягає психологічної характеристики героя, передає найтонші порухи його душі.

Письменник подає не тільки внутрішній, психологічний портрет Мойсея. Він не нехтує також засобами картинності в його змалюванні. Внутрішня, психологічна і зовнішня, картинна спрямованість характеристики героя взаємно себе доповнюють. Навіть там, де поет надає перевагу другій над першою, вона (ця друга) має глибокий філософсько-психологічний підтекст. Словом, зовнішні лінії портрета героя, навіть контури його силуету, тіні в І. Франка «не мовчать», вони також промовисті, змістовні, багатозначні. Образ народного вождя і пророка в цілому вийшов повнокровний і опуклий, зримий і відчутний.

При змалюванні Мойсея Франко-поет скористався навіть з досвіду суміжних мистецтв — живопису і скульптури. Тут, мабуть, відбилося Франкове ознайомлення із живописними і скульптурними варіантами теми Мойсея і, можливо, в більшій мірі усвідомлення того, що вона, ця тема, так і «проситься» на полотно, в граніт, мармур, бронзу тощо.

У такому живописно-скульптурному плані поет малює образ Мойсея, що «стоїть на молитві» (розділ XV). Франків герой немов позує для живописця чи скульптора: нерухомий, як скеля, стоїть цілий день на вершині гори, піднявши до неба руки. В образі Мойсея є об'ємно-просторові форми, властиві скульптурному мистецтву (гігантська постаць). Поет використовує світлові ефекти («піднімалося сонце над степом, мов багрове коло»; «у промінню Небо-гора, мов цариця в пурпурі»; «піднімається сонце, пала вся небесная стеля»; «вже полудневий демон степом шле знесилля і змору»; «і схиляється сонце униз.., і ляга

величезна тінь від вершин на рівнини»). Всі ці словесно-зорові образи світло-тіні легко можна передати «мовою фарб», бо вони роблять загальну картину колоритною, декоративною.

При сході сонця аж ген у пустині видно «колосальний силует» Мойсея. Схвилювані погляди його співгромадян летять, «мов гонці, до гіганта того». На вершині осяяної сонцем гори вождь став, неначе в зеніті своєї слави. Його образ поет передає через психологічне сприймання маси: постать пророка сіє пострах, тугу і жаль серед народу. В очах своїх співвітчизників Мойсей все більше росте: його «мов руки чиїсь підіймали все вгору». Ця гіперболізація героя («колосальний силует» «предковичного гіганта») передає відчуття грандіозності фігури духовного пророка і народного вождя, його скульптурність, монументальність, величавість.

При заході сонця «величезная тінь» від Мойсея падає «аж униз на гебрійські шатри». Вона засвідчує нерозривну єдність вождя з народом протягом усього його життя-буття на землі. Усім своїм духовним еством Мойсей немовби вріс у рідний народ. На цей раз тінь від пророка падає востаннє, «мов батьківське прощання». Минє тривожна ніч — і Мойсея не стане.

Так художнім словом Іван Франко малює, як живописець на полотні, різьбить, як скульптор з каменя духовний портрет свого героя.

Вірш І. Франка

„Чого являюся мені...“

Продовжуючи і розвиваючи невмирущі традиції Т. Шевченка, використовуючи багатства народнопоетичної творчості, І. Франко створив неперевершені зразки оригінальної лірики — політичної, філософської, інтимної.

Значне місце в поетичній спадщині Каменяра посідає інтимна лірика, зокрема «лірична драма» «Зів'яле листя», що складається з віршів, за визначенням самого автора, — «найсуб'єктивніших із усіх, які появились у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття»¹.

Саме І. Франко утвердив в українській літературі інтимну лірику, піднісши її до рівня найвищих зразків світової поезії. Про це свідчать такі перлини «Зів'ялого листя», як «Чого являюся мені...», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...», «Якби знав я чари...», «Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі...», «Безмежне поле...» та ін.

Франкова інтимна лірика є «водночас і лірикою громадянською, лірикою муки поета-громадянина»², це одна з граней глибокого, різнобічного і могутнього поетового таланту, в основі якого лежить труд, зв'язок з народом, з рідним краєм; таланту, девіз якого — писати правду, «правді служити, неправду палити».

Однак до недавніх часів у літературознавстві замовчувалась, інколи применшувалась значимість інтимної лірики І. Франка, або ж вона відривалася від суспільно-політичної і філософської лірики поета (В. Щурат, Я. Музичка, М. Мочульський та ін.).

Мабуть, жоден твір Франка не викликав стільки дискусій і суперечливих оцінок, як збірка «Зів'яле листя». Дехто навіть намагався «виправдувати» в чомусь поета-лірика.

Сучасне франкознавство дало заслужену високу оцінку інтимній ліриці Каменяра, зокрема «ліричній драмі» «Зів'яле листя», вважаючи її шедевром поетичної майстерності (О. Корнійчук, П. Колесник, Ю. Кобилецький, С. Шаховський, А. Каспрук, О. Кисельов, О. Мороз, М. Походзіло та ін.).

Серед інтимної любовної лірики І. Франка особливо відзначається глибиною розкриття людських емоцій, сили кохання вірш «Чого являюся мені...». Це одна з найкращих поезій збірки.

М. Коцюбинський, що перший високо оцінив «Зів'яле листя», писав: «...Людина, яка б вона сильна не була, не може жити самою боротьбою, самими громадськими інтересами. Трагізм особистого життя часто вплітається в терновий вінок життя народного. У Франка є прекрасна

¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI, стор. 502.

² Ю. Кобилецький. Творчість Івана Франка. Держлітвидав, К., 1956, стор. 189.

річ — лірична драма «Зів'яле листя». Це такі легкі, ніжні вірші, з такою широкою гамою чувства і розумінням душі людської, що, читаючи їх, не знаєш, кому оддати перевагу: чи поетові боротьби, чи поетові-лірикові, співцеві кохання і настроїв»³.

Тож не випадково він у рефераті про І. Франка повністю наводить цей вірш, вважаючи його найкращим у збірці. Надаючи великого суспільного значення інтимній ліриці Каменяра, М. Коцюбинський поставив вірш «Чого являєшся мені...» в одному ряду з найреволюційнішою громадською лірикою поета, такими віршами, як «Сідоглавному», «По Підгір'ю села невеселі», «Беркут» та ін.

У поезії «Чого являєшся мені...» приваблює все: і образ ліричного героя, і образ коханої, і оригінальність композиції, і своєрідність римування, і багатство та різноманітність тропів та поетичних фігур, зокрема глибокі за суттю порівняння і надзвичайно точні виразні спітети, народнопоетичні звороти тощо.

Вірш І. Франка зачаровує насамперед образом ліричного героя, в якому з великою художньою силою розкрита краса людського почуття хвилюючої любові, краса рідкісного вміння безмежно і самовіддано любити.

Форма вірша — внутрішній монолог (ліричне звернення):

Чого являєшся мені
У сні?
Чого звертаєш ти до мене
Чудові очі ті ясні,
Сумні,
Немов криниці дно студене?

Чому уста твої німі?
Який докір, яке страждання,
Яке несповнене бажання
На них, мов зарево червоне,
Займається і згасу тоне
У тьмі? ⁴

Анафора і поетична фоніка, зокрема алітерація (*ч, ш, с, м, н, р...*) і асонанс (*о, і, у*), надають творові глибокої інтимності, створюють враження жагучого суму, з яким ліричний герой звертається до коханої: чому її образ ввижається навіть у сні? За віртуозністю алітерацій вірш цей можна порівняти хіба що із Шевченковим «Минають дні, минають ночі...».

Дієслівна синонімічна ампліфікація і глибоке психологізоване порівняння створюють неповторний експресивно-емоційний ефект, напрочуд точно, майже фізично відчутно передаючи душевний біль ліричного героя:

Так най те серце, що в турботі,
Неначе перла у болоті,
Марніє, в'яне, засихає, —
Хоч в сні на вид твій оживає,

Хоч в жалошах живіше грає,
По-людськи вільно віддихає,
І того дива золотого
Зазнає щастя молодого...⁵

Досить майстерно, пластично зримо змальований образ коханої. Поет подає дві деталі: очі та уста вродливої молодої жінки. Виразні та глибокі за змістом, хоч прості епітети («чудові очі ті ясні») і добірні порівняння (очі — сумні, «немов криниці дно студене»; несповнене бажання, «мов зарево червоне») відтворюють вогонь душі та пристрасне буяння почуттів.

...Але вона дуже горда, незалежна («вклонюся — навіть не зирнеш і головою не кивнеш...»).

Народнопоетичне слово-образ «зіронька» (вжите у вірші лише один раз) є інтимізуючим центром і тонко передає незглибиму силу кохання. Можливо навіть, тут є щось гіперболічне («люблю тебе без тям... мучусь довгими ночами...»).

³ М. Коцюбинський. Твори в трьох томах, т. III. Держлітвидав. К., 1956, стор. 41.

⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI, стор. 29.

⁵ Там же, стор. 30.

Поезія «Чого являєшся мені...» також оригінальний, своєрідний за композицією твір. Складається він з трьох частин. Перша частина побудована на риторичних запитаннях: чого? чому? чого? (звертання ліричного героя до коханої).

Друга частина — це пояснення у зміні стосунків між ліричним героєм і коханою; майстерно поєднані анафора, ампліфікація і алітерація:

...Як я люблю тебе без тьми,
Як мучусь довгими ночами
І як літа вже за літами
Свій біль, свій жаль, свої пісні
У серці здавлюю на дні⁶ —

надзвичайно сильно передають невимовне страждання ніжної, щирої, люблячої душі після неповторної втрати...

Третя частина — це заперечення зради і утвердження щирості та глибини почуттів. Тут зміна настрою передається зміною поетичних фігур. Так, коли перша частина вірша побудована на риторичних запитаннях, то в третій — переважають риторичні вигук.

Вірш «Чого являєшся мені...» сповнений неповторного чару, бо це блискучий сплав гарячого людського почуття і глибинної поетичної думки. А конфлікт у цій ліричній сонаті такий глибокий і значний, що його вистачило б на великий епічний твір.

І. Франко в поезії «Чого являєшся мені...» застосував дуже оригінальне, з різноманітною строфікою, класичне, рідкісне за формою римування; рими точні, багаті, якісно озвучені. В поезії чергуються чоловічі та жіночі рими («мені» — «у сні»; «червоне» — «тоне»; «оживає» — «грає» та ін.); здебільшого рими відкриті («мені» — «у сні»; «страждання» — «бажання»); проте декілька рим закритих («знаєш» — «минаєш» — «не зирнеш» — «кинеш» — «знаєш»). Чотиристопний ямб чергується з одностопними ямбічними рядками, які ніби конденсують у собі основну думку («у сні», «сумні», «пісні») і надають схвильованості поетичній фразі.

Вся сукупність художніх зображувальних засобів (локальних, єдиних у своєму роді) дала змогу митцеві в невеликому за обсягом ліричному творі яскраво і реалістично розкрити пристрасне людське кохання, безмежно чисте, самовіддане, але трагічне.

У цьому ліричному шедеві, що є певною мірою художньо-психологічним центром «Зів'ялого листя», автор стверджує, що людина, якщо вона любить безмежно і палко, готова прийняти найтяжчі муки («в життю мені весь вік тужити»), але вона не може зрадити своїм почуттям («являйся, зіронько... хоч в сні»).

У збірці «Зів'яле листя» І. Франко стверджує ідею мужньої, щирої та цільної людини. «Це високоінтелектуальна глибока особистість, людина, що стоїть на рівні тогочасної науки, філософії; це поет, борець, якого зломилі надзвичайні обставини особистого порядку»⁷. Але поет не виправдовує, а засуджує рішення ліричного героя поставити крапку над життям.

Цього не зрозуміли багато критиків «Зів'ялого листя», ототожнивши рішення ліричного героя (покінчити з життям) з авторською ідеєю (жити будь-що, любити, боротись до останнього).

У збірці «Зів'яле листя» І. Франко дав широке, поліфонічне охоплення «вічної» теми, відтворив почуття любові багатогранно, з різними нюансами. Ліричного героя не слід відривати від особи самого поета.

⁶ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI, стор. 30.

⁷ А. Каспрук. Лірична драма «Зів'яле листя» та її відгомін у поезії. «Радянське літературознавство», 1966, № 7, стор. 88.

Тяжкі, часом нестерпні умови життя І. Франка, глибинні особисті драми давали поштовх до сильних, трагічних мотивів у творчості. Свої гарячі почуття поет перелив у художні образи незрівнянної краси.

Прототипом героїні вірша «Чого являєшся мені...» є, очевидно, Целіна Журовська (після одруження Зигмунтовська). Є ряд свідчень про самозречене кохання поета до Целіни. Ця щира, але трагічна любов не могла не відбитись у збірці «Зів'яле листя». Можливо, що жила ще в серці поета пам'ять про Ольгу Рошкевич. У листі до А. Кримського від 26 серпня 1898 р. він писав: «...Я здалека пізнав одну панночку польку і закохався в неї. Отся любов перемучила мене дальших 10 літ, її впливом були мої писання «Маніпулянтка», «Зів'яле листя», дві п'єски в «Ізмарагді» і недрукована повість «Lelum-Polelum»⁸.

Академік М. С. Возняк свідчить, що до самої смерті Іван Франко був закоханий у Целіну Журовську, що саме її життя натхнуло автора до написання повісті «Лель і Полель» і що вона є прототипом героїні цього твору⁹. Син поета Тарас у спогадах про батька пише: «В музеї Івана Франка збереглася скромна фотографія Целіни... Цей знімок — останок спопелілого жару великого серця Івана Франка»¹⁰.

Звідти довідуємося, що Целіна Журовська — дуже красива, але горда жінка «...з дивним чаром і рівночасно несамовитим холодом в очах»¹¹.

Якщо порівняти портретні деталі героїні вірша «Чого являєшся мені...» з окремими портретними деталями Регіни (повість «Лель і Полель»), то побачимо спільні риси (красиві, але холодні і сумні очі, гордий вид та ін.).

У повісті:

«...великі темні очі, глибокі й прикриті якоюсь ніби сумною імлою, що так дивно гармонізувала з її темною сукнею та з її повільними рухами...»;

в її очах — «холодна цікавість», «не було в них ніякої іскри почуття...»

У вірші:

«чудові очі ті ясні,
сумні, немов криниці дно
студене...»;

«Ідеш по вулиці — минаєш,
вклонюся — навіть не зирнеш».

Вірш «Чого являєшся мені...» своїм ідейним задумом перегукується з написаним пізніше віршем «Моїй не моїй» (1897), що створений, за свідченням самого Франка, під впливом почуття до Целіни Журовської.

Її ім'я лишилося в серці поета назавжди, її образ срібнотканною зорею з'являтиметься перед ним до останніх днів життя, бо став невмирущою Музою... Тільки палка, до самозабуття, любов поета могла викликати оці щирі, страшною сили ліричні рядки:

Поклін тобі, моя зів'яла квітко,
Моя розкішна, невідступна мріє,
Остатній сей поклін!
Хоч у життю стрічав тебе я рідко,
Та все ж мені той спогад серце гріє,
Хоч як болючий він.
Тим, що мене ти к собі не пустила,
В моїх грудях зглушила і вгасила
Любовний, дикий шал,
Тим ти в душі, сумній і самотній,

Навік вписала ясний і високий
Жіночий ідеал.

А як коли у сні тебе побачу,
То, бачиться, всю злість і гіркість трачу
І викидаю, мов гадюк тих звій;
Весь день мов щось святе в душі лелію,
Хоч не любов, не віру, не надію,
А чистий, ясний образ твій¹².

⁸ Літературна спадщина. Іван Франко, вип. I. Вид-во АН УРСР, К., 1956, стор. 32.

⁹ Див. М. С. Возняк. З життя і творчості Івана Франка. Вид-во АН УРСР, К., 1955, стор. 165.

¹⁰ Тарас Франко. Про батька. Статті. Оповідання. Спогади. Держлітвидав, К., 1964, стор. 222.

¹¹ Тарас Франко. Про батька, стор. 221.

¹² Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI, стор. 61—62.

Така ж безмежно щира і палка любов виражена і у вірші «До Целіни» Ж[уровської]¹³, написаному польською мовою (1888). (Як павук сам з себе нитки снує, і в тім тонкім плетиві складає мереживо, так і поет творить художній образ коханої з того, що пережито ним, з найтонших нюансів почуттів. Ліричний герой, говориться в поезії, до останніх днів життя свого в серці збереже образ коханої...).

Целіна Журовська в творчій біографії поета посідала немалозначне місце, і, звичайно, згадка про неї не кидає тіні на ім'я І. Франка, як, скажімо, згадка про Анну Керн або Амалію Різнич не применшує величчя О. Пушкіна, Ліза Пиленко не принижує імені О. Блока. Це саме можна сказати про Тетяну Яковлеву в зв'язку з іменем В. Маяковського.

З цього приводу цікаву думку висловив Євгеній Богат у статті «Такая живая, такая красивая». Автор пише: «...Хочеться, щоб коли-небудь написали книгу про жінок, яким присвячували вірші великі поети... Про Лауру з Авіньйона, якій Петрарка присвячував сонети і канцони двадцять один рік при її житті і ще десять років після її смерті. В цій книзі можна буде розповісти про російських декабристок, про Анну Керн»¹⁴.

Така книга колись, мабуть, буде написана. Хотілось би, щоб у ній були й сторінки, присвячені Целіні Журовській, яка давала натхнення поету і стала прототипом художніх образів у багатьох прозових і поетичних творах Івана Франка.

Оцінюючи сьогодні «ліричну драму» «Зів'яле листя» в цілому і зокрема вірш «Чого являєшся мені...», приєднуємось до думки професора П. Й. Колесника, що сила ліричного таланту І. Франка полягає в тому, що він, долаючи власну душевну травму, зміг піднятися над нею, глянути на факти особистого життя очима художника, тобто об'єктивно¹⁵.

І. Я. Франко знайшов слова дивної гнучкості та природності, майстерно використавши логічні й емоціональні можливості, мелодійність і музичність рідної мови. Слово у вірші «Чого являєшся мені...» використано надзвичайно багатопланово як у відношенні смислової точності, так і звукової виразності, інтонаційно-ритмічної своєрідності. В цій поезії, як і в інших віршах «другого жмутку» «Зів'ялого листя», поет майстерно використав слова-образи з арсеналу поезики народної пісні (зіронька, криниця, ридання, не зирнеш та ін.).

Але якщо більшість віршів «другого жмутку» в певній мірі імітовані під народну пісню, то поезія «Чого являєшся мені...» — цілком оригінальний твір, що має свій неповторний стиль і звучання.

Поезія «Чого являєшся мені...» вражає досконалою єдністю змісту і форми, що є основним принципом художньо-естетичної концепції письменника, захоплює ідеальною гармонійністю. Лірична соната «Чого являєшся мені...» — то ювелірна робота поета, де з великою силою виявився Франків талант, це «істинне золото поезії» (В. Брюсов).

Вірш Франка стоїть на рівні кращих зразків світової інтимної лірики (поезії Данте, Петрарки, Гете, Гейне). Його невичерпна ідейно-художня глибина є чудовим творчим взірцем для радянських поетів-ліриків. Так, скажімо, вірш Д. Павличка «Чого ти мною так гордуєш...» не тільки поетичним задумом, але й окремими елементами художньої форми дуже нагадує свій класичний зразок. Ось уривок з вірша Д. Павличка:

¹³ Вірш уміщений у збірнику «Літературна спадщина. Іван Франко», вип. І. Вид-во АН УРСР, К., 1956, стор. 32.

¹⁴ «Комсомольская правда», 5. IX 1965 р.

¹⁵ Див. П. Колесник. Іван Франко. Літературний портрет. «Дніпро», К., 1964, стор. 79.

Чого ти мною так гордуєш,
Чого ти слів моїх не чуєш,
Коли тобі вклоняюсь я?
Якщо ти іншого кохаєш,
На мене й заміру не маєш, —

Скажи мені, любов моя!
З грудей я вирву серце нині,
Йому дам крила голубині,
Хай полетить удалину
З моїм невиказаним болем...¹⁶

Глибока задушевність, пісенна мелодійність віршів Франка завжди приваблювала широке коло композиторів. Ще М. Коцюбинський відзначав: «...Франко — лірик високої проби, і його ліричні вірші просяться часто в музику»¹⁷. Оцю гармонійність, милозвучність, глибокий ліризм і образну свіжість вірша «Чого являєшся мені...» помітили композитори.

Чудові музичні твори на текст Франкового вірша написали відомі радянські композитори К. Данькевич, Ф. Надененко, Б. Лятошинський. Серед цих творів особливо гарний романс Ф. Надененка «Чого являєшся мені у сні...». Композитор К. Данькевич сам переклав текст Франкового вірша на російську мову.

Твір І. Франка «Чого являєшся мені...» має велике естетичне і етичне значення. Поезія виховує почуття глибокої людяності, поваги до людини, кришталевої душевної чистоти. Глибоким ліризмом, гармонійністю, нев'янучою емоційною красою цей вірш І. Франка посідає почесне місце серед шедеврів світового поетичного мистецтва.

¹⁶ Дмитро Павличко. Пелюстки і леза. «Дніпро», К., 1964, стор. 67.

¹⁷ М. Коцюбинський. Твори в трьох томах, т. III, стор. 42.

І. Франко про публіцистичну майстерність

Проблеми історії та теорії публіцистики займають у науковій спадщині Івана Франка не таке вже скромне місце, як про це можна б судити на основі сьогоднішніх здобутків франкознавства. Понад вісімдесят статей, розвідок, рецензій він присвятив дослідженню й аналізу публіцистики своїх попередників та сучасників, своїх однодумців і супротивників. У цих працях ми знаходимо науковий розгляд публіцистичних творів як важливих чинників формування громадської думки і моралі, характеристику головніших періодів в історії української публіцистики, оцінку діяльності журналістів як прогресивного, так і реакційного таборів тощо. Це благодарний матеріал для майбутніх дослідників історії вітчизняної публіцистики.

Але сьогодні більш цінні для нас теоретичні узагальнення, висновки, думки одного з найвидатніших публіцистів революційно-демократичного напрямку. Наукове засвоєння їх може послужити дальшому розвитку теорії публіцистики. Високі вимоги, тверді принципи, наукові критерії, з якими І. Франко підходив не лише до пересічних творів, але й до таких, що мали помітний вплив на розвиток громадської думки, ґрунтувалися на його цільній концепції публіцистики як специфічної за суспільними завданнями, методом, структурою літературної творчості. Якщо не брати до уваги цього, то не завжди можна правильно зрозуміти Франкову, іноді доволі критичну (зокрема із сторони майстерності), характеристику публіцистики Івана Вишенського, Михайла Драгоманова, Остапа Терлецького, Володимира Навроцького та ін.

Публіцистичну майстерність Іван Франко оцінює за трьома визначальними моментами: вміння передати повноту змісту, характерного публіцистиці взагалі, майстерність форми та відповідність, гармонійність форми і змісту. Перший момент виявляється в тому, що публіцист підбирає, осмислює, оформлює і подає конкретний матеріал, викарбовуючи найсуттєвіші сторони публіцистичного твору — партійність, суспільну значимість, актуальність, науковість, перспективність, публічність. Партійність лежить в основі публіцистичного методу, як його трактував письменник-демократ.

В нарисі «Др. Остап Терлецький» І. Франко відзначає найсильнішу сторону публіцистики свого товарища по перу — партійність, гостро виражену в кожному творі, які той писав «з пильною увагою на економічні та духовні інтереси народної маси і з ненастанним підкреслюванням конечности тісного контакту інтелігенції з простим народом»¹. Як ніхто з його сучасників, О. Терлецький умів відчутти у фактах, що їх підбирав для публіцистичного виступу, «суспільний, класовий нерв»²

¹ І. Франко, Др. Остап Терлецький, ЗНТШ, 1902, т. 50, стор. 60.

² Там же, Бібліографія, стор. 41.

епохи, вмів ширити і розсвічувати серед передової молоді «благотворне полум'я високих змагань»³. А тому його журналістська, а особливо ораторська публіцистика (виступи на вечорах віденського студентського товариства «Січ» 1873—1885 рр.) мала такий помітний вплив на передові кола галицької молоді. Цьому сприяли, звичайно, й інші характерні риси публіцистичного таланту О. Терлецького. І. Франко відзначає вміння О. Терлецького пов'язати «всяку, хоч би й як далеку справу з інтересами біжучої хвилі, дати їй, так сказати, публіцистичне вістря»⁴.

Правда, така «актуалізація» публіцистом матеріалу в історичних працях, на думку І. Франка, не завжди була вдаюся.

Про іншу сторону публіцистики О. Терлецького — перспективність — І. Франко висловлювався не так захоплено. Виходячи з основного принципу: публіцистика повинна «давати ліки на суспільні рани», повинна розробляти «програму дії» на ближче майбутнє, бо це є її «домоною»⁵, Каменяр критично відзивається про статтю О. Терлецького «Галицько-руський нарід і галицько-руські народовці», не побачивши в ній «специфікації, що й як треба робити»⁶. Подібний недолік зазначає він і в ряді посланій Івана Вишенського⁷, у статті Якова Головацького «Zustände der Russinen» — «найсміливішому творі галицької публіцистики до 1848 року»⁸ та в інших.

Звичайно, програми передбачення, прогнози, поради публіциста повинні ґрунтуватись на останніх, найновіших наукових здобутках його доби. Критерій науковості був постійним у Франкових аналізах публіцистичних творів. Він відстоював віденські «метелики», видані О. Терлецьким, від нападок реакційного народовця В. Барвінського, котрий висловив сумнів щодо їх наукової вартості⁹. На основі цього критерію І. Франко оцінював кожний публіцистичний твір, вимагав про всі питання говорити з народом «зрозумілою для нього мовою, але з збереженням наукової докладності і зв'язності, без лишніх фраз і моралізацій»¹⁰.

«Зовсім скромним арсеналом знань» пояснює І. Франко неуспіх брошур доволі талановитого публіциста Р. Сембратовича. «Він не мав часу, ані можливості доповнювати свої знання і розкидав на всі боки ті скупі окрушки, які виніс із Галичини, доповнюючи їх не раз фантазією та догадами і пережовуючи десятки разів. Відси плиткість його висновків, неповнота в представленні фактів, часті помилки»¹¹.

Питання науковості є складовим елементом критерію визначення публіцистики. І при тому одним із головніших.

Важливим і цікавим для нас у теоретичних роздумах І. Франка є те, що він, аналізуючи окремих творів, намагається визначити в першу чергу «нижню межу» публіцистики. Чи аналізована річ належить до публіцистики, чи не належить до неї? Як не дивно, але в багатьох дослідженнях з історії публіцистики ми не знаходимо такої елементарної та необхідної умови, як відмежування від публіцистики усього того, що не має виявленої, як сказав І. Франко, «публіцистичної якості»¹².

³ І. Франко. Др. Остап Терлецький, стор. 2.

⁴ Там же, стор. 14.

⁵ І. Франко. Принципи і безпринципність. ЛНВ, 1903, т. 21, стр. 119.

⁶ І. Франко. Др. Остап Терлецький, стор. 24.

⁷ Див. І. Франко. Іван Вишенський і його твори. Львів, 1895, стор. 167, 290, 335, 462, 470.

⁸ І. Франко. Южнорусская литература. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона, т. XLI, Петербург, 1904, стор. 312.

⁹ Див. Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 171.

¹⁰ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XIX, стор. 116.

¹¹ ЛНВ, 1907, т. XXXVII, стор. 373.

¹² ЛНВ, 1908, т. XLI, стор. 127.

Деякі сучасні дослідники обходять питання «нижньої межі», пропонуючи поділ публіцистики на «художню» і «газетну», «власне публіцистику» (або «публіцистику у вузькому розумінні») та «взагалі публіцистику». Одним словом, ділять її на вищий і нижчий ґатунки. Звичайно, їхні теоретичні резюмування стосуються тільки публіцистики вищого ґатунку.

І. Франко критикував К. Студинського за спробу уникнути при літературному аналізі єдиних, твердих критеріїв визначення публіцистики, рівнозначних «для всіх і вся».

У передмові до книги «Кореспонденції Якова Головацького в літах 1850—1862» К. Студинський робить спробу дати огляд галицької публіцистики тих років і аналізує «творчість» одного з тогочасних діячів М. Малиновського. Зсилаючись на працю «Літературні стремління галицьких русинів від р. 1772—1872», І. Франко зауважує, що О. Терлецький «не дає ніякої характеристики М. Малиновського вже хоч би для того, бо очевидно не вважає його писань ніякою літературою, а іронізуючи над його многосторонністю, цитує кілька уступів із його статей знов таки іронічно як показ «оскільки його працями збагатилася наука»¹³.

Автору передмови І. Франко ставить принципове питання про писанину М. Малиновського: «Чи можна до неї поважно прикладати хоч яку-будь скромну мірку артизму або науки?»¹⁴ Коли річ, яку розглядають, не підходить і під «найскромнішу мірку», тоді, власне, нема ніякої публіцистики, а є лише «макулатура». В іншій рецензії таку «продукцію» він називає «лубочною публіцистикою»¹⁵.

Можна навести не один приклад, коли І. Франко користувався цією «міркою артизму або науки» і виносив категоричний присуд. В сучасних дослідженнях, на жаль, ми часто не знаходимо такої принципової категоричності. Тим то право громадянства в царині публіцистики часом дістають сирові фактажні матеріали, подібні до яких І. Франко називав макулатурою. На практиці це виявляється зниженням вимог до публіцистичних виступів, згодою теорії публіцистики на ремісництво.

Цьому до певної міри сприяє і намагання деяких теоретиків знести проблеми публіцистичної майстерності до одного — до літературної вправності, до хисту фантазії автора у створенні художніх образів та жонглювання ними. Не дивно, що тоді мовні штампи вважаються чи не найсерйознішою перешкодою на шляху удосконалення майстерності публіциста. А в той час проблема лексичних штампів, проблема сухості, важкуватості газетної мови — суцї дрібниці в порівнянні з штамповістю мислення, що для деяких газетних виступів буває справжнім лихом.

Дійсно, бо яким убогим арсеналом світоглядних стереотипів користуються окремі журналісти. А штамповість мислення починається уже з трафаретного підходу до явища, з трафаретної оцінки, характеристики фактів, підбору матеріалу для публіцистичного виступу. Саме тут є вихідний момент вияву публіцистичної майстерності, котра далеко не вичерпується ні сумою художніх тропів, вміло нанизаних на нитку сюжету, ні кучерявими образами, «пов'язаними напушисто, — як висловлювався І. Франко, — в якусь дивоглядну цілість», ні хвацько поверненим дотепом, що закосичує «велику купу пустих загальників».

Публіцистична майстерність починається з підготовки, вибору фактичного матеріалу, з «живого почуття зв'язку між фактами»¹⁶, з вино-

¹³ ЛНБ, 1906, т. XXXIV, стор. 470—471.

¹⁴ Там же, стор. 459.

¹⁵ ЛНБ, 1907, т. XXXVIII, стор. 551.

¹⁶ Матеріали для культурної й громадської історії Західної України, т. I. Листування І. Франка і М. Драгоманова. Київ, 1928, стор. 397.

шування, кристалізування провідних ідей твору, тез, доводів, засновків і висновків. Майстерність починається там, де народжується твір публіциста, за словами І. Франка, «в тій таємній глибині його темпераменту, на межі свідомого і несвідомого, де повстають усякі поетичні твори зі сплавом конкретних вражень, неясних споминів, під горячим подихом глибоких та неясних симпатій і антипатій»¹⁷.

При розгляді форми публіцистичного твору в І. Франка на першому місці завжди стоїть логічна структура. Звичайно, він звертав увагу на художньо-образну систему, досить пильно аналізував тон, настроєво-емоційний лад. Але логічне мислення було основою. І з рівня його майстерності І. Франко найчастіше починає мову про публіцистичну майстерність взагалі. Воно й зрозуміло, поскільки головною функцією публіцистики є формування громадської думки. Публіцистика, за словами І. Франка, дає «нові обсервації» суспільного життя, є «школою політичного мислення», вчить «систематичності в думанню», виробляє «правдні думки дальшого розвою».

І. Франко розвінчує ту реакційну публіцистику, яка «ширить тупомство і варварські способи думання, шабльоновість і пусту фразеологію замість дійсної обсервації життя»¹⁸. Аналізуючи журнал «Україна» за 1907 р., І. Франко пояснює, чому той не мав жодного впливу на громадськість: «Де в яким напрямі вибігли думкою понад утерті шаблони і підтоптані фрази, де здобулися на сміле слово критики, на ініціативу до чогось такого, що показувало б у них справді нове, свіже розуміння тих справ? Грішний чоловік, я читав і українську публіцистику і те, що виглядало на науку в тім початковім українськім письменстві і не бачив ніде хоч троха якоїсь смілішої синтези, свіжої думки, нових обсервацій, що не були б повторенням чужих спостережень, або чужих теорій. Ота шабльоновість думання, привичка до утертих формул, дрібнесенька сфера власної обсервації і якась в'ялість, нерухливість духа у всіх сферах нашого письменства накладає на нього тавро чогось дилетанського, непродуманого й нездібного оживити суспільність»¹⁹.

Своє розуміння логічної структури публіцистичного твору, І. Франко виклав у нарисі про О. Терлецького та в інших працях. Індивідуальною рисою літературного таланту О. Терлецького взагалі він визнає те, що «ідея, думка, логічна конструкція — се була головна річ у кожній науковій чи публіцистичній праці»²⁰ вченого, поскільки він був, за думкою Каменяра, вродженим публіцистом.

Основними елементами логічної структури І. Франко вважав поняття, ідеї, аргументи, преміси (засновки), тези, висновки як логічну основу публіцистичного твору. Крім того, — логічний зв'язок, послідовність, вмотивованість, різні логічні фігури, прийоми (альтернатива, аналіз, синтез, дедукція та ін.) і якості мислення (бистроумний, дотепний, «тяжкий на мислення» тощо).

«Скелет аргументації» — один із важливіших елементів публіцистичного твору, його основа, адже від нього залежить у великій мірі правдивість, дійовість, обгрунтованість виступу. І. Франко захоплювався такою особливістю публіцистичного таланту М. Драгоманова, як «сила аргументації фактичної», його вміння при великій насиченості, «густоті» фактів, зберігати простоту і ясність викладу суті справи²¹. Подібну цінну сторону бачив І. Франко і в творах І. Вишенського: «Го-

¹⁷ І. Франко. Др. Остап Терлецький, стор. 59.

¹⁸ ЛНВ, 1907, т. XL, стор. 551.

¹⁹ ЛНВ, 1907, т. XXXVIII, стор. 507.

²⁰ І. Франко. Др. Остап Терлецький, стор. 58.

²¹ Матеріали для культурної й громадської історії Західної України, т. I. Листування І. Франка і М. Драгоманова, стор. 288, 397.

ловна сила його таланту в ілюструванні релігійних віроучень та суспільно-політичних відносин драстичними прикладами, подробицями та порівняннями, взятими з дійсного життя»²².

Аргументи в публіцистиці, за І. Франком, бувають двох видів: теоретичний, або «річевий», та «картинний». Перший — звичайний факт, цифрові дані, теоретичні висновки, наукові думки, ідеї, тези, викладені в понятійно-абстрактній формі та спрямовані до розуму читача. «Картинний» аргумент, неперевершеним майстром якого І. Франко вважав І. Вишенського, — це художній образ, насичений емоціями, експресивною тональністю, сильним моральним імпульсом, чуттям, спрямований на те, щоб викликати в читача, слухача симпатії чи антипатії до певних осіб, явищ, суспільних фактів. Характерною особливістю «картинного» аргументу є глибока тенденційність, яка відразу виявляє партійну позицію публіциста.

«Картинна» аргументація є перехідним елементом між логічною структурою та художньо-образною системою і створюється «поетичною фантазією» автора. І. Франко так тлумачить це поняття: «Є се дар думати образами, замість абстрактних понять бачити і малювати пластичні і барвні картини, в холоднім, летючім слові дощупуватись на дні живої душі, крові і нервів людських»²³. Цей дар мав Іван Вишенський. «Майже всюди, де авторови нашому приходить передавати трудніші і абстрактніші поняття, ми стрічаємо у него багатші поетичні картини, порівняння або й цілі оповідання, параболи та історії»²⁴.

Багато уваги при аналізі публіцистики І. Франко приділяв мистецтву створення тону, емоційно-настроевого ладу. В дисертації про І. Вишенського він висловлює цікаві спостереження щодо місця тону, емоцій в структурі публіцистичного твору. «Риторичні висклики і запитання Вишенського не тільки не є пустими фразами, але являються особливим родом обрисовування і характеризовування ситуації, ідей і фактів, і відзначаються оживленою формою драматичною, але також високо артистичною архітектурою, котра відслоняєсь тільки при ближших дослідах, але котру відчуваємо вже при першій читанню тих творів»²⁵.

У сучасній науковій літературі про публіцистику тон, емоції, чуття часто розглядаються як похідне від художньо-образної системи, при цьому не помічається, що найсильнішим трансформатором почуттів, емоцій служить якраз комбінація абстрактно-понятійної та конкретно-образної форми. Найкращим прикладом тут можуть послужити твори мікропубліцистики (заклики, лозунги, гасла, плакати та ін.).

І. Франко виділяв окремо таку сторону форми публіцистики, як тоново-емоційний лад і часом ставив його на перше місце в структурі твору. Це траплялось зокрема тоді, коли різке забарвлення тону, «колериту» публіцистичного виступу було наче вістрям, найвищою точкою напруги, навколо якої групувались усі логічні, доказові та образні компоненти. Таку увагу до тону, емоцій, почуттів публіцистичного виступу бачимо у працях І. Франка «Дещо про пресу», «Реалісти, чи кар'єристи?», «Іван Вишенський і его твори», «Щирість тону і щирість переконань» та ін.

Майстерність публіциста не в тому, щоб він у виступі виклав «усю свою любов, ненависть, усю пристрасть», як часом пишуть. Тонким чуттям таланту публіцист повинен знайти найбільш відповідну щодо змісту, щодо основних ідей, щодо публіки (котрій адресується виступ) фор-

²² І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 426.

²³ І. Франко. Іван Вишенський і его твори, стор. 471.

²⁴ Там же, стор. 471—472.

²⁵ Там же, стор. 475—476.

му, тембр, амплітуду тону, емоційно-настроевого ладу. В повній відповідності, у гармонії — вся майстерність публіциста.

І. Франко аналізує полеміку Івана Вишенського, з якою той виступив проти «латинників», тобто проти ідеологів католицизму. «Вишенський підняв ті закиди, насміхи і пасквілі і виступив з ними до бою справді по-майстерськи. Високим артистичним чуттям він відгадав, що найвідповідніша форма полеміки тут буде — на іронію і сміх відповісти серйозно, без патосу, зважити противника враз із його закидами на золотій вазі почуття морального і подивитись на ті насміхи з висшого становища, як на об'яв релігійної дегенерації... І він перевів сю думку з невимовною консеквенцією і спокоєм»²⁶. В іншому місці І. Франко захоплюється «огненною і пориваючою риторикою» знаменитого аскета-публіциста.

Публіцистику Остапа Терлецького характеризує пристрасна щирість, «естичний критерій» оцінки суспільних явищ, фактів, подій. Стаття О. Терлецького «Галицько-руський нарід і галицько-руські народовці» — це «пристрасний окрик болю та розчарування»²⁷. Знову ж, окремі статті М. Драгоманова відзначаються «гомерівським спокоєм»²⁸.

Проблема тону, емоційно-настроевого ладу в поглядях І. Франка змикається із трактуванням такої функції публіцистики, як морально-етичне виховання, вироблення моральних принципів. Питання впливу публіцистики на «моральні чуття» слухача, читача, зокрема в аспекті майстерності, у нього приділено досить багато уваги. Звернемо увагу лише на те, як І. Франко трактував моральну сторону публіцистичного виступу, такт, етичні норми журналіста. Недостачею публіцистичної майстерності, браком звичайної культури І. Франко пояснював «звичай, якому український гумор дав пластичну назву: залазити з брудними чобітьми в душу»²⁹, ображення, лайку противника, яким би він не був нікчемним.

В арсеналі публіцистики є більш ніж достатньо засобів, щоб морально знищити противника, вчив І. Франко. Він різко критикував сучасну йому пресу за те, «що вона, зацвяхована в буденній, часто зовсім безплідній боротьбі, сама не бачить поза нею світа і своїм читачам не дає бачити. Обертаючися в тіснім кружку ідей та інтересів, наша преса переважно лише дразнить своїх читачів, грає на їх нервах, але не освічує їх. Об'єктивний дослід правди не важний для неї, але важна полеміка, важне те, щоб досадити, допекти якомусь противникові, навіть хоч би той противник був і зовсім фікційним противником. Ота примішка злоби, яка дуже часто знаходить собі упуст у простій лайці, негідній освіченого чоловіка, се можна сказати характеристиком нашої (зрештою й усякої іншої некультурної) преси, яка в тій своїй заїлості тратить здібність розрізнявати важне від неважного, програмове від непрограмового, тратить здібність простого і ясного інформування читача, значить — першу і елементарну задачу преси»³⁰.

Трактування І. Франком основних проблем публіцистичної майстерності становлять значний інтерес, цінність і для тих, хто досліджує історію публіцистики, і для тих, хто займається теоретичними питаннями. Вони допомагають вияснювати ще не вияснене, розкривати ще не розкрите.

²⁶ І. Франко. Іван Вишенський і його твори, стор. 362—363.

²⁷ І. Франко. Др. Остап Терлецький, стор. 23.

²⁸ Матеріали для культурної й громадської історії Західної України, т. I, Листування І. Франка і М. Драгоманова, стор. 288.

²⁹ ЛНВ, 1905, т. XXXI, стор. 174.

³⁰ Там же, стор. 80—81.

♦ *Про типологічну інтерпретацію
художнього слова та вияв
майстерності у Словнику мови
творів І. Франка*

Словар — поет
Він ходив — слова збирав,
А з тих слів — стихи уклад
Але ще б му раз піти,
Духа до стихів найти.
І. Франко.

Одним із важливих завдань сучасної філологічної науки є комплексне системне типологічне дослідження мови і стилю художньої літератури (типологічна лінгвостилістика). Для створення повної наукової картини історії становлення і розвитку системи виявів майстерності літературних творів слід глибоко вивчати естетичне спрямування й використання кожного лінгвального елемента, всіх експресемодів у структурі художніх творів. Таке кропітке системне дослідження естетичного буття слова майже неможливе, якщо в розпорядженні філолога-лінгвостиліста не буде справжніх вичерпних академічних словників художніх творів. І тому цілком зрозуміло, що на сучасному етапі розвитку теоретичної та практичної лексикографії починають приділяти увагу питанням теорії і практики укладання словників мови художніх творів¹.

Укладання словників мови художніх творів своєрідне та й при цьому дуже складне і достатньо не вивчене, а тому не дивно, що світова лексикографія ще не дала ні одного спеціального словника художнього твору, в якому була б з'ясована лексикографічно-лінгвостилістична характеристика системи експресем (експресемодів)².

Укладання словника мови художнього твору в порівнянні з іншими типами словників поряд із деякими спільними рисами має свою специфіку в зв'язку з тим, що художній твір (зокрема поезія) — це своєрідна система вияву художнього образного мислення автора³. У процесі творення словесних образів майстри художнього слова використовують відповідні лінгвальні величини розмовної мови, збагачуючи при цьому їх естетичне функціонування⁴. І саме завданням словникової статті у словниках художньої літератури є виявити не лише лексико-семантичну та граматичну структури слова, але й одночасно дати чітку й вичерпну типологічну характеристику художньої функції всіх лінгвальних за-

¹ Див. Л. В. Щерба. Опыт общей теории лексикографии. У ки.: Избранные работы по языкознанию и фонетике, т. I, Л., 1958; В. П. Григорьев. Словарь языка русской советской поэзии. Проспект, образцы словарных статей. Инструктивные материалы. М., 1965.

² Див. В. П. Григорьев. Названа праця, стор. 46 та ін.

³ Див. В. С. Ващенко. До проекту Словника мови Коцюбинського. Зб. Дослідження з лексикографії та лексикології. К., 1965, стор. 35 та ін.

⁴ Е. Курилович відмічає: «Поетична мова маркована, вона має характерні позитивні ознаки в порівнянні з розмовною, яка може існувати і без поетичної». Він її від розмовної мови, а не опис мови творів або твору як єдиного цілого. Словом, поетична мова визначається як різновидність розмовної...» (Див. Е. Курилович. Очерки по лингвистике. М., 1962, стор. 423—424).

собів, маючи на увазі те, що наявні в художньому творі елементи навантажуються відповідним лінгвостилістичним функціонуванням⁵.

У лексикографії ще не створено зразкових словників художніх творів з повною лінгвостилістичною характеристикою слів-експресем. Вияв майстерності художнього слова у Словнику мови творів І. Франка натрапляє на різні труднощі у зв'язку з тим, що ні у франкознавстві, ні у філологічній науці в цілому ще не маємо комплексних монографічних досліджень системи лінгвостилістичних засобів художніх творів (прози і зокрема поезії).

Тут ми спробуємо вказати лише на деякі проблемні типологічні питання сегментації художнього твору та лексикографічної характеристики системи експресем (експресемодів).

Сегментація художнього твору як лінгвально-художнього факту. Одним із завдань лексикографічного вивчення мови і стилю художнього твору є визначення відповідного мікроконтексту, у сфері якого слід насамперед інтерпретувати й аналізувати словесно-художні елементи, а з цим органічно пов'язується питання сегментації художнього твору.

Під сегментацією (англ. *segment* — відрізок, частина) розуміють членування мовленнєвого потоку як лінійної (синтагматичної) послідовності (або ряду) на складові його елементи або відрізки⁶.

Кожний художній твір у цілому являє собою самостійну художню словесну величину — картину, наукове поняття якої назовемо терміном **мегаобраз**. У результаті типологічної сегментації художнього твору, тобто мегаобразу, вичленовуються два типи нижчих величин — **макрообрази** і **мікрообрази**.

Складні терміни — мегаобраз, макрообраз, мікрообраз з їх однаковою системною кінцевою типологічною складовою частиною — **образ** — вказують на системну структуру природи образного мислення письменника, а початкові частини — мега-, макро-, мікро- (образ)⁷ фіксують ієрархічно-квантитативний характер художнього світу, тобто системи образного відображення дійсності в її менших видових, чи більших родових, понадродових відрізках.

Мікрообраз — це найменша елементарна словесно-художня текстуальна величина як «одиниця виміру» образного мислення, в якій художньо відображено маленький відрізок об'єктивної дійсності (зовнішньої чи внутрішньої). Він може виражатись одним словом-реченням (Ніч. Дощ. Вечір.) або реченням, абзацом, надфразною єдністю тощо⁸.

Макрообраз — являє собою ієрархічно вищу родову цілісну словесно-художню величину, у структуру якої входить певний компактний комплекс відповідно тісно з собою пов'язаних однорідних мікрообразів.

Мегаобраз — це вся система наявних в одному художньому творі макрообразів з їх складовими компонентами — мікрообразами⁹.

Ця ієрархічна система текстуальних типологізованих величин художнього мислення, вираженого відповідними лінгвальними художньо-

⁵ Див. П. А. Вяземский. Собрание сочинений, т. II. СПб, 1879, стор. 361; Ю. О. Івакин. Сатира Шевченка. К., 1959, стор. 43.

⁶ Див. О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., 1966, стор. 399.

⁷ Грець. *мікрós* — малий, короткий; *макрós* — широкий, довгий; *μεγας* (пор. лат. *magnus* — величезний).

⁸ Про відношення слова до образу див. дискусійні статті на тему «Слово і образ» на сторінках журналу «Вопросы литературы», 1959/1960 рр.; Д. Н. Шмелев. Слово и образ. М., 1964; В. В. Виноградов. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., 1963, стор. 94—129 та ін. «Мікрообраз» як робочий термін уживає М. Коцюбинська. (М. Коцюбинська. Література як мистецтво слова. «Наукова думка», К., 1965, стор. 21).

⁹ В. В. Виноградов увесь художній твір називає системою всього естетичного об'єкта.

словесними засобами, у літературному творі щільно пов'язується з ідеєю, сюжетом, композицією творчого задуму письменника. За словами Г. О. Винокура, «мова із своїм прямим значенням у поетичному вживанні ніби вся обернена до теми та ідеї художнього задуму»¹⁰. У зв'язку з тим переконливо відмічав В. В. Виноградов, що «без орієнтації на композицію або на структуру літературного твору в цілому багато типів словесних образів не можуть бути виділені й осмислені. Адже цілий художній твір не раз порівнювали із словом (наприклад, О. Потебня)»¹¹. І тому лінгвостилістика, вивчаючи мовностилістичну сторону художнього твору, «висвітлює відношення засобів словесно-художнього виразу до того змісту, ідеї, що виражаються у творі, залежно від специфіки літературного жанру (наприклад, жанрові особливості мови новели, епічної поеми і под.)»¹².

Вивчення теорії словесно-художніх образів і зокрема мікрообразів має пряме відношення до теорії перекладу, бо ж саме мікрообраз повинен стати найменшою величиною в процесі поетичного перекладу (трансформації) літературних творів, особливо поезії¹³.

Художній твір як мегаобраз являє собою окрему ієрархічну систему макрообразів з підпорядкованими їм комплексами мікрообразів, відмінну від системи макрообразів іншого художнього твору. Якісні та кількісні масштаби мікрообразів у сфері їх макрообразу і кількість макрообразів у мегаобразі залежить від величини художнього твору. Велике художнє полотно має багато макрообразів. Буває інколи й так, що в невеликих поетичних творах на макрообраз складається небагато мікрообразів, а може бути ще й так, що у певному художньому творі (наприклад, у невеликому вірші) й один мікрообраз дорівнює мегаобразові.

Серед словесно-художніх образів бувають прості нерозгорнуті та складні розгорнуті мікрообрази.

Класичним зразком простих нерозгорнутих «однореченневих» мікрообразів є кожний рядок вірша Т. Г. Шевченка «Садок вишневий коло хати», три строфи якого являють собою три окремі суцільні макрообрази, що творять одну органічну і гармонійну цілість, вкладаючись в один художній мегаобраз весняного вечора.

Добрим зразком складних розгорнутих мікрообразів є система поетичних мікрообразів у «Каменях» І. Франка, що, за його словами, являє собою «алегоричний образ (макро- і одночасно мегаобраз за нашим термінуванням. — І. К.) громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги»¹⁴.

На макрообраз поеми І. Франка «Каменярі» складається всього одинадцять розгорнутих «багатореченневих» мікрообразів, з яких кожний являє собою певну художньообразну цілісну єдність. Цих одинад-

¹⁰ Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стор. 247.

¹¹ В. В. Виноградов. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика, стор. 127.

¹² І. К. Білодід. Розвиток мов соціалістичних націй. К., 1967, стор. 164; В. В. Коптилов (Трансформація художественного образу в поетическом переводе. У кн.: Теория и практика перевода, ЛГУ, 1962, стор. 34—38) виділяє чотири типові види трансформації художніх образів — скорочення образу, розгортання, транслокалізація та еквівалентизація художніх образів. Число типів трансформації можна збільшити (Див. А. С. Юрченко. Мовна трансформація художнього образу в перекладах А. Малишка з Міцкевича. Вісник Харківського університету, № 7, Серія філологічна, вип. I, стор. 89 та ін.).

¹³ О. Кундіч (Стан художнього перекладу на Україні. 36. Питання перекладу. К., 1957, стор. 22) пише: «...образи — єдине, що є об'єктом перекладу». Див. ще Е. Г. Эткінд. Пoesия и перевод. М.—Л., 1963; А. В. Федоров. Основы общей теории перевода. Л., 1968.

¹⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 401. Порівн. ще Семен Шаховський. Майстерність Івана Франка. К., 1956, стор. 40 та ін.

цять розгорнутих суцільних мікрообразів складаються на один розгорнутий макрообраз, що одночасно являє собою мегаобраз. Мікрообраз не сегментування «Каменярів» у цілому збігається із поділом на строфи з одним лише відхиленням, що перший рядок третьої строфи «У кожного в руках тяжкий залізний молот...» немовби тяжіє до другого розгорнутого мікрообразу, вираженого другою строфою.

Кожна система мікрообразів, що входить до складу одного і того ж макрообразу, являє собою цілісну словесно-художню структуру. Порівняйте розгорнуті мікрообрази Франкових «Каменярів», виражених у строфах.

Система всіх мікрообразів, що складають макрообраз, теж створює відповідну композиційну цілісну типізовану художню єдність у порівнянні з іншими поетичними мегаобразами — творами.

Словесно-художні мікрообрази бувають різної будови. Вони можуть складатися зі слова, словосполучення, речення, з абзаца і навіть із цілого короткого літературного твору (наприклад, одного коротенького вірша)¹⁵.

Словесно-художній образ як лінгвальний факт. Літературний твір — це спеціальна словесно-естетична форма вияву художньо-образного мислення письменника. За словами В. В. Виноградова, «словесно-художній твір являє собою втілену в формах мови і освітлену поетичною свідомістю автора узагальнену картину своєрідного світу — суб'єктивного або об'єктивного (в залежності від методу творчості)»¹⁶.

Художньо-образне мислення — «це не фікція..., це специфічна форма відображення, де органічно злиті чуттєве і абстрактне мислення»¹⁷. Словом, художньо-образне мислення — це художня дійсність.

Словесно-художній образ як складова частина поетичного твору являє собою конкретний лінгвальний факт, бо ж будівельним матеріалом кожного словесно-художнього образу є лінгвальні величини — слова, речення, «смилова структура яких розширюється і збагачується тими художньо-виражальними «прирошеннями» смислу, які розвиваються в системі всього естетичного об'єкта»¹⁸.

Система словесно-художнього образу як лінгвального факту є предметом спеціальної філологічної дисципліни — лінгвостилістики. Тому й у проблематику лінгвістики Г. О. Винокур включає питання: «Вивчення художнього (поетичного) мовлення, як окремого модуса мовної дійсності»¹⁹.

Даремні намагання деяких дослідників вивести словесно-художній образ із сфери лінгвальних фактів у сферу «самого життя» тим більше, що «мова є не тільки матеріал поезії, як мармур скульптури, але сама поезія, а між тим поезія в ній неможлива, якщо забути наочне значення слова»²⁰.

Проте не можна забути, що лінгвальна сторінка є лише однією з властивостей природи художнього образу, який являє собою системну цілісну літературну величину. Нагадаймо слова М. Горького: «Першо-елементом літератури є мова, основне знаряддя її і — разом з фактами

¹⁵ Постає питання, чи система художніх образів (мікро-, макро- чи мегаобразів) вичерпує всі контексти художнього твору без решти. Наприклад, Л. З. Тимофеев (Проблемы стихотворения. Материалы к социологии стиха. М., 1931, стор. 15) вважає, що «нічого, крім образу, тобто точніше системи образів у літературному творі нема».

¹⁶ В. В. Виноградов. Названа праця, стор. 1.

¹⁷ Б. Г. Кубланов. Мистецтво як форма пізнання дійсності. К., 1967, стор. 39.

¹⁸ В. В. Виноградов. Названа праця, стор. 125.

¹⁹ Г. О. Винокур. Об изучении языка литературных произведений. У кн.: Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стор. 265.

²⁰ А. А. Потебня. Мысль и язык. Полное собрание сочинений, т. I. Харьков, 1926, стор. 157.

і явищами життя — матеріал літератури»²¹. Головне в образі — смислове ядро²².

Г. О. Винокур заявляв: «Поетичний твір, розуміється, містить у собі не просто мову, але передусім — думки й почуття, виражені в мові. Але мова в поетичному творі незалежно від того сама являє собою певний твір мистецтва...»²³.

Експресеми як словесно-художні величини та їх класифікація. Запропонована нами концепція спроби систематизації і типологізації ієрархічної структури складових елементів літературного твору в формі мікрообразів, макрообразів та мегаобразу вимагає з'ясувати ще питання, що вважати компонентами мікрообразів, що являють собою визначені ці першоеlementи мікрообразу як форми естетичного зображення, та, що треба вважати найближчим контекстом для філологічної та лексикографічної типологічної інтерпретації художнього слова.

Для кожної галузі наукових знань важливим є виділення і визначення найменшої величини. У мовознавчій науці такими емічними величинами є, наприклад, фонема, морфема, графема, лексема, дериватема, семема, стилістема тощо. Для емічних лінгвальних величин, що функціонують художньо, останнім часом запропоновано термін експресема, а для її конкретного вияву експресемоїд, при чому клас експресем вважається архіекспресемою²⁴.

Експресеми бувають просодемні, фонемні (фонетичні), графемні (морфемні, синтаксемні), дериватемні, лексемні, фраземні та інші, а класи їх являють собою архіекспресеми²⁵.

Експресема як найменша одиниця словесно-художньої дійсності є елементом відповідних комплексів — мікросистем, що входять у систему всіх словесно-художніх засобів.

Архіекспресеми у художньому творі як набір поетичних диференційних ознак (ПДО) являють собою індивідуальну своєрідну систему лінгвальних художніх засобів даного письменника²⁶.

Слова художнього твору (тобто словесні експресеми за нашою термінологією) за їх функцією І. Франко ділив на дві групи. До першої групи він зараховував три категорії слів — іменники, прикметники та дієслова, які «творять головну основу словесного твору»; до другої групи він включав категорію займенників, прислівників, сполучників — «се неначе тінювання в малярстві, що оживляє і упластичнює картину»²⁷. Проте, на нашу думку, займенники слід було зарахувати до першої групи експресем (пор. функцію кількадесяти різних займенників та їх комбінацій особових, присвійних та інших у «Каменярах» І. Франка), що яскравіше, ніж іменник «каменярь», увиразнюють увесь пафос художнього узагальнення збірної праці трудівників «в одну громаду скutih святою думкою — ламати скалу, рівняти правди путі й щастю для всіх»²⁸.

Лексикографічна характеристика слова-експресеми у словнику поетичної мови. Першою основною частиною словникової статті словника художнього твору є повна лексико-семантична характеристика слова-експресеми тому, що лексико-семантична структура слова-експресеми є смисловою підосновою, на якій спирається лінгво-стилістична

²¹ М. Горький. Про літературу. К., 1949, стор. 5.

²² Див. А. В. Чичерин. Идеи и стиль. М., 1968, стор. 311 та ін.

²³ Г. О. Винокур. Названа праця, стор. 245.

²⁴ Див. В. П. Григорьев. Словарь языка русской советской поэзии, стор. 27.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же, стор. 33, 34 та ін.

²⁷ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 408.

²⁸ Питання так званих пакувальних слів (термін Л. В. Щерби), що служать для зв'язку частин художнього твору, залишається проблемним і до кінця не вирішеним.

функція слова у творі. Лексикографічний аналіз слова натрапляє на певні труднощі, а теоретична та й практична лексикографія ще не дає нам вичерпних наукових вказівок у цьому плані. В сучасній лексикографічній науці ще не встановлено відповідних термінів на позначення розкриття значення слова. При аналізі лексико-семантичної структури слова користуються термінами тлумачення, визначення, пояснення, опис тощо²⁹. Чи не найвідповіднішим з них треба визнати термін тлумачення слова.

У лексикографічному тлумаченні слова-експресеми слід насамперед розкрити ті його значення, що виявляються у контекстах даного художнього твору (творів). Від використання письменником такого чи іншого значення багатозначного слова залежить і його відповідне естетичне функціонування у словесному художньому контексті³⁰.

Як засоби вираження художнього образу можуть використовуватися всі рівні мовної структури³¹: у загальному словнику мови художнього твору виявляється передусім естетична функція слів-експресем, у спеціалізованих словниках художніх засобів будуть виявлені інші типи експресем фонемних, графемних, різних тропів тощо.

Таким чином, у словниковій статті Словника мови письменника треба з'ясувати виабстраговані типологічні експресемні функціонемислова як узагальнені лінгвостилістичні категорії експресеми-конструкти, які виявляються у своїх маніфестантах-експресемоїдах у конкретних художніх мікротекстах (у мікрообразах)³².

Увесь інвентар виражальних засобів художнього твору, весь набір слів-експресем слід глибоко розглянути й широко висвітлити в спеціальних багатопланових типологічних дослідженнях мовно-стилістичної системи поетичних творів³³, пам'ятаючи такі слова В. Г. Белінського: «Поезія є вищий рід мистецтва... Поезія виражається у вільному людському слові, яке є і звук, і картина, і визначення, ясно висловлене уявлення»³⁴.

Вияв майстерності художнього слова у Словнику мови художніх творів Івана Франка. Естетична функція художнього слова (експресем-експресемоїдів) як спеціальна надбудова комунікативно-пізнавального функціонування літературного естетичного висловлення вимагає відповідної обробки у словниковій статті словника літературного твору. Природно, що аж ніяк не можна зводити лінгвістично-лексикографічної характеристики словесних величин художнього твору лише до загальних стилістичних позначок типу образне, переносне, іронічне, зневажливе тощо, як це здебільшого практикується у нашій лексикографічній практиці. Такі позначення лише загально характеризують дане слово (експресему) і вони достатні при характеристиці слів у звичайному тлумачному чи двомовному перекладному словнику. Цього типу позначення слів-експресем у словнику художнього твору ще не дають достатніх да-

²⁹ Див. А. П. Евгеньева. Определение в толковых словарях. 36. Проблема толкования слов в филологических словарях. Рига, 1963, стор. 8.

³⁰ Про вагу лексичного значення слова у художньому творі див. Іван Франко. Із секретів поетичної творчості. Вид-во Львівського ун-ту, 1969, стор. 103.

³¹ Про розширення функції слова за допомогою поетичної форми див. О. О. Потебня. З лекцій теорії словесності. Байка, прислів'я, приповідка. Харків, 1930, стор. 89, та ін.

³² При цьому слід чітко розмежовувати такі величини: реалему (онтологічна величина — конкретний предмет), гносеми (гносеологічна величина — відчуття, уявлення, поняття), лексеми (лінгвальна величина), експресему (лінгвостилістична величина). Буває так, що одні й ті ж реалема чи гносеми у художньому творі можуть виражатися не однаковими експресемами (пор. «Каменярі» І. Франка, де експресема «каменярі» вжита в заголовку і один раз у тексті, а гносема (реалема) «каменярів» кілька разів виражена за допомогою займенників).

³³ Див. І. І. Білодід. Каменярі українського слова, стор. 34—35.

³⁴ В. Г. Белінский. Сочинения, т. II. М., 1948, стор. 5—6.

них для вияву майстерності поетичного твору певного письменника та для показу системи його оригінальних індивідуальних експресемних прийомів. У словнику поетичних творів поряд із обов'язковим вичерпним лексико-семантичним та граматико-морфологічним описом треба давати ще й відповідну достатню лінгвостилістичну характеристику слів-експресем.

У зв'язку із запропонованою нами структурою словникової статті у словнику художнього твору постає питання, у сфері яких словесно-художніх величин вивчати лінгвостилістичну функцію художнього слова (експресеми—експресемоїда).

Слово експресема функціонує насамперед у сфері свого найближчого художнього мікротексту (ХМТ), яким в свою чергу виражається певний художній мікрообраз (ХМО) або тільки його складова частина. Лише посередньо через мікроконтекст (МК) та мікрообраз (МО) слово-експресема як складова частина мікроконтексту (мікрообразу) може так чи інакше пов'язуватись з макрообразом чи навіть з мегаобразом.

Переважно слова-експресеми виступають у різних художніх мікротекстах як співвиразники художніх мікрообразів. Предметом лексикографічного аналізу слова-експресеми повинні стати всі експресемоїди, використані в усіх художніх мікроконтекстах, тобто набір експресемоїдів усіх художніх мікроконтекстів, у яких функціонує даний експресемоїд.

Головне завдання франкознавця — лексикографа зводиться до повного вияву всієї системи основних інваріантних типів експресемно-художнього функціонування кожної експресеми на основі їх комплексного детального лінгвостилістичного типологічного вивчення в усіх наявних мікроконтекстах (мікрообразах) та їх наукового абстрагування й узагальнення.

Виходить, отже, що для створення перспективного повного загального академічного словника художніх творів письменника з виявом «духа стихів» слід насамперед укласти відповідні спеціалізовані словники різних типів експресем і художніх тропів-порівнянь, епітетів тощо на основі детальних монографічних досліджень мови і стилю художніх творів як образних мистецьких категорій³⁵; щойно на основі результатів таких комплексно фронтальних філологічних підготовчих праць для вияву повноти і розмаїтості поетичних функцій слова можна буде приступати до укладання загального зведеного академічного словника мови вже вивченої художньої літератури³⁶.

Зрозуміло, що на початковому етапі укладання словників мови художніх творів потрібні й необхідні лексикографічні праці типу Словника Пушкіна, Шевченка, Міцкевича, Ботева, Гете...

Для вияву завдань лексикографа-франкознавця можна так перефразувати подане нами мотто:

Словар — лексикограф!
Він читав — слова збирав,
А з тих слів — словник уклав,
Але ще б му раз читати,
Духа у віршах шукати.

³⁵ Г. О. Винокур (Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стор. 247) писав: «Встановлення кінцевих значень, які неначе просвічують скрізь прямі значення слова в поетичній мові — завдання для самого мовознавця непосильне. Це є завдання тлумачення поезії. Але без сумніву в завдання лінгвістичного дослідження входить встановлення відношення між обома типами значень слова — прямим — поетичним».

³⁶ Тому при укладанні словників художніх творів обов'язкова співпраця філологів-лінгвістів та літературознавців.

Іван Франко — видатний дослідник української фразеології

З-посеред тих питань, які були постійним об'єктом зацікавлення І. Франка і для вивчення яких він залюбки віддавав багато енергії, вільні хвилини свого вщерть заповненого різними справами часу, важливе місце займає фразеологія української мови. У радянському франкознавстві доволі докладно з'ясовано питання про зв'язки І. Франка з народною творчістю, його заслуги в її дослідженні. Чимало цікавого про інтерес І. Франка до української фразеології, про його роботу над її збиранням і вивченням знаходимо в монографії О. Дея¹. Але предметом спеціального дослідження ця величезна і багатогранна тема ще не стала. Учених поки що ваблять тільки часткові проблеми, зв'язані в основному з використанням фразеологічного багатства у творчості Каменяра². Однак глибоке знання українського приповідкового матеріалу, щедre пересипання ним творчого доробку письменника, публіциста, вченого, афористичність його поетичної мови є результатом не лише прекрасного знання цього виду народнопоетичного скарбу, а й передусім докладного й всебічного його вивчення.

Уже з юнацьких років разом з іншими витворами народної мудрості І. Франко починає збирати різноманітний фразеологічний матеріал³ — українські приповідки, «образні вислови», «образові речення», порівняння, жартівливі вирази тощо і не покидає цієї роботи протягом усього свого життя. Він записує їх від союзників під час перебування в тюрмі⁴, збирає в час храмів⁵, ставить це, як і запис інших видів народної творчості, в обов'язок членам «Етнографічного кружка», просить збирати рідних, знайомих⁶.

Учений дивився на фразеологізми як на скарб мови і народного досвіду, називав їх «народним добром», «коштовними перлинами», ці-

¹ Див. Олексій Дея. Іван Франко і народна творчість. К., 1955, стор. 15, 27, 31, 33, 111 та ін.

² Див. Б. І. Боднар. Синтаксична структура і функції фразеологізмів у художній прозі І. Я. Франка. У кн.: Міжвузівська наукова конференція з проблем синтаксису української мови. Тези доповідей. Чернівці, 1965; Д. І. Ганич. Ідіоми в оповіданнях І. Франка. У кн.: Наукова сесія, присвячена 100-річчю з дня народження І. Я. Франка. Тези доповідей. Запоріжжя, 1956; А. П. Коваль. Прийоми використання фразеологізмів у публіцистичних та літературно-критичних статтях Івана Франка. Наукові записки КДУ, т. XV, вип. 7. К., 1956; І. З. Петличний. Прислів'я і приказки в мові художньої прози І. Франка. У кн.: Іван Франко. Статті і матеріали, зб. 8. Вид-во Львівського ун-ту, 1960 та ін.

³ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, стор. 210; Іван Франко. Передмова до першого тома Галицько-руських народних приповідок. «Етнографічний збірник», т. XVI, Львів, 1901—1905, стор. V.

⁴ Див. Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. I, стор. 16.

⁵ Див. Там же, т. XX, стор. 614.

⁶ Див. Там же, стор. 608; «Українське літературознавство», вип. I, Львів, 1966, стор. 152 та ін.

нив у них здатність узагальнювати, часто дотепно й кмітливо, найсуттєвіше, бачив у них уміння народу «образового висловлювання своїх думок»⁷.

Наукове осмислення фразеологічного матеріалу в І. Франка припадає на початок 80-х років XIX ст. У той час робота над фразеологією в українстиці була започаткована, але І. Франко у виборі науково-теоретичних засад для вивчення і систематизації матеріалу йде далі від авторів тодішніх українських фразеологічних збірок. Він ставить питання «про систематичне і порівнююче видання приповідок... щоб показати, який % є українських оригінальних, а кільки взято від велико- і білорусів та поляків, а кільки знов навідворіть... Конечно, — стверджує учений, — се була б робота на довший час»⁸.

У справі такого видання він радиться з тогочасними вченими, зокрема з М. Драгомановим. М. Драгоманов, хоч і не відраджував від такої роботи, але поставився до неї дещо скептично. 18 грудня 1883 р. він писав до І. Франка: «Щодо приповідок, то я не дуже б то радив братись за них, хіба хто вже дуже, дуже вчений візьметься. Приповідки найбільш інтернаціональний елемент, — такий інтернаціональний (ще більш, може, ніж казки), що я з переляку перед великою працею кинув зацікавитись ними»⁹.

І. Франко усвідомлює всю трудність такого дослідження і в листі з 26 квітня 1884 р. погоджується, що «треба буде відложити се діло набік»¹⁰, але не залишається на півдорозі та з притаманною для нього пристрасстю береться до здійснення свого задуму: він дістає відому на той час західноєвропейську літературу, планує простудіювати книгу Дюрінгсфельдів, повну літературу германських і романських приповідок, п'ятитомну працю К. Вандера «Лексикон німецьких приповідок»¹¹, просить розшукати для нього збірники російських та білоруських приповідок, призбирає всі відомі українські матеріали тощо.

Іноді вченому доводилося докладати чимало зусиль, щоб якнайбільш вичерпно використати все те, що безпосередньо чи посередньо торкалося досліджуваного питання. Так, наприклад, малася справа з «Лексиконом німецьких приповідок» К. Вандера, на зразок якого І. Франко планував видати свою збірку. Упорядник шукає за ним по бібліотеках¹², просить дістати цю збірку М. Драгоманова¹³ і, нарешті, повідомляє його в листі з 5 квітня 1892 р.: «Отсе перед кількома днями через силу одержав Вандера «Sprichwörterlexicon», п'ять величезних томів, кожний містить около 60 000 приповідок. Визичили мені його з Загреба (Югославія. — О. С.) з умовою — звернути за 4 тижні. Хотячи докладно прочитати цілий лексикон, а не осліпнути, треба хоч рік часу. Я почав було читати і винотовувати форсовно, і після другого разу очі так розболілися, що мусив покинуту думку — порівняти весь матеріал»¹⁴.

І. Франко прагнув якнайповніше охопити фразеологічний матеріал території колишньої Галичини і з цією метою планував, як про це пише в листі до М. Драгоманова 22 серпня 1891 р., «звести докупи все те, що було досі надруковано (Ількевич, Віслоцький і др.), з рукописними матеріалами (збірки Мінчакевича 1838, Петрушевича 1828) і новими

⁷ Див. «Етнографічний збірник», т. XVI, Львів, 1901—1905. Передмова.

⁸ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, стор. 206.

⁹ Матеріали для культурної й громадської історії Західної України, т. I. Листування І. Франка і М. Драгоманова, К., 1928, стор. 62.

¹⁰ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, стор. 222.

¹¹ Там же, стор. 223.

¹² Там же.

¹³ Там же, стор. 437.

¹⁴ Там же, стор. 447—448.

збірками, що є у мене..., упорядкувати все те суцільно на взір Wander'a, подавати примітки для об'яснення і видати»¹⁵.

У цей час І. Франко інтенсивно працює над приповідками. «Нипаєш, нипаєш над тою дробиною, — пише він про себе, — та й руки опадають»¹⁶ (виникли були труднощі з публікацією). Через декілька місяців повідомляє: «Я вже розложив їх (приповідки. — О. С.) по Stichwort'am, лишилося ще стягти до купи варіанти, поприписувати значення і пояснення, до котрих я хотів би втягти якнайобширніший фольклорний матеріал наш (повірки, казки, анекдоти і т. ін.) і порівняний»¹⁷.

Упорядковуючи величезний матеріал, учений ставив перед собою «дві найголовніші цілі: 1) вичерпати і добре впорядкувати весь досі звисний у друку і мною згромаджений галицько-руський матеріал приповідковий, взятий з уст народу, і 2) видати його по змозі науково, критично, з показом джерел, з захованням діалектових особностей... і з долученням таких об'яснень, на які спроможуся»¹⁸. Він прагнув якнайповніше порівняти, зіставити український приповідковий матеріал з відповідним матеріалом інших народів, зазначити «інтернаціональний, почасти загальнолюдський, а почасти мандрівний характер переважної часті «сентенцій», а національний інших»¹⁹. Поділяючи висловлену вже іншими вченими думку про те, що «велика часть приповідок — се обшліфовані і скристалізовані оповідання, анекдоти, фацеції, або їх поєн-ти», І. Франко ставив собі за мету дати «при приповідках ті пояснення і оповідання, які сам народ до них прикладає». І далі: «До тих оповідань і анекдотів я, де тільки буду міг, пододаю бібліографічні вказівки на паралелі в інших літературах, зсилки на варіанти друківані, книжні джерела наші, рукописи і т. ін.»²⁰. Для вивчення досліджуваного матеріалу автор капітальної збірки галицьких приповідок накреслив такий широкий і складний обсяг робіт, що було під силу великому ерудитові, людині, глибоко обізнаній не лише з українською етнографією і фольклором, але й з фольклором інших народів.

Учений свідомий того, що йому не все вдасться «зробити повно», вичерпати весь матеріал. А вагомих причин для цього чимало²¹. Паралелі з інших мов, як писав автор, будуть подані нерівномірно: докладно планував подати українські паралелі, так же міркував зробити з польським матеріалом, якого мав у своєму розпорядженні доволі багато, повно використати матеріал греко-латинських приповідок та ін.

З автобіографії, яка написана в час захисту докторської дисертації і зберігається в архівах. Відня, дізнаємося, що на початку 1893 р. у збірці було близько 15000 прислів'їв, порівнянь, образних висловлювань, жартівливих виразів, прокльонів, благословень тощо²². І. Франко готовив і видати її ще на початку 90-х років у періодичному виданні Краківської академії, але через смерть професора І. Коперницького справа не була доведена до кінця²³. За наступне десятиліття упорядник значно поповнив матеріал. Для своєї величезної праці І. Франко використав п'ятдесят друківаних та рукописних збірок, ряд безіменних записів з різних околиць краю і «додав майже ще раз стільки своїх власних записів»²⁴.

¹⁵ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, стор. 447—448.

¹⁶ Там же, стор. 426.

¹⁷ Там же, стор. 437.

¹⁸ Там же, стор. 448.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Див. Іван Франко. Curriculum vitae. «Жовтень», 1966, № 5, стор. 8.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

Прекрасним плодом більш ніж тридцятирічної²⁵ великої праці І. Франка над збиранням і вивченням фразеологічного матеріалу є тритомна збірка, випущена в шести книгах «Етнографічного збірника» (протягом 1901—1910 рр.) «Галицько-руські народні приповідки». Тут уміщено не лише багатий фразеологічний матеріал — прислів'я, приказки, стійкі словосполучення — ідіоми, порівняльні звороти, але й каламбури, заклинання, вірування, передражнювання, пророкування тощо, зібрані в основному на території колишньої Галичини. Ця збірка є тільки частковим здійсненням широкого задуму І. Франка. Він «бажав би, як про це повідомляє у листі до В. Доманицького 21 серпня 1907 р., по надрукуванню своєї збірки Галицьких приказок зредагувати такий *corpus* українських»²⁶ (йдеться про охоплення матеріалу з території українських земель, що були під владою Росії. — О. С.). Тому-то І. Франко заздалегідь вишукує фразеологічні збірки, що були надруковані чи збереглися у рукописних фондах бібліотек Росії: просить знайти в цензурнім архіві оригінал приказок Номиса²⁷ (опублікований не задовольняв його з огляду на те, що цензура, допускаючи до друку, багато матеріалу викинула), шукає за іншими збірками²⁸.

Уже перший випуск «Галицько-руських народних приповідок» привернув увагу видатних учених. У тогочасних рецензіях, коротких анотаціях дуже високо оцінено як окремі книги, так і в цілому всю працю. Німецький історик та етнограф професор Чернівецького університету Р. Кайндль називає її «надзвичайно цінною збіркою»²⁹. Декілька рецензій присвятив їй відомий чеський славіст і етнограф професор Празького університету І. Полівка. Він називає її чудесною, подиву гідною збіркою, яка має значення не лише у слов'янській літературі; відзначає, що обсягом охоплення матеріалу вона перевищує найбільш відомі дотогочасні збірки слов'янських приповідок (зокрема російську В. Даля, словацьку Д. Затурського). Рецензент цілковито схвалює принцип упорядкування матеріалу, що, як каже він, найбільше відповідає досягненням науки, — упорядкування за найважливішим, найголовнішим словом; тим самим, зауважує він, автор відходить від улюбленого, загальноприйнятого і застарілого методу впорядкування матеріалу за темами. І. Полівка високо підносить наукову вартість збірки; разом з тим має застереження щодо охоплення матеріалу (на його думку, не все варто було вміщати), щодо правильності вибору деяких опорних слів, пояснень окремих приповідок тощо³⁰.

Вартою уваги є невелика рецензія польського славіста професора Берлінського університету О. Брюкнера³¹. Автор відомої лексикографічної праці³² тільки на основі першого випуску оцінює словник приповідок І. Франка як першорядну наукову працю. Йому подобається метод упорядкування матеріалу, який взято в К. Вандера; але І. Франко, вважає вчений, зробив його кращим і простішим. Високо оцінює О. Брюкнер подані тлумачення: вони чіткі та виразні, а там, де для упорядника не зовсім зрозуміле значення того чи іншого вислову, він

²⁵ Такі підрахунки зроблені на підставі відомостей, які подає І. Франко в листі до І. Коперницького (т. XX, стор. 210). За свідченням поета, збиранням етнографічних матеріалів він займається з початку 70-х років, приблизно з п'ятнадцятирічного віку (див. ще про це: «Діло», 1902, № 26, стор. 3).

²⁶ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, стор. 613.

²⁷ Там же.

²⁸ Див. там же, стор. 615.

²⁹ Zentralblatt für Anthropologie, Heft 5, Bd. XIV, 1911, стор. 273.

³⁰ J. Polivka. Archiv für slavische Philologie, Bd. 28. Berlin, 1906, стор. 396—399.

³¹ A. Brückner. Neuere Arbeiten zur slavischen Volkskunde. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, 12 Jahrgang. Berlin, 1902, стор. 233, 234.

³² A. Brückner. Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków, 1927.

про це виразно говорить. Такий спосіб пояснення рецензент вважає справді науковим і кращим від намагання будь-що пояснити все, хоч часто туманно й незрозуміло. О. Брюкнер висловлює й деякі зауваження, але, робить він висновок, «все це дрібниці у порівнянні з неоціненою заслугою автора в збиранні і поясненні величезного матеріалу»³³.

Ніби у відповідь на висловлений І. Франком у листі до В. Доманицького (листопад, 1907) жаль з приводу того, що «у російській науці про них (випуски приповідок. — О. С.), здається, ніде й згадки не було»³⁴, у 1908 р. з'являється коротке повідомлення про II том (2 вип.) збірки в журналі «Живая старина». «Це справжня скарбниця, — резюмує безіменний автор, — з якої завжди будуть черпати потрібний матеріал і дослідники народного побуту, і поети»³⁵.

Належну увагу приділили цій збірці й українські вчені. Відомий етнограф, фольклорист В. Гнатюк у рецензіях на 1 і 2 випуски III тома³⁶ підкреслює, що вона «належить до найбільших збірок у загальній етнографії, а в слов'янській таки найбільша» і «має значення не лише для українського фольклору, але й для загального», називає її «монументальним твором, який може бути прикрасою кожної, навіть найбагатшої літератури». З інших важливих і цінних ознак збірки В. Гнатюк відзначає пояснення кожної приповідки, дуже гарне і зручне впорядкування матеріалу, яке йде поазбучно, але «не від початкових слів, які приходять у приповідці..., лише від головних слів приповідок, на яких спочиває вся її вага». В. Гнатюк вбачає у збірці також «многоважний причинок» для укладання майбутнього повного академічного словника української мови і наукової граматики. До речі, про цінний матеріал для філологів говорить і чеський славіст Й. Пата, який зауважує, що «в збірці є багатий матеріал для студій мови, народного діалекту»³⁷.

Сам І. Франко дбав про збереження діалектних особливостей у фольклорних записах і бачив у своїх зібраннях важливий мовний матеріал. В автобіографії він згадує, що багатий словниковий матеріал «віддав в розпорядження спочатку І. Верхратському для його «Початків до уложення номенклатури і термінології природописної», а також для його праці «Знадоби», пізніше професорові Огоновському для його «*Studien auf dem Gebiete der ruthenischen Sprache*» і врешті Є. Желехівському — для його українсько-німецького словника»³⁸.

Даючи високу оцінку збірці, підкреслюючи наукову вартість її для вивчення духовного життя народу, його звичаїв, побуту, культури, мови, рецензенти відзначили «мозольну працю» І. Франка, його велику заслугу перед наукою, яку він зробив «при дуже невеселих життєвих умовах»³⁹.

У радянському франкознавстві праця І. Франка «Галицько-руські народні приповідки» загально дуже високо оцінена⁴⁰, але в теоретичному плані осмислена ще дуже й дуже мало, і однією з причин цього є, очевидно, те, що вона, як згадується в одному з підручників, «у східних областях УРСР мало відома»⁴¹. Ця цінна збірка, яка в україністиці

³³ А. В г і с к п е г. Названа рецензія, стор. 234.

³⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, стор. 615.

³⁵ «Живая старина», вип. IV, 1908, стор. 510.

³⁶ ЛНВ, річ. XII, т. XLVIII, 1909, стор. 408—409; річ. IX, т. LI, 1910, кн. 9, стор. 567—568.

³⁷ J. P a t a. Slovanský přehled, Roč. XI. Praha, 1908, стор. 458.

³⁸ Іван Франко. Curriculum vitae. «Жовтень», 1966, № 5, стор. 8.

³⁹ ЛНВ, т. LI, кн. 9, 1910, стор. 568.

⁴⁰ Див. М. Т. Д е м с ь к и й, Іван Франко-фразеограф. Тези одинадцяті щорічної міжвузівської наукової конференції, присвяченої 110-річчю з дня народження Івана Франка. Львів, 1966.

⁴¹ Курс сучасної української літературної мови, т. I, за редакцією академіка Л. А. Булаховського. Вид-во АН УРСР, К., 1951, стор. 104.

залишається неперевершеною, на жаль, не перевидавалася і сьогодні є бібліографічною рідкістю, маловідомою в радянській лексикографії, хоч вона одна давала б цілковите право вписати ім'я І. Франка в число видатних учених Слов'янщини.

Вона майже-невідома і радянським дослідникам фразеології, а власне нині, коли фразеологія усамостійнилася в окрему наукову дисципліну і має певні досягнення, треба було б глибоко вивчити і узагальнити все те, що зроблено в цьому напрямку попередниками, втримати вже завойовані в цій галузі позиції. Адже ті принципи, які геніальний учений, випереджаючи свій час, виробив для впорядкування фразеологічного матеріалу майже сто років тому — упорядкування за основним, заголовним словом, або, як він казав, за Stichwort'ами, — сьогодні розробляються і приймаються як найбільш відповідні для подібного типу словника ⁴². І треба, щоб ім'я І. Франка при цьому не було забуте. Безперечно, сьогоднішній дослідник фразеології, збагачений теоретичними засадами науки про стійкі словосполучення, може мати до збірки І. Франка претензії і щодо об'єму матеріалу, і щодо вибору основного слова та ін. Але про працю, яка стоїть на стику наукових інтересів етнологів, фольклористів, мовознавців, останні мусять сказати своє вагомe і гідне великого вченого слово.

Цікава та багатогранна тема «Іван Франко і українська фразеологія» поки що досліджена мало. Пора перевидати цінну франківську збірку приповідок і глибоко вивчити його діяльність як фразеографа. Ще не осмислене як цілість величезне фразеологічне багатство творчої спадщини Каменяра, не вивчені джерела фразеології, яку він уживав. Академік І. К. Білодід ⁴³ підкреслює, що далші студії над мовою творів І. Франка повинні бути спрямовані також на вивчення таких питань, як багатство народної фразеології, глибоке знання і застосування фольклору, новаторство у висловах, афористичність, крилатість вислову, точність, ясність формулювань.

З'ясування комплексу таких питань дасть можливість побачити на канві художніх і публіцистичних творів Каменяра складну проекцію глибокого наукового осмислення ним стійких словосполучень, різних за походженням; вивчення фразеографічної збірки І. Франка покаже в повній красі плід його великого розуму і подиву гідної працьовитості. А все це збагатить передусім сучасну, порівняно молоду науку про стійкі словосполучення, — фразеологію.

⁴² Див. Проблемы фразеологии. Исследования и материалы. М.—Л., 1964; Проблемы фразеологии и задачи составления фразеологического словаря русского языка. Тезисы, Л., 1961; Фразеологический словарь, под ред. А. И. Молоткова. М., 1967; S. Skorupka. Słownik frazeologiczny języka polskiego. t. I. Warszawa, 1967.

⁴³ Див. І. К. Білодід. Каменяр українського слова, К., 1966, стор. 34.

Риторичні та метафоричні звертання в поезіях І. Франка

Поруч із звертаннями, що виконують лише кличну функцію типу: «Ти спиш, *Реєнте?*»¹, у художніх творах взагалі й у поезіях зокрема виступають звертання, які несуть значно ширше художнє і емоційне навантаження. Такі звертання можна назвати риторичними або метафоричними², семантичні та стилістичні функції яких нерозривно зв'язані. Мета подібних звертань — наголосити на певному об'єкті, підсилити ліризм вислову, а інколи навіть опоетизувати його. В поезії І. Франка звертання зустрічаються в переважній більшості³. Художньо-стилістичне навантаження мають не лише звертання до природи, країни, народу, уявних істот, а також і ті, що стосуються конкретних осіб, які не беруть безпосередньої участі в діалозі. І хоч поет може мати на увазі якусь конкретну особу, але в художньому творі вона вже позбавляється серпанку індивідуального. Читач також абстрагується від цього конкретного. Ці особи стають узагальненими типами. Крім того, сама форма звертання набирає своєрідного художнього вираження у вигляді тропа тощо. Уникати таких звертань при з'ясуванні майстерності творів недоцільно, бо вони до деякої міри сприяють удосконаленню поетичної форми, виразності думки, часто надають рядкам інтонаційної плавності.

У досліджуваних творах звертання бувають поширені та непоширені. Непоширені звертання виражені кличними формами іменника, субстантивованого прикметника і дієприкметника: Чого ти, *хлопе*, вбравсь у стрій лицарський (X, 139); Пісень давайте нам, *поети* (XI, 238); Радьте, *розумні!* Рятуйте, *маючі!* (X, 83).

Поширені звертання в творах І. Франка виражені:

а) іменником у кличній формі та узгодженими прикметниковими, дієприкметниковими, присвійними займенниковими означеннями: Не плач, *дитя самотнє* (X, 160); *Червона калино*, чого в лузі гнешся (XI, 25); Вічно жий, *царю мій* (XI, 110); *О, моя ясна, блискуча зірниченько*, Де ти живеш? (X, 28);

б) іменником з прикладкою або розгорнутими прикладками: Куди ви літаєте, *думи-орли?* (X, 28); *Росіє, краю туги та терпіння* (X, 161); *Пісне, моя ти сердечна дружино, Серця відрадо в дні горя і сліз* (X, 57);

в) іменником з додатком або означенням і розгорнутими прикладками: *Пане всіх творів, властивче природи* (X, 181); Не покидай мене,

¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. X, стор. 149.

² Про звертання в поетичних творах Т. Шевченка див. Леонід Булахівський. Мовні засоби інтимізації в поезії Тараса Шевченка. Наукові записки Інституту мови та літератури, т. II. К., 1946, стор. 30—54.

³ З огляду на специфіку збірника звертання, що не несуть художнього навантаження, тут розглядатися не будуть.

лекучий болю, Не покидай, важкая думо-муко Над людським горем, людською журбою (X, 31);

г) особовим займенником другої особи однини або множини і означеннями або означальними реченнями: Як я ненавиджу вас, ви, машини (X, 162); Ори, ори й співай, ти, велетню закутий (X, 44).

Риторичні та метафоричні звертання нерозривні з цілим поетичним та ідейним замислом твору, а інколи навіть стають основою розвитку поетичних міркувань. Це зумовлене семантикою слів, які входять у склад звертання, або сукупністю лексичних значень окремих слів, що виражають єдиний емоційний відтінок.

Такі звертання характеризують широке коло об'єктів. У них особливо часто виступають персоніфіковані неживі об'єкти. Подібні звертання, зокрема, виявляють палку любов поета до України, її народу, трудящого люду взагалі.

Звертання до України виступають з різними означеннями, що підсилюють вираз почуттів автора: *Коханая Вкраїно* (X, 66); *Слухай, рідна Україно* (XI, 211). Україну порівнює поет з найближчою, найніжнішою істотою, яка може існувати для людини, — матір'ю: *Україно, моя сердечна нене* (XI, 57); *Мамо* (XI, 60). До України звертається він і цілими описовими зворотами: *Мій рідний краю* (XI, 58); *Мій раю зелений, Мир-зіллям маєний* (X, 27); *О краю мій, світе!* (X, 27).

Народ у звертаннях поета виступає не лише в назві *люди* (X, 19, 152). У по-різному виражених звертаннях до народу звучить а) переконання в тім, що він, народ, є творцем всього земного: *Пане всіх творів, властивче природи, Глянь, що в ній щастя, що в ній краси* (X, 181); б) щире співчуття і переживання за долю трудящих: *Убогий мій брате* (X, 184); *Діти* (XI, 152); *Народе мій, замучений, розбитий, мов паралітик той на роздоріжжю, Людським презирством, ніби струпом, вкритий* (XII, 481); в) віра в силу, могутність, непереможність народу, яка підсилюється різного роду тропами: *Встань, орачу, встань* (X, II); *Ори, ори й співай, ти, велетню закутий* (X, 44); *Гей, робучі руки, Світлі уми!* (X, 37); г) вказівка на кровну близькість автора з народом: *Гей, брати, в кого серце чистее* (X, 11).

Патріотичні почуття поета нерозривні з ненавистю до тих, що поневолюють рідну Україну, трудящий люд — Австро-Угорської монархії, царської Росії, різної масті експлуататорів. В одних звертаннях відчувається обурення, в інших — іронія: *Багно гниє між країв Європи, Покрите цвіллю, зеленню густою! Розсаднице недумства і застою, О, Австріє!* (X, 166); *Тюрмо народів* — про Австро-Угорську монархію (X, 166); *Росіє, краю тугита терпіння, ...Росіє, краю крайностей жорстоких* (X, 161); *Щаслива Австріє* (X, 153). Останнє звертання виступає як протиставлення до кибля та інших тюремних додатків, чим особливо яскраво підсилюється іронія твору.

Ворогів трудового народу автор або прямо засуджує, або висміює в сатиричних творах: *Судіть мене, судді мої* (X, 34); *Радьте, розумні! Рятуйте, маючі!* (X, 83); про багача — *Глупий* (XI, 65); про сліпих виконавців волі експлуататорів — *ви, машини* (X, 162); *звірі* (X, 149).

Емоційно насичені звертання до конкретних людей. Хоч часто автор і має на думці конкретну особу, все ж більшість цих звертань можна вважати риторичними або метафоричними, бо основна їх мета не стільки адресувати свої слова до когось, скільки підсилити інтимне ставлення автора до об'єкта, опоетизувати його. Навколо цього об'єкта, який названий у звертанні, ніби розвивається дія; він є центральним у творі. До образу матері І. Франко звертався протягом майже всього творчого шляху й виявляв до неї велику ніжність, що в поетичній мові відбито різними пестливими словотворчими засобами: *мамо, голубко*

(X, 57); *матусю* (X, 57); *мамцю* (XI, 272); *матінко моя ріднесенька* (XI, 47).

Цілу гаму почуттів виражають звертання в інтимній ліриці поета. У цьому колі для звертань підбираються найніжніші, найбільш зворушливі слова, які виступають у переносному значенні, а в прямому — вказують на дорожочинність. У цих звертаннях яскраво бачимо їх кличну і художньостилістичну функцію. Перша вказує на об'єкт, на саму суть звертань, а їх роль як художнього засобу виявляється в словесному вираженні, що сприяє поетичності вислову.

Для передачі подібних звертань І. Франко підбирав не лише вишукані слова, що відбивають його ніжне ставлення до об'єкта, але й такі, які вказують на детальне осмислення того, що висловлюється. Дуже скрупульозно підбираються епітети і суфікси. Серед цих звертань зустрічаються такі, що часто виступають у фольклорі та сприяють наближенню інтимної лірики поета до народних пісень⁴. Їх можна назвати традиційними. Подібні традиційні звертання лише час від часу оживляються новими означеннями: *дівчино* (XI, 24); *красавице* (XI, 9, 11); *люба* (X, 76); *мила* (X, 75); *друзе мій сердечний* (X, 67); *моя небого* (X, 149); *моя горличенько* (X, 28); *моя голубко* (XI, 147); *моя пташко* (XI, 33); *моє кохання чарівне* (XI, 147); *дитя* (XI, 14); *дитя самотне* (X, 160); *серце* (X, 76); *душе моя* (XI, 21); *гарна дівчино, пахучая квітко* (X, 76); *моя хистка лілее* (XI, 26); *моя зів'яла квітко, моя розкішна невідступна мріє* (XI, 61); *моя надіє* (X, 77); *о зоре* (XI, 16); *зіронько* (XI, 30); *моя ясна блискуча зірниченько* (XI, 30); *каменю дорожочинний* (XI, 296); *мій скарбе* (XI, 259).

Усі вищенаведені звертання мають конкретного адресата, але їх не можна розглядати лише як граматичні категорії. Вони виходять поза рамки граматики і своєю семантикою, евфонічним звучанням, емоційним впливом допомагають художньо передати самі об'єкти, виразити естетичність почуттів, часто підсилити ідею твору. Ці звертання безпосередньо наближаються до метафор і по суті стають засобами художньої характеристики.

Поезію, як взагалі літературну творчість, І. Франко вважав дійовим засобом у житті народу. Звертання до поезії розгорнуті й мають на меті якнайкраще відбити ставлення до неї. Такого типу звертання, де найчіткіше сконденсоване почуття автора, викликають відповідний настрій. Звертаючись до поезії, він персоніфікує слова піснє, дума і веде з ними розмову, як із живими. Ці іменники завжди входять у склад поширених звертань і з додатковими компонентами розкривають весь глибокий задум поета: *Піснє, моя ти сердечна дружино, Серця відрадо в дні горя і сліз* (X, 57); *Піснє, моя ти підстрелена пташко* (XI, 48); *Піснє, напоєна горем, отрутою, час тобі вже на спокій* (XI, 48); *Мужицька піснє* (X, 154); *Де ви так рветесь, куди ви літаєте, Думи-орли* (X, 28); *Думи, діти мої, Думи, любі мої* (X, 18).

Явища і об'єкти природи дуже часто були невід'ємними атрибутами народної пісні. Іван Франко, який змалку пізнавав багатство усної народної творчості, органічно засвоїв і характерні особливості пісень. Звертання до об'єктів і явищ природи допомагають йому показати переживання героїв, розкрити глибину поетичного задуму. Такого типу звертання використовувались тоді, коли автор закликав змінити існуючий суспільний лад, до революційної боротьби. Для таких звертань підбираються об'єкти, які створюють оптимістичний, бадьорий, піднесений настрій. У них відчувається порив до свободи, бажання не втекти від

⁴ На пісенний характер віршів І. Франка не раз звертали увагу дослідники. Див. Курс історії української літературної мови, т. I, К., 1958, стор. 502; Олексій Де й. Іван Франко і народна творчість. К., 1955, стор. 204—252.

світу, а, навпаки, змінити його. У творах поета ці об'єкти стають ніби символами: Рад би я, *весно*, в веселішій нути, Радісним співом вітати тебе (X, 16); *Осінній вітре* (X, 20); *Мамо-природо* (XI, 169); *Вітре мій крилатий* (X, 20); *О вітре-брате* (X, 20); *О небо, кришталеве море* (X, 14); *Місяцю-князю* (X, 32). Звертання до явищ природи говорять і про те, що Франко був великим природолюбцем, який хотів бачити в природі доброго приятеля людей. Це особливо яскраво видно в поезії «*Vivere temento*», яка багата на низку звертань: *Весно*, що за чудо ти Твориш в моїй груді!.. *Вітре теплий, брате мій*, Чи твоя се мова? *Травко*, чи се може ти втішно так шептала? Чи се може шемріт твій, *Річко*, *срібна ленто*, змив мій смуток... Всюди чую любий глас, Крик життя могучий... *Весно, вітре*, люблю вас! *Гори, ріки, тучі*. (X, 19). Наведені звертання ніби стимулюють темп вірша, розвиток думки, яку автор підводить до того, щоб розкрити свою любов до людей. Як би поет не любив природи, він в першу чергу готовий служити людям.

Об'єктом звертань є різного роду персоніфіковані або в переносному значенні вжиті предмети та істоти (коню (XI, 13); журавлі (X, 21); човне (X, 47); межі, вузьенькі, куці (X, 179); *мушицька скибо* (X, 82), які не раз підказані поетові народною творчістю і виступають як поетичні образи, що сприяють втіленню свободолюбивих думок.

Джерелом натхнення, виявом філософських міркувань часто є абстрактні поняття. Такі поняття стають звертанням у поетичних творах І. Франка. Накопичення цих понять з відповідними компонентами передає глибину думки; інколи такі звертання поет деталізує і поширює кількість їх компонентів, щоб зробити ці звертання конкретнішими: Я не жалуюсь на тебе, *доле* (XI, 17); *О, мої юнацькі мрії* (XI, 177); Не покидай мене, *пекущий болю*, Не покидай, *важкая думо-муко* *Над людським горем, людською журбою*, Рви серце в мні, *бліда журу-марюко*, Не покидай мене, *гриже-гадюко* (X, 31); *Ой жалю мій, жалю* (XI, 26); Що щастя? Це ілюзія... О ти, *ілюзіє моя, Зрадлива і кохана! Кринице радощів, чуття, Ти чарочко хрустальна! Омано дум, мого життя Ти помилко фатальна* (XI, 32). Навіть чорт як витвір людської фантазії, як вияв нездійснених людських сподівань і мрій, стає об'єктом звертання в ліричній поезії І. Франка: *Чорте, демоне розлуки, Несповнимих диких мрій, Недрімаючої муки І несправджених надій* (XI, 44).

Самі по собі звертання сприяють пожвавленню тексту і ніби порушують синтаксичну плавність мовного потоку. Це зокрема стосується тих звертань, які не мають на меті конкретної істоти. На підсилення емоційності вислову впливає семантика слів, які входять до складу поширеного риторичного звертання; важливу роль відіграє розміщення компонентів цього вислову. Широко вживає І. Франко звертання, в яких на першому місці стоїть основний іменник, що виступає стержнем звертання, а після нього йдуть додаткові компоненти, що доповнюють, поглиблюють їх: *Земле, моя всеплодющая мати* (X, 12); *Дівчино, каменю дорогоцінний, Затоптаний в болото, тванню вкритий, Та й досі в блиску своєму нетлінний!* (XI, 206), *Оріоне, ти мій предку* (XI, 352), *Пісне, моя ти підстрелена пташко* (XI, 48). Подібні звертання починають твір; від них наче відштовхується автор при дальших поетичних роздумах.

Не раз І. Франко використовує дуже поширені звертання, в яких основний іменник міг стояти на початку або в кінці конструкції, а перед ним або після нього стоїть група слів, що його характеризують: *Багно гнилее між країв Європи, Покрите цвіллю, зеленню густою! Розсаднице недумства і застою, О Австріє!* (X, 166); *Пісне, моя ти сердечна дружино, Серця відродо в дні горя і сліз* (X, 57). В окремих поезіях такі риторичні та метафоричні звертання бувають у кінці

твору для того, щоб узагальнити думку, яка проходить крізь усю поезію.

Особливе семантичне і стилістичне навантаження несуть звертання, коли об'єкти виступають як символ, суть яких розкривається змістом цілого твору: *орачу, велетню* — символи поневоленого українського народу; *беркуте* — символ жорстокості, пихи, зарозумілості. Встань, *орачу*, встань (X, 11); Ори, ори й співай, ти, *велетню закутий* (X, 44); Я не люблю тебе, ненавижду, *беркуте* (X, 45).

Такого типу звертання по суті залишаються лише формальними виразниками граматичної категорії, а в художньому творі набирають опoетизованого характеру і виділяються такою конструкцією перш за все для семантико-логічного наголошення на цьому понятті. Підсиленню емоційності звертань сприяє повторення якогось слова: *Ей, межі, ви, межі, вузенькі, куці* (X, 179); *Зеленійся, рідне поле, українська ниво* (X, 13). На стилістичну виразність звертань впливає і підбір епітетів. Своєрідним постійним епітетом при звертаннях є займенник *мій*, що не раз підкреслює і поблажливе ставлення автора до об'єкта: *Мій синку*, ти би менш балакав (XI, 58); Ох, *мій «Kurjerku»* (XI, 383).

Важлива функція Франкових звертань не лише в наданні віршам емоційності та стилістичної виокремленості, але і в оформленні інтонаційного рисунка твору. Як відомо, звертання мають кличну інтонацію, яка виділяється із загальної мелодики речення. Ця інтонація найбільш характерна для непоширених звертань, особливо в діалогах. Мелодика риторичних звертань має дещо інший інтонаційний рисунок і підпорядкована загальному настрою твору. На мелодико-інтонаційний характер риторичних звертань передусім впливає їхній склад, поширеність, місце у строфі, а також, до деякої міри, й ритміка вірша. Звертання допомагають авторові відповідно наголосити на потрібному об'єкті, створити бажаний настрій твору, необхідний темперамент вислову. Для прикладу можна взяти вже згадану поезію «*Vivere temento*». Темп передачі думки, палкість вислову досягається в подібних поезіях перш за все інтонаційністю звертань, які створюють у поезії загальний піднесений настрій. Зате метафоричні звертання, особливо якщо йдеться про звертання в інтимній ліриці, вимовляються лагідною інтонацією.

При потребі звертання можуть надавати творові урочистого звучання: *Земле, моя всеплодющая мати*, Сили, що в твоїй росте глибині (X, 12); *Народе мій, замучений, розбитий, Мов паралітик той на роздоріжжю, Людським презирством, ніби струпом, вкритий* (XII, 481). Такі звертання розпочинають твір і саме в такому тоні, якого надає звертання першим рядкам, витриманий цілий вірш.

Піднесеності, патетичності з відтінком співчуття, жалю в цілій інтонації звертання сприяють вигуки: *О краю мій рідний, недолею гнутий* (X, 181); *Ей, межі, ви, межі, вузенькі, куці* (X, 179). Мелодика звертань часто сприяє створенню інтимного, задушевного звучання вірша. Цього автор досягає підбором слів з ніжним, мелодійним, евфонічним звучанням, а також з позитивною семантикою, різними означеннями, зокрема присвійним займенником *мій*: Той щиро полюбить не вмів Тебе, *кохана Вкраїно* (X, 66); *Україно, моя сердечна нене* (XI, 57); Не голодний жебрак, *моя зірко* (XI, 31).

Немала роль звертань при наданні творові іронічного звучання. Цьому часто сприяє вигук *о*; а поблажливо-іронічної інтонації автор досягає у творі ще вживанням займенника *мій*, який стоїть поруч з основним іменником.

Певне значення для інтонації звертань і для емоційної чіткості має форма звертань і розміщення в поетичному творі як самого звертання, так і його компонентів. Форма звертань та їх розміщення дає змогу

авторові поставити характеризований об'єкт у центрі уваги, висловити своє ставлення до нього. Звертання часто впливають на структуру твору, надають поезії потрібного тону. Вибір того чи іншого звертання зумовлений ставленням автора до об'єкта, а також жанром твору. Якщо поет ставиться з симпатією до об'єкта або якщо твір ліричний, то для звертання вибирається таке слово, яке не має двозначної, зневажливої а, тим більше, негативної характеристики. І, навпаки, якщо автор хоче висловити негативне ставлення до об'єкта або якщо твір сатиричний, то вибираються для звертання слова з негативною семантикою або слова з нейтральним стилістичним забарвленням, що ставляться в таке лексичне оточення, яке й створює потрібний настрій цієї форми вислову і допомагає поетові досягнути бажаного ефекту. Звертання було одним із тих засобів, з допомогою яких І. Франко вмів донести до читача всю глибину своїх думок, досягти високої поетичності та досконалості віршів, передати чарівність і красу українського слова.



Образ рідного села у творчості І. Франка

„Неначе ві сні, виринають перед моєю душею забуті тіни давньої минувшини, рисуються виразними силуетами на тлі крайобrazу мого рідного села і промовляють до мене давно нечутими, простими, тихими словами. І ворухать моє серце, і витискають сльози на очі. Чи маю вас ловити, тіні, сіттю слова?“¹ — писав Іван Франко у вступі до оповідання «Неначе сон», звертаючись подумки до того зеленого куточка на Підгір'ї, де провів своє дитинство, звідки взяв у серце невгасимий вогонь любові до рідної землі, крайобраз якого «ловив сіттю слова» впродовж усього свого життя.

Образ рідних Нагуєвичів, м'яку та мальовничу природу Передкарпаття, колоритні образи односельців змалював Каменярь у багатьох своїх прозових і віршованих творах.

Зіставляючи хронологічно ці твори, можна побачити еволюцію в осмисленні образу рідного села від окремих зарисовок пейзажу, окремих деталей і фактів до глибокої соціальної характеристики і типізації тогочасного галицького села.

Ще навчаючись у гімназії, І. Франко пише на матеріалі свого рідного села шкільні твори «Опис літа», «Опис пожару», «Опис зими», «Опис святого вечора», перший свій вірш «Великдень»². В них майбутній письменник відтворює картини сільського побуту, описує сільсько-господарські роботи, змалює картини природи Нагуєвичів.

У VII чи VIII класі І. Франко розпочав роботу над поемою «Пани Туркули». Основою для цього твору послужили усні перекази про Нагуївську Слободу, місце, де народився поет. Проте рукопис цієї поеми не зберігся.

Ці учнівські твори, написані на основі пережитого і побаченого в Нагуєвичах, є першими паростками художньої творчості могутнього генія Каменяря. Ставши на літературний шлях, поет черпає повними пригорщами з бездонного джерела оточуючої його дійсності теми, сюжети, характери персонажів, художні деталі.

У середині сімдесятих років письменник починає працювати над повістю «із громадського і родинного життя» «Гутак», якою думав відкривати серію творів про Нагуєвичів. Матеріалом для повісті «Гутак» послужили особисті спостереження письменника над життям односельців. Подаючи фрагменти із тогочасного сільського життя, автор ніби переносить читача у своє рідне село, де в неділю ідуть вибори сільської влади — війта. Селяни добре розуміють, що народні вибори, — це, фактично, інсценізація, а насправді вибирають «п'явок на їхню працю».

¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. IV, стор. 452.

² Про ці твори див. у кн.: І. Бас. Іван Франко. Біографія. «Наукова думка», К., 1966, стор. 35—37.

«Панотець став побіч Гутака, неначе би хотів його підперти своєю грубою, товстою постаттю»³, — говорить автор, ніби відкриваючи тих, хто стояв за спиною так званої народної влади. Поряд із яскравими картинами нагуївських свят, колоритними образами селян показано також злиденне життя тогочасної мізерної сільської інтелігенції. Герої цієї повісті — це живі нагуївські люди. Автор подає навіть їхні прізвища без змін, — і сьогодні живуть у Нагуєвичах Гатараняки, Громи, Чаплі, Лялюки — нащадки тих, кого змалював у своїх творах їхній великий земляк. Повість «Гутак» — твір соціально-психологічний, який є зразком поєднання конкретного матеріалу і глибоких соціальних висновків.

У 1876 р. письменник пише оповідання «Лесишина челядь», в якому ніби зафотографував окремі моменти тяжких нагуївських буднів. Цей твір, як і оповідання «Вугляр», «Два приятелі» та інші, пов'язаний, за словами І. Франка, з його задумом збирати матеріали, ескізи та оповідки для змалювання образу тогочасного суспільства в різних його верствах, у різних «змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях»⁴.

Не знає в житті щастя стара, сварлива, «тверда» Лесиха. Не знає щастя ні її дочка, ні її невістка Анна. Вічно в праці, у гризні та сварках, ці люди, здається вже й не можуть бути іншими: жорстокі умови життя ніби притупили їхні почування, найкращі пориви. І коли в душі Анни прокидається якась невиразна, незнана туга, що добуває з її серця пісню, «з її тусклого ока скотилася навіть груба сльоза і впала на серп»⁵. Гаряча, згорьована сльоза, на яку людина наче й не має права.

У розмові з В. Барвінським, який дорікав авторові, що той нібито зіпсував своїм реалізмом прекрасну сільську ідилію, І. Франко сам визначив провідну думку цього оповідання: «Я попросту хотів змалювати контраст між красою природи і мізерією людського життя»⁶.

Картини нужденного селянського життя, зображені в повісті «Гутак» і оповіданні «Лесишина челядь», є ніби прологом до широкої соціальної характеристики Нагуєвичів, яку дав письменник пізніше у повісті «Великий шум». 5 березня 1878 р. І. Франко вийшов на волю після першого арешту. Галицька інтелігенція «відвернулася від усіх засуджених, немов від зачумлених», — згадує письменник. Про своє становище І. Франко розповідає в листі до М. Драгоманова. Художнє осмислення цього періоду життя письменник подає в автобіографічному оповіданні «Моя стріча з Олексою».

«Проскрибований» Мирон Сторож, який виступив проти соціального гніту за те, «щоб не було ні бідних, ні багатих, а були всі рівні люди робучі», приїздить у своє рідне село. Зустрічають його холодно, з недовірою. І тільки коли він розкриває перед селянами перспективи майбутнього життя, знайомить їх з основами соціалізму, вони гаряче приймають Миронову науку. Бо його слова — то їхні споконвічні мрії, викладені так ясно й просто.

У цих мудрих, щирх, знедолених людей Мирон, погорджений суспільством, сам черпає насагу до боротьби. «В моїх очах по двох довгих-довгих літах перший раз закрутилися чисті сльози зрушення. Весь світ мені прояснився, нова сила вступила в мене, немов се кожде з тих бідних, прибитих недолею, погорджених людей частину свого життя, своїх надій, своєї сили вливало в мене!»⁷

³ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. V, стор. 164.

⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. I, стор. 402.

⁵ Там же, стор. 62.

⁶ Там же, стор. 420.

⁷ Там же, стор. 225.

Оповідання «Моя стріча з Олексою» наскрізь автобіографічне. Навіть головний герой названий Мироном, тим іменем, яким батьки називали в дитинстві Івана Франка.

Пізніше І. Франко звертається до образу Нагуєвичів у новелі «Мавка» і оповіданні «Микитичів дуб». Воскрешаючи в пам'яті дитячі спомини і звертаючись до них через багато літ, письменник вимальовує картину гіркого життя погорджених, тих, хто несе на своїх плечах весь тягар суспільної несправедливості та гніту, і яких у суспільстві — більшість. «Вони живуть, мучаться, весь вік, без ясних споминів і ясних надій»⁸.

З глибоким ліризмом і любов'ю оспівує І. Франко у новелі «Мавка» повірника своїх дитячих дум і мрій, свого вірного зеленого друга — нагуївський ліс Радичів. Новела «Мавка» — один з найвизначніших творів малої прози Каменяра. Художня і жанрова майстерність цього твору потребує окремого дослідження.

Теплі спомини дитячих літ, розмаїті дитячі переживання і враження, ніжну дитячу любов до рідної природи відтворює письменник у прозових творах «Малий Мирон», «Мій злочин», «У кузні», «Під оборогом», «Злісний Сидір», а також у поезії «Пісня і праця». З терпким щемом смутку в серці згадує він батькову кузню, яка була для нього першою школою життя, першим порогом у незнаний, таємничий світ. З великим пієтетом звертається поет до того незгасного в його серці вогника, який взяв колись із кузні свого батька «на далеку мандрівку життя». «На дні моїх споминів, десь там у найглибшій глибині горить огонь. Невеличке огнище неблискучого, але міцного огню освічує перші контури, що виринають із темряви дитячої душі. Се огонь у кузні мого батька»⁹.

У батьковій кузні майбутній письменник почув уперше і про нужденне життя ріпників, і про страшні пригоди на бориславських промислах, де шукали порятунку від голодної смерті нужденні жебраки. Мудрий, працьовитий, щирий Яць-коваль, якого знали у всій навколишній місцевості як доброго майстра, вчив малого Мирона любові до праці, пошани до простого люду, виховував у нього почуття обов'язку перед народом. «Яко син селянина, вигодуваний твердим мужицьким хлібом, — говорив у 1898 р. на ювілеї поет, — я відчуваю себе до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові»¹⁰.

Такі переконання письменника-демократа, його прагнення невтомно служити народові, його непохитна відданість боротьбі проти соціального гніту і несправедливості вирости з тих зерен батькової науки, які кинув він у дитячу душу. Образ батька, його кришталеву моральну чистоту і глибоку людяність змальовує поет і в незакінченій поемі «Історія товпки солі» і в присвяті до поеми «Панські жарти».

З глибокою ніжністю згадує І. Франко матір. Вона розбудила в душі майбутнього поета жагучу любов до народної пісні.

Пісня ж твоя в невмираючій силі
В моєму серці яснє, живе, —

напише пізніше він у вірші «Пісня і праця».

Серед творів з дитячих спогадів особно стоїть оповідання «Під оборогом». Фантастичні враження дитячої душі переплітаються у ньому з романтичними народними повір'ями. Оповідання «Під оборогом», як і «У кузні», пронизане темою любові до рідної землі. Цей вогонь любові переданий через призму дитячого світосприймання, зродився і вибував на зеленій нагуївській землі.

⁸ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. V, стор. 180.

⁹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. IV, стр. 187.

¹⁰ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. I, стор. 31.

Перебуваючи в Нагуєвичах у 1880 р. після другого арешту, поет пише поезію «Рідне село». Оглядаючись на своє тяжке мужицьке дитинство, в якому він пізнав і сирітство, і боротьбу з життям, і щем чистої дитячої душі під дотиком грубих рук, Іван Франко запитує:

Чого ж так судорожно
Щось тисне груди мою у тобі,
Ріднее село? (X, 60)

Серце Каменяра, сповнене співчуття і любові до пригнобленого люду, не може не боліти, не може битися спокійно, коли поет бачить, як «тяжча ще пригноба засіла на лицях» односельців, що «голови недоля вниз хиляє».

«Геть іду — і плачу над тобою». І той плач над гіркою долею нагуївської бідноти кресав полум'я гніву в душі поета, вів його знову до боротьби за волю всіх пригноблених та знедолених.

У віршах «В шинку», «Великдень», «Максим Цюник», «Баба Митриха», «Гадки на межі», «Гадки над мужицькою скибою», «В лісі», у фрагментах поем «Нове життя», «Марійка», «Голод», що увійшли до циклу «Галицькі образки», І. Франко знову повертається до нужденного життя своїх односельців. Найзнаменнішими стосовно нашої теми з цього циклу є поезії «Гадки на межі», «В лісі», «Гадки над мужицькою скибою». В поезії «В лісі» Іван Франко переказує випадок, який трапився з ним під час його перебування в Нагуєвичах у 1882 р., коли вбогий старий дідусь, побачивши його якимсь в Радичеві, одягненого в чорний костюм, почав тікати, думаючи, що перед ним — пан. Юнака боляче вразив цей випадок.

О, будь же прокляте
Тее панське одіння тісне,
Що для тебе, убогий мій брате,
Так страшним учинило мене (X, 184).

Дивлячись на поорані межами поля нагуївських селян, на мізерне їхнє животіння, поет бачить у мріях майбутнє: безмежні поля, вільний щасливий народ. Різким контрастом до тогочасного соціального устрою, полум'яним закликком до боротьби за нове, вільне, щасливе життя звучать заключні строфи поезії «Гадки на межі»:

Я думав про людське братерство нове,
І думав, чи в світ воно швидко прийде?
І бачив я в думці безмежні поля:
Управлена спільним трудом, та рілля
народ годувала щасливий, свободний (X, 181).

Образ рідного села, його тяжку долю, гніт і безправ'я, що панували в тогочасних Нагуєвичах, відтворює поет у циклах «По селах», «Спомини», у поезії «Підгір'я взимі».

На Підгір'ю села невеселі
Простяглися долом-долинами,
Мов край шляху на твердій постелі
Сплять старці, обвішані торбами (XI, 112).

Соціальний гніт, безправ'я, голод і холод, нужденне животіння — це Нагуєвичі, це — тогочасне галицьке село.

Я думав про тьму, що в тих селах царить, Я думав про тисячу людських п'явок,
Про бідність, про голод, про муку, Що кров ссуть із люду найлучшу.
Про хорих дітей, що тут сотнями мруть, Про тисячі кривд, і неправд, і оскрб,
Про ту безпросвітню розпуку. Що рвуть і брудять його душу (XIII, 174),

писав з болем і гнівом великий революційний демократ у поезії «Підгір'я взимі».

Перебуваючи в Нагуєвичах, поет працював під широким могутнім дубом, який і сьогодні стоїть на краю села. Розповідають, що будучи ще студентом, І. Франко зустрівся тут одного разу з дівчиною,

яка подарувала йому крило застріленої сойки. Цей епізод, як відомо, використав письменник у своїй повістці «Сойчине крило».

Широку соціальну характеристику Нагуевичів, а через неї тогочасного галицького села, подає Іван Франко в повісті «Великий шум», по суті найбільшому творі про своє рідне село. У цій повісті автор відтворює соціально-економічне, морально-політичне життя села після скасування панщини, філігранно вирізблює автентичні особи свого батька Яця-коваля, сільського писаря Костя Дум'яка (не змінивши навіть імені останнього). Нагуївський піп Йосип Левицький послужив прототипом отця Передримірського¹¹.

Повість «Великий шум» — єдиний твір, в якому письменник докладно вимальовує портрет Нагуевичів, його рельєф, природу.

Окремі факти і деталі з життя рідного села використав Іван Франко і в поемі «Панські жарти», в оповіданнях «Шука», «Довбанюк», драматичних творах «Украдене щастя», «Рябина», «Учитель» (наприклад, учитель з Нагуевичів Горобець послужив прототипом для образу вчителя із комедії «Учитель»).

Скрупульозне дослідження рідного села, його соціальний розтин, здійснений геніальним односельцем нагуевичан, залишили в мистецтві українського народу художні надбання дивовижної узагальнюючої сили, пізнавальної дійовості. Особисті враження, картини рідного села, життєві шляхи односельців стали художніми образами багатьох творів.

Дослідження художніх творів І. Франка про рідні Нагуевичі наводить на ряд питань, пов'язаних з процесом творчої праці художника, з теорією мистецького відображення дійсності. Досвід І. Франка має дуже повчальне, чисто практичне значення для сучасних українських радянських письменників.

Так які ж це питання? Насамперед, питання про міру, а точніше — співміру домислу і фактичного матеріалу в автобіографічному творі. І. Франко подав приклад ідеальної співміри цих складників. Неповторність Франкових творів про своє село не в тім, що він опирається головню на враження дитинства. Так роблять й інші письменники, бо перші враження в кожній людині найсвіжіші та найсильніші. Вся суть в тому, що Іван Франко співставляв, порівнював власні враження із враженнями інших людей, — і то не лише односельців. Геніальність автора вимірюється ступенем достовірності одиничного й загального. І. Франко чарує нас не тим, що точно зафіксував достовірні факти зі свого села і його мешканців, а тим, що «запам'ятав» і відтворив у своїх творах лише ті достовірності, які мають дивовижну повторюваність в інших селах і людях, тобто, мають значення і силу узагальнення.

По-друге, вивчення творів І. Франка про Нагуевичі — це не тільки описово-біографічна проблема, хоча й така робота цікава та необхідна. Більш привабливою нам видається можливість досліджувати творчий процес, закони психології роботи митця. Подолання бар'єра, який лежить між документалізмом і типізацією — це проблема, що має, як відомо, не лише теоретичне значення.

Нарешті, Франкові твори про рідне село засвідчують існування чітких законів творення полотен автобіографічного жанру. І. Франко допомагає нам визначити основніші критерії оцінки автобіографічних творів, а це — ще одне підтвердження свіжості, дійовості, сьогоденності творів безсмертного Каменяря.

¹¹ Див. про це: С. Щурат. Каменярь і його рідне село, «Жовтень», 1966, № 12; Письменник і його рідне село, «Жовтень», 1967, № 9.



БІБЛІОГРАФІЯ



*Іван Франко в мистецтві
та художній літературі*
(Матеріали до бібліографії)

Розділ V. ІВАН ФРАНКО В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ
ТА СКУЛЬПТУРІ

ВІД УПОРЯДНИКА

У попередніх випусках збірника «Іван Франко. Статті та матеріали» надруковані перші чотири розділи бібліографії «Іван Франко в мистецтві та художній літературі». П'ятий розділ охоплює відомості про ілюстрації творів І. Франка, картини, написані за мотивами творів письменника, та картини і твори скульпторів, на яких зображена особа письменника. До уваги беруться праці, що відомі з репродукцій, а також оригінали з вказівкою на місце їх зберігання, які подаються на основі довідок, одержаних упорядником від названих у бібліографії установ.

Як і в попередніх розділах бібліографії, упорядник прагне максимально повно зібрати відомості до теми і тому кожне зауваження, що стосується можливих пропусків, а також способу викладення матеріалів, будуть прийняті з вдячністю.

Аверін В.

1. Коли ще звірі розмовляли. Казки. Упорядк. С. Крижанівський. Мал. та обкл. В. Аверіна. Одеса, Дитвидав, 1938. 76 с. з іл. (Шкільна б-ка).

2. Лисичка і Журавель. Казка. Для дошк. віку. Мал. Вс. Аверіна. Х., Вид. відд. Харк. правл. Спілки рад. худ. України, [1940]. 8 нenum с. з іл.

3. Lis i Żuraw. Bajka. Przekł. z ukr. S. Cygielstrajcha, Charków. 1941. 8 s. z il.

4. Лисичка і Журавель. Ілюстр. В. Аверіна. К., Дитвидав УРСР. 1959. 7 с. з іл.

5. Ріпка. Мал. Вс. Аверіна. Одеса, Дитвидав УРСР, 1936. 8 с. з іл. (Дошкільна біб-чка).

Адамович С. Ф.

6. Воа constrictor. Борислав сміється. Ілюстр. С. Ф. Адамовича. К., Держлітвидав УРСР, 1955. 356 с. з іл.; 1 л. портр.; 9 л. іл. (Б-ка укр. роману та повісті).

7. Борислав сміється. Повість. Мал. худ. С. Адамовича. К., «Молодь», 1952. 283 с. з іл.; 8 л. іл.

8. Борислав сміється. Повість. Ілюстр. С. Адамовича. К., «Молодь», 1953. 260 с. з іл.; 20 л. іл. і портр.

9. Свинська конституція. Обкл. і фронтиспіс С. Адамовича. К., Держлітвидав УРСР, 1949. 15 с. з іл.

10. Герман Гольдкремер і його син Готліб. — Загальний вигляд старого Борислава. — Робітники виносять пораненого Бенедя Синицю. — На закладах дому Леона Гамершляга. — Герман і Леон розмовляють. — Герман Гольдкремер. — На будові будинку Леона

Гамершляга.— Побратими Деркач за карбуванням.— Андрусь і Сень Басараби. — Бенедьо Синиця. — Чекають роботи. — Хата Матія. — Марта Півторак та Матій. — По дорозі з Борислава в Дрогобич. — Збори побратимів у хаті Матія. — Мітинг на толоці. Виступає Бенедьо Синиця. — Страйк. — Робітничий пікет. — Галицькі образки. — В кн.: Іван Якович Франко. Життя і творчість в портретах, ілюстраціях, документах. К., «Рад. школа», 1956, с. 106, 108—117, 120, 146.*

11. Ілюстрації художників С. Адамовича та В. Якутовича до творів І. Я. Франка. — «Піонерія», 1956, ч 8, с. 16—17.

12. Герман Гольдкремер. — «Мистецтво», 1956, № 5, с. 10.

13. Ілюстрації С. Адамовича до повісті «Борислав сміється»: Бенедьо Синиця. — Брати Басараби. — Мітинг на толоці. — Чекають роботи. — «Україна», 1956, № 16, друга стор. обкл.

14. Ілюстрації до повісті «Борислав сміється». 17 ілюстрацій, папір, соус. — Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР, Київ.

15. Вісім ілюстрацій до повісті «Борислав сміється». Папір, соус, 33×25,5. — Дніпропетровський держ. художній музей.

16. Шість ілюстрацій до повісті «Борислав сміється», Папір, соус. — Харківський художній музей.

Александров А. А.

17. Борислав смеется. Повесть. Пер. с укр. Е. Мозолькова. Илл. А. А. Александрова. К., Гослитиздат Украины, 1953. 244 с. с илл.

Алексеев Н.

18. Ріпка. Мал. Н. Алексеева. [X], «Книгоспілка», 1925. 10 с. з іл.

Антонович Н. Н.

19. Погруддя Івана Франка. Скульптура. 17,5×13,5×41 см. Дерево, різьба, 1949—1951 рр. — Державний музей українського народного декоративного мистецтва. Київ.

Асталош В. М.

20. Портрет Івана Франка. Різьба по дереву. — Див.: Дубенко І. Творчість народу. — «Закарпатська правда», 1956, 27 грудня; Ф. Асталош закінчує роботу над портретом великого Каменяра. — «Советское Закарпатье», 1956, 27 августа; Див. також: «Народна творчість та етнографія», 1960, № 2, с. 85.

Бабій М.

21. До 85-річчя з дня народження Івана Франка художник Михайло Бабій виконав проект ювілейного gobелену для Будинку-музею Т. Г. Шевченка в Києві. — «Комуніст», 1940, № 236 (6412), 10 жовтня.

Базилевич А.

22. Абу-Касимові капці. Арабська казка. [Для молодш. та серед. шкільного віку]. Ілюстр. А. Базилевича. К., «Веселка», 1965. 91 с. з іл.

23. Ріпка. Мал. А. Базилевича. К., Дитвидав УРСР, 1959, 14 с. з іл.

24. Ріпка. [Для молодш. віку]. Мал. А. Базилевича. К., «Веселка», 1966. 12 с. з іл.

25. Твори. [Для серед. та старш. шкільного віку]. Ілюстр. А. Базилевича. К., «Молодь», 1955. 364 с. з іл. (Шкільна б-ка).

* Далі скорочено: І. Я. Франко.

26. Ілюстрації до оповідання «Грицева шкільна наука». — «Барвінок», 1956, № 8, с. 4.

27. Ілюстрація до оповідання «Отець гуморист». — «Барвінок», 1956, № 8, с. 3.

28. Малий Франко слухає пісні матері. — В кн.: І. Я. Франко, с. 28; В кн.: Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. К., Держ. вид. обр. мист. і муз. літ. УРСР, 1958, вклейка після стор. 8.

29. Історія кожуха. 1956. 25×30 см. — Львівський державний літературно-меморіальний музей Івана Франка *.

30. Фрузя. («Ріпник»). М'який лак, акватинта, 40×30 см. — Льв. музей І. Ф.

Базилев М.

31. І. Я. Франко. Художник М. Базилев. Кольоровий офсет. К., Держ. вид. обр. мист. і муз. літ. УРСР, 1956. 15×11 см. (До сторіччя з дня народження І. Франка. 1856—1956).

Баланівський Ю.

32. До світла. [2 мал.]. — В кн.: І. Я. Франко, с. 132—133.

Батюк С.

33. Портрет Івана Франка. Різьба по дереву. 30×25 см, 1958. — Тернопільський обласний краєзнавчий музей.

Беляев В.

34. Захар Беркут. Тарілка, кераміка. 1954 р. — Льв. музей І. Ф. Репр.: І. Я. Франко, с. 130; В кн.: Державний літературно-меморіальний музей Івана Франка у Львові. Путівник. Львів, Кн.-журн. вид-во, 1956, вклейка після стор. 24.

35. Горельєфи на мотиви «Лиса Микити». Фарфор 1957—1958; Суд над Лисом. — Лисиця. — Зайчик. — Лис. — Льв. музей І. Ф.

Безніско Є.

36. Ілюстрації до поеми «Мойсей». — «Жовтень», 1966, № 10, с. 158—159; У вінок Каменяреві. — «Жовтень», 1968, № 5, с. 76—79. З а м.: Свенціцька В. Графічна серія «Мойсея». — «Літ. Україна», 1968, 25 червня.

Білецький П. О.

37. Портрет Івана Франка. — В кн.: Франко І. Стихотворения и поэмы. Л., «Сов. писатель», 1960. (Б-ка поета).

Бец В. В.

38. Погруддя І. Франка. 80×90×70 см. 1957. — Тернопільський обласний краєзнавчий музей.

Бинч В.

39. Різьба по дереву на мотиви повісті «Борислав сміється». — Про те див.: «Народна творчість та етнографія», 1960, № 3, с. 168.

Білоостоцький А. і Супрун О.

40. Погруддя І. Франка. Тонований гіпс. 1956. Висота 2 м. — Льв. музей І. Ф. Репр.: І. Я. Франко, с. 241; «Україна», 1956, № 16, с. 15.

З а м.: Бойко Н. Подружжя скульпторів. — «Вечірній Київ», 1956, 28 квітня; Кузнецов В. С любов'ю к великому поету. — «Правда України», 1956, 20 августа.

Оригінали зберігаються також: Київський держ. музей Т. Г. Шевченка, Сімферопольський художній музей.

А. Білоостоцький і О. Супрун є авторами пам'ятника І. Франкові в Києві.

* Далі скорочено: Льв. музей І. Ф.

Бланк Б.

41. І. Франко читає «Кобзаря». Автолітографія, 30×40 см, 1956.— Льв. музей І. Ф.

Богданов В.

42. Ілюстрація до поезії «Каменярі». Бісквіт, 1956. — Льв. музей І. Ф.

Богиня І. П.

43. Іван Франко читає «Мойсея» в будинку міщанського братства в Тернополі. Полотно, олія. 220×190 см. — Тернопільський обласний краєзнавчий музей.

З а м.: Баров І. Картина про виступ Ів. Франка в Тернополі. — «Вільне життя», 1956, 3 липня.

Божко Н.

44. Іван Франко. Плакат. Внизу надпис: «Ідея соціалізму простеє, зрештою, до найщільнішого збратання людей із людьми й народів із народами...» (І. Франко). К., Держ. вид. обр. мист. і муз. літ. УРСР, 1956, 101×70 см, Офсет. Репр.: «Україна», 1956, № 16, с. 17.

Бойченко І. В.

45. Портрет І. Франка. 1956. Сангіна, папір 30×47 см. — Львівський музей українського мистецтва.

Бондаренко Г.

46. Іван Франко в столярні. — Малий Франко з матір'ю. Автолітографія, 40×30 см. — Льв. музей І. Ф.

Борейко С.

47. І. Франко на етапі в 1880 році. — В кн.: Мороз А., Шуст Я. Життя і творчість Івана Франка. М., Детгиз, 1956, с. 12.

Бородай В.

48. Бюст І. Франка. Бронза, 80×67×32 см. — Київський держ. музей Т. Г. Шевченка.

Бумба І.

49. Іван Франко. Різьба на дереві. — В кн.: І. Я. Франко, с. 223.

50. Іван Франко. Різьба на дереві. — В кн.: І. Я. Франко, с. 265.

51. Хата, в якій народився І. Я. Франко. Різьба по дереву, 60×43 см. — Дрогобицький краєзнавчий музей.

52. Садиба батьків І. Франка. Різьба по дереву, 55×72 см. — Літ.-мем. музей І. Ф. с. Нагуєвичі.

53. Портрет І. Франка. Різьба по дереву. 1946, 72×57 см. — Літ.-мем. музей І. Ф. с. Нагуєвичі.

54. Піонери кладуть вінки на могилу І. Франка. Різьба по дереву. 44×74 см, 1956. — Літ.-мемор. музей І. Ф. с. Нагуєвичі.

55. Садиба батьків Івана Франка. Дерево, різьба, 1948, 72×56 см. — Льв. музей І. Ф.

56. М. Бумба — різьбяр в Стрию, закінчив портрет І. Франка. — «Рад. Львів», 1947, № 12, с. 73.

Бунов В. Л.

57. Іван Франко. Альбом, Автолітографії В. Л. Бунова. Передмова В. Бонь. Худож. оформлення Ю. Я. Гапона. Львів, 1956, 11 с.; 14 л. іл. (Український поліграфічний ін-т ім. Івана Федорова).

З м і с т: Місце, де стояла хата, в якій народився І. Я. Франко. — Дуб І. Я. Франка. — Літ.-мемор. музей І. Я. Франка в селі Івана Франка. — Дрогобич. Будинок кол. гімназії, в якій навчався І. Я. Франко. — Львів. Будинок старого університету. — Будинок кол. ратуші в Коломиї. — Старий Борислав. — Рoste Бориславський нафтопромисел. — Вулиця в Снятині. — Шлях з Косова до Криворівні. — Літ.-мемор. музей І. Я. Франка в с. Криворівня. — Літ.-мемор. музей І. Я. Франка у Львові. — Пам'ятник на могилі І. Я. Франка у Львові. — Львівський держ. університет імені Івана Франка.

Р е ц.: Ювілейний альбом. — «Вільна Україна», 1956, 18 серпня; Юрчук Є. Пам'яті великого Каменяра. — «Прапор», 1956, № 9, с. 108.

Вказані вище естампи видано також у 1966 році: Шляхами великого Каменяра. Естампи. [12 штук]. Львів, Львівський обл. відділ худ. фонду УРСР, 23×35 см.

Бутник С.

58. Лис і Дрозд. Казка. Мал. С. Бутника. К., «Культура», [1929]. 12 с. з обкл.

59. Лиса и Дрозд. Сказка. Пер. с укр. Рис. С. Бутника. К., «Культура», [1929]. 12 с. с обл. (Мои любимые сказки).

60. Лисичка кума. Казка. Мал. С. Бутника. К., «Культура», [1929]. 12 с. з обкл. (Мої улюблені казки).

61. Лисичка кума. Сказка. Пер. с укр. Рис. С. Бутника. К., «Культура», 1929. 12 с. с обл. (Мои любимые сказки).

Вакс Б.

62. Іван Франко в Чернівцях. Автолітографія, 40×30 см, 1956. — Льв. музей І. Ф.

Вальницька С.

63. Будинок Івана Франка у Львові. Акварель, папір, 23×31,5 см. — Льв. музей І. Ф.

Величко Я.

63 а. Іван Франко за роботою. Дерево. — «Ленінська молодь», 1966, 9 жовтня.

Венгеринович І. О.

64. Ілюстрація до оповідання «Отець гуморист». Акварель, 50×40 см, 1956. — Літ.-мем. музей І. Ф. с. Нагуевичі.

65. В столярні. Акварель, 50×40 см, 1956. — Там же.

66. Останні твори Івана Франка. Акварель, 50×40 см, 1956. — Там же.

67. І. Франко відмовляється від сповіді. Акварель, 50×40 см, 1956. — Там же.

68. Ілюстрація до повісті «Основи суспільності». Акварель, 50×40 см, 1956. — Там же.

69. І. Франко на етапі з Коломиї до Нагуевич. Акварель, 50×40 см, 1956. — Там же.

70. Малий Іван Франко у батьковій кузні. Олія. полотно, 71×100 см, 1956. — Там же. Також: Дрогобицький краєзнавчий музей.

Весна І. І.

71. Декоративна тарілка з портретом Івана Франка. Груша, 55×55 см, 1956. — Льв. музей І. Ф. Репр.: В кн.: І. Я. Франко, с. 242; В кн.: Державний літературно-меморіальний музей Івана Франка у Львові. Путівник. Львів, Кн.-журн. вид-во, 1956, вклейка після стор. 64.

Віхтинський В.

72. І. Франко читає молоді «Что делают» М. Г. Чернишевського. Автолітографія, 40×30 см, 1956. — Льв. музей І. Ф.

Вовк О.

73. Ріпка. Казка. Мал. О. Вовка. К., Дитвидав УРСР, 1957, 15 с. з іл.

Вронський М. К.

74. Погруддя Івана Франка. Скульптура. Фарфор, бісквіт, лиття. 10,5×8×19 см, 1959. — Державний музей українського народного декоративного мистецтва. Київ.

Гапон Ю.

75. Іван Франко. (1856—1956). З рішення Всесвітньої Ради Миру про відзнаку 100-річчя з дня народження. Склала В. Бонь. Художн. Ю. Гапон. Львів, Кн.-журн. вид-во, 1956. Тонова цинкографія, 70×107 см.

Гатала М.

76. Іван Франко. Картон, 1956. — Льв. музей І. Ф.

Гарматюк С.

77. Манаєнков В. Щедрість натхнення. — «Червоний прапор», 1965, 14 березня.

Художник Степан Гарматюк за роботою над скульптурним портретом І. Франка.

Гебус-Баранецька С. М.

78. Могила Івана Франка у Львові. Дереворит, папір, 19×15 см, 1952. Львівський музей українського мистецтва.

Герасимович Г. Ю.

79. Портрет Івана Франка. Полотно, вишивка, 64×48 см, 1956. — Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини.

Геркен Н.

80. Абу-Каземові капці. Арабська казка. З переднім словом І. Свенціцького. З рисунками Н. Геркен. К., Вид-во «Волошки», 1918. 35 с. з іл.

Глуздов В.

81. Колесник Петро. Сирота. Оповідання [про І. Франка]. Малюнки В. Глуздова. — «Піонерія», 1956, № 8, с. 6—8.

Глухов М.

82. Боа констріктор. Повість. Малюнки та обкладинка М. Глухова. Одеса, Дитвидав УРСР, 1937. 95 с. з іл.

Глуцук Ф.

83. Олівець. М'який лак, акватинта, 30×24 см, 1956. — Льв. музей І. Ф.

Гноевой Н. І.

84. Франко І. Я. Автолітографія. Харків, Обл. відд. худ. фонду УРСР, 1962, 57×44 см.

Голофаєв В. і Бец В.

85. Бронзовий вінок з барельєфом І. Франка. Модель В. Голофаєва і В. Беца. Виготовлений колективом паровозного депо ст. Тернопіль. Формовщик Побединський, слюсарі Е. Рубаха, П. Муран, М. Ящевський, П. Криса. — Тернопільський обласний краєзнавчий музей.

Гончар І. М.

86. Скульптурне погруддя І. Франка. Гіпс, 12×24×36 см, 1959.— Вінницький літ.-мемор. музей М. Коцюбинського. Також у Чернігівському літ.-мемор. музеї М. Коцюбинського.

Гончарук М. І.

87. І. Я. Франко в Микулинцях. Полотно, олія, 180×150 см, 1957.— Тернопільський обласний краєзнавчий музей.

Горбалюк Б.

88. Ваза з портретом І. Франка та ілюстраціями до його творів: «Борислав сміється», «Украдене щастя», «До світла!», «Свинська конституція». Висота 63 см, фарфор, 1956. — Льв. музей І. Ф. Репр.: «Київська правда», 1956, 22 серпня; «Молодь України», 1956, 4 вересня.

Гороховцев А. Г.

89. Ріпка. Мал. А. Г. Гороховцева. Х., Відділення Харківського обл. правління худ. фонду, [1941]. 12 нумер. с. з іл. без обкл.

Грепінняк М. І.

90. Декоративна тарілка з портретом І. Франка, діаметр 25 см, дерево, інкрустація, 1956. — Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини.

Григор'єв В.

91. Лис Микита. Вірш-казка. Для дітей серед. віку. За ред. М. Т. Рильського. Мал. В. Григор'єва. К., «Молодь», 1951. 132 с. з іл.; 12 л. іл.

Окремі ілюстрації також у кн.: І. Я. Франко, с. 175—176, 180.

Григорійчук І.

92. І. Франко в робітничому гуртку 1879—1880 рр. — «Зміна», 1956, № 8, с. 5.

Гринєць Д.

93. Малий Мирон. Туш, 1952. — Льв. музей І. Ф. Репр.: І. Я. Франко, с. 53, 169.

94. Криваві сні. — В кн.: І. Я. Франко, с. 143.

95. Пожежа на нафтових промислах у Бориславі 1873 року. — В кн.: І. Я. Франко, с. 108.

96. Іван Франко. Портрет. — І. Я. Франко, с. 170, 232; В кн.: Мороз А., Шуст Я. Життя і творчість Івана Франка. М., Детгиз, 1956, с. 1.

97. Свинська конституція. — В кн.: Мороз А., Шуст Я. Життя і творчість Івана Франка. М., Детгиз, 1956, с. 24.

Грицай О. Я.

98. Портрет І. Франка. — Льв. музей І. Ф. Про те див.: Полек В. Т. Іван Франко на Прикарпатті. Ужгород, «Карпати», 1966, с. 51.

Грузберг С. Е.

99. Портрети артистів: Б. Романицького у ролі Святослава, Л. Кривицької у ролі Предслави («Сон князя Святослава»); портрети учасників вистави «Учитель» у постановці Львівського театру юного глядача ім. Горького; «Захара Беркута» в постановці Івано-Франківського муз.-драм. театру ім. І. Франка. Рисунок вугіллям. — Львівський музей українського мистецтва; Льв. музей І. Ф.

Губарев О.

100. Каменярі. Малюнок О. Губарева. — «Україна», 1956, № 16, с. 16.

Гуляев О. Є.

101. Кубок з рельєфним профільним портретом Івана Франка. Кістка, ажурне різьблення, висота 20,5 см, 1957. — Державний музей українського народного декоративного мистецтва, Київ.

Гугоров І. Ф.

102. І. Франко на вічу. Полотно, олія, 80×60 см, 1956. — Льв. музей І. Ф. Репр.: «Вільна Україна», 1959, 28 лютого. У тексті статті В. Бонь «Іван Франко про буржуазні вибори».

103. Мітинг на толоці. (Ілюстр. до повісті «Борислав сміється»). Полотно, олія, 169×108 см. — Льв. музей І. Ф.

104. Габілітаційна лекція Івана Франка. Полотно, олія, 150×97 см, 1954. — Льв. музей І. Ф. Репр.: В кн.: І. Я. Франко, вклейка після стор. 96; «Соц. культура», 1956, № 8, с. 7.

105. Будинок Івана Франка. Картон, олія, 25×24 см. — Льв. музей І. Ф.

106. Яблуні в саду Івана Франка. Картон, олія, 25×24 см. — Льв. музей І. Ф.

107. І. Я. Франко з селянами. Полотно, олія 111×141 см, 1957. — Дніпропетровський держ. художній музей.

108. Перший виступ Івана Франка у Львівському університеті. Полотно, олія, 143×208 см, 1954. — Дніпропетровський держ. художній музей.

109. І. Франко на селянському вічі. Полотно, олія, 101×71 см, 1956. — Літ.-мемор. музей І. Ф. с. Нагуевичі.

Денисенко М.

110. Тарілка з портретом Івана Франка. Майоліка, діаметр 39,5 см, 1959. — Львівський музей етнографії і художнього промислу.

Джолос Л.

111. Мурко й Бурко. Казка. Для дошк. віку. Ілюстр. Л. Джолос. К., Дитвидав УРСР, 1957, 16 с. з іл.

112. Заєць і Ведмідь. Малюнки Л. Джолос. — «Барвінок», 1956, № 8, с. 9—11.

Джолос Л., Соловйов Є.

113. Коли ще звірі говорили. Казки. Для молодш. шкільного віку. Ілюстр. Л. Джолос і Є. Соловйова. К., «Молодь», 1956. 158 с. з іл.; 7 л. іл.

114. Калі звери яшчэ умелі гаварыць. Казкі. Пер. П. Пестрак. Мал. Л. Джолас і Е. Салауева. Мінск, Дзяржвыд. БССР, 1958. 146 с. з іл.

115. Ілюстрації до казок та байок Ів. Франка: 1) Лисичка-кума, 15,5×19,5; 2) Заєць та Іжак. 16,2×21 см; 3) Ворони та Соби. 16,7×21,5 см; 4) Кролик та Ведмідь. 15,5×19,8 см. Папір, туш, перо, 1956. — Харківський художній музей.

Дзиндра Є.

116. Іван Франко. Скульптурний портрет. — «Літ. Україна», 1966, 7 жовтня.

Диба [ім'я невідоме].

117. Пам'ятник на могилі І. Франка. Папір, акварель, 47×42 см. — Льв. музей І. Ф.

Лідура Г.

118. Скульптурне погруддя І. Франка, встановлене у приміщенні Київського театру імені Івана Франка. Репр. в кн.: І. Я. Франко с. 231; Льв. музей І. Ф.

Дітцель Адельгейм

119. *Sturm Im Tuchla-Tal*. Erzählung. Deutsch von M. Bark. Illustr. Adelheim Ditzel. Berlin, Verlag Kultur und Fortschritt, 1955. 224 S. mit III.; 8 III..

З а м.: «Вечірній Київ», 1956, 5 червня. З додатком 4 репродукцій.

Дмитрієнко В.

120. Барельєфи Шевченка і Франка. — «Україна», 1956, № 16, с. 10—11.

Добронравов М.

121. Мітинг на могилі Івана Франка в 1939 році. Полотно, олія, 168×96 см, 1950. — Льв. музей І. Ф.

122. Іван Франко у Миколи Лисенка. Акварель, 40×30 см, 1956. — Льв. музей І. Ф.

123. І. Франко і М. Коцюбинський в Криворівні. Полотно, олія, 101×81 см, 1956. — Літ.-мемор. музей І. Ф. с. Нагуєвичі. Репр. в кн.: Мороз А., Шуст Я. Життя і творчість Івана Франка. М., Детгиз, 1956, с. 30.

Довгаль О. М.

124. Казки. Ілюстр. О. Деревус та С. Григор'єв. Харків—Одеса, Дитвидав УРСР, 1935. 28 с. з іл.; 4 л. іл. (Дошкільна біб-чка).

125. І. Франко з вуглярем. Ліноріз, 30×40 см, 1956. — Льв. музей І. Ф.; Дніпропетровський держ. художній музей.

126. Перший арешт І. Франка («На дні»). Ліноріз, 30×40 см, 1956. — Льв. музей І. Ф.; Дніпропетровський держ. художній музей.

127. І. Франка вітають з ювілеєм. Автолітографія, 30×40 см, 1956. — Льв. музей І. Ф.

Драчик С.

128. Барельєф І. Франка. Гіпс, 31×35,5 см, 1956. — Льв. музей І. Ф.

Дубов Ю.

129. Заєць і Ведмідь. Акварель, 20×27 см. — Льв. музей І. Ф.

Євдан О.

130. Ріпка. Дерево, інтарсія, 60×40 см, 1951. — Льв. музей І. Ф.

Євсін І.

131. Великий Каменяр. — «Львовская правда», 1966, 27 августа.

Євтушенко Л. Т.

132. Франко Іван Якович. Портрет. К., «Рад. школа», 1953. 47××33 см.

Єгоров [ім'я невідоме].

133. Портрет Івана Франка. Олівець, 40×30 см, 1956. — Льв. музей І. Ф.

Єніна В.

134. Могила І. Франка на Личаківському кладовищі. Туш, перо, 37×27 см, 1941. — Чернігівський літ.-мемор. музей М. М. Коцюбинського.

Живко С.

135. І. Франко. Портрет. Літографія, 26×21 см, 1966. — Колекція В. В. Вітрука у Львові.

Жук М. І.

136. Іван Франко. Портрет. — «Червоний шлях», 1929, № 5—6, с. 246.

Захарясевиц Г. Л.

137. Малюнки на мотиви поезії І. Франка «Каменярі».

Експонувалися на персональній виставці художниці у Львові 1968 р. Про те див.: Вітрук В. Райдужна мзга кольорів. — «Ленінська молодь», 1969, 3 січня. Картини: «Каменяр прикутий», батик, 21×16,2 см, 1966 і «Каменярі», батик, 21×16,2 см, 1966, є у колекції В. В. Вітрука у Львові.

Захаров Р. М.

138. Захар Беркут. Гіпс тонований, 1963. — Дніпропетровський держ. художній музей.

Зарицький І.

139. Барельєфний портрет І. Франка. Бісквіт, 17×20 см, 1956. — Льв. музей І. Ф. Репр.: «Жовтень», 1956, № 9, вклейка перед стор. 3.

140. Тарілка з барельєфним портретом І. Франка. Бісквіт, діаметр 27 см, 1956. — Льв. музей І. Ф.

Звіринський К.

141. Околиці Нагуевич. Тонкий картон, олія, 49,5×30 см, 1956. — Околиці с. Івана Франка. Тонкий картон, олія, 49,5×30 см, 1956, — Льв. музей І. Ф.

Зубковський Г.

142. «Свинська конституція» (2 малюнки). — В кн.: І. Я. Франко, с. 53.

143. Ілюстрації до творів І. Франка «Лесишина челядь» та «Полуйка». — «Літ. Україна», 1966, 7 жовтня.

Іванова П.

144. Леся Українка та Іван Франко. — «Літ. Україна», 1963, 26 серпня.

Іванчук Р. і Гаркуша Г.

145. Грицева шкільна наука. Для молодш. шкільного віку. Ілюстр. Р. Іванчук і Г. Гаркуша. К., «Молодь», 1952. 16 с. з іл. (Домашня біб-чка школяра).

Івасюк М.

146. Лис Микита. Шосте видання. Відень, Накладом видавничої спілки «Франко і син і спілка», 1921. XVI, 144 с. з іл.

Про приналежність малюнків М. Івасюкові сказано у передмові «Від видавництва», с. III.

Ігнат'єв Л.

147. До світла. Збірка оповідань та віршів для дітей шкільного віку. Упорядкував В. Федорак. З портр. І. Франка та малюнками Л. Ігнат'єва. К., «Культура», 1928. 190 с. з іл.

Іллінський Ю.

148. Іван Франко. — «Рад. Львів», 1949, № 8, с. 13.

Іовлев А.

149. Олівець. Для молодш. шкільного віку. Ілюстр. А. Іовлев. К., «Молодь», 1954. 32 с. з іл. (Домашня біб-чка школяра).

150. Ілюстрації до творів Івана Франка. — «Зміна», 1956, № 8, третя стор. обкладинки.

Зміст: Якубович В. Каменярі. — Адамович С. Борислав сміється. — Іжакевич І. Ріпник. — Литвиненко В. Захар Беркут. — Касіян В. Олівець. — Євдокименко В. Хлібороб.

151. Ілюстрації українських художників до творів Івана Франка. — «Україна», 1956, № 16.

Зміст: Касіян В. Ріпник. — Іжакевич І. Вов Constrictor. — Литвиненко В. Захар Беркут. — Полтавець В. Історія кожуха. — Зубковський Й. Свинська конституція. — Євдокименко В. Хлібороб. — Якутович Г. З села на заробітки.

152. «І пісня лунає від краю до краю — тут пана немає, немає й рабів» (І. Франко). К., 1940. Поштова карточка з портр. І. Франка, кольорова.

Ісопенко М.

153. Скульптурний портрет І. Франка. Гіпс, 104×55 см, 1956. — Чернівецький держ. краєзнавчий музей.

Іжакевич І. С.

154. Бориславські оповідання. Ілюстр. І. С. Іжакевича. Художнє оформлення О. Юнака і В. Фотальчука. К.-Х., Держлітвидав УРСР, 1937. 202 с. з іл.; 16 л. іл. і портр.

155. Бориславські оповідання. Ілюстр. І. С. Іжакевича. К., «Дніпро», 1966. 342 с. 12 л. іл.

156. Ріпник. — На роботі. — Навернений грішник. — Яць Зелепуга. Підписання контракту. — Яць Зелепуга. Пожежа в хаті Яця Зелепуги. — В кн.: І. Я. Франко, с. 101, 103—105.

157. Ріпник. Загибель Івана. — В кн.: Мороз А., Шуст Я. Життя і творчість Івана Франка. М., Детгиз, 1956, с. 9.

158. Ілюстрація до збірки «Бориславські оповідання». Ріпник. Папір, наклеєний на папір, олія, гризайль, 25,5×20,2 см 1936—1937. — Державний музей українського образотворчого мистецтва. Київ.

159. Ілюстрація до збірки «Бориславські оповідання». Папір, накл. на пап., олія, гризайль, 26,7×20,3 см, 1936—1937. — Там же.

160. Ілюстрація до оповідання «Яць Зелепуга». Пап., олія, гризайль, 26,4×20,2 см, 1936—1937. — Там же.

161. Ілюстрація до оповідання «Навернений грішник», Пап., накл. на пап., олія, гризайль, 26×19,8 см, 1936—1937. — Там же.

162. Ілюстрація до оповідання «Ріпник». Папір, олія, гризайль, 17,5×13 см, 1936—1937. — Там же.

163. Ілюстрація до оповідання «Задля пражника». Папір, олія, гризайль, 26,3×20,5 см, 1937. — Там же.

164. Ілюстрація до оповідання «На роботі». Папір, олія, гризайль, 1947. — Там же.

165. Ілюстрація до оповідання «Грицева шкільна наука». Папір, олія, гризайль, 1948, 30,7×23,3 і 41,3×29 см. — Там же.

166. Ілюстрація до оповідання «У кузні». 30,8×23,3 і 41×30 см, 1948. — Там же.

167. Ілюстрація до оповідання «Олівець». Папір, олія, гризайль. 30,8×24,4 см, 41×28,5 см, 1949. — Там же.

168. Ілюстрація до оповідання «Полуйка». Папір, накл. на папір, олія, гризайль, 17,1×13,2 і 17,5×13,5 см, 1949. — Там же.

169. Дзвін на пожежу. Ілюстр. до оповідання «Яць Зелепуга». Папір, гризайль, 27×20 см, 1937. — Львівський музей українського мистецтва.

170. Ілюстрація до оповідання «Ріпник». Папір, гризайль, 1937. 26,5×20 см. — Там же.

•
•
•

Франкознавство за 1968 рік

I. ТВОРИ І. ФРАНКА

1. Захар Беркут. Образ громад. життя Карпатської Русі в XIII в. К., «Дніпро», 1968. 226 с. з іл. Тир. 25 000.
2. Під оборогом. [Оповідання. Для дошкільного та молодш. шкільного віку. Іл. М. Стороженко. К., «Веселка», 1968]. 26 с. з іл. Тир. 200 000.
3. Сойчине крило. Оповідання. Львів, «Каменярь», 1968. 71 с. (Б-чка оповідань «На добрий вечір»). Тир. 24 500.

-
4. Вірш-автограф. [Збірник. К., «Дніпро», 1968]. [12] розгорнутих л. з іл. і факс. в обкл. Тир. 8000.

І. Франко. Гімн.

5. Басс І. Нові скарби генія. — «Жовтень», 1968, № 5, с. 116—120. Передмова [с. 116—117] і публікація поезій І. Франка: «Парламентарний чортик», «Жінка з револьвером», «Царські слова», «Купецька пригода», написаних у 1914—1915 роках.

6. Франко-Ключко Ганна. Франкові листи. — «Жовтень», 1968, № 5, с. 123—127.

Публікація трьох листів І. Франка до дочки Ганни з 1915 року.

7. Невідомі записи українських пісень. (З архіву І. Франка і М. Возняка). Вступ і підготовка публікації Г. Нудьги. — «Жовтень», 1968, № 6, с. 107—110.

-
8. Стихотворения и поэмы. [Перевод]. Вступит. стаття А. Белецкого [с. 5—40]. Сост. А. Гозенпуда. Ред. переводов Н. Брауна и А. Прокофьева. Примеч. В. Сахновского-Панкеева. Л., «Сов. писатель» (Ленинградское отд.), 1968. 651 с.; 1 л. портр. (Б-ка поэта. Основана М. Горьким. Малая серия. Изд. 3-е). Тир. 25 000.

II. КРИТИЧНА ЛІТЕРАТУРА ПРО І. ФРАНКА

9. Арват Ф. С. Иван Франко как переводчик. («Мертвые души» Н. В. Гоголя в переводе И. Я. Франко). Автореферат дисс. на соискание уч. степени канд. филолог. наук. Черновцы, 1968, 25 с. (Черновицкий ун-т).

10. Баглай Й. Франкове безмежжя. — «Всесвіт», 1968, № 10, с. 61—62.

Дослідження і переклад І. Я. Франком елегій Овідія під назв. «Публій Овідій Назон в Томіді» і переробка байок нім. поета Бонерія під назвою «Скарбничка».

11. Бажан Микола. Люди. Книги. Дати. Статті о літературі. Авторизований переклад с українського К. Григорьева. М., «Сов. писатель», 1968. 279 с.; 1 л. портр.

Из содержания: Огонь в одежде слова [И. Франко], с. 99—120; Черты прекрасного образа, с. 121—141; Встречи на вековых путях. (Об украинско-итальянских культурных связях), с. 269—278 [також про І. Франка, як перекладача італійських поетів] Про І. Франка також у ст.: Дружба народів — дружба літератур, с. 221—254. [І. Франко про дружбу українського народу з російським, с. 239—240].

12. Басс І. Іван Франко — перекладач «Капіталу». — «Вечірній Київ», 1968, 5 травня.

13. Бацула І. Г. Питання краси в поезії Івана Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 47—51.

14. Белецкий Александр. Иван Франко — поэт. — В кн.: Франко И. Стихотворения и поэмы. Л., «Сов. писатель», 1968, с. 5—40.

15. Бендзар Б. П. Вклад Івана Франка в справу популяризації надбань української літератури серед австрійців та німців. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 83—88.

16. Бендзар Б. П. Публіцистичні твори Івана Франка німецькою мовою. — «Іноземна філологія», 1968, вип. 15, с. 115—122.

17. Бендзар Б. П. Суспільно-політична сатира І. Франка німецькою мовою. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 106—112.

18. Бендзар Богдан. Франко перекладає німецькою мовою. — «Жовтень», 1968, № 8, с. 104—106.

19. Березовський І. П. Українська радянська фольклористика. Етапи розвитку і проблематика. К., «Наукова думка», 1968. 343 с., іл., портр. (Академія наук УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського).

Про І. Франка див. за покажчиком імен. Дослідження теми «Іван Франко і фольклор».

20. Білецький Ф. М. Жанрова характеристика повісті «Борислав сміється». — «Українська мова і література в школі», 1968, № 6, с. 15—19.

21. Білецький Ф. М. Іван Франко і українська радянська новелістика. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 18—24.

22. Білоштан Я. П. Українське радянське франкознавство. — В кн.: Українське радянське літературознавство за 50 років. К., Вид-во Київського ун-ту, 1968, с. 74—98.

23. Бондаренко Є. Твори Франка та Стефаника на сторінках «Волыни». — «Радянська Житомирщина», 1968, 24 листопада.

24. Вартанов Г. І. Попередники робітничої преси на Україні. (Українська прогресивна журналістика XIX — початку XX ст.). Лекції... К., 1968. 82 с. (Вища партійна школа при ЦК КП України. Кафедра журналістики).

Також про І. Франка.

25. Войтюк А. Ю. Літературні роди і жанри в інтерпретації І. Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 5—9.

26. Волянчук М. Перша естетична студія І. Франка (До історії створення). — «Радянське літературознавство», 1968, № 9, с. 47—48.

Праця І. Франка «Поезія і її становisko в наших временах».

27. Волянчук М. М., Дудикевич Б. К. Про перше українське видання праці Ф. Енгельса «Розвиток соціалізму від утопії до науки». — «Український історичний журнал», 1968, № 5, с. 97—99.

Також про І. Франка як видавця названої праці (1892 р.).

28. Гавришків Б. Каменярі і світова література. (До 112-річчя з дня народження). — «Вільна Україна», 1968, 27 серпня.

29. Гербільський Г. Ю., Думинець І. О. І. Франко про внутрішню політику російського царизму 1902—1903 рр. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 55—59.

30. Главачек Франтішек (Чехословацька Соціалістична Республіка). — В кн.: Слов'янське літературознавство і фольклористика. Респ. міжвідомчий зб. Вип. 4. К., «Наукова думка», 1968, с. 171—173.

У біографії Ф. Главачека говориться про його дружбу з І. Франком.

31. Головаха И. П. Очерки истории философско-социологической мысли украинской революционной демократии. Автореферат дисс. на соискание уч. степени доктора философ. наук. К., 1968. 85 с. (Академия наук УССР. Совет Ин-та философии и Сектора государства и права).

Також про І. Франка.

О. М. Горький. До 100-річчя з дня народження.

32. Жук Н. И. Горький і Україна. До 100-річчя з дня народження великого пролетарського письменника. К., «Знання», 1968, 47 с.

Про І. Франка, с. 9—12.

33. Крук І. Буревісник і Каменяр. — «Вітчизна», 1968, № 3, 119—126.

34. Матвейчук Н. Ф. Дружба Буревісника с Каменяр. — «Львовская правда», 1968, 17 марта.

35. Матвійчук М. Творча співдружність двох велетнів. — «Ленінська правда», 1968, 26 березня.

36. Романченко Іван. Іван Франко про Буревісника. — «Вільна Україна», 1968, 15 березня.

37. Слово про Буревісника. Максим Горький і українська культура. Вступ. слово В. Є. Прожогіна. К., «Дніпро», 1968. 382 с. з іл.

Зі змісту: Кирилюк Євген. Іван Франко і Максим Горький, с. 62—73. — Бутська Ірина, О. М. Горький і передові українські письменники в журналі «Жизнь», с. 104—127 [також про І. Франка]. — Іван Франко. Максим Горький, с. 151—153. — Корнійчук Олександр. Зустріч, с. 244—247 [спогад О. Є. Корнійчука про зустріч з О. М. Горьким, під час якої Буревісник згадав І. Франка].

38. Чечот М. Каменяр і Буревісник. — «Кіровоградська правда», 1968, 16 березня.



39. Грицютенко І. Є. Мова в естетичній концепції Івана Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 25—31.

40. Гузар З. П. Деталь, подробиця, образ. (До характеристики образу Бенедя Синиці). — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 79—84.

41. Гурладі Мирослава. Великі роки. Шляхи розвитку українського радянського нарису, його проблеми та герої. К., «Дніпро», 1968. 231 с.

Про І. Франка у розділі «Біля джерел жанру», с. 10—31. Мова про жанр нарис у І. Франка.

42. Данилко П. Ю. Печать духу Каменяра в ліриці М. Рильського. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 69—75.

43. Дей Олексій. З етюдів про майстерність письменника. — «Радянське літературознавство», 1968, № 1, с. 49—56.

Зміст: 1. Листок з народнопоетичної гілки. 2. Народний першовзір і поетова варіація [Про поезію І. Франка].

44. Дей О. З етюдів про майстерність Івана Франка. (Народне першоджерело поезії «Де єсть руська вітчизна?» та його відгомони в творчості поета). — «Радянське літературознавство», 1968, № 9, с. 40—46.

45. Дей Олексій. Улюблена пісня Юрія Федьковича та Івана Франка. — «Народна творчість та етнографія», 1968, № 1, с. 52—55.

Пісня «Гой піду ж бо я, гой піду ж бо я то в гору, то в долину».

46. Дей О. І., Мороз М. О. З діяльності Івана Франка як фольклориста. (Із листування Івана Франка та Ізидора Коперницького). — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 133—142.

У тексті публікація двох листів І. Франка до І. Коперницького з 1889 р. та шести листів І. Коперницького до І. Франка з 1888—1889 рр.

47. Дем'ян Григорій. Підгір'я моє зелене... Попередники та сучасники Івана Франка. — «Жовтень», 1968, № 4, с. 113—117; Поетові стежки. — Там же, № 5, с. 135—138.

І. Франко і Підкарпаття.

48. Денисюк І. О. Про родово-видові особливості «Сойчиного крила». — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 98—103.

49. Денисюк І. О. «Суспільно-психологічна студія» або «живопись дна». — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 92—99.

Новела І. Франка «На дні».

50. Дзьобан О. О., Томашівський М. Є. Причинки до біографії І. Я. Франка за 1909—1914 рр. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 141—142.

І. Франко як читач бібліотеки «Оссолінеум» у Львові.

51. Досенко І. У перекладі Івана Франка. — «Літературна Україна», 1968, 9 квітня; «Радянська освіта», 1968, 10 квітня; «Культура і життя», 1968, 11 квітня.

І. Франко як перекладач творів Карла Маркса.

52. Зленко Г. Воскреслий Руданський. — «Вітчизна», 1968, № 9, с. 185—189.

До історії видання рукописної спадщини С. Руданського І. Франком і А. Кримським.

53. Злупко С. М. Вплив марксизму на поширення революційно-демократичних ідей на західноукраїнських землях. — «Український історичний журнал», 1968, № 5, с. 17—23.

Також про І. Франка.

54. Злупко Степан. Іван Франко — перекладач «Капіталу». — «Молодь України», 1968, 5 травня.

55. Злупко С. Ідеї перетворення світу. Твори Карла Маркса на Західній Україні. — «Вільна Україна», 1968, 5 травня.

Також про І. Франка як популяризатора марксизму.

56. Злупко С. М. «Капітал» К. Маркса і основна проблематика ранніх повістей І. Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 35—42.

57. Злупко С. Книжка, варта цілих томів. «Маніфест Комуністичної партії К. Маркса і Ф. Енгельса в Західній Україні». — «Вільна Україна», 1968, 17 лютого.

І. Франко як популяризатор ідей марксизму.

58. Злупко С. М. Комедія «Майстер Чирняк» і світогляд І. Я. Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, стор. 76—82.

59. Злупко С. М. Радянські дослідження з історії української економічної думки. — В кн.: Історичні джерела та їх використання. Випуск третій. К., «Наукова думка», 1968, с. 201—210.

І. Франко, с. 205—206.

60. Іван Франко і історико-літературний процес. Матеріали наук. конференції. (Відп. ред. А. В. Недзвідський). К., Вид-во Київського ун-ту, 1968. 106 с. (Мін-во вищої і серед. спец. освіти УРСР. Одеський орден Трудового Червоного Прапора держ. ун-т імені І. І. Мечнікова).

Зміст: Недзвідський А. В. І. Франко і шляхи розвитку української літератури. — Пчелінцева М. М. Перший дослідник літературної спадщини Івана Вишенського. — Терешко Л. С. Іван Франко і «Руська трійця». — Маркушевська Р. Ф. В спільному поході за шевченківські традиції. — Богуненко Т. Р. Іван Франко і російська проза Марка Вовчка. — Карпенко О. М. Літературні зв'язки І. Франка з Оленою Пчілкою і Лесею Українкою. — Немировська Е. Я. Іван Франко і Володимир Самійленко. — Григорук О. П. І. Я. Франко і творчість Леся Мартовича. — Ленюк Л. Л. В боротьбі за прогресивний дитячий журнал. — Олійник В. М. Журнал Шабленка «Вільна Україна» у Франковій оцінці. Данилко П. Ю. Боротьба за традиції Івана Франка в 20-і роки. — Заверталюк Н. І. І. Кулик — популяризатор творчості І. Франка. — Саєнко В. П. І. Франко і О. Гаврилюк. — Шапоренко В. В. Максим Рильський про Івана Франка. — Доброгорський М. І. Іван Франко в художній радянській прозі. — Пляченко А. Г. «Мужицький посол» Леоніда Смілянського. — Єгорова К. І. Український продовжувач Чернишевського. — Фабіанська В. О. Іван Франко і В. Г. Короленко. — Баєва Г. В. Франко і Л. Українка — популяризатори німецької літератури на Україні. — Соколянська Г. П. Франко — критик Марії Конопницької. — Гимченко Р. М. Франко і Сервантес. — Павлюк М. В. І. Я. Франко і питання українського мовознавства. — Мєскаленко А. А. І. Я. Франко — історик української літературної мови. — Бевзенко С. П. Питання української діалектології у працях Івана Франка. — Маркушевський П. Т. Франко про історичну драму. — Заєць І. Я. Проблеми освіти та виховання в творах Івана Франка. — Савельєва Є. В. Під благородним впливом першої російської революції. (До проблеми «Народ і герой» у поемі І. Франка «Мойсей»). — Височанська О. Г. Публіцистичність прози Івана Франка. — Тулін А. А. Антиватиканські твори Івана Франка. — Саєнко І. Є. Композиційна майстерність Івана Франка-повістяр («Воя constricator»). — Дроздовський В. П. Оповідна манера І. Франка («Добрий заробок»). — Маркушевський П. Т. Сучасне в історичних творах Івана Франка. — Фоля П. Ф. І. Франко про суспільне значення життєпису корифеїв літератури. — Галащук А. В. Франківський ювілей 1926 року в УРСР (Харків, Одеса). — Свідерська Л. П. Творче співробітництво з Михайлом Комаровим. — Марцинкевич В. С. Іван Франко на сторінках дореволюційної одеської преси. — Темірова Г. С. Твори Франка на одеській сцені.

Замітки: Іван Франко та історико-літературний процес. — «Вітчизна», 1968, № 9, с. 223. — Франківська, наукова. — «Літературна Україна», 31 травня. — Книжок С. Одеса вшановує Івана Франка. — «Чорноморська комуна», 1968, 2 червня.

61. Іван Франко у Віденському університеті. [Вступ. стаття та публікація архівних документів Б. Гавришківа]. — «Архіви України», 1968, № 6, с. 64—71.

62. Історія Української РСР. Львівська область. К., Головна редакція Української Радянської Енциклопедії АН УРСР, 1968. 979 с., іл., портр.

Про І. Франка див. за покажчиком змісту.

63. Каспрук А. Як створювався «Борислав сміється», — «Друг читача», 1968, 1 січня, с. 7.

64. Качкан В. Учитель творчої молоді. — «Жовтень», 1968, № 6, с. 101—102.

І. Франко як вихователь молодих письменників — Уляни Кравченко, К. Попович та ін.

65. Киличенко Л. Н. Историческая повесть Ивана Франко «Захар Беркут». Автореферат дисс. на соиск. уч. степени канд. филолог. наук. К., 1968. 21 с. (Киевский пед. ин-т).

66. Кирик Д. П. Философская терминология в украинском литературном языке дооктябрьского периода. Автореферат дисс. на соиск. уч. степени канд. филолог. наук. Львов, 1968. 16 с. (Львовский ун-т им. И. Франко).

Також про І. Франка.

67. Кирилюк Є. П. Деякі проблеми сучасного франкознавства. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 22—30.

68. Кирилюк Є. П. Український реалізм і літератури слов'янських народів у ХІХ ст. Доповіді радянської делегації на VI міжнародному з'їзді славистів. (Прага, серпень 1968 р.). К., «Наукова думка», 1968. 47 с. (Академія наук УРСР. Український комітет славистів, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка).

І. Франко, с. 41—47.

69. Кирчів Р. Ф. Юзеф Крашевський і Україна. — «Радянське літературознавство», 1968, № 8, с. 75—85.

Також про І. Франка.

70. Кісь Роман. Коломийки про поетів. — «Народна творчість та етнографія», 1968, № 4, с. 86—89.

Також про І. Франка.

71. Ковалик І. І. Питання наукознавства у працях Івана Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 33—40.

72. Ковалик І. І. Принципи укладання Словника мови творів І. Я. Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 174—183.

73. Козланюк Т. П. Передача деяких особливостей стилю І. Франка в англійському перекладі його творів «Бориславського циклу». — «Вісник Львівського політехнічного інституту», 1968, № 22. Питання романо-герм. філології та методики викладання іноземних мов, с. 47—50.

74. Коновалов Геннадій. Передусім — факти. До історії українсько-чехословацьких літературних взаємин. Іван Франко чи Антонін Гайн? — «Літературна Україна», 1968, 28 травня.

Питання авторства статті «Omladina czeska», надр. в газ. «Kurjer lwowski», 1894.

75. Копиця Давид. Молодий Франко. — В кн.: Копиця Д. Літературно-критичні статті. К., «Рад. письменник», 1968, с. 23—76.

76. Кравець М. До 90-річчя виходу в світ журналу «Громадський друг». — «Український історичний журнал», 1968, № 4, с. 134—136.

77. Курганський І. П. Факт і його осмислення в публіцистиці Франка. — В кн.: Філологія, іноземні мови, журналістика. (Вісник Львівського держ. ун-ту). Львів, 1968, с. 72—77.

78. Леськів Б. В. Питання теорії публіцистики в працях І. Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 10—17.

79. Леськів Б. В. Публіцистика О. Терлецького в оцінці І. Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 71—75.

80. Лісовий П. М. І. Франко в обороні інтересів трудящих Закарпаття. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 49—54.

81. Лісовий П. М. І. Франко про І. Нечуя-Левицького. — «Радянське літературознавство», 1968, № 2, с. 26—30.

82. Лозинський І. І. Франко на сторінках польської преси в СРСР (1939—1941). — «Радянське літературознавство», 1968, № 10, с. 55—60.

83. Лозинський І. М. Стефан Руднянський — популяризатор діалектичного та історичного матеріалізму. — «Український історичний журнал», 1968, № 7, с. 84—88.

Переклад С. Руднянським «Захара Беркута» І. Франка польською мовою (1940 р.), с. 88.

84. Луцький Ю. Д. Іван Франко про українську драматургію ХІХ—початку ХХ ст. — В кн.: Театральна культура. Науковий міжвідомчий щорічник 1966. К., «Мистецтво», 1968, с. 119—129.

85. Марченко І. Таємниця видавця. — «Соціалістична Харківщина», 1968, 22 серпня.

Г. Хоткевич як видавець оповідання І. Франка «Лесишина челядь» (1901 р.).

86. Матвіїшин В. Г. «Обширне знання життя народного...» (І. Франко про Золя). — «Радянське літературознавство», 1968, № 9, с. 49—51.

87. Матейко Катерина. Дослідник побуту Бойківщини. — «Жовтень», 1968, № 5, с. 127—128.

88. Михайлов М. М. Дожовтневі революційні пісні на Україні. За ред. Л. Кауфмана. К., «Муз. Україна», 1968. 119 с. з нот.

«Вічний революціонер» І. Франка.

89. Міжвузівська наукова конференція, присвячена 110-річчю з дня народження та 50-річчю з дня смерті І. Я. Франка. Житомир 1966. Матеріали Міжвузівської ювілейної наукової конференції, присвяченої 110-річчю з дня народження та 50-річчю з дня смерті І. Я. Франка. Ред. колегія: І. Ф. Осляк (відп. ред. та інші). Львів. Вид-во Львівського ун-ту, 1968. 135 с. (Мін-во вищої і серед. спец. освіти УРСР. Мін-во освіти УРСР. Житомирський держ. педаг. ін-т ім. І. Франка). На обкл. заг.: Матеріали Міжвузівської конференції, присвяченої І. Я. Франкові.

Зміст: Пінчук С. П. «Слово о полку Ігоревім» у художній творчості І. Я. Франка. — Бисикало С. К. Поетика повісті І. Франка «Борислав сміється». — Шанюк І. І. Сатирична майстерність І. Франка в поемі «Ботокуди». — Орехов Д. І. Суспільно-естетичне значення творів І. Франка про дітей. — Франко Т. І. Іван Франко і гумор. — Пачовський Т. І. Франкові автопереклади польською мовою (на матеріалі оповідань). — Арват Ф. С. Іван Франко — перекладач на українську мову творів М. Є. Салтикова-Щедріна. — Кабайда А. В. Іван Франко про друкування і живе слово. — Ісаченко Г. І. Іван Франко і Марко Вовчок. — Бойко О. О. Образ І. Франка в українській радянській прозі. (Роман П. Колесника «Тереги на шляху»). — Залашко А. Т. Творчість І. П. Котляревського в оцінці І. Я. Франка. — Данисько О. Й. І. Франко про фольклоризм творів Шевченка. — Хоменко Б. В. Майстерність Марка Вовчка в оцінці Івана Франка. — Коржупова А. П. Іван Франко і Сидір Воробкевич. — Лісовий П. М. Франко про Нечуя-Левицького. — Плчинда В. П. Іван Франко і Павло Житецький. — Присяжнюк М. Ф. Іван Франко про роман Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» — Осляк І. Ф. Великий Каменярь про Лесю Українку. — Гончарук Г. М. Питання історії реалізму в працях І. Франка. — Войтюк А. Ю. Іван Франко про елемент умовності в художньому образі. — Пришва Б. Г. І. Франко про обумовленість ідеї художнього твору життєвими фактами. — Буглов М. Д. І. Я. Франко про російських письменників різночинців-демократів. — Ривкіс Я. Ф. Місце І. Франка в російсько-українській чехістичній кінці XIX—початку XX ст. — Тараненко М. П. Іван Франко в оцінці І. Нечуя-Левицького. — Бурячок А. А. Мовознавчі дослідження творів І. Франка. — Франко З. Т. Мова І. Франка-вченого. — Панько Т. І. Принципи створення суспільно-політичних термінів у Франкових перекладах творів К. Маркса та Ф. Енгельса. — Пінчук С. П., Регушевський Є. С. Класифікація літературознавчих термінів І. Я. Франка. — Тимошенко П. Д. Фонетичні і морфологічні риси мови Івана Франка (на матеріалі наукової прози). — Возний Т. М. Семантико-словотворча характеристика дієслів на -ну(ти) в художній прозі бориславського циклу І. Я. Франка. — Дем'яненко О. Ф. Структурні та стилістичні особливості складних речень у поетичних творах І. Я. Франка. — Ощипко І. Й. Спостереження над авторськими лексичними замінами в прозових творах І. Я. Франка. — Ращинська Г. М. Віддієслівні іменники в поетичних творах І. Франка. — Титаренко Н. А. Лексична синоніміка збірки І. Франка «Зів'яле листя». — Шиприкєвич В. В. Мовна майстерність публіцистики Івана Франка. — Бендзар Б. П. Мова та стиль публіцистичних творів Івана Франка німецькою мовою. — Полюга Л. М. Літературна антропонімія сатиричних і гумористичних творів І. Франка. — Закревська Я. В. Мовно-художні традиції фольклору у творах І. Франка для дітей. — Ковалик І. І. Іван Франко про методи наукового пізнання. — Злупко С. М. Марксизм і економічна програма І. Я. Франка. — Сербенська А. О. Питання трудового права у спадщині Івана Франка. — Мазуркевич О. Р. Іван Франко у зв'язках з народними просвітителями Наддніпрянської України. — Михайлова Н. І. Іван Франко — невтомний борець за народну освіту і виховання. — Охріменко П. П. Іван Франко і Білорусія. — Лісевич І. Т. Іван Франко і Румунія. — Лещенко П. Я. І. Я. Франко і Харківський університет. — Малярєнко Л. Л. В лабораторії Франка-редактора. — Чечот М. Т. Образ учителя в творчості Івана Франка.

90. Міщенко Л. І. Етичні засади Франкових «Ізмарагдів». — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 41—46.

90 а. Мороз О. В. Іван Франко про роль свідомого і несвідомого в літературній творчості. — В кн.: Педагогічну психологію в школу. Тези доповідей і виступів на обласній науково-практичній конференції. Львів, 1968, с. 141—145.

91. Мороз О. Н. Радянське франкознавство за п'ятдесят років. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 3—21.

91 а. Мороз О. Н. Традиції і новаторство в розвитку сонета. — В кн.: Розвиток і оновлення видів і жанрів та мовно-стилістичних засобів зображення в радянській літературі. (Матеріали міжвузівської республіканської наукової конференції). Одеса, Вид-во Одеського ун-ту, 1968, с. 116—120.

Також про І. Франка.

92. Морозюк В. К. Легендарна молодість батьків. Короткий путівник по історико-революційних місцях Прикарпаття. Ужгород, «Карпати», 1968, 79 с. з іл.

Також по місцях перебування І. Франка.

93. Моторний В. А. Нова сторінка франкіани. (Спогади Фр. Главачка про І. Я. Франка). — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 137—140.

У тексті статті публікація: Фр. Главачек. Декілька згадок про мої зустрічі з Іваном Франком.

94. Моторнюк І. Л. На теренах актуальних проблем франкознавства. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 123—130.

95. Неборячок Ф. М. Образ Івана Франка в творчості Андрія Малишка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 55—59.

96. Нечиталюк М. Ф. Гнівний викривач «нової ери». — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 60—68.

97. Нечиталюк М. Ф. З рукописних джерел Івана Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 128—136.

Публікація праць І. Франка: 1. Із наукових екскурсій по краю (1900). 2. Легкомисність чи щось інше (1915).

98. Нечиталюк М. Ф. Полемічно-програмний виступ Івана Франка. — В кн.: Філологія, іноземні мови, журналістика. (Вісник Львівського держ. ун-ту), 1968, с. 66—71.

Стаття І. Франка «Чи вертатись нам назад до народу» (1881).

99. Нудьга Григорій. Пісні революції. З історії трьох революційних пісень. Львів, 1968, 119 с. з іл.

«Вічний революціонер», с. 17—53.

100. Охріменко П. П. Іван Франко і Білорусія. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 43—48.

101. Паляниця Х. В. Іван Франко про Гі де Мопассана. — «Вісник Львівського політехнічного інституту», 1968, № 22. Питання романо-герм. філології та методики викладання іноземних мов, с. 51—54.

102. Пачовський Т. І. Іван Франко — популяризатор української пісні серед поляків. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 4, с. 83—88.

103. Пачовський Т. І. І. Франко — перекладач польських поетів другої половини ХІХ ст. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 113—120.

104. Пачовський Т. І. Ще одна ненадрукована стаття Франка про Шевченка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 121—127.

Публікується доповідь І. Франка про Т. Шевченка, виголошена 25 січня 1889 року.

105. Пашук Андрій. Боротьба гостра, непримиренна. — «Жовтень», 1968, № 5, с. 90—96.

Боротьба І. Франка проти галицького москвофільства.

106. Полек В. Через сімдесят п'ять років. — «Прикарпатська правда», 1968, 29 листопада.

75 років від часу першої постановки «Украденого щастя» І. Франка.

107. Пономарев П. П. Украинская литературная критика конца XIX — начала XX века. Автореферат дисс. на соиск. уч. степени доктора филолог. наук. К., 1968, 43 с. (АН УССР. Отд-ние литературы, языка и искусствоведения).

Також про І. Франка.

108. Пономарьов П. П. Українська революційно-демократична критика початку XX століття. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 4, с. 122—128.

Також про І. Франка.

109. Прокопів Іван. Іван Франко і Станіслав Вінценз. — «Народна творчість та етнографія», 1968, № 3, с. 110—111.

110. Пустова Ф. Д. Іван Франко про специфіку лірики. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 4, с. 136—142.

111. Пустова Ф. Д. Стиль публіцистики І. Франка в журналі «Народ». — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 113—118.

112. П'ятаков І. С. Франко про Писарева. — «Радянське літературознавство», 1968, № 7, с. 24—30.

113. Регушевський Є. С. Мова творів Марка Вовчка в оцінці І. Я. Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 60—64.

114. Ривкіс Я. Ф. Іван Франко — дослідник польської літератури. — В кн.: Слов'янське літературознавство і фольклористика. Респ. міжвідомчий зб. Вип. 4. К., «Наукова думка», 1968, с. 58—71.

115. Розвиток філософії в Українській РСР. К., «Наукова думка», 1968, 528 с. (Академія наук Української РСР. Ін-т філософії).

Дослідження філософських поглядів І. Франка, с. 227—231.

116. Рудницький М. І. Пейзаж у художній прозі Івана Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 85—91.

117. Саркисян К., Ставницер М. Улицы рассказывают... Второе изд., пер. і доп. Одесса, 1968. 331 с. с илл.

І. Франко в Одесі, с. 58.

118. Скоць А. І. Легенда віків і поема І. Я. Франка «Мойсей». — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 104—112.

119. Скоць А. І. Міф про Оріона в поемі І. Франка «Мойсей». — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 100—105.

120. Скоць А. И. Философские поэмы Ивана Франко. («Смерть Кайна» і «Мойсей»). Автореферат дисс. на соиск. уч. степени канд. филолог. наук. Львов, 1968. 24 с. (Львовский гос. ун-т им. И. Франко).

З а м і т к а: Тіменик З. У Львівському університеті. — «Радянське літературознавство», 1968, № 8, с. 96.

121. Соболев І. І. Два нев'янучі листки «Зів'ялого листя». — «Українська мова і література в школі», 1968, № 12, с. 46—49.

Про вивчення у середній школі збірки поезій І. Франка «Зів'яле листя», 7 січня.

122. Солоненко В. Великий вождь про Івана Франка. — «Радянська Житомирщина», 1968, 20 березня. (До 100-річчя з дня народження В. І. Леніна).

123. Стеценко Л. Карпенко-Карий і Франко. — «Мистецтво», 1968, № 1, с. 10—11.

124. Трофимук Степан. Антін Крушельницький — кореспондент Івана Франка. — «Жовтень», 1968, № 9, с. 146—153.

У тексті статті публікуються листи А. Крушельницького до І. Франка з 1904—1911 років.

І. С. Тургенєв. До 150-річчя з дня народження

125. «Бессмертный в русской литературе». Иван Франко об Иване Тургеневе. — «Львовская правда», 1968, 3 ноября.

126. Мельничук А. Франко про Тургенева. — «Комсомольський прапор», 1968, 7 листопада.

127. Шабліовський Є., Гнатюк М. І. С. Тургенєв і українська до-жовтнева література. К., «Дніпро», 1968. 174 с., портр., іл.

І. Франко про І. С. Тургенева, с. 130—147.

128. Українське літературознавство. Міжвідомчий республіканський збірник. Випуск III. Иван Франко. Статті й матеріали. Ред. колегія: Неборячок Ф. М. (відповідальний редактор) та інші. Львів, Вид-во Львівського ун-ту, 1968. 178 с.

129. Українське літературознавство. Міжвідомчий республіканський збірник. Випуск V. Иван Франко. Статті і матеріали. Ред. колегія: Неборячок Ф. М. (відповідальний редактор) та інші. Львів, Вид-во Львівського ун-ту, 1968, 184 с.

З а м і т к а: Великому Каменяреві присвячена. — «Літературна Україна», 1969, 7 січня.

130. Фалендиш Л. Т. І. Котляревський в оцінці І. Франка. — «Радянське літературознавство», 1968, № 5, с. 53—60.

131. Франко З. Т. Мова поезій Івана Франка. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 91—97.

132. Франко Зіновія. Поет і природа. — «Жовтень», 1968, № 5, с. 113—115.

133. Халімончук А. М. Вирок війні й мілітаризмові. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 65—70.

134. Хома В. Каменяр і Данте. — «Вільне життя», 1968, 27 серпня.

135. Хома Володимир. Павло Думка. — «Жовтень», 1968, № 11, с. 122—125.

Також про зв'язки Павла Думки з І. Франком.

136. Шевченко С. М. І. Я. Франко про роль народних мас у розвитку духовної культури. — В кн.: З історії філософії і соціології на Україні. К., 1968, с. 96—106.

137. Шморгун Петро. Маркс і Україна. — «Дніпро», 1968, № 5, с. 19—28.

І. Франко як популяризатор марксизму, с. 27.

138. Янковський Ю. З. Животворні зв'язки. Иван Франко і російська реалістична проза. К., «Дніпро», 1968, 234 с.

Зміст: Вступ. — Иван Франко і російські белетристи-шістдесятники. — Иван Франко і Салтиков-Шчедрін. — Франко і Лев Толстой. — Франко і Достоевський.

Рец.: Венгеров Леонід. Шляхами дружби. — «Літературна Україна», 1969, 28 січня. — Кудим О. До питань Франкового реалізму. — «Літературна Україна», 1968, 26 липня.

139. Ярема Я. Я. Перша естетична студія Івана Франка. — «Радянське літературознавство», 1968, № 1, с. 35—48.

Праця І. Франка «Поезія і її становisko в наших временах».

Рецензії на книги, видані в 1967 і попередніх роках

140. Басс И. Художественная проза Ивана Франко. М., 1967.

Рец.: Иванов Л. Новаторство Франка-прозаика. — «Вопросы литературы», 1968, № 7, с. 188—191.

141. Білоштан Я. Іван Франко і театр. К., 1967.

Рец.: Базилівський Микола. — «Культура і життя», 1968, 2 червня. — Верба І. — «Робітнича газета», 1968, 13 січня. — Кирчів Роман. Прямуючи до синтезу. — «Жовтень», 1968, № 5, с. 139—141. — Пергаменщик Б. — «Мистецтво», 1968, № 4, с. 24.

142. Закревська Я. В. Казки Івана Франка. К., 1966.

Рец.: Сірак Іван. А тепер про жанр казки. — «Жовтень», 1968, № 5, с. 142—143.

143. Іван Франко. Документи і матеріали. К., 1966.

Рец.: Слупський Іван. Збірник можна доповнити. — «Жовтень», 1968, № 5, с. 143—145.

144. Кравчук П. І. Іван Франко серед канадських українців. Львів, 1966.

Рец.: Василюк Д. Серцем і душею — завжди з Україною. — «Всесвіт», 1968, № 1, с. 121—124.

145. Мороз М. О. Бібліографія творів Івана Франка. К., 1966.

Рец.: Tyrowicz Marian. — «Studia historyczne», 1968, Rok XI, zesz. 3(42), s. 437—439.

146. Мороз О. Н., Халімончук А. М. Шляхами Івана Франка. Львів, 1966.

Рец.: Хома В. — «Архіви України», 1968, № 2, с. 90—92.

147. Народні пісні в записах Івана Франка. Львів, 1966.

Рец.: Яценко М. Відрада поетового серця. — «Народна творчість та етнографія», 1967, № 6, с. 92—94.

147 а. Пархоменко М. Н. Эстетические взгляды Ивана Франко. М., 1966.

Рец.: Зись А. Эстетика Ивана Франко. — «Вопросы литературы», 1967, № 12, с. 218—220.

148. Пінчук С. П., Регушевський Є. С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. К., 1966.

Рец.: Войтюк А. — «Радянське літературознавство», 1968, № 3, с. 90—91.

149. Степанишин Б. І. Вивчення творчості Івана Франка в школі. К., 1966.

Рец.: Чередниченко В. — «Радянське літературознавство», 1968, № 2, с. 87—88.

III. ХРОНІКАЛЬНІ МАТЕРІАЛИ

150. Бонь В. Супутники великого життя. Нові експонати у Львівському літературно-меморіальному музеї Івана Франка. — «Літературна Україна», 1968, 27 серпня.

151. Комарницький О. Шляхами Каменяра. — «Радянська освіта», 1968, 31 липня.

Група школярів Радехівського району Львівської обл., переможців по збиранню металевого лому, провела екскурсію по місцях І. Франка.

152. Красносільський В., Кучугурний Г. Імені Каменяра. — «Вільна Україна», 1968, 11 вересня.

Дрогобицький держ. педагогічний ін-т імені Івана Франка.

153. Кросворд «Іван Франко». — «Соціалістична культура», 1968 № 5, с. 47.

154. Львівська ювілейна. — «Літературна Україна», 1968, 26 квітня.

Виставка у Львівському філіалі Центрального музею В. І. Леніна, присвячена 150-річчю з дня народження К. Маркса, на якій експонуються матеріали, що розповідають про І. Франка як популяризатора марксизму.

155. Пам'ятник Каменяреві. — «Ленінська молодь», 1968, 11 грудня.

У селі Верхня Білка Пустомитівського району Львівської області.

156. Полотай А. У Відділі рукописів Інституту літератури. — «Радянське літературознавство», 1968, № 6, с. 94—96.

Також про нові придбання автографів І. Франка.

157. [52-і роковини з дня смерті І. Франка]. Максимів Г. Квіти на могилу Івана Франка. — «Вільна Україна», 1968, 29 травня: — Пам'ять і шана. — «Літературна Україна», 1968, 31 травня. — Уклін Каменяреві. — «Літературна Україна», 1968, 7 червня. — «Жовтень», 1968, № 7, с. 160.

Покладення квітів на могилу Івана Франка.

158. Словник-показчик поезії Івана Франка. — «Літературна Україна», 1968, 7 червня. — Словник Каменяра. — «Радянська освіта», 1968, 17 квітня. — Гоян Я. Словник Івана Франка. — «Радянська Україна», 1968, 11 квітня.

Наукові працівники і студенти Львівського держ. ун-ту імені Івана Франка під керівництвом проф. І. І. Ковалика працюють над складанням словника мови поезій І. Франка.

159. Стець З. 900 тисяч відвідувачів. 28 років від дня заснування музею Івана Франка. — «Ленінська молодь», 1968, 9 жовтня.

160. [112 років з дня народження І. Франка]. — «Жовтень», 1968, № 10, с. 158. — У Львівському літературно-меморіальному музеї Івана Франка. — «Вітчизна», 1968, № 12, с. 213. — Уклін незабутньому. — «Літературна Україна», 1968, 3 вересня. — Максимів Г. Шана великому Каменяреві. — «Вільна Україна», 1968, 28 серпня. — Ипполитова С. Каменяру посвящається. — «Львовская правда», 1968, 28 августа.

У Львівському літ.-мемор. музеї І. Франка відбувся ранок, присвячений І. Франкові. Покладення квітів біля пам'ятника І. Франкові в Києві.

161. [Тринадцята наукова конференція, присвячена вивченню життя і творчості Івана Франка. Івано-Франківськ, жовтень 1968]. — Лисенко О., Полек В. Франківська, тринадцята. — «Прикарпатська правда», 1968, 11 жовтня. — А. К[аспрук]. Республіканський форум франкознавців. — «Радянське літературознавство», 1968, № 12, с. 88—89. — В Івано-Франківську... — «Літературна Україна», 1968, 8 жовтня. — Качкан В. В Івано-Франківську... — «Літературна Україна», 1968, 18 жовтня; А. М. Франківська наукова. — «Укр. мова і література в школі», 1969, № 1, с. 93—94.

162. Шана Франкові. Шашкевичеві, Федьковичу, Хоткевичу, Сосярі. — «Жовтень», 1968, № 2, с. 158. — Шпікула М. У вінок Каменяреві. — «Соціалістична культура», 1968, № 6, с. 20—21.

Пам'ятник І. Франкові у Новому селі, Підволочиського району на Тернопільщині.

IV. І. ФРАНКО В МИСТЕЦТВІ ТА ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

163. Бедзик Дмитро. Украдені гори. Роман. — «Жовтень», 1968, № 11, с. 14—64; № 12, с. 18—86.

У романі згадується І. Франко.

164. Вовчок Василь. Місто Франкове. (Пісня). — «Прикарпатська правда», 1968, 27 жовтня.

165. Гнатюк І. Каменярева постать. «Здавен хатки тудилися до гір». — В кн.: Гнатюк І. Повнява. Поезії. К., «Рад. письменник», 1968, с. 62—63.

166. Гнатюк І. Кузня. «Шаліла ніч, обтрушуючи зорі». — В кн.: Гнатюк І. Повнява. Поезії. К., «Рад. письменник», 1968, с. 60.

167. Гнатюк І. Слово. «Сутеніли сутінки над Львовом». — В кн.: Гнатюк І. Повнява. Поезії. К., «Рад. письменник», 1968, с. 61.

Вказані вище три поезії І. Гнатюка об'єднані циклом «Над обрієм історії».

168. Забашта Любов. З нових поезій. «Поезіє, мій чистий едельвайсе». — Франко і Леся в Карпатах. «Мов позолочені пілюлі». — «Жовтень», 1968, № 3, с. 4—5.

169. Костенко Анатоль. Перед світанком. Фрагмент з повісті про Лесю Українку. — «Літературна Україна», 1968, 27 лютого.

Зустріч Лесі Українки з І. Франком.

170. Красюк Микола «Шекспіра том музейним експонатом». — В кн.: Красюк М. Паралелі і меридіани. Поезії. Львів, «Каменярь», 1968, с. 42.

І. Франко і Вільям Шекспір.

171. Нікуліна Наталка. Тухольський краєвид. «На добридень, Тухольщино!». — «Жовтень», 1968, № 3, с. 6.

Згадується І. Франко.

172. Первомайський Л. Прозріння. Апокриф. Пам'яті Каменяря. «Сліпий од роду, я блукав у світі». — В кн.: Первомайський Л. Уроки поезії. Вірші останніх років. К., «Рад. письменник», 1968, с. 59—64.

173. Поліщук В. Батькові. «Ми поляжем, щоб славу, і волю, і честь». — В кн.: Поліщук В. Вибрані поезії. К., «Дніпро», 1968, с. 23.

Використання рядків з поезії І. Франка «Не пора».

174. Поліщук В. Франко у труні. I—VIII. «Старий Франко, розвівши крила». — В кн.: Поліщук В. Вибрані поезії. К., «Дніпро», 1968, с. 240—251. У кінці дата: «14—16 XI 1923. Ялта».

175. Скунець Петро. Над томом Франка. «Я ступив нестримно, як зухвалість», — «Жовтень» 1968, № 5, с. 6.



176. Врона Іван. Невгамовне серце митця. — «Культура і життя», 1968, 10 березня.

Про художника В. Єрмилова, автора плакату «Іван Франко» (1920 р.).

177. Островський Г. Франко, прочитаний графіком. — «Культура і життя», 1968, 10 жовтня.

Ілюстрації худ. Є. Безніска до «Мойсея».

178. Саноцька Х. Митець звітує вперше. — «Ленінська молодь», 1968, 3 березня.

Ілюстрації худ. О. Оброци до творів І. Франка.

179. Свенціцька В. Графічна серія «Мойсей» [худ. Є. Безніска]. — «Літературна Україна», 1968, 25 червня.

180. У вінок Каменяреві. — «Жовтень», 1968, № 5, с. 76—79.

Гравюри Євгена Безніска до «Мойсея».

181. Шумський К. Екслібриси вчителя. — «Друг читача», 1968, 5 липня, с. 6.

Екслібриси вчителя-художника Б. В. Пастуха на мотиви творів І. Франка.

182. Янишевський Р. Слава митця. — «Вільна Україна», 1968, 14 липня.

Художник І. Севера та його праці, присвячені І. Франкові.



183. Бобошко Ю. і Драк А. Для домашнього вогнища. Інсценізація однойменної повісті І. Франка. Київський український драматичний театр імені І. Франка.

Рец.: Іваненко М. Із спадщини великого Каменяра. — «Вечірній Київ», 1968, 24 липня. — Із спадщини великого Каменяра. — «Літературна Україна», 1968, 23 липня. — Павловський Б. Ще одна Франкова. — «Вечірній Київ», 1968, 4 жовтня. — Пергаменщик Б. Нова зустріч з Каменярем. — «Київська правда», 1968, 2 жовтня. — Речмедін В. Прем'єра франківців. — «Радянська Україна», 1968, 13 жовтня.

У. БІБЛІОГРАФІЯ

183 а. Королевич Н. Ф., Беляєва Л. В., Гольденберг Л. І., Сарана Ф. К. Слов'янська філологія на Україні (1963—1967). Бібліографія. Ч. 2. Літературознавство. Вип. І. Загальні питання слов'янського літературознавства. Українська література. К., «Наукова думка», 1968.

Франко І. Я., с. 315—357.

184. Мороз М. О. Іван Франко в мистецтві та художній літературі. (Матеріали до бібліографії). Розділ IV. Іван Франко в музиці. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 145—160.

185. Мороз О. Н., Мороз М. О. Франкознавство за 1966 рік. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 3, с. 145—177.

186. Мороз О. Н., Мороз М. О. Франкознавство за 1967 рік. — «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 161—173.

Доповнення до бібліографії «Франкознавство за 1967 рік».

(Див. зб.: «Українське літературознавство», 1968, вип. 5, с. 161—173).

187. Франко І. Я. Из секретов поэтического творчества. [Предисловие, с. 5—58, и коммент. М. Н. Пархоменко. Пер. М. Н. Пархоменко и И. С. Поступальского]. М., «Искусство», 1967. 175 с.

188. Калинович В. І. Політичні процеси Івана Франка та його товаришів. Львів, Вид-во Львівського ун-ту, 1967, 155 с.

188 а. Мовознавство на Україні за п'ятдесят років (1917—1967). Відп. ред. Й. А. Богачук. К., «Наукова думка», 1967. 455 с.

Про роль І. Франка в розвитку української літературної мови, с. 15—17, 173, 174 та ін.

189. Савчук В. М. До питання про ідейний розвиток Івана Франка в кінці XIX — на початку XX ст. — «Проблеми філософії», вип. 5. К., 1967, с. 75—83.

190. Франко З. Т. Франківський рік у мовознавстві. — В кн.: Академія наук Української РСР. Наукова рада з проблеми «Закономірності розвитку національних мов у зв'язку з розвитком соціалістичних націй». Інформаційні матеріали. Вип. 3. К., 1967, с. 30—31.

З м і с т

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Ф. Д. Пустова (Донецьк). І. Франко про зміст і форму художнього твору	5
І. О. Денисюк (Львів). Способи оповіді в малій прозі І. Франка	10
Г. М. Гончарук (Луганськ). До питання про «науковий реалізм» І. Франка.	18

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

С. М. Злупко (Львів). Ідеї «Маніфесту Комуністичної партії» і творчість І. Франка	27
І. О. Думинець (Львів). І. Франко про суспільно-політичний рух в Росії у 80-х роках XIX ст.	34
Е. С. Лисенко (Івано-Франківськ). Тема еміграції у творчості І. Франка та інших прогресивних українських письменників	42
І. П. Макаровський (Івано-Франківськ). До питання про вплив І. Франка на формування світогляду О. Маковця	48
Ю. Г. Олексюк (Львів). Традиції І. Франка у творчості західноукраїнських пролетарських письменників	53
О. Н. Мороз (Львів). До генези критико-психологічного та естетичного трактату «Із секретів поетичної творчості»	58
В. В. Твардовський (Івано-Франківськ). До питання «І. Франко про між-слов'янські літературні та культурні зв'язки «Руської трійці»	63
П. П. Охріменко (Гомель). Максим Богданович та Іван Франко	69
О. Г. Охріменко (Гомель). До питання зв'язків І. Франка з болгарською поезією	74
Н. П. Корнієнко (Київ). Виступи І. Франка проти москвофільських поглядів на літературну мову	80

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

З. Т. Франко (Київ). У спектрі засобів майстерності філософських поем Каменяра	91
Р. Т. Гром'як (Донецьк). Повість І. Франка «Перехресні стежки» у світлі його праці «Із секретів поетичної творчості».	99✓
Я. І. Остаф (Дрогобич). До аналізу повісті-новели І. Франка «Сойчинне крило»	104
Р. Ф. Кирчів (Львів). «Жидівські мелодії» Івана Франка	107
М. Т. Чечот (Херсон). Сатиричні прийоми й засоби у творах І. Франка	113
А. М. Халімончук (Львів). Сатиричний портрет у прозі малих жанрів І. Франка	119
А. Ю. Войтюк (Дрогобич). Іван Франко — майстер пейзажу	124
З. П. Гузар (Дрогобич). Деталь як засіб створення локального колориту в повісті «Борислав сміється»	129
А. І. Скоць (Львів). «Я ж весь вік свій, весь труд тобі дав...» (До характеристики образу Мойсея)	135✓
О. Ф. Корнієнко (Запоріжжя). Вірш І. Франка «Чого являюся мені...»	141✓
Б. В. Леськів (Львів). І. Франко про публіцистичну майстерність	147✓

І. І. Ковалик (Львів). Про типологічну інтерпретацію художнього слова та вияв майстерності у Словнику мови творів І. Франка	153
О. А. Сербейська (Львів). Іван Франко — видатний дослідник української фразеології	160
Л. М. Полюга (Львів). Риторичні та метафоричні звертання в поезіях І. Франка	166
Е. М. Наконечна (Львів). Образ рідного села у творчості І. Франка	172

БІБЛІОГРАФІЯ

М. О. Мороз (Львів). Іван Франко в мистецтві та художній літературі (Матеріали до бібліографії)	179
О. Н. Мороз, М. О. Мороз (Львів). Франкознавство за 1968 рік	191



Редактор В. І. Горинь
Технічний редактор Т. В. Саранюк
Коректор К. Г. Логвиненко

Межведомственный республиканский сборник.
УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.
Выпуск VII. ИВАН ФРАНКО.
Статьи и материалы.
(На украинском языке).

БГ 09328. Здано до набору 29. V 1969 р.
Підписано до друку 25. XI 1969 р. Формат
70x108¹/₁₆. Папір друк. № 2. Папер, арк. 6,5.
Умовн. друк. арк. 18,2. Обл.-видавн. арк. 17,3.
Тираж 1000. Ціна 1 крб. 12 коп. Зам. 1718.

Видавництво Львівського університету. Львів.
Університетська, 1.
Обласна книжкова друкарня Львівського об-
ласного управління по пресі. Львів, Стеф-
аника, 11.

Привед. печ. л. 18,2. Тираж 1000. Цена 1 руб.
12 коп. Зак. 1718. Издательство Львовского уни-
верситета. Львов, Университетская, 1. Областная
книжная типография Львовского областного уп-
равления по печати. Львов, Стефаника, 11.

1 крб. 12 коп.

НБ ДНУ ім. Івана Франка

1ф 0058



ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
1969