



Українське літературознавство

Випуск

48



ЛВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ
СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР
ЛЬВІВСЬКИЙ ОРДЕНА ЛЕНІНА
ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. Івана ФРАНКА

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ
МІЖВІДОМЧИЙ
НАУКОВИЙ
ЗБІРНИК

Виходить з 1966 р.

В И П У С К 48

ІВАН ФРАНКО

Статті і матеріали

Л Ї В І В

ВИДАВНИЦТВО ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ВИДАВНИЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»

1987

В сборнике освещаются актуальные вопросы современного франковедения: проблемы идейной направленности и художественного мастерства великого Каменяра, контактные и типологические связи его творчества с дооктябрьской и советской литературой. Впервые публикуется статья известного франковеда акад. М. С. Возняка; содержится библиография франковедения за 1984 год.

Для научных работников, преподавателей вузов и средних школ, аспирантов, студентов.

Библиогр. в конце статей.

У збірнику висвітлюються актуальні питання сучасного франкознавства: проблеми ідейної спрямованості і художньої майстерності великого Каменяра, контактні і типологічні зв'язки його творчості з дожовтневою та радянською літературою. Вперше публікується стаття відомого франкознавця акад. М. С. Возняка; вміщено бібліографію франкознавства за 1984 рік.

Для науковців, викладачів вузів і середніх шкіл, аспірантів, студентів.

Бібліогр. в кінці статей.

Редакційна колегія: проф., д-р філол. наук І. І. Дорошенко (відп. ред.), доц., канд. філол. наук А. М. Халімончук (заст. відп. ред.), доц., канд. філол. наук Т. І. Комаринець (відп. секр.), проф., д-р філол. наук З. С. Голубева, проф., д-р філол. наук Р. Т. Гром'як, доц., канд. філол. наук О. І. Губар, доц., канд. філол. наук Г. С. Домницька, проф., д-р філол. наук Н. Й. Жук, доц., канд. філол. наук П. К. Загайко, доц., канд. філол. наук О. С. Кухар-Онишко, проф., д-р філол. наук М. П. Лакиза, доц., канд. філол. наук В. В. Лесик, проф., д-р філол. наук П. М. Лісовий, проф., д-р філол. наук І. А. Луценко, доц., канд. філол. наук Б. І. Мельничук, доц., канд. філол. наук М. С. Федорчук, проф., д-р філол. наук К. П. Фролова, проф., д-р філол. наук П. П. Хропко, доц., канд. філол. наук М. Й. Шалата.

Відповідальний за випуск доц., канд. філол. наук А. М. Халімончук

Адреса редколегії:

290000 Львів, вул. Університетська, 1. Університет,
кафедра української літератури. Тел.: 79-73-96

Редакція історико-філологічної літератури
Зав. редакцією Д. С. Карпин

«РЕВОЛЮЦІЯ, ЄДИНЕ, КОХАНЕЄ ДИТЯ МОЄ...»

Визначаючи роль російських революційних демократів, у статті «З минулого робітничої преси в Росії» В. І. Ленін сказав про М. Г. Чернишевського: «Від його творів віє духом класової боротьби... Він був надзвичайно глибоким критиком капіталізму, незважаючи на свій утопічний соціалізм» [2, т. 25, с. 91]. Аналогія (не тотожність) цих слів до визначення суспільної ролі І. Франка — продовжувача кращих традицій Чернишевського — безумовно правомірна. Духом класової боротьби віє від його творів художніх і наукових, публіцистичних і філософських.

«Отсе ми дійшли до найтяжчої рани нашого теперішнього порядку, — писав І. Франко у статті «Що таке поступ?» — Величезні багатства з одного боку, зібрані в немногих руках, і страшенна бідність з другого боку, що душать мільйони народу. З одного боку неробство, що привикло жити з праці інших і навіть думати не потребує само про себе, а з другого боку тяжка, чорна, не-настанна праця, що оглуплює чоловіка, не даючи йому думати ні про що інше, крім кавалка чорного хліба» [8, т. XIX, с. 176]. Так характеризував І. Франко ту економічну і політичну формацію, про яку говорив К. Маркс: «... Мабуть щось гниле в самій серцевині такої соціальної системи, яка збільшує своє багатство, але при цьому не зменшує злиднів» [1, т. 17, с. 531].

«Чия вина?» — не раз ставив питання І. Франко. Найповніше відповів він на це питання у статті «Про працю»: «Одиниці нічого не винні: *винен лише весь суспільний лад, лад слушно названий капіталістичним...* Доки існує цей лад, — нема чого й думати про поліпшення становища робітника (тобто про рішуче й повне поліпшення)» [8, т. XIX, с. 239].

«Одиниці нічого не винні» — це теза в різних формулюваннях час від часу пробивається в художніх творах письменника: хай не однаково за суттю, але і бідняки і пани — це невольники світу (вірш «Невольники»). У вірші «Не люди наші вороги» автор заявляє:

Не в людях зло, а в путях тих,
Котрі незримими вузлами
Скрутили сильних і слабих
З їх муками і їх ділами.
[7, т. 1, с. 58].

У поемі «Панські жарти» цісарський комісар захищає селян від жорстокого пана Мигуцького. «Добро загальне без нічєї кривди», — твердить публіцист у творі «Наша публіка». Непереконливо в соціальному відношенні помирить автор повісті «Великий шум» селянина Дум'яка і пана Суботу. Ці кілька нечіткостей у питаннях класових відносин були або даниною загальногуманістичним концепціям письменника, або з'явилися як «фотографії», «образки» конкретних фактів чи подій. Вони є острівками у спадщині Франка. Абсолютна ж більшість його творів — це нещадне викриття «стовпів» буржуазного суспільства — поміщиків, капіталістів, банкових буржуа, показ усієї антинародної системи капіталізму — конституції, бюджету, виборів, поліції, тюрем, чиновництва, преси, цензури, війська, церкви тощо. У поемі «Ботокуди» поет намалював таку сатиричну «піраміду» цієї влади:

На землі такий порядок:
У долині бидло сіре
Робить, мре, хреститься й твердо
Все держиться предків віри.
Понад ним війти, жандарми,
Поліцейські своїм трудом
Лад піддержують суспільний,
Шлях рівняють ботокудам.
Наверху ж вони...

[7, т. 1, с. 121].

Узагальнена характеристика буржуазних порядків Австро-Угорщини дана також у вірші-пародії «Хлібороб»: все проти людини праці у «вільній» державі — ліцитації, військо, жандарми, шовінізм у школах, — зате «ласка божа тільки багачу є» [7, т. 1, с. 101]; у «Вольних сонетах» поет назвав буржуазний світ «смішним», тобто комедією життя, — смішним, бо в ньому право — «дикий гнет», бо «Неробів горсть мала Себе вважає світом, паном всьої Землі» [7, т. 1, с. 146—147]. Алгорично світ хижацьких відносин змальовано в казках, поемі «Лис Микита» та в інших творах.

Але здебільшого Франко-художник викриває буржуазний світ не «взагалі», а «частинами», показуючи різні суспільні прошарки, інституції, вихоплені з життя типи і явища. Загальновідомо, що «тюрма народів» Австро-Угорщина була з усіх боків показовою як монархічно-буржуазна держава, як заплутаний клубок соціальних і національних лих. В. І. Ленін підкреслював, що навіть у ХХ ст. тут зберігались поряд з капіталістичними відносинами залишки середньовіччя — «абсолютизм (необмежена самодержавна влада), феодалізм (землеволодіння і привілеї кріпосників-поміщиків) і придушення національностей» [2, т. 22, с. 147]. І цей конгломерат буржуазних протиріч знайшов своє відбиття у творах письменника.

Твердо переконаний у тому, що героєм історії є не «монархи, полководці і інші можновладці», а народ [8, т. XIX, с. 19], І. Франко послідовно зриває маски з так званих «стовпів суспільства»: «геніальність» молодого поміщика Трацького виявляється у придушенні селян («Геній»); з розкошів і розумової обмеже-

ності пан шукає лиха («Як пан собі біди шукав»); поміщик Андрониковський видає себе за культуртрегера і прогресиста у господарюванні, але зазнає фіаско, а його заходи по іригації селяни називають «ригацією» («Іригація»). Гнилість, маразм «основ суспільності» — шляхти викриває Франко у повісті «Основи суспільності». Побудована на дійсних фактах так званого кукізовського процесу, вона була сприйнята як обвинувальний акт усьому класу панів — старшого (граф і графиня Торські) і молодшого («золота молодь») поколінь. У глибоко психологічній, драматично наснаженій, викривальній повісті «Для домашнього огнища» постають жорстокість, нищість і обман, що криються під зовнішнім благополуччям сім'ї старого шляхетського роду Ангаровичів. Не обминув письменник і нових суспільних «стовпів» — капіталістів. Історично виправдано для тих часів, що у класовому двобої гольдкремери і гаммершляги перемагають робітників («Задля празника», «Борислав сміється») — через слабку пильність пролетарів, територіальну їх замкненість, підступність буржуа. Та характерно, що і в цьому випадку Франко, змальовуючи нафтових королів, показує ганебну природу властей імущих: вони викрадають робітничу касу, нахабно обманюють робітників, влаштовують аварію в штольні тощо, — отже, перед «золотим телям» нічого не варті ні титули, ні совість.

Каменяр проповідував класову тенденційність у теорії і дотримувався її як митець. У 1896 р. Галичину, а далі всю Європу облетіло нищівне своїм викривальним змістом оповідання Франка «Свинська конституція». Автор не раз підкреслював, що текст цього твору він записав з уст селянина Антона Грицуняка. Франкознавці (Є. Кирилюк, І. Басс, О. Дей, П. Колесник, Н. Жук та ін.) давно довели, що у творі належить Грицунякові, а що Франкові. Ми ж наголошуємо на ідейній участі персонажів — представників із народу в оцінці соціальних явищ: оповідь з уст автора не мала б, можливо, такої викривальної сили, як з уст неграмотного хлібороба. Оповідання «Свинська конституція» — це більше ніж художня знахідка чи удача автора. Факти доводять, що штурм вершини буржуазного ладу — її конституції — готувався письменником задовго до появи цього геніального твору. В статтях «Чого вимагаємо?», «Чого ми хочемо?», «Земельна власність у Галичині» порушувались питання антинародності законів і порядків конституційних держав, у художніх творах «Дума про Наума Безумовича», «Ми», «Звірячий парламент», «Тюремні сонети» та інших експлуататорська влада поставала неймовірно жорстокою. У політичній байці «Звірячий парламент» (1883) поет писав:

Надоїло самовладно Львові панувати —
Довелося volens-polens конституцію дати.
Радість у звірячій царстві. «От тепер нам гарно!
Бо хоч будуть брати й драти, то парламентарно».

.....

«От, бач, штука! Конституція із Вовками в спілці!»
[7, т. 2, с. 366].

Подібного змісту твори з'являються і після 1896 р. (наприклад, «Із галицької книги битія», 1901). Сміливе трактування буржуазної конституції як свинської, крамарської, паперової, аналогія «прав свині» і безправ'я людини праці, подані у відповідних епізодах сюжету оповідання «Свинська конституція», порівняння життя селян за панщини і після її скасування, яке стало ще гіршим, колоритна постать оповідача — все це дало велику вибухову реакцію, принесло небувалу популярність твору та його авторові. «Всі, що бодай дещо чули про ц/ісарсько-/к/оролівську/ конституцію австрійську, — писав І. Франко, — а властиво про її галицьку відміну, ще пам'ятають те величезне вражіння, яке зробило на них оповідання простого галицького селянина, де він так добре та правдиво схарактеризував нашу слаутну галицьку конституцію, під тягарем котрої пропадають його брати, галицькі селяни» [7, т. 20, с. 470—471].

Викривальним лафосом соціально-політичного змісту сповнені твори Франка, в яких він художньо показує антинародність урядових законів про ремісників («Домашній промисл», «Майстер Чирняк»), про бюджети і податки («Дума про Наума Безумовича», «Звірячий бюджет»), дії місцевої влади, суддів і поліції («Тюремні сонети», «Три арештанти», «Ліси і пасовиська», «На дні», «Добрий заробок», «Історія кожуха», «Украдене щастя», «Учитель» та ін.). Реакція властей на появу подібних творів загальновідома: більшість з них було конфісковано, заборонено видавати. Коли постало, наприклад, питання про видання повісті «На дні» в Росії, цензор Алферов зробив такий висновок: «На дні». Соч. **И. Франка.** Описывается арестование австрийскими властями, за неимением паспорта, молодого образованного паныча, его без суда и расправы заключают в тесный, темный, смрадный карцер... Хотя содержание этого рассказа не может быть признано преступным, оно все ж представляется весьма тенденциозным по своему крайнему реализму и по тому удручающему впечатлению, которые автор имеет в виду произвести на читателя описанием бесчеловечности, зверства и безапелляционного своеволия полиции, жертвою которой является ни в чем не повинный образованный молодой человек, проникнутый любовью к страждущим и вообще, как то видно из рассказа, приверженец социалистических теорий». Як бачимо, і «зміст не злочинний», і йдеться про Австрію, а не про Росію, але друкувати «не могло быть ни в коем случае дозволено» [4, с. 143]. Справді, крук крукові ока не виклює — австрійська і російська цензури були солідарні.

Як ганебну сторінку буржуазних порядків малює І. Франко вибори в Австро-Угорщині до парламенту. Памфлетом на них є оповідання сатирика «Острый-преострый староста», в якому, за твердженням М. С. Возняка у статті «Виборче беззаконня проти Івана Франка», є багато автобіографічного [6, зб. 4]. Каменярь мав право кинути звинувачення владі:

Ви права сторожі? Ні, право в вас
Лиш щит, котрим безправ'я закриваєсь!
[7, т. 1, с. 165].

Великий Каменяр досить рано почав задумуватися над шляхами визволення пригнобленого народу. За свідченням сучасників, уже під час першого арешту він і в тюрмі використовує відому притчу про копицю сіна, щоб наглядніше пояснити гніт суспільних верхів на низи трудящих, пише закличний революційний вірш «Товаришам із тюрми». У листі до О. Рошкевич від 20 вересня 1878 р. Франко прямо ставить питання про необхідність революційних дій — дій кривавих або «й зовсім ні», навіть підкреслюючи, що «последній акт великої революції соціальної буде остільки лагідніший, а тим самим розумніше і глибше переведений, оскільки освіта і наука зможе прояснити масам робочого народу ціль і способи цілого діла» [8, т. XX, с. 41]. Еволюціонізм відчутний у брошурі «Що таке соціалізм» (1878). Але майже в той самий час поет малює монументальну, скульптурно зриму картину самовідданої боротьби каменярів проти «скелі» — буржуазного ладу (алегорію розкриє пізніше сам автор у статті «Каменярі. Дещо про штуку перекладання»). В оповіданні «Моя стріча з Олексом» героєм виступає бунтівник проти влади і церкви, проповідник соціалізму (хай і народницької його різновидності) — безумовно автобіографічний персонаж, Мирон Сторож, проскрібований владою, але надиханий ідеєю справедливості, запалений боротьбою революціонер.

У праці «Чого вимагаємо?» (1879) сміливий публіцист переконує читача, що багаті добровільно не віддадуть своєї власності та привілеїв, що їх до цього «треба змусити ... силою» [8, т. XIX, с. 214]. А через кілька місяців у вірші «На суді» (думається, не з конспіративних мотивів) автор повторить розпливчату ідею:

А ще скажіте, як сей лад
Перевернути хочем ми.
Не зброєю, не силою
Огню, заліза і війни,
А правдою, і працею,
І наукою.

[7, т. I, с. 53].

Правда, по сусідству стоятимуть слова «А якщо війна кривава знадобиться» та надто пробачальне їх продовження — «Не наша буде в тім вина».

І знову 1880 рік приносить героїчні мотиви у віршах «Гри-мись!», «Гріє сонечко», «Земле, моя всеплодющая мати», «Не бійтеся тюрми!» та ін., а серед них — бойовий гімн прогресу, революції, вірш—програма «Гімн. Замість пролога» («Вічний революціонер»), де чути гомін мільйонних мас, упевнені кроки їх поступу під проводом духу—борця, їх наступ на весь експлуататорський лад, хоч на озброєнні останнього — військо, тюрми, шпигуни, церква. «Гімн» недаремно став всенародною піснею ще за часів життя його автора (музика М. В. Лисенка), будив оптимізм, збагачував духовну силу трудящих у боротьбі за прихід «розвидняючогося дня».

А далі — нове протиріччя: в одній і тій же праці «Мислі о еволюції в історії людськості» (1881—1882) Франко то в дусі «Маніфесту Комуністичної партії» заявляє, що «вивласнювачі будуть вивласнені», критикує всякий соціальний утопізм, то робить уступки культурництву: нового ладу сподівається досягти «в розумній формі, без насильних і кривавих потрясінь» [8, т. XIX, с. 109], перебільшує значення науки в соціальних змаганнях.

Ми зібрали воедино очевидні суперечності Франкових виступів кінця 70-х — початку 80-х років — часу, який і друзі і вороги письменника називали найбільшим його піднесенням щодо революційної діяльності та художньої творчості. Пояснювати їх можна по-різному. Це були і суперечності, викликані слабкістю в Галичині «могильника капіталізму» — пролетаріату, і суперечності «росту» молодого борця. Але якщо народницькі, реформістські твердження австрійських утопістів, галицьких народовців і «москвофілів» про суспільний розвиток відтягували маси та незрілу інтелігенцію від класової боротьби, гіпертрофували волюнтаристське «ми»*, то І. Франко переважно стояв на таких позиціях: «Переломи в історії ніколи не діються в ім'я яких-небудь ідеалів, породжених в головах людських, не викликаних обставинами дійсного життя» [8, т. XIX, с. 109], «Вірю я в движучу міць народа» [7, т. 1, с. 206], «Вірю в силу духа і в день воскресний твого повстання» [7, т. 5, с. 212] і т.д.

В історичному минулому Франка цікавлять повстання трудящих, революції [8, т. XIX, с. 491—500, 593—594 та ін.]. Чи він мав коли сумніви, розчарування в своїх ідеях демократа? Короткочасні були (вірш «Хвилі зневіри», ряд творів збірки «Зів'яле листя» тощо) — революціонер також людина, що радіє і сумує, як зазначав М. Коцюбинський у відомому рефераті «Іван Франко». Каменяр сумував не раз тому, що бачив ще рідкі сходи свого посіву. Але не ці настрої визначали сутність його творчості.

«Ніяка сила не зруйнувала б капіталізм, — писав Ленін, — якби його не підмила і не підрила історія» [2, т. 32, с. 96]. Цією «історією» Франко вважав народні маси, їх потенціальну революційність, вірив у них, з ними і для них працював. Постійно підкреслюючи, що він — «син народу», письменник намагався відобразити найголовніші риси народних мас, у тому числі не тільки приховану, а й відкритую революційність, нескореність супроти тиранії. Найширше художнє полотно масового руху робітників змальоване, як відомо, у повісті «Борислав сміється». Назвемо у цьому плані ще поезії «Гриць Турчин», «Беркут», «Смерть убійці», «Конкістадори», «Недаром сказано» («Муляр Никифор»), «Похорон», оповідання «Ліси і пасовиська», «Будяки», повісті «На дні», «Перехресні стежки» та ін. У них то ширше, то лиш начерком показано активізацію представників селян і робітників,

* У праці «Від якої спадщини ми відмовляємось?» В. І. Ленін висміяв тих народників, що брали все на себе: «...який шлях для вітчизни повинні «ми» обрати, які лиха трапляться, коли «ми» спрямуємо вітчизну на такий-то шлях, які виходи могли б «ми» собі забезпечити...» [2, т. 2, с. 515].

а подекуди розкрито масові сцени соціально-визвольного руху. «Нас є стрільців стосот», — заявляє герой вірша «Беркут».

Важливо, що соціальні ідеї у Франка-борця виступають нерозривно з естетичними, проблеми суспільні матеріалізуються вчинками героїв, гострими класовими та психологічними конфліктами, що рухають сюжети, автор обирає з життя характерні типи. Як письменник-реаліст І. Франко не перебільшував силу визвольного руху, не ідеалізував своїх позитивних героїв, бо в минулому і сучасному житті бачив стихійність боротьби, навіть часом — каяття борців (див. «Смерть убійці»). Та, проте, Франко не забував про іскру, яка в «слухний час» могла розпалити полум'я всенародної боротьби. Революційний демократ категорично виступав проти класового миру. Наприклад, у статті «Іван Гушалевиц» (1903) він доводив, що заклик поета—реакціонера до такого «миру» був на руку тим, «що жили й панували через визиск народної маси» [7, т. 35, с. 11]. Він критикує навіть Л. Толстого за непротивлення злу: «...простий розум каже, що із злом треба боротися, бо інакше воно буде рости і подужає нас» [8, т. XIX, с. 178].

Під час урочистої вечері з нагоди 25-річчя літературної та громадської діяльності (1898) І. Франко скромно сказав: «Зробили мене гетьманом, яким я ніколи не був і не хотів бути; зробили мене керманичем, хоч я, придивившись правдивим керманичем на дарабах на Черемоші, зовсім не мав би охоти ним бути; зробили мене проводирем, хоч я любив іти в ряді...» [5, 1898, т. IV, с. 131]. І все ж він був найпершим у прогресивній українській літературі свого часу, що ніс факел революції, його можна назвати «штурманом майбутньої революції», як говорив про Герцена В. І. Ленін. Наділений непересічним талантом лірика і перейнятий ідеєю визволення трудящої людини, у численних своїх поетичних творах Франко не приховує позиції революціонера.

Автор даної статті уклав збірку переважно ліричних віршів, з яких постає герой-борець, герой-революціонер. У збірку увійшло майже 70 творів*. Сміливість, самозречення заради великої справи, чиста совість, невсипуща енергія, почуття товарищескості й обов'язку, інтернаціоналізм, патріотизм, гуманізм, оптимізм — такі визначальні риси характеру цього борця. Колишні думки про «безкровність», що виходили з людської доброти письменника, спростовуються гарячою переконаністю революціонера в тому, що селяни і робітники в боротьбі здобудуть свої права. «Сили рукам дай, щоб пута ламати», «Лиш боротись, значить жить», «Я боротись за правду готов, Рад за волю пролить свою кров», — повторює поет.

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.
[7, т. I, с. 68].

* Іван Франко. Я думав про людське братерство нове. Львів, 1979.

Подібні думки і настрої пафосно, щиро і образно висловлені, перлами розсипані в численних поезіях І. Франка, у його прозі різних періодів. Революційний демократ висловлює обурення проти класових миротворців:

Як за вашу угодовість,
Він мисль нашу, мову, совість,
Мов будячця, тне з плеча —
Горе, хто тоді нас мирить,
Хто не рветься до сокири,
До коси та до меча!

[7, т. 1, с. 421].

Буржуазні літературознавці ділили творчість і світоглядні позиції Каменяра на періоди піднесення (70-ті — середина 80-х років) та «спаду», коли, мовляв, «поблідли давні ідеали» (усі пізніші роки, а їх було ще так багато!). Безпідставність такого поділу очевидна, особливо якщо взяти до уваги ті проблеми, які ми вже коротко розглянули, — захист письменником народних мас, ставлення до робітників як до нової суспільної сили, постійне викриття буржуазного ладу тощо. Адже найреволюційнішу в українській літературі збірку «З вершин і низин» поет видає в 1887 і 1893 рр., збірка «Мій Ізмарагд» (1898) містить ряд бойових творів, спрямованих проти буржуазного націоналізму («Сідоглавному»), антиклерикального та атеїстичного змісту («Арот і Марот», «Свята Доместіка»), поет виступає проти «заокеанського раю» («Лист із Бразилії»), малює тяжку долю селян (розділ «По селах»); не було більш нищівної сатири, ніж Франкова в 90-ті роки, спрямованої на численні об'єкти буржуазного ладу, його недоліки і т. д.

У 1900 р. Франко вимагає «огню в одежі слова» («Посвята Миколі Вороному»); у 1902 р. зображує страйк львівського пролетаріату («Муляр Никифор»); у 1906 р. кличе боротись проти «плісені, сну, мертвоти», будити «духа до бунту» («Ходить туга по мертвій горі»); вчить сіяти мрії про волю («Сійте більш»).

Пробний камінь для революційних демократів — ставлення до революції. Наведемо уривок з вірша І. Франка «Смертельно раниений», де так образно, багатозначно і психологічно глибоко змальовано боротьбу мас:

Що там за гомін? Надо мною
Лавиною він кам'яною
Гримить, мов чорная гора.
Що то за крик? Ах, знаю, знаю!
Виразно, ясно споминаю:
Се та сподівана пора!
Там вулицями стугонить
Ріка народу і валить
Тиранський трон! Гармати грають,
Реве пожежа, кровця рине,
А люди вереск підіймають,
Страх їм замовкнуть не дає.
То революція, єдине,
Коханеє дитя моє.

[7, т. 2, с. 354. Виділено нами. — А. Х.]

Основа цього вірша була написана ще в 1883 р., весь же твір автор закінчив у 1914 р. — отже, обіймає великий історичний період. Напередодні першої революції в Росії з'являється вірш «Конкістадори» — заклик до самопожертви заради досягнення визвольних ідей.

Ще в 1901 р. у статті «Випадкові замітки» В. І. Ленін писав: «... в даний час погляди всякої чесної людини, змученої спогляданням звірства і насильства, повертає до себе новий могутній рух у народі, рух, який збирає сили, щоб змести з лиця російської землі всяке звірство і здійснити кращі ідеали людства» [2, т. 4, с. 397]. Привернувши цей рух увагу й українського революційного демократа І. Я. Франка. Наближення революційних подій у Росії він передбачав і чекав. Це яскраво відбито у статті «Подуви весни в Росії» (1904), в якій, з одного боку, публіцист висміює урядові переміщення, ліберальне словоблуддя реакціонерів — цю карикатурну «весну» царської бюрократії, «судорожні відрухи ошалілого чиновника», а з другого — показав «наближення нової доби», прояви традицій боротьби за гуманні суспільно-політичні ідеали, традицію не стільки опозиційну, скільки просто революційну [5, 1904, т. XXVIII, с. 149—150]. До речі, у цьому ж 1904 р. в ЛНВ Франко друкує статтю «Соціальна акція, соціальне питання і соціалізм», у якій гостро виступає проти ідеалістичної, розрахованої на утвердження смиренності трудящих «квестії соціальної» митрополита А. Шептицького. Як борець за знищення капіталізму І. Франко, йдучи за К. Марксом, це знищення вважає історично оправданим актом, зумовлює його суспільною необхідністю.

Революційні події в Росії 1905—1907 рр. викликали нове піднесення в лавах прогресивних діячів світу. Каменярь громадською діяльністю і художньою творчістю підтвердив свою вірність ідеалам боротьби проти соціальної і національної неволі, боротьби за прогрес [див. 3]. Уже в лютому 1905 р. письменник виступає з статтею «Максим Горький» з приводу ув'язнення Буревісника революції за його, як пише автор, «гарячий поклик до боротьби з теперішніми гнилими порядками в Росії» [7, т. 35, с. 369]. Про наступальність позицій Франка в час революційних подій у Росії свідчить і те, що він у цей час друкує кілька статей, які прямо чи дотично стосуються цих подій або ними викликані («Сухий пень», «Отвертий лист до галицької української молодіжі», «Щирість тону і щирість переконань», «Нова історія російської літератури»). Із статті «Отвертий лист до галицької української молодіжі» постає улюблений Франків образ Весни, результатом якої, як сподівається автор, «мусить бути повний перестрій зразу державного, а далі громадського, соціального порядку Росії, а в тім комплексі й України» [5, 1905, кн. IV, с. 11].

Революційний зміст виступів Каменяря особливо чітко виділяється, коли зіставити його «Отвертий лист» з опублікованою у цьому ж номері статтею редактора журналу ЛНВ українського буржуазного націоналіста М. Грушевського «Українство і питання дня в Росії». Позакласове балакання про якісь «краєві економічні, культурні і політичні інтереси», про «розмежування націо-

нальних територій» як основу сподіваної конституції — ось на що спромігся ідеолог українського буржуазного націоналізму в такий історично важливий момент. Позиції І. Франка і М. Грушевського виражали два протилежні і непримиренні напрями в суспільній думці серед української (і не лише серед української) інтелігенції періоду першої революції в Росії. Галицьких реакціонерів — «москвофілів» викрив публіцист у згаданій статті «Щирість тону і щирість переконань». Себе і своїх однопідумців тут називає він справжніми русофілами, тими, хто глибоко любить російський народ, його передову культуру. Франко в цей час боровся і проти націоналістичного «п'ємонтизму», і проти процарського русифікаторства галицьких «твердих».

Отже, в світлі ленінських положень виразно постає значення виступів І. Франка по мобілізації сил прогресивної культури і суспільної думки, значення його боротьби проти реакції. Творчість Каменяра відзначалась великим оптимізмом, наснажувала народні маси вірою в прихід того дня, коли Україна засяє в «вольнім колі» вільних народів («Мойсей»). Могутній духом І. Франко до кінця життя стояв під прапором революції. Не будучи марксистом, він все ж був тим письменником і громадським діячем, який володів рядом цих рис.

1. Маркс К., Енгельс Ф. Твори. 2. Ленін В. І. Повне зібр. творів. 3. Дей О. І. Іван Франко. Життя і творчість. К., 1981. 4. Іван Франко. Документи і матеріали. К., 1966. 5. Літературно-науковий вісник (ЛНВ). Львів, 1898—1907. 6. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1954. 7. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976—1986. 8. Франко І. Твори: У 20 т. К., 1950—1956.

В духе ленинского учения о классовой борьбе и революции прослеживается деятельность и художественное творчество украинского революционного демократа Ивана Франко, значение его борьбы за социальное и национальное освобождение народа в конце XIX — начале XX ст.

Стаття надійшла до редколегії 20. 01. 86

І. І. ДОРОШЕНКО, проф.,
Львівський університет

ЗАВДАННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ *

Третій, пролетарський, період визвольного руху в Росії, розпочавшись, за визначенням В. І. Леніна, в 1895 р., наклав свій відбиток на всі форми літературного життя, позначився на діяльності учасників літературного процесу. Сліди впливу помітно і в творчій, науковій, громадській праці І. Франка.

В 1896 р. відбулась реорганізація Франкового журналу «Жите і слово» — з «вісника літератури, історії і фольклору» він став «вісником літератури, історії і політики», що відбилося не тільки на його структурі, але й на змістові, зокрема на ролі й функціях літературної критики. В 1898—1906 рр. І. Франко фактично був головним редактором «Літературно-наукового вісника» (скорочено — ЛНВ), що зумовлювало не тільки можливості друкування його творів усіх жанрів, але й профіль журналу як загальноукраїнського видання. В цей період він активно виступав і на сторінках інших видань: «Записки Наукового товариства імені Шевченка» (скорочено — ЗНТШ), «Новий громадський голос», «Неділя», «Учитель», «Киевская старина», ряді зарубіжних видань. З часом ця участь, не з вини автора, дедалі зменшувалась. У статті «В інтересі правди» він з гіркотою писав про українські друковані органи, «що протягом останнього року або зробили мені неможливим забирати в них голос, або кілька разів у різних справах формально замикали мені уста, відкидаючи мої праці або принагідні замітки...» [4, т. 39, с. 227]. Стаття «В інтересі правди» опублікована в журналі «Учитель» у 1913 р. і свідчила про те, що завершення діяльності українського революційного демократа відбувалось у таких же сутужних умовах, як її початок у 70-х роках.

У 90-х — на початку 900-х років помітні певні зміни в поглядах І. Франка на літературу, її завдання, суспільну функцію. В статті «Слово про критику» («Жите і слово», 1896) він заявляв: «...ніколи ще література не була в таким живім та тіснім зв'язку з суспільним розвитком, з провідними суспільними змаганнями, з кипучою класовою боротьбою, як в нашій віці, ніколи не була таким правдивим, свідомим та живим виразом інтересів, смаку, поглядів і почувань суспільності, не була таким сильним двигачем поступу і розвою, як в нашій віці... і коли хто говорить, що по-

* З архіву І. І. Дорошенка.

етові не слід займатися пропагандою якихось ідей та ідеалів, що суспільна боротьба, національні свари, такі чи інші реформи не його річ, то се говорить тільки його власна безсильність. Все вільно поетові; він чоловік, і йому вільно інтересуватися, пройма-тися всім тим, чим інтересуються люди. Противно, чим ширший, різносторонніший буде круг його інтересів, чим багатший скарб його спостережень і почувань, тим більшим талантом будемо його вважати, тим тісніший і різnorodніший буде його зв'язок з суспіль-ністю, тим більший і тривкіший буде його вплив на суспільність» [4, т. 30, с. 218]. Основні положення цієї статті на новому етапі літературного розвитку відіграли таку ж програмну роль, як свого часу відомий франківський маніфест «Література, її завдання і найважливіші ціхи».

Для розуміння еволюції поглядів І. Франка на літературу сут-тєве значення мала неодноразово підкреслювана ним думка про демократизацію самої літератури; служіння її народові, простим лю-дям — це був чи не головний критерій оцінки літератури, творчості окремого письменника у виступах І. Франка-критика. У підсумко-во-оглядовій праці «Поезія XIX віку і її головні представники» він заявляв: «...Коли давніше штука, а затим і поезія була влас-ністю немногих вибраних одиниць була, немов привілегією аристо-кратів, в XIX віці вона чимраз більше демократизується, ста-ється власністю широких мас народних». І далі: «Коли давніше поезія вважалася гарною забавкою або щонайбільше средством поправи, уморальнення і естетичного шліфування людей, то в XIX віці вона стала найвищим, найзагальнішим виразом ідей полі-тичних, суспільних, релігійних. Великі поети XIX віку стаються духовними провідниками народів, витискають печать свого духу на цілих поколіннях...» [4, т. 31, с. 501, 502].

Віддаючи всі сили і працю свого життя рідному народові (при-гадаймо його промову на 25-літньому ювілеї в 1898 р.), І. Франко багато зробив для пробудження його громадської свідомості, для участі в політичному житті, і з гіркотою констатував у статті «Українська література за 1898 р.»: «Українською книгою і жур-налом цікавляться дві верстви: простий народ по селах і містеч-ках та інтелігенція. Простий народ у переважній більшості не вміє ні писати, ні читати, хоч в останні роки дуже активно добивається освіти» [4, т. 32, с. 9]. Зробити літературу здобутком найширших народних мас — це була не тільки ціложиттєва мрія українського революційного демократа І. Франка, але і яскрава сторінка його практичної та організаційної діяльності. І в цьому вона була спо-ріднена з революційною дією найпрогресивнішої сили — росій-ської соціал-демократії. Марксистська критика, як відомо, розгля-даючи літературні питання, ніколи не відмежовувала їх від зав-дань пролетаріату в революційній боротьбі.

Засвоєння І. Франком багатьох ідей наукового соціалізму не давало підстав для ототожнення його критичних виступів з марк-систською критикою цього періоду, проте саме ця нова якість найкраще характеризувала зміни в його світоглядних пози-ціях.

Особливо наочно це було видно в послідовному запереченні І. Франком буржуазної занепадницької літератури, декадансу, що виявлялося і в найважливіших, узагальнюючих або проблемних його літературно-критичних виступах, і в принагідних заявах.

У 90-х роках І. Франко ще більш посилено, ніж раніше, цікавився теорією літературної критики, що змушувало його пильніше приглянутися до західноєвропейських критичних теорій і висловити своє ставлення до них. Чи не найбільше їх появлялося у Франції, звідки вони трансформувалися в літератури інших країн. Оцінку сучасних йому буржуазних критичних шкіл І. Франко висловив у «Вступних увагах про критику», що відкривали його трактат «Із секретів поетичної творчості». Висміюючи теоретичну безпорадність і практичну непридатність пануючих поглядів на критику, він зауважував: «Страшним прикладом може тут служити власне сучасна французька критика, або безідейно-суб'єктивна, як у Леметра, або безідейно-догматична, як у Брюнет'єра, в усякім разі нібито артистична, т. є. така, що блискучою, ніби артистичною формою маскує свою ненауковість» [4, т. 31, с. 49].

Негативне ставлення І. Франка до поширених у 90-х — 900-х роках західноєвропейських буржуазних критичних теорій, безперечно, зумовлювалося вимогою, сформульованою українським революційним демократом ще раніше: критика повинна опиратися на ясні літературні й суспільні принципи. Основою ж згаданих критичних теорій, як правило, була відірваність від життя, нерозуміння або ж ігнорування законів суспільного розвитку, трактування критики як «речі в собі».

Інша справа — Франкова «полеміка з М. Добролюбовим» — так назвали дослідники ті закиди, що висловлені у «Вступних увагах...» праці «Із секретів поетичної творчості» на адресу російської реальної критики. Ці закиди справді серйозні. Погляди реальних критиків на свої завдання І. Франко назвав хибними, пославшись на одне з висловлювань М. Добролюбова. Реальну критику він звинуватив у «цілковитому знехтуванні штуки», в тому, що вона не робила різниці між художнім твором і «газетярською новинкою», а в кінці російську критику 50-х — 60-х років назвав «переважно пропагандою певних суспільних та політичних ідей під маскою літературної критики», додавши, що вона «показалася далеко не на висоті своєї задачі» [4, т. 31, с. 52]. До цього треба додати, що І. Франко не погодився з добролюбовським трактуванням образу Катерини в «Бурі» О. Островського (ЛНВ, 1900), рецензуючи виставу цього твору в Галичині, а також вказав на тенденційність М. Добролюбова в його відомих оцінках творів Марка Вовчка («Нове українське оповідання Марка Вовчка», ЛНВ, 1903). В усіх цих випадках погляди й оцінки М. Добролюбова характеризувались однобічно, тільки в дусі «суспільного утилітаризму», яким нібито обмежувалось і вичерпувалось значення реальної критики. Неважко примітити, що І. Франко в цих випадках суперечив сам собі, особливо ж тим думкам про реальну критику, які висловив у 80-х роках, рецензуючи альманах «Степ»: тоді він зазначав, що реальна критика обговорюва-

ла твори «високої проби», тобто такі, які вже були високо оцінені естетичною критикою, а якщо попередня критика цього ще не зробила, то М. Добролюбов здійснював це сам.

Наведені І. Франком слова М. Добролюбова з «Темного царства» пояснювали тільки суть розходжень між реальною і естетичною критикою, проте не характеризували повністю методу М. Добролюбова. Відомо, що автор «Темного царства» іронізував над «цінителями художніх красот», а себе відносив до критиків, у яких нібито не було «покликання виховувати естетичний смак публіки». А в статті «Коли ж настане справжній день?» він знову заявляв, що відмовляється від ролі «вихователя естетичного смаку публіки», про естетичну ж критику говорив, що вона зробилась «приналежністю чутливих панянок». Ці та подібні заяви і використовувались пізніше для звинувачень революціонерів-демократів, зокрема М. Добролюбова, в тому, що реальна критика ігнорувала естетику. Лише радянські дослідники довели, на якій височині були естетичні погляди Добролюбова. Матеріалістичне розв'язання ним питання про відношення мистецтва до дійсності, глибоке розуміння специфіки мистецтва, особливо природи художнього образу, увага до таких важливих проблем, як світогляд і метод письменника, міра й специфіка його таланту тощо — все це одержало висвітлення тільки в наш час, в результаті чого став зрозумілим і очевидним той внесок, який зробили російські революціонери-демократи в розвиток вітчизняної естетичної думки.

Справедливо, хоч і в надто різкій формі, вказував на це Г. Плеханов у своїй праці «Добролюбов и Островский»:

«Не меньший вздор писали и те, которые обвиняли Добролюбова в недостатке эстетических потребностей. Такие потребности были у него очень развиты, а его эстетические суждения поражают своей меткостью. Как Белинский дал лучший эстетический разбор сочинений Гоголя, так Добролюбов написал лучший в эстетическом смысле разбор сочинений Островского» [3, т. 1, с. 541].

Не один І. Франко припускав помилку в судженнях про публіцистичність добролюбовської критики (в розумінні підміни — публіцистикою). Той же Г. Плеханов, торкаючись цього питання в згадуваній статті, писав: «Правда, в его (Добролюбова. — І. Д.) литературной деятельности публицист всегда преобладал над литературным критиком. Правда и то, что добролюбовская публицистика немало выиграла бы, отмежевавшись от литературной критики: она еще сильнее действовала бы на читателей. То же надо сказать и об его литературной критике. Но он, наверно, и сам ничего не имел бы против размежевания публицистики с литературной критикой» [3, т. 1, с. 550—551]. В радянському літературознавстві утвердився інший погляд на це питання:

«Публицистичность добролюбовской критики — не просто пропаганда определенных идей, которые нельзя было высказать, так сказать, в чистом их виде, и не следствие «утилитарного» подхода к искусству, как это утверждал Достоевский. Это — проверка произведения жизнью. Добролюбов умел это делать блестяще...» [2, т. 2, с. 143].

І умови, в яких доводилося працювати російським реальним критикам (ці умови часто виключали саму можливість звернення до публіцистики), і перевірка творів життям, по суті, служили основним критерієм оцінки правдивості цих творів, — усе це було добре відоме І. Франкові раніше, про що свідчили його найкращі критичні виступи в дусі реальної критики. Очевидно, що в своїй «полеміці з М. Добролюбовим» він брав тільки один аспект реальної критики (публіцистичний або соціологічний) і не враховував іншого (естетичного), утвердженню якого, до речі, головним чином і була присвячена його праця «Із секретів поетичної творчості».

У «Вступних увагах...» виражені програмні положення Франкового вчення про критику, зокрема сформульовані її завдання. Тут названі проблеми, які, на думку І. Франка, повинна була з'ясувати, але не з'ясовувала тогочасна літературна критика (в тому числі й реальна). «І Леметр, і Добролюбов, — писав І. Франко, — мимохіть зачіплюють сі питання, та не вважають потрібним зупинитися на них довше. Се питання про відносини штуки до дійсності, про причини естетичного вдоволення в душі людській, про способи, як даний автор викликає се естетичне вдоволення в душі читачів або слухачів, про те, чи у автора є талант, чи нема, про якість і силу того таланту, — значить і про те, чи і наскільки тенденції авторові зв'язані органічно з виведеними в його творі фактами і впливають із них? Буде се задача, може, й скромна, та проте важна, бо, тільки зробивши оту роботу, можна знати, чи можна на підставі якогось твору робити якісь дальші висновки про соціальні, політичні чи релігійні погляди автора, чи, може, сей твір як недоладний треба без дальшої дискусії кинути між макулатуру» [4, т. 31, с. 53].

Неважко помітити, що, за винятком «причин естетичного вдоволення в душі людській і способів, як даний автор викликає се естетичне вдоволення в душі читачів або слухачів», всі інші питання, названі тут І. Франком, служили предметом обговорення і для реальної критики. З відомих причин психологія творчості і природа естетичних почуттів не належали до головних проблем, які ця критика ставила або й розв'язувала. Тут І. Франко мав рацію. Сам він завжди шукав дійових засобів впливу і на письменника, і на читача шляхом переконливої аргументації своїх думок, ніколи не займав позиції стороннього спостерігача.

З накресленими І. Франком у «Вступних увагах...» завданнями літературної критики тісно пов'язувалась і реалізація цих завдань у двох основних розділах його філософсько-естетичного трактату «Із секретів поетичної творчості»: «Психологічні основи» (з підрозділами «Роль свідомості в поетичній творчості», «Закони асоціації ідей і поетична творчість», «Поетична фантазія») та «Естетичні основи» («Роль зміслів у поетичній творчості», «Поезія і музика», «Змисл зору і його значення в поезії», «Поезія і малярство», «Як поезія малює мертву природу?», «Що таке поетична краса?»). І формулювання самих питань були несподіваними і цілком новими для української критики та й для са-

мого І. Франка, в критичній діяльності якого досі переважав й домінував соціологічний аспект. В той час як при студіюванні психологічних основ поетичної творчості І. Франко допустив певні перебільшення в трактуванні, приміром, ролі підсвідомого, виклад естетичних основ, підкріплений блискучим аналізом Шевченкових поетичних текстів, не знав собі рівних ще довгий час після опублікування Франкової розвідки.

Починаючи з 50-х років праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості» привертає особливу увагу радянських літературознавців, ставши предметом дискусії. З одного боку, висловлювались думки, що І. Франко в ній помилково виступив проти принципів російської революційно-демократичної критики, здійснював аналіз поезій Т. Шевченка, відштовхуючись від ідеалістичних теорій буржуазних естетиків, психологів і філософів, але для всієї критичної діяльності І. Франка це, мовляв, не було характерним (М. Гудзій, Г. Сидоренко, П. Пономарьов, П. Колесник та ін.).

З другого боку, були спроби довести, що І. Франко справедливо дорікав М. Добролюбову в однобічності його критики і стояв на тих же позиціях, що й В. Белінський, який вимагав, щоб критика була історичною і естетичною; що з буржуазними естетиками, психологами і філософами в І. Франка не було нічого спільного, крім користування однією й тією ж термінологією і що в поясненні естетичних і психологічних основ творчості він стояв на матеріалістичному ґрунті (А. Брагінець, Б. Кубланов та ін.). Відмовляючи останній точці зору в науковому, конкретно-історичному підході до спадщини І. Франка, М. Пархоменко в книзі «Эстетические взгляды Ивана Франко» (М., 1966) після докладного аналізу довів, що при написанні своєї праці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко користувався різними науковими джерелами, але його залежність від цих джерел була неоднаковою, інколи він ставився до них критично, а іноді ця залежність породжувала й помилки (завищена оцінка досягнень «фізіологічної психології», недостатньо критичне ставлення до її світоглядних положень, категоричне віднесення естетики до галузі психології, а звідси й певна однобічність у формуванні завдань літературної критики), але що в цілому праця І. Франка була новаторською, особливо ж у трактуванні естетичних основ художньої творчості.

До окремого видання Франкової праці «Із секретів поетичної творчості» (К., 1969) Є. Адельгейм вмістив передмову «Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості», в якій новою була спроба поглянути на цю працю крізь призму особистого художнього досвіду поета. У вступній статті Р. Гром'яка «Естетика праці і боротьби», що відкриває книгу «Іван Франко. Краса і секрети творчості. Статті, дослідження, листи» (К., 1980), висловлюється думка, що переважна більшість принципів положень І. Франка в його трактаті прийнятна і для сучасного літературознавства та естетики; разом з тим автор передмови виступає проти крайнощів у судженнях учасників дискусії, вказує на певний збіг висловлювань І. Франка стосовно психологічного аналізу в трактаті «Із секретів поетичної творчості» та в повісті «Пе-

рехресні стежки», написаних майже одночасно. Таким чином, вивчення і осмислення Франкового дослідження «Із секретів поетичної творчості» продовжується і в наш час, охоплюючи і сферу науки, і сферу художньої творчості, і проблеми сучасного шевченкознавства.

Автор найповнішого дослідження даної проблеми М. Берштейн цілком слушно обстоює саме такий, широкий погляд на значення Франкового твору: «Відомо, що праця «Із секретів поетичної творчості» написана не спеціально про Шевченка. Вона присвячена висвітленню широкого кола питань з теорії і практики художнього процесу, філософії і психології поетичної творчості. При тому висвітлює на широкому культурно-мистецькому тлі, зважаючи на естетичний досвід національної та інших літератур.

Методологічно і композиційно праця ґрунтується на величезному багатстві конкретного матеріалу, підданому скрупульозному дослідженню й узагальненню. Головний напрям дослідження Франка полягає в утвердженні (попри окремі смислові й термінологічні нюанси концепції вченого) матеріалістичного погляду на мистецтво, в запереченні модерністсько-декадентських ідей в естетиці. І. Франко обстоює високу ідейність літератури, позбавленої грубої тенденційності, захищає справжню ідейність, що впливає зі змісту твору, його художньо-образної специфіки. Обстоюючи свою концепцію мистецтва, формулюючи її основні положення, Франко звертає особливу увагу на історичне значення художнього досвіду Шевченка.

Саме творчість Шевченка дала можливість Франкові не тільки проілюструвати те чи інше положення праці, а й обґрунтувати й утвердити свою загальну ідейно-естетичну позицію» [1, с. 143—144].

Категорично заперечуючи суб'єктивізм і догматизм, І. Франко обстоював науковість критики. «Ми, певно, всі згодимося на те, — писав він, — що вона (критика. — І. Д.) повинна бути якомога науковою, т. є. основою на певних тривких законах — не догмах, а узагальненнях, здобутих науковою індукцією, досвідом і аналізом фактів» [4, т. 31, с. 51]. У найширшому розумінні поняття науковість критики означала ґрунтовність аналізу, переконливість аргументації, характер і силу впливу її на літературний процес. Іншими словами, «мову чуття перекласти на мову розуму» означало здійснення соціологічного аналізу, форми якого могли бути різноманітними, включаючи й наукові досягнення самої соціології. Естетичний аналіз, що наполегливо висувався І. Франком на перший план, аж до використання здобутків психології і навіть її методу, був конечною передумовою розгляду й оцінки художніх здобутків. Новим було звернення І. Франка до психології, психофізичних основ (у його критиці попередніх років ця властивість відсутня).

Власна критична діяльність І. Франка кінця 90-х — 900-х років багата прикладами майстерного застосування різноманітних видів аналізу в комплексі. До окремих випадків у критичній практиці І. Франка слід віднести ті з них, коли автор захоплювався

однією з властивостей своєї критичної методології, наприклад, заглибленням у психофізичні особливості письменника, — тоді й висновки критика були однобічними. В цілому ж досвід І. Франка-критика не належить тільки до історії — він зберіг своє значення і для наших днів.

Ці вимоги І. Франко намагався здійснювати в своїх критичних виступах з питань розвитку української, російської, зарубіжної літератур. Вбачаючи певну різницю між критикою та історією літератури, у «Вступних увагах...» І. Франко називав об'єктом критики «біжучу літературну продукцію». Тому в рамках величезного тематичного обширу критичних праць Каменяра слід на перше місце ставити ті з них, що були пов'язані з проблемами сучасної літератури.

1. Бернштейн М. Д. Франко і Шевченко. К., 1984. 2. История русской критики. В 2 т. М.; Л., 1958. 3. Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958. 4. Франко І. Зібрання творів. У 50 т. К., 1976—1986.

В статті известного франковеда исследуется эволюция взглядов Каменяра на роль и задачи литературной критики, анализируются программные статьи и высказывания, касающиеся методологических ее проблем.

Стаття надійшла до редколегії 06.03.86

В. В. БУДНИЙ, ст. лаборант,
Львівський університет

ПОЕТИКА І КРИТИКА

(Праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості» на тлі літературно-критичних шукань рубежа ХХ ст.)

Написана наприкінці минулого століття, праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості» актуальна й сьогодні постановкою і напрямом вирішення фундаментальних проблем художньої природи та естетичної цінності мистецтва. Деякі теоретичні її узагальнення про специфіку творчого процесу та літературно-критичної оцінки викликали в сучасному літературознавстві широку дискусію, у якій висловлювались Г. Сидоренко, П. Колесник, П. Пономарьов, Б. Кубланов, О. Мороз, М. Пархоменко, І. Дорошенко, І. Стебун, А. Войтюк, Р. Гром'як та ін. Дослідники дійшли висновку, що пошуки критика були плідними, хоч і не всі методологічні акценти вдалося йому розставити чітко у зв'язку з виключно новаторським, невідомим тодішній науці підходом до художніх явищ.

Для повнішого засвоєння сучасною літературною теорією і практикою Франкових ідей важливим є вивчення історичних їх витоків та особливостей функціонування у літературно-естетичному контексті рубежа ХХ сторіччя. Наскільки історико-літературне

тло увиразнює зміст Франкових термінів, міркувань та уявлень, засвідчують здійснені радянськими літературознавцями зіставлення проблематики його праці з такими явищами світової думки, як «Філософія мистецтва» І. Тена, «реальна критика» М. Добролюбова, «естопсихологія» Е. Еннекена, вчення О. Потебні про форму слова, трактат Л. Толстого «Що таке мистецтво?», «Психологія мистецтва» Л. Виготського тощо.

Не вдаючись в аналіз усього змісту синтетичної Франкової праці, зупинимось на окремих її моментах, які стимулювали теоретико-методологічний розвиток української переджовтневої критики.

В очах сучасників І. Франка художня цінність поставала в проблематичному освітленні через принципову ідеологічну розбіжність соціально-естетичних вимог до художнього слова і внаслідок динамічних зрушень, які відбувалися у способі художнього освоєння дійсності, в структурі реалістичного твору, в характері естетичного впливу літератури кінця ХІХ—початку ХХ ст. В час ідейно-естетичного протиборства реалістичного мистецтва, яке оновлювалося, і модерністських течій, коли критика гостро відчувала змінність меж та функцій літератури і відносний, історичний характер принципів її розуміння, позитивістський підхід до художнього слова виявився неспроможним інтерпретувати класичну спадщину в світлі змінених естетичних вимог, об'єктивно оцінити нові, суперечливі літературні тенденції, виділити в них цінне, перспективне.

Такого критерію не могла дати культурно-історична школа, котра розглядала твори художньої літератури (переважно минулих часів) нарівні з нехудожніми словесними пам'ятками як історичний документ до характеристики духовного життя епохи. Представники ж соціологічної критики народницького спрямування намагалися всіляко актуалізувати ідейний зміст класики і сучасної літератури, однак робили це теж у відриві від художньої їх сутності. Аналітичної основи бракувало літературно-критичним судженням О. Кониського, К. Шрама, М. Комарова, заниженим драгомановським оцінкам творчості Т. Шевченка. А так звана «естетична» критика орієнтувалася на застарілі традиційно-нормативні смакові постулати, які в поєднанні з ідейним консерватизмом її прихильників перетворювали аналіз у формально-естетичне розчленування, що умиртвляло для сучасників живу змістову наповненість літературного явища.

Формалізм — естетський і соціологізаторський, проти якого наприкінці століття посилював боротьбу І. Франко, все частіше не вдовольняв і критиків ідейно поміркованих, спроможних, проте, відірватися від закостенілих схем під впливом високохудожнього відтворення життєвої правди. «...Се життя будить в нас не одні штучні вражіння, але проймає нас наскрізь, — відкривав для себе В. Коцовський художній світ мистецтва, невизнаний формально-естетичною критикою, — ми разом з артистами *переживаємо* се життя; переконуємось, що в поетичних творах міра не аршин, критеріум не парастаси і мертві формули, але єдино і виключно

живе серце; розуміємо, чому Софокл і Шекспір порушували і все ще можуть порушити маси» [7, с. 418].

Поворот новітньої літературно-естетичної свідомості до осмислення суспільної функції мистецтва як могутнього фактора особистісного і соціального духовного розвитку відбився у Франковім «Слові про критику» утвердженням творчого характеру інтерпретаційної діяльності. Одночасно Франко застеріг, що творчий «суб'єктивізм» критика правомірний лише в певних межах, які визначаються об'єктивним змістом художнього твору і коригуються ідеологічною та культурною ситуацією, історичні зміни котрої впливають і на сприйняття та розуміння літературного явища.

Ці ідеї І. Франка, а також висловлювання П. Грабовського про «жизненість» художнього вираження суспільнозначущого змісту [див.: 4, с. 218—219], накреслили загальнометодологічні шляхи сучасного підходу до художньої творчості у тісному зв'язку з проблемами оцінки суперечливих тенденцій новітньої літератури.

Однак питання принципів, методики аналізу залишалося відкритим і дедалі загострювалося, оскільки при помітному посиленні уваги тодішньої критики до проблем художності [див.: 11, с. 165 і далі] аналітичний «вакуум» часто заповнювався голосливими міркуваннями в дусі натуралізму та модерністського естетизму. Так автор статті, полемічно спрямованої проти Франкової інтерпретації поеми Т. Шевченка «Наймичка», механічно співвідносив цінність художнього образу з натуралістичною його вірністю «природі» і обстоював погляд на критику як «смакування духовне» [5]. Схильність виводити аналіз ідейної спрямованості твору за межі завдань літературної критики виявив А. Кримський, переглядаючи Франків розбір повісті Т. Галіпа «Перші зорі». А В. Шурат у плутаних міркуваннях, висловлених з приводу лірики І. Франка, абсолютизував деякі формальні ознаки «чистого» (в розумінні «справжнього») мистецтва, обмеживши, разом з тим, предмет поезії естетичним і моральним.

Питання про природу художньої цінності та її оцінку, які лежали в основі подібних дискусій, стали предметом поглибленого вивчення у праці «Із секретів поетичної творчості». І в постановці цієї проблематики, і в напрямі її вирішень відбилися історичні особливості теоретико-методологічного самоусвідомлення тогочасної української критики.

Прагнення вивести критику «за межі бібліографії» [4, с. 148], виділити її з безформного конгломерату українофільської «патріотичної праці» як специфічну галузь ідеологічної діяльності поєднувалось у І. Франка, Лесі Українки, П. Грабовського з розумінням того, що індивідуальний смак, художня інтуїція, публіцистичний талант чи громадянська переконаність критика виявляються малоефективними без аналітично обґрунтованої аргументації, яка опирається на художній текст — першооснову естетичного сприйняття, ідейної інтерпретації, класової оцінки. У тенденції до науковості критеріїв тогочасна критика вбачала важливу запоруку успішного виконання соціально-ідеологічних завдань, які стояли перед нею. Перспективи ж художнього прогресу на рубежі століть

уявлялись як безмірне розширення особистісного начала, звільнення від канонічних приписів у виборі тематики і художніх засобів. Тому-то наскільки послідовно у Франковій праці розриваються схоластичні обмеження щодо літератури («все має право доступу до штуки» — 12, с. 118), такою ж мірою на критику накладаються одне за одним корисні, як вважає Франко, і на тому етапі літературно-критичного розвитку історично необхідні обмеження.

Виявивши специфіку літературно-критичної діяльності в порівнянні із науковою, публіцистичною, художньою, теоретик насамперед відмежував критику від суб'єктивістського смакування (імпресіоністичні принципи Ж. Леметра, Г. Бара), догматичних канонів нормативної естетики і утилітарної традиції естетичного натуралізму, яка мала місце в епігонів «реальної критики» й помилково пов'язувалась Франком з іменем М. Добролюбова [див.: 6, с. 103—107]. «Сі уваги, — зазначає він, — доводять нас і ще до одного обмеження: політичні, соціальні, релігійні ідеї властиво не належать до літературної критики...» Далі І. Франко наводить відомий і часто цитований перелік «чисто літературних і артистичних питань», у якому зовсім не випадково, а з глибоко діалектичною закономірністю поєдналися в максимально, здавалося б, «зредукованій» моделі літературної критики її суто професіональні зацікавлення з пильною увагою до питання «про те, чи і наскільки тенденції авторів зв'язані органічно з виведеними в його творі фактами і впливають із них» [12, с. 53]. Таким чином, літературна критика, в уявленні І. Франка, повинна бути естетичною, тобто зосереджуватись на безпосередньому об'єкті свого дослідження, з'ясовуючи здатність художнього явища справляти естетичний вплив, вивчаючи причини, силу, якісні характеристики цього впливу на основі зіставлення ідейного змісту твору з відображеним у ньому життям.

«Буде се задача, може й скромна, та проте важна...» — підсумовує Франко результати здійсненого ним аналітичного відновлення елементарних основ літературної критики. Її одразу ж думка теоретика вступає в нову фазу — фазу синтезу, нібито повторює пройдений шлях, але вже у зворотньому напрямі, синтезуючи ідеальний і разом з тим конкретно-історичний, повнокровний образ літературної критики, збагачений складниками, які раніше часто «заважали», а тепер, у поєднанні з усвідомленою специфікою критики, сприятимуть її життєдіяльності. Тут І. Франко стверджує: тільки на основі виявленої в літературному творі художньої цінності критика може братися за визначення соціологічних його параметрів, бо «тільки зробивши оту роботу, можна знати, чи можна на підставі якогось твору робити якісь дальші висновки про соціальні, політичні чи релігійні погляди автора, чи, може, сей твір як недоладний треба без дальшої дискусії кинути між макулатуру» [12, с. 53].

Чи не є ці Франкові міркування, оцінені сучасними літературознавцями як «полеміка з Добролюбовим», хай і суперечливим, але в основі творчим розвитком добролюбівського принципу пе-

ревірки творів життям? Уточненням і поглибленням власних, споріднених із добролюбівськими, недавніх уявлень про літературу, коригуванням мірок, якого від мислителя вимагала нова епоха, оновлена літературно-естетична її свідомість, змінена соціально-естетична сутність літератури рубежа ХХ ст.?

Виявивши глибоку обізнаність із світовою літературою, тогочасним станом наукового вивчення питання, І. Франко спробував подолати методологічний різнобій у підходах до мистецтва, синтезувавши найбільш плідні естетичні ідеї, експериментальні дані психологічних досліджень, власні спостереження і висновки у літературно-критичному методі, котрий скеровував би не на суб'єктивістські домисли чи схоластичні правила, а на аналітичне осмислення естетико-функціональних якостей художнього твору. У полемічному запалі боротьби проти формальної естетики і соціологізаторства І. Франко, щоправда, вдається до надмірного заперечення естетичних законів і абстрагується якоюсь мірою від соціологічних критеріїв художньої значимості тематичних пластів твору та його моральної проблематики, що заводить подекуди до трактування оцінки як суто емпіричного акту. Тут була небезпека — не для Франка, а для його непослідовних наступників — впасти в крайнощі суб'єктивно-ідеалістичного інтуїтивізму.

Кожен з висновків І. Франка, можливо, має незахищені від ідеалістичних перекручень місця, й причину цього треба шукати в самому ступені новизни запропонованих вирішень — такому високому, що сам автор не міг передбачити тоді, наприкінці століття, можливих підступів проти них і спотворень. Пригадаймо, що до трактату І. Франка і після нього ідеалістичної інтерпретації цих питань на такому аналітично-узагальнюючому рівні не було: О. Огоновський, М. Подолинський, а пізніше декаденти захищали «чисте мистецтво» і методологічний інтуїтивізм, виходячи з отих розкритикованих Франком умоглядних «абстрактів».

Фундаментальну проблему «секретів» художньої цінності Франко розглядав у вузькому аспекті її специфіки, тому в декого із сучасних дослідників склалося хибне враження, що перспектива суспільно-історичного критерію залишилася поза межами його дослідження. Але ж до уваги треба обов'язково взяти й контекст естетичних поглядів Франка того часу: праці критика, що друкувалися одночасно із студією, такі, як серія оглядів «З чужих літератур», статті «Леся Українка», «Юрій Брандес», «Сучасні польські поети», а також подальші його виступи продовжують і суттєво доповнюють проблематику трактату. Вони й відкривають пунктирно намічену в ньому безмежну методологічну перспективу історизму.

Саме в такій органічній єдності сучасники сприймали Франкові погляди на літературу. «В обох статтях, — викладав свої враження Л. Турбацький від прочитаного розділу студії «Із секретів поетичної творчості» та праці «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах», — ставув автор на здоровім становиську, чи то полемізуючи зі шкідливим напрямом суб'єктивної критики, яка розширюється чимраз більше у французькій і ні-

мецькій літературі, чи то осуджуючи декадентський напрям в поезії визначніших народів європейських» [2]. М. Коцюбинський високо оцінив Франкове дослідження з естетики, в якому, на думку письменника, автор з властивою йому глибиною думки і блискою ерудицією розглядає роль свідомості в процесі поетичної творчості [10, с. 123].

Незабаром окреслилось значення зауважених рецензентами методологічних засад І. Франка і в боротьбі проти суб'єктивізму та занепадництва і в українській критиці й літературі. На початку ХХ ст., в умовах кризи позитивістської естетики, значна частина ліберально-народницької критики еволюціонує до «вульгарного психологізму», імпресіоністичних принципів оцінки, інтуїтивістської методології. Л. Старицька-Черняхівська, наприклад, розглядала художню цінність тісно пов'язаних з історичними реаліями роману Г. Бічер-Стоу, оповідань Марка Вовчка, новітньої соціальної драми як значною мірою минушу і штучно протиставляла їх тим творам, в основу яких покладено явища психологічного життя, ті почуття і пристрасті, які пов'язані з «самою природою людини» [9, с. 308]. Попри слушність деяких застережень Л. Старицької-Черняхівської, спрямованих проти соціологізаторства, у даному випадку явно виступило на поверхню намагання критика захистити літературу від впливу революційного середовища і сховатися за об'єктивістським смакуванням психологічних нюансів «вічних мотивів».

Модерністи О. Луцький, М. Євшан, М. Сріблянський остаточно прив'язали літературу до таких «іманентних», нібито, прикмет людського ества, як здатність до гри, утіхи, фантазії тощо. У В. Винниченка та його літературно-критичних adeptів виявилася інша тенденція — схильність до витлумачення духовних потреб індивіда як біогенних за походженням і характером. Методологічне оформлення вона знайшла у фрейдистському «психоаналізі», який в українській критиці вперше застосував С. Балеї у розвідці «З психології творчості Шевченка». Психоаналіз відрізнявся від Франкових екскурсів у психологію не тільки термінологією, а й самою суттю надзвичайно звужених уявлень про «сублімативну» природу поезії як «витвору психічної енергії, що, зібрана під порогом свідомості, шукає для себе виходу» [1, с. 15]. Щоправда, коректна позиція С. Балея (саме це й відрізняє його від тодішніх і сучасних фрейдистських інтерпретаторів літератури) дала йому змогу під час аналізу «ендіміонських», «феміністичних», «еротичних» і «містичних» мотивів висвітлити й деякі суттєві естетико-психологічні риси Шевченкової творчості, зв'язані з відлунням дитячих літ, образом матері тощо. В цілому ж поворот буржуазних критиків до інтуїтивістської методології, гіпертрофованого психологізму не тільки відводив їх від об'єктивного змісту художнього явища, а й супроводжувався, як правило, атрофією соціальних мірок і виражав консервативні, а то й прямо реакційні позиції в суспільних питаннях.

Тогочасна наука підняла недосліджений пласт проблеми «свідомість — підсвідоме», що відбилося в естетичній думці посилен-

ням уваги до «психофізичних» факторів. І. Франко, вплив котрого, до речі, позначився на міркуваннях Л. Старицької-Черняхівської та інших прихильників психологічного напрямку, висловив навіть припущення, що «літературний критик власне в тій перевазі несвідомого при творчій процесі має певний критерій до оцінки, за якими творами стоїть правдивий поетичний талант, правдиве «вітхнення», а де холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм» [12, с. 64]. Однак його концепція естетико-психологічних основ критики суттєво відрізнялася від вирішень, які пропонувались вульгарним психологізмом, естетським індивідуалізмом та фрейдизмом.

І. Франко з матеріалістичних позицій, наскільки дозволяла тодішня наукова термінологія, описав і пояснив психологічний механізм творчих процесів: на етапі особливо інтенсивних переживань життєвих вражень художницька психіка інтуїтивно активізує акумульований у сфері підсвідомого соціальний досвід і в граничному збудженні всіх духовних сил — пам'яті, почуття, уяви, мислення, волі — відтворює образ дійсності в художньому образі, осмислено і цілеспрямовано відточуючи композиційну та концептуальну його цілісність [докладніше див.: 3, с. 81—101]. Якість художнього образу, діапазон асоціативного мислення поета, глибину порушених ним тем і мотивів І. Франко пов'язував із здатністю творчої особистості якнайповніше відчуті і якнайточніше передати багатство життєвих вражень. Дійсність же безконечна, й тому необмежені можливості художнього її відображення — такою була позиція Каменяра в цьому питанні і вона протистояла суб'єктивно-ідеалістичним та вульгаризаторським перекрученням.

Для подальшого поглиблення аналітичного начала в критиці переджовтневих десятиліть значним творчим поштовхом став висновок І. Франка про загальнозначущу, соціальну цінність художніх достоїнств поезії, «секрет» яких полягає не в красі самої форми, життєвого прототипу чи морального ідеалу як такого, а в тому, як поет «використає і представить їх, яке враження він викличе при їх допомозі в нашій душі» [12, с. 118]. Психологічний зріз естетико-функціональних аспектів оцінки спрямовував тодішню критику на уважне й вимогливе ставлення до поетичного слова, аналізу художнього твору на всіх рівнях його структури під кутом цілісності, змістовності і дієвості духовних його впливів на сучасника. Практичне здійснення такого аналізу на матеріалі Шевченкової поезії дало блискучі результати, відкривши грані художньої майстерності Кобзаря, які раніше недооцінювались або й не зауважувались критикою. Можна сказати, що Шевченко як митець слова увійшов у наше століття у Франковому прочитанні.

Ці аспекти аналізу особливо були актуальні для оцінки новітньої літератури. Розширились пізнаннєві горизонти сучасника, загострилась естетична вразливість і здатність до естетичного сприйняття, що вилилось, зокрема, в культивування літературою широкого спектру зображально-виражальних засобів, психологізму і багатозначності художнього слова [див.: 8]. Народжується психологічно-настрійний стиль, який прагне не стільки відбивати (збоку),

скільки виражати світовідчуття людини революційної доби. Центр ваги у сюжеті переноситься з фабули на духовні колізії, розлога описова розповідь витісняється експресивною передачею безпосередньо схопленої героєм сутності життя.

Сучасники скоро помітили можливості естетико-функціонального аналізу і разом з Франком наполегливо поширювали поле його застосування, випробовували на різних рівнях поетики.

Притім виявилась вразливість нового підходу до всякого роду «абстрактів», плоских схем, які вели до ідейних спотворень змісту твору. Так, Л. Старицька-Черняхівська лише тоді досягала певного успіху в дослідженні поетики М. Коцюбинського, коли відходила від звичних лібералістських натяжок, намагаючись зрозуміти життєвість стилю письменника, будову, ритміку, тональність новелістичної фрази, функціональні якості мікрообразу. Г. Хоткевич, поборюючи символістський захват перед «таємними знаками», проникав у психологічні тонкощі характеротворення, вловлював присутність «образу автора» у повістях О. Кобилянської «Земля» та І. Франка «Великий шум». У критичному шкіці Христі Алчевської «Майстри слова» крізь плетиво хитких теоретичних суджень проступали цікаві спостереження над поетикою художньої ідеї у творчості В. Стефаника, О. Кобилянської, О. Олеса, П. Карманського. Ще більшою мірою це стосується молодомузівської та хатянської критики, котра, декларуючи «самоцінність» форми художнього твору, на практиці вдавалася до тенденційних його витлумачень у дусі естетського індивідуалізму.

На відміну од модерністів критики демократичного спрямування розглядали пошуки молодими реалістами новітньої форми і досконалої техніки не як самоціль, а як шлях до висвітлення духовного світу сучасника. Ідучи в тому напрямі разом з І. Франком, Леся Українка, І. Труш, А. Крушельницький, Т. Мелень зуміли кожен по-своєму відкрити енергію вираження, пластичність образу, соціальну напругу Стефаникового слова. М. Мочульський, рецензуючи збірку І. Франка «*Semper tunc*», здійснив оригінальний аналіз художньої концепції вірша «Конкістадори», розкривши втілені у цьому творі особливості світовідчуття людини переломної епохи. Естетико-функціональний аналіз давав плідні результати, як і передбачав І. Франко, лише за умови застосування його для глибинних соціально-естетичних вимірів органічності зв'язку художнього твору з відображенням у ньому життям.

Зауважимо, що й сам І. Франко, осмислюючи творчість саме таких своїх сучасників, як Леся Українка, В. Стефаник, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, поглибив і конкретизував власні висновки про художню цінність відомим визначенням «поетичної краси», дефініцією художньої ідейності, характеристиками новітнього стилю реалістичної літератури. Він вніс у літературно-критичну свідомість свого часу розуміння художності як ідейно значущої, естетично дійової гармонії змісту і форми. До соціальної оцінки літературних явищ через аналіз ідейно-естетичних їх якостей прямували Леся Українка в оглядах української, італійської, польської літератур, М. Коцюбинський у рецензії на збірку М. Філянсь-

кого та рефераті «Іван Франко», О. Маковей, Д. Лукіянович, А. Крушельницький у літературних портретах сучасників.

Примітно, що після студії «Із секретів поетичної творчості» молоді критики, звертаючись до найрізноманітніших проблем поетики, стилю, хоч і вдавались до імпресіоністичної передачі естетичних вражень, проте старались уникати естетського голослів'я, формалістичної фразеології. Такі речі на початку століття вже сприймалися критично, з дистанції Франкових застережень.

Уроки Франкової студії полягали у вихованні аналітичного мислення, яке йде до оцінки художніх явищ від життя, а не абстрактних схем. Це стимулювало самостійний творчий пошук сучасників, з-посеред яких виділяється Леся Українка. В неї наче й не помітно навчання у великого майстра — настільки рішуче ступила вона у прокладеному Франком напрямі до марксистського розуміння художньої і суспільної проблематики, що й «секрети» життєвості новітньої поезії, стиль і поетика революційної епохи відкрилися перед нею в історично-класовому й естетико-гуманістичному їх смислі, у перспективах соціалістичного розвитку життя і творчості.

Обгрунтовані в трактаті І. Франка принципи літературної критики, естетико-функціональний підхід до поетики, аналітична методика стали вихідними засадами, керуючись якими, прогресивна критика вникала в сутність змін, що відбувалися в літературі переджовтневої доби, з'ясувала місце реалізму та інших напрямів в ідейній боротьбі, захистила художню цінність саме як цінність суспільну, поставивши її на службу гуманістичним ідеалам революційно-визвольного руху.

1. *Балей С.* З психології творчості Шевченка. Львів, 1916. 2. *Буковина.* 1897. № 284. 3. *Войтюк А. Ю.* Іван Франко про специфіку поетичного мислення // У кн.: Іван Франко — майстер слова і дослідник літератури. К., 1981. 4. *Грабовський П.* Твори: В 2 т. К., Дніпро, 1964. Т. 2. 5. *Діло.* 1896. № 194. 6. *Дорошенко І.* Іван Франко — літературний критик. Львів, 1966. 7. *Зоря.* 1887. № 24. 8. *Калениченко Н. Л.* Українська література кінця ХІХ—початку ХХ ст.: Напрями, течії. К., 1983. 9. *Киевская старина.* 1906. Т. 94. Окт. 10. *Коцюбинський М.* Твори: В 7 т. К., 1975. Т. 4. 11. *Поважна В. М.* Розвиток української літературної критики у 80—90-х роках ХІХ ст.: До проблеми критеріїв і методу. К., 1973. 12. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. 1981. Т. 31.

В статье рассматривается проблематика теоретического исследования И. Франко «Из секретов поэтического творчества» — вопросы художественной природы искусства, принципы литературной критики, методика эстетико-функционального анализа художественного произведения — в контексте методологического развития украинской литературной критики рубежа ХХ века.

Стаття надійшла до редколегії 19.06.86

МОТИВ ТРАГІЧНОЇ ВИНИ В ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА

У творчості І. Франка представлені найрізноманітніші види трагічних конфліктів. Це — трагічні *картини експлуататорського світу*, розкриті у межах даного твору («Смішний сей світ! Смішний ще поет...»), трагедія людської *долі* («Зів'яле листя») і трагічні соціально-історичні *ситуації* громадського діяча («Тюремні сонети»); найчастіше ж, оскільки в поезії Франка переважають короткі ліричні вірші, це — окремі трагічні *випадки*, які, звичайно, можуть бути симптомами соціально-історичних і особистих ситуацій. Причому ці випадки зумовлюються трьома причинами: трагічною виною персонажа, трагічною помилкою і просто трагічним для даної людини (персонажа або ліричного героя) збігом обставин.

Своєрідну класифікацію видів трагічного подано у вірші «Тяжко-важко вік свій коротати...» (1878). Перший вид — «У незнан-ня сумерці нім // ... в ярмі стогнати, // До могили простогнати в нім», тобто трагізм долі, але трагізм неусвідомлений, — визначається як найменше зло. Тяжче «вік цілий боліти, // А не знати навіть, де болить», — це щось близьке до трагічної помилки, трагічного незнання.

А ще тяжче бачити всю муку.
Знати добре джерело її,
Але не могли подати руку
Тому брату, що так стогне в тьмі.
[1, т. 1, с. 42].

Це вже трагічна обставина, коли винен невинний*, коли зовнішньо нерозв'язне зіткнення посилюється внутрішнім конфліктом. Нарешті, прагнути волі і правди, хоч герой знемагає в неволі, «у путях» [1, т. 1, с. 42]. Це така трагедія долі, коли людина усвідомлює недоладність, безглуздість і несправедливість усього того, що її оточує, але в силу якихось причин не може боротися з обставинами, бо пригнічена або навіть переможена ними. Вважаємо, що такий трагізм може бути витлумачений як трагізм суспільно-історичних умов.

До теми трагічної вини можна зарахувати вірші «Догорають поліна в печі...», «І довелось мені за се страждати!...» (зб. «З вершин і низин»), «Смійтесь з мене, вічні зорі!...», «Я хтів життя кінець зробіть...» (зб. «Зів'яле листя»), «Якби...» (зб. «Мій Ізмарагд»), «Найгірше я людей боявсь тоді...», «Я не скінчу тебе, моя убога пісне...» (зб. «Із днів журби»). В основному мова йде

* «Трагічні герої винні і водночас невинні», — писав Гегель, пояснюючи цей парадокс тим, що складаються такі ситуації, коли «немає місця ні для нерішучості, ні для вибору» [2, с. 593]. Тут Гегель іде за Арістотелем, котрий писав про трагічного героя як такого, що помиляється, тобто не знає про власну провину [див. 3, с. 131, 133—134].

тут про людину, котра не може змиритися з несправедливістю або взагалі з якимись ненормальними явищами, але відчуває свою безпорадність перед ворожими силами і не спроможна змінити нічого. Ця надзвичайна совісність ліричного героя в інших умовах була б гарантією значно кориснішої його діяльності, але в даний момент, а в деяких випадках назавжди робить його «без вини винуватим».

Осібнo у цьому ряду стоять вірші «Смійтесь з мене, вічні зорі!...» і «Я хтів життю кінець зробить...» (зб. «Зів'яле листя»), де мова йде не про суспільну вину, а про вину перед самим собою. Ліричний герой у відчаї — він не може подолати власні страждання, сам себе називає: «слабкий, над труси трус». Але характерно, що й тут виникає типово франківський образ в'язня: навіть при вживанні цього слова в переносному розумінні своєрідним еталоном вищого страждання для революціонера Франка є позбавлення людини свободи:

Сам від себе геть, за море
Я тікаю... Чи втечу?
Я кайданник! Власне горе
За собою волочу.

[1, т. 2, с. 147].

Тут же ми зустрічаємось з підходом, котрий вирізняє вірш «Смішний сей світ! Смішніший ще поет...» Аналогічно, важке стає ще важчим, «освітлюючись» трагічним, самоіронізуючим сміхом.

У вірші «Смійтесь з мене, вічні зорі» в ліричного персонажа сяйнула думка про вихід із страждань, хоча й аж ніяк не позитивний — самовбивство, але він не зважає на це. Справа не просто в тому, що він боїться. Він розуміє свою вину, але й перед ним винні. Він вибухає страшним прокляттям, але не адресує його тій, яку продовжує безнадійно любити. Розуміючи, що вона для нього, поета, — «краса життя, // струя чуття, пісень пора» [див. 1, т. 2, с. 160—161], — він відводить своє прокляття, але й для поетичних поривів ліричний герой вже також знесилений. Подвійна вина і зіткнення всесильної пристрасті з неспроможністю що-небудь змінити — основа трагізму в даному творі.

І все ж слід підкреслити, що трагічні зіткнення відбуваються у Франка переважно на суспільному ґрунті. Прямо й чітко про це сказано в останній строфі вірша «Догорюють поліна в печі...»:

Я боротись за правду готов,
Рад за волю пролить свою кров,
Та з собою самим у війні
Не простояти довго мені.

[1, т. 1, с. 49].

Наведемо паралелі з інших віршів:

Я знав, в якій вони живуть біді,
та як же я до помочі їм стану?
Я знав, що пута їх міцні й тверді
і, не зламавши їх, я марно зв'яну.

О, я боявся їх, немов докору...,
неначе сам я винен був їх горю.

[«Найгірше я людей боявсь тоді...»,

1, т. 3, с. 25—26].

Мов дерево серед степу безлисте
в осінній бурі б'ється і скрипить
і скрип той чує поле болотисте, —
отак душа моя тепер терпить
Слаба, безкрила, холодом прибита,
Мов ластівка у річці зиму спить.
[«Я не скінчу тебе, моя убога
пісне...», 1, т. 3, с. 32].

Ці нарікання нагадують «покаянні» вірші Некрасова, однак у творах Франка менш автобіографічності, вони дещо подібні до лермонтовської туги за справжніми ділами: «Лиш в кого праця потом скрань зросила, // Наверх той виб'єсь з темної юрби. // Та праці тої, мамо, в нас так мало!» [«Якби...», 1, т. 2, с. 185].

У ліриці Франка вірш не про вину особистої чи громадської бездіяльності позитивного героя, а про «вину» його дій. Життя суперечливо поєднує позитивні і негативні наслідки вчинків, здійснених із найкращими намірами. Прислів'я про те, що добрими намірами вимощений шлях у пекло, володіло, мабуть, увагою Франка, коли він писав «І довелось мені за се страждати!...»; чи не за творчою інерцією на самому початку наступного сонета того ж циклу промайнуло ім'я Данте («Колись в сонетах Данте і Петрарка...»). Поет пише, що на пристрасну любов йому відповідали байдужістю, прикритою словоблудством, сентиментальністю і т. д. Любов тут — цілком очевидно, — не тільки любов до жінки. Мова йде про любов і ненависть як справу всього життя, про котру Некрасов писав: «То сердце не научится любить, // которое устало ненавидеть» [4, с. 158]. Зло може бути завдане і злій і добрій людині, так само як злу і добру, як життєвим началом взагалі. Саме складність життєвих відносин, в яких стикаються протилежні результати вчинків, породжує трагічну роздвоєність у свідомості поета, що прагне всеосяжної любові:

Лиш де я не шукав її, де навіть
І зло чинив, щоб стать її негідним,
Там я найшов її. Отим-то травить
Мене подвійне горе жалом мідним:
Те зло, що своїм прогріхом вважаю,
І те добро, що без заслуги маю.

[1, т. 1, с. 150].

Цілком можливо, що в цих словах є елементи так званого абстрактного гуманізму. Але загальна думка І. Франка ширша і глибша, він хоче передусім сказати, що людина може бути винна, сама того не відаючи або навіть страждаючи від своєї вини, а може й мати заслуги без прямого розрахунку на те, щоб зробити ту чи іншу добру справу. Можливості людини надзвичайно великі і разом з тим неминуче обмежені, ось чому надто несподіваними іноді бувають результати її діяльності. Людина винна не тільки в своїх вільних провинностях, але й у тому, що не завжди може досить чітко розмежувати добро і зло. Таким чином, думка художника в цьому творі значно багатша від будь-якого тлумачення, пов'язаного з тією чи іншою конкретною історичною ситуацією та із зіткненням тільки визначених класових груп.

У строго соціальному плані трактується трагічна вина в поемі «Похорон» (1899). Мирон, яким він постає у власному сні, — натура демонічна, певною мірою парадоксалист, вирішив прищепити своєму народові благородство за допомогою найнегіднішого вчинку — зрадництва. Світські стовпи суспільства, яким на бенкеті Мирон викладає своє кредо, — князь, граф, барон, генерал — дрібні й нікчемні порівняно з ним. Вони вважають його звичайним зрадником, запродавцем (промова генерала). У відповідь Мирон розкриває безглуздість подібних пропозицій. Мирон — передусім філософ, що прагне вплинути на поки що інертний народ:

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

[1, т. 5, с. 80].

Але як, на думку Мирона, він цього досяг? Саме зрадивши повстання. Ті, хто боролись під його керівництвом, в душі були «такі ж раби, як уперед були» [1, т. 5, с. 79]. Від цього внутрішнього рабства Мирон хотів визволити весь народ видовищем героїчної загибелі повстанців. Перед ним, таким чином, подвійна мета: визволити трудящий народ і зробити його внутрішньо гідним цього звільнення. Він максималіст, як ібсенівський Бранд, для нього існує одна дилема: все або нічого. Йому не потрібна перемога, якщо це буде перемога не тих людей, яких він прагнув бачити вільними. Тому він зраджує їх, прирікає на смерть, сподіваючись на нову хвилю повстання.

Сцена похорону Мирона, на якому присутній він сам і впізнає в мерці самого себе, є спростування цієї теорії. Мирон хотів духовно ожити весь свій народ, жертвуючи частиною його; але зрадивши маси, відірвавшись від них, протиставивши себе їм, він сам став мерцем, якого тільки й залишається везти на цвинтар. Мирона вбив сам Мирон. Є два Мирони: один — поважаний усіма — вбитий другим, котрого опізнають на кладовищі як убивцю і кидаються закопувати разом з трупом.

Трагічну вину Мирона не можна трактувати спрощено. О. І. Білецький провів паралель між «Похороном» і статтею Франка «Поет зради» (1897) про «Конрада Валенрода» Адама Міцкевича, відзначивши в поемі, як і в статті, «рішуче засудження всякого «валенродизму», зрадництва і дворушництва» [5, с. 36]. Буквально в тих же виразах характеризують ідейний зміст «Похорону» А. Каспрук [6, с. 122], С. Крижанівський і Б. Турганов [7, с. 14] та ін. Однак А. Каспрук відзначає, що Мирон, по-перше, зраджує народ із «добрими» намірами, а по-друге, з самого початку гірко розкаюється в цьому [6, с. 109, 114, 120]. А. Скоць на відміну від О. Білецького не заперечує автобіографічний елемент в образі Мирона [8, с. 60]: як відомо, Мирон — ранній псевдонім І. Я. Франка та ім'я хлопчика — його автобіографічного героя.

Певна річ, зраду Франко засуджує, але це не означає, що до цього зводиться суть поеми (на рівні розуміння бравого вояки-

генерала в поемі), що характер Мирона слід вважати цілком негативним. По-перше, сон Мирона, в якому він зраджує своїх і ховає самого себе, — це тільки марення його гарячкової уяви, як з'ясовується в епілозі. Отямившись, він аж ніяк не відчуває себе зрадником і продовжує болісно сумніватися:

Чи вірна наша, чи хибна дорога?
Чи праця наша підійме, двигне
Наш люд, чи, мов каліка та безнога,
Він в тім каліцтві житиме й усхне?
І чом відступників у нас так багато?
І чом для них відступство не страшне?
[1, т. 5, с. 88].

Отже, сам Мирон дивується, звідки беруться зрадники. А, по-друге, трагічну вину із Миронового сновидіння поділяє не хто інший, як народ, чия справа може бути занапащена через зраду лише однієї людини. Наведені слова про нього сказані неупереджено і справедливо. Сам народ, який у поемі справді не наділений лицарськими почуттями, можна сказати, поки що здатний на зраду. «Усі ми плем'я сонне, і боляще, // І маловірне, і покус таких // До нас підходять тисячі щодня ще» [1, т. 5, с. 89].

Питання потенцій народу, його духовного розвитку — взагалі одні з найскладніших, і якщо в можливостях народу сумнівався Мирон, то іноді сумнівався в них і Франко, не раз притому впадаючи у відчай. Діалектичне вирішення цієї суперечності зміг знайти тільки соціалістичний реалізм. Іван Франко не знаходить розв'язки, але постійно її шукає, не зупиняючись перед крайніми, парадоксальними припущеннями. Тому й Мирон — не викривальний, а трагічний персонаж, який викликає разом з осудом і співчуття. Трагічна вина Мирона — не тільки алегорія зрадництва хиткої буржуазно-націоналістичної інтелігенції в революційній боротьбі [див. 5, с. 36; 6, с. 122], але й визнання — з болем і стогоном — неготовності народу в даний історичний момент до будівництва нового життя.

Наведемо ще один цікавий приклад художнього втілення трагічної вини — казка «Абу-Касимові капці» (1895). Казка витримана, згідно з арабським джерелом, у комічних тонах. Але сам поет акцентував у ній інше. «Я глянув на ту комічну історію і, не вменшаючи комізму, силкувався вивести наверх її трагізм власне в психології скупаря та в устрої тої орієнтальної суспільності, серед якої відбувається подія. Деспотизм, підкупність урядників, безправ'я одиниці виплоджує фаталістичний світогляд і нахил до містицизму» [1, т. 4, с. 299].

Франко прагнув у всьому і завжди викривати деспотизм. Сучасний радянський читач, для якого ці завдання, як їх розумів Франко, вже не такою мірою актуальні, сприймає поему інакше. Але, як нам здається, сам Франко також переоцінив трагічний елемент у своєму творі. Він все ж таки більше сміється над Абу-Касимом, ніж співчуває йому. Очевидно, слово «трагічний» в своїй передмові він використав не строго термінологічно, маючи на увазі просто наявність серйозного підтексту у смішній оповіді.

1. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976. 2. Гегель Г. В. Ф. Естетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. 3. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. 4. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1948. Т. 1. 5. Белецкий А. Поэзия Ивана Франко // Франко Иван. Сочинения: В 10 т. М., 1958. Т. 8. 6. Каспрук А. А. Філософські поеми Івана Франка. К., 1965. 7. Крыжановский С., Турганов Б. Иван Франко (1856—1916) // Франко Иван. Стихотворения и поэмы. Рассказы. Борислав смеется. М., 1971. 8. Скоць А. І. До генези поеми І. Я. Франка «Мойсей» // Іван Франко. Статті і матеріали, Львів, 1965. 36. 12.

В статье предложена типология трагических конфликтов в поэзии И. Франко. Главное внимание уделено одной из разновидностей трагического — трагической вине в ее отличии от трагической ошибки — в лирике и поэтическом эпосе Франко. Оспорена традиционная трактовка поэмы «Похорон», искажающая постановку и решение проблемы трагической вины в этом философском произведении.

Стаття надійшла до редколегії 11.12.85

Л. І. СКУПЕЙКО, мол. наук. співробітник
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР

І. ФРАНКО ПРО ТВОРЧУ ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ПИСЬМЕННИКА

Як франкознавча проблема творча індивідуальність не була ще предметом спеціального дослідження. Лише в окремих статтях автори тією чи іншою мірою торкаються її часткових аспектів [3, 5 та ін.]. Порушувались вони мимохідь також у працях Є. Адельгейма, А. Войтюка, Б. Кубланова, М. Пархоменка, Ф. Пустової, І. Стебуна.

Останнім часом з'явилося чимало досліджень, присвячених темі творчої індивідуальності митця (В. Баранова, Б. Бурсова, О. Бушміна, В. Виноградова, Г. В'язовського, Б. Кормана, Д. Лихачова, М. Храпченка, Я. Ельсберга та ін.), однак сам термін «творча індивідуальність» досі не знайшов достатнього історико-літературного і теоретичного обґрунтування ні у вузівських підручниках з історії і теорії літератури, ні у літературознавчих словниках і літературних енциклопедіях. Лише «Словник літературознавчих термінів» В. М. Лесина і О. С. Пулинця (К., 1971), «Словарь литературоведческих терминов» за редакцією Л. Тимофеева (М., 1974) і «Краткий словарь по эстетике» для вчителів за редакцією М. Ф. Овсянникова (М., 1983) фіксують цей термін, обмежуючись його загальною характеристикою.

Тим часом дослідження творчої індивідуальності письменника як у плані історико-літературному, так і загальнотеоретичному має велике методологічне значення. Адже у співвідношенні літератури з дійсністю, зв'язок з якою, як відомо, становить найбільш істотну частину системи літератури [6, с. 5], творча індивідуальність виступає головною продуктивною силою. Отже, завдання полягає в тому, щоб уявити історико-літературний процес

як діяльність людини, що переслідує свої цілі [2, с. 92], як людську чуттєву діяльність, як практику [1, с. 1].

З цього погляду літературно-критична спадщина І. Франка викликає особливий інтерес. Він перший на Україні створив справді наукову концепцію національної літератури, її самобутності й оригінальності, визначив її зв'язки з світовим літературним процесом.

Критично переробляючи і узагальнюючи досвід своїх попередників і сучасників, І. Франко розвивав ідеї, що утверджували розуміння мистецтва не тільки як об'єктивного явища, а передусім як результату суб'єктивно-творчої діяльності митця. Ці його судження до наших днів зберігають свою наукову актуальність і можуть послужити важливою основою як для побудови загальної наукової концепції творчої індивідуальності, так і для визначення якісних етапів розвитку художньої свідомості в українській дожовтневій літературі.

Проблема автора, творця художніх цінностей, вважав І. Франко, виникає лише на певному етапі літературного розвитку, а її наукова постановка тісно пов'язана з формуванням історії літератури як науки, зокрема з утвердженням культурно-історичного методу в літературознавстві. Застосування цього методу у дослідженні художніх явищ набагато розширило передусім уявлення про самий контекст їх виникнення і функціонування. Зокрема, з'ясувалося, що більша частина європейських новел, казок, притч має виразно орієнтальне походження. Ця думка не тільки утверджувала переконання про споконвічні духовні взаємини між Сходом і Заходом, а й підкреслювала, що між літературними «вигадками» і життям, його культурно-духовними течіями існує органічний зв'язок, набагато тісніший і живіший, відзначав І. Франко, ніж досі можна було допускати. Таким чином, виникало питання, розв'язання якого мало принципове значення як для розуміння історії літератури, так і самого процесу художньої творчості, а саме: «...що в данім творі треба вважати духовою власністю самого автора, а що він бере з традиції, з сучасного оточення або просто з книжок і як перетворює се в своїй фантазії?» [9, т. 40, с. 16].

Не менш виразно ця ж проблема постає у виданнях письменницьких спогадів і листування, які з'явилися у кінці XVIII — на початку XIX ст. На думку І. Франка, вони вперше дали змогу дослідникам заглянути у творчу лабораторію митця, побачити, як під впливом тих чи інших факторів створюються художні картини, образи, характери. «Ідея тісного зв'язку твору з творцем, а творця з оточенням, — вважав І. Франко, — виступила тут уперве ясно... Аж тепер показалося, яке значення може мати докладна біографія письменника для повного зрозуміння його писань і чим буває письменник зі своєю творчістю для суспільності» [9, т. 40, с. 16—17].

Сформульована І. Франком ідея зв'язку «твору з творцем, а творця з оточенням» передбачала, по суті, системний підхід до вивчення літературних явищ. Згідно з цією ідеєю, дослідження

письменницької індивідуальності включалося у загальну характеристику літературно-художніх феноменів і вимагало вивчення загальних закономірностей художнього розвитку певної епохи. Оскільки ж зміни у художній творчості перебувають у залежності від включеності письменника у суспільно-культурні відносини, а рушійною силою цих змін виступає сам письменник зі своєю творчістю, то ясно також, що процес «розмивання» типологічних границь, визначених відносно стійким кодексом властивих даному часові і даному письменнику естетичних норм, традицій і т. д., завжди носить історично конкретний і індивідуально неповторний характер. Формування творчої індивідуальності, яка розглядається у контексті загального літературного розвитку, з цієї точки зору уявляється процесом трансформації художнього досвіду (традицій) і утвердженням індивідуальної художньої «моделі світу». Остання в свою чергу також виступає у своєму конкретному вияві перехідним етапом до більш високого ступеня естетичної свідомості.

Не можна, однак, забувати, що роль і співвідношення системотворчих компонентів («твору», «творця» і «окруження») у системі літератури на різних історичних етапах були неоднаковими. В історії української літератури І. Франко виділяє три типологічних періоди, що виявляють спільність і відносну стабільність естетичних принципів.

Перший — від першоджерел української літератури до XVI ст. (за типом творчості його можна назвати середньовічним) — характеризується, на його думку, нормативністю художнього мислення, канонічністю й імперсональністю. Вияви авторської індивідуальності переважно випадкові і завжди співмірні вимогам жанру і стилю. Поняття традиції тут рівнозначне поняттю норми, тобто «зразка і критерія позитивної оцінки твору мистецтва» [7, с. 15]. Етикетність, часте цитування (без вказівки першоджерела), посилення на авторитетність попередника тощо не сприймалися як художній прорахунок, як показник неоригінальності. «Найкращим письменником визнавався той, — писав І. Франко, — який знав найбільше цитат із святого письма та з творів отців церкви, і умів ними доводити будь-яку річ, «не додаючи нічого зі свого розуму» [9, т. 41, с. 82].

Правильність наведеної характеристики І. Франком літератури даного періоду підтверджується ґрунтовними дослідженнями сучасних учених-медієвістів. Разом з тим конкретний аналіз, дослідження окремих жанрів і стилів приводили І. Франка до істотних корективів у оцінці «домонгольської» літератури. Хоч за типом творчості вона, без сумніву, є «традиційно-шаблонною», нормативною, однак дотримання традиційності у різних жанрах здійснювалося по-різному. Якщо, наприклад, переклад грецьких священних книг здійснювався «по-рабськи», слово в слово, іноді навіть з повною втратою смислу (недоторканість тексту, як відзначав І. Франко, тут була основним принципом), то апокрифи, на його думку, не мали такого «німбу святості». Перекладались вони вільніше, допускалась переробка, комбінування окремих епізодів, стиліза-

ція у формі проповідей чи оповідань з приводу якогось випадку та ін. Можна навіть сказати, підкреслював І. Франко, що «на них розум православних слов'ян, а отже, і русинів, наче робив перші кроки літературної творчості» [9, т. 30, с. 247].

Крім того, характерними ознаками літератури даного періоду І. Франко вважав паралельність і близькість усної і писемної традицій, змішування світських і духовних інтересів і загальне її розуміння як діяльності корисної, повчальної тощо. Загалом ці явища дали змогу І. Франкові твердити, що у цей час південноруська писемність виявляє значну різноманітність змісту, який аж ніяк не можна втиснути у рамки терміну «церковщина». «Навпаки, — відзначав дослідник, — бачимо тут поважний, як на ті часи, початок національної літератури, що силується відповісти всім біжучим потребам державного, суспільного та духовного життя і при щасливіших обставинах, при розвою освіти та зносин з Європою (на се заносилось, особливо в Галицькій Русі) могла б бути вже від XIV віку піти слідом за чеською літературою і розвинути на питомій основі» [9, т. 34, с. 415].

Цього, однак, не сталося. Конкретно-історичні умови, які склалися на Русі у другій половині XIII — першій половині XIV ст. не сприяли її духовному прогресу. І лише починаючи з XVI ст., вважав І. Франко, можна говорити про новий, другий період в українській літературі. Розпад давньоруського удільно-дружинного ладу і унія литовської Русі з Польщею, занепад Константинополя і послаблення візантійського впливу, засвоєння ідей гуманізму, що проникали із Західної Європи і Польщі на Україну [див. також 4, с. 132—216], реформаційний рух — ось ті головні духовні течії, які, на думку І. Франка, зумовили зміни у всьому суспільному і літературному житті Південної Русі, починаючи з XVI ст. [див. 9, т. 41, с. 54—55]. Вони сприяють оживленню літератури, її наближенню до життя, до живої народної мови, більш вільному ставленню до традиції, демократизації її героя, а разом з тим і відкриттю цінності людської особистості і виявленню індивідуальних якостей письменника [8, с. 158]. «...Починається справді нова доба в історії южноруської літератури, — писав І. Франко. — Побуття індивідуальності тут далеко сильніше, сила традиційних пут духовних далеко слабша, діяльність писательська — різноманітніша і свободніша, ніж в попередній епосі» [9, т. 41, с. 41].

Не дивно, що саме в цей період зароджується і набуває розвитку, за словами І. Франка, «перша всеукраїнська, дійсно національна література» [9, т. 28, с. 174]. У літературу проникають питання свободи совісті, національної незалежності, політичної визначеності, громадянських прав людини; виявляються протиріччя між розумом і вірою, між реальною дійсністю людини і теологічно-християнськими уявленнями про неї; виступає цілий ряд письменників з яскраво вираженою індивідуальністю, визначається тенденція до самопізнання мистецтва, до самовираження особистості, до усвідомлення й оцінки стилю, форми і мови свого твору та ін.

Яскравим виявом цих тенденцій була творчість Івана Вишенського, письменника «з так сильно розвитим характером індивідуальним» і «так різко малоруського навіть по поглядам церковним» [див. 9, т. 30, с. 40, 204]. Незважаючи на традиційність форми послання, яку використовує Іван Вишенський, у його творах, відзначав І. Франко, разом з переміщенням конфлікту в морально-психологічну сферу місце агіографічного вимислу поступово займає художня умовність, здатність «думати образами, замість абстракційних понять бачити і малювати пластичні і барвні картини» [9, т. 30, с. 200].

Важливим етапом на шляху «розкріпачення» авторської індивідуальності І. Франко вважав «Пересторогу», автору якої властиве історичне відчуття традиції. Основою його національного почуття виступає уже не тільки віра і мова, як у Івана Вишенського, а й народна пісня, звичаї й обряди, що вважалися раніше «поганським квасом».

Загалом же аналіз української літератури XVI—XVIII ст. привів І. Франка до думки, що вже у творчості Кл. Зіновієва і Гр. Сковороди зароджується «тип новочасного письменника, що виступає не як речник типових поглядів маси або приписів традиційної доктрини, але як індивідуальна поява зі своїми власними поглядами, виробленими сильно розвитим індивідуальним життям і думанням» [9, т. 40, с. 362].

Процес перебудови середньовічної художньої системи і утвердження новочасного типу творчості в українській літературі завершується лише в кінці XVIII — на початку XIX ст. Література наближається безпосередньо до відображення національного життя, стає світською, демократичною. Відбувається зміна типів художньої свідомості — перехід від «універсалізму» художнього виробництва до індивідуального типу творчості, інтенсивний ріст об'єктивно-пізнавальної здатності літератури, її комунікативної, оціночної і перетворювальної функцій. На відміну від попередньої епохи творчий процес тут, на думку І. Франка, організовується за «принципом індивідуальності», загальнолітературний — за принципом «провідної ідеї» епохи. Звідси різноманітність не тільки напрямів і течій у новій літературі, а й функціональних стилів у рамках одного напрямку чи течії. Література стає оригінальною.

Розкриваючи суть оригінальності, І. Франко пояснював: «Коли говорю про оригінальність нової южноруської літератури, то розумію се тут в порівнянні з южноруською літературою давніших епох, маю на думці брак шаблановості і традиційного топтання одних і тих самих, для всіх обов'язкових стежок. Нова українська література по приміру всіх новоевропейських літератур основана на принципі індивідуальності, вважає поетичну творчість за один із найвищих і найкращих проявів людської індивідуальності і власне з того принципу черпає свою силу, різноманітність і оригінальність» [9, т. 41, с. 47].

Отже, література стає оригінальною не тому, що в ній починає переважати особистісне начало, а тому, що у своїй новій якості вона не може існувати без вияву авторської індивідуаль-

ності. Було б помилкою робити висновок про оригінальність твору шляхом виявлення в ньому особливостей індивідуальності його автора. «Принцип індивідуальності» — це історично складена особистісна форма естетичного ставлення до дійсності, немислима поза індивідуальним баченням світу, але не тотожна індивідуальній своєрідності автора. Традиційність (нормативність) втрачається як принцип, як зразок і критерій оцінки твору. Джерелом художньої своєрідності виступає конкретно-історичне, національне, «пропущене» через призму особистості митця. Першоосновою оригінальності літератури стає жива дійсність.

Звичайно, утвердження «принципу індивідуальності» здійснювалося поступово. Як свідчать праці І. Франка, в українській літературі ХІХ ст. можна виділити кілька етапів у розвитку творчої індивідуальності. Автор як творець «основної ідеї» і «локального колориту» твору виразно заявляє про себе вже в «Енеїді» І. Котляревського [9, т. 31, с. 320]. Орієнтація на індивідуальний внутрішній світ як головне джерело творчості характерна для поетів-романтиків. Правда, в українському романтизмі особистість не володіє такою яскравою індивідуальною виразністю, як у деяких західноєвропейських літературах, оскільки поряд з романтичними ідеалами вона несе в собі і якості просвітительської «природної людини», яка ще не відчужена від суспільства і не претендує на самоцінність. Очевидно, саме тому І. Франко не вказує на виокремлення особистості як істотну рису української романтичної свідомості. Разом з тим його конкретний аналіз творчості поетів-романтиків, наприклад В. Забіли, дає достатнє уявлення про романтичний тип письменника в українській літературі.

Свій повний вияв «принцип індивідуальності» знаходить лише у творчості Т. Шевченка. Тут він реалізується як основний принцип, що представляє не тільки складений тип художньої свідомості нового часу, а й індивідуально неповторний спосіб пізнання і відображення дійсності. І. Франко справедливо відзначав: «Писателем, котрий зробив у нас те, що Данте в літературі італійській, Кальдерон і його група в іспанській, Шекспір в англійській, мусимо вважати Тараса Шевченка» [9, т. 28, с. 78]. Особливо слід підкреслити, що саме досліджуючи творчість Т. Шевченка, І. Франко приходить до висунення понять індивідуального методу і індивідуального стилю письменника як основних форм вияву й функціонування його творчої особистості. А критерієм суспільно-історичної і художньої самосвідомості митця утверджується народність як форма існування дійсності у творі, форма вияву художньої правди.

Особливий інтерес викликають міркування І. Франка про розвиток індивідуального начала в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. Аналізуючи художні процеси цього періоду, дослідник зауважив, що зв'язок індивідуального з естетично необхідним тут стає більш тісним. Відбулися істотні зміни у всій структурі творчості письменників «нової генерації». Новим був спосіб художнього освоєння життєвих фактів. Якщо письменники «старої школи» (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний та ін.) своє

завдання бачили переважно у зображенні певних обставин і за їх допомогою пояснювали людські характери і вчинки, то у центрі уваги «молодших» — передусім характер, «людська душа». «Вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення»; це — спосіб бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв, відзначав І. Франко [9, т. 35, с. 108]. — Відбувається своєрідне зміщення «матеріальних» і «ідеальних», об'єктивних і суб'єктивних елементів у творі, раціонального й ірраціонального, епічного і ліричного начал у його структурі. Просторово-часова послідовність вчинків і дій персонажів руйнується, переноситься у їхню свідомість і відповідно фіксується у творі як певний психічний стан, настрій чи процес. А разом з тим і відбуваються зміни у поетиці: відсутність просторових описів, схильність до ритмічності й музикальності, деформація жанрів тощо.

Таке взаємовідношення системотворчих компонентів в українській літературі цього періоду істотно змінює роль письменника і характер його діяльності. Саме тому, що герой твору максимально виокремлюється, його залежність від письменника посилюється, оскільки засвоєна автором суспільно-історична закономірність, що трансформується у творі через дії і вчинки героя у художній зміст, — це вже щось виключно авторське, особисте, об'єктивне за суттю, але найтісніше зв'язане зі світоглядом, вихованням, творчими здібностями письменника. І. Франко справедливо підкреслював, що тепер справа «не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх допомозі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси» [9, т. 31, с. 118].

Утверджується тип письменника — «артиста», творця, метою якого є не стільки відтворення, скільки створення нової, художньої дійсності. Твір, отже, стає «впливом такого, а не іншого способу думання, бажання і почування автора, впливом і маніфестацією його душі, образом його індивідуальності. Розуміється в такому разі, — підкреслював І. Франко, — що коли індивідуальність поета невироблена, невисока, безхарактерна і негармонійна, то й його поезія навіть при великій таланті не підіймається високо, не порушить нашої душі» [9, т. 31, с. 273].

Отже, з удосконаленням способу художньої творчості роль творчої індивідуальності зростає. Форми її вияву істотно змінюються і ускладнюються, а разом з тим і поглиблюється зв'язок літератури з дійсністю. Література стає все більше «неподібною до школи» і все більше «подібною до життя» [9, т. 41, с. 525]. Більше того, цей «тріумф індивідуалізму», на думку І. Франка, не тільки надавав літературі великого соціального значення, а й істотно змінив, збагатив форми її впливу на суспільство. Питання про її функціональне значення тепер слід розглядати «не з погляду простої суспільної утилітарності, а з погляду вищої культури душі, розширення й утончення нашого чуття і нашої вразливості» [9, т. 35, с. 111]. Тому слід говорити не тільки про

«спеціальну душевну організацію» митця, а й про творчу індивідуальність читача.

Таким чином, творча індивідуальність письменника розглядається І. Франком у складному комплексі історико-літературних і теоретичних проблем, викликаних потребою осмислення національної своєрідності української літератури, її змістовності й оригінальності, суспільної активності, зв'язку з світовим літературним процесом.

У з'ясуванні цієї проблеми І. Франко виступив оригінальним дослідником. На відміну від представників біографічного методу і культурно-історичної школи у літературознавстві, які обмежували аналіз художнього твору чи то виключно умовами його виникнення, чи лише індивідуальною своєрідністю його автора, він намагався зрозуміти літературний розвиток як історію взаємозв'язку літератури з життям, відводячи активну роль у цьому процесі конкретним творчим індивідуальностям. Тому письменник в уявленні І. Франка виступає не продуктом загального стану «світоглядів і нравів» (І. Тен) суспільства чи, сказати б, «вмістилищем» індивідуальної неповторності, а конкретно-історичною особистістю, естетична діяльність якої скерована на художнє перетворення реальної дійсності. У цьому його погляди зберігають свою актуальність і для сучасності.

1. Маркс К. Тези про Фейербаха // Маркс К. і Енгельс Ф. Твори. Т. 3.
2. Маркс К. і Енгельс Ф. Святе сімейство, або Критика критичної критики // Твори. Т. 2.
3. В'язовський Г. Орбіти художнього слова: Творча культура письменника. Одеса, 1969.
4. Голенищев-Кутузов Н. Н. Славянские литературы: Статьи и исследования. М., 1973.
5. Каспрук А. А. Иван Франко про літературну працю // Слово про великого Каменяра. К., 1956. Т. 1.
6. Лихачев Д. С. Древнеславянские литературы как система // Слав. лит.: VI Междунар. съезд. славистов. Прага, август, 1968: Док. сов. делегации. М., 1968.
7. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Пробл. канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
8. Сазонова Л. И. Украинские старопечатные предисловия конца XVI — первой половины XVII в.: (Особенности литературной формы) // Рус. старопечатная лит. XVI — первая четверть XVIII в.: Тематика и стилистика предисловий и послесловий. М., 1981.
9. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1980—1984. Т. 26—41.

В статье анализируется историко-теоретический подход И. Франко к проблеме творческой индивидуальности. Возрастание творческой активности художественной личности в украинской литературе И. Франко ставит в тесную связь с общественно-историческим развитием и рассматривает как закономерный и исторически прогрессивный процесс сближения литературы с изменяющейся жизнью.

Стаття надійшла до редколегії 10. 01. 86

І. О. ДЕНИСЮК, доц., А. І. СКОЦЬ, доц.,
Львівський університет

• МАЙСТЕР ХУДОЖНЬОГО СЛОВА (Здобутки й перспективи радянського франкознавства)

Поняття «майстерність письменника» досить широке. Воно передбачає таку досконалість творчості, яка є органічною єдністю, синтезом, естетичною співдією змісту і форми і включає в себе також діалектику традицій і новаторства — засвоєння автором здобутків попередників і їх трансформацію через його творчу особистість, пошуки нових можливостей художнього освоєння світу.

Категорія майстерності стає ще об'ємнішою стосовно Івана Франка — цього універсального генія, невичерпного атома: вона охоплює не тільки поетику його віршованої спадщини, прози та драматургії, а й критики та публіцистики. Характерно, що й свій науковий трактат Каменяр назвав підкреслено метафорично — «Із секретів поетичної творчості», продемонструвавши високе мистецтво літературознавчого та психологічного дослідження. Однак завдання даної статті обмежується оглядом досягнутого в галузі вивчення майстерності Франкової поезії, прози, драматургії. Принагідно зауважимо, що вже є спроби аналізу майстерності літературно-критичних статей І. Франка та його публіцистики [19; 24; 25; 27].

Художнє мислення Івана Франка — важливий історичний етап в естетичному освоєнні дійсності не лише в масштабах українського літературного процесу, але й світового. І хоч у виступі Н. Кобринської на 25-річному ювілеї письменника говорилося про це, однак сучасники І. Франка не завжди належно оцінювали його саме як художника слова. Ідеологічні противники Каменяра замовчували або принижували його мистецьке новаторство. Найближчі його літературні однодумці, як от М. Павлик та М. Драгоманов, схильні були вбачати у Франкові в першу чергу публіциста і громадського діяча. Інші просто не розуміли художніх пошуків письменника, який часто переростав свою епоху.

Глибоке розуміння Франка як віртуоза лірики й першокласного новеліста засвідчили в дожовтневий період Михайло Коцюбинський і Леся Українка. Радянське літературознавство, яке створило окрему галузь — франкознавство, спираючись на марксистсько-ленінську методологію, внесло великий вклад у дослідження творчості письменника, у тому числі його художньої майстерності, особливо у післявоєнний час.

Перспективи і методи вивчення художньої спадщини Франка в 50-ті роки накреслюють синтетичні праці академіка О. І. Білецького про поезію і прозу Каменяра. Розглядаючи поезію І. Франка в типологічному зіставленні з творчістю Т. Шевченка, О. І. Білецький уточнює утверджену в літературознавстві думку про Франка як учня і спадкоємця Шевченка: при всій спільності ідейного пафосу це були неповторні поети — Шевченко насамперед поет почуття, Франко — поет думки. «Шевченко по природі поет пісенного, мелодійного складу. У Франка — потяг до ораторського, декламаційного стилю» [6, с. 443]. Учений оригінально визначив типологію поетичних мотивів і тональностей Франкової поезії — в ній три струни: «Перша — це бойові пісні, подібні до пісень античного Тіртея, який, за легендою, запаливав спартанські війська на військові подвиги. Друга — це струна інтимної лірики, гірких роздумів над особистим невдалим життям, над складністю поєднання особистого з громадським. І третя — це «мідна струна» (за виразом В. Гюго) — струна викриття, обурення, іронії, глузування» [6, с. 447].

Рух, еволюцію Франка-поета О. І. Білецький образно визначає за такою схемою: теза — антитеза — синтез. Тезою він вважає збірку «З вершин і низин», бо в ній накреслені основні лінії дальшої поетичної творчості цього автора. Антитеза проходить через ліричну драму «Зів'яле листя» до ліричної філософії «Мого Ізмарагду» та «Із днів журби». А збірка «Semper tigo» і поема «Мойсей» завершили та узагальнили поетичний шлях І. Франка, стали його художнім синтезом. Ці метафоричні роздуми дослідника мають конструктивне значення для осмислення еволюції поета. Справді, якщо Іван Франко — «гігантська майстерня літературної творчості» (Д. Павличко), то цю формулу без перебільшення можна віднести, на нашу думку, до одного тільки «Мойсея», бо тут Франко проявив себе не лише як поет високої художньої культури, який увібрав у себе талант лірика, епіка й драматурга, але і як вдумливий учений, мислитель, філософ, соціолог, фольклорист, історик. У трактуванні «вічного» образу Мойсея український письменник був неперевершений у світовій «мойсеїаді». «Поема «Мойсей», — робить висновок О. І. Білецький, — це до певної міри той філософсько-поетичний синтез, якого І. Франко наполегливо добивався у своїх художніх шуканнях, це підсумок і самооцінка його особистої діяльності» [6, с. 471].

Розвідка О. І. Білецького «Поезія І. Франка», як і його стаття «Художня проза І. Франка», була написана до 100-річчя з дня народження письменника. Ювілейні матеріали значно збагатили радянське франкознавство, сприяли його бурхливому поступу. Крім багатьох статей, у той час і пізніше появилось ряд наукових збірників, брошур і ґрунтовних монографій про життєвий і творчий шлях письменника [3; 5; 9; 10; 14; 21; 22; 23].

Серед інших проблем автори цих праць звертають увагу на аналіз художньої якості Франкової поезії, прози, драматургії. Але питання мистецької своєрідності письменника в їх дослідженнях не стає центральним, провідним. У цей час з'являються і розвідки, спеціально присвячені цій проблемі [26; 32; 42; 28; 29; 30].

М. Рильський характеризує І. Франка передусім як художника, який глибоко розуміє могутню силу поетичного слова — зброї в руках поета — творця і борця. Він бачить у ньому високообдарованого лірика, котрий майстерно володів канонічними формами й успішно творив свої, оригінальні. Франкові терцини, сонети, октави, тріолети, дистихи тощо — не данина традиції, а свідоме новаторство, що збагачувало художню культуру українського віршування. Дослідник вказав на багатство Франкової поетичної лексики та гнучкість його, як він висловився, «могутнього синтаксису». М. Рильський розумів, з яким «опором матеріалу» доводилось боротися поетові в той час, коли українська мова була ще не вироблена в літературному аспекті. «Була ця мова — мармур прекрасний, та не оброблений, і труд автора поетичного «Мойсея» подібний був до труда «Мойсея» скульптурного. Палкий і невтомний Франко нагадував палкого і невтомного Мікеланджело. Але досить прочитати такі речі, як пролог до «Мойсея», «Якби знав я чари», «Не можу забути», «Місяцю — князю», «Безмежнеє поле», щоб зрозуміти, що мова вірша була природною мовою для схвилюваного або враженого раптовою думкою-блискавкою Франка» [32, с. 73].

Об'єктом вивчення майстерності Івана Франка С. Шаховський обрав ліричну поезію. Саме поняття «художня майстерність» автор монографії не спрощує, не ототожнює з художньою технікою. «Лірична поезія починається не з рими і стопи, не з віршової техніки. Віршами можна викласти й теорію мистецтва, як це зробив Буало, і латинську граматику... Справжня досконалість ліричних творів полягає в багатстві почуттів і думок, їх типовості, у їх повчальному прикладі» [45, с. 20]. Тому в ліриці І. Франка дослідник у першу чергу бачить людину. Звідси його посиленна увага до духовного світу Франкового ліричного героя, до проблеми позитивного образу і взагалі змістовного багатства лірики.

Думки М. Рильського — «Франко володів великим ліричним хистом» [32, с. 73], «саме як поет він найглибше виявив своє духовне ество» [33, с. 53] у книзі С. Шаховського набули глибокого наукового обґрунтування. І. Франко представлений тут як майстер громадсько-політичної, дидактичної, філософської, пейзажної, любовної лірики, як новатор сонета.

Окремо ведеться розмова про майстерність композиції його поетичних збірок, про ідейно-естетичну функцію віршових циклів. Часто робляться виходи на суміжні з лірикою мистецтва — музику, живопис, скульптуру. С. Шаховський глибоко засвоїв родову специфіку лірики, «технологію» віршування. Він, звичайно, не ігнорує поетичної техніки (у дослідженні є спеціальний підрозділ «Майстерність і техніка»), «чує» її і розуміє як суму дійових, активних компонентів художнього вираження ліричного змісту, як «єдино можливу в ліричній поезії внутрішню органічну майстерність» [45, с. 21]. І під цим кутом зору розглядається звукова (ритмомелодійна), синтаксична, строфічна організація вірша, його жанрово-композиційна структура та інші компоненти поетики як змістовної форми.

Франкова школа поетичної майстерності у книзі С. Шаховського представлена як традиція, значною мірою повчальна для радянських поетів. Видатний майстер художнього слова, І. Франко і тепер сприймається як синонім мистецької довершеності.

Єдина в своєму роді, новаторська, ґрунтовна монографія С. Шаховського про мистецький дивосвіт Франка-лірика, безперечно, є значним здобутком радянського франкознавства. Вдалим її доповненням і продовженням можна вважати розвідку О. І. Дея [15]. Вона відзначається глибоким проникненням в образну систему поезії, показом ідейної функціональності образів, взятих з природи, її стихії і піднесених до ступеня революційних символів (образ вогню, сонця, світла, грому, лавини, бурі, повені, блискавки, заграви, зірок і т. п.).

В окремих «франківських» випусках «Українського літературознавства» є рубрика «Питання художньої майстерності». Серед її матеріалів заслуговують на увагу статті З. Т. Франко (1968, 1969), І. І. Ковалика (1969, 1973), Л. І. Міщенко (1968), Р. Ф. Кирчіва (1969), А. Ю. Войтюка (1969). Ці праці стосуються лише часткових питань поетики окремих творів і групи віршів І. Франка. Нам бракує праць синтетичного, узагальнюючого характеру про глобальні проблеми його поетичного стилю і поетики. Це ще більшою мірою торкається Франкової прози, про майстерність якої до цього часу немає ні одної спеціальної монографії. Потребують дослідження й окремі збірки Каменяра як художньо-системна цілість. «Кожний збірник віршів І. Франка, — писав М. Рильський, — це книга з різко окресленим характером» [33, с. 58]. Звернімо увагу: не збірка, а книга, тобто такий тип видання, який становить цілісну внутрішню організацію, композиційну згармонізованість. Немає у Франка поетичних збірок-близнят. Усі вони різні. «Кожна пісня моя — віку мого день», — писав він. І кожна його «книга пісень» — віха у творчості не тільки автора, а й історична віха в літературному процесі.

Про поетичну книгу І. Франка «З вершин і низин» написана монографія О. Бойка «Поезія боротьби» (1958). Є в ній невеликий розділ про поетичну майстерність. З «низин» ранньої учнівської збірки «Баллади і розкази» (1876) Франко-поет стрімко піднявся на вершини світової поезії, досягаючи Шевченка. Монографія О. Бойка охоплює лише лірику Франкової книги, але ж сюди входять і великі епічні твори. Монументальна книга ліричної та епічної поезії «З вершин і низин» потребує нового прочитання на основі сучасних досягнень у науковій літературознавчій методології.

Доцільним є також вивчення окремих жанрів поезії Каменяра, зокрема його сонетів. Франко був сміливим новатором — реформатором цієї канонічної форми. Поки що є тільки окремі статті про франківські сонети (Д. Павличка, П. Данька, А. Добрянського, О. Мороза). Про місце Франкових сонетів у контексті світового сонетарія, про історичну поетику цього жанру і новаторство Каменяра у ньому варто б написати монографію.

Після Шевченка Іван Франко — найбільший в українській літературі соціально-політичний сатирик, а за різноманітністю са-

тиричних жанрів навіть неперевершений. Він писав сатиричні портрети, фейлетони, параболи, легенди, сонети, послання, поеми, думи, казки, памфлети, нариси, оповідання, новели, повісті, комедії. Розвідки А. М. Халімончука [42; 40; 41], праці А. П. Бойчука, Ф. М. Білецького — це лише початок, вступ до великої розмови про майстерність Франка-сатирика.

Чимало доведеться ще зробити і в царині, якщо можна так сказати, Франкового «поемарію». Поетичний епос Каменяра надзвичайно багатий не тільки тематично-проблемними аспектами, а й жанрово-родовими та стильовими модифікаціями. Є у цього універсального автора поеми соціально-побутові, сатиричні, історико-політичні і філософські, є поеми-видіння чи поетичний епос як оптимістична трагедія, казка, притча, монолог, віршоване оповідання або новела, є поеми ліро-епічні і суто ліричні. У книгах А. Каспрука «Філософські поеми Івана Франка» (1965), «Українська поема кінця XIX — початку XX ст.» (1973) розглядаються окремі проблемно-тематичні групи поем або їх місце в українському історико-літературному процесі. В поодиноких статтях здійснюється мікроаналіз змісту і форми тієї чи іншої поеми або розглядаються принципи художньої трансформації фольклорних і книжних джерел у поетичному епосі Франка [37; 38; 39].

Все ще слабо досліджена ритміка і своєрідність вірша поезії Каменяра, хоч і в цьому плані є деякі досягнення (праці Ф. Колесси, Г. Сидоренко, Б. Бойчука). Мова поетичних творів І. Франка аналізується у спеціальних монографіях [20; 31].

До непіднятої цілини франкознавства можна віднести і вивчення поетичних перекладів та переспівів письменника, їх художньої своєрідності та майстерності. Зроблено у цій ділянці ще дуже мало. Матеріал дослідження колосальний: це Франкові поетичні «Студії над найдавнішим Київським літописом», поетичні твори за мотивами історії Стародавнього Рима та античності взагалі, а також середньовіччя, переклади й переспіви з ассіро-вавілонської, давньоіндійської, давньоарабської, давньогрецької, латинської поезії; переклади й поетична трансформація пісень і балад народів світу (старошотландських, старонорвезьких, староісландських, албанських, іспанських, португальських, італійських, німецьких, румунських, угорських, китайських, єврейських, циганських); поетичні переклади й переспіви із слов'янських літератур — древньоруської, російської, польської, чеської, словацької, болгарської, сербохорватської, а також з інших письменників — італійських, французьких, англійських, норвезьких, німецьких, швейцарських, австрійських; нарешті, Франкові переклади українських народних пісень і поезії Т. Шевченка на польську та німецьку мови. До цього слід додати його переклади прозових творів світової літератури на українську мову — і постає воістину титанічна постать Франка як майстра перекладу і великого будівничого «золотих мостів дружби» між народами та їх культурами. «Ми досі звертаємося до Франкових перекладів, — зауважує Д. Павличко, — бо ще потрібне століття, щоб зусиллям багатьох нових перекладачів було наново, на рівні розвиненої в умовах радянської української

літературної мови, перекладено все те, що переклав один Франко» [28, с. 15].

Художня майстерність Франка-прозаїка осмислена, мабуть, меншою мірою, ніж мистецтво його поетичної спадщини. Перш за все відчувається відсутність синтетичного монографічного дослідження, яке узагальнило б спостереження над поетикою окремих творів письменника або їх циклів, груп жанрів у загальній категорії індивідуального стилю Франка-прозаїка як видатного художника в контексті світових літератур. Такий підхід до вивчення Франкового прозового масиву (понад сто новел, оповідань, ескізів і десять повістей та романів) продемонстрував у свій час О. І. Білецький, стаття якого про прозу Каменяра була надрукована у ювілейному збірнику «Слово про великого Каменяра», а також увійшла й у колективну монографію про письменника (співавтори І. І. Басс, О. І. Кисельов) як окремий розділ.

На основі аналізу художніх текстів О. І. Білецький відбиває атаки критиків на прозу Франка як нібито приземлено-натуралістичну. Він наводить приклади художнього домислу і художньої умовності в ній. О. І. Білецький робить огляд франківських циклів, показує жанрову різноманітність прозаїка і його пошуки нових структур оповіді. Франко називав повістями твори, які можна б іменувати романами. У його малій прозі дослідник вбачає різноманітні жанрові утворення та композиційні модифікації — тут можна розрізнити твори з класичною новелістичною композицією і власне оповідання, а також казки — сатиричні й соціально-дидактичні, безсюжетні нариси з нахилом то в белетристику, то в публіцистику.

На жаль, учений не заперечує твердження М. Коцюбинського про нібито вищу художню якість малої прози Франка порівняно з його повістями і романами. Навпаки, ніби на підтвердження цієї тези (її, до речі, приймала й Леся Українка), він говорить про недоліки в художній структурі останньої франківської повісті «Великий шум», незакінченої через хворобу автора.

Серед форм оповіді в прозі Франка дослідник вказує на прийом «я — оповідання», а також на прийом внутрішнього монолога і засіб передачі сновидінь героя саме в момент найбільшого загострення внутрішнього конфлікту. Взагалі в основі більшої частини сюжетів письменника лежить драматичний конфлікт: його цікавить не статика побуту, а суспільна динаміка. Менше уваги Франко-художник звертає на портрет. Спостереження над майстерністю Франкової белетристики, над різноманітністю її жанрового та стилістичного оформлення служить О. І. Білецькому основою для висновку, що питання форми не були для письменника байдужими, хоча ніколи й не ставали для нього самоціллю.

Першу досить успішну спробу синтетичного осмислення великого масиву франківської прози в аспекті її майстерності зробив І. І. Сірак [35; 36]. Дослідник, крім визначення місця малої прози І. Франка в українському літературному процесі, ставить та успішно вирішує на рівні літературознавства початку 60-х років два важливі питання поетики оповідання — особливості його сюжету

та композиції і способи поетичного зображення. І. І. Сірак виявив різні типи сюжетно-композиційної організації оповідання: в одних випадках спостерігається уповільнене розгортання сюжету, в інших — стрімке й динамічне в залежності від тих художніх завдань, які ставить автор. Так, нагромадження трагічних ситуацій, в які потрапляють персонажі і які ставлять їх у найскладніші соціально-психологічні колізії, — це не штучні, не надумані прийоми інтриги, а форми самого ускладненого життя, соціальної дійсності. Деякі оповідання і новели вражають нас особливим драматизмом ситуацій і трагізмом розв'язки, але вони взяті з життя і тому переконливі.

Для розкриття долі героя, детермінованої соціально, письменник використовує жанрову модифікацію — так зване біографічне оповідання (за сучасною термінологією — «житійне оповідання»). Навіть кримінальний, пригодницький сюжет набуває у Франка соціального забарвлення, перетворюється в соціально-психологічний.

«Способи поетичного зображення» І. І. Сірак розуміє дещо звужено — насамперед як так звану мову письменника, мовний стиль. У цьому плані розглядаються лексичний склад мови автора й персонажів, її емоційне забарвлення, образність, синонімічність. Мова оповідача жвава, динамічна, емоційна. Образна система твору зумовлена побутом, соціальним середовищем, настроєм персонажів. Стиль викладу інколи нагадує простонародний «сказ».

Автор підкреслює, що оповідач франківської малої прози — новий в українській дореволюційній літературі образ-тип, здатний піднятися до різкого протесту й до осуду капіталістичного ладу в цілому. Дослідника здебільшого цікавлять твори Франка з селянського життя. Осторонь його уваги залишаються пошуки сюжетів та інтелектуального стилю в оповіданнях і новелах з життя інтелігенції.

З тематичним критерієм до аналізу всієї прози Франка — малої й великої — підходить І. І. Басс: «Коли б довелось давати відповідь на питання — що є найхарактернішим в художній прозі Івана Франка, то, очевидно, насамперед довелось б звернути увагу на об'єкт зображення у Франкових творах. Бо саме тут, звичайно, поряд з іншими особливостями, виявляється те нове, велике й найсуттєвіше, що характеризує специфіку його прозової творчості і той вклад, що вніс письменник в українську й світову літературу, сприяючи дальшому розвитку критичного реалізму» [1, с. 75]. Реалізм же мислиться автором монографії як синонім майстерності.

Недосконалість першої повісті Франка І. І. Басс, як і деякі інші дослідники, вбачає в тому, що вона романтична. Чи варт говорити, що світова література знає художні шедеври романтичних творів! Отже, вважаючи, що головне в новаторстві Франка — тематика і проблематика, а не адекватна їм майстерність, зумовлена новаторством методу, який націлив автора на нову проблематику й нові прийоми зображення дійсності, І. І. Басс у моно-

та композиції і способи поетичного зображення. І. І. Сірак виявив різні типи сюжетно-композиційної організації оповідання: в одних випадках спостерігається уповільнене розгортання сюжету, в інших — стрімке й динамічне в залежності від тих художніх завдань, які ставить автор. Так, нагромадження трагічних ситуацій, в які потрапляють персонажі і які ставлять їх у найскладніші соціально-психологічні колізії, — це не штучні, не надумані прийоми інтриги, а форми самого ускладненого життя, соціальної дійсності. Деякі оповідання і новели вражають нас особливим драматизмом ситуацій і трагізмом розв'язки, але вони взяті з життя і тому переконливі.

Для розкриття долі героя, детермінованої соціально, письменник використовує жанрову модифікацію — так зване біографічне оповідання (за сучасною термінологією — «житійне оповідання»). Навіть кримінальний, пригодницький сюжет набуває у Франка соціального забарвлення, перетворюється в соціально-психологічний.

«Способи поетичного зображення» І. І. Сірак розуміє дещо звужено — насамперед як так звану мову письменника, мовний стиль. У цьому плані розглядаються лексичний склад мови автора й персонажів, її емоційне забарвлення, образність, синонімічність. Мова оповідача жвава, динамічна, емоційна. Образна система твору зумовлена побутом, соціальним середовищем, настроєм персонажів. Стиль викладу інколи нагадує простонародний «сказ».

Автор підкреслює, що оповідач франківської малої прози — новий в українській дореволюційній літературі образ-тип, здатний піднятися до різкого протесту й до осуду капіталістичного ладу в цілому. Дослідника здебільшого цікавлять твори Франка з селянського життя. Осторонь його уваги залишаються пошуки сюжетів та інтелектуального стилю в оповіданнях і новелах з життя інтелігенції.

З тематичним критерієм до аналізу всієї прози Франка — малої й великої — підходить І. І. Басс: «Коли б довелось давати відповідь на питання — що є найхарактернішим в художній прозі Івана Франка, то, очевидно, насамперед довелось б звернути увагу на об'єкт зображення у Франкових творах. Бо саме тут, звичайно, поряд з іншими особливостями, виявляється те нове, велике й найсуттєвіше, що характеризує специфіку його прозової творчості і той вклад, що вніс письменник в українську й світову літературу, сприяючи дальшому розвитку критичного реалізму» [1, с. 75]. Реалізм же мислиться автором монографії як синонім майстерності.

Недосконалість першої повісті Франка І. І. Басс, як і деякі інші дослідники, вбачає в тому, що вона романтична. Чи варт говорити, що світова література знає художні шедеври романтичних творів! Отже, вважаючи, що головне в новаторстві Франка — тематика і проблематика, а не адекватна їм майстерність, зумовлена новаторством методу, який націлив автора на нову проблематику й нові прийоми зображення дійсності, І. І. Басс у моно-

графії про прозу Франка питанням художності твору приділяє недостатню увагу. Щоправда, свій погляд на новаторство досліджуваного автора уточнює дослідник у російському виданні своєї монографії: «Проза Франка, — пише він, — новий етап в історії українського художнього реалізму. Їй властива особлива глибина психологічного аналізу, самотність і монументальність художніх образів, неповторність і яскравість людських характерів, новизна і багатство проблематики, різноманітність жанрів, тем, мотивів, настроїв. Художня проза Франка своєю монументальністю і неповторністю думки і форми змушує згадати одного з найбільших письменників світу — Л. М. Толстого» [2, с. 5].

Після такої широкої характеристики творчої індивідуальності Франка-прозаїка читач чекає в російському варіанті монографії втілення цих постулатів в аналізі художніх текстів. На жаль, корінних змін у російський переклад (все ж таки переклад, а не нову редакцію) у свою книгу І. І. Басс не вніс.

У монографії досліджується в першу чергу тематика й проблематика прози письменника в соціологічному аспекті — у кращому значенні цього слова. І хоч дослідник неодноразово говорить про витонченість психологічного аналізу, про предметність зображення в прозі Франка, ці новаторські прийоми письменника повністю не розкриті.

У книзі І. І. Басса знаходимо оригінальні спостереження над природою франківського художнього образу в найширшому розумінні цього слова. Це в першу чергу аналіз новаторського зображення образу колективу, зокрема, колективу робітничого і селянського в процесі його творчої праці; це також образ праці. Чимало уваги приділяє автор і символічно-алегоричним образам. Полемічно загостреним є й аналіз повісті «Великий шум». І. І. Басс всупереч О. І. Білецькому переконливо доводить, що не слід вважати цей твір художньо недосконалим. Він наводить яскраві приклади франківських оригінальних, новаторських образів, розкриває своєрідність і цілеспрямованість композиції «Великого шуму». Текстуальний аналіз, включаючи й мікроаналіз (назагал — слабе місце в монографії), у даному випадку найбільш ґрунтовний.

У монографії І. І. Басса Франкова проза поставлена і в ширший контекст, світової літератури, ніж це було в дослідженнях його попередників.

Після монографічного дослідження всієї прози Каменяра, здійсненого І. І. Бассом, виходить книга, спеціально присвячена одному з найвидатніших творів письменника — новаторському полотну про робітничий рух. Це глибоке наукове дослідження франківської повісті «Борислав сміється» С. Щурата. Автор монографії [46] вважає цей твір видатним явищем не лише української, а й світової літератури не тільки за новизною тематики та ідейним його спрямуванням, а й за своєрідністю творчого методу, що ліг в основу написання повісті. Саме пошуками методу зумовлене новаторство поетики. Узагальнюючи досягнення франкознавців у вивченні повісті, С. Щурат у процесі всестороннього аналізу по-новому інтерпретує її концепцію, дає переконливу діалектичну трактовку

образів-персонажів. У книзі вченого є спеціальний розділ — «Творчий метод і художні особливості твору».

С. Щурат вважає, що Франко заперечує «статистично-описовий» метод Золя і Флобера — описово-пізнавальний метод критичного реалізму — і висуває концепцію «ідеального реалізму», ідеального в тому розумінні, що такий реалізм передбачає зображення не тільки «тіла», а й духовності людини і суспільства («думи і змагання даної доби»), розвиток суспільства. Новаторство повісті «Борислав сміється» — твору про життя робітників — полягає в тому, що в ній небувале представлене у формі бувалого; явища, помітні лише в зародку, зображені під кутом зору їх розвитку. Така концепція нового методу була певним етапом на шляху формування літератури соціалістичного реалізму.

Яким чином метод зумовив своєрідність художнього зображення? Це відобразилось на характері сюжету, на часовій і просторовій інтенсифікації головної події повісті. Цієї інтенсифікації автор твору досягає, з одного боку, обмеженням часових і просторових параметрів, а з другого — численними екскурсами в минуле персонажів, що сприяє зображенню їх у розвитку, в динаміці, в русі.

Однак не всі персонажі такі динамічні, а лише представники робітничого класу, які проходять еволюцію, постійно зайняті пошуками найбільш ефективних методів боротьби з капіталістами. Образи капіталістів статичні — вони відображають стагнацію капіталізму, у них немає перспектив росту. «Ідейний і психічний світ бориславських «побратимів» — не застиглий. Тече життя, міняються суспільні обставини, і разом з тим розвивається, удосконалюється внутрішній світ «нових людей», позитивних героїв, які борються за визволення робітничого класу з капіталістичної неволі» [46, с. 153]. С. Щурат простежує й більш часткові прийоми цієї внутрішньої динаміки твору — діалоги, художні деталі, навіть пейзажі. Картина робітницьких зборів, подібних до лану разбурханого вітром жита, набуває звучання бойового, революційного гімну. У такій же тональності поданий образ бурі як багатогранний символ пробудження свідомості мас, робітничого класу.

Основний композиційний прийом повісті — це принцип протиставлення, він базується на глибокому класовому антагонізмі двох дійових сил — робітників і капіталістів. Якщо у книзі про ранню творчість І. Франка С. Щурат ще схильний вважати романтизм еталоном художньої недосконалості твору, то у даній монографії він стверджує, що атрибути романтизму і символіки — закономірний результат творчого методу письменника. Таким чином, дослідник розкрив суттєві риси новаторства аналізованої повісті.

Франківський бориславський цикл сприймається як найбільш соціологічна проза письменника. Та цей соціологізм органічно поєднаний з оригінальністю майстерності — виявом поетики оновленого методу, що його тепер все частіше називають «науковим реалізмом» Франка.

Необхідно глибоко проникнути в структуру твору, дослідити його різні рівні в єдиній системі, щоб збагнути художню майстер-

ність автора. Аналіз мистецької тканини, текстуальне вивчення твору приваблюють порівняно небагатьох франкознавців. У франківських збірниках багато статей носить назву «Франко про...», «Франко і...» Все ще мало опубліковано праць, об'єктом дослідження в яких був конкретний художній твір, мистецтво слова великого Каменяра. І все ж такі розвідки є. Вже появились франкознавці, які спеціалізуються в напрямку мікроаналізу твору, збагнучи значення уважного розгляду його «атомів», функціональності найменшої клітини у складній системі тексту. «Маленька» клітинка живого й динамічного організму, яким є художній твір, «стиснута» ситуація вбирає в себе широке коло значень, у глибинах мікроаналізу лежить зміст, що дає прекрасний матеріал для висновків гносеологічного, аксіологічного, естетичного й семіотичного плану» [12, с. 20], — пише З. П. Гузар. Йому належить ряд праць, що тонко і з великою майстерністю розкривають художній світ на рівні мікродеталі. З. П. Гузар ставить завдання «детально розглянути специфіку художніх часточок..., які відтворюють і зображують аромат місця і часу, моменти соціального та індивідуального буття, психічні особливості й емоції» [12, с. 7]. Дослідник поринає у дивний художній мікросвіт, на який ми не завжди звертали увагу, і тим самим розкриває нові грані реалізму Франка. Він переконливо доводить, що Каменяр, здатний роздроблювати граніт, у той же час володів ювелірним мистецтвом шліфувальника алмазів.

В арсеналі школи мікроаналізу є й інші дослідження — монографії Н. Й. Жук «Проза Івана Франка» (1977), І. О. Денисюка «Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст.» (1981), а також ряд статей [4; 13; 16; 17; 18; 34; 43; 44].

Твори франківської художньої прози гостроконфліктні. Вони відзначаються інтенсифікацією структурного часу і простору, динамічністю, напруженістю сюжету, який від прямолінійного розвитку переходить до перехресного. Далекий від одновимірності погляд на героя, філософічність у трактуванні проблеми — ця своєрідна художня діалектика Франка все ще мало досліджена. Саме конфлікт і характер у творах про інтелігенцію розкривається у найновішій франкознавчій монографії — книзі Т. І. Гундорової «Інтелігенція і народ» в повістях Івана Франка 80-х років» (1985). Задум дослідниці заснований на тезі, що Іван Франко вже у 80-ті роки виступав як виразник тих художніх пошуків, які були характерні для прозаїків ХХ ст. Це виявилось у посиленій увазі автора до суб'єктивного світу героя, до вияву ним самосвідомості й самоаналізу. Т. І. Гундорова користується поняттям «герой як суб'єкт у структурі зображення» і робить висновок, що найважливіше у становленні героя як суб'єкта у структурі зображення є те, що завдяки даному процесу створюються передумови втілення нового, соціально активного характеру — суб'єкта соціально-історичної діяльності. Така концепція героя веде до радикальних змін у структурі твору, до нового типу конфлікту зокрема. Цей конфлікт утворюється зіткненням суперечливого характеру героя з цілісністю і повнотою його суспільно необхідного ідеалу, а також з

потребою розвитку народної самосвідомості. Дослідженню притаманна термінологічна і стилістична ускладненість. Але спробу застосувати нові методи наукового дослідження у франкознавстві слід вітати.

Оновлення арсеналу дослідницьких прийомів і підходів особливо потребує драматургія І. Франка. «Наймолодша» монографія про неї налічує півтора десятка років, а інші — два — чотири десятки. І тільки сценічна та екранна інтерпретація франківських драматичних творів викликає статті — роздуми більш сучасного характеру [8]. Це, звичайно, не означає, що всі положення «давніх» монографій застаріли. Навіть у розкритикованій у свій час книзі О. Борщагівського «Драматичні твори Івана Франка» (1946) є плідотворні зерна, не підхоплені наступними дослідниками. У ювілейний 1956 рік вийшло дві монографії загального характеру — книга Я. Білоштана «Драматургія Івана Франка» в Києві, та під такою ж назвою у Львові — дослідження М. Пархоменка. В обох розвідках мова йде про художні пошуки і видатки на експерименти Франка в галузі драматургії, але в загальному плані. Спеціально проблемі драматургічної майстерності Каменяра Я. Білоштан присвятив статтю [7]. У книзі Р. Кирчіва «Комедії Івана Франка» (1961), крім спостережень над композицією творів та майстерністю діалога, є й окремий розділ «Жанрові особливості комедій І. Франка», де автор дає визначення специфіки «франківського сміху», що зумовив таку жанрову особливість його комедії, як поєднання комічного й трагічного. Франко, таким чином, створив злободенну суспільно-політичну сатиричну комедію.

Більш спеціальний характер має і монографія М. Нечиталука «З народних ручаїв: Про народно-поетичні джерела і майстерність драматургії Івана Франка» (1970), в якій розкрито специфіку фольклоризму як важливу рису поетики драматичного твору.

Майбутнім дослідникам варто приділити увагу генеалогії і методу франківської драматургії, а також прийомам підтексту, поетиці психологічного аналізу, визначенню специфіки її художнього світу шляхом ширших і сміливіших типологічних зіставлень з світовою драматургією. Це, зрештою, стосується і поезії, і прози І. Франка.

1. Басс І. І. Художня проза Івана Франка. К., 1965. 2. Його ж. Художественная проза Ивана Франко. М., 1965. 3. Басс І. І., Каспрук А. А. Іван Франко: Життєвий і творчий шлях. К., 1983. 4. Бисикало С. К. Художне багатство повісті «Борислав сміється» // Укр. літературознавство. 1965. Вип. 23. 5. Білецький О. І., Басс І. І., Кисельов О. І. Іван Франко: Життя і творчість. К., 1956. 6. Білецький О. І. Поезія Івана Франка // Від давнини до сучасності: Вибрані праці: У 2 т. К., 1960. Т. 1. 7. Білоштан Я. П. Художня майстерність Франка-драматурга // Дослідження творчості Івана Франка. К., 1959. Вип. 2. 8. Брюховецька Л. На екрані «Украдене щастя» // Жовтень. 1985. № 8. 9. Возняк М. С. З життя і творчості Івана Франка. К., 1955. 10. Його ж. Велетень думки і праці: Шлях життя і боротьби Івана Франка. К., 1958. 11. Волинський П. Поетична майстерність Франка // Вітчизна. 1956. № 8. 12. Гузар З. П. Художественная деталь в произведениях Ивана Франко бориславского цикла (К проблеме реализма и мастерства Франко—прозаика): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Львов, 1970. 13. Дей О. Фольклор у прозі бориславського циклу Івана Франка // Іван Франко. Статті і матеріали, 1949. Зб. 2. 14. Його ж. Іван Франко: Життя і діяльність. К., 1981. 15. Його ж. Із спостережень над образністю громадської та інтимної лірики І. Франка // Іван Франко — майстер слова і до-

слідник літератури. К., 1981. 16. *Денисюк. І. О.* Про родово-видові особливості «Сойчиного крила» // Укр. літературознавство. 1969. Вип. 3. 17. *Його ж.* Способи оповіді в малій прозі І. Франка // Укр. літературознавство. 1969. Вип. 7. 18. *Його ж.* Життя і жанр (Про робітниче оповідання І. Франка) // Укр. літературознавство. 1972. Вип. 17. 19. *Дорошенко І. І.* Іван Франко — літературний критик. Львів, 1966. 20. *Закревська Я. В.* Казки Івана Франка (Мовно-художній аналіз). К., 1966. 21. *Кирилюк Є. П.* Вічний революціонер: Життя і творчість Івана Франка. К., 1966. 22. *Кобилецький Ю.* Творчість Івана Франка. К., 1956. 23. *Колесник П. Й.* Син народу: Життя і творчість Івана Франка. К., 1957. 24. *Курганський І. П.* Майстерність Франка-публіциста. Львів, 1974. 25. *Моторнюк І. Л.* Деякі проблеми майстерності літературно-критичних статей Івана Франка // Іван Франко. Статті і матеріали. 1960. 36. 7. 26. *Над'ярних Н.* Новаторство Каменяра // Жовтень. 1967. № 10. 27. *Нечитайлюк М. Ф.* Оружием публициста: Вопросы истории, проблематики, идеологической функции, мастерства публицистики Ивана Франко. Львов, 1981. 28. *Павличко Д.* Наш Каменяр // Магістралями слова: Літературно-критичні статті. К., 1977. 29. *Його ж.* Світоч братерства й свободи // Над глибинами: Літературно-критичні статті і виступи. К., 1983. 30. *Його ж.* З глибини душі // І. Франко. Зів'яле листя. К., 1985. 31. *Полюга Л. М.* Слово у поетичному контексті Івана Франка. К., 1977. 32. *Рильський М.* Великий майстер українського слова // Вінок Івану Франкові. К., 1957. 33. *Його ж.* Нова українська поезія дожовтневих часів // Антологія української поезії: В 4 т. К., 1957. Т. 1. 34. *Рудницький М. І.* Пейзаж у художній прозі І. Франка // Укр. літературознавство. 1969. Вип. 5. 35. *Сірак І. І.* Спостереження над композицією оповідань Івана Франка // Іван Франко. Статті і матеріали. 1958. 36. 6. 36. *Його ж.* Мастерство рассказов И. Франко: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Львов, 1962. 37. *Скоць А. І.* Творчі засади І. Франка у використанні стародавніх джерел // Іван Франко. Статті і матеріали. 1964. 36. 11. 38. *Його ж.* Жанрові особливості філософських поем Івана Франка // Укр. літературознавство. 1966. Вип. 1. 39. *Його ж.* Історико-політична поема «На Святоюрській горі» // Укр. літературознавство. 1982. Вип. 38. 40. *Халімончук А. М.* Майстер пародії // Укр. літературознавство. 1966. Вип. 1. 41. *Його ж.* Сатиричний портрет у прозі малих жанрів І. Франка // Укр. літературознавство. 1969. Вип. 7. 42. *Його ж.* Суспільно-політична сатира Івана Франка. Львів, 1955. 43. *Цапенко І.* Художня деталь у прозі Івана Франка // Дослідження творчості Івана Франка. К., 1956. 44. *Його ж.* Про художні особливості повістей Івана Франка // Дослідження творчості Івана Франка. К., 1959. Вип. 2. 45. *Шаховський С. М.* Майстерність Івана Франка. К., 1956. 46. *Щурат С. В.* Повість Івана Франка «Борислав сміється». Львів, 1956.

В статье сделан обзор исследований мастерства поэзии, прозы и драматургии Ивана Франко в советском литературоведении, а также указываются перспективы дальнейшего развития этих аспектов франковедения.

Стаття надійшла до редколегії 15.02.86

Л. Б. МОСТОВА, асп.,
Одеський університет

СПЕЦИФІКА СИМВОЛІЧНИХ ОБРАЗІВ У ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА «БОРИСЛАВ СМІЄТЬСЯ»

І. Франко використовує всі засоби поетики, всі завоювання літератури, які можуть втілювати його ідеали, збагатити художню систему. Одним із засобів його художнього синтезу виступає символіка, як закономірний прийом реалістичної поетики

письменника. Розкриття закономірностей використання символічних образів у творчості письменника допоможе з'ясувати значення функціонування інакомовних образів у художній структурі творів, основні гносеологічні і відповідно художні передумови, які сприяють актуалізації і активному функціонуванню символічних образів як специфічних засобів узагальнення в мистецтві.

І. Франко взагалі не визнавав символізм. Для Каменяра мистецтво завжди злите з реальністю, завжди втілює моральні категорії, соціальні устремління. Звертаючись до цього прийому, І. Франко заперечує символізм як напрям мистецтва і постійно використовує його в системі засобів реалістичного мистецтва. Символ існує для письменника як елемент поетики, службовий прийом мистецтва; він підпорядкований ідеї, її висловлює. І. Франко критикує «скомплікований символізм», якщо він є комплексом блискучих слів, «але без пілкої логіки, без пілкої думки». Письменник вимагає чіткості і ясності художнього відображення, заперечує символізм, який «переходить у містицизм, у прямування до чогось таємничого, надчуттєвого і неземного. А очікування якогось таємничого, великого, нескінченно світлого майбутнього — це брехня і безглуздя, бо майбутнє буде таким, яким можуть створити його минуле і сучасне» [4, т. 29, с. 120].

Символіка в творчості І. Франка є суттєвим елементом його творів, їх органічною частиною. Вона специфічна, оригінальна, спирається на реальну дійсність і не має нічого спільного з побудовою художнього образу в символістській естетиці.

Аналізуючи творчість Т. Шевченка, Каменяр писав: «...символічних образів багато майже в кожному творі нашого Кобзаря, їх багатство, натуралістичність і пластика — це найліпше свідство його великого поетичного таланту» [4, т. 31, с. 76]. Цими словами можна характеризувати і його власну творчість, яка базується на кращих традиціях своїх попередників.

Проблема символу в реалістичному мистецтві — одна з найбільш складних у сучасному літературознавстві. За словами радянського вченого О. Ф. Лосева, вчення про символ — одна з першочергових і злободенних проблем марксистсько-ленінської філософії і літературознавства [3, с. 306]. Творчість видатного українського письменника, революціонера-демократа дасть можливість розкрити орбіти вивчення даної проблеми.

Естетичним об'єктом творів І. Франка виступає художня ідея, зашифрована в системі образів-символів. Однією з властивостей багатомірної естетики письменника є використання цілого комплексу реалістичних образів-символів.

Символ у творчості Каменяра не просто картина світу — це спосіб містких узагальнень, ідейне навантаження образів. Символіка у творах письменника підкреслює головну думку, викликає певні почуття і уявлення у читача, служить засобом вираження індивідуального сприйняття світу і ставлення до нього. Разом з тим вона виступає містким засобом типізації. В символічних образах спостерігаємо поєднання реального, історичного і інакомовного.

Інакомовність у прозі І. Франка стала фокусом суспільної думки. Вона виступає узагальненням ідейно-художніх висновків письменника в процесі пізнання ним об'єктивної реальності. Символічні образи І. Франка конструктивно будуються і організуються навколо певного домінуючого випадку, події, явища і підпорядковуються законам правдивого відтворення дійсності.

Звернення письменника до символів викликане прагненням охопити важливі суспільні явища дійсності, художньо і філософськи осмислити і синтезувати соціальні проблеми. В художньому символі особливо наочно реалізується властивість художнього мислення конденсувати в своїх узагальненнях зміст різних ділянок духовної культури. Тому основний естетичний об'єкт смислотворчого начала оповідань і повістей Каменяра шифрується системою образів-символів, символічною деталлю. Їх цілеспрямованість стає обов'язковою умовою дохідливості для читача, а тому і запорукою досягнення поставленої мети письменником.

Створюючи монументальні символічні образи, І. Франко продовжував традиції своїх попередників, у першу чергу Т. Шевченка. Т. Шевченко виступає новатором в обробці традиційного значення образів, надає їм глибинного розмаху і разом з тим великої суспільної і поетичної місткості. І. Франко творчо підходив до спадщини класичної літератури, що й дало змогу йому створити епохальні символічні образи.

Зупинимось на аналізі повісті письменника «Борислав сміється», в якій відображення тогочасного руху бориславських робітників поєднано з перспективами його розвитку. Вже на початку твору читач зустрічається з образами, що набувають символічного звучання і за допомогою яких письменник підтекстом розкриває свої роздуми і уявлення про реальну дійсність.

Насичення образів символікою викликане потребою відвертої монологічності, крізь призму якої вимальовується монументальний образ капіталізму. Так, розповідаючи про конкретний, аж до побутових реалій і супровідних їм розповідальних форм, факт закладення фундаменту нового будинку капіталіста Леона Гаммершляга, І. Франко підтекстом, поступово створює образ, що набуває символічного звучання. Під час закладки фундаменту чути крик пораненого муляра і миттєво гаснуть посмішки присутніх. Прагнучи подолати грізне передчуття, Леон Гаммершляг наказує винести муляра на вулицю. Ця фраза несе подвійне навантаження: з одного боку, вона розширює характеристику Леона, а з другого — пов'язує цю характеристику з суттю капіталізму в цілому. Ніхто і ніщо не стане на шляху для досягнення основної мети — збільшення капіталу.

Коли забрали з майдану закривавленого робітника, Леон Гаммершляг зовні ніби заспокоївся. Знову на обличчі в нього загра-ла посмішка, він з задоволенням спостерігає, як на фундамент будови падає золото — символ достатку і добробуту.

Створюючи символічний образ капіталізму, І. Франко надає оповіді реальної достовірності, принципової і явної співвіднесеності з часом.

Продовжуючи опис закладення фундаменту будинку Гаммершляга, І. Франко створює нові образи, що набувають символічного звучання і стають складовими компонентами монументального образу капіталізму. За звичаєм у спеціально зроблений отвір фундаментальної основи (капіталізму) кидають золото, коштовні речі, а також живе пташеня. Цей опис, інакомовність доповнюють характеристику капіталізму — в основі нового суспільного ладу вирішальна роль належить золоту і коштовностям, тобто капіталу.

З надзвичайною майстерністю створена символічна картина захоронення живого щигля. Його «червонопері груди виглядали мов велика кровава пляма в Леонівій руці. Леон виняв червону шовкову нитку і зв'язав нею щиглеві крила і ноги. ... Тоді Леон, прошептавши ще якісь слова, зняв перше з пальця золотий перстень і кинув його до прочого скарбу в камінній дучці, а відтак положив наверх щигля. Пташина лежала спокійно на холоднім смертельнім ложі з золота і срібла, тільки головку звернула догори, до неба, до своєї ясної, чистої вітчизни, — но зараз велика плита прикрила зверху той живий гріб, затверджуючи будуще щастя дому Гаммершлягів...» [4, т. 15, с. 267]. Символіка відобразила гострий діалектичний взаємозв'язок публіцистики і соціального підтексту описаного.

Перед читачем виступають різні форми прояву символу. Це — червона нитка, якою підприємець зв'язує щигля і яка в описі стає уособленням кайданів капіталізму для робітників; отвір у фундаменті символізує в'язниці і різні форми утисків народу; символічний образ щигля втілює в собі долю трудящого народу при капіталізмі, розкриває політичну, моральну основу нового ладу.

Використовуючи символіку, І. Франко відтворює взаємозв'язок між явищами. Зображуючи даний звичай, письменник створив високохудожню символічну картину, що уособлює не тільки побудову нового будинку для окремого капіталіста, а всього ладу — капіталізму, становлення якого відбувалось шляхом тяжкої експлуатації трудящих. Завдяки цій майстерній символіці картина опису звичаю переросла в широке філософське узагальнення: метою капіталізму є здобуття капіталу шляхом пригнічення народу. Взаємозв'язок усього суттєвого в межах історії, всього буття, закони співвіднесеності властиві символіці письменника. Тому-то автор вносить в оповідь паралель між долями пташеняти і пораненого помічника муляра Синиці. Цій меті підпорядковано використання прізвиська головного героя повісті, яке асоціативно допомагає встановити цю паралель.

До переплетіння долі людини і птаха І. Франко звертався у своєму гостросюжетному оповіданні «Мій злочин». Проводячи паралель між птахом, якого герой в дитинстві ув'язнив у клітку, а потім і вбив, письменник показує спільність долі птаха і людини, яка згодом також опинилась у клітці—в'язниці і яку також «...уперта, і завзята і нерозумна сила держить в жмені, показує невловимі приводи свободи і щастя, та може в найближчій хвилині без причини і без цілі скрутити голову» [4, т. 20, с. 68].

Неодноразове використання такої паралелі переконує, що це було викликане не тимчасовістю впливу на письменника яких-небудь уявлень або подій, а роздумами і реалістичними висновками. Символіка в повісті «Борислав сміється» побудована на цілком реалістичному ґрунті. Шлях асоціації «від птаха до людини», зумовлений глибокою спрямованістю, специфічною настановою на ідею символу. Письменник прагне показати не тільки ті утиски, що несе капіталізм народу, але й через символ вказати на ту реальну силу, що принесе загибель експлуататорського ладу.

Ця паралель між птахом і людиною впливає на стан Гаммершляга (викликає жах): «Йому повиділось, що тая друга, страшна, людська жертва ледве чи вийде йому на користь. Краплі крові, закріплої на камені, в темнім прокопі виглядали, мов чорні голови залізних гвоздів, що вертять, дірявлять і розточують підвалини його пишної будови» [4, т. 15, с. 267].

Як видно з опису, письменник не приховує своїх поглядів, а переходить до однозначного спрямування символу, відкрито вказує на існування нової сили. Тому-то крик пораненого Бенедя схопив Гаммершляга «мов кліщами за серце», і він відчув у цьому крикові загрозу для всіх своїх капіталів, вкладених у бориславські нафтопромисли.

Крик і кров — символи ворожої сили для Леона, спроможні знищити фундамент капіталізму. Цілком реалістична картина — краплі крові, крик пораненого, реакція на них і психічне сприймання Гаммершлягом цих реальних речей — створює широке символічне узагальнення сил, які протистоять капіталізму. Письменник через символіку проводить думку, що робітничий клас, породжений новим ладом, стане його могильником. Художній символ став для Каменяра тією формою, яка узагальнила положення про історичну місію робітничого класу, про відношення між капіталістами і робітниками. І відчуття цієї сили надовго залишиться в пам'яті Гаммершляга: «Леон радісно стискав руки своїм гостям, радісно дякував їм за їх приязнь і услугу, радісно прирікав працювати надаліше тільки в товаристві і для товариства, — а все-таки в серці його лежав ще холодний сумерк, крізь котрий грізно виднілися великі чорні краплі крові, мов живі залізні гвозді, пробиваючі і розточуючі незначно підвалини його щастя» [4, т. 15, с. 268].

Таким чином, символ надав описові філософсько-поетичної публіцистичності, яка перебуває в діалектичній єдності з абстрактною думкою, її рухом. Створюючи монументальний образ капіталізму, І. Франко, таким чином, побудував його на боротьбі протилежностей: крик, кров, з одного боку, та коштовності і золото — з другого. Символіка в повісті виступає засобом художнього узагальнення образів і обставин, впливає з реального життєвого матеріалу, соціально і політично детермінована і тому реалістична і прогресивна.

Інакомовність виконує функцію передбачення. Вона освітлює майбутнє героїв, розкриває читачеві суть подальшого розвитку дії.

Це твердження переконливо доводить образ бурі, майстерно створений в повісті, який за своїм звучанням набуває символічного значення. Образ бурі наскрізний в творчості І. Франка. Мотив зв'язку людського життя і бурі насичений символікою гармонії, унісону. Цій меті підкорено створення символічного образу робітничого колективу в повісті «Борислав сміється»:

«Буря збиралась над Бориславом — не з неба до землі, але з землі проти неба. На широких болонню, на бориславській і банській толоці, збиралися грізні хмари: се ріпники сходилися на велику робітницьку раду. Всі цікаві на нову, досі нечувану появу; всі повні надії і якогось таємного страху; всі згідні в роз'ярненні і ненависті на своїх гнобителів. З гамором або шепотом, більшими або меншими купками, з горішнього і долішнього кінця або із середини Борислава плили-напливали вони. Чорні зароплені кахтани, лейбики, сіряки та гуні, такі ж сорочки, переперезані то ремнями, то шнурками, то ликом, бліді, пожовклі та позеленілі лица, пошарпані та зароплені шапки, капелюхи, жовнярські «гольцмици», бойківські повстані крисані та підгірські солом'яники, — все те густою, брудною, сірою хмарою вкривало толоку, товпилося, хвилювало, гомоніло, мов прибуваюча повінь» [4, т. 15, с. 389].

Паралель між виступом робітників і бурею розкриває символіка пейзажу. Образ бурі сприяє відтворенню історичного процесу — підготовки виступу трудящих мас проти своїх експлуататорів. Події в природі уподібнюються подіям в людському житті. В образі «грізних хмар» письменник узагальнив маси нафтовиків, а в образі «прибуваючої повені» — велику робітничу нараду. В XIII розділі повісті І. Франко знову звертається до образу бурі, характеризуючи її то як «нагла буря», «розбурхана хвиля робітничого руху», то як «тиша перед страшною бурею» [4, т. 15, с. 421]. Картини бурі письменник перетворює в соціально-одухотворений пейзаж, що відповідав його ідейним переконанням.

Асоціативне мислення впритул наблизилось до фактів соціальної дійсності, до нових суспільних віянь. Символічний образ бурі виступає дійовим персонажем, бере активну участь у відображуваному. Виконуючи потреби доби, що збігалися з його особистими поглядами, класовими симпатіями, І. Франко надає символічній картині виразну конкретно-чуттєву форму.

Аналіз символіки в повісті «Борислав сміється» переконує, що інакомовні образи сприймаються глибше, доступніше в зв'язку з їх виразністю, за допомогою зображувальності і високої виразності висловлюють ідейну позицію автора.

Символічні образи повісті завжди пов'язані з реальністю, побудовані на конкретних життєвих явищах, сприяють здійсненню творчого задуму письменника. Відштовхуючись від життєвих спостережень, Каменяр приходить до монументальних символів епохи. Відкрита інакомовність робить символічні образи доступними широким масам читача, естетично впливовими, емоційними.

Характер символіки твору свідчить про живий інтерес письменника до діалектики сучасного йому життя, про височінь ідейного пафосу. За символікою письменника завжди проступають зримі

приси дійсності і злободенні асоціації. Символіка І. Франка — діалог з сучасністю. Висока естетична цінність інакомовних образів невід'ємна від ідейно-політичної, соціальної значимості.

Символіка І. Франка поліфонічна за своїм ідейно-художнім звучанням, є відображенням і результатом суспільного розвитку. Звертаючись до загальнозначимих тем в повісті «Борислав сміється», письменник наповнює образи проблемами соціального, філософського, морально-етичного плану.

Аналіз повісті «Борислав сміється» дає підстави стверджувати, що символіка в творчості І. Франка виступає у взаємозв'язку з реальним відтворенням реального світу. Вона уособлює активно-пошуковий напрям діяльності, прагнення до універсальності, всеоб'ємності, співвіднесеності одиничного з загальнолюдським. Конкретність даного літературного прийому надає суспільно-політичному змісту образів ясність, дохідливість. Символіка в повісті виступає засобом характеротворення, концентратом сучасної письменнику дійсності.

1. Басс І. І. Художня проза Івана Франка. К., 1965. 2. Дей О. І. Іван Франко і народна творчість. К., 1955. 3. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. 4. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976.

В статье исследуется одна из малоизученных проблем — символика в творчестве Ивана Франко. Анализ специфики символических образов в повести «Борислав сміється» строится о опорой на исследования в этой области советского литературоведения.

Стаття надійшла до редколегії 05.06.85

В. С. КОРНІЙЧУК, асп.,
Львівський університет

РЕВОЛЮЦІЙНА СИМВОЛІКА В ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА І ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Тарас Шевченко у поемах «Сон» і «Кавказ» «показав у Росії образці політичної поезії, показав також для всіх будущих поетів політичну дорогу, якою слід ступати на тім полі, та основу, з якої треба виходити» [3, т. 26, с. 139]. Освітлені новими ідеями, виповнені змістом революційної епохи, думи Кобзаря ожили в політичній поезії Івана Франка і Лесі Українки, які продовжували традиції прогресивної російської і української літератури.

Іван Франко був не лише вчителем і старшим товаришем Лесі Українки, але й, за її словами, другом її ідей, другом святої Поезії — найбільшого і найпостійнішого з усіх її друзів [2, т. 12, с. 84—85]. Хоч вік і кордони розділяли обох письменників, та єдиною їх щире прагнення вірно служити пригнобленому народові і боротись за його визволення.

Люди, люди! Я ваш брат,
Я для вас рад жити,
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити.
А що кров не зможе змити,
Спалимо огнем то!
Лиш боротись значить жити...
[3, т. 1, с. 36]

— проголосив метою свого життя великий Каменярь.

Ти блискавицею мусиш світити у тьмі,
Поки зорею рожевою край твій освітиться темний,
Треба шукати дороги тим людям, що ходять в ярмі...
[2, т. 1, с. 126]

— таке завдання поставила перед собою Леся Українка.

Творчість обох митців пронизують ідеї патріотизму і братерства народів, гаряча любов до людини праці і ненависть до всього реакційного, «камінного», що стоїть на шляху «правди, щастя й волі». В їх поезії звучить прямий заклик до повалення влади тиранів, палка віра в те, що «встане велетень з землі, розправить руки грізні і вмить розірве на собі усі драти залізні» [2, т. 2, с. 124]. Крім того, провідні ідеї загальнолюдського поступу безпосередньо впливали на характер авторського світовідчуття, формували образне мислення, сприяли утворенню революційної символіки. При цьому слід врахувати, що політична поезія Івана Франка і Лесі Українки була не лише емоційно-патетичною, а й філософсько-медитативною. У ній за допомогою образів-символів закладено цілісну картину світу, передано діалектику зображеного і вираженого.

«Символом може бути в поезії все, — писав І. Франко. — Не йдеться про алегорію, про підтягання дійсності до якихось заздалегідь прийнятих ідей. Йдеться лише про те, щоб поет, зображаючи певне явище, умів при цьому порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень, які б поривали нашу фантазію в якийсь далекий, безмежний простір, відкривали перед нами широкі горизонти думки і мрії, щоб, як колись сказав Гейне, кожний вірш був неначе тісним віконцем у безкінечність» [3, т. 29, с. 119]. «Здатність до символізування» Франко вважав «одною з головних характерних прикмет поетичної фантазії» [3, т. 31, с. 75]. Художня практика Каменяря, а також сучасні літературознавчі концепції підтверджують, наскільки глибоко і точно розумів український письменник природу символу. О. Ф. Лосев, наприклад, визначає символ як таку образну конструкцію, яка «може вказувати на будь-які сфери інобуття, і в тому числі також на безмежні сфери» [1, с. 443]. М. Б. Храпченко висловлює думку, що символ «може завести читача, глядача в сферу ірраціонального і в той же час бути засобом узагальненої дійсності» [4, с. 311].

Революційні символи у політичній поезії І. Франка і Лесі Українки групуються навколо двох протилежних начал — «світла» і «тьми», які ще в християнській міфології дістали моральні характеристики «добра» і «зла». Ця антитеза з'являється у поетиці

твору тоді, коли необхідно особливо підкреслити зіткнення двох непримирених таборів, поступу і реакції, героїв та їх ворогів. І. Франко називає контраст одним із «наймогутніших способів поетичного малювання», а багатство, натуральність і пластику символічних образів — найкращим свідченням великого поетичного таланту [3, т. 31, с. 67, 76].

У творчості обох поетів-революціонерів переважає життєстверджуюча символіка, і головне в ній — прометеївський вогонь, що вказує шлях «навстрічу сонцю золотому», в «країну осяйну, наче світло ідеалу».

Образ вогню, який Іван Франко дитиною виніс із батьківської кузні «на далеку мандрівку життя», полум'яною силою наповнив його художнє слово. У поезії «Земле, моя всеплодющая мати», звертаючись до рідної землі, він просить «огню, щоб ним слово налити». Поет усвідомлює, що нова революційна доба, атмосфера визвольного руху вимагала від письменника «широкої ідейності і могутнього пристрасного огню» [3, т. 31, с. 255]:

Слова — полова,
Але огонь в одежі слова —
Безсмертна, чудотворна фея,
Правдива іскра Прометея.
[3, т. 3, с. 109].

«Огонь в одежі слова», «огонь Титана», «огняна хвиля», «наче дощ густий, огнистий» — такою бачить Каменяр свою творчість. «Огністе» ніколи не полишає поета, пронизує думки, почуття, мрії, стає основою його естетичного світобачення. «Огонь негасимий чесної думки», «думки огняні» обпікають душу молодого Франка, який «боротись за правду готов, рад за волю пролить свою кров». У символіку слова письменник вкладає власне розуміння завдань революційної поезії — пристрасною, закличною мовою піднімати народ «до лютого страшного бою». Творчість Івана Франка припадає на той період, коли робітничий клас Галичини тільки зароджувався, набирав сили, коли «грим страшний» «ще лиш глухо грає, ще здалека гримить». Тому його поетичні символи узагальнені, більш умовні, розраховані на далеку перспективу.

Леся Українка хотіла, щоб її слова були «промінням ясним, хвилями буйними, прудкими іскрами, летючими зірками, палкими блискавицями, мечами» [2, т. 1, с. 191]. Вона творила політичну поезію вже в інший час, напередодні революційних потрясінь, «передсвітом», коли «темна ще ніч, та вже хутко минеться вона». Тим-то її «огністе слово» конкретизується, матеріалізується, набуває зримих рис. В українській поезії з'являються нові, суто Лесині образи «щирої гартованої мови»: «вогністі пісні», «вогонь пісень», «зброя іскриста», «страшна, двусічна зброя», «меч двусічний», «гострий безжалісний меч», «тверда криця». Поетеса вигострює, виточить своє слово, щоб віддати його «невідомим братам» — «месникам дужим»:

Слово, моя ти єдина зброя,
Ми не повинні загинути обоє!
Може, в руках невідомих братів
Станеш ти кращим мечем на катів.
[2, т. 1, с. 144].

У пошуках образів «месників дужих» І. Франко і Леся Українка пішли різними шляхами. Франко використовує реальні постаті наймита («Наймит») і каменяра («Каменярі») і наповнює їх революційним змістом. В цих образах-символах, що «в одну громаду скуті святою думкою», поет побачив рушійні сили майбутнього народного повстання, втілив свій естетичний ідеал. Вічним революціонером назвав він невмирущий волелюбний дух трудового народу у поезії «Гімн». Створюючи свою концепцію героя, І. Франко підносить на рівень революційної символіки людину-трудівника. Крім того, він поетизує знаряддя праці — молот («Каменярі») і плуг («Наймит»), розглядаючи їх як могутній засіб оновлення світу.

Франкові герої — трагічні. Наймит — «закутий в недолі й-тьмн ярмо». Каменярі будують нове життя «кров'ю власною і власними кістками». «Попівськії тортури», «тюремні царські мури», «війська муштровані», «гармати лаштовані», «шпійонське ремесло» переслідують і хочуть знищити Вічного революціонера («Гімн»). Та трагедія борців за волю оптимістична. Заключні рядки кожного твору сповнені життєстверджуючим пафосом, вірою в остаточну перемогу:

Він побідить, порве шкарлущі пересуду —
І вольний власний лан.
Ти знов оратимеш — властивець свого труда,
І в власнім краї сам свій пан!
[«Наймит», 3, т. 1, с. 62].

Ми ломимо скалу, рівняєм правді путі,
І щастя всіх прийде по наших аж кістках.
[«Каменярі», 3, т. 1, с. 68].

Розвалилась зла руїна,
Покотилася лавина,
І де в світі тая сила,
Щоб в бігу її спинила,
Щоб згасила, мов огонь,
Розвидняючийся день?
[«Гімн», 3, т. 1, с. 24].

У своїй політичній поезії Леся Українка створює абстрактний, узагальнений образ героя-революціонера, серце якого «запалила горяча іскра палкого жалю» до знедоленого краю. Авторське «я» концентрує в собі найхарактерніші риси передової людини епохи «досвітніх огнів», яка прагне до активної боротьби.

Я вийду сама проти бурі
І стану, — поміряєм силу!
[2, т. 1, с. 122].

Образ бурі не випадково появляється в творчості поетеси на початку пролетарського періоду визвольного руху в Росії. Цей

символ уособлює загальне піднесення суспільного життя в країні, наростання народного гніву проти експлуататорів. Цікаво, що і у Франка зустрічається аналогічний образ-символ у поезії «Гри-мись!» (1880 р.). Але якщо Каменяр, відчуючи дихання бурі, її напружене чекання, пророкує щасливу зміну, «що людськість, мов красна весна, обнови́ть», то Леся Українка живе «посеред бурі» і бачить у 1905 р. «калюжі людської крові... на тротуарах».

Хвора поетеса через життєві обставини не могла разом зі своїми однодумцями вийти на барикади. І тому нерозділену пристрасть, енергію, вогонь вкладає вона в поетичні рядки:

Хочу дихать вогнем, хочу жити твоєю весною,
а як прийдеться згинуть за тее — дарма!
[2, т. 1, с. 323].

Перша російська революція схвилювала Лесю Українку — здійснювалась її давня мрія. Поетеса відчула небувале творче піднесення. У листі до А. Кримського 3 листопада 1905 р. вона пише: «...В поезії я тепер обдарована несподіваною гармонією настрою моєї музи з громадським настроєм... Мені якось не приходить навіть нагадувати сій свавільній богині про її «громадські обов'язки», так обмарив її суворий багрянець червоних корогов і гомін бурхливої юрби» [2, т. 12, с. 138—139]. Саме в цей час реального наповнення набуває найвищий, узагальнюючий символ політичної поезії Лесі Українки — образ «червоної короги». Прийшов той день, коли «гук страшний» мусить «видобути» її ліричний герой, щоб «перекинути світовий стрій одвічний», перемогти «всесвітнє зло», принести визволення пригнобленому народові. Ніхто ніколи не дізнається про цей подвиг. Як блискавка, згасне життя, та це не зупинить сміливця:

Ні, гук страшний я видобути мушу!
Хай я загину, та хай сєє мило
Над людьми сонцем правда і надія!
[2, т. 1, с. 76—77].

Політична поезія Лесі Українки, її ліричний герой виражали почуття і настрої молодого революційного покоління, девізом якого було «спалити молодість і полягти при зброї!».

Силам «світла» в політичній поезії Івана Франка і Лесі Українки протистоїть «тьма». «Важко, душно» і «хмарно» жилося Франкові в цісарській Галичині. «Як глухо, як тихо», «сму́тно» було в рідній Лесиній стороні. «Чорна тьма» стала їх спільним символом усього реакційного, консервативного. Кожен знаходить і власний концентрований образ «зла»: І. Франко — «п'ї́тма груба», Леся Українка — «темная темнота». У Франка знаходимо щораз нові символи ненависного йому ладу («темна пу́ща», «зла руїна», «прогнила стара будова», «гнилий трам», «гнізда розпусти, зопсуття й обмани», «застилі шкарлущі світу», «суха лушпина», «люті тамерлани», «гадь неси́та»). Леся Українка здебільшого обіграє образ темряви («ніч темна», «темнота тяжка», «темна сила», «ворожая тьма», «темрява ночі», «темрява густа», «хмари темні», «цар тьми», «влада тьми», «досвітня мла»). У творчості

обох письменників виступає ще символ чогось важкого, «камінного». В Івана Франка — це «височенна гранітна скала».

«Лупайте сю скалу! Нехай ні жар, ні холод
Не спинить вас! Зносить і труд, і спрагу, й голод,
Бо нам призначено скалу сесею розбити...»

[3, т. 1, с. 66].

— закликав каменярів невідомий голос, таємницю якого поет розкриває згодом в образі Вічного революціонера.

Символічний образ камінної гори, як уособлення реакції і деспотизму, неодноразово зустрічається в поезії Лесі Українки:

Я на гору круту крем'яную
Буду камінь важкий підіймать
І, несучи вагу ту страшную,
Буду пісню веселу співать.

[2, т. 1, с. 56].

З холодною та німою горою веде смертельний двобій «сіль землі» — революційна молодь у поезії «Епілог». Нелегкою і трагічною була ця боротьба «на смерть, на згубу неминучу». В «камінні кайдани», «в пута скували» тирані трудовий народ.

В образі «вікових, зимових пут» бачиться Франкові неволя рідного краю. «Пута звичаїв, думок», брехні гнітили його. І тому так часто в творчості письменника з'являється страшний символ рабства: «пута недумства, темноти», «люд увесь в тих путах в'ється», «шарпатись у путах», «путем золотим окований». Поет розумів, що «не в людях зло, а в путах тих», і закликав «пута ламати». У сонеті «Не бійтеся тюрми!» пута викликають у нього асоціації холодних чорних змії з античного міфа по Лаокоона:

Не бійтеся тих пут, що на короткий час
Обкручують, немов холодні чорні змії...

[3, т. 2, с. 304].

У поезії Лесі Українки частіше зустрічається образ кайданів. «Брати мої вбогі, закуті в кайдани!» — звертається поетеса в посвяті Іванові Франкові до рідного народу. Годі вже спати, годі тих сліз, пора братися до діла, до «гартованих ножів»:

Коли б кайданів брязкіт міг ударить
Перуном в тії заспані серця,
Спокійні чола соромом захмарить
І нагадать усім, що зброя жде борця.

[2, т. 1, с. 172].

Леся Українка вірить в те, що дзвін кайданів повинен збудити серця людей, «що мохом поросли».

Орлині крила чуем за плечима,
Самі ж кайданами прикуті до землі...

[2, т. 1, с. 131].

— нагадує поетеса своїм сучасникам, які покійно руки склали «в кайданах паперових»,

Чи стане сил у вас кайдани ті порвати
І думков вольною до бою сміло стати,
До бою вічного, великого, що йде
Круг нас і в нас самих? [3, т. 2, с. 302]

— запитував своїх ровесників молодий Франко і будив їх до активної революційної боротьби:

Гей, вставайте всі зо сну,
Бо проклятий, хто засне! [3, т. 3, с. 299].

Вже прорізали темряву ночі переможні, урочі «досвітні огні» — Лесин символ передгрозової доби, в якому закладено ідею перемоги світла над тьмою:

Вставай, хто живий, в кого думка повстала!
Година для праці настала!
Не бійся досвітньої мли, —
Досвітній огонь запали,
Коли ще зоря не заграла. [2, т. 1, с. 69].

Вже кликав духа до бунту Іван Франко, його вірші «ввійшли вже в уста широких мас нашого народу і подавали в певних хвилях нашого народного життя оклики, бойові гасла та провідні думки народних рухів» [3, т. 3, с. 185]. І Франко, і Леся Українка добре розуміли, що майбутнє повстання вимагатиме сміливих, рішучих дій, назад дороги не буде.

Перший крик — наш окрик бою
І побідній пісні.
Та заки рушать, пускайте
Скрізь огонь по кораблях,
Щоб всі знали, що нема нам
Вороття на старий шлях... [3, т. 3, с. 106].

— писав у «Конкістадорах» І. Франко, відчуваючи в 1904 р. переддень першої російської революції. І коли прийшла «благодатна пора», адекватні ремінісценції пролунали у схвильованій Лесиній поезії «Мріє, не зрадь!»:

Хто моря переплив і спалив кораблі за собою,
той не вмере, не здобувши нового добра.
[2, т. 1, с. 323].

Революція поставила перед народом альтернативу: або вмерти, або перемогти. І це гостро відчували обидва поети. Тим-то й однаково безкомпромісно звучали у Франка: «Або смерть, або побіда!» і у Лесі: «Або погибель, або перемога». Так поетичний таланти двох геніїв слова досяг спільної точки зіткнення художнього мислення у найвищий момент вселюдського напруження.

«Розвидняющийся день», «сподівана пора», «благодатна пора», «благодатная хвиля», «розкішная, тайна дрож», «плодотворная злива», «бурхливий вітер», «красна весна» — таким уявлявся Франкові близький народний виступ. «Революція, єдине, кохане дитя моє», — так ніжно називав поет повстання «проти неволі й темноти».

21 липня 1896 р. у верховинському селі Верецьках (тепер Воловецький район Закарпатської області) відбулося «врочисте збратане галицьких москвофілів з угроруськими мадяронами та родовитими мадярами». Тут «потомки святостефанівської корони» ставили прикордонного стовпа. На це «торжество» прибуло зі Сколе два москвофіли, серед яких був «ласий до горілки» якийсь отець Мартинків. «Сей шановний отець, хочачи запрацювати на вино і на папрікаш, котрим приймають гостей, плів «іменем галицьких русинів» смалені дуби про добре сусідство русинів з мадярами. Вже то наш рутенець як у себе дома не має що їсти і піде до сусіда, де стіл заставлений, не жалує язика, ані спини, ані чести». Франко закінчує свою сатиру на попа таким іронічним зверненням до скольських селян: «Гей, сільська громадо, та скиньтесь щонеділі о. Мартинкову на бутельку вина та на півкіля ковбаси, щоби сидів дома і не потребував чужим людям очи дерти і руське ім'я поганити» [3, 1896, кн. 5, с. 156].

Журнал «Жите і слово» великого значення надавав питанням закарпатського фольклору. Яскравим доказом пильної уваги Франка до фольклористики Закарпаття є той факт, що вже в першій книзі журналу «Жите і слово» за 1896 рік він вмістив рецензію-відзив на відомий закарпатський пісенний збірник Михайла Врабеля. У 1890 р. закарпатський вчитель Михайло Врабель видав збірник народних пісень під назвою «Рускій соловей»*, до якого увійшло 188 пісень, зібраних ним у різних округах Закарпаття та східної Словаччини. У відзиві Франко робить ряд зауважень на адресу упорядника, а саме: відсутність систематизації, паспортизації та ін. «Та все ж таки, — зазначає Франко, — дещо цінне є в тій збірці, головне ж цінна в ній зборка (розділ — П. Л.) пісень бачванських русинів, т. є. того руського острова, що живе на півдні Угорщини, головне в селах Керестурі, Коруці і ще кількох у Сремі. З тих сторін досі не було майже ніяких записів етнографічних і для того д. Враблеви належить подяка за подане хоч невеличкої збірки пісень бачванських русинів» [3, 1894, кн. 1, с. 304].

Тут же під рубрикою «Із уст народа» Франко вмістив легенду «Відки взялася жаба», яку в свій час записав на Закарпатті Анатолій Кралицький. До легенди подано таку примітку: «Отоє оповідане разом з кількома іншими (оповіданнями-легендами. — П. Л.), котрі надрукуємо в дальніших книжках, одержали ми від проф. М. Драгоманова, котрому воно ще в 1886 році прислане було о. Анат. Кралицьким з Угорської Русі для его збірки «Малорусскія народныя преданія і рассказы» та прийшло запізно, коли збірка вже видрукована. Ми друкуємо речі, записані о. Крилицьким, заховуючи (зберігаючи. — П. Л.) его власну правопись» [3, 1894, кн. 1, с. 147]. У наступній книзі журналу за той же рік під рубрикою «З уст народа» Франко вмістив ще дві казки, записані А. Кралицьким на Закарпатті.

* Рускій соловей, «Народная лира», или собрание народных песней на разных угрорусских наречиях. Собрал и издал Михаил Андреевич Врабель, Унгвар, 1890.

АНТИЧНІ ОБРАЗИ У ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА

У різних епохах і в різних націй великий Каменярь знаходив образи та близькі йому за своїм духом мотиви, давав їм нове життя, збагачуючи вітчизняну культуру. Як до вічного джерела прекрасного звертався І. Франко до античності, тієї, за словами В. Г. Белінського, «всесвітньої майстерні, через яку повинна пройти всяка поезія в світі, щоб навчитися бути витонченою поезією» [2, т. 7, с. 224].

Франко і античність — одна з цікавих, але ще недостатньо вивчених проблем творчості українського письменника. Її дуже рідко торкаються дослідники І. Франка і зовсім обминають автори праць про роль античної спадщини у світовій літературі. Вивчення названої проблеми дасть можливість глибше проникнути в творчу лабораторію письменника, краще зрозуміти його художній метод.

У стародавньому мистецтві І. Франко бачив високий зразок збагачення жанрів та вдосконалення поетичних форм. Однак твори античних авторів приваблювали Франка не тільки досконалістю форм, але й своїми високими громадянськими ідеалами.

Питання про використання античного матеріалу, міфологічного та історичного, у творах Франка ще не було предметом спеціального дослідження у радянському літературознавстві. Принагідно цього питання торкалися І. Ю. Журавська [3, с. 38—39], І. О. Анніна [1, с. 29—33], Г. Н. Підлісна [5], Й. У. Кобів [4], А. І. Скоць [6].

Мета даного дослідження — показати ідейно-художні особливості застосування образів античної міфології в поетичних творах І. Франка.

Інтерес до античності І. Франко виявив ще в гімназії. Так, у листі до М. Драгоманова він згадував: «Гомер, Софокл і Тацит, читані в гімназії, зробили на мене сильне враження... І я почав дещо перекладати з тих авторів. Виїжджаючи з Дрогобича, я віз із собою кілька книжок, записаних своїми роботами. Були там і оригінальні складання — вірші любовні (патріотизму я тоді ще не знав), драми й оповідання віршовані, але головню були переклади: Антігона й Електра Софокля... дві пісні Одиссеї...» [10, с. 94].

Прекрасний знавець класичних мов, античної міфології і літератури, Франко широко використовував образи староримської і старогрецької міфології у своїх творах, де вони відігравали важливу художню функцію.

Особливо приваблював Франка образ Прометея, який за стародавньою легендою викрав з кузні Гефеста божественний вогонь, подарував його людям і навчив їх ним користуватися. Для І. Франка Прометей — уособлення величчя всіх борців за кращу долю людства. Ще учнем гімназії, у 1874 р., Франко здійснив переклад

вірша Гете «Прометей», зміст якого був співзвучний його ідейно-мистецьким пошукам.

У листі до В. Давидяка від 27 травня 1874 р. він зазначав, що має намір на основі міфу про Прометея написати велику драматичну трилогію, в першій частині якої покаже боротьбу «богів з Титанами»: «Особливо займає м'я старинний гречеський міф о Прометей, — з якої причини, о тім донесу Вам пізніше. Маю вже яко-такі вироблений план до першого огнива трилогії, котрого предметом єсть борба богів з Титанами» [7, т. 20, с. 10]. На початку 80-х років XIX ст. І. Франко переклав уривки з поеми англійського романтика П. Б. Шеллі «Звільнений Прометей».

До образу Прометея вдається Франко, говорячи в поемі «Лісова ідилія» про високе покликання поезії. Висміюючи декадентську поезію з характерними для неї настроями песимізму, зневіри, індивідуалізму та відгородження від гострих суспільних проблем, він стверджує, що справжня поезія повинна запалювати народ до праці, кликати його до боротьби. Поезія, на думку Каменяра, — не опіум для присипання, не забавка, а

...Огонь в одежі слова —
Безсмертна, чудотворна фея,
Правдива іскра Прометея.
[8, т. 3, с. 109].

І. Франко часто звертається до Музи — богині поезії, мистецтва і наук. Так, сатиричний твір «Ботокуди» Каменяра починає апострофою до Музи, яка наплодила бездарних поетів. З притаманним йому гумором він висміює пустоголових ситих лінивців, які беруться за перо:

Днесь в кого лиш є пустая
Голова, а повне пузо,
І лінів руки, зараз
Кличе к тобі: «Музо! Музо!»
[8, т. 1, с. 106].

Поетичний символ вплітається у реалістичну систему поета і в поєднанні з іншими стилістичними засобами підкреслює ідейно-художню, викривальну спрямованість цитованого твору.

Образ Музи зустрічаємо також у заголовному вірші збірки «Semper tigo», пройнятому ідеєю високої ролі мистецтва у суспільному житті.

Не вір сим пошептам! Зрадлива та богиня,
Та Муза! Вабить, надить і манить,
Щоб виссать «я» твоє, зробить з тебе начиння
Своїх забагань, дух твій спорожнить.
Не вір мелодії, що з струн її дзвенить:
«Ти будеш майстром, будеш паном тонів,
І серць володарем, і владником мільйонів».
[8, т. 3, с. 101].

Називаючи Музу зрадливою богинею, Франко вчить молодих поетів не вірити жрецам «чистого мистецтва», які вважали свої твори неперевершеними, відкидали потребу вдосконалювати свою

майстерність. Щоб висміяти пустоту декадентської поезії, Франко вдається до цього образу і у вірші «До Музи» [8, т. 3, с. 270—271].

У творах Франка нерідко зустрічаються імена античних поетів і прозаїків. Так, у «Ботокудах», висміюючи представників москвофільської і народовської інтелігенції, духовної ієрархії, Франко глузливо називає їх сучасними Гораціями і Ціцеронами, які дбають лише про власне благополуччя і виступають проти будь-якого прогресу [8, т. 1, с. 107].

В поемі зустрічаємо також згадку про Гомера, творчість якого І. Франко добре знав і високо цинив. Ремінісценція з «Одіссеї», невичерпної криниці образів, тем і сюжетів для поетів минулого та сучасності, є також в поемі Франка «Нове життя», де грецький поет названий «Гомером-батьком»:

Значить, мені судилося довічно
Орать, збирати «жнивю золоте»
І пасти кіз, свиней пренепорочні стада
Як «божественний» той свинар в Гомера-батька.
[7, т. 10, с. 197].

«Божественний свинар» — це свинар Євмей з Гомерової «Одіссеї», який перший привітав троянського героя, коли він повернувся до своєї Ітаки. За допомогою міфічного образу, який органічно вплітається в тканину твору, змальовано неробство представника імущих класів, його презирливе ставлення до фізичної праці. Отже, міфічний матеріал використовується не тільки як засіб поетизації, але й несе певне ідейне навантаження.

Образ міфічного гіганта Антея — сина Посейдона і Землі (Геї), якому мати відновлювала сили, коли він їх втрачав у боротьбі, згадує Франко у вірші «Наймит». Порівнюючи народ із міфічним героєм, український поет показує його могутність і непереборність:

З любовою тою він — мов велетень той давній,
Непоборимий син землі,
Що, хоч повалений, оп'ять міцний і славний
Вставав у боротьбі.

[8, т. 1, с. 61].

Ремінісценція цього античного образу вчувається також у чудовому вірші «Земле моя, всеплодющая мати», де Франко, звертаючись до матері-землі, просить дати йому силу, як Антею, щоб вистояти в бою проти темних сил зла і неправди.

У вірші «Не люди наші вороги...» закутий у кайдани капіталістичного рабства народ порівнюється з могутнім Лаокооном. І разом з тим поет висловлює віру в його перемогу:

Мов Лаокоон серед змій,
Так люд увесь в тих путах в'ється...
Ох, і коли ж той скрут страшний
На тілі велетня порветься?

[8, т. 1, с. 58].

У циклі поезій «Майові елегії», створеному у 1901 р., І. Франко змальовує безрадісні картини тогочасного села і одночасно прославляє могутній весняний грім, що вбиває все прогниле і віджило. У вірші з цього циклу «Бачив рисунок я десь — і забув уже, де його бачив» зображено бідного орача, який з острахом «позира на незорану ниву». Але вже усміхаєсь йому променястий той полет Ікарів, навіть Ікара судьба не налякає його» [8, т. 3, с. 343]. Образом Ікара, який став символом відваги і безстрашшя, підкреслюється готовність орача брати участь у революції, що назрівала.

Образ міфічного титана Атланта, Прометеевого брата, який за наказом Зевса тримав на плечах небесне склепіння як кару за участь у боротьбі титанів проти богів, використано Франком для створення іронічного ефекту у тюремному сонеті «Народ наш в бідах добрий практик».

Поет у гострій сатиричній формі викриває мерзенність буржуазних законів та їх виконавців, зокрема правосуддя, яке лицемірно стверджувало, що воно «мов другий Атлас, носить весь лад суспільний на своїй спині» [8, т. 1, с. 164].

А в сонеті «Тюремна культура» відтворено традиційну постать античної богині Феміди:

Бува, й сміттяр при дверях заскребоче
І крізь шпару «грипсанку» спішно всуне,
І тій Теміді в сліпі очі плюне.

[8, т. 1, с. 162].

Як відомо, Феміда зображалась з мечем в одній руці і терезами у другій і з пов'язкою на очах (символ безсторонності). Використовуючи міфічний образ у ролі узагальнюючої метафори та обігруючи різні відтінки слова «сліпа», Франко викриває фальшиве правосуддя цісарської Австрії.

Античні образи часто використовуються Франком як своєрідна маска, за якою криється натяк на конкретні політичні події, явища, факти. Так, у вірші «Колись в сонетах Данте і Петрарка...» в образі стайні міфічного грецького царя Авгія, що завжди була символом усього прогнилого, занедбаного і найбруднішого, Франко уособлює експлуататорський суспільний лад. Каменяр твердо стоїть на тому, що поет-революціонер повинен зробити свої сонети знаряддям революційної боротьби. Він мусить перекувати їх —

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

[8, т. 1, с. 150].

Важливе ідейне навантаження несе образ авгієвих стаєнь у сатиричному вірші Франка «Сучасний літопис», в якому Австро-Угорська імперія прямо прирівнюється до стайні Авгієвої [7, т. 11, с. 382].

Широко використовував Франко міфічні образи і в публіцистичних статтях, Становище угодовців, які, готуючи видання

творів Шевченка, змушені були, з одного боку, на догоду церкві «обкроювати» «Кобзаря», а з другого — прагнули уникнути революційно-демократичної критики, Франко дуже яскраво змальовує, використовуючи міфологічні образи і тотожні їм за змістом народні фразеологізми: «Бідні угодовці між молотом і ковадлом — між св. Юром і радикалами, між Сцилою і Харибдою...» [9, с. 140].

Крім розглянутих нами міфічних образів, у творах Франка згадуються також бог грому Перун, бог вогню Вулкан, Адоніс, Термінус, «огнисто-червоний» бог війни Марс та ін. І в багатьох випадках Франко наповнював античні міфи новим внутрішнім значенням і змістом.

Виключно на античному матеріалі написана поема Франка «Мелеагер» [8, т. 3, с. 351—356], в якій розповідається про повернення міфічного героя Мелеагра з походу аргонавтів по золоте руно. Усі дійові особи твору — античні герої, відважні мореплавці, які вирушили до Колхіди. У листі до Коцюбинського від 28 червня 1903 р. поет зазначав, що ця поема «писана гекзаметром, в дусі старинної епопеї, хоч і надихана новочасними ідеями» [7, т. 20, с. 600]. До образу сміливих плавців, борців за нове життя, які, мов аргонавти, прямують «до щасливих країв», звертається Франко ще у 1878 р. у вірші «Товаришам із тюрми».

З грецької міфології Франко взяв також образ Оріона, який він змалював у поемі «Мойсей» [6, с. 100—105].

Безперечно, Франка цікавили не тільки стародавні міфологічні, а й історичні образи. Він створив цілу серію віршованих оповідань за мотивами староримської історії, які були вперше опубліковані у третьому томі «Літературної спадщини» І. Франка у 1963 р.

Отже, звертаючись до образів античної міфології, Франко сприймав і відображав міфічні постаті у відповідності з уявленнями і вимогами свого часу, тісно пов'язував їх з гострими проблемами сучасності.

1. Анніна І. О. Крилаті вислови у мові творів І. Я. Франка // Культура слова. 1978. Вип. 14. 2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13 т. М., 1955. 3. Журавська І. Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури. К., 1961. 4. Кобов І. У. История древнего Рима в творчестве Ивана Франко // Вопр. ант. лит. и классич. филол. М., 1966. 5. Підлісна Г. Н. Світ античної літератури. К., 1981. 6. Скоць А. І. Міф про Оріона в поемі І. Франка «Мойсей» // Укр. літературознавство. 1968. Вип. 5. 7. Франко І. Твори: В 20 т. К., 1950—1956. 8. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976. 9. Франко І. Шевченко в чужій хаті // Народ. 1891. № 8. 10. Франко Т. Про батька. К., 1964.

Рассматривается вопрос об идейно-художественных особенностях использования образов античной мифологии в поэтических произведениях И. Франко.

Стаття надійшла до редколегії 25. 05. 84

ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВІРШОВАНИХ ПРИТЧ ІВАНА ФРАНКА

Іван Франко, розширюючи тематичні обрії та жанрове багатство української літератури, перший серед письменників кінця XIX — початку XX ст. звернувся до написання притч, які поряд з віршованими казками, легендами, філософськими поемами і т. п. зайняли значне місце у його поетичній спадщині.

У працях О. І. Білецького, М. С. Возняка, Є. П. Кирилюка, О. І. Кисельова, І. Ю. Журавської, А. І. Скоця охарактеризовано ряд притч І. Франка. В спеціально присвяченій цьому питанню статті А. А. Каспрук дослідив ідейно-тематичний зміст притч письменника. Жанр притчі протягом довгих століть існування якісно розвивався, і притчі І. Франка різняться від типу поетичної структури цього жанру попередніх епох.

В українській літературознавчій науці немає спеціально присвячених праць проблемі жанрової і стильової специфіки віршованих притч І. Франка, тому ми зробимо спробу розкрити суть їх ідейно-художньої своєрідності, а також з'ясувати, які видозміни відбулися з цим жанром в кінці XIX — на початку XX ст.

Притча як жанр в українській дожовтневій літературі та в усній народній творчості найтісніше пов'язана з давньою книжною літературою. Добрим знавцем і глибоким її дослідником був І. Я. Франко. Згадаймо такі його великі праці, як «Іван Вишенський і його твори» (1895), «Карпаторуське письменство XVII—XVIII вв.» (1900), «Святий Климент у Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди» (1902—1905, ЗНТШ; окреме видання — 1906), «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.» (1910) та ін. І. Франко стежив за публікаціями текстів, працями українських, зарубіжних і особливо російських учених про давню літературу, зокрема і про притчу.

До праць, присвячених давній літературі, в яких знаходимо питання, пов'язані з притчею, належить, насамперед, його докторська дисертація «Варлаам і Йоасаф — старохристиянський духовний роман і його літературна історія» (І. Франко, переробивши і розширивши, опублікував її протягом 1895—1897 рр. у «Записках Наукового товариства ім. Шевченка». У 1897 р. вона вийшла окремим виданням у Львові. Дослідження староболгарської притчі про однорога, пов'язане з дисертацією Франка, було видане в Болгарії в 1896 р. під назвою «Притча за единорога и нейният български вариант»).

У літературознавчих працях І. Я. Франка можна знайти немало посилань на притчі, що містились чи були використані у творах давньої української літератури. Він написав також ряд рецензій на книги і праці про давню літературу українських, російських

і зарубіжних учених, в яких викладено думки, важливі теоретичні положення, що стосуються притчі.

Ці наукові пошуки І. Франка знайшли свій вияв і в його художній творчості — він написав 21 притчу. Джерелами їх сюжетів були в основному твори давньої християнської літератури.

Характеризуючи внесок поета у розвиток притчі, А. А. Каспрук зазначав: «Надаючи старовинним прозовим притчам віршованої поетичної форми, І. Франко наближав їх до сучасних йому жанрових різновидів ліро-епічної і епічної поезії — віршованого афоризму, байки, філософської поеми, а також драматичної поеми» [2, с. 38].

Осучаснення справді ставить їх в один ряд з іншими жанрами тодішньої ліро-епічної і епічної поезії. На наш погляд, ці твори І. Франка, враховуючи їх основні специфічні особливості, все-таки слід віднести до жанру притчі. При цьому конче треба пам'ятати, що притча має свої різновиди і за широтою та різноплановістю зображення життя може сягати рівня великого епічного твору або ж бути малим за розміром, розгорнутим афоризмом, порівнянням та ін.

Сам поет у «Передмові» до збірки «Мій Ізмарагд» писав: «Обік оригінального є тут чимало й такого, де на чужу основу я накладав свої власні узорі» [4, т. 2, с. 180]. І. Франко знімав з давніх притч покров релігійності й, орієнтуючись на суспільні завдання літератури, виділяв, поглиблював і поширював їх гуманістичний зміст. Хоч деякі його твори мають спрямування подібне до першоджерел, вони є не релігійними, а світськими притчами.

Давня релігійна притча була засобом розкриття, пояснення основних догм і моральних принципів християнського вчення. Виникнувши у фольклорі, вона поєднала в собі ознаки ряду жанрів: аполога, переказу, загадки, приказки, прислів'я тощо. Виклад у притчі складався до наперед заданої філософської чи моральної тези. Випадок, історія, подія відігравали роль прикладу, генерували в собі інакомовну, повчальну, філософську форму вираження головної думки твору. Виклад досить часто відзначався химерністю зображуваного, подібністю до сну, неймовірного видіння, був фантасмагоричним у своїй основі. Значення поданого у викладі розкривалося повчальним тлумаченням.

Притча мала свої модифікації: 1) притча з викладом і тлумаченням, усіма основними характерними для неї рисами; 2) притча без тлумачення (розгорнута метафора, порівняння); 3) притча — повчальний вислів, прислів'я, приказка, афоризм тощо, за якими стояла певна дидактична історія, подія, тобто основна думка притчі без її фабульної частини й тлумачення — згорнута притча.

Давня притча як літературний жанр була в естетичному плані породженням міфологічного світогляду. Притчі І. Франка є творами реалістичними і різниця між ними та їх давніми аналогами не зводиться лише до змістової відмінності, а виявляється й на рівні жанрової структури.

О. О. Потебня, творець психологічного напрямку у вітчизняному мовознавстві та літературознавстві, у працях «Мисль і мова»

(1862), «Із записок з теорії словесності» (1905) та ін. розробив концепцію зовнішньої і внутрішньої форми слова і літературного твору [3, с. 174—214, 308—310]. Вона не втратила свого значення і в наш час. Згідно з марксистсько-ленінською естетикою, у художньому творі виділяються три структурні одиниці: зміст, внутрішня і зовнішня форми. Під внутрішньою формою розуміють художній образ. Саме з ним О. Потєбня пов'язував вираження ідеї твору, що мала відповідати світоглядowi поета. Зовнішня форма — це композиція, ритмо-мелодика, засоби вираження і звучання. Вона служить для зв'язку між внутрішньою формою і змістом твору.

І. Франко, зберігши всі характерні особливості притчі, її першу та другу модифікації, змінив насамперед її внутрішню форму. Переробляючи твори давньої літератури, письменник дотримувався у своїх притчах традиційного поділу героїв на два рівні: вищий і нижчий. Змінивши в першу чергу ідейне спрямування давніх притч, поет поглибив гуманістичну, філософську, політичну, моральну суть творів. У зв'язку з цим стала іншою образна система притч. Образи—персонажі, образи—речі набули нових рис і якостей, властивих реалістичній літературі. Їх міфологізм став засобом художнього зображення реальної дійсності. Деякі з образів—персонажів, образів—речей внаслідок поглиблення їх алегоричного значення переросли в образи—символи. Так, краплі меду («Притча про життя») стали символом братньої любові, дружби і єдності трудівників; образ митаря («Притча про покору») — символом цілеспрямованості людини; образ царя Асоки («Притча про правдиву вартість», «Притча про смерть») — символом мудрої людини і т. п.

Образи—персонажі давніх притч не мали ні портретного змалювання, ні якогось певного характеру. Їх вчинки, думки, висловлювання повністю визначалися наперед, оскільки вони у творі грали роль лише яскравих ілюстрацій до відповідних філософських положень, релігійних догм, моральних принципів. Образи—персонажі у притчі зводилися до певного типу людини, носіїв визначених рис, моральних устоїв. Сюжет притчі будувався на випробуванні героя, найважливішими елементами якого було обов'язкове його потрапляння в незвичайні, складні для нього умови, тобто відбувалося випробування ситуацією.

І. Франко поновив принципи змалювання героя у притчі. Оскільки спосіб зображення дійсності у давніх притчах не відповідав рівневі художньої літератури ХІХ—початку ХХ ст., поет вносив певні зміни і в творення образів, намагався позбавити героїв своїх притч ілюстративності, надаючи їм рис якогось визначеного людського характеру. Досягав він цього, змальовуючи їх внутрішній стан. Описуючи пригоди чоловіка, І. Франко у «Притчі про життя» показує їх через його власне сприйняття. Завдяки такому зображенню набувають сили реалістичного художнього образу лев, берізка, біла і чорна миші, дракон, гадюка та Будда. Так само змальовані герої у «Притчі про нерозум», «Притчі про правдиву вартість», «Притчі про смерть», «Притчі про захланність», «Притчі про Сліпця і Хромця» та ін.

Єдність часу і простору («хронотоп», за терміном М. Бахтіна) у давніх притчах має певну своєрідність. У більшості з них наявним є так званий історичний час у його християнському розумінні [1, с. 168—171]. І. Франко у «Притчі про життя», «Притчі про віру», «Притчі про покору», «Притчі про радість і смуток», «Притчі про смерть», «Притчі про рівновагу», «Притчі про двох рабів», «Притчі про колесо» також відтворює історичний час, але він, як і у давніх притчах, не є визначальним.

І. Франко, пишучи свої притчі, не змінив образний принцип передачі хронотопу. Сюжети притч, якими скористався І. Франко, входили в давні твори, збірники тощо, з контексту ряду із них було зрозумілим, де і коли відбуваються описані події. Поет, вивчаючи сюжети зі змісту давніх творів, вносив у свої притчі просторові та часові уточнення. Так, у «Притчі про життя» він наголошує, що дія відбувається в Індії, у «Притчі про віру» — на Цейлоні, у «Притчі про колесо» — у Єгипті; «Притчу про захланність» склали ще давні єгиптяни, потім її переклав грецькою мовою Христофор Александрійський; з цією притчею наші предки ознайомилися ще в князівські часи, її «не вадить прочитати і новим поколінням».

На відміну від давніх притч, в яких домінувала лише структурно-логічна схема подачі матеріалу, твори І. Франка мають виразно виявлені сюжетні елементи.

Важливу роль у притчах І. Франка відіграє пояснення. Воно поглиблює їх зміст, надає творам ідейної виразності, пов'язує сказане в них з актуальними для свого часу проблемами.

Як правило, пояснення входить у розв'язку. Але в ряді творів І. Франко відмовився від цього важливого складового елемента («Притча про віру», «Притча про любов», «Притча про покору», «Притча про захланність», «Притча про Сліпця і Хромця», «Притча про сокиру»). Першорядну роль у них відіграла властива ліро-епічному творові логіка викладу матеріалу, хоч ота притчева формула — подія (випадок, історія тощо) і її тлумачення — збереглася, бо читач сам, на свій розсуд, повинен пояснити чи зробити для себе певні висновки з того, про що дізнався.

І. Франко намагається уникнути відвертого повчання, яке у більшості давніх притч іде від імені автора. Тому часто він у своїх творах пояснення подій вкладає в уста персонажів, наприклад, у «Притчі про Життя» — Будди; «Притчі про правдиву вартість», «Притчі про смерть» — царя Асоки; «Притчі про нерозум» — пташини; «Притчі про піст» — царя.

У «Притчі про красу», «Притчі про приятель» відкидаються одні — неправильні думки і стверджуються інші — правильні. Робиться це через показ повчальних випадків, що трапилися з їх головними героями.

Піддавалася змінам і зовнішня форма притч. У першу чергу твори Франка композиційно відрізняються від першоджерел. Він вводив у свої притчі розмови між персонажами, подавав їх роздуми, описував природу, у відступах висловлював авторське ставлення до того, про що йшла мова тощо. Він досить вільно пово-

дився з першоосновами творів: зайве, на його думку, відкидав, окремі епізоди доповнював.

Істотно відрізняється розповідь у творі І. Франка від розповіді в першооснові. Поет більш повно описує, драматизує, емоційно наснажує зображувані події.

Віршована притча у своїй жанровій формі найближче стоїть до віршованої байки. З нею вона має багато спільних рис, таких, як алегоричність, дидактичність, філософічність, звернення до традиційних сюжетів, їх переосмислення, нове розуміння і тлумачення. Поряд із цим вона має багато відмінного. Насамперед для притчі і байки властиві свої специфічні манери викладу матеріалу, певний кут світобачення, що знаходить вияв у відмінних засобах зображення і вираження. Різниця виявляється і в способах змалювання образів, своєрідному доборі тропів.

Більшість байок написані так званим вольним віршем. І. Франко, створюючи свої притчі, користувався різними версифікаційними системами, причому знаходив їх відповідно до першоджерел і до мети своєї віршованої переробки, тобто розмір його притч визначався їх ідейно-художнім змістом.

Давня книжна притча найближче стояла, як і вся тодішня література, до свого першоджерела — фольклору. Звичайно, протягом століть вона змінювалася, зазнавала різних літературних впливів залежно від смаків, уподобань чи навіть мод.

У притчах виявився інтерес І. Франка до філософських і моральних проблем. І це не випадково. В умовах капіталістичних відносин, побудованих на жорстокій експлуатації людини людиною, погоні за наживою знецінювалися набуті протягом століть філософські та моральні загальнолюдські надбання. З метою протистояння процесу дегуманізації суспільства, його духовної деградації І. Франко стверджував у притчах прогресивні думки, моральні принципи і поняття.

І. Франко змінив зовнішню і внутрішню форми притч. Давні сюжети і образи були для його творів архетипами. Користуючись терміном М. Бахтіна, можна сказати, що І. Франко здійснив переакцентуацію сюжетів і образів давніх прозових притч. Поет підтвердив художню вартість образів давньої літератури: сіяча, посіяного зерна, Сліпця і Хромця, чоловіка у балці, царя Асоки, дерев'яних і золотих ковчегів, людини, що закопала свій талант, гадюки в домі та ін.

Спираючись на досягнення епічної і ліро-епічної поезії, І. Франко не позбавив своїх притч традиційних жанрових ознак, таких, як манера викладу матеріалу, алегоричність, повчальність, філософічність, дидактична доказовість, яскравість фабульної частини, її підпорядкованість поясненню, визначеність структурно-логічної схеми тощо.

Як і давні притчі, твори І. Франка мають подібні модифікації, однак вони глибше і ширше змальовують світ і людину в ньому.

І. Франко не виробив для своїх притч якоїсь канонічної форми вірша. Застосування ним різних версифікаційних систем розширювало й урізноманітнювало художні можливості жанру.

Відмінності притч І. Франка від їх давніх першооснов, що виявляються в сюжетотворенні, змалюванні образів, передачі хронотопу, композиції, манері розповіді, версифікації зумовлені тогочасними вимогами реалістичної літератури.

Можна з упевненістю твердити, що І. Франко є визначним творцем віршованої притчі в новій українській літературі. Його яскраві, змістовні притчі стали зразками цього жанру для наступних поколінь українських поетів.

1. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
2. Каспрук А. А. Жанр притчі в поезії І. Франка // Укр. мова і літ. в шк. 1978. № 8.
3. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
4. Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976.

В статье исследуется жанрово-стилевая специфика стихотворных притч И. Франко. Отмечено, что ряд произведений поэта написаны на сюжеты древнехристианских книжных притч. Обращение к данному жанру обусловлено научным интересом И. Франко к древней литературе, к философским и моральным проблемам, нашедшим отражение в ней.

И. Франко, изменив содержание древних притч, их внутреннюю и внешнюю формы, стал создателем реалистической стихотворной притчи в новой украинской литературе.

Стаття надійшла до редколегії 05.12.85

С. С. ДІДИК, доц.,
Львівський університет

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТВОРАХ І. ФРАНКА

У публіцистиці І. Франка спостерігається зіткнення і органічне переплетення елементів різних стилів, особливо широко використовується жива усна мова епохи, зокрема її лексичне і фразеологічне багатство. І. Франко був великим майстром і новатором у застосуванні мовних засобів. У плані виявлення секретів майстерності письменника велике значення має вивчення фразеологізмів — одного з компонентів цілісної системи художньо-виразних засобів, які «є, поряд із словами, найважливішою частиною його мовотворчого фонду» [10, с. 79]. Ще в юнацькі роки він цікавився українським фольклором, збирав і вивчав народні стійкі вирази, прислів'я і приказки, в яких «знаходив джерело істинної народної мудрості» [3, с. 9].

Фразеологізм несе в собі не лише багатовікову народну мудрість, але й сильний заряд образності, експресивності, і від того, як письменник вловлює природу і спрямованість цієї образності при виборі потрібного йому виразу, залежить сила впливу твору на читача. Показовою в цьому плані є публіцистична практика І. Франка. Дослідники відзначають, що він «не уявляв собі публіцистичного виступу, позбавленого пристрасності, схвилюваності, бажання і вміння вплинути на почуття читача, навіяти йому

певні симпатії чи антипатії» [7, с. 88]. У цьому великою мірою допомагали йому вдало дібрані фразеологізми як української, так і інших мов, які він приводив у рух з особливою силою.

Нашу увагу привертають стійкі вирази як книжного, так і народного характеру, що їх вживає І. Франко у своїй публіцистиці. Ми вкажемо лише на джерела, з яких черпав фразеологічний матеріал автор, на деякі структурні та морфологічні особливості і головним чином проаналізуємо у семантико-стилістичному плані фразеологізми, на яких позначилася індивідуально-авторська творчість. У цьому плані фразеологізми публіцистики І. Франка не досліджувалися. Але саме цей аспект дає уявлення про те, що фразеологізм є важливим засобом утворення експресивності та ідеологічної спрямованості творчості великого Каменяра.

І. Франко активізує різноманітний фразеологічний матеріал: літературні цитати, крилаті слова, які, за висловом Леніна, «з дивною влучністю виражають суть досить складних явищ» [1, т. 25, с. 133], вирази книжного характеру: *ударити на всі три точки, стати лицем до сходу, щезнути з лиця землі, фата моргана, хінський мур, ламати пута, орати цілину, золота середина* та ін.; стійкі вирази з античної міфології, біблій: *покласти хрестик, око за око, зуб за зуб, во дні оні, оргусові очі, труби ерихонські, невірний Хома, сильні мира сего* та ін. Найбільшу групу становлять фразеологізми, джерелом яких є побутова сфера: *кидати громи, кидати болотом, отворити очі, наганяти страх, переливати з пустаго в порожнє, дивитися криво, пускати туман, заткнути за пояс, ні сват, ні брат, про око, грати в чужу дудку, церков обідрати, а дзвіницю полатати, навчить біда попити, як сі нема чого хопити, де кухті до патини, віз і перевіз, куди круть, туди верть, не варта й торби січки, мов гриби по дощі, як небо від землі, мов гранчасти до круглого* та ін.

Фразеологізми публіцистичного мовлення І. Франка надзвичайно різноманітні не лише за походженням, але й за структурою, семантикою і лексичним наповненням. Значна їх кількість «носить відбиток своєї епохи і соціального середовища» [8, с. 58—59], зберігає стан розвитку української мови того періоду, коли жив і творив письменник. На сьогодні багато з них — реліктове явище.

Основною ознакою, що характеризує семантику і граматичну структуру таких виразів і їх взаємодію з контекстом, є лексико-морфологічні особливості: вживання розмовно-діалектних форм і слів як компонентів фразеологізмів (*навчить біда попити, як сі нема чого хопити, [пізнають], хто їм стрик, іно жий, та будь, якого се гнізда птиця, вершка ся дохапують, де кухті до патини* та ін.); зустрічаємо кальки з польської мови ([*критик*] *на широку скалю, хінський мур* тощо).

І. Франко цілеспрямовано добирає найбільш потрібні, вдалі і дотепні стійкі сполуки. Іноді вони вживаються дослівно, «з їх константним узуально закріпленим конотативним значенням» [13, с. 12]. У таких випадках вони стилістично нейтралізуються, вправною рукою майстра слова настільки органічно вписуються в публіцистичний контекст, що не сприймаються як елементи іншої сти-

наприклад: «А прецінь на всіх таких ніби прозрівших справдилась приповідка: *«од своїх одстали, а до чужих не пристали»* [12, т. 17, с. 195]; «Чи се вина народу, що його предки (та й чи всі?) були п'яницями і розбишаками?» — На подібний закид наші люди відповідають от якою приповідкою: *«не те встид, що з свинаря вийшов великий пан, але те встид, як з великого пана вийде свинар!»* [12, т. 17, с. 183]. Виразного, експресивного забарвлення зниженого тону надають публіцистичним контекстам вміло введені порівняння приказкового характеру. Вони викликають у читача відповідні асоціації, максимальне зорове враження. Наприклад: «Вконець не витримувала дряхла ліберальна монархія, вихор народної революції в лютому 1848 р. розвалив її, як *порохняву вербу*» [12, т. 16, с. 30]; «...говорячи про такі високі матерії, ми, крім Шевченка, не здибали нікого, кого б могли узяти за примір, та й Шевченко ... якось не підходив сюди, якось не «пасував», *мов гранчасте до круглого...*» [12, т. 16, с. 5].

І. Франко був великим художником-новатором у творчій обробці узуально-усталених виразів. Прагнучи якнайдоцільніше використати зміст і стилістичні властивості усталених сполук, наблизити їх до конкретних завдань публіцистики, автор вдається до різних прийомів їх модернізації. Творчий підхід І. Франка до вживання фразеологізмів виявляється насамперед у розширенні їх структури введенням уточнюючих слів або цілих синтагм. Це так звані контекстуальні уточнення, що стосуються семантики фразеологізмів у цілому. Видозмінені стійкі вирази мають конкретне стилістичне спрямування, уточнюючі слова, якими найчастіше виступають прикметники, в більшості випадків з оцінним значенням, вносять відтінок незвичності, свіжості в образну структуру єдиного цілого. У таких випадках читач звертає увагу на незвичність оновленого фразеологізму і відповідно сприймає його модифікований варіант. Наприклад: «В самій Франції лібералізм *грає найдивачніші ролі*» [12, т. 16, с. 29]. Такі детермінанти іноді надають виразові ущільливо-іронічного забарвлення: «Звісна річ, в високій політиці не йде про думку і чуття люду, але про замилювання очей другим високим політикам *«світові»*. От до того-то діла й римський папа зволив *приложити свою святішу руку...*» [12, т. 19, с. 37].

Часто введенням оказіональних елементів, як правило, займенників, письменник розчеплює стійку сполуку, але завдяки стійкості фразеологізм при цьому не розпадається, а, навпаки, зберігає мовну інваріантність. Наприклад: «Недостаточне наукове *наганяє їм* (лібералам. — С. Д.) *великого страху* перед усякою сміливішою думкою...» [12, т. 16, с. 31]; «Хоч *українофільство* 60-х років ніколи не заявило якої-небудь неприхильності до унії, то прецінь кс. Кайсевич в Римі *кидає на нього свої громи* за національний сепаратизм» [12, т. 19, с. 135]; «Кант і *зовсім загородив собі і своїм наслідникам стежку* до ліпшого порозуміння сеї справи...» [12, т. 16, с. 294]. Відповідно до реальної ситуації і контексту І. Франко застосовує прийом часткової заміни компонентів фразеологізму.

лістичної сфери, однак в кожному мікроконтексті виступають дієвими домінантами експресії, сприяють образності, дохідливості мови. Наприклад: «*Стерти з лиця землі всі ті народності в наших часах, зробити з них всіх поляків, до сього польські сили замалі...*» [4, с. 58]; «*...розумні ради козацьких старшин повинні б були отворити очі польським політикам на їх властиву ціль*» [4, с. 50]; «*Нам же Катерина (Катерина II. — С. Д.) ні сват, ні брат, і судимо ми її не по її «ангельській» красі, а по її ділах*» [12, т. 17, с. 190]; «*Впрочім не один з нинішніх дипломатів й десятьох... заткне за пояс*» [12, т. 17, с. 187].

Посиленої експресивності публіцист досягає введенням в один контекст фразеологізмів-синонімів, як-от: «*Звісно чень нашим читачам, що заким ще *щезла з лиця землі* світська власть... то їх моральна власть і повага давно вже і безповоротно *лежала в гробу**» [12, т. 19, с. 34]. Часто стійкі вирази при стабільності їх структури і семантики вбирають у себе відтінки політичної експресії, показують емоційне ставлення автора до описуваного. Особливо це стосується народних прислів'їв, приказок, порівнянь приказкового типу, які переважно стоять у постпозиції і становлять образну вершину контексту. Вони є сильними оцінно-зниженими характеристиками противника. Наприклад: «*Коли вони (народовці. — С. Д.) думають, що така (політична. — С. Д.) саможестивність неможлива, то тоді і ціла їх балаканка про всяку іншу саможестивність *не варта й торби січки**» [12, т. 16, с. 9]; «*Одна й друга дискусії були зовсім безплідні, бо *переливали з пустого в порожнє**» [12, т. 16, с. 291]. Виділені приказки передають думку сконденсовано, в той же час образно: локальний вираз *не варта й торби січки*, що є варіантом до широко вживаного *не вартий дірки з бублика* (у рос. мові — вьеденного яйця не стоит), яскравіший, ніж *нічого не вартий*, а *переливати з пустого в порожнє* сильніший, ніж *вести пусту розмову*.

Нерідко народні прислів'я, які завершують фразу, служать логічними висновками з вищесказаного. У таких випадках автор вмонтовує їх у публіцистичний контекст за допомогою пояснювальних ремарок типу «*недаремно і зложилася приповідка народна*», «*про яке говорить наша приповідка*», «*люди відповідають приповідкою*» та ін. і тим самим створює у читача ілюзії певної співучасті народу в оцінці соціальних явищ. Наприклад: «*...тони ніколи не можуть бути еквівалентом тих таємних рухів, які відбуваються в наших нервах. Та, з другого боку, ясно буде також, яку вартість мають проби деяких ... поетів зробити поезію чистою музикою, будувати вірші зі слів, дібраних не відповідно до їх значення, але відповідно до їх т. зв. музикальної вартості. Се поступування зовсім подібне до того, про яке говорить наша приповідка: *«Церков обідри, а дзвіницю полатай»* [3, т. 16, с. 276]. У загальному вжитку вираз *церков обідри, а дзвіницю полатай* означає *робити недоладне діло*. У такому ж значенні використовує його автор.*

Іноді народні прислів'я, вжиті без зміни, тобто так, як вони побутують у народі, служать сильними підсумковими штрихами,

Революція для Лесі Українки — це світло її безсонних ночей, мрія, заради якої поетеса «вже давно інших мрій відреклася». Її образ вона бачила в розбурханому морі, коли

Гострим полиском хвилі спалахують
після бурі у місячну ніч,
наче військо мечами двусічними
хоче зняти вражі голови з пліч.
Зброї полиск і гомін розкотистий —
се неначе повстання гуде,
наче сила народна узброєна
без упину на приступ іде. [2, т. 1, с. 290].

Леся Українка за допомогою пластично-зорових і слухових образів малює величну панораму народного руху. «Що повстане на місці порожньому того світа, що ти розіб'єш?», якою ж буде оновлена вітчизна? — ставить питання поетеса. Для Франка — це «день світла, щастя й волі», «ясна світла вітчизна», «країна свята», «новий, великий людський храм», де «хтось добрим словом» згадає поета. Нове суспільство в розумінні Лесі Українки — це «влада світла», «довгий, полярний, вічний день», в якому

Інші будуть співці по мені,
Інші будуть лунати пісні,
Вільні, гучні, одважні та горді... [2, т. 1, с. 176].

Поетеса вірить, що і її пісня знайде серед них своє місце, не марним виявиться життя-горіння:

Там на їх обізветься луною
Пісня та, що не згине зо мною. [2, т. 1, с. 176].

Політична поезія Івана Франка і Лесі Українки породила глибокі поетичні образи — символи грозової епохи, в якій їм довелось жити і творити. Однодумці, співники по революційній боротьбі, вони не могли не мати також спільних мистецьких поглядів для вираження найважливіших суспільних явищ свого часу. Звідси і подібність їх образного світосприймання при одночасному виявленні своєї художньої індивідуальності.

1. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982. 2. Леся Українка. Твори: В 12 т. К., 1975—1979. 3. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976. 4. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1982.

Рассматривается символика в политической поэзии Ивана Франко и Леси Украинки. Прослеживается влияние предреволюционной эпохи на художественное мышление писателей, общность и вместе с тем индивидуальность их образного мироощущения.

Стаття надійшла до редколегії 10. 01. 86

наприклад: «А прецінь на всіх таких ніби прозрівших справдилась приповідка: *«од своїх одстали, а до чужих не пристали»* [12, т. 17, с. 195]; «Чи се вина народу, що його предки (та й чи всі?) були п'яницями і розбишаками?» — На подібний закид наші люди відповідають от якою приповідкою: *«...не те встид, що з свинаря вийшов великий пан, але те встид, як з великого пана вийде свинар!»* [12, т. 17, с. 183]. Виразного, експресивного забарвлення зниженого тону надають публіцистичним контекстам вміло введення порівняння приказкового характеру. Вони викликають у читача відповідні асоціації, максимальне зорове враження. Наприклад: «Вконець не витримувала дряхла ліберальна монархія, вихор народної революції в лютому 1848 р. розвалив її, як *порохняву вербу»* [12, т. 16, с. 30]; «...говорячи про такі високі матерії, ми, крім Шевченка, не здибали нікого, кого б могли узяти за примір, та й Шевченко ... якось не підходив сюди, якось не *«пасував»*, *мов гранчасти до круглого...*» [12, т. 16, с. 5].

І. Франко був великим художником-новатором у творчій обробці узуально-усталених виразів. Прагнучи якнайдоцільніше використати зміст і стилістичні властивості усталених сполук, наближити їх до конкретних завдань публіцистики, автор вдається до різних прийомів їх модернізації. Творчий підхід І. Франка до вживання фразеологізмів виявляється насамперед у розширенні їх структури введенням уточнюючих слів або цілих синтагм. Це так звані контекстуальні уточнення, що стосуються семантики фразеологізмів у цілому. Видозмінені стійкі вирази мають конкретне стилістичне спрямування, уточнюючі слова, якими найчастіше виступають прикметники, в більшості випадків з оцінним значенням, вносять відтінок незвичності, свіжості в образну структуру єдиного цілого. У таких випадках читач звертає увагу на незвичність оновленого фразеологізму і відповідно сприймає його модифікований варіант. Наприклад: «В самій Франції лібералізм *грає найдивачніші ролі»* [12, т. 16, с. 29]. Такі детермінанти іноді надають виразові ущільнено-іронічного забарвлення: «Звісна річ, в високій політиці не йде про думку і чуття люду, але про замилювання очей другим високим політикам *«світові»*. От до того-то діла й римський папа зволив *приложити свою святішу руку...*» [12, т. 19, с. 37].

Часто введенням оказіональних елементів, як правило, займенників, письменник розчеплює стійку сполуку, але завдяки стійкості фразеологізм при цьому не розпадається, а, навпаки, зберігає мовну інваріантність. Наприклад: «Недостаточне наукове *образовання наганяє їм (лібералам. — С. Д.) великого страху* перед усякою сміливішою думкою...» [12, т. 16, с. 31]; «Хоч *українофільство 60-х років ніколи не заявило якої-небудь неприхильності до унії, то прецінь кс. Кайсевич в Римі кидає на нього свої громи за національний сепаратизм»* [12, т. 19, с. 135]; «Кант і *зовсім загородив собі і своїм наслідникам стежку до ліпшого порозуміння сеї справи...*» [12, т. 16, с. 294]. Відповідно до реальної ситуації і контексту І. Франко застосовує прийом часткової заміни компонентів фразеологізму.

У таких видозмінених стійких сполуках помітні семантичні та експресивно-емоційні іновації (пор. загальновідомі вислови *міряти своєю міркою*, у Франка — *«міряти національною міркою»*; *лити воду на млин* — *«єсть водою на млин»*; *«обіцяти золоті гори* — *«дістати золоті гори»*; *прорубати вікно* — *«прорубати хвірточку»*, по образу і подобию божому — *«по образу і подобию західноєвропейському»*; *яке було життя, така й мусила бути смерть* — *«яке було життя, така й мусила бути література»*; *грати в чужу дудку* — *«грати у дудку німецьких централістів»* та ін.).

Такі авторські трансформації приводять до ідеологічної переоцінки фразеологізмів, надають їм політичного спрямування, сприяють розширенню їх зовнішніх дистрибутивних зв'язків. Особливо це виявляється у контексті: «На превеликий жаль, майже від самого початку редакція «Правди» сама собі зробила неможливим сповнення того завдання, ставлячи все діло на чисто формально-національному пункті, *міряючи* всі питання *абстракційною, національною міркою*» [12, т. 16, с. 132]. У народному виразі *міряти своєю міркою* автор замінює компонент *своєю* на *абстракційною, національною*, які належать до іншої стилістичної сфери. У результаті таких трансформацій весь фразеологізм розширює свою семантику, набуває нового політичного звучання.

Аналогічного публіцистичного застосування дістала видозмінена народна приказка *грати в чужу дудку* у такому контексті: «Послідніми роками заговорили про третю ... партію, звану австрійсько-рутенською, але мені досі не лучалося бачити ані одного чоловіка, котрий би одверто признався до такої партії. Общеруси не признаються до неї задля своїх централістично-московських намогів, хоч не раз, для інтересів приватних ... *грають в дудку німецьких централістів*» [12, т. 16, с. 24].

При лексичних замінах з'являються досить помітні нові, потрібні автору відтінки в значенні стійких виразів. Своєрідного переосмислення набувають книжні вирази. Наприклад: «...що ж би то було злого, якби русини і справді *перейшли цілковито в лоно латинської церкви?*» [12, т. 19, с. 135]; «Теорії та погляди не приймаються там, де нема для них відповідного ґрунту... — і най собі «Правда» і «Слово» і сто раз говорять, що сякі-такі «ізми» — у нас екзотичні рослини, викликані сякими-такими махінаціями, — то такі вони самі (тогочасна галицька інтелігенція. — С. Д.) з своїм лібералізмом, вони самі становлячі зв'язок *по образу і подобию західноєвропейському*» [12, т. 16, с. 32]. Відомий вираз *по образу і подобию божому* походить з біблійського міфа про створення людини. У практиці узвичаївся його скорочений варіант *по образу і подобию*, який фіксується словниками. Вживається він у значенні «надзвичайної подібності з чим-небудь» [2, с. 516]. Виходячи з контекстуальної ситуації, публіцист доповнює його новим компонентом. Фразеологізм при цьому оновлює семантику свою, актуалізується, набуває злободенної гостроти.

В аналізованих творах спостерігаються випадки глибшої видозміни закріплених у народі виразів, зокрема шляхом одночасної

зміни порядку складових елементів, заміни окремих компонентів, зміни граматичних форм. Такий новоутворений фразеологізм набуває інших семантичних відтінків. Так, народна приказка *не все те золото, що блищить*, яка має значення «не все те добре, правдиве, що видається за таке» [11, с. 553], під пером автора виливається у форму нового за семантикою фразеологізму: «Ах, се були часи святої благонаміреності та патріотичних поривів, часи молоді, коли *все блискуче було золотом*» [12, т. 16, с. 5].

Інколи автор не просто піддає зміні окремі компоненти фразеологізму чи доповнює уточнюючими словами, а на основі усталеного виразу створює нові сполуки. Наприклад: «Польща не вміла здобутися ніколи настільки політичного розуму, щоб *стати рішучо на одну дорогу*, а то й іще на *дорогу* свobodного і чесного відношення до руського народу» [4, с. 50]. Відштовхуючись від змісту загальновідомої сполуки *стати на одну дорогу*, що означає *дотримуватися одного погляду* і конкретизуючи на його фоні значення слова *дорога*, що входить до складу фразеологізму, автор поглиблює розуміння тексту.

На основі контамінації двох різних за походженням приказок — слов'янської *чужими руками жар загрібати* (вигортати) і французької *тягати каштани з вогню* (*tirer les marrons du feu*), які перебувають між собою в синонімічних відношеннях, а також заміни окремих компонентів, автор створив новий, оригінальний образний вираз, надавши йому конкретного публіцистичного змісту: «Ми гаряче бажаємо взаємної любові і єдності слов'ян, бо бачимо грозу спільного всім ворога, — а сожалеємо над безумною гегемонією, а то і насилієм брата над братом, народа над народом... Поки такий стан в Слов'янщині буде тривати, — доти... будуть користати посторонні сили, *слов'янськими руками каштани з жару виніматися*» [4, с. 80].

Неповторна творча індивідуальність І. Франка особливо виявляється, коли він застосовує прийом розкладу фразеологізмів на окремі складові елементи. Цей прийом полягає в тому, що виділенням окремих компонентів руйнується єдиний метафоричний смисл фразеологізму, його структурно-граматична єдність. У публіцистичному контексті така сполука є розгорнутим словесним образом з відповідним емотивним забарвленням. Узуально-усталена форма протиставляється її оказіональній. Наприклад, відомий вираз *усі дороги ведуть у Рим*, який означає: «кінцева мета одна й та сама, хоч шляхи її досягнення різні» [6, с. 285], І. Франко трансформує так: «А коли б проти всякого сподівання наші «святі» пастирі хотіли і наш люд *вести на тоту слизьку дорогу, ведучу до Риму*, то ми знаємо, що в люді самім знайдеться сили опертися тому...» [12, т. 19, с. 39]. У даному контексті цей вираз означає *підпасти під вплив католицької церкви*.

У публіцистиці І. Франка звертає на себе увагу прийом ущільнення фразеологізмів, головним чином народних прислів'їв і приказок. Редукція першої або другої частини широко відомого виразу ґрунтується на внутрішніх можливостях фразеологізму, доповнюваних можливостями контексту, який усуває потребу в тому,

щоб наводити фразеологізм повністю. Його нееліпсована частина зберігає повноту і чіткість змісту та експресивно-емоційних значень усієї фразеологічної конструкції, бо, як і остання, закріплюється у свідомості мовця [5, с. 66]. Наприклад, із відомої приказки *прийшли непрошені, пішли не дякувані* Франко бере першу частину: «Як же в так понятого польського становища представляється діяльність єзуїтів і змартвихвстанців на Русі? Вже то одно, що вони *прийшли до нас непрошені*, нам накинени і будять до себе загальну нехоть, повинно би казати полякам серйозно задуматись» [12, т. 19, с. 142]. Аналогічно використані афористичні вислови: *куди круть, туди верть, таки буде смерть, ще ся той не родив, щоби всім догодив* у таких контекстах: «Ось маємо віз і перевіз. Реалізм ч. автора, *куди круть, туди верть*, та й заїхав назад до старого ідеалізму і старої фантастики та сентиментальності» [12, т. 16, с. 10]; «Такої книжки, щоби були наші права, щоби так народ не дерли! — ось чого хоче і жде народ, не знаючи, що *ще той не родився, хто би зміг написати таку книжку...*» [12, т. 16, с. 26]. У скороченому вигляді подано народне прислів'я *неправдою світ пройдеши, та назад не вернешся*, де використано кінцеву частину: «...в люді самім найдеться сили опертися тому і показати римській курії, доочне, що її панування не тільки на заході, але і в Слов'янщині *кінчиться і назад не верне*» [12, т. 19, с. 39].

Наведені приклади є свідченням того, що еліпсис конденсує в собі значення цілого звороту, який легко може відтворити читач.

Іноді від усталеного виразу залишається лише сигналізатор і на його основі будується новий образ. Так, на базі фразеологізму *опинитися над розбитим коритом* І. Франко відповідно до мовної ситуації створив новий варіант: «Хто уважно переглянув нашу минувшість... тому аж надто ясно стане, що ...найбільша частина наших політичних блудів походила з того, що ми пішли наосліп... моталися і топтали на місці і ...опинилися *нині на незавиднім становищі політичного зерна*» [4, с. 60].

Таким чином, різноманітні за походженням і семантичною монологічністю фразеологізми є важливим засобом у мові публіцистики І. Франка. Письменник вживає їх або у такому вигляді, в якому вони побутують у народі, і тоді вони виконують функцію лаконічних, образних характеристик складних соціальних фактів, ситуацій, подій, осіб — представників різних політичних угруповань, або оновлює, модифікує залежно від ідейного спрямування твору. Талановитий публіцист, пропускаючи фразеологічний матеріал через свою мовно-естетичну свідомість, вдається до різноманітних прийомів: приєднання до стійких виразів нових компонентів, заміна слів—компонентів на несинонімічні, зміна граматичних форм окремих компонентів; трансформації мішаного типу, коли одночасно є кілька переробок; деформації структури стійких сполук; створення нових виразів на базі образно-смыслового центру загальновідомих; зміщення стійких сполук загальнонародної мови та багато інших.

Творчий підхід до використання фразеологічного багатства свідчить про велике відчуття І. Франком образного, влучного виразу, найтонших відтінків слова. Відбір фразеологічних засобів мови і прийоми їх організації відповідно до ідейного і емоційного змісту твору виявляють індивідуальну своєрідність І. Франка-публіциста.

1. *Ленін В. І. «Сусіди по маєтку»* // Повне зібр. творів. 2. *Акушин Н. С., Акушина М. С. Крылатые слова*. М., 1966. 3. *Дей О. І. Іван Франко — дослідник народно-поетичної творчості*. К., 1953. 4. *Франко І. Я. Публіцистика*. К., 1953. 5. *Дудик П. С. Видозміни у структурі розмовних фразеологізмів* // Укр. мовознавство. 1973. Вип. 1. 6. *Коваль А. П., Коптілов В. В. Крилаті вислови в українській літературній мові*. К., 1975. 7. *Курганський І. П. Майстерність Франка-публіциста*. Львів, 1974. 8. *Ларін Б. О. Про народну фразеологію* // Праці Х респ. діалектологічної наради. К., 1961. 9. *Олійник І. С., Сидоренко М. М. Українсько-російський, російсько-український словник*. К., 1971. 10. *Ройзензон Л. И. Лекции по общей и русской фразеологии*. Самарканд, 1973. 11. *Словник української мови*. К., 1976. Т. 7. 12. *Франко І. Я. Твори: В 20 т.* К., 1955. 13. *Чабаненко В. А. Теоретичні засади дослідження експресивних засобів української мови* // Мовознавство, 1984, № 2.

Рассматриваются фразеологизмы в языковой палитре И. Франко-публициста. Указаны источники, из которых автор черпал фразеологический материал, а также структурные и морфологические особенности фразеологизмов.

В семантико-стилистическом плане проанализированы те фразеологизмы, на которых отразилось индивидуально-авторское творчество.

Стаття надійшла до редколегії 12. 12. 85

П. М. ЛІСОВИЙ, проф.,
Вінницький педінститут

ЗАКАРПАТСЬКА ТЕМАТИКА НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «ЖИТЕ І СЛОВО» (1894—1897 pp.)

Тема «Іван Франко і Закарпаття» знайшла уже своє певне висвітлення у радянському франкознавстві. Вона почасти висвітлена нами у літературній оповіді «Через Бескиди» (1972, Ужгород).

Мета даної статті — показати роль франківського журналу «Жите і слово» у розкритті закарпатської тематики.

З цим краєм письменник познайомився ще в юнацькі роки. А на початку 90-х років йому довелося їхати через «Підкарпатську Русь» до Відня у зв'язку з захистом докторської дисертації.

У червні 1895 р. І. Франко їде в Болгарію (Софію) на похорон М. Драгоманова через Закарпатську Україну, але урядові власті побоюлися пропустити через свій кордон українського письменника, який перед тим уже тричі побував у тюремних застінках Австро-Угорської монархії. Франко змушений повертатись до Львова через Будапешт—Міжкоць—Ніредьгазу, а далі через Мукачеве—Сваляву—Волове. Восени того ж року письменник відвідав закарпатське село Скотарське, де зустрічався з редактором русофільського журналу «Листок» Євгеном Фенциком.

Як свідчать спогади дітей Франка — Тараса й Ганни, а також інші факти, бував Франко на Закарпатті, зокрема в гірських селах Рахівщини, і в пізніші роки [4]. І завжди його гостро вражало жахливе становище закарпатських русинів.

Наслідком побаченого і пережитого під час проїзду через Закарпаття влітку 1895 р. було оповідання Франка «Чиста раса», в якому автор нещадно висміює угорських расистів, розвінчує їх перед усім цивілізованим світом. Це оповідання значною мірою є автобіографічним. «Чиста раса» — твір високого класово-політичного й інтернаціонального звучання, один із кращих зразків суспільно-політичної сатири Франка. Вже за життя письменника він був широковідомим не лише на західноукраїнських землях, але й за їх межами. То була гостра сатира на колонізаторську політику Австро-Угорської монархії взагалі й угорських расистів зокрема. Оповідання вперше приніс на поневолену Закарпатську Україну франківський журнал «Жите і слово» у 1896 р.

Незважаючи на недовгий час свого існування, «Жите і слово» відіграло дуже важливу роль у суспільно-політичному й культурно-громадському житті Закарпатської України. Його сторінки не-

рідко присвячувались закарпатським темам. Поневолено й сплюндрована чужинцями Закарпатська Україна справедливо вбачалася великому Каменяреві засушеним і забур'яненним перелогом, який так потребував сумлінної праці чесних рук і насамперед захисту від остаточного спустошення. Франківський журнал «Жите і слово» представляв інтереси трудящих Закарпаття, виступав проти денационалізації їх угорськими властями.

У 1896 р., коли угорці відзначали тисячоліття свого перебування в Європі, Іван Франко, Володимир Гнатюк, Михайло Павлик, Ганна Павлик, Ольга Франко та ряд інших галицьких культурних і громадських діячів виступили з протестом проти колонізаторської політики малярських урядових властей щодо закарпатських русинів. Свою статтю-протест «І ми в Європі» (Протест галицьких русинів проти малярського тисячоліття) вони опублікували у п'ятій книзі журналу «Жите і слово» за той же рік.

Хоча під статтею стоїть двадцять чотири підписи, її головними авторами були Іван Франко та Володимир Гнатюк. Про це свідчить той факт, що у змісті до п'ятої книги журналу за 1896 р. як автори статті «І ми в Європі» вказані лише В. Гнатюк і І. Франко. Під «Протестом» же першим поставлений підпис Івана Франка, а прізвища Володимира Гнатюка немає.

На початку статті автори описують вітальну промову президента Угорської академії наук Зічі, виголошену 2 червня 1896 р. в Будапешті з приводу відкриття музею видатного німецького поета Йоганна Гете. Зічі на всі лади вихваляв «високу культуру» цивілізованої малярської нації. «Надіємось, — пихато заявляв він, — що тепер Європа, бачачи, як ми шануємо пам'ять її великого генія, перестане поприкати нас національною нетерплячістю та шовінізмом» [4, кн. 5, 1]. Автори «Протесту» заявляють, що вони як європейці, до яких, треба гадати, також стосувалися слова того Зічі, хочуть розповісти, як же ті шанувальники «європейського генія» ставляться до своїх сусідів — карпатських русинів. «В кількох північних комітатах (округах. — П. Л.) Угорщини, — писали вони, — живе до 500 000 русинів. І походженням, і традицією історичною та літературною, і з погляду на тип етнографічний та на усну словесність, вони частина того українсько-руського народу, що заселяє східну частину Галичини і полудневу частину Росії і в цілому числить сьогодні около 25 мільйонів душ» [3, 1896, кн. 5, с. 2].

Посилаючись на історичні факти, автори з гордістю згадують, що із закарпатоукраїнців вийшов ряд відомих культурних та громадських діячів в історії європейської культури, зокрема в Австро-Угорщині та Росії. Серед них названо імена першого ректора Петербурзького університету Балудянського, видатного діяча болгарського відродження Венеліна-Гуци, директора Ніжинського ліцею вищих наук Орлая, професора Петербурзького університету Петра Лодія та інших відомих закарпатоукраїнців. «Здавалося, — зазначалось далі у «Протесті», — через якийсь час, що Угорська Русь стане ся джерелом, з котрого живуча вода розіллється по цілій Україні—Русі» [3, 1896, кн. 5, с. 3].

Та не так воно сталося насправді. За симпатії до України, за прагнення закарпатоукраїнців до волі малярські колонізатори дедалі посилювали гніт і переслідування, які стали особливо жорсткими після революції 1848 р. «...Нищити русинів зробилося немов патріотичним обов'язком». В той же час виконання цього «патріотичного обов'язку» вело за собою економічну руїну, духовну темноту і безпомічність півмільйонного народу, відлучило від розвитку і прогресу «цілі обширні комітати», деморалізувало закарпатську інтелігенцію, насамперед «духовенство вище і низше» [3, 1896, кн. 5, с. 1].

Далі наголошувалося, що саме духовенство допомагало будапештським владикам насаджувати на Закарпатській Україні колоніальний режим. З метою омалярення закарпатців для місцевого уніатського духовенства уряд створив спеціальний таємний фонд, з якого давалися відповідні подачки своїм вірнопідданим слугам у чорних сутанах. Ті «слуги божі», які виголошували в церквах проповіді малярською мовою для русинів, отримували винагороду по 10—16 гульденів, імена пастирів-маляронів друкувалися в офіційних урядових «новинках».

Маляризація місцевого населення здійснювалась також через школи. З кожним роком все більше закривалося русинських і на їх місце відкривалося малярських шкіл. Якщо ще в 1874 р. на Закарпатті налічувалася 331 русинська школа, то згодом їх стало лише 11, і врешті-решт уже не було жодної школи з рідною мовою викладання [2, с. 217].

Колонізаторську політику урядових властей допомагало проводити тут не лише реакційне духовенство — таким же вірнопідданим слугою поневолювачів була світська реакційна інтелігенція. Автори наводять ряд конкретних прикладів рабського прислужництва місцевих закарпатських лакуз. Багато з них навіть у домашньому колі розмовляли по-малярськи, дітей посиляли до малярських шкіл, міняли українські прізвища на малярські, з презирством і ненавистю ставилися до всього рідного.

Франко і його товариші дали досить вдалу характеристику запроданській місцевій інтелігенції: «З дуже малими виємками ся інтелігенція наскрізь змалярщена, встидається руської мови, цурається рідного люду. Маляризація зробила їх не тільки перевертнями і ворогами власного народу, але рівночасно zdeградувала їх морально, поробила їх сибаритами, підляками, лизунами, прислужниками панськими, згасила в їх душах всяке ідеальне змагане, всяке етичне почуте». У статті наводяться десятки прикладів насильницької заміни назв українських закарпатських сіл на малярські. Лише в одному Ужанському комітеті в цей час було змінено назви 76 українських сіл. До речі, у першій половині 1890 року 2500 закарпатських «патріотів» змінили свої «русинські» прізвища на малярські [5, кн. 3, с. 270].

У «Протесті» відзначалося, що в жодному з європейських країв не було такого здирства та експлуатації, як на Закарпатті. Грабіжницькі податки, нелюдські екзекуції, нещадний соціальний та національний гніт — саме цим «уславилася» тут малярська «госпо-

дарка урядова». Ось чому закарпатці кидають рідні місця і масово їдуть до далекої Америки, де їх вважають «гундеріанами» (дикунами). Адже, додамо від себе, лише за п'ятдесят років (1870—1920) до США та в інші країни Західної Європи емігрувало 430 000 закарпатців [6, с. 83].

«Протест» являв собою кращий зразок української друкованої публіцистики кінця XIX ст.

Як свідчать інші матеріали п'ятої книги франківського «Життя і слова» за 1896 р., львівська прогресивно настроєна студентська молодь створила спеціальний «Комітет для справ угорських», який ставив собі за мету виступати на захист «угорських русинів» і систематично викривав расистську політику мадярських поневолювачів на Закарпатті. Створення такого молодіжно-радикального комітету «в оборону карпатських русинів» підтверджував сам І. Франко.

На сторінках журналу великий Каменяр викривав пусте базикання галицьких панів-лібералів про «захист» ними інтересів австрійських «русинів». До таких «патріотів», підкреслює Франко, належав й посол австрійського парламенту О. Барвінський. Він не раз виголошував промови, в яких робив нападки на російський царизм за пригноблення українського народу, а про жорстоку експлуатацію українських трудящих в Австро-Угорщині «добродій» Барвінський «боявся і заікнутися». Чи не краще було б, радив Франко, «не йти по факти» про гніт українського народу до Росії, хоч там й насправді царизм жорстоко переслідує українську мову і культуру, а кинути оком на стан українського питання у себе під носом — в Австро-Угорщині, зокрема в Галичині [3, 1896, кн. 5, с. 65].

Тут же Франко заявляє, що, на противагу пустодзвінному фразерству Барвінського і іже з ним «новокурсників» (новоєрівців) про «права русинів», львівські радикали створили «суспільний молодіжний комітет на захист карпатських русинів». «Комітет сей взяв у свої руки заініційовану українсько-руською академічною молодіжкою у Львові справу протесту проти мадярського тисячоліття. Протест сей, котрого текст друкуємо в «Житю і слові», вийде крім сего коштом комітету осібно по руськи, по німецьки і по мадярськи, і ми певні, що не лишиться без деякого значіння. Підписи поважних і впливових мужів з нашої інтелігенції з усіх сторін краю показують, що протест сей не легкодушна вискочка, а поважний вираз поглядів наших чільних людей» [3, 1896, кн. 5, с. 66].

Іван Франко використовував кожний принагідний факт, щоб виступити на захист закарпатоукраїнських трудящих. Він бичував галицьких реакційних москвофілів та угорських мадяронів, які нерідко об'єднувалися для спільних підступних діянь проти західноукраїнських, зокрема закарпатоукраїнських, трудящих. Так, у цьому ж журналі під рубрикою «Політична хроніка» зустрічаємо фейлетон Франка, написаний з приводу «братання» галицьких москвофілів з угорськими мадяронами з нагоди відзначення тисячоліття нації. У сатиричному плані Франко повідомляє, як

Увагу Франка як дослідника і фольклориста насамперед привертала героїчний епос, зокрема народно-пісенна творчість про угорську революцію 1848 року й одного з її ватажків Л. Кошута. Не випадково у третій і шостій книгах журналу за 1894 р. Франко опублікував про Кошута цілий ряд матеріалів.

Лайош Кошут (1802—1894) — угорський буржуазно-політичний діяч, один з керівників буржуазної революції 1848—1849 р., юрист за професією, представник дворянської опозиції у ставленні до габсбурзького уряду. Під час революції (у квітні 1849 р.) обраний президентом Угорщини. Уряд Кошута ліквідував кріпосне право, провів ряд інших демократичних реформ. Після поразки революції Кошут був засуджений до страти і тому емігрував за кордон. Жив у США, Англії, Італії, Туреччині. Помер в Італії (м. Турин), похований в Угорщині. Трудящі Народної Угорщини нині глибоко шанують пам'ять про Кошута. Урядом УНР встановлена спеціальна державна премія ім. Кошута.

У третій книзі журналу за 1894 р. Франко опублікував статтю «Кошут і кошутська війна», в якій вказується на популярність угорського ватажка серед закарпатоукраїнського населення. У шостій книзі журналу за той же рік вміщено чотири варіанти кошутських пісень. Франко доводить, що одна з них («Сидить Кошут на високій драбині») складена саме на Закарпатті.

Повз увагу Франка і його журналу не проходило жодне більш-менш помітне явище в літературному і культурному житті Закарпаття 90-х років. Він рецензував різні закарпатські видання, давав поради місцевим авторам, скеровуючи їх працю на шлях служіння рідному народу. Прикладом цього є рецензія Франка на відомому закарпатському «Хрестоматію» Є. Сабова, видану в Ужгороді в 1893 р. Книга Сабова розраховувалась головним чином на учнівську молодь. До неї, як пише сам упорядник, він включав кращі зразки карпаторуського письменства. «Книжка ся, — писав рецензент, — зладжена, мабуть, в головній часті для ужитку шкіл, але вона дуже цікава для всякого, хто хоче познайомитися з угорською літературою, народною мовою і її історією. Я сказав би навіть, що іменно для вчених, лінгвістів, істориків літератури та фольклористів вона цікавіша, ніж для угорських школярів...» [3, 1894, кн. 1, с. 304].

Франко високо оцінює зразки-уривки із закарпатських стародруків. «З книжної літератури, — підкреслює рецензент, — ся стара часть і по мові і по змісту ще найцікавіша, і приходить ся жалувати, що автор не зробив сю частину, удесятеро більшою». Водночас Франко піддає гострій критиці ту частину «Хрестоматії», де зібрано зразки так званої новішої угорської літератури від часів Духновича, тобто твори представників закарпатського москвофільства другої половини XIX ст. «Ся частина, — писав далі Франко, — навчаюча хіба тим, що вказує наглядно, як люде не злі і не гупі, відбивши ся від живої народної мови, фатально відбиваються і від живого змісту в літературі і попадають в таку мертв'ячину, від котрої на десять миль віє гробовим холодом» [3, 1894, кн. 1, с. 304—305].

Безперечно, що критикуючи їх, великий Каменяр прагнув допомогти закарпатським авторам стати на шлях служіння своєму народу рідним словом. Немає сумніву в тому, що його мудрі, батьківські поради доходили до закарпатських письменників і бодай якоюсь мірою допомагали їм прозріти у мовнонаціональних питаннях.

Франківський журнал відіграв певну роль і в поширенні марксистсько-ленінських ідей на Закарпатській Україні. На його сторінках зустрічаємо чимало матеріалів та вістей про революційний рух у Росії і на східних українських землях. Зокрема, у п'ятій книзі за 1896 р. поряд із франківським оповіданням «Чиста раса» вміщено важливу політичну статтю Г. В. Плеханова «Робітничий і революційний рух в Росії». У ній розповідається про народстання революційної боротьби в Росії середини 90-х років. То був знаменний час заснування Леніним у Петербурзі «Союзу боротьби за визволення робітничого класу», котрий дав «початок з'єднання соціалізму з робітничим рухом» і «являв собою зародок пролетарської партії в Росії» [1, т. 1, с. 221]. Автор пише, що в Росії з кожним роком посилюється революційний рух. Головним виявом революційного руху є страйки, які дедалі більше набувають характеру не лише економічної, а, насамперед, політичної боротьби. «Незважаючи на поліцейні переслідування, — зазначено далі, — під кінець минулого року (тобто у 1895 р. — П. Л.) в Петербурзі був організований «Союз для боротьби за освобождение рабочего класса» [3, 1896, кн. 5, с. 125].

У статті наведено уривок з ленінської брошури про страйки, згадано про те, що в січні 1896 р. «була розширена між робітниками дуже добра революційна брошура «Що таке соціальний і політичний преступник», автором якої, як відомо, був петербурзький (а пізніше катеринославський) робітник-революціонер І. В. Бабушкін.

Цікаво відзначити і те, що в примітках-коментарях до цієї статті автор, констатує факти про арешти в Росії, згадує прізвища чотирьох членів «Союзу боротьби...», заарештованих у ніч з 8 на 9 грудня 1895 р., і серед них називає Ульянова (В. І. Леніна).

У цьому ж номері під рубрикою «Вісті з Росії» наголошувалося, що петербурзький страйк текстильників (1896) користувався моральною і матеріальною підтримкою західноєвропейських пролетарів: «На поміч петербурзьким страйкуючим, по опублікуванню відомостей про страйк, поспішили робітники і всі приятелі свободи у Франції, Англії, Швейцарії, Німеччині і Австрії. В Англії по одержанню перших певних звісток про страйк Віра Засулич і пані Авелінг (Марксова дочка) дали справоздане про него (інформацію. — П. Л.) на засідання демонстраційного комітету делегатів для приготування міжнародного конгресу соціалістів» [3, 1896, кн. 5, с. 151].

Отже, журнал «Жите і слово» виступав на захист закарпато-українських трудящих, сприяв активізації суспільно-політичного і національно-культурного життя закарпатців, популяризував серед них ідеї марксизму-ленінізму.

1. Історія Комуністичної партії Радянського Союзу. К. 1965. Т. 1. 2. Гончаренко А., Лизанець П. Боротьба трудящих Закарпаття проти ідеології рутенства у другій половині XIX—початку XX ст. // Тези доп. V міжвуз. респ. слав'ястичної конф. Ужгород, 1962. 3. Жите і слово. Львів, 1894—1897. 4. Качій Ю. Іван Франко на Закарпатті // Закарпатська правда. 1966. 27 серп. 5. Славянское обозрение. Спб, 1894. Кн. 3. 6. Усенко В. В. Вплив Великої Жовтневої соціалістичної революції на розвиток революційного руху на Закарпатті у 1917—1919 р. К., 1955.

На конкретних матеріалах показано роль журналу «Жите і слово» (1894—1897) в деле защиты интересов и прав закарпатцев в борьбе против венгерских угнетателей и их прислужников. Освещены деятельность Ив. Франко как издателя журнала в содействии общественно-политическому и национально-культурному развитию закарпатского населения, а также роль журнала в популяризации марксистско-ленинских идей среди западноукраинских, в том числе и закарпатских, трудящихся.

Стаття надійшла до редколегії 10.09.85

Т. Д. ІВАСЮТИН, доц.,
Чернівецький університет

Ж. Б. МОЛЬЄР В ОЦІНЦІ І СПРИЙНЯТТІ І. Я. ФРАНКА

Видатний український письменник-революціонер І. Франко вважав одним із найважливіших завдань не тільки оволодіння світовою культурою, але й перетворення її в надбання свого народу. Мета його життя, підкреслював він, полягає в тому, щоб «ввести українську інтелігенцію в живі духовні зв'язки з високорозвинутими націями Західної Європи, наблизити духовне життя українського народу до цих націй» [7, с. 229]. Ось чому І. Франко виявляв великий інтерес як до слов'янської, так і до західної літератури, глибоко їх вивчав.

Зв'язки І. Франка з зарубіжними літературами досліджувались у ряді праць радянських франкознавців [6; 9; 14; 20]. Однак про його сприйняття і оцінку творчості Ж. Б. Мольєра досі сказано небагато. Разом з тим твори французького комедіографа були Каменярєві добре відомі. Пристрасний любитель театру, вже в юнацькі роки він повставав проти низькопробних перекладних фарсів, що йшли на українській сцені, і мріяв побачити замість них п'єси Шекспіра, Мольєра, Клейста.

Здійснюючи свої революційно-просвітительські задуми і плани за посередництвом серії «Дрібна бібліотека», а також журналів «Друг», «Громадський друг», «Світ», «Народ», згодом — «Жите і слово», «Літературно-науковий вісник», І. Франко знайомить українського читача з кращими зразками світової літератури, які сприяли формуванню його передового світогляду. Обгрунтувавши теоретичні принципи художнього перекладу в українській дожовтневій літературі [див. 1, с. 3], І. Франко послідовно опрацював головні критерії адекватного перекладу в єдності його змісту і форми. Підходячи до перекладацького мистецтва з конкретно-історич-

них позицій, він з належним розумінням поставився до перших перекладацьких спроб на Західній Україні, зокрема до адаптацій комедії Мольєра «Жорж Данден», здійснених І. Наумовичем і П. Свенціцьким [19, т. 16, с. 95, 242, 164].

Однак перед перекладачами—сучасниками Франко ставив високі вимоги, різко виступаючи проти дилетантства в цій дуже важливій сфері мистецтва. Він уважав, що «добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старовинних римлян, належали до підвалин власного письменства» [19, т. 16, с. 397—398]. До них він по праву відніс і здійснений Володимиром Самійленком блискучий переклад комедії Мольєра «Тартюф». Взявши безпосередню участь у його опублікуванні в «Літературно-науковому віснику», І. Франко відіграв велику роль у творчій долі В. Самійленка. Він сприяв популяризації творів і перекладів поета в різних виданнях Галичини. Письменники були в дружніх стосунках, неодноразово зустрічалися, листувалися. В. Самійленко глибоко шанував літературний талант свого старшого друга, прислуховувався до його порад, у тому числі і відносно перекладу «Тартюфа», до якого він ставився, судячи з листів, з особливою відповідальністю [16, т. 2, с. 426].

Хоч переклад В. Самійленка відзначався високим художнім рівнем, І. Франко в своїй редакції зробив окремі виправлення, про які можна судити, порівнявши Самійленків рукопис, що знаходиться в фонді Франка Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, з першим друкованим виданням 1901 року. Франко в своїй редакції зробив, головним чином, незначні орфографічні виправлення. Подекуди змінив порядок слів: «Чого ви надулись?» [18, с. 48] — «Чого надулись ви?» [10, с. 23]. Але поряд із цими змінами, що відповідали вимогам тогочасної української літературної мови, зустрічаються також поправки, які були властиві галицькому діалекту. Очевидно, ті зміни, які вніс у свій переклад В. Самійленко спеціально для галицького читача, І. Франкові здалися недостатніми. Можливо, тут він спирався на свою точку зору, яка полягала в «необхідності використання літературною мовою деяких вузько локальних особливостей західноукраїнського діалекту» [19, т. 15, с. 587]. Ось декілька прикладів використання редактором галицьких слів:

Рукопис.

філософ [18, с. 20]

цвіте [18, с. 39]

других [18, с. 7]

Друкований варіант

фільзоф [10, с. 12]

цвите [10, с. 20]

иньших [10, с. 6]

Звернемо увагу ще на одну характерну різницю між рукописом і першодруком перекладу «Тартюфа». В. Самійленко проводить цікаве розмежування в застосуванні вказівних займенників. «Це», «цей», «ця» [18, с. 13, 22, 45, 54] вживають представники народу Дорина, а також Даміс і не зовсім послідовно Клеант, тоді як представники вищого стану — пані Пернель, Оргон і Тартюф майже завжди вживають «се», «сей», «сього», «ся» [18, с. 9, 26, 54]. Ці стильові особливості в перекладі Самійленка залишилися поза увагою редакції «Літературно-наукового вісника», внаслідок чого

в друкованому варіанті всі персонажі вживають вказівні займенники «се», «сей» і всі похідні від них, тобто редакція задовольнила вимоги галицького діалекту. До речі, у виданні 1946 року під редакцією М. Рильського цей прийом повністю збережений.

Порівнюючи рукопис із першим друкованим виданням перекладу В. Самійленка, необхідно вказати і на окремі неточності. Так, трапляється порушення ритму олександрійського вірша. Наприклад:

Рукопис

И розважити мене від отсієї втрати.
[18, с. 44].

Друкований варіант

І розважити мене від отсієї втрати.
[10, с. 22].

У виданні «Тартюфа» 1946 р. редактор М. Рильський ліквідував вказану неточність [11, с. 55].

Крім цього, до першодруку перекладу 1901 року вкралось одне лексичне зміщення, внаслідок чого змінилася семантико-стилістична структура оригіналу. Дорина, сміливо критикуючи Мар'яну за те, що вона покірно вислухала рішення батька, який хоче видати її заміж за Тартюфа, заявляє з іронією:

*Vous irez par le coche en sa petite ville,
Qu'en oncles et cousins vous trouverez fertile,
Et vous vous plairez fort à les entretenir.* [22, с. 45].

У рукописі Самійленко правильно відтворив ці вірші, зберігши більшість лексичних одиниць:

*Ви в кочі в'їдете в його глухе містечко,
Дядьків і братиків там чимале гніздечко, —
Ви ж дбати будете на тії всі роти.* [18, с. 40].

В друкованому ж варіанті в першому рядку допущена лексична неточність: «Ви в ночі в'їдете в його глухе містечко» [10, с. 20]. Незважаючи на те що Самійленко правильно відтворив українською мовою слово «le coche» як «коч» — «вид фаетона, коляски» [17, т. 2, с. 295], редакція «Літературно-наукового вісника» внесла зміну, внаслідок чого зник стилістичний відтінок іронії і вийшло неправильно наголошене слово «ночі». Цю помилку не виправив і М. Рильський, у якого читаємо: «Ви к ночі в'їдете в його глухе містечко» [11, с. 78].

Поминувши ці незначні неточності, про які ми вважали за необхідне згадати, переклад В. Самійленка за безпосередньою участю І. Франка був значною подією в літературному житті не тільки Галичини, але й всієї України.

І. Франко неодноразово посилався на комедії Мольєра в літературно-критичних статтях, що, без сумніву, свідчить про його широке знайомство з життям і творчістю французького драматурга. Так, він виявив спільність літературного джерела комедій Шекспіра «Приборкання норовливої» і Мольєра «Школа чоловіків» [19, т. 18, с. 343]. Згадує Франко і мольєрівського «Скупого», який, на його погляд, наштовхнув Г. Гауптмана на думку написати комедію «Колега Крамптон» [19, т. 18, с. 461]. В свою чергу,

вказуючи на вживання, часто недоречне, героями шекспірівської драми «Ромео і Джульєтта» дотепів, риторичних питань, І. Франко підкреслює, що вони належали до «салонного тону» і тут же проводить паралель з Францією XVII ст. з її преціозністю, «проти якої воював Мольєр в своїй комедії «*Précieuses ridicules*» [19, т. 18, с. 364].

У статті «Наш театр», аналізуючи стан галицького театру, який був повністю під впливом духовенства, Франко підкреслює, що «воно в Європі ніде і ніколи не було прихильним до театру, воювало з ним, відмовляло акторам, навіть таким, як Мольєр, в похоронах на освяченому кладовищі» [19, т. 16, с. 181]. Аналізуючи драму Шекспіра «Міра за міру» І. Франко тонко порівнює з Анжело мольєрівського святенника-лицеміра Тартюфа і, полемізуючи з цього приводу з поверхово-спрощеним їх порівнянням у книзі датського вченого Г. Брандеса «Вільям Шекспір» [19, т. 18, с. 398], зауважує, що Брандес не вказав на різницю між Тартюфом і Анжело. Франко заповнює цю прогалину, в першу чергу акцентуючи увагу на різниці суспільного середовища, до якого належали обидва персонажі. Він вказує на те, що суддя-пуританин Анжело, хоч і виступає проти спокуси, все ж піддається слабості власної природи, а єзуїт Тартюф виявляється, врешті-решт, звичайним обманщиком.

Таким чином, І. Франко вбачав принципову різницю між двома персонажами в самій суті їх характерів. Показуючи різницю в тактичних прийомах, які застосовують для досягання своєї мети згадані персонажі, Франко детально зупиняється на різниці розв'язок двох п'єс. Незважаючи на те що і Шекспір, і Мольєр вводять у вигляді «*deus ex machina*» вищу мудрість, яка судить про вчинки героїв, виходячи із глибоких внутрішніх мотивів, все ж поява верховного судді в англійській драмі підготована логічним розвитком сюжету, в той час як у французькій комедії король взагалі відсутній, і тільки зачитується його нічим не мотивований вирок над Тартюфом. Очевидно, Франко знав про об'єктивні причини появи такої розв'язки комедії Мольєра.

Отже, на прикладі полеміки з Г. Брандесом, який підходив досить однобоко до питання про причинність у порівняльному літературознавстві [5, с. 28—29], бачимо, як Франко, подолавши обмеженість культурно-історичної школи [3, с. 12], сконцентрував увагу не на формальній схожості, а на встановленні оригінальності, неповторності кожного із двох порівнюваних творів.

Показово, що український письменник одним із перших намагався розглядати літературні явища в їх взаємозв'язках [7, с. 17], які визначалися культурно-історичними умовами життя окремого суспільства. Таке розуміння світового літературного процесу наближає його до представників російської культурно-історичної школи, в першу чергу до Олексія Веселовського, основоположника мольєристики в Росії. Франко говорив про велике враження, яке справили на нього етюди Олексія Веселовського про Мольєра і його книга «Западное влияние в русской литературе» [19, т. 20, с. 452], опубліковані в кінці 1870—на початку 1880-х років.

Він був також знайомий з працями засновника російського порівняльного літературознавства Олександра Веселовського, зокрема з його дослідженням «Рабле и его роман. Опыт генетического объяснения» [19, т. 20, с. 452], який побачив світ у кінці 1870-х років.

Комедії Мольєра, поряд із п'єсами Шекспіра, Клейста, Грибоєдова, Гоголя, Островського і Тобілевича, І. Франко вважав зразками реалістичного відображення дійсності [див. 8, с. 28]. Український письменник, відзначаючи правдивість кращих творів Мольєра, цінував їх за широту сатиричного показу французької дійсності, за їх новаторство і сміливість у бичуванні потворних пороків французького суспільства XVII ст.

У боротьбі проти розважальної західноукраїнської комедії І. Франко в театральних рецензіях і листах виробив цілісну систему поглядів на завдання комедії, які у більшості перекликаються з мольєрівським розумінням специфіки і призначення цього жанру драматургічної літератури. Подібно до Мольєра, який бачив у сміхові могутню нищівну силу [4, с. 3], Франко вважав, що комедія за допомогою соціально-політичної сатири повинна розвінчувати суспільний лад тодішньої Галичини. Французький драматург підкреслював, що він «пише з натури» [21, р. 427], так і Ів. Франко в своїх поглядах на роль театру відстоював правдивість у зображенні життя [див. 2, с. 68].

Незважаючи на різницю між комедіями Мольєра і Франка, можна відмітити окремі типологічні співвідношення, особливо між «Тартюфом» і «Рябиною», сатирично-викривальну спрямованість яких обидва драматурги були змушені під тиском ззовні дещо притупити, внаслідок чого «Тартюф» мав три редакції, а «Рябина» — дві. Хоч сюжетні лінії, драматичні колізії, композиційний малюнок обидвох п'єс цілком різні, можна виявити кілька точок дотику в трактуванні образів Тартюфа і Качуркевича. Подібно до головного героя французької комедії, який добився шляхом лицемірства і підступності запису на своє ім'я всього багатства Оргона і руки його дочки Мар'яни, писар Качуркевич також намагається матеріально розорити свого однопумця. Залицяючись до дочки Рябини Ориси, що є для нього не чим іншим, як «гешефтом», Качуркевич переслідує корисливу мету — збагатитися за його рахунок. Необхідно звернути увагу на ще одну важливу деталь: і Тартюф, і писар до кінця другого акту — господарі становища. Вони мають у своєму розпорядженні компрометуючі Оргона і Рябину документи (шкатулка — у Мольєра, контракт про вивіз із лісу колод — у Франка). Вживши цей традиційний комедійний прийом, український драматург перевів його в гротескний план і показав тим самим моральну перевагу простих селян над п'яницею писарем [2, с. 78]. І, нарешті, в обох п'єсах і Тартюфа, і писаря заарештовують представники влади.

У жанровому відношенні «Рябину» з повним правом можна було б назвати трагікомедією [8, с. 89], як і деякі комедії Мольєра, в яких «веселе, насмішливе уступає часом місце сумному, навіть трагічному, наближаючи комедію, якщо не до трагедії, то

у всякому разі — до трагікомедії» [13, с. 230]. Однак у сатирі Франка більше ненависті і суму, ніж у сатирі Мольєра. Це, очевидно, пояснювалось тим, що Мольєр все ж вірив у кінцеве торжество здорового розуму представників молодого покоління третього стану, що і відобразилось частково в образі резонера Клеанта. Франко ж не міг покладати якихось надій на галицьку сільську і міську буржуазію і тому, природно, більш трагічно, ніж Мольєр, сприймав сучасну йому дійсність.

Ось чому український письменник революціонер-демократ накреслює цілком інші соціальні перспективи. На відміну від французького драматурга, який зв'язував дисгармонію у відносинах між людьми не з політичною, а з становою нерівністю, І. Франко озброїв свої комедії суспільно-політичною сатирою, що збуджувала в народі живу думку, рішучий протест проти рабства і злиднів, властивих капіталізму. Український письменник уперше в історії національної драматургії устами робітника соціал-демократа Криштофа з комедії «Майстер Чирняк» проводить думку про неминучість перемоги робітничого класу над капіталізмом. Тим самим Франко показав з позицій наукового соціалізму злободенні проблеми суспільно-економічного життя Західної України.

Можна з упевненістю сказати, що знання спадщини Мольєра збагатило І. Франка естетично, склавши важливий елемент традиції, відштовхуючись від якої він здійснив новаторські пошуки сміливої, бойової сатири. Причому, вільно почуваючи себе у всіх європейських літературах, великий Каменяр «завжди залишався самостійним і самобутнім письменником» [15, с. 233].

1. Арват Ф. Іван Франко — теоретик перекладу. Чернівці, 1969.
2. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. К., 1956.
3. Вервес Г. В інтернаціональних літературних зв'язках: Дослідження. К., 1976.
4. Гликман И. Мольєр. М.; Л., 1966.
5. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / Пер. с румынского. М., 1977.
6. Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. К., 1961.
7. Калениченко Н. Українська література XIX ст. Напрями, течії. К., 1977.
8. Кирчів Р. Комедії Івана Франка. К., 1961.
9. Кузык Д. Байрон в украинской дооктябрьской литературе. К., 1977.
10. Мольєр Ж. Б. Тартюф: Комедія в 5 діях / Пер. В. Самійленка. Львів // Літ.-наук. вісник. 1901.
11. Мольєр Ж. Б. Тартюф / Пер. з франц. В. Самійленка / Під ред. М. Рильського. К., 1946.
12. Мольєр Ж. Б. Тартюф // Ж. Б. Мольєр. Комедії. К., 1981.
13. Обломиевский Д. Французский классицизм: Очерки. М., 1968.
14. Паляница Х. Іван Франко — критик, популяризатор и переводчик французской литературы XIX в. на Украине. Львов, 1967.
15. Рильський М. Статті про літературу. К., 1980.
16. Самійленко В. Твори: В 2 т. К., 1958.
17. Словарь української мови: В 4 т. / Під ред. Б. Грінченка. К., 1958—1959.
18. Тартюф: Комедія Мольєра в 5 діях / Пер. укр. мовою В. І. Самійленка. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, від. рук. ф. 3, № 3661.
19. Франко Іван. Твори: У 20 т. К., 1955—1956.
20. Шаповалова М. Шекспір в українській літературі. Львів, 1976.
21. Molière J. B. La critique de l'école des femmes. Théâtre de Molière: En 6 vol. Paris, 1930. Vol. 2.
22. Molière. Le Tartuffe. Paris, 1933.

Исследуется вопрос отношения И. Я. Франко к творчеству французского комедиографа Ж. Б. Мольєра. Делается попытка показать украинского писателя как популяризатора и исследователя творческого наследия Мольєра, высветить моменты тематического «столкновения» и трактовки образов в пьесах двух авторов. В статью включены материалы, не введенные до сих пор в научный оборот.

Стаття надійшла до редколегії 20.02.86

ІВАН ФРАНКО І ХРИСТЯ АЛЧЕВСЬКА

Якщо про І. Франка як про вихователя і соратника М. Коцюбинського та Лесі Українки, як про учителя цілої плеяди обдарованих літераторів Н. Кобринської, А. Кримського, О. Маковея, О. Кобилянської, В. Стефаника, Л. Мартовича, Марка Черемшини, У. Кравченко, К. Попович та інших вже не раз говорено, то творчі взаємини Каменяра із Христею Алчевською ще майже не досліджувалися. Вони зустрічалися, листувалися, І. Франко рецензував її твори, вона перекладала його поезії російською мовою.

Із творчих стосунків великого Каменяра, що жив у Галичині, і молодой письменниці з Наддніпрянської України видно, що існуючі тоді штучні державні кордони не могли роз'єднати передові літературні сили, прогресивні люди своєю діяльністю розхитували той мур, що був встановлений на українській землі цісарською Австро-Угорщиною і панською Польщею. Вони наближали час, коли, як писав Іван Франко у поемі «Мойсей», трудящі скинуть із себе соціальний і національний гніт, возз'єднаються і заживуть щасливо «у народів вольних колі» [14, т. 5, с. 214]. Невдовзі (у 1907 р.) Христя Алчевська у вірші «Дві сестри» теж висловила гаряче «прагнення двох половин України — Російської та Австрійської — визволитися з лабет двох імператорів і об'єднатися» [9, ф. 27, № 614, с. 19]. Молода поетеса стверджувала, що

в братерському єднанні
Тільки й щастя, тільки й сила!...
[6, с. 49].

Перше знайомство Христини Олексіївни Алчевської з творчістю великого Каменяра відбулося, очевидно, ще в дитячі роки. Мати, відома просвітителька, засновниця Харківської недільної школи Христина Данилівна Алчевська була добре обізнана з тогочасним літературним процесом, підтримувала жваві стосунки з багатьма культурними діячами. Незважаючи на горезвісний царський указ 1876 р. про заборону українського друкованого слова, Христина Данилівна не могла не познайомити бодай власних дітей з творчістю І. Франка.

«У неньки моєї є книжка «В поті чола» з Вашим підписом «Славній ювілярці Х. Д. Алчевській», — писала у своєму першому листі до Франка Х. О. Алчевська 27 грудня 1905 р. [7, ф. 3, № 1614, с. 176]. Невідомим залишається, коли і за яких обставин І. Я. Франко подарував цю збірку оповідань харківській діячці та яке саме видання — адже до 1905 р. книжка виходила двічі (у 1890 р. у Львові і аж у 1903 р. як другий том тритомника у київському видавництві «Вік»). Як би там не було, але такий вияв поваги Франка до Алчевської-старшої, а дещо пізніше його висо-

ка оцінка бібліографічного покажчика «Что читать народу?» [див. 11, с. 8], підготовленого і виданого групою учителів під керівництвом Х. Д. Алчевської, без сумніву, сприяли тому, щоб Алчевська-молодша зацікавилась творами видатного письменника.

У своїй записній книжці з кінця минулого століття Христя-гімназистка, що вже активно бралася до пера, залишила деякі помітки, зроблені після читання «Літературно-наукового вісника», який в той час починав виходити у Львові і одним із редакторів якого був тоді Іван Франко. Х. Алчевська занотовує назви тих публікацій, що викликали особливий інтерес, робить старанні виписки.

Пройде якихось три роки і, повернувшись до Харкова після дворічного навчання на педагогічних курсах у Парижі, 23 лютого 1903 р. Христя Христинич (так назвала себе юна Алчевська) звернеться до редакції цього часопису з проханням «надрукувати одну з перших несміливих її поезій». «Якщо, доконче, її знайдуть до чого-небудь здатною», — додала вона [7, ф. 3, № 1620]. Невідомо, про який саме твір йшлося, але він не був тоді надрукований.

У 1904 р. Христя Алчевська перекладала лірику Івана Франка російською мовою, а на початку 1905 р. порадувала читачів газети «Харьковский листок» публікацією кількох таких перекладів. У цьому виданні були переклади творів східноукраїнських авторів Я. Щоголева, М. Старицького, П. Грабовського, А. Бобенка, але поезій І. Франка — найбільше. Усі ці переклади молода авторка об'єднала спільним заголовком «Из песен моей родины» [9, ф. 27, № 604].

У цей же час Христя Алчевська підготувала для третього тому бібліографічного покажчика «Что читать народу?» рецензії на чимало творів українських письменників, у тому числі й на три оповідання І. Франка — «Лесишина челядь», «Малий Мирон» та «Грицева шкільна наука». Рецензії значною мірою звелися до переказу змісту оповідань, описів ставлення слухачів до окремих зображених подій та персонажів (художні твори укладачі покажчика, як правило, спочатку читали селянам, потім обговорювали з ними прочитане). Проте очевидним є те, що ці оповідання подобались і самій Алчевській. «Написанным прекрасно» твором називає юна авторка «Лесишину челядь», відзначає «тонкость и мягкость тонов в описании природы» [16, с. 501]. Вона ставить «маленькие шедевры» І. Франка — його оповідання «Малий Мирон» та «Грицева шкільна наука» — поряд з оповіданням А. Чехова «Детвора» і висловлює впевненість, що ці твори українського майстра примусять дорослих «задуматься над душевной жизнью детей, разобратся в ней и полюбить ее...» [16, с. 488].

Таким чином, студіювання Франкових творів, величезний заслужений авторитет, яким користувався цей письменник на всій Україні та за її межами, природно, викликали в початкуючої поетеси бажання почути його оцінку своїх перших літературних спроб.

27 грудня 1905 р. молода поетеса написала Франкові листа, про який уже згадувалось. У ньому вона повідомляє, що збирається віддати вірші для друкування у «Вісник», але спершу хоче порадитися, чи варто це робити. «Почуваючи до Вас незмірне почуття глибокої шаноби, яко до людини, співаючої про недолю зневоленого робітництва й зрадженого краю, я щиро наддам віри всякому Вашому слову» [7, ф. 3, № 1614, с. 176]. З цього часу починається безпосередня участь доброзичливого майстра у вихованні літературних задатків Христі Алчевської.

Регулярне листування молодої письменниці та І. Франка тривало протягом 1905—1908 рр. і було перерване, очевидно, погіршенням його здоров'я, а також остаточним розривом з редакцією «Літературно-наукового вісника». Вісімнадцять листів, листівок, супровідних записок Христі Алчевської та близько чотирьох десятків її творів, що зберігаються в архіві І. Франка (відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, ф. 3), свідчать не лише про інтенсивну працю письменниці, а й про те, що Франко був для неї великим авторитетом, допомагав їй цінними порадами.

«Критикуйте мене одверто й рішуче», — просила поетеса (Франко правив ті її вірші, що були надруковані у «Вісникові» [7, ф. 3, № 1649]). Уже з кінця 1905 р. на сторінках провідного громадсько-літературного часопису України починає регулярно з'являтися ім'я Христі Алчевської. Молода харків'янка, натхненна революційними подіями в Росії, опублікувала тут свої соціально гострі твори — «Гомоніли люди», «До збуджених надій», «Велике сонце, зійди над землею...», а також «Літні пісні», «Душа — се конвалія ніжна», «З весняних настроїв» та чимало інших поезій громадянського й інтимного характеру.

Особливо дружні стосунки встановилися між ученицею та її великим учителем з часу їхньої зустрічі у Львові в 1906 р. Подорожуючи з матір'ю по Буковині й Галичині, Х. Алчевська, як відомо, мала зустрічі з О. Кобилянською у Чернівцях, у Яремчі з М. Павликом. Можливо, саме М. Павлик влаштував зустріч Алчевських зі своїм соратником і товаришем І. Франком, коли вони поверталися до Харкова. Найдокладнішу згадку про цю зустріч маємо в «Автобіографії» Христі Алчевської, написаній у 1928 р.

Їй особливо запам'яталась уважність, з якою славетний письменник поставився до запрошення відвідати їх у готелі, а також скромність у поведінці, вміння вести розмову. «Майже весь час він слухав ... і зрідка тільки розпитував про освіту мас на Україні та ... враження з російського життя» [9, I 3696, Д 416, с. 8]. На прощання Франко люб'язно залишив харків'янкам автограф.

У другій половині 1906 р. Христя Алчевська активно працювала над укладанням своєї першої поетичної книжки «Туга за сонцем». Особисте знайомство з автором «Мойсея» та іншими видатними літераторами, певне, вплинуло на відбір творів. Збірка побачила світ у 1907 р. в московському видавництві І. Д. Ситіна й одразу стала предметом пильного зацікавлення критики. У кри-

тичному багатоголоссі відгуків найавторитетнішою і найсправедливішою виявилася рецензія І. Франка «Новини нашої літератури. Поезії Христі Алчевської» [15], що значною мірою заперечувала вирок, який винесла молодій письменниці націоналістична критика устами Г. Шерстюка, нібито марно «авторка поспішила записатись у поетеси...» [17, с. 119].

Редакція «Літературно-наукового вісника», подаючи рецензію Г. Шерстюка після Франкового відгуку, у примітці теж виступила проти «загального осуду» і висловила міркування, що Шерстюк «не добачив дечого в книжці д. Алчевської, що виявляє в неї поетичний талант...» [15, с. 115].

До першої великої праці молодой поетеси Каменяр поставився досить вимогливо. Він добре розумів, що авторку «тягне до себе всяка краса й усе поетичне», і саме цим пояснив її прихильність до світла й барв. «Сонце взагалі займає видне місце в поезіях нашої авторки» [15, с. 116]. Разом з тим Франко вказував на деяку туманність висловлювань, закликав розширювати тематику, збагачувати систему образів («у панни Христі всі героїні коли не царівни, то князівни...»), радив поки що не братися до написання віршів громадянського звучання, аж поки «жите не дасть їй конкретніших образів».

Все це було справедливо. Доньку заможних високоінтелігентних родичів Христю Алчевську революційний вітер 1905 р. хоч і захопив, але не примусив покинути табір «співчуваючих культурників». Її абстрактні уявлення про боротьбу за розв'язання суспільних конфліктів, нестійкість власних переконань знайшли відображення саме у громадянській ліриці.

Нічого сталого немає
В моїй душі ще молодій...
[6, с. 64].

— проказала Алчевська хай і не в програмному вірші «Переспів» і таким чином пояснила читачеві різкі зміни свого настрою: від готовності негайно ж стати на боротьбу «за кращу братню долю» (вірш «Співайте пісні голосніш») до сумного визначення, що крила для лету «надломлені, підстрелені» (вірш «Чи бачиш, самотня смерека зітхає...» [15, с. 117]. Проте закид буржуазно-націоналістичного писаки С. Єфремова щодо еротизму у віршах Х. Алчевської І. Франко заперечив: «У авторки любовні почуття ще зовсім несмілі й абстрактні... Се радше невинні фантазії, ніж дійсний еротизм...» [15, с. 117—118].

Серйозних зауважень, як гадає критик, заслуговує мова творів Христі Алчевської. Хоч «деякі віршики з погляду мови бездоганні», проте «ся мова «підчищена», так сказати, салонова українська мова, без тої пластики, без того багатства лексики й зворотів, яке надає авторам безпосереднє підслухування простого народу» [15, с. 118]. Та І. Франко побачив у першій книжці молодой поетеси «талант і деякий розмах фантазії», радив «багато працювати над собою, щоб розвинути ті задатки її природи» [15, с. 118].

Об'єктивну і справедливую критику та поради І. Франка Христя Алчевська прийняла з вдячністю. «Ваша уважлива критика на мою «Тугу» ... додала мені нових сил задуматися й попрацювати над собою... Під той самий час ані д. Єфремов, ані д. Шерстюк цих питань або подібних їм переді мною не поставили...», — писала вона йому у вересні 1907 р. [7, ф. 3, № 1652].

Слід згадати і про досі неопублікований відгук І. Франка на популярну брошуру Христі Алчевської «Мужицька дитина — Василь Стефаник», що побачила світ у 1911 р. і призначалася для ознайомлення народу з життям і творчістю визначного новеліста. В ній письменниця щедро цитує уривки зі Стефаникових новел, а твори, написані від першої особи, приймає за автобіографічні і використовує як головний матеріал для опису життя Стефаника. Герой книжки Алчевської — в минулому бідна мужицька дитина, що змалку відчула на собі тягар гноблення. Здобувши освіту, Стефаник, за словами Алчевської, став «оборонцем мужицьких прав» у Державній Думі, став письменником, і «всі народні жалі, що він їх списав, закололи панству очі, розповіли світові, як страждає народ...» [5, с. 6].

Глибока характеристика творчості новеліста у книжечці відсутня. Врешті, це не літературознавча праця. Висновки, які Х. Алчевська зробила на прикладі життя і кількох творів В. Стефаника, лише підводили «до обговорення зовсім не літературних питань» [18, ф. 663, оп. 1, од. зб. 189, с. 100-зв.]. Вона думає, як «громаді поліпшати стан свого життя» [5, с. 15] і приходить до висновку, що можна це зробити за допомогою освіти, бо тільки «люде видатні й освічені можуть за собою людськість вести до кращої майбутньої долі, можуть темному мужицтву вказати на людські хиби й помилку, бо вони добре їх знають, їм видніше, кудюю йти, де шукати суда й правди» [5, с. 15—16]. Таке перебільшення ролі освіти в духовному розкріпаченні народу, в його соціальному визволенні мимоволі поставило Х. Алчевську на позиції просвітянські.

Але в цілому негативний відгук І. Франка на книжку був викликаний якраз грубими помилками, допущеними письменницею у розповіді про життя та діяльність В. Стефаника. Критик бачив, що твори Стефаника справили «велике враження» на авторку і що «брошурка Алчевської поза тим, що дає про Стефаника, навіяна певно що народолобною, але дуже наївно висловленою тенденцією — збудити у народа пошану до людей, що стають в його обороні» [8, Воз. 711, п. 164]. І. Франко різко засудив спробу авторки писати книжку про письменника, не знаючи добре «ані особи та чуття..., ані обставин, які він малює в своїх творах» [8, Воз. 711, п. 164].

Справедливо обурений твердженням Алчевської про бідняцьке походження Стефаника, його діяльну участь у Державній Думі (австрійському парламенті), а також поверховістю уявлень письменниці про суспільне життя в Галичині, Франко всупереч своїм власним високим оцінкам Стефаника, піддає критиці й цього талановитого новеліста, твори якого нібито дають «невірний опис життя народа».

Очевидно, неопублікована рецензія Франка не потрапила до рук Алчевської, але з викладом її основних положень авторку познайомив у листі до неї М. Павлик. Йому вона потім писала: «Прикро мені, що, не бажаючи того, я вжила *неправди* задля основи й розвитку головних ідей «Мужицької дитини», звичайно, по незнаттю докладної біографії В/асиля/ С/тефаника/» [18, ф. 663, оп. 1, од. зб. 189, с. 100].

На криваві події імперіалістичної війни, тереном якої стала Галичина, Франків край, поетеса з Наддніпрянської України відізначалася віршами «Визволена» Галичина», «Пісня полонених галичан», оповіданням «Відірваний від плуга», а також поезією, присвяченою Каменяреві, — «В розбитій країні, у тяжкій недузі...». Як поет справді народний, Франко перебував у самому епіцентрі людського горя: навколо гула «кривава буря», полум'я, яким була охоплена його країна, облікало його серце, від плачу дітей, ридання жінок, здавалосьь —

Вкраїну, нам рідну, на тяжкій муки,
Немов на Голгофу, вели вороги...
[3, с. 18].

Самовіддану працю Каменяра на благо народу Х. Алчевська вшанувала і у вірші «Івану Франкові». «Його не раз арештують, він терпить від нестатків і злиднів, але все з'являється великим учителем молоді...», — писала у передмові до вірша Х. Алчевська [4, с. 24]. Поетеса думає про І. Франка як про самовідданого проводиря народних мас, що протягом цілого життя жив болями рідного народу і страждав, як Мойсей.

Учителю! Воля ще верне!
З Тобою — ми всі: не ридай...
...Народе український! народе!
Франка повитай!...

[4, с. 24].

Заклик Христі Алчевської до «повитання», вшанування Франка був звернений до прогресивної громадськості підтримати письменника, домогти йому.

Звичайно, через деяку відмінність у суспільно-політичних поглядах і менший талант Х. Алчевська не змогла піднятися до висоти Франкових мистецьких узагальнень, але постійно мала їх за свій орієнтир. Так, сама поетеса відзначала, що під впливом «Мойсея» склалась її поема «Кудеяр» [18, ф. 663, оп. 1, од. зб. 189, с. 121-зв.], а повість «Великий шум» переконала, що «не треба в літературі замовчувати темних сторін життя...» [7, ф. 3, № 1654].

Х. Алчевська у своїй діяльності намагалась багато у чому наслідувати свого великого учителя. Це виявляється і в її активній перекладацькій роботі, і в її прагненні популяризувати серед українських читачів твори кращих митців усіх народів та епох, і в бажанні своїми перекладами вивести українське художнє слово на ширшу арену.

Протягом усього життя поетеса перекладала вірші І. Франка російською мовою. Досі у літературознавстві висловлювалась дум-

ка, що Х. Алчевській як перекладачці творів І. Франка російською мовою пощастило опублікувати лише уривок поеми «Мойсей» [13, с. 69]. Але ж були надруковані у 1905 р. й згадувані вище переклади кількох ліричних віршів, а окрім того, через десятиліття, — вірші «Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі...» і «Каменярі» [2, с. 3—5], Усі переклади заслуговують на увагу й тому, що це одна з найперших спроб познайомити російських читачів з поезією І. Франка.

Уже своїми першими перекладами віршів «Як почувеш вночі край свого вікна...», «Місяцю-князю!..», «Не забудь, не забудь...» та інших молода авторка засвідчила, що їй близький і зрозумілий поетичний світ цього глибокого лірика.

Заслуговує на увагу переклад Х. Алчевською вірша «Безмежное поле в снежном завою...», ліричний герой якого нагадує героя новели М. Коцюбинського «Intermezzo»: на безлюдді він прагне знайти спочинок і сили для дальших життєвих доріг. Перекладачка дуже своєрідно відтворила це прагнення відродження, їй вдалось, що душевна туга героя не цілком вмотивована згадкою про «нестерпні болі» (у поетеси — «безбрежное горе») у серці героя. До двох Франкових строф вона приєднала третю, свою, не порушивши при цьому ритміки, значно розширивши смисловий малюнок:

В том сердце, что правды всегда так искало,
Что людям всем счастья и света желало,
Искало, желало, но вот утомилось
И вновь одиноким в степи очутилось...
[9, ф. 27, № 604].

Одна з кращих революційних поезій І. Франка «Каменярі» привабила Х. Алчевську своєю політичною гостротою і злободенністю, викликала бажання перекласти російською мовою і цим самим популяризувати її серед широкої громадськості. Вибір цей був не випадковим і свідчив про щирі намагання демократично настроєної інтелігенції зрозуміти складні суспільні процеси, у міру свого таланту і сил служити революційному народові. Щоправда, переклад вийшов не зовсім вдалим. Франків п'ятивірш авторка замінила катреном і подала лише 5 строф замість 11. В перекладі трапляються грубі помилки. Один із рядків перекладачка подає так: «Стоял я скованный с гранитною скалою...» І. Франко, критикуючи С. Твердохліба за подібний переклад цього рядка польською мовою, писав: «...Прикований до скелі чоловік не може рубати ту скалу, а такі кайданники бували приковані один до одного...» [14, т. 39, с. 14]. У І. Франка, як відомо, наказує лупати скалу «голос сильний», що уособлює совість народну, в той час як Алчевська чомусь вирішила, що це «голос ... богов звучал с небес высоких». І заклик письменника-революціонера «Лупайте!» аж ніяк не відповідає за змістом «сдвиньте ту скалу», — адже «каменярі» покликані розбити експлуататорську машину буржуазного ладу.

Важко судити на основі уривка з поеми «Мойсей» про те, чи зберегла перекладачка ідейно-тематичний зміст і художню своє-

рідність усього твору, але вже 14 строф, опублікованих у збірці «Грезы», були заявкою на успіх. Знаменно, що письменниця опублікувала саме останню промову Мойсея до народу, що є ідейною вершиною у творі.

Переклад «Мойсея» Х. Алчевської має значно менше неточностей і невдало перекладених місць, ніж переклад попереднього твору. Тут можна помітити деяке порушення гармонії змісту і форми першооснови, але спричинене воно не перекрученням думок оригіналу, а незначними відхиленнями від його лексичної і синтаксичної будови. Звичайно, набагато природніше звучить в устах Мойсея слово «кохаю», звернене до народу, аніж ефектне «нежно обажая»; «з любові і туги», а не «из-за слез» (?) став Мойсей служити людям; у Франка бог «жадає кадил, і похвали, й пошани», тоді як Алчевська мовби ненароком влучним фразеологізмом уточнила, що на честь бога «кадят на землі фимиамы», отже, прямо засудила служителів культу. Вона прагнула перекладати не буквально, а знайти у мові найяскравіші засоби для передачі особливостей змісту і форми оригіналу. Наприклад:

У Франка:

Ти мій рід, ти дитина моя,
Ти вся честь моя й слава,
В тобі дух мій, майбутнє моє,
І краса, і держава.

В Алчевської:

Ты — мой дух, мое счастье,
Мой сын и грядущая слава,
Солнце дней безотрадных моих
И краса, и держава!

[1, с. 17].

Такі нові нюанси думки (Алчевська підкреслила, що любов до народу — найбільше щастя для Мойсея, вона — сонце, єдина втіха у житті) не порушили змісту й форми оригіналу, а засвідчили творчий підхід перекладачки до своєї роботи.

Того ж 1916 р., коли вийшла книжка російських ліричних поезій Христі Алчевської з уміщенням тут уривком із поеми «Мойсей», прогресивна громадськість світу з болем відізналася про смерть великого Каменяра. Учениця І. Я. Франка Х. О. Алчевська написала у редакцію «Южного края» «кілька дуже журливих сердечних слів... зі вказівкою на «пророчість», — на віщування, — що містилось у його словах з «Мойсея», на глибоку, недосяжно-велику любов його до свого народу...» [18, ф. 379, оп. 1, од. зб. 6, с. 74-зв.]. Так висловила Христя Алчевська те найголовніше, що залишив у спадок їй та іншим митцям геніальний учитель Іван Франко: безмежну любов до свого народу і віру у його велике майбутнє.

1. Алчевська Христя. Грезы. Харьков, 1916.
2. Ії ж. Из галицкой и нашей литературы. Харьков, 1915.
3. Ії ж. Clematis. Б. М., 1922.
4. Ії ж. Моему краю. Чернівці, 1914.
5. Ії ж. Мужницька дитина — Василь Стефаник. Чернівці, 1911.
6. Ії ж. Туга за сонцем. М., 1907.
7. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.
8. Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР.
9. Відділ рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР.
10. Дорошенко І. Іван Франко — літературний критик. Львів, 1966.
11. Мухін М. І. Педагогічні погляди і освітня діяльність Х. Д. Алчевської. К., 1979.
12. Сарана Олександр. Почесний доктор Харківського університету // Прапор. 1966. № 5.
13. Сінко Г. По сторінках архіву Х. О. Алчевської // Рад. літературо-

знавство. 1970. № 2. 14. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976—1985. 15. Франко І. Новини нашої літератури, Поезії Христі Алчевської // Літ.-наук. вісник. 1907. Т. 39. 16. Что читать народу? М., 1906. Т. 3. 17. Шерстюк Гр. Новини нашої літератури. Поезії Христі Алчевської // Літ.-наук. вісник. 1907. Т. 39. 18. Центральний державний історичний архів УРСР у м. Львові.

На основе неизвестных и малоизвестных материалов прослеживаются творческие взаимосвязи Ивана Франко и его ученицы Христи Алчевской. Уделено внимание оценке великим писателем произведений молодого литератора, а также ее переводов нескольких стихотворений И. Франко на русский язык.

Стаття надійшла до редакції 22.04.85

Г. Д. ПАШКОВСЬКА, асист.,
Сімферопольський університет

«МІЙ ПОЕТ — ІВАН ФРАНКО...»

(І. Я. Франко у творчому житті В. С. Земляка)

Про Василя Земляка написано багато критичних статей, наукових розвідок, спогадів, автори яких відносять його до видатних майстрів художнього слова. Талант письменника сформувався в умовах соціалістичної дійсності. За визначенням Олеся Гончара, В. Земляк — «митець глибоких комуністичних переконань», який «доклав чимало зусиль, щоб забезпечити нашій художній прозі той рівень, який вона має сьогодні» [4, с. 211].

Торкаючись проблеми виняткової самобутності, новаторства В. Земляка, дослідники намагаються визначити те нове, що він вніс у скарбницю художнього мислення, а також знайти витoki його творчості. М. Жулинський [6], В. Дончик [5], В. Брюховецький [2], М. Стрельбицький [16], Ю. Щербак [22], А. Кравченко [12], Г. Сивокінь [14] та інші наголошують на зв'язках творчості В. Земляка з традиціями класичної вітчизняної і зарубіжної літератури, з фольклором. О. Гончар, М. Стельмах підкреслювали колосальне значення для Земляка-новатора такого невичерпного джерела, як народна мова. Мова, за висловом Олеся Гончара, «завжди була душею народу, душею культури і тому ніколи не перестане справжнього художника хвилювати» [4, с. 213].

Але виявити витoki новаторства В. Земляка не так просто, хоч і висловлено з цього приводу ряд положень. Зокрема, критики вказують на зв'язок творчості письменника з такими класиками, як Г. Сковорода [6, с. 7]; М. Гоголь [22, с. 2], І. Котляревський [12, с. 61; 13, с. 32], С. Руданський [2, с. 2]; із сучасних письменників, у кого проходив школу навчання В. Земляк, називають Ю. Яновського [14, с. 22], О. Довженка [16, с. 384—385], О. Вишню [20, с. 188]. Зроблені спроби розглядати новаторські пошуки і відкриття В. Земляка у контексті зі світовою літературою — з Маркесом [8, с. 403], Сервантесом, Ролланом, Гашеком [8, с. 412], Свіфтом, Рабле [12, с. 60].

Однак проблема літературних впливів на письменника залишається в стані початкової розробки. Зокрема, зв'язок творчості В. Земляка з класичною літературою висвітлюється односторонньо: він фактично зведений до імен І. Котляревського та С. Руданського.

Якщо брати за основу виявлення спільності між В. Земляком і класиками не загальні ознаки, не елемент «зовнішньої форми», а глибинну ідейно-естетичну сутність, то відкриваються багатолінійні зв'язки творчості В. Земляка і з творчістю Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського, видатних російських митців, таких, як Л. Толстой, М. Горький та ін. Якраз високий громадянський пафос, полум'яний патріотизм, гуманізм, народність, новаторство, що характеризує названих класиків, були животворним джерелом становлення і розквіту рідкісного таланту В. Земляка. У свій час В. Белінський наголошував, що вплив великого поета на інших виявляється не в тому, як його поезія відображається у їхній творчості, а в збудженні сили митців, подібно «сонячному променю, який, осяваючи землю, не передає їй своєї сили, а тільки збуджує силу, що криється в ній» [1, т. 5, с. 502]. Митцем, котрий збудив творчі сили багатьох молодих письменників свого часу, і, як призначено могутньому талантові, продовжує осявати дорогу тим, що входили в літературу вже після його смерті, в тому числі цілій когорті письменників Радянської України, був Іван Франко, якого В. Стефаник назвав «ясним сонцем на Українськiм небі» [17, т. 2, с. 164].

У цій статті ставиться за мету висвітлити окремі лінії зв'язку доробку В. Земляка з творчістю Івана Франка. Для цього уже є і певна філологічна база: вихід у світ творів В. Земляка у 4 томах [1983—1984]; серед них є й такі, де сліди впливів І. Франка досить виразні (використання окремих образів, мотивів Каменяра); опублікування літературно-критичних статей, що увійшли до збірки «Заповіт любові», яка з'явилася у «Радянському письменникові» в 1983 р. У них В. Земляк багато уваги приділяє досягненню ролі і значення І. Франка в розвитку класичної і сучасної української літератури, виявляючи при цьому глибоке розуміння його творчості. В. Земляк посилається на Каменяра, аргументуючи важливі положення, що стосуються складних літературно-естетичних проблем.

Могутні духовні імпульси І. Франка приходили до В. Земляка і в мирні часи, і в роки нелюдських випробувань, боротьби з німецько-фашистськими загарбниками. В уяві партизана, згодом командира партизанського загону В. Земляка, з'являється образ «вічного революціонера». Його дух, «що тіло рве до бою», надавав сил і мужності. Показовим у цьому плані є відтворення В. Земляком високих поривів, патріотичних і громадянських почуттів героя повісті про боротьбу українських партизанів «Гнівний Стратіон», головного героя твору — командира партизанського загону Стратіона — шляхом введення в його мовну партію уривка із відомого вірша Івана Франка «Vivege temento!»: «Війна вбиває людське в людині, але потім знову людина відроджується і стає ще

красивішою. Моя Варвара ніколи не обижалася б на мене, коли б я повернувся з війни... Вона завше співала мені — кращої співачки від неї нема. А я любив поезію. О, яка то сила! У кожної людини мусить бути любий поет, як зірка, як планета на небі. Мій поет — Іван Франко» [9, с. 86].

Виявленням любові і пошани Стратіона до Франка є портрет великого Каменяра в його хаті. Оповідач, оглянувши стіни хати, зауважує: «Сільській хаті властиво виставляти напоказ своє сімейство. Але тут не було жодної фотокартки, і взагалі, крім двох рушників, які обрамляли портрет голубоого Франка» [9, с. 15].

Стратіона захоплює І. Франко тим, що «в нього слова вогненні, могутні, стріляють, як гармати нашого Максима Івашка»,

Люди, люди! Я ваш брат,
Я для вас рад жити.
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити.
А що кров не зможе змить,
Спалимо вогнем то!
Лиш боротись — значить жити...
„Vivere memento!“

[9, с. 87].

Як бачимо, В. Земляк вводять у тканину повісті слова І. Франка. Вони перебувають у гармонічному зв'язку з образом Стратіона — людини легендарно-героїчної вдачі, безстрашної, натури буремної, для якої слова І. Франка «Лиш боротись — значить жити» оберталися героїчною справою у практичній діяльності — у боротьбі з фашизмом. Цитата з І. Франка в мовній партії героя служить одним із засобів його типізації.

У повісті «Гнівний Стратіон» помітні випадки ремінісцентної спорідненості окремих образів, мотивів з образами Івана Франка. Партизани несуть свого пораненого командира Стратіона, поринаючи в роздуми: «Вони (окупанти. — Г. П.), певне, гадають, що від того Чорний ліс перестане бути чорним лісом. Яка чисто німецька наївність. Вони зовсім забули, що в кожному з нас уже щось є від Стратіона, і те «щось» — нестримне, велике, гнівне, і його не можна побороти. *Можна побороти, вбити людину, але не можна побороти її совісті, її духу, її ідеалу*» (виділено нами. — Г. П.) [9, с. 84].

Виділені слова нагадують рядки відомого вірша І. Франка «Semper idem!», де звучить заклик виступити «боєм проти зла», акцентовано думку про незнищенність «вічного діла духа»:

Ще те не вродилось
Гострее залізо,
Щоб ним правду й волю
Самодур зарізав!
Ще той не вродився
Жар, щоб в нім згоріло
Вічне діло духа,
Не лиш утле тіло!

[19, т. 10, с. 37].

Непримиренність до капіталістичного світу, боротьба проти тиранії і мракобісся знайшла відбиття у творчості І. Франка. Духом протесту проти американського імперіалізму, фашизму, проти ворогів поступу пройнята трагедія В. Земляка «Президент». Її героям, президенту Сальвадору Альєнде, Луїсу Корвалану, творцю «Пісень Сталінграда» поету Пабло Неруді, народному поету і співцю, композитору Віктору Харе, які вважають боротьбу єдиною правильною дорогою до здійснення соціальної справедливості, рівноправності людей і народів, могли б прислужитись девізом слова І. Франка «Лиш боротись — значить жити!».

Промовистою в цьому плані є кінцівка трагедії «Президент»: звучить пісня Харе на слова Пабло Неруди:

Вбивці були завжди
Ненависні моїм почуттям.
Хай не конає вітчизна
В крові і сльозах.
Хай вітер повсюди розносить,
Як зброю, мої гнівні пісні...

[11, с. 62].

На горі Чена піднімається прапор Чілі. Виходять на сцену живі герої: дружина президента, його доньки, Джоан, Альтамірано, Матео Тейбісіо, Луїс Корвалан... І звучить їх клятва:

— Венсеремос! Венсеремос!
— Ми переможемо!

[11, с. 62].

І в партизанських повістях, і в трагедії «Президент» виявлена героїко-романтична манера, до якої вдавався, як відомо, й Іван Франко. Досить пригадати хоча б його повість «Захар Беркут».

Афоризм І. Франка «Лиш боротись — значить жити» став девізом життя і творчості самого Василя Земляка. Якраз у його ключі він осягає образ митця, котрий виступає, як і у Франка, уособленням самовідданого борця за щастя людей. Цікаві з цього погляду є вірші В. Земляка «Людам показали серце поета», «Яким уявляється мені портрет поета», «Старший лейтенант запасу». Мотив вірша І. Франка «Vivere temendo!» про служіння поета людям відлунує у названих творах. У мініатюрі «Людам показали серце поета» читаємо:

Людам показали серце поета,
коли він зотлів до останку, —
те серце було в суцільних ранах.

[10, с. 336].

Той же мотив звучить і у вірші «Яким уявляється мені портрет поета». Знову з'являється образ серця поета, на цей раз «роздарованого людям»:

Лиш той має право називатись поетом,
хто взявся на світі не гнотом тліти,
а серце своє роздаровує людям...

[10, с. 335].

У цьому вірші своєрідний образ поетового серця збагачений образами горіння і вогню, які також були характерні для багатьох творів І. Франка, зокрема і для згадуваного «Vivere mento!»:

А що кров не зможе змить,
Спалимо огнем то!

[49, т. 10, с. 19].

Ідеалом В. Земляка є митець, непохитний в любові до трудящих, людина, «перед гуманністю якої схилювся б великий Данте...» [10, с. 335].

Справжній митець — то боець. З гордістю він підкреслював — «я солдат, вищих звань за це звання не знаю» [10, с. 340].

Всі, хто знали В. Земляка письменника-гуманіста, відкривали у ньому ті риси, які споріднювали його з І. Франком. В. Земляк весь розкривався і в творчості, і в повсякденних клопотах, виявляючи себе в сердечній причетності, у співчутті до людей. М. Сингаївський писав: «Здається він щомиті й завше слухав і чув людське серце. Поруч себе уявляв, бачив людину. Народ і народи» [8, с. 402].

Кожним своїм твором В. Земляк відстоював пристрасно, пофрайківськи своє громадянське кредо, яке виявлялося в непримиренності до всього того, що пригнічує чи принижує людину, народ.

Іван Франко стверджував, що поезія «до найвищої сили і гідності доходить тільки тоді, коли робиться виразом життя і боротьби найширших народних мас і zarazом бойовим окликом за найвищі людські і громадські ідеали — свободу, рівність і братерство всіх людей» [19, т. 17, с. 250].

У літературно-критичних статтях В. Земляк високо цінить Івана Франка — «відомого і в Європі, і в Росії революційного демократа» [8, с. 82], що створив наснажені найвищими ідеалами, бойовим пафосом мистецькі взірці і в поезії, і в прозі, і в драматургії. І. Франко для В. Земляка — це воїн, який завжди стояв на передньому краї боротьби, безпосередньо і самовіддано брав участь у розв'язанні найпекучіших суспільно-політичних проблем сучасності. В. Земляк у статті «Архип Тесленко» вказує на те, що в умовах царської імперії на початку ХХ ст., коли назрівала перша народна революція в Росії, під час «небувалого національного й революційного пробудження», «на повну силу звучав голос Івана Франка» [8, с. 84], зливаючись з заклик до боротьби з голосами Лесі Українки, М. Коцюбинського, «з грізними запитуваннями» Панаса Мирного, «з могутньою правдою», котра промовляла з новел В. Стефаника.

В. Земляк розвиває думку про роль Івана Франка у вихованні і формуванні таких талантів, як В. Стефаник, М. Черемшина, Лесь Мартович, Леся Українка. «Це були справжні бійці красного слова, які уже тоді посіли своє місце в бурхливому процесі всієї української літератури, що слідом за російською літературою все глибше проймалися передчуттям прийдешньої революції в царській Росії» [8, с. 82].

Особливо великого значення надає В. Земляк активній діяльності Каменяра у зближенні та єднанні української літератури з російською. Боротьба І. Франка за єднання української і російської літератури служила зміцненню дружби українського і російського народів. Земляк пише: «На противагу національній обмеженості й замкнутості, яку проголошували буржуазні ідеологи під личиною пошуків так званого власного шляху в літературі й житті, Іван Франко проголошував з усією відвертістю і ясністю: «Ми любимо великоруський народ і бажаємо йому всякого добра, любимо і вчуємо його мову... І російських письменників, великих світочів у духовнім царстві, ми знаємо і любимо...» [8, с. 83].

Цієї мудрості, підкреслював В. Земляк, дотримувався з студентських літ Марко Черемшина. Від І. Франка її переймали В. Стефаник, Лесь Мартович, Ольга Кобилянська.

Інтернаціональний світогляд самого В. Земляка увібрав у себе також і інтернаціоналістські традиції І. Франка.

Чимало уваги приділяв В. Земляк ролі Івана Франка-редактора, теоретика в розвитку жанру соціального оповідання, що рідко де «досягло того високого звучання і такої майстерності виконання, яких досягло воно тут» [8, с. 81]. Іван Франко, котрий «знав ціну цій зброї, працюючи сам у цьому жанрі», піклувався про неї. Завдяки Франку на Буковині, в Галичині виросла ціла плеяда майстрів новели, «тих рідких умільців, чия творчість до цього часу мовби оповита якоюсь таїною чаклунства» [8, с. 81]. Сила української новелістики в тому, що її автори показали страждання народу, його сподівання і надії. «Такі оповідання звучали як крик душі, їх і тепер не можна читати без сердечного трепету, а тоді вони мали психологічний вплив величезний» [8, с. 81]. Це бойовий арсенал [8, с. 83] у духовному житті народу.

Досягнення новелістики класиків, яких виховав Іван Франко, підкреслює В. Земляк, позитивно позначились на розвитку новелістики в українській радянській літературі.

Як І. Франко, В. Земляк відстоює ідею народності літератури. Перекликаючись з Каменярем, він дбає про літературу, яка, виражаючи інтереси народу, стає гострою зброєю у боротьбі. В. Земляк пише: «Тому народ найбільше цінує тих художників слова, котрі вийшли з народу і не забули про народ, котрі не просто вміють талановито писати, а ще вміють підняти своє слово до такого звучання, коли воно стає зброєю і може знадобитися людям не лише для насолод, але й для битв» [8, с. 108—109].

До когорти великих народних письменників В. Земляк зачисляв й І. Франка, ставлячи його поряд з Т. Г. Шевченком.

Про творче використання В. Земляком наукової та літературної спадщини І. Франка свідчать його літературно-критичні праці, зокрема і його стаття «Іван Нечуй-Левицький». В. Земляк, намагаючись визначити роль і значення великого класика в розвитку української літератури для сучасності, спирається на авторитет Івана Франка, котрий, як відомо, приділив багато уваги творчості Нечуя-Левицького. Навколо творчості цього письмен-

ника «траплялися прикροщі й непорозуміння». Але авторитетні студії І. Франка допомогли тому, що ці непорозуміння були відкинуті. І. Франко сприяв науковому осмисленню творчості Нечуя-Левицького, «бо й справді не можна було не збагнути до кінця того письменника, якого шанував і обстоював ще сам Іван Франко» [8, с. 77].

Висловлюючи свої судження, В. Земляк не раз спирається на положення, що їх виклав у свій час І. Франко. В. Земляк цінує майстра прози як одного «з будівничих усієї нашої літератури, культури й мови» [8, с. 76]. Як і Франко, В. Земляк зачисляє Нечуя-Левицького в ряд найвидатніших митців, називає «знаменитим», «неповторним майстром слова». Він виділяє повість «Микола Джеря», яка й досі стоїть на самій вершині української прози поруч з шедеврами Михайла Коцюбинського, Панаса Мирного, Василя Стефаника, Юрія Яновського, високо ставить героя повісті Миколу Джерю, «якого Іван Франко називав лицарем українського духу» [8, с. 76].

В. Земляк вітав і заохочував молодшу генерацію українських радянських письменників, яка розвиває традиції І. Франка. Помітивши утвердження Франкового досвіду у творчості Д. Павличка, він не раз і в дружніх бесідах, і в своїх літературно-критичних виступах відмічав це, підтримував митця «франківської школи» [8, с. 162, 236].

Зростанню Д. Павличка, тому, як щодалі, від книжки до книжки, все більшої «ваги і точності прибиравало його слово», завжди, на думку В. Земляка, допомагав його духовний батько — Іван Франко [8, с. 162]. В поліфонії поезії Д. Павличка В. Земляк відчуває і звучання «трепетної синівської любові» до Івана Франка. Д. Павличко, говорить В. Земляк, то «нестримний і грізний у мові в ворогами, то вірш його охоплює зажура, коли торкається він страждань і горя свого народу, то з *трепетом синовньої любові* (виділено нами — Г. П.) звертається він до Івана Франка...» [8, с. 162].

Цікаво, що В. Земляк, бачачи франківське начало у Д. Павличка, яке виявляється в недремності поета до свого часу, своєї доби, в нелегкій і звитяжній праці, не раз вказував і на використання радянським поетом образів Каменяра. Він захоплено говорить про визнання самого Павличка в наслідуванні творчого подвигу Франка, вдаючись при цьому до франківського образу ковалівського і каменярського молота:

Я слів коваль, і молот мій нелегкий,
Та не зів'януть м'язи від ваги.

[8, с. 169].

В. Земляк, торкаючись проблеми письменник і кіно, відзначав майстерність Д. Павличка-сценариста. При цьому він посилався на здійснений Д. Павличком кіносценарій за мотивами Франкової повісті «Захар Беркут». А коли вийшов на екран фільм за однойменною повістю І. Франка і сценарієм Д. Павличка, В. Земляк

дав йому високу оцінку: «І дуже шкода, що студія не підтримує контактів з цим майстром слова, бо таких сценаристів, як Д. Павличко, не так уже й багато» [8, с. 189].

Як бачимо, зв'язки В. Земляка з творчістю І. Франка, що пунктирно висвітлені у цій статті, були різноплощинними. Їх дослідження має принципове значення як для вивчення творчості В. Земляка, так і для історії української радянської літератури. І. Франко стимулював невтомні пошуки В. Земляка на шляху народності, високої ідейності і майстерності.

1. *Белинский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 2.
2. *Брюховецький В.* «...Бо глухий не засіє поля» // Літ. Україна. 1977. 8. лип.
3. *Вінграновський М.* Перша зустріч // Заповіт любові. К., 1983.
4. *Гончар О.* Співець рідної землі // Заповіт любові. К., 1983.
5. *Дончик В.* Внутрішнє сяйво // Літ. Україна. 1983. 21 квіт.
6. *Жулинський М.* Я поведу вас у вічність // Василь Земляк. Твори: В 4 т. К., 1983. Т. 1.
7. *Загребельний П.* Неначе дух непокороженості // Заповіт любові. К., 1983.
8. *Заповіт любові: Збірник.* К., 1983.
9. *Земляк В.* Гнівний Стратіон // Повісті. К., 1963.
10. *Земляк В.* Чарівний кінь // Повісті, кіноповісті, оповідання, поезії. К., 1978.
11. *Земляк В.* Твори: В 4 т. 1983—1984.
12. *Кравченко А.* «Химерний роман» і фольклор // Рад. літературознавство. 1982. № 4.
13. *Погрибный А.* Мода? Новація? Закономерність? // Лит. обозрение. 1980. № 2.
14. *Сивокінь Г.* Формула творчості — правда і доброта // Укр. мова і літ. в шк. 1983. № 4.
15. *Слабошпицький М.* Уроки Василя Земляка // Пробл., жанри, майстерність. К., 1979. Вип. 4.
16. *Стрельбицький М.* Поет прози // Заповіт любові. К., 1983.
17. *Стефаник В.* Повне зібрання творів: У 3 т. К., 1952.
18. *Тичина П.* З минулого в майбутнє. К., 1973.
19. *Франко І.* Твори: В 20 т. К., 1950—1956.
20. *Шаховський С.* Василь Земляк // Письменники Радянської України. К., 1984. Вип. 11.
21. *Шевченко А.* Вершник // Літ. Україна, 1983. 21 квіт.
22. *Щербак Ю.* Землякова криниця // Літ. Україна. 1978. 28 лют.

В статье впервые освещается вопрос о творческих связях В. Земляка и И. Франко, акцентирована связь новаторских поисков выдающегося украинского писателя с традициями народности, реализма, революционной идейностью, гуманистическим и патриотическим пафосом творчества И. Я. Франко.

Стаття надійшла до редколегії 15.02.86

М. И. ШАЛАТА, доц.,
Дрогобицький педінститут

ФРАНКІВСЬКІ СТОРІНКИ В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Революційна Франкова муза значною мірою формувала свідомість видатного композитора сучасності Станіслава Людкевича, який недавно відійшов від нас, проживши понад сто років. Скільки пам'ятав С. Людкевич свою причетність до культури, стільки й прислухався безпосередньо чи на віддалі до голосу Івана Франка.

Уперше Франків «огонь в одежі слова» композитор пізнав, навчаючись у Ярославській гімназії. Серед вільнолюбних гімна-

зистів, поряд із Шевченковим «Кобзарем», особливо ширилася збірка Франка «З вершин і низин» (перше видання — 1887 р., друге, доповнене — 1893 р.). Чоловий вірш цієї збірки Людкевич-гімназист обрав для однієї з ранніх своїх композицій. Ідеться про хор «Вічний революціонер», завершений вже у Львові, куди композитор приїхав вступати на філологічний факультет університету (сучасні дослідники інколи називають цей факультет по-старому — філософський [див. 15, с. 6], що призводить до непорозуміння).

Згадуючи про Івана Франка, Станіслав Людкевич часто розповідав про ювілей письменника, що відбувався у Львові 1898 р. з нагоди 25-річчя творчої діяльності. 19-річний композитор брав участь в організації ювілею, був референтом музичної частини концерту. В концерті вперше прозвучав «Вічний революціонер» Людкевича (лисенківської музики до тексту ще не було). Володимир Гнатюк тоді познайомив С. Людкевича з Франком, який був вдячний композитору за музику і водночас порадив йому уникнути в середній частині твору звучання колядок.

Про свою участь у ювілеї С. Людкевич розповів частково в статті «Музика серця», опублікованій в газеті «Советская Украина» 22 квітня 1941 р. (український переклад див.: 10, с. 175—177), і докладніше — в статті «Перший франківський концерт» [9, с. 315—318].

То був не просто перший Франків ювілей — то була, за словами В. Гнатюка, «демонстрація проти поглядів старших інтелігентів, що хотіли елімінувати (вилучити. — М. Ш.) Франка... з-поміж української суспільності» [9, с. 310]. Франко в той час переживав один із найскладніших періодів у своєму житті. Польська буржуазна інтелігенція цькувала письменника за полемічну статтю «Ein Dichter des Verrates» («Поет зради»). Українські, на словах, «патріоти» ополчились проти нього за те, що в передмові до польського видання своїх творів він заявив: «Nie Kocham Rusi» («Не люблю України»). І перші, і другі, врешті, чекали лише приводу «для порохунків». Який зміст вкладав І. Франко в поняття «любити» Україну, видно з його вірша «Сідоглавому» — відповіді «патріотів» Ю. Романчуку:

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 любови.

[19, с. 184, 185].

І. Франко був позбавлений роботи, душевного спокою. Йому погрожували, преса обливала його брудом. Саме в той час прогресивна студентська молодь — і серед неї С. Людкевич — підтримала свого «вічного революціонера». Важко було у Львові зібрати достатню кількість хористів — не один боявся покари за вшанування «соціаліста і еретика», — і композитору довелося запрошувати співаків аж з Ярослава та Перемишля, а оркестрантів наймати з військової частини.

Як новобранець університету, С. Людкевич ще мало знав Львів, а тому не запам'ятав, де відбувався названий ювілей.

У франкознавстві тут панує різнобій. Друковане запрошення на 30 жовтня 1898 р. закликало в зал «готелю Жоржа» [8, с. 218]. Однак адміністрація готелю могла, довідавшись про мету оренди, відмовити організаторам ювілею, як це зробили в «Народному домі» [14, с. 54]. Один з головних організаторів, Ю. Дроздовський, твердив, що ювілей відбувся в залі «Фрузін» [9, с. 320]. У статті С. Людкевича «Музика серця» безадресно згадується «маленький другорядний клуб», а в статті «Перший франківський концерт» називається вулиця Бернштейна (нині Шишкіна). В усній бесіді композитор пригадував, що його, схвилюваного музичного референта і диригента, ввели в скромний вестибюль, а далі — у тісний і весь залюднений зал; вулиця, якою вертався додому, провадила згори на якусь головну вулицю. Дослідник О. Дей [9, с. 320], а за ним автори нарисів «Шляхами Івана Франка» О. Мороз та А. Халімончук [14, с. 54] місцем ювілейного вечора вважають поштовий клуб на нинішній вулиці Фурманова.

«Після пам'ятного вечора, — казав С. Людкевич, — я протягом декількох років часто зустрічався з Франком. Мені зараз важко згадати всі подробиці бесід з великим письменником, але чудові твори Івана Яковича, його погляди на народну пісню і музику стали однією з основ моєї музичної творчості» [10, с. 176].

С. Людкевич став для І. Франка цікавим співбесідником не тільки як творець і знавець музики, але і як філолог, який сам писав вірші та лібретто до своїх композицій.

За свідченням С. Людкевича, Франко невтомно розшукував літературно здібну молодь, всіляко її підтримував. Він і його запросив до виступу в «Літературно-науковому віснику». У 9-му томі часопису за 1900 рік з'явився вірш молодого композитора «Фантазія». Автор тут назвався Остапом Людкевичем. Дві останні строфи «Фантазії» (із шести), як повідомив С. Людкевич, дописав сам Франко. Цікаво, що своїм закінченням Каменярь змінив загальну інтонацію вірша. У Людкевича в стилі мінорної народної пісні йшлося про ясен місяць, який, не знайшовши серед зірок пари, на ранок поблід «з туги і розпуки». Під Франковим пером лірично серйозне перетворилося в жарт. Місяць іде на спочинок з таким буркотанням:

Вже сто тисяч літ шукаю — от пригода ладна!
Іще далі постаріюсь, то й не вийде жадна!

У той же час С. Людкевич опублікував статтю «Наші співаки і народна справа» («Молода Україна», 1900, № 4) з критикою молодих співаків «середнього сорту». І. Франко цю публікацію в принципі схвалив, але висловив автору жаль, що в ній нема критики й тих відомих артистів, «які поза своїм голосом і мистецтвом горла нічого іншого не хочуть бачити» [13, с. 198—199]. Як пояснював С. Людкевич, йшлося про співаків, байдужих до того, яку пісню, яку ідею несуть вони в люди. Пісня, за словами Франка, повинна піднімати людину з найнижчого стану до найвищих висот, а коронованих владик повинна опускати до глибин

страждання [13, с. 199]. Такий урок молодий композитор, безперечно, засвоїв на все життя.

На початку 1905 р. у Львові за редакцією Станіслава Людкевича та Івана Труша починає виходити «Артистичний вісник». Франко не забарився привітати уже перший номер видання, вмістивши в «Літературно-науковому віснику» докладний його опис. Письменник відзначив назрілу потребу цього місячника, присвяченого музиці й живопису, наголосив, що плекання мистецтва і вивчення теоретичних основ його розвитку свідчать про зростання суспільної свідомості народу. Під оглядом естетики, писав Франко, з «Артистичним вісником» не може конкурувати жоден з українських журналів. Свій відгук письменник закінчував такими словами: «Бажаючи сему новому, а так гарному виданню якнайкращого успіху, на який воно вповні заслугує, ми не занедаємо пильно слідити за його дальшим розвитком» [12, т. 29, кн. 2, с. 152].

Високе визнання і підтримка журналу, зрозуміло, окрили Людкевича і Труша, додали натхнення в редакційно-творчій роботі.

У п'ятому номері «Артистичного вісника» з'явилася Франкова стаття «Думки профана на музикальні теми». Скромно зауваживши, що в музиці він не спеціаліст, письменник порушив надзвичайно важливі музичні проблеми. Вістря статті було спрямоване проти культу Дмитра Бортнянського в музичному мистецтві Західної України. Франко вимагав від галицьких композиторів не стилізацій під давнину, а творчого новаторства в руслі реалізму. На думку письменника, в музиці Бортнянського «дуже мало національної закраски», а водночас «простоти і співності» [1, № 5, с. 56]. В кінці статті автор закликав: «Los von Bortniański!» («Геть з Бортнянським!»).

С. Людкевич згадував, що Франко пильно цікавився кожним відгуком на свою статтю. Сам композитор мав з цього приводу немало розмов із письменником. Зокрема, вони часто дискутували про особу і роль Дмитра Бортнянського. У заклику «Los von Bortniański!» Франко не мав рації, але в загальній турботі письменника про реалізм і народність музичного мистецтва його категоричність можна зрозуміти і, звичайно, вибачити. Врешті, це пішло на користь, бо відкрило очі багатьом наслідувачам у музиці*.

* Пор. подібний висновок у книзі Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. К., 1958. С. 66—67.

При всій повазі до авторитету проф. М. М. Гордійчука, не можемо погодитися з його твердженням на науковій конференції у Львові 24 січня 1979 р. з нагоди 100-річчя С. Людкевича, що Франко зовсім не помилявся щодо Бортнянського, а просто був проти народження «малих бортнянських». Друга частина твердження сама собою зрозуміла; щодо першої, то їй суперечить як Франкова стаття в «Артистичному віснику», так і свідчення С. Людкевича. «Що, приміром, моя думка про Бортнянського не йде в парі з поглядами д-ра Франка, це всякому ясно», — зазначав композитор у статті «Кілька поправок до так званого питання про український пісенний стиль» («Діло», 1908, № 31). У рефераті «Д. Бортнянський і сучасна українська музика» («Музичний листок», вип. I, Львів, 1925) С. Людкевич висловлював жаль, що в «атмосферу

Стаття «Думки профана на музикальні теми» разом із надрукованою перед тим в «Артистичному віснику» статтею Ф. Колесси «Кілька слів про збирання і гармонізування українських народних пісень, з доданням листів Миколи Лисенка» викликала появу в 6—10-му номерах журналу Людкевичевої праці про національне в музиці. Посилаючись на тезу російського вченого О. Пипіна, що умовою всякого розвитку мусить бути «єдність у різномірності», Людкевич справедливо зазначав: музика — лише ланка в культурі народу, а її стан залежить від загального культурного розвитку, передусім від стану літератури. Композитор нарікав, що сучасна йому українська література розвивається «мляво і без виразу», що нема в ній «стійкого, оригінального напрямку», що відсутня літературна критика. Можна сперечатися (і Франко, мабуть, сперечався), чи аж таку вину слід було покласти на літературні плечі. Адже в тому ж 1905 р. вийшов знаменитий Франків «Мойсей». Але полемічна сміливість, культурно-громадська активність молодого Людкевича заслуговують на увагу — творчі дискусії, як завжди, сприяють культурному поступові.

У здвоєному 7—8-му номері «Артистичного вісника» відразу після статті С. Людкевича ішла критична публікація І. Франка. «Наша театральна мізерія». Бібліографічний огляд номера відкривався повідомленням про вихід поеми «Мойсей». «Сам твір, — зауважував оглядач, Іван Труш, про поему, — належить до найінтересніших у нашій літературі» [1, № 7, 8, с. 106]. Обидва редактори «Артистичного вісника» вважали Франкову «присутність» у журналі за найбільшу честь, і письменник при всій зайнятості не обходив увагою цього видання.

Близькі творчі стосунки між І. Франком та С. Людкевичем склалися ще до «Артистичного вісника». Протягом 1902—1906 рр., за дорученням етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка, С. Людкевич упорядковував збірник «Галицько-руські народні мелодії». Робота полягала в нотному розшифруванні фонографічних записів Йосипа Роздольського, в їх редагуванні, систематизації та доповненні пісенними варіантами. Це вимагало і знань, і зусиль, і великої відповідальності. У цій роботі постійно їй охоче допомагав йому Іван Франко — голова етнографічної комісії.

непорозуміння» стосовно Бортнянського був потрапив «навіть такий ясний та бистрий ум, як І. Франко». У приватній розмові С. Людкевич пригадував: «Наша суперечка з Франком іноді доходила до такого запалу, що письменник вигукував: «Що Ви мені доказуєте! Чи ж я не знаю, хто такий Бортнянський?»

Пишучи в «Артистичному віснику» про твори Д. Бортнянського, Каменяр визнавав: «...я можу дуже помилятися, бо знаю їх дуже мало». Виконання цих творів на високому рівні письменник, звичайно, не мав змоги чути, тож помилитися йому було не важко. Майже відмовляючи композиціям Бортнянського в національному елементі та в співочій простоті, Франко розцінював їх як глибоко релігійні, які, хоч і «гідно можуть стояти обік найкращих західних композицій на органи та оркестри», проте «зовсім... не відповідні духові східної церкви». Не без впливу аргументів С. Людкевича письменник потім оцінював історичні заслуги Д. Бортнянського значно вище.

Згадуючи той час у статті «Іван Франко і музика» [6], С. Людкевич констатує, що письменник глибоко знав і любив співати українські народні пісні, чудово орієнтувався в тематиці, жанрах і ритмічній природі загальнослов'янської пісенної творчості. Завдяки І. Франкові композитор краще зрозумів проблеми відношення слова й мелодії, принципи наукового групування пісень, вікову еволюцію української народної пісенності. У вказаній статті повідомляється, що Франко якимось поставив за високий народно-поетичний зразок пісню «Ой не світи, місяченьку». Раніше, у статті «Музика серця», С. Людкевич писав, що поет ставив у приклад пісню «Ой зійди, ясний місяцю». Гадаємо, що в обох статтях йдеться про одну і ту ж розмову з Франком — у період роботи композитора над збірником «Галицько-руські народні мелодії». Що ж, не все може втримати людська пам'ять! Маємо підстави вважати, що Франко посилався на народну пісню «Ой світи, місяченьку», записану ним в 1876 р. від Кароля Скаміни із Ходорова. З голосу письменника мелодію пісні зафіксував Климент Квітка. То справді високопоетичний народний твір про палке кохання, про милу, яка «дрібе листе пише, дитятко колише, з буйним вітром розмовляє» [11, с. 61]. Варіант пісні Соломія Крушельницька співала на 60-річчі Василя Стефаника, який також захоплювався тим шедевром [18, с. 95].

У статті «Іван Франко і музика» С. Людкевич підтримує припущення дослідників, що поет сам складав мелодії до окремих своїх віршів. Певно, такі складав, бо це, врешті, в самій природі поета — мелодія. Звідси ще більш зрозумілий інтерес І. Франка до «Галицько-руських народних мелодій».

22 листопада 1906 р., коли перша книга збірника вже друкувалася, І. Франко на засіданні філологічної секції Наукового товариства імені Шевченка зreferував статтю С. Людкевича «Уваги про народні галицько-руські мелодії» [20, с. 11]. Тут же ухвалили долучити статтю до книги як передмову.

Перша книга «Галицько-руських народних мелодій» вийшла в 1906 р. У передмові С. Людкевич палко дякував І. Франкові та В. Гнатюкові «за їх не одну влучну вказівку і пораду, продиктовану їх великим досвідом і знанням пісенного матеріалу і літератури, що до него відноситься» [5, с. V].

Послідовний у підтримці талановитих і сумлінних людей мистецтва, І. Франко відгукнувся рецензією на першу книгу «Галицько-руських народних мелодій». «Редактор збірника С. Людкевич, — говорилося в рецензії, — не задоволівся самим переписанням та впорядкуванням збірки О. Роздольського, але старався вчинити се на підставі всіх тих здобутків наукової методики, до яких дійшло тепер публікування таких збірок. Він класифікує пісні відповідно до їх мелодійних основ, розпізнає пісні щиронародні від мандрованих або навіяних новішими чужими впливами і цитує скрізь літературні та музичні паралелі... Се цінний початок порівняної історії національної музики...» [12, т. 38, кн. 4, с. 177—178]. З усього видно, що праця С. Людкевича принесла письменнику справжнє задоволення.

Друга книга «Галицько-руських мелодій», хоч і була готова в 1907 р., вийшла на початку наступного року. На неї Франко не відгукнувся в пресі, очевидно, через хворобу, яка з 1908 р. особливо прогресує. Загалом збірник С. Людкевича відчутно вплинув на дальший розвиток української фольклористики.

Поза діловими зустрічами С. Людкевич найчастіше бачився з Франком у бібліотеці, де письменник завжди мав якусь невідкладну роботу.

Яким постає Іван Франко перших років нашого століття із розповідей С. Людкевича? Весь горів творчістю. Часу марно не тратив. Переважно був маломовний, з усіма рівний. Все щось думав своє. У побуті був простий, невибагливий. Зовнішньому вигляду значення не надавав. Часто шукав живу аудиторію, щоб апробувати свої нові твори. Любив співоче товариство. Не раз у вільну хвилину заходив на вулицю Вірменську, 2, у Вищий музичний інститут, щоб з кимось поспівати — найчастіше з Йосипом Роздольським та з фольклористом-аматором, учителем гімназії Диким. Запам'яталася С. Людкевичу жартівлива пісня, яку співали Франко і Роздольський:

Терном, терном, терниною —
кум до куми долиною.
І чоботи в руках несе,
і до куми босий чеше.

А ти, кумо, не дивуйся,
бо я упрів, та й роззувся.
Дай ми масла на тарілку,
а я скочу по горілку...

У 1907—1909 рр. С. Людкевич перебував у Відні, і зустрічі його з Франком припинилися. Композитор знайомив віденських професорів Г. Адлера та Р. Валлашека з творами письменника, розповідав про його титанічну працю. Через В. Гнатюка просив надіслати для цих професорів збірники керованої І. Франком етнографічної комісії товариства імені Шевченка [3]. Г. Адлер організував інтернаціональний вечір народної пісні, де звучали й українські пісні. Наскільки запам'яталося С. Людкевичу, Франко надіслав учасникам вечора вітальну телеграму.

Сумний спогад виніс Людкевич із Франкового ювілею (40-річчя творчості) 2 липня 1913 р. Хворий письменник «не промовляв, не жартував, а сидів мовчки, із обвислими руками, задивлений у далеч, як і схоплений на ювілейному знімку. На комерсі просив співати сумних народних пісень і, коли хор співав «Чорна рілля ізорана», сидів непорушно, похиливши голову на стіл» [9, с. 318]. На згаданому знімку в центрі — М. Микиша, І. Франко, О. Колесса та С. Людкевич. Серед головних номерів ювілейного концерту знову був «Вічний революціонер» Франка — Людкевича, уже значно перероблений композитором. Як зазначала львівська газета «Нове слово» (3.07.1913), «виконання сего кусника зробило на всіх потрясаюче враження». Диригентами концерту були С. Людкевич та П. Артимович. Франко висловив нову подяку композитору за «Вічного революціонера», при тому сказав: «Ви дали мені велике задоволення тим, що виконали «Веснянки» * [10,

* Йдеться про музичку М. Лисенка.

с. 177]. Так палко письменник дякував хіба ще гостеві з Києва — М. Микиші. Згодом, згадуючи про Микишу, С. Людкевич гляне на співака саме крізь призму Франкового ювілею 1913 р. [17].

Востаннє композитору судилося бачити Франка в 1914 р., незадовго перед світовою війною.

Ми навмисне основну увагу приділили особистим контактам С. Людкевича з І. Франком. Це, по-перше, для того, щоб показати корисну для обох митців, а в кінцевому результаті — для передової української культури творчу близькість; по-друге, — щоб краще усвідомлювалося, який великий сучасник недавно відійшов від нас. Наголосимо, однак, ще перший аспект.

Твердження С. Людкевича, що Франкові твори, Франкові погляди на народну пісню та на музику стали однією з основ його композиторської творчості, ілюструється багатьма конкретними прикладами. Він, зокрема, створив хори «Вічний революціонер», «Конкістадори», «Восени», кантату «Наймит», симфонічні поеми «Каменярі», «Мойсей», «Не забудь юних днів», солоспіви «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Коваль». Постійна, неослабна увага до Франкової музи!

Наскільки вдається простежити, С. Людкевич був третій із композиторів (після В. Матюка та О. Нижанківського), хто взявся за музику на Франкові слова, і перший, хто досяг тут справжнього успіху. Ось перед нами музичне першовидання «Вічного революціонера» — наклад львівського товариства «Бандурист» 1906 р. На обкладинці — відважні робітничі лави напірають на закуте в панцир військо, підтримуване злим крилатим драконом. Перо художника не вельми вправне, але політична символіка малюнка читається виразно. Адже в Росії ще тривала революція. Це в часи революції М. Лисенко створив свого «Вічного революціонера», це тоді Іван Франко писав: «Велика доба для нашої нації почнеться з хвилиною, коли в Росії упаде абсолютизм» [12, т. 30, кн. 4].

Характерно, що в своїй композиторській творчості С. Людкевич ставить під наголос саме революційність Франкового слова. В свою чергу, досить героїчних кантат «Кавказ» і «Заповіт» на твори Т. Шевченка та композицій на слова І. Франка «Вічний революціонер», «Мойсей», «Наймит», щоб назвати творчість С. Людкевича воістину революційним подвигом.

Важливе місце відводить композитор І. Франкові у статті «Революційна пісня на Західній Україні», написаній в 1967 р. [2]. Знаходимо тут цікаве свідчення про появу і побутування в Галичині російської трудової пісні «Дубинушка». «В 1926 році, в десятую річницю смерті Івана Франка, — повідомляє С. Людкевич, — плануючи «Каменярів», я вирішив ввести її («Дубинушку». — М. Ш.) як одну з головних тем цієї симфонічної поеми».

Чи не цитована фраза стала причиною датування симфонічної поеми «Каменярі» у музикознавчій літературі 1926 роком? Але ж у статті «Музика серця» композитор повідомив: «Коли я задумав писати симфонічну поему «Каменярі», Іван Якович дав мені багато цінних порад. — Старайтесь, щоб музика говорила люд-

ською мовою, була в повному розумінні піснею без слів. — Він говорив, а мені причувалася уже мелодія, в якій «голос сильний нам згори, мов грім, гримить...» У приватній розмові композитор пригадував, що в рік смерті письменника симфонічна поема «Каменярі» вже була написана. Очевидно, до 1926 року може бути віднесена хіба переробка, остаточна редакція твору.

У даній статті нема можливості аналізувати композиції С. Людкевича на слова І. Франка, та й, власне, це краще зроблять музикознавці. Означена проблема частково висвітлена в книзі М. Загайкевич «Іван Франко і українська музика» (К., 1958), у статтях А. Терещенко «Драматургічні та композиційні засади кантати «Наймит» (зб. «Творчість С. Людкевича», К., 1979), Р. Сов'яка «З Каменяревої криниці. Короткий огляд музичної Франкіани» («Українське літературознавство», 1982, вип. 38), Л. Яросевич «Твори Івана Франка в симфонічних інтерпретаціях Станіслава Людкевича» (там же, 1984, вип. 42), у загальних працях про композитора. Маємо навіть спробу художнього освітлення проблеми — вірш Олекси Ющенка «Ори й співай», написаний під враженням кантати «Наймит» [4].

Зупинимо увагу на поглядах С. Людкевича щодо музичної інтерпретації літературних творів. Постійно дбаючи про національну своєрідність музики, композитор водночас виступав проти вузького провінціоналізму, проти всяких «національних пуристів у музиці». Йому були близькі солоспіви М. Лисенка на слова І. Франка завдяки їх інтернаціональному характеру. Цікаву думку висловив С. Людкевич у статті «Про композиції до поезій Т. Шевченка»: «Як інтерпретувати Шевченка музикою — це не може бути предметом теоретичної дискусії в цьому місці, і цю річ мусимо уже залишити інстинктові й інтуїції композитора та його розумінню даної поезії» [13, с. 130].

Щодо розуміння С. Людкевичем поезії і взагалі інтернаціональної за духом творчості І. Франка, то воно було винятково глибоким. У розмовах композитор часто цитував Франкові рядки. Він не крився з патетикою («О, «Мойсей»! «О, «Каменярі»!), він і відверто говорив, що в ранній повісті письменника «Петрії й Довбушуки» «мова якась не вироблена, не народна» (до речі, цю повість, ще коли вона публікувалася, критикував вітчизняним письменником, селянином Гринь Гаврилик [16, с. 26]). Про поезію «У долині село лежить...» С. Людкевич сказав, що вона «не з найсильніших Франкових речей, але найбільш типова для письменника». Ось чому після Я. Степового, М. Вериківського, В. Борисова, В. Золотарьова, Ф. Надененка Станіслав Людкевич вирішив дати свою інтерпретацію цього твору — солоспів «Коваль».

Особливого значення С. Людкевич надавав, за його улюбленим висловом, «Франковим ефектам» — прийомам контрасту у творчості письменника. Коли до 100-річчя С. Людкевича Марія Байко готувала його солоспів на Франкові слова «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», композитор радив співакці обов'язково акцентувати контрасти — біле і чорне, бо це, мовляв, підсилює психологізм і тексту, і музики.

Окремої уваги заслуговує участь Станіслава Людкевича у заходах по вшануванню пам'яті Івана Франка. Перший важливий захід був зв'язаний із п'ятиріччям смерті письменника. Великий концерт, що відбувся на честь письменника 1 червня 1921 р. у Львові, в залі Музичного товариства імені М. Лисенка, значною мірою організований С. Людкевичем. Концертна програма відкривалася «Вічним революціонером» Франка — Людкевича. Того вечора композитор виступав також як диригент і як акомпаніатор. Оголошення про концерт закінчувалося словами: «Дохід призначений на будову пам'ятника і гробниці І. Франка» [8, с. 341]. Виступаючи в 1934 р. у Яворові з нагоди відкриття пам'ятника композитору М. Вербицькому в селі Млиники, С. Людкевич з болем зауважував, що ніде ще не зведено на п'єдестал Івана Франка. Уболівання за гідне вшанування Каменяра стало справою честі композитора.

Особливу активність виявив С. Людкевич під час Франкового століття. Він не тільки сам узявся за збагачення Франкіани, за ще жвавішу пропаганду письменникових ідей, але й закликав до цього інших митців. «Будемо сподіватися, — писав; — що століття річниці з дня народження великого Каменяра дасть сильніший поштовх до того, щоб його мрії та ідеали оживили творчість сучасних митців. Музична творчість мусить виявити в собі потрібну силу та дати гідні генія поета твори, які змогли б високо понести прапор його ідей у майбутні покоління» [6, с. 11].

Переадресовуємо ці слова митцям, які відзначають сьогоднішні і яким випаде вшановувати грядущі Франкові ювілеї.

1. Артистичний вісник. Львів, 1905. 2. Архів Бібліотеки Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. 3. Відділ рукописів Львівської бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР, фонд В. Гнатюка, п. 16, од. зб. 349. 4. Вільна Україна. 1969. 24 груд. 5. Етнографічний збірник. Галицько-руські народні мелодії... Львів, 1906. Т. 21. 6. Жовтень. 1956. № 9. 7. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. К., 1958. 8. Іван Франко: Документи і матеріали. К., 1966. 9. Іван Франко у спогадах сучасників. Львів, 1956. 10. Іван Франко у спогадах сучасників. К., 1972. Кн. 2. 11. Колесса Ф. Улюблені пісні Івана Франка. К., 1966. 12. Літературно-науковий вісник. 1905. Т. 29, 30; 1907. Т. 38. 13. Людкевич С. Дослідження і статті. К., 1976. 14. Мороз О., Халімончук А. Шляхами Івана Франка. Львів, 1966. 15. Павлишин С. Станіслав Людкевич. К., 1974. 16. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. Чернівці, 1910. Т. 2. 17. Радянська культура. 1960. 12 черв. 18. Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування. К., 1978. Ч. 1. 19. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976. Т. 2. 20. Хроніка Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1906. Вип. 4, № 28.

На основе опубликованных и архивных материалов, а также личных встреч с композитором С. Людкевичем раскрыты его творческие отношения с Иваном Франко. На конкретных примерах показано развитие благотворных франковских традиций в музыкальном искусстве.

М. О. МОРОЗ, наук. співроб. Львів.
від. Ін-ту мистецтвознавства,
фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського
АН УРСР

З НЕОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ М. С. ВОЗНЯКА ПРО І. ФРАНКА

В архіві дійсного члена Академії наук УРСР М. С. Возняка, який зберігається у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР, є декілька праць видатного дослідника життя і творчості І. Франка, які заслуговують на опублікування. Вони зберегли свою наукову вартість, оскільки ніхто інший до цього часу не порушував тих тем. До таких праць належить стаття «Іван Франко і «Przyjacieł Ludu»», написана в другій половині 40-х років.

Тема, яку досліджує М. С. Возняк, є частиною більшої проблеми, а саме — участі Івана Франка в польському селянському русі в Галичині кінця 80-х—90-х років XIX ст.

І. Франко надавав великого значення боротьбі трудового селянства Галичини за свої права. Він дбав про єдність дій незможних селян без огляду на національність. Становище в Галичині в ті часи зумовило організацію двох партій: українські селяни, підтримані прогресивною інтелігенцією, в 1890 р. об'єдналися в Українсько-руську радикальну партію, польські створили в 1894 р. партію «Stronnictwo ludowe».

Діяльність І. Франка, пов'язана з Українсько-руською радикальною партією, загальновідома. Своїми теоретичними працями, опублікованими в 1886—1894 рр. в журналах «Przegląd Społeczny», «Przyjacieł Ludu» та газеті «Kurjer Lwowski», І. Франко разом з польськими прогресивними діячами підготували ґрунт, на якому була організована польська селянська партія «Stronnictwo ludowe».

У своєму дослідженні М. С. Возняк висвітлює увесь комплекс проблем, що стосується цього питання. В ньому названі та охарактеризовані всі статті І. Франка, надруковані в журналі «Przyjacieł Ludu». Характерно й те, що тут порушені питання атрибуції творів І. Франка. М. С. Возняк переконливими аргументами обґрунтував авторство І. Франка ряду статей, опублікованих у цьому журналі без підпису. Вчений вказує на примірник журналу з власноручними помітками І. Франка біля тих публікацій, які йому належать.

Особливістю праці М. С. Возняка є також вказівка на текст промови І. Франка перед виборцями м. Львова в грудні 1890 р., яка під заголовком «Українсько-руська радикальна партія і за-

гальне голосування» була вміщена в першому номері журналу «Народ» за 1891 р. Австрійська влада skonфіскувала її. У виданому повторно номері статті І. Франка немає. М. Павлик зберіг у своїй бібліотеці неskonфікований номер й він дійшов до наших днів в одному тільки примірнику. Цей факт ще невідомий дослідникам життя і творчості І. Франка, і стаття ще ніколи не була використана, хоча значення її для характеристики світогляду Каменяра дуже важливе.

М. С. ВОЗНЯК
Дійсний член АН УРСР

Іван Франко і «Przyjacieli Ludu»

В автобіографії для Михайла Драгоманова Іван Франко писав 25 квітня 1890 року: «В році 1889 я ураз з добр. Вислоухом¹ почав був видавати польський часопис людвий «Przyjacieli Ludu».

№ 1 названого двотижневика вийшов 1 квітня 1889 року. В № 95 «Kurjera Lwowsk -ого» з датою 5 квітня надрукована стаття І. Франка «Нова людова газета» («Nowe pismo ludowe»). Свою статтю І. Франко почав словами: «Щоб піднести освіту в широких народних масах і зробити їх громадянами, так мало робиться у нас, що кожен, хоч би найдрібніший об'яв на цьому полі має значення і важливість мало не історичного факту.

Як перед кільканадцятьма роками кинулися гарячково до праці над народом, не щадячи ні грошових пожертв і праці, щоб лише відродитися духовно та зробити своє майбутнє яснішим, так сьогодні ми вже заклали руки й дивимося заспанним оком на працю давніх років, яка марніє, що більше своєю недбайливістю і сонливістю допомагаємо до вбивства нашої національної майбутності, ухвалюючи проекти законів, прямо противних інтересам народу, й дозволяючи на що раз тяжчі податки, накладані на освіту. Куди заведе нас ця дрімлива політика й що потрапить вирвати нашу суспільність з цього летаргу, на те знайти відповідь хіба не трудно».

З правдивою радістю І. Франко вітав перший номер «Przyjacieli Ludu», бо він свідчив, що «у нас починає на ново будитися життєве прагнення і що є ще у нас люди, які для національного майбутнього хочуть працювати не устами, але ділом». Зацитувавши два уступи з «Вступного слова», І. Франко заявляв, що нова газета «хоче бути правдивим приятелем народу та його дорадником з кожного погляду». В майбутній праці ця нова газета рахує на допомогу всіх щирих приятелів народу, а передусім самих же селян, з якими прагне залишатися в безпосередньому порозумінні.

Інформацію про зміст першого номера І. Франко починає словами, що з статей «Przyjaciela» на найбільшу увагу заслуговує стаття «Недалекі вибори», в якій редакція заохочує народ обирати депутатів до сейму з поміж себе.

Стаття «Niedalekie wybory» починається таким уступом: «Незабаром матимемо вибори до крайового сейму. Вже час вам, па-

нове господарі, вже тепер подумати й нарадитися над тим, як і кого маєте вибирати» (стор. 2). У тижневику «Батьківщина» 1889 року І. Франко надрукував статтю «Недалекі вибори. (Лист до редакції), (стор. 117—120, 133—136, 159—163, 199—201 і 221—223) з зазначенням під її закінченням: «Написав Іван Франко». Перші два речення першого уступу статті покриваються з початком названої статті польською мовою: «Незадовго будемо мати вибори до сейму крайового. То й не диво, що вже від тепер люди наші міркують, як кого би обрати до сейму». Як бачимо, в обох статтях є спільний заголовок і збігаються їх початки. Це дозволяє приписати польську статтю І. Франкові².

Даючи пораду, як організувати виборчу справу, І. Франко в своїй статті «недалекі вибори» в «Батьківщині» писав: «В тій цілі радили б вам, так само як радимо в «Przyjacielu Ludu» (№ 3) мазурським громадянам, поступати ось як» (стор. 199). Уступ, що йде після наведених слів (стор. 199—200), це переказ уступу статті «Перед виборами» («Przed wyborami») з № 3 «Przyjaciela Ludu» (стор. 40—41), доказ, що ця стаття (стор. 41—42) належить перу І. Франка³.

Що саме І. Франко пропагував виборчу справу в «Przyjacielu Ludu», свідчать його статті, виказані в бібліографії його творів, складеній М. Павликом, а саме «W sprawie wyborów» («В справі виборів») в № 4, стор. 53—54 і «Dziesięciogo przykazań dla wyborców» («Десять заповідей для виборців») в № 7, стор. 106—107. М. Павлик увів їх до бібліографії за вказівками самого письменника, який в примірнику «Przyjaciela Ludu» бібліотеки Львівського університету позначив своїми ініціалами «J. F. «обидві статті, як і всі інші, написані ним, й друковані в цьому ж журналі⁴.

Про тісний зв'язок І. Франка з газетою говорить його стаття «Nieprzyjaciółom naszego pisma» («Недругам нашої газети») в 5 № «Przyjaciela Ludu», стор. 83. Ось вона: «Що «Przyjaciel Ludu», який виступає в обороні самостійності й рівності селян супроти інших станів не буде приємною несподіванкою для тих добродіїв, які звикли уважати селянина за дитину, для якої непереривно потрібні ще пелюшки, або за череду, для якої треба батога, — того ми були певні згори, приступаючи до видавання нашої газети. Це зрештою природно, бо ж ці опікуни робили й роблять на цьому дитинстві народу зовсім непогані інтереси, а самостійний рух і самостійна думка народу може їм паскудно понівечити ці інтереси. І дійсно, з різних боків нашої країни доходять до нас вістки, що вже за першим ударом у стіл розмаїті ножиці починають досить голосно відзиватися, і потай і публічно, що наш «Przyjaciel Ludu» є газетою шкідливою, небезпечною і богзна-що там іще. Усім таким панам заявляємо, що «Przyjaciel Ludu» виходить під пресовим законом. Крім цих, законом окреслених меж і власного сумління, не думаємо ні тепер, ні на майбутнє ніяких інших меж признавати. Нам здається, що наші читачі, яким ідеться про пошанування закону, не схочуть вирікатися тієї свободи думки та слова, яку признає нам сам закон, не схо-

чуть домагатись від нас також самому собі накладати на уста якихось колодок, які може були б пожадані розмаїтим опікунам, але не були б гідні людей дозрілих і свідомих свого права. Воля це не скарб, який можна з землі викопати або на лотереї виграти і сховати до скрині, це таке добро, яке що дня наново треба здобувати, це як той хліб, на який що року треба працювати, отже, увага, браття селяне! Не давайте видирати собі тієї волі, яку вам дає закон, що урядові власті випустили з друку, того вам ніхто не сміє заборонити або відібрати, а хто сам дається застрашити або відвести, той видає собі свідоцтво, що він недозрілий на громадянина конституційної держави. А ви, що боїтесь, щоб селянин не дозрів, не обріхуйте його, що газета, єдиною ціллю якої є самостійність селянського стану, «небезпечна для люду». Пам'ятайте, що брехнею, негідною чесних людей, далеко не зайдете. Ми не дамо застрашитися; витриваємо вірно на тому становищі, яке ми зайняли, а народ? — Народ політично дозріває і що раз краще бачить, хто йому приятель і брат: чи ті, що взивають його, щоб користав із своїх прав, чи ті, що не погорджують жодним фалшом і жодним засобом, щоб лише слово правди не дійшло до народу».

Ширше зайнявся І. Франко ворогами «Przyjaciela Ludu» та взагалі народного руху в статті «Przeciwnikom ruchu ludowego» («Противникам народного руху») в № 7 газети, стор. 105—106. Це немаловажний матеріал для світогляду І. Франка та його боротьби з шляхтою і ворогами прогресу. Ось ця стаття І. Франка. «Відомо, що когут піє перед світанком. Тому теж звірята й лихі духи, що люблять нічну темряву, бояться піяння когута й виявляють великий неспокій, коли почують цей голос. Отож таким когутом, що звіщає світанок нового дня — самостійності і прогресу народу, став «Przyjaciela Ludu». Отже не дивно, що його голосу перелякалися розмаїті темні сили та зчинили таку метушню у великих газетах і темних своїх норах, як хіба не сьогодні, то завтра мав би наступити кінець світу. Шляхетські газети, як «Czas» або лакейські, як «Przegląd» і «Gazeta Narodowa», які, чим більше наближається вирішальна хвилина при виборах, тим сильніше вдаряють на міщанський і селянський рух, певні, що чим успішніше збаламутять публічну опінію, тим більше партія, якій служать, наловить мандатів, вичерпали вже весь словник лайок і підбурювань на нашу газету.

Газета, видавана великими панамі, писана для салонів і читана в салонах, краківський «Czas» говорить нам такі чемності: «По правді немає нічого огиднішого і більше обурливого та до деякого ступеня лячнішого, як той ряд підлостей і нікчемностей, які находимо на шпальтах ганчірок, призначених для люду («Przyjaciela Ludu», «Wieńca» і «Pszczółki»). Не хочемо цитувати нужденних вихваток проти найчистіших і найчесніших, найжертвовніших і найпатріотичніших мужів» (це ніби проти панів Лясоцьких, Стадніцьких, Водріцьких, Козловських і тихих прихильників святої коршми, святого кня і святого лендербанку⁵, жертвовних і патріотичних до того ступеня, що один із них не вагався рахувати собі

та брати з крайової каси кошти подорожі першим класом залізниці з Відня до Львова, хоч, засідаючи у виконавчій раді цієї залізниці, їхав задурно ж).

Ви цікаві, напевне, що саме шляхетська газета називає нікчемністю, що найбільше непокоїть її. Ось наведені нею уступи:

«Центральні комітети — це комітети однієї партії» (що є незаперечною правдою), «народ повинен обирати відданих собі заступників», «у виборчій справі вільно голосувати кожному, як хоче», «виборче право є важливішою спадщиною, ніж загін, одичений по батькові» тощо. Отже ці слова, що заохочують селян не до чого іншого, як лише до вшанування конституційних законів і до пильного дбання про своє власне добро в душі цих законів, на легальному й чесному шляху, огидні для вас, питаємо?

Лякає вас, що народ оцінить усю вагу належних собі прав, пізнає важливість забезпеченої собі, але стільки разів топтаної виборчої волі! Засліплені переляком, ви хотіли б підтягнути наскрізь конституційний рух під параграфи карного кодексу, називаючи його «бунтом», «підпалюванням», «підбурюванням однієї верстви проти другої», по правді переходите межі всякої пристойності. Перелякуватись вам вільно, скільки хочете; вільно вам навіть не відчувати ганьби за підбурювання, але не вільно кидатися на те, що є добром співгромадян, що є цивілізаційним доробком цілих століть, кидатися на те, що є суттю конституції. Роблячи це, відіграєте роль суспільну таку низьку, як коли ви були б регрессистами 18 ще сторіччя, що випадково заблукавши в добу з вищим рівнем відносин, не вміють ні зрозуміти їх, ні пошанувати. Становище представників минулої доби вже не може бути грізним, але чи щодо політичної моральності не стоїть нижче від самих торговичан⁶ — це велике питання. Ті під маскою дбалості про «суспільство» воліли бути грабарями вітчизни, ніж погодитися на реформи, що обмежили б привілеї їх каст на користь міщан і селян; ви вдаряєте в дзвін на сполох, що міста, що селянство, століттями дитиняче, починають користати з існуючих належних їм законів, почуватися до сили й постановляти самі про себе. Коли ясельські⁷ браття селяни звернулися до вас із словами: «не побоюйтесь відкритого народного руху, не погорджуйте чорною рукою від плуга, пошануйте права, які в межах закону й ми хочемо виконувати», — ви відповіли? Ото: «В Ясельщині народився Шеля⁸; в Ясельщині починається тепер людський рух!». Ті слова, негідні думки, яких не будемо тут викривати, знаменують ваші політичні поняття, вашу моральність, ваш стосунок до народу!

Лякає вас, що народ горнеться до праці в публічному житті, а чи не лякають вас терпкі овочі усування народу від добродійності цієї участі; ляк перед поворотом до давньо-минулого, що ще втискається до селянської душі; мовчання національного почуття, бачачи кількох узброєних сурдутовців; опір послухові автономічним властям; шукання допомоги проти виданих законів — поза краєм і державою!...

Питаєте: «чи ж усе в нас вільно писати безкарно, чи вільно безкарно нападати на людей, чи ж вільно без перешкоди бунтува-

ти мужика проти шляхтича, чи ж вільно свobodно сіяти розбрат і суспільну сварку, чи ж вільно свідомо збурювати публічний спокій? А якщо немає на це виразного параграфа в карному кодексі, то суспільність сама повинна боронитися перед напасниками, авантюристами й бунтівниками.

Придивіться добре цим гарним словам, читачі й кореспонденти «Przyjaciela Ludu», побачите, яким способом діє цей шляхотський орган. Передусім він звертає увагу прокуратури на нашу газету, очевидно заохочуючи її до того, щоб старалася зав'язати нам і вам усім уста, щоб доконати цього, удає навіть дурного, удає, немов незнавби, що то, що досі розказав «Przyjaciela Ludu», очевидно, мусило йому бути вільно розказати, бо ж ні одно слово не провинювалося проти закону, сумління і чесності. І ще більше дурного удає «Czas», пишучи: «Якщо немає на це окремого параграфа...». Ой, вельможний пане, є виразні параграфи, дуже виразні на всі ці злочини, які ти нам вираховував, а якщо прокуратура й суд не потягнули нас досі ні за який з цих злочинів до відповідальності, то справа хіба ясна, не те, що суд і прокуратура роблять для нас виняток і не виконують своїх обов'язків, але те, що ви, вельможний пане, в своєму запалі брешете, закидаючи нам ці злочини. Ну, але такою зброєю нас не поборете.

У ваших міркуваннях стримить принципова політика і міряєте всіх міркою напівлюдей, а видається вам, що натиск могутньої в країні партії може все зламати, все досягнути, лише хотів би. Ми є іншої думки. Ганебним практикам жодні софізмати, жоден град голослів'я і підбурень не надасть тієї сили й поваги, які успішно промовляли б для наших цілей по закону, а ще більше до розумів і сумління мільйонів співгромадян».

Як такого «приятеля народу», який писав, що селян не треба обирати депутатами до сейму, І. Франко схарактеризував ксьондза Стояловського⁹ в статті «Przyjaciela ludu dziwnego pobożeństwa» («Приятель народу дивного богослуження») в № 16, стор. 250—252, яку починав словами: «В останньому часі наша газета, здобувши собі дуже почесне признание у багатьох людей, що дійсно люблять народ, а головне в самих селян і в молоді, що навчається в найвищих школах, отже здатної і добре зрозуміти і гаряче відчувати потреби й інтереси народу, і дочекавшись нарешті хвилини, коли замовкли гвалти й накликування сторожі на шпальтах «Czasu», «Przeglądu» і «Gazety Narodowej» (ми знали, що така хвилина мусить настати незабаром після виборів, бо ж ці панове цікавляться народом і його справами лише тоді, коли власна потреба спонукує їх до цього), але заатакувала її людина, яка сама себе вважає і всьому світові волить уважатися за найбільшого приятеля народу й аматора народної освіти?».

З цензурною заборонаю зустрілась стаття І. Франка «Pamiętna gospoda» («Пам'ятна річниця») в № 10, стор. 152—155. Хоч під текстом частини в № 10 заповідається продовження, його немає. Це стаття про Теофіла Вішньовського та Юзефа Капусцінського¹⁰. Що цензура не дозволила надрукувати продовження, за тим промовляє ось що.

В 1891 році «Przyjaciół Ludu» передрукував у № 15, стор. 226—228 цю статтю з річника 1889 р. й заповів, що буде докінчення. До заголовка статті додана оця нотка: «Ця стаття, під заголовком «Пам'ятна річниця», вже була друкована перед трьома роками в нашій газеті, але тоді «Przyjaciół» щойно почав був виходити і не багато мав іще читачів. Отже, повторюємо її сьогодні, бо добре написана й оповідає про таку людину, яку всі повинні знати й шанувати» (стор. 226). Але австрійська цензура не дозволила на передрук. На чолі виданого після конфіскації номера „Przyjaciół Ludu“ читаємо таке пояснення: «Перепрошуємо наших читачів за спізнення з розсилкою нинішнього номера газетки. Не наша вина в цьому. В суботу, пізно ввечері зустріла нас дошкульна втрата: цісарсько-королівська прокуратура skonфіскувала „Przyjaciół“, а на конфіскацію ми не були приготовані, бо стаття про Теофіля Вішньовського, за яку забрали нам увесь наклад, уже давніше була читана прокуратурою і поширена без перешкоди з її боку» (стор. 225).

В своїй статті з приводу першого номера „Przyjaciół Ludu“ в „Kurjer-i Lwowsk-ому“ І. Франко зазначив, що номер кінчається родом квестіонаря в справі нового закону про спадок. «Редакція закликає читачів висловити свою думку у цій справі», — писав І. Франко, — «а розвинута цим способом дискусія може вийти на користь самій справі». В цій дискусії забрав слово також І. Франко, додаючи свої уваги до листів Антона Драбіка в № 2, стор. 7 і Юрія з Радлова в № 4, стор. 62—64, поданих в українському перекладі І. Франка в книжці «В наймах у сусідів», стор. 212—221. Забувши свої слова з автобіографії 1890 року, в названій книзі І. Франко писав про „Przyjaciół Ludu“, що «неналежавши до редакційного комітету цього часопису та не мавши ніякого впливу на його ведення, я все таки, особисто заприятелений із його редактором Вислоухом, помістив у першій річнику три свої оповідання, які для цього часопису переклав із української мови, а надто дві дописки до дописів польських селян у справі подільності селянських ґрунтів та поради для селян виборців під час виборів. Ті три мої дописи вважаю відповідним подати тут у перекладі на нашу мову разом із листами тих польських селян, до яких вони були дописані як редакційні додатки без мого підпису» (стор. 211—212).

Щодо оповідань І. Франка — „Dobry zarobek“ надрукований в № 1, стор. 10—12, „Sam sobie winien (powiastka galicyjska)“, № 6, стор. 99—101, і № 7, стор. 111—114, а „Ślimak“ в №№ 10, стор. 160—162 і 11, стор. 177—179.

З оповідань І. Франка в „Przyjaciół ludu“ надруковані в 1890 році: „Jaś Zeleruha“ в №№ 1, стор. 12—14, 2, стор. 26—29, 3, стор. 43—47, 4, стор. 58—62 і 5, стор. 76—79; „Bajka o Dobrobycie“ в № 7, стор. 107—111, а „Przemysł domowy (obrazek galicyjski)“ в №№ 19, стор. 299—301 і 20, стор. 307—309. В 1891 році були надруковані оповідання „Historja mojej sieczkarni“, №№ 23, стор. 363—365 і 24, стор. 379—381, а в 1892 році „Historja koźucha“ в №№ 11, стор. 174—175 і 12, стор. 185—188.

У примірнику журналу „Przyjaciela Ludu“, який зберігається в Науковій бібліотеці Львівського держуніверситету, І. Франко власноручно позначив олівцем ініціалами „J. F.“ всі написані ним статті, друковані без підпису. Це такі статті: „Jednakowe bogi, a niejednakowe drogi“ («Однакові боги, неоднакові дороги») в № 4, стор. 49—50, „Spichrze gminne“ («Громадські шпихлірі») в № 5, стор. 70—71, „Nowiny w sprawie drogowej“ («Новини в шляховій справі») в № 6, стор. 88—89, „W wiedeńskiej radzie państwa“ («У віденській державній раді») в № 10, стор. 158—159, „Mniemany bunt chłopski“ («Уявлений селянський бунт») в № 14, стор. 217—218, „Zjazd historyków polskich“ («З'їзд польських істориків») в № 15, стор. 234—236, „Program chłorów“ («Програма селян») в № 18, стор. 273—275, „Z powodu programu chłopskiego“ («З приводу селянської програми») в № 20, стор. 305—306 і „Słówko o konwersji“ («Слівце про конверсію») в № 22, стор. 338—340. Із них перші дві і останні дві статті надруковані в перекладі на українську мову в книзі «В наймах у сусідів», стор. 260—262, 263—264, 335—336, 337—339. Надрукований тут переклад «Програми австрійських селян» з „Kurjera Lwowsk-ogo“ мало чим різниться від «Програми селян» у „Przyjaciela Ludu“. «Новини в шляховій справі» присвячені заходам коло зміни шляхового закону. Стаття «У віденській державній раді» починається інформацією про боротьбу в державній раді за відписання галицького індемнізаційного боргу. «З'їзд польських істориків» викладає популярно його значення, а «уявний селянський бунт» мав місце в родинному селі І. Франка Нагуевичах на тлі шукання ґрунтів з нафтою й земним воском.

Стаття І. Франка в №1 „Przyjaciela Ludu“ 1891 року під заголовком „O zmianie ustawy wyborczej“ («Про зміни виборчого закону»), стор. 8—10 є викладом промови на зборах 14 грудня 1890 року в ратушовому залі у Львові. Ціллю зібрання була справа введення загального голосування. Звіт газети про це зібрання під заголовком „Zgromadzenia ludowe“ подає, що І. Франко промовляв на ньому «в імені української радикальної партії», як редактор української газети «Народ». Звіт підніс, що промова І. Франка була присвячена головно селянству, тому редакція вважає за відповідне подати цю промову ширше.

Промову І. Франка надруковано в № 1 «Народу» 1891 року. Та Львівська прокуратура skonфіскувала її. Виданий після конфіскації другий наклад номера приніс таке пояснення: «Перший наклад цього номера забрала нам цісарсько-королівська прокуратура за статтю Ів. Франка під заголовком «Русько-українська радикальна партія і загальне голосування». Це була промова І. Франка на вічу 14 грудня 1890 року, виголошена до слова при двох цісарсько-королівських поліцейських, які проти неї нічого ніяк не мали. До того, головні уступи промови Франка, до слова надруковані в „Kurjer-i Lwowskim“ і в № 1 „Przyjaciela Ludu“ з 1891 року і ані одна з тих газет не була за це skonфіскована. Ми досить биті в психології, особливо пресовій, та ця конфіскація збила нас із пантелику, бо ж, важучи наперед статті «Народа»

для цензури, нам і на думку прийти не могло, що іноді треба бути поліційнішими, ніж наші цісарсько-королівські комісари, та цензурувати й те, що вже процензурувала сама цісарсько-королівська прокуратура. Теперішній цісарсько-королівський прокурор д. Середовський не хоче нам казати, які уступи статті конфіскує, каже цього самому догадуватися. ...Ми спокійно зачекаємо рішення суду що до сконфіскованої статті та замість неї даємо статті «Угодовське правдолюбство», «Народна часопись» та видаємо номер вдруге».

Про мітинг 14 грудня 1890 року й доповіді на ньому І. Франко надрукував статтю „W sprawie powszechnego głosowania“ («В справі загального голосування») в № 347 „Kurjera Lwow-sk-ogo“ з того ж року. В невідданій статті І. Франка відмічено, що його промову переривали «що хвилини тривалими оплесками». Зміст своєї промови І. Франко виклав тут коротко, в трьох відступах. В „Przyjacieli Ludu“ текст промови обіймає півтори сторінки, а в дійсності промова зайняла більше ніж дві сторінки «Народу».

У першому номері «Народа» 1891 року М. Павлик надрукував статтю «Загальне голосування в Галичині». В примітці М. Павлик відзначив, що І. Франко на зборах 14 грудня 1890 року виголосив промову в імені Української радикальної партії, а також додав таке: «Цю промову подаємо до слова на іншому місці, завважаємо тільки, що вона так незвичайне подобалася, що її переривано раз у раз грімкими оплесками» (стор. 14). Наведені слова М. Павлика про промову І. Франка так і залишилися в примірнику першого номера «Народу», надрукованого після конфіскації з викиненням промови І. Франка *.

Під заголовком «Русько-українська радикальна партія і загальне голосування» надрукована промова І. Франка в № 1 «Народа» перед його конфіскацією (стор. 6—8) і подаємо її тут повністю з примірника бібліотеки М. Павлика, що зберігається у Музеї українського мистецтва у Львові ¹¹.

Русько-українська радикальна партія і загальне голосування.
«Комітет, що улаштував оце віче, хотів, щоб на нім пролунало також руське слово. Тому він звернувся до членів Русько-української радикальної партії, взиваючи їх до участі в праці коло улаштування віча і в промовах. Мені випала честь промовляти іменем цієї партії. Для чого комітет звернувся з поміж усіх партій українських тільки до наймолодшої партії радикальної, це зрозуміє кожний, хто розуміє, що з поміж усіх партій українських є це — можу сміло сказати — єдина партія поступова, незалежна, партія, якій не сняться лаври станьчиківські, яка не антишамбрує ^{**} в родинях великопанських салонів і не хворіє на запаморочення, що зветься Regierungsfähigkeit ^{***}. Притім се за-

* Ця стаття вказана в покажчику змісту «Народа» за 1891 рік, який склав М. Павлик. Заголовок статті І. Франка подано за несконфіскованим примірником першого номера.

** Тут у розумінні: не шукає популярності.

*** Тут у розумінні: не рветься до влади.

гальне, безпосереднє, таємне голосування є прямо одним з головних пунктів програмних русько-української партії радикальної.

Для чого воно так, це зараз зрозумієте. Русько-українська партія головним полем свого діяння вважає ставський* робітничий люд — дрібних власників землі і ставських пролетарів. Є це верства людності в нашім краю найчисленніша і побіч робітників і пролетарів найбільше покривджена і політично і соціально, безпомічна економічно може ще більше, ніж робітники міські, бо менше від них освічена, більше роздроблена і довговіковим гнітом прибита. Я не буду тут розбирати, наскільки інтереси цього ставського робочого люду такі самі, а наскільки різні від інтересів робітників міських. Піднесу тільки, що на полі політичним інтересом обох цих верств людськості зовсім однакові, бо й кривди їх на цім полі також однакові або майже однакові. От тому то програма політична русько-української радикальної партії мусила бути і є справді зовсім така сама, як програма партії робітницької соціально-демократичної.

Які то ці наші спільні цілі політичні питаєте. Наші спільні цілі політичні впливають, думаю, з однакового розуміння цього поняття: держава (państwo, Staat). Ми розуміємо під державою свобідну асоціацію продуктивних корпорацій для осягнення спільних, вищих цілей. Таке розуміння лежить в основі й нинішнього устрою державного. Закони конституційні признають нам свободу в досить широких границях, а закони карні дбають про те, щоб спілку державну не визискували елементи непродуктивні — злодії, розбійники, ошуканці, загалом такі люди, що хотіли б жити з чужої праці. Та тільки між тим ідеалом держави, який лежить в повіщім поняттю, і тою державою, в якій живемо тепер, заходить величезна різниця. Як усяке діло людське, так і нинішня наша держава постала історично з часом. Це немов будинок будований в давніх часах, при стосунках зовсім несподіваних до наших. З часом деякі його частини розпадалися, інші добудовано. Тут прорубано вікна, там замуровано двері. Цілість вишла без одностайного плану, для одних затісна, для інших заширока. Не дивно, що ті, яким в ній не вигідно, домагаються нової перебудови.

Головна недогода нашої державної будови лежить в тім, що її основні закони що іншого обіцяють, а на ділі вони що іншого дають. Основний закон обіцяє свободу особи, зібрань, товариств, думок, друку для всіх громадян. Але сила законів спеціальних, що постали в різних часах і для різних цілей, а ще більше практика властей і нещадні боротьби за інтереси партійні і відносини соціальні обмежують цю свободу так, що не раз ледве тіль її лишається.

Основний закон обіцяє рівність усіх громадян перед законом. Що ж, коли бо цей закон, перед яким вони мають бути рівні, сам встановлює нерівність. Бо закон цей — і цивільний і почасти і карний — ґрунтується на теперішнім устрою соціальним, який

* Свідомий.

говорить, що особисте значення чоловіка збільшується пропорційно до капіталу, який цей чоловік посідає, то значить, що чим чоловік багатший, то більше він значить, а чоловік без капіталу є zero.

Основний закон говорить, що конституція наша спирається на заступництві інтересів. Найпростіше розуміння цього виразу було би таке, що всі члени держави, яким залежить на її існуванню, повинні мати голос при її користуванні. А що на існуванню держави залежить поперед усього робочим верствам народу, які, з одного боку, держать увесь тягар державний на своїх плечах, а, з другого боку, потребують державної охорони і підмоги для розвою своєї праці, то здавалось би, що власне цим верствам даний буде найбільший голос при кермуванні ділами державними. Злодіям, розбійникам, ошуканцям і елементам сурідним не залежить на існуванню держави. Їх робота боїться світла денного, боїться руки справедливості. Вона мов той хробак підгризає самі підвалини устрою державного, — значить, і самій державі повинно найбільше на тім залежати, щоб таких елементів позбутися.

А тимчасом що ж ми бачимо в нашій нинішній устрою державній? Верстви робочі, продуктивні — мужики і робітники на кожному кроці, в кожній хвилині життя не перестають заявляти, що держава потрібна для них, а вони для держави. Вони поносять найбільшу частину тягарів державних, а властиво поносять усі тягарі державні, бо ж вони своїми руками витворюють усе, чим живе і існує держава. Натомість нечисленні верстви непродуктивні, чужейдні, які тільки вимінюють добро, витворене робочими людьми, спекулюють ним або виконують інші функції суспільні не раз досить двозначної вартості, — громадають у своїх руках великий капітал, а з ним разом і найбільшу частину прав, захоплюють для себе найбільшу частину того, що держава дає своїм членам. Маємо цілі верстви такі, які тому тільки, що вродилися від цих, а не інших батьків, мають сто раз більші права, ніж їх брати від інших батьків.

Здається, що не потребує тут так світлому зборові говорити, чим є парламент, а властиво чим він повинен бути. Така величезна спілка елементів, якою є держава, потребує певних однастайних законів для порядкування таких справ, які у всіх її частинах є однакові або всім частинам спільні. Натуральна річ, що пізнавати, чи якісь справи є спільними і однаковими і як вони мають бути впорядковані, це можуть і повинні тільки ті, для яких ці справи мають живий інтерес, то є самі маси людності. Маси ці висилають своїх обраних заступників і їх устами та радою порядкують ті справи. Чи це зовсім добре, чи ні, в те не буду вдаватися. Але коли приймемо такий спосіб порядкування справ державних, а практика показала, що він може бути досить добрий, — то принцип «рівність усякого громадянина перед законом» вимагав би, щоб кожний громадянин був в парламенті однаково заступлений, а принцип «заступництва інтересів» вимагав би, щоб верстви найчисленніші, що поносять найбільше тягарів держав-

них і найбільше потребують підмоги державної, були найчисленніше заступлені.

А тимчасом у нас діється протилежно. Перед кількома роками обчислив я був на підставі даних статистичних, що з-поміж несповна 6 мільйонів людності нашого краю більша половина, то є звиш 3 мільйони жінок і дітей і коло 520 000 найбідніших селян і міських робітників, не має ніякісінького голосу при виборах, то є, що інтереси їх держава вважає зером. Дальше йде несповна 2 100 000 людності сільської і маломіської, яка нібито допущена до голосування, але так, що тільки 537 000 з них голосують як правиборці, обирають 11 000 виборців, а ті голосують на депутатів і обирають їх 74. Далі 374 000 міщан по більших містах обирають 20 депутатів, коло 3000 капіталістів, купців і промисловців через посередництво кімнат промислово-торговельних обирають 44 депутатів.

Це значить, що один депутат мужицький представляє інтереси 75 000 людності, один міський депутат коло 19 000, один депутат промислово-торговельний коло 1 000, а один шляхетський депутат 50 людей.

Це значить, що інтерес мужика і робітника вважає держава 4 рази дрібнішими, ніж інтереси міщанина, ремісника або каменничного пана, ба навіть ніж інтерес якого-небудь возного або стабілізованого сторожа при намісництві, 75 раз меншим, ніж інтерес капіталіста та промисловця, а 1473 рази меншим, ніж інтерес шляхтича.

У нас тільки шляхта має право безпосереднього, загального голосування. Коли подумаємо, що тільки це є повна міра прав політичних, то побачимо, що промисловці в такому разі мають тільки 20-ту частину повноправності, міщани і сторожі від намісництва 368-му частину, а мужики тільки 1473 частину рівноправності. Як бачимо принцип рівності всіх громадян перед законом зведений тут *ad absurdum*.

Такий стан не можна назвати ані здоровим, ані розумним, ані справедливим. Вихід із цього становить право загального, безпосереднього, таємного голосування, при скасуванні курій виборчих, бо тільки при такому способі обирання можна буде говорити про справедливий розклад прав політичних і про рівність всіх громадян перед законом.

Я не буду говорити про користі такої зміни. Саме усунення несправедливості є вже велика користь. Далі треба зважити, що при такому голосуванню майже неможливим стається всяке купування голосів, всякий натиск на виборців, всяке фалшування волі народу. Таке голосування вивело би нас певно з дотеперішніх спорів національних і партійних, яких повні наші сейми, і було би основою для утворення у нас партій соціальних, де би люди справді одверто боролися за інтереси соціальні, а не за обряди, за язик або за особи.

Але говорять деякі панове: дармо ви домагаєтеся такої великої зміни. Наш народ іще недозрілий до неї. Балакання про недозрілість народу почалися тоді, коли певні верстви, чи певні люди по-

чали верховодити над народом, визискувати народ і одурювати його, за часів панщини мужик був недозрілий до свободи і щирі його опікуни кричали, що «bez pańszczyzny i bez bata będzie istny koniec świata». Мужик перестане працювати, розіп'ється, розледашіє. І що ж сталося? Панщину скасували, а мужик не тільки не перестав робити, але робить нині мабуть чи не більше і тяжче, ніж за панщини. Зрештою слова про недозрілість мужиків до загального голосування доводиться нам усе брати за віру. Доказу найменшого ніхто не пробував навіть дати. Та й взагалі в справах політичних нема екзамену ані не здається матури. Навпаки, факти дотеперішні говорять щось іншого. Де тільки досі дано мужикам чи робітникам волю порядкувати свої діла так, як вони розуміють, так вони завжди показувалися дозрілими, робили сумлінно і розумно. А навіть в справах вищих понад круг їх щоденних інтересів, в справах ширших, крайових і державних мужики, де тільки могли забрати голос або зробити що-небудь, показувалися зовсім не менше дозрілими від інтелігентних політиків. Та ні, таких дурниць і підлостей, які робили не раз інтелігентні політики, мужики не робили ані не говорили ніколи. Ніколи мужик на публічному зборі не назвав корчми народними святощами, не промовляв проти шкіл, проти освіти, проти справедливості такої, як він її розумів. А з уст інтелігентних політиків ми й таке чували. Доказом того, що мужики українські і польські почувають важність виборів і питань політичних, є участь правиборців і виборців, що збільшається з року на рік, в виборах, хоч при теперішній ординації виборчій користь для них із цих виборів була дуже малесенька навіть тоді, коли б вони могли вислати до сейму й ради державної всіх своїх депутатів, обраних свободними голосами. Можна думати, що коли дана їм буде можливість такого вибору і коли з виборців своїх вони побачать для себе більше користі, то й інтерес до життя політичного швидко у них розів'ється. Зрештою ми маємо вже приклад, що самі мужики домагаються загального, безпосереднього, таємного голосування. Перед кількома тижнями відбувся в Снятині збір українських селян і маломіщан, який по поважній нараді ухвалив вислати до ради державної петицію і домагатися загального голосування. Петиція ця з багатьма підписами в цих днях вислана буде до Відня. Вона так само, як і нинішній поважний збір та резолюції ним ухвалені, буде найліпшим доказом, що справа загального, безпосереднього таємного голосування наводить і в нашій країні готовий ґрунт, щирих, гарячих і багаточисленних прихильників. А це запорука нашої перемоги».

З приводу виходу першого номера «Przyjaciela Ludu» 1894 року І. Франко надрукував статтю в № 6 «Kurjera Lwowsk-ого», стверджуючи його заслуги для народного руху серед польського селянства.

В будові підвалин газети в перших двох роках видання І. Франко поклав багато праці й думки.

Примітки

¹ Вислоух Болеслав (1855—1937) — прогресивний польський громадський діяч, видавець і редактор журн. «Przegląd Społeczny» (1886—1887), газ «Kurjer Lwowski», один із організаторів селянської партії «Stronnictwo ludowe», приятель І. Франка; ² Ця стаття не подана в кн.: М. Павлик. Спис творів Івана Франка за перше 25-літє его літ. діяльності 1874—1898. Львів, 1898. Подана вона на основі інформації М. С. Возняка в кн.: М. О. Мороз. Іван Франко. Бібліографія творів. 1874—1964. К., 1966, № 2527; ³ Також не вказана в кн. М. Павлика. Див.: М. О. Мороз. Назв. праця, № 2528; ⁴ Ці примірники журналу «Przyjaciel Ludu» за 1889—1891 рр. зберігаються в Науковій бібліотеці Львів. університету ім. І. Франка, № 66964 III; ⁵ Länderbank — фінансово-кредитна установа в Галичині, яка була в руках поміщиків та капіталістів; ⁶ Торговицька конфедерація — змова польських магнатів, які виступили проти конституції 3 травня 1791 року. Організована в м. Торговиця на Україні 1792 р. при підтримці Катерини II; ⁷ Ясло — місцевість у західній частині Галичини (тепер у ПНР); ⁸ Шеля Якуб (1787—1866) — польський селянин, один із провідників селян, які у 1846 р. виступили проти поміщиків у західній частині Галичини; ⁹ Стояловський Станіслав (1845—1911) — католицький священик діяч польського селянського руху, видавець журналів «Wieniec» і «Pszczółka». Діяльність його суперечлива, поряд з прогресивними тенденціями були також реакційні, які І. Франко піддавав критиці; ¹⁰ Теофіл Вішньовський та Юзеф Капусцінський — діячі польських конспірацій в Галичині в 30-х роках XIX ст., страчені урядом Австрії у Львові в 1847 році; ¹¹ Цей примірник зберігається в бібліотеці Музею українського мистецтва у Львові.

Матеріал надійшов до редколегії 10.12.85

М. Л. БУТРИН, доц.,
Український поліграфічний інститут

ФРАНКОЗНАВСТВО ЗА 1984 РІК

ТВОРИ І. ФРАНКА

Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / Голова редкол. Є. П. Кирилюк. — К.: Наук. думка, 1984. — Т. 26—43: Література і мистецтво.

Т. 41. Літературно-критичні праці (1890—1910) / Ред. П. И. Колесник; Упоряд. та комент. В. І. Крекотня, Т. Г. Третяченко. 1984. — 683 с.

Т. 42. Фольклористичні праці / Ред. О. І. Дей; Упоряд. та комент. М. Т. Яценка. 1984. — 598 с.

Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / Голова редкол. Є. П. Кирилюк. — К.: Наук. думка, 1984. — Т. 44—47: Наукові праці.

Т. 44. Кн. І. Економічні праці (1878—1887) / Ред. Т. І. Дерев'якин, А. Л. Перковський; Упоряд. та комент. А. Л. Перковського, Н. О. Тимочко, Є. А. Шаблій, П. В. Юрченка. 1984. — 694 с.

Франко І. Абу-Касимові капці: Араб. казка. Для мол. та серед. шкіл. віку / Ред. С. Крижанівський; Мал. А. Базилевича. — К.: Веселка, 1984. — 102 с.

Франко І. Борислав смеється: Рассказы / Пер. с укр., примеч. М. Пархоменко; Ил. П. Ивашенко. — М.: Правда, 1984. — 342 с.

Франко І. Вугляр; Малий Мирон; Schönschreiben; Куди діваються старі роки; Опозиція; Свинська конституція; Мій злочин; Доктор Бессервіссер; Вівчар; У кузні // Оповідання укр. письменників дожовтневого періоду. — К.: Веселка, 1984. — С. 88—127.

Франко І. Гімн; «Гримить! Благодатна пора наступає...»; «Земле, моя всеплодющая мати...»; «Не забудь, не забудь...»; «Весно, ох, довго ж на тебе чекати!»; «До моря сліз, під тиском пересудів...»; «Нехай і так, що згину я...»; На суді; Semper idem!; Супокій; Каменярі; Пісня і праця; Гринь Турчин; Котляревський; Пісня будущини; «Се дім плачу, і смутку, і зітхання...»; «Багно гниє між країв Європи...»; «Тюрмо народів, обручем сталеним...»; Епілог; Галаган; Гадки на межі; «Безмежне поле в сніжному завою...»; «Не минай з погордою...»; «Розвійтеся з вітром листочки зів'ялі...»; «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...»; «Чого являєшся мені...»; «Якби знав я чари...»; «Як почувеш вночі...»; «Вона умерла! Слухай!...»; «Матінко моя ріднесенька!...»; Поклони; Сідоглавому; Декадент; Притча про життя; Притча про красу; «Гей, розіллялось ти, руське горе...»; «Не можу забути...»; «У долині село лежить...»; Semper Tiro; Сонет; Моему читачеві; Лісова ідилія; Сучасна приказка; «Блаженний муж...»; «Було се три дні перед моїм шлюбом...»; «Де не лились ви...»; «Вийшла в поле руська сила...»; «На ріці вавілонській»; «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вне...»; «Якби ти знав...»; О. Лунатикові; Товаришам із тюрми; Іван Вишенський; Мойсей (Уривок із поеми) // Антологія української поезії. — К.: Дніпро, 1984. Т. 3. Укр. дожовтнева поезія. Твори поетів XIX—початку XX ст. — С. 43—94.

Франко І. До світла! Оповідання арештанта (Скорочено); Малий Мирон (Скорочено); Грицева шкільна наука; Оловець; Schönschreiben (Скорочено) // До світла: 36. творів про школу. — К.: Рад. школа, 1984. — С. 40—81.

Франко І. Коли ще звірі говорили: Казки / Пер. з укр. М. Скрипник, В. Щасного; Худож. Ю. Крига. — К.: Дніпро, 1984. — 87 с. — Англ.

Франко І. Лис Микита: Казка / Ред. М. Рильський; Худож. С. Артюшенко. — К.: Веселка, 1984. — 127 с.

Франко І. Лірика / Уклав І. І. Дорошенко; Худож. Є. І. Безніско. — Львів: Вища шк., 1984. — 101 с.

- Франко І. Надійшла весна // Барвінок. — 1984. — № 5. — С. 21.
- Франко І. Присвята // Вогненне слово Кобзаря: Літ.-крит. статті про Т. Г. Шевченка. — К.: Рад. школа, 1984. — С. 58—59.
- Франко І. Сонети / Худож. М. А. Стороженко. — К.: Дніпро, 1984. — 119 с.
- Франко І. Тарас Шевченко і його «Заповіт» // Вогненне слово Кобзаря: Літ.-крит. статті про Т. Г. Шевченка. — К.: Рад. школа, 1984. — С. 57—58.
- Франко І. Темне царство. Там же. — С. 42—57.
- Франко І. Украдене щастя: Драма з сільського життя в 5 діях / Пер. з укр. К. Шимановський. — К.: Дніпро, 1984. — 143 с. — Фр.
- Франко І. Фарбований Лис: Казка. Для дошк. віку / Худож. І. Пенник. — К.: Веселка, 1984. — 23 с.

ЛІТЕРАТУРА ПРО І. ФРАНКА

- Антофійчук В. І. Традиції Івана Франка у філософській поезії Миколи Бажана // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 69—74.
- Баб'як П. Їх еднала творча дружба // Вільна Україна. — 1984. — 15 верес. Про зв'язки М. Коцюбинського з І. Франком.
- Баб'як П. Творчі взаємини [П. Грабовського та І. Франка] // Вільна Україна. — 1984. — 12 верес.; Прикарпат. правда. — 1984. — 12 верес. Під назвою: «Дух, що тіло рве до бою».
- Бернштейн П. Франко і Шевченко: (Спостереження над шевченківською спадщиною І. Я. Франка). — К.: Дніпро, 1984. — 268 с.
- Білецька А. І. Тема еміграції галицького селянства в творчості І. Я. Франка // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 78—80.
- Буйницька Т. О., Моторний В. А., Урбан З. Франкове дослідження старочеської легенди про Пржемысла // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 99—105.
- З публікацією статті І. Франка «До легенди про квітуче пужално короля Пржемысла», перекладеної з німецької мови.
- Григоренко Е. А. Иван Франко и роман И. С. Тургенева «Новь» // Вопр. лит. народов СССР. — К.; Одесса, 1984. — Вып. 10. — С. 76—83.
- Гринів Є. У кривому дзеркалі баптизму // Людина і світ. — 1984. — № 11. — С. 49—53.
- Про фальсифікацію спадщини Івана Франка та Лесі Українки сучасними ідеологами релігійного сектантства.
- Грипас Н. Я. Загальновживане слово у поетичних творах І. Франка // Укр. мовознавство. — 1984. — № 12. — С. 117—121.
- Грицак Я., Сусак В. «Вольним повітрям дихнуть»: До 100-річчя студ. подорожі І. Я. Франка // Прикарпат. правда. — 1984. — 18 серп.
- Губар О. І., Регушевський Є. С. Іван Франко про майстерність Юрія Федьковича // Юрій Федькович: Тези доп. респ. наук. конфер., присв. 150-річчю з дня народження видатного письменника-демократа і громад. діяча... (18—20 жовт. 1984 р.) — Чернівці: Чернів. ун-т, 1984. — С. 88—89.
- Губар О. І., Регушевський Є. С. Шлях до повного «майстерства»: (І. Я. Франко про майстерність Лесі Українки) // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 40—46.
- Гузар З., Чернописька С. «Каменярі» на планеті Земля // Жовтень. — 1984. — № 8. — С. 113—114. — Рец. на кн.: Франко І. Каменярі: Мовами народів світу. — К.: Наук. думка, 1983. — 191 с.
- Дей О. І. Над науковою спадщиною Каменяра // Рад. літературознавство. — 1984. — № 10. — С. 71—73... — Рец. на кн.: Микитась В. Л. Іван Франко — дослідник української полемічної літератури (XVI—XVII ст.). — К., 1983.
- Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема: (Проблематика, жанрова специфіка). — К.: Вища школа, 1984. — 110 с.
- На матеріалі творчості Івана Франка, Лесі Українки та ін.
- Зорівчак Р. П. Твори Івана Франка на сторінках „The Ukrainian Canadian“.

(1974—1983) // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 92—98.

Качкан В. В інтернаціональному єднанні // Комс. прапор. — 1984. — 14 трав. — Рец. на кн.: Франко І. Каменярі: Мовами народів світу. — К.: Наук. думка, 1983. — 191 с.

Комаринець Т. І. Франко і фольклористична концепція українських романтиків // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 20—26.

Кравець Я., Помірко Р. Мовами Сервантеса і Франса // Жовтень. — 1984. — № 1. — С. 122—125. — Рец. на кн.: Франко І. Захар Беркут. — К., 1981 і 1982 ісп. та фр. мовами.

Кравченко Є. Є. Матеріали про І. Франка у відділі рукописів: (Огляд архівних документів) // Формування і використання бібліотечних фондів. — К.: Наук. думка, 1984. — С. 51—59.

З фонду Львів. б-ки ім. В. Стефаника АН УРСР.

Лозинський І. На світових меридіанах // Вільна Україна. — 1984. — 21 серп. — Рец. на кн.: Франко І. Каменярі: Мовами народів світу. — К.: Наук. думка, 1983. — 191 с.

Леонova М. В. Лінгвістичний аналіз поезії І. Франка «Гімн» // Укр. мовознавство. — 1984. — Вип. 12. — С. 98—105.

Магунь М. Знання на добро вжите: [До характеристики патріотичних творів І. Франка] // Вільна Україна. — 1984. — 27 трав.

Маевская Т. П. Тема труда в поэзии Н. А. Некрасова и И. Я. Франко: (Опыт текстологического исследования) // Н. А. Некрасов и современность. — Ярославль. — 1984. — С. 107—114.

Мазний В. Антологія одного вірша // Друг читача. — 1984. — 24 трав. — Рец. на кн.: Франко І. Каменярі: Мовами народів світу. — К.: Наук. думка, 1983. — 191 с.

Мейзерская Т. С. Некоторые особенности композиционного построения притч И. Я. Франко // Пробл. поэтики и истории лит. — Одесса, 1984. — С. 81—83. Рукопись деп. в ИНИОН АН СССР, № 17987 от 21.08.1984.

Мельник Я. Поезія і критика: Проблеми «вічні» та сьогоденні // Вітчизна. — 1984. — № 1. — С. 154—162.

Про І. Франка-критика і сучасне значення його спадщини.

Моторний В. А. Проблеми франкознавства в чехословацькому літературознавстві // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 86—91.

Нагірний М. Кризь кордони і віки // Літ. Україна. — 1984. — 6 верес. — Рец. на кн.: Франко І. Каменярі: Мовами народів світу. — К.: Наук. думка, 1983.

Ощипко І. Я. Робота І. Франка над словом: (На матеріалах художньої прози) // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 53—61.

Покальчук Ю. Сторінки нетлінної спадщини: Дослідження Івана Франка про С. Болівара // Літ. Україна. — 1984. — 21 черв.

Погребенник Ф. Штрих до портрета // Літ. Україна. — 1984. — 1 листоп. Про 10-томну збірку тв. І. Франка у перекл. рос. мовою.

Погребенник Ф. Ювілейна Франкіана // Рад. літературознавство. — 1984. — № 2. — С. 41—49.

Полек В. Унікальне видання // Всесвіт. — 1984. — № 11. — С. 166—167. — Рец. на кн.: Франко І. Каменярі: Мовами народів світу. — К.: Наук. думка, 1983. — 191 с.

Пустова Ф. Д. Іван Франко про естетичну сутність слова в художньому творі // Укр. мова і літ. в школі. — 1984. — № 10. — С. 10—14.

Пустова Ф. Д. І. Я. Франко про своєрідність таланту Ю. Федьковича // Юрій Федькович: Тези доп. респ. наук. конф., присв. 100-річчю з дня народження видатного письменника — демократа і громад. діяча... (18—20 жовт., 1984 р.). — Чернівці: Чернів. ун-т, 1984. — С. 87—88.

Рудь В. К. Деякі аспекти Франкової концепції нової української драматургії // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 27—32.

Синько І. Мовами народів світу // Закарпат. правда. — 1984. — 11 квіт. —
Рец. на кн.: Франко І. Каменярі: Мовами народів світу. — К.: Наук. думка, 1983. —
191 с.

Скоць А. І. Поборник возз'єднання // Укр. літературознавство. — 1984. —
Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 3—10.

Скоць А. І. Речник возз'єднання // Жовтень. — 1984. — № 9. — С. 87—91.

Скупейко Л. І. Проблема суспільної активності митця в естетиці І. Франка // Літературознавчі обрії. — К., 1984. — С. 3—13.

Скупейко Л. І. Проблемы творческой индивидуальности писателя в литературно-критических трудах Ивана Франко: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1984. — 24 с.

Сохацький Б. М. Доля жінки в інтерпретації Івана Франка // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 80—86.

Українське літературознавство: Респ. міжвід. наук. зб. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — Львів: Вища шк., 1984. — 122 с.

Іван Франко: Біографічна довідка // Антологія укр. поезії. — К.: Дніпро, 1984. — Т. 3. Укр. дожовтнева поезія. Твори поетів XIX—початку XX ст. — С. 42—43.

Франко З. З витоків полемічної літератури // Літ. Україна. — 1984. — 4 лип. — Рец. на кн.: Микитась В. Л. Іван Франко — дослідник української полемічної літератури. — К.: Наук. думка, 1983.

Чичерін О. В. Іван Франко і проблеми зарубіжної літератури // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 10—14.

Чугуй О. П. Особливість використання фольклору у поезії І. Я. Франка // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 46—53.

Шалата М. Я. Франко про спільні інтереси слов'янських народів у революції 1848 року // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 62—68.

Шумило Н. Дочка Франкового благословення: До 100-річчя з дня народження Наталі Романович-Ткаченко // Літ. Україна. — 1984. — 26 лип.

Якубин Н. Я. Интегративная функция идеи социального прогресса в творчестве И. Франко и его соратников // Проблемы философии. — 1984. — Вип. 62. — С. 124—131.

Ярова Н. І. Засіб, що окрилює думку // Вісн. Львів. ун-ту. Серія журналістики. — 1984. — Вип. 13. — С. 103—107.

Про спостереження над фразеологічними одиницями у сатиричних творах Івана Франка.

Яценко В. Ф. Питання соціально активної особистості у творах Івана Франка // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 14—19.

І. Я. ФРАНКО В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

Глотов В. У могили Івана Франко: Стихотворение // Вільна Україна. — 1984. — 3 серп.

Горак Р. Задля празника: Роман-есе про І. Франка // Жовтень. — 1984. — № 11. — С. 17—67; № 12. — С. 16—71.

Ільницький М. Франко: Вірш // Жовтень. — 1984. — № 8. — С. 2.

Качурівський Р. Бобинський пише про Франка: Вірш // Качурівський Р. Голос провесни. — Львів: Каменярі, 1984. — С. 16—17.

Павличко Д. Іван Франко перед скульптурою Мікельанджело Буонароті «Мойсей»: Вірш // Поезія. — К.: Рад. письменник, 1984. — Вип. 2. — С. 8—9.

Петренко М. Молода осінь // Петренко М. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1984. — С. 32, 33, 37.

Зі змісту: Усміх для Каменяря; Відкриття університету; Перед пам'ятником Івану Франкові.

Рильський М. Франкові: Вірш // Зібр. тв.: У 20 т. — К.: Наук. думка, 1984. — Т. 4. — С. 11—12.

Сич М. Ключі: Вірш // Літ. Україна. — 1984. — 19 квіт.

У вінок Каменяреві / Уклад В. І. Лучук. — Львів: Вища шк. 1984. — 141 с.
Хоросницька М. Портрет Каменяра: Вірш // Хоросницька М. Поезії. — К.: Дніпро, 1984. — С. 65—66.

Донецький М. Мистецтво правди // Червоний прапор. — 1984. — 10 черв. —
Рец. на драму І. Франка «Украдене щастя» в Київ. драм. театрі ім. І. Франка.
Федорова В. Цена щастя // Театр. — 1984. — № 4. — С. 203—207. —
Рец. на п'єсу І. Франка «Украденное счастье» в Моск. худож. театре СССР
ім. М. Горького.

Хороб С. Осягаючи правду історії // Прикарпат. правда. — 1984. — 27 черв. —
Рец. на виставу «Сон князя Святослава» у Львів. укр. драм. театрі ім. М. Зань-
ковецької.

Бонь В. Л., Оркуш М. О. Стежка Івана Франка: Фотопутівник по художньо-
меморіальному комплексу. — Львів: Каменяр, 1984. — 64 с.

Дорош А. Дзвони Івана з Вишні: [Про ілюстрації С. П. Караффи-Корбут
до поеми Івана Франка «Іван Вишенський»] // Жовтень. — 1984. — № 1.
С. 130—132.

Жук М. І. Франко: Портрет // Жовтень. — 1984. — № 8. С. 135.

Караффа-Корбут С. Іван Вишенський: Ілюстрації до поеми Івана Франка //
Жовтень. — 1984. — № 1. — С. 2 обкл.; іл. до поеми: с. 15, 51, 72, 84, 85, 107,
117, 131, 3 обкл.

Садовський Я. Пам'ятний знак на честь 125-річчя від дня народження Іва-
на Франка в селі Лішня на Львівщині: Фото // Жовтень. — 1984. — № 11. —
С. 3 обкл.

Кос-Анатольський А. Я. Ніч на підгір'ю / Слова І. Франка // Кос-Анатоль-
ський А. Я. Вокальні твори. — К.: Муз. Україна, 1984. — 87 с.

Твори без супроводу: Для шкільн. хору / Упоряд. І. Зеленецька. — К.: Муз-
Україна, 1984. — Вип. 3. — 64 с.

Зі змісту: Вериківський М. Розвивайся, лозо, борзо / Слова І. Франка.

Яросевич Л. В. Твори Івана Франка в симфонічних інтерпретаціях Стані-
слава Людкевича // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко.
Статті та матеріали. — С. 32—39.

ХРОНІКАЛЬНІ МАТЕРІАЛИ

Виставка у Літературно-меморіальному музеї І. Франка у Львові ілюстра-
тора його творів Ірини Карпинець // Жовтень. — 1984. — № 10. — С. 131.

Виступ В. П. Кодосової про маловідому оцінку Г. Сковороди Іваном Фран-
ком на Сковородинських читаннях у Переяславі-Хмельницькому 1984 року //
Рад. літературознавство. — 1984. — № 8. — С. 80.

Дунаєвський В. Через сто років // Друг читача. — 1984. — 26 лип.

Про літературно-мистецьку естафету, присв. 100-річчю науково-етнографічної
подорожі прогресивної молоді по Прикарпаттю, яку очолював Іван Франко.

Машук В. Каменяреві // Вільна Україна. — 1984. — 1 черв.

Про покладення вінків на могилу Івана Франка.

Сидоренко В. У серцях навіки: Репортаж про літературно-мистецьке свято
пам'яті Івана Франка // Літ. Україна. — 1984. — 14 черв.

Передрук В. 30 років Літературно-меморіального музею Івана Франка в
Криворівні // Жовтень. — 1984. — № 4. — С. 135.

Стежками Великого Каменяра // Жовтень. — 1984. — № 9. — С. 132.

Про літературно-мистецьку естафету, присв. 100-річчю науково-етнографічної
подорожі прогресивної молоді по Прикарпаттю, яку очолював Іван Франко.

Традиційні урочистості, присв. І. Франкові у Львові (серпень) // Жовтень. —
1984. — № 10. — С. 131.

Учасники круглого стола ред. «Літературної газети» і Львів. відділення
Спільки письменників України поклали квіти до пам'ятника Івана Франка // Жов-
тень. — 1984. — № 2. — С. 131.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОКАЖЧИКИ З ФРАНКОЗНАВСТВА

Бутрин М. Л. Франкознавство за 1981 рік // Укр. літературознавство. — 1984. — Вип. 42: Іван Франко. Статті та матеріали. — С. 106—120.

Бутрин М. Л., Гордій М. П., Домбровська Г. М. Франкознавство у Львівському університеті: Хронологічний показник літератури (1945—1981) / Наук. ред. і автор передмови І. І. Дорошенко. — Львів, 1984. — 125 с. — (В надзаг.: Львів. ун-т ім. І. Франка. Кафедра укр. літератури. Наук. бібліотека).

Франко І. Я. [Література про життя і творчість] // Філол. науки на Україні: Показник літератури за 1983 рік. — К., 1984. — С. 153—159. — (ЦНБ АН УРСР).

ДОПОВНЕННЯ ДО ПОКАЖЧИКІВ ЗА 1982—1983 рр.

Франко І. З нічого. Монолог атеїста (Уривки); Отець-гуморист (Скорочено); Розбійник і піп; Товаришам із тюрми // Щоб з очей спала полуда. — К.: Рад. школа, 1983. — С. 47—53.

Франко І. Я. Пісня майбутнього: Вірші / Пер. з укр. А. Трояновського // Літ. і мистецтва (Мінськ). — 1983. — 15 лип. — С. 11. — Білорус.

Зміст: «Гримить! Благодатна пора наступає...»; «Нехай і так, що згину я...»; «Бувають хвили — серце мліє...»; «Я буду жити, бо я хочу жити...»; «У темну ніч я містом тихо брив...»; «Ти знов оживаєш надіє...»; Із нічних дум; «Колись в сонетах Данте і Петрарка...»; «Ходить туга по голій горі...»; Патріот.

Ковальчук Л. А. Образність публіцистики Івана Франко: На матеріалах произведений періода Первой русской-революции 1905—1907 гг.: Автореф дис... канд. філол. наук. — Одеса, 1983. — 18 с.

Мороз М. О. Етнографічно-статистичний гурток: До 100-річчя від початку діяльності // Нар. тв. та етногр. — 1983. — № 6. — С. 42—45.

Гаркуша Г. Т. Поет Іван Франко і композитор Микола Лисенко // Києву 1500: Естампи кївських художників-графіків. — К.: Тв. вироб. об'єдн. «Художник», 1982. — Арк. № 13.

Франко І. Я.: Портрет // Укр. письменники-класики / Автор-упорядник А. Т. Ткалич; Худож. М. А. Павлусенко. — К.: Мистецтво, 1983. — Арк. № 25.

Колеса М. Ми ступаєм до бою нового / Слова І. Франка // Репертуарний зб. — К., 1983. — С. 123—127.

У сім'ї друзів: Хорові пісні / Склад Я. Райнієкс. — Рига: Респ. наук.-метод. центр народн. тв. і культ-освіт. роботи ім. Е. Мелігайлса, 1983. — 131 с. — Латиськ.

Зі змісту: Вічний революціонер / Муз. М. Лисенка; Слова І. Франка; Пер. З. Пурвс. — С. 68—69.

Pazdro H. Iwan Franko krytyk i historyk teatru ukraińskiego w Galicji (na materiałach opublikowanych w prasie polskiej) // W kręgu tradycji i współczesności literatur słowiańskich. — Warszawa, 1982. — S. 93—103.

Humesky A. Sound expressivity in the poetry of Ivan Franko // Slavic a East Europ. j. — Tukson. — 1983. — vol. 27: — № 2. — P. 245—255.

Звукова виразність поезії І. Франка.

З М І С Т

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<u>Халімончук А. М.</u> «Революція, єдине, кохане дитя мое...»	3
Дорошенко І. І. Завдання літературної критики	13
Будний В. В. Поетика і критика (Праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості» на тлі літературно-критичних шукань рубежа XX ст.)	20
Кормілов С. І. Мотив трагічної вини в поезії Івана Франка	29
Скупейко Л. І. І. Франко про творчу індивідуальність письменника	34

ПРОБЛЕМИ МАЙСТЕРНОСТІ

Денисюк І. О., Скоць А. І. Майстер художнього слова (Здобутки й перспективи радянського франкознавства)	42
Мостова Л. Б. Специфіка символічних образів у повісті Івана Франка «Борислав сміється»	53
Корнійчук В. С. Революційна символіка в поезії Івана Франка і Лесі Українки	59
Кузик Г. С. Античні образи у поезії Івана Франка	67
Клім'юк Ю. І. Жанрові та стильові особливості віршованих притч Івана Франка	72
Дідик С. С. Трансформація фразеологізмів у публіцистичних творах Івана Франка	77

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Лісовий П. М. Закарпатська тематика на сторінках журналу «Житє і слово» (1894—1897)	85
Івасютин Т. Д. Ж. Б. Мольєр в оцінці і сприйнятті І. Я. Франка	92
Грузинська Л. М. Іван Франко і Христя Алчевська	98
Пашковська Г. Д. «Мій поет — Іван Франко...» (І. Я. Франко у творчому житті В. С. Земляка)	106
Шалата М. Я. Франківські сторінки в житті і творчості Станіслава Людкевича	113

ПУБЛІКАЦІЇ. ПОВІДОМЛЕННЯ. БІБЛІОГРАФІЯ

Мороз М. О. З неопублікованих праць М. С. Возняка про І. Франка	123
Бутрин М. Л. Франкознавство за 1984 рік (Бібліографія)	137

СОДЕРЖАНИЕ

Халимончук А. М.	«Революция, единственное, любимое дитя мое...»	3
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ		
Дорошенко И. И.	Задачи литературной критики	13
Будный В. В.	Поэтика и критика (Работа И. Франко «Из секретов поэтического творчества» на фоне литературно-критических исканий рубежа XX в.)	20
Кормилов С. И.	Мотив трагической вины в поэзии Ивана Франко	29
Скупейко Л. И.	И. Франко о творческой индивидуальности писателя	34
ПРОБЛЕМЫ МАСТЕРСТВА		
Денисюк И. А., Скоць А. И.	Мастер художественного слова (Достижения и перспективы советского франковедения)	42
Мостовая Л. Б.	Специфика символических образов в повести Ивана Франко «Борислав сміється»	53
Корнийчук В. С.	Революционная символика в поэзии Ивана Франко и Леси Украинки	59
Кузик Г. С.	Античные образы в поэзии Ивана Франко	67
Климок Ю. И.	Жанровые и стилевые особенности стихотворных притч Ивана Франко	72
Дидык С. С.	Трансформация фразеологизмов в публицистических произведениях И. Франко	77
ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ		
Лисовый П. Н.	Закарпатская тематика на страницах журнала «Житє і слово» (1894—1897)	85
Ивасютин Т. Д.	Ж. Б. Мольер в оценке и восприятии И. Я. Франко	92
Грузинская Л. М.	Иван Франко и Христя Алчевская	98
Пашковская А. Д.	«Мой поэт — Иван Франко...» (И. Я. Франко в творческой жизни В. С. Земляка)	106
Шалата М. И.	Франковские страницы в жизни и творчестве Станислава Людкевича	113
ПУБЛИКАЦИИ. СООБЩЕНИЯ. БИБЛИОГРАФИЯ		
Мороз М. А.	Из неопубликованных работ М. С. Возняка об И. Франко	123
Бутрин М. Л.	Франковедение за 1984 год (Библиография)	137

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Министерство высшего и среднего
специального образования СССР

Львовский ордена Ленина государственный
университет им. Ивана Франко

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Республиканский межведомственный
научный сборник

Издается с 1966 г.

В ы п у с к 48

ИВАН ФРАНКО

Статьи и материалы

Л ь в о в.

Издательство при Львовском государственном
университете издательского объединения
«Выща школа»

Адрес редколлегии: 290000 Львов,
ул. Университетская, 1.

Университет, кафедра украинской литературы

Львовская областная книжная типография.
290000 Львов, ул. Стефаника, 11.

(На украинском языке)

Редактор Т. А. Веремчук
Художний редактор В. М. Павлик
Технічний редактор С. В. Довба
Коректор К. Г. Логвиненко

Информ. бланк № 11667

Здано до набору 28.10.86. Підп. до друку 10.02.87.
БГ 02431. Формат 60×90/16. Папір друк. № 3. Ум.
друк. арк. 9. Ум. фарбо-відб. 9,37. Обл.-вид. арк.
9,98. Тираж 600 прим. Вид. № 1673. Зам. № 3756.
Ціна 1 крб. 40 к.

Львівська обласна книжкова друкарня
290000 Львів, вул. Стефаника, 11.

1 крб. 40 к.



Українське літературознавство, 1987, вип. 48, 1—144.