

ISSN 0130-528X

Ukrainian | **Українське**
Literary Studies | **літературознавство**

Issue 78 | **Випуск 78**

Scientific journal | Збірник наукових праць

Published 1–2 issues per year | Виходить 1–2 рази на рік

Published since 1966 | *Видається з 1966 року*

The Ivan Franko | Львівський національний
National University of Lviv | університет імені Івана Франка

2014

Друкуються за ухвалою Вченої Ради
Львівського національного університету
імені Івана Франка

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого
засобу масової інформації.
Свідоцтво про державну реєстрацію
серія КВ № 14602-3573 Р від 29 жовтня 2008 року.

У черговому випуску збірника «Українське літературознавство» проаналізовано різні аспекти спадщини Івана Франка. Увагу зосереджено на літературознавчих роздумах дослідника, прокоментовано його фольклористичні спостереження, розглянуто перекладознавчі міркування тощо. Запропоновано розгорнуту інтерпретацію художніх творів (поетичних, прозових, драматичних) письменника. У традиційному розділі «Публікації» вперше уведено у науковий обіг листи Адольфа Атласа та Георга Адама до Івана Франка.

The current issue of Ukrainian Literary Studies analyzes various aspects of Ivan Franko's legacy. Focus is drawn among others to the scholar's considerations in the realm of literary studies, his folkloristic remarks are commented on and his translational approaches are evaluated. An extended interpretation of the writer's oeuvre (poems, prose and drama) is put forward. The traditional Publications section for the first time introduces the letters Franko received from Adolf Atlas and Georg Adam to the scholarly world.

Редакційна колегія:

проф., д-р філол. наук *Т. Салига* (головний редактор), доц., канд. філол. наук *С. Пилипчук* (заступник головного редактора), доц., канд. філол. наук *В. Будний*, проф., д-р філол. наук *Б. Бунчук*, проф., д-р філол. наук *Я. Гарасим*, проф., д-р філол. наук *М. Гнатюк*, проф., д-р філол. наук *Р. Голод*, проф., д-р філол. наук *Р. Гром'як*, проф., д-р філол. наук *М. Льницький*, проф., д-р філол. наук *В. Корнійчук*, проф., д-р філол. наук *Б. Криса*, проф., д-р філол. наук *Б. Мельничук*, проф., д-р філол. наук *В. Панченко*, проф., д-р філол. наук *Л. Рудницький*, проф., д-р філол. наук *С. Хороб*.

Editorial Board:

Professor *T. Salyha* – Editor-in-Chief,
Assistant Professor *S. Pylypchuk* – Assistant Editor.

Відповідальний за випуск доц., канд. філол. наук *Святослав Пилипчук*

Адреса редколегії:

Львівський національний
Університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, кім. 305
79000 Львів, Україна
тел. : (38) (032) 2394398.

Editorial Board Address:

The Ivan Franko National
University of Lviv
1, Universytetska Str., room 305,
79000, Lviv, Ukraine
tel. : (38) (032) 2394398.

<http://www.lnu.edu.ua/faculty/philol/www/pnv.php>

Редактор У. КРУК

Технічний редактор С. СЕНИК

Адреса редакції, видавця і виготовлювача:
Львівський національний університет
імені Івана Франка.
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої
справи до Державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої
продукції. Серія ДК №3059 від 13.12.2007 р.

Формат 70x100/₁₆.
Ум. друк. арк. 28,1.
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2014

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

УДК 821.161.2-1/-9.09«18/19»І.Франко:82(100=111)

СПРИЙНЯТТЯ ТВОРЧОСТІ ТА ОСОБИСТОСТІ ІВАНА ФРАНКА ЯК СИМВОЛУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ УКРАЇНИ В АНГЛОМОВНОМУ СВІТІ

Роксолана ЗОРІВЧАК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Розвідка є значною мірою бібліографічною. Вона присвячена дослідженню сприйняття творчості та особистості Івана Франка в англomовному світі. Найбільше уваги зосереджено на перекладах Персівала Канді, Віри Річ та Роми Франко. Звернено увагу також на англomовні наукові праці, присвячені окремим аспектам творчості І. Франка.

Ключові слова: Іван Франко, творчість, проза, поезія, інтелектуальний, переклад, українська мова, англійська мова.

Іван Франко – Вчитель і Батько нації, наш письменник-мислитель, геній-універсаліст ренесансного мірила, «Від каменя – й до хмар!» – саме таким, від земного каменя й до хмар, видається титанічний розмах праці І. Франка. Здається, немає такої місцини в світовій культурі, куди не сягнув би він зором душі. Творчість І. Франка, без сумніву, заслуговує всесвітнього визнання. Не виняток і англomовний світ.

Відтворювати Франкові твори по-англійському – завдання надскладне. Те реальне буття, що в добу письменника було самозрозумілим, бо відбувалося на очах або зберігалось у пам'яті його сучасників, – тепер вимагає пояснень, уточнень, зокрема для англomовного читача, що загалом дуже мало знає про Україну. У Франкових творах – чимало одиниць дуже складних щодо відтворення їхніх контекстуальних функцій засобами англійської мови. Це, передусім, фразеологічні одиниці – дивно соковиті й різноманітні – не забуваймо про монументальну працю І. Франка «Галицько-руські народні приповідки». Не легко впоратися навіть дуже досвідченому перекладачеві з Франковими словесними образами, словами емоційно-оцінкової експресії, реаліями, прикладковими сполученнями, пареміями, семантично значущими власними назвами, повторами, дуже цікавими діалектизмами тощо. І, мабуть, найскладніше – для людей іншої епохи та зовсім іншого способу життя – відтворити глибоко схоплену письменником своєрідну ментальність нації. Не легке завдання також – відтворити

Франків іскрометний гумор. Перед перекладачами повстає проблема максимального збереження мелодійності, лексичної самобутності, синтаксично-фразової своєрідності Франкового мовлення.

Англійською мовою перекладено чимало художніх творів І. Франка, віршових та прозових. З огляду на поширеність англійської мови, це надзвичайно важливо. Першими популяризаторами творів І. Франка в англомовному світі були українці або люди, яких доля звела з українцями [2; 4]. Історія англомовної франкіани тісно пов'язана з історією української імміграції до Канади. Як масове явище її започатковано 7 вересня 1891 року, коли до Монреаля причалив після 22-денної морської подорожі з Гамбурга корабель «Орегон», і з нього, серед інших пасажирів, зійшло двоє українських селян: Василь Єленька та Іван Пилипівський. Їм було по 32 роки і були вони вихідцями з прикарпатського села Небилів. Вони подалися поїздом на Захід країни і, побачивши масиви цілинних земель, вирішили залишитися там назавжди. За приблизними підрахунками, 237 тисяч українських селян з Галичини, Буковини, Закарпаття та Волині, гнаних соціальним та національним гнітом, до вересня 1939 року подалися до Канади.

З часом вони почали налагоджувати громадське життя, організувати просвітні організації. У зв'язку з тим виникає запитання: для кого здійснюються переклади Франкових творів? Чи виключно для англомовного читача, щоб Франкові твори ввійшли до англомовної культурної полісистеми? Чи, можливо, для нащадків етнічних українців, що втратили вже доступ до української мови, зокрема художньої, але вберегли ще почуття певного духовного українства? Очевидно, залежно від цільового читача, переклади можуть бути деякою мірою різними.

Історію англомовної поетичної франкіани започаткував Персіваль Канді – народжений в Англії пресвітеріанський місіонер. Живучи в Канаді серед українських заробітчан, він захопився художнім словом цього невідомого народу, самотужки вивчив українську мову та став одним із перших англомовних перекладачів творів Т. Шевченка, І. Франка та Лесі Українки. У перекладах П. Канді окремі твори І. Франка – поеми «Іван Вишенський», «Мойсей», «Панські жарти», легенда «Смерть Каїна» (останні три – не повністю), 51 вірш зі збірок «З вершин і низин», «Мій Измагд» – склали книжки: «A Voice from Ukraina» («Голос з України») [50] та «Ivan Franko: The Poet of Western Ukraine» («Іван Франко: Поет Західної України») [37; 38], обидві – з біографічними нарисами; «Moses and Other Poems» («Мойсей» та інші поеми), Нью-Йорк, 1973) спільно з Вірою Річ [20], а також увійшли до книжки «Франко І. «Каменярі» мовами народів світу» (К., 1983). Перекладацьку працю П. Канді як зачинателя англомовної франкіани достойно оцінив американський славіст – професор А. П. Коулмен [9].

Віршові твори І. Франка перекладали англійською мовою В. Семенина, А. Гнідь, Р. Татчин, Джон Вір, К.-Г. Андрусишин і В. Кіркконел, М. Скрипник, М. Найдан, О. Прокопів. Зокрема важливий переклад поеми «Мойсей» – архітвору Івана Франка. Цей безсумнівний шедевр світової літератури за глибиною осмислення кардинальних питань буття людини і нації, проникливим психологізмом, оригінальністю авторського тлумачення «вічних образів», монументальністю художнього виконання, вишуканою поетичною майстерністю й гострою актуальністю проблематики співмірний зі славет-

ними творіннями видатних поетів-філософів: Данте, Шекспіра, Мільтона, Гете, Байрона. Перший переклад поеми «Мойсей» належить В. Семенині і датується 1938 р. [18; 19]. Того ж року вийшла в його перекладі арабська казка «Абу-Касимові капці». Чимало ліричних творів І. Франка в перекладі В. Семенини опубліковано в 30-х рр. минулого сторіччя в періодичному виданні «The Ukrainian Weekly». А. Гнідь переклав поеми: «Іван Вишенський», «Мойсей», «Панські жарти» [21], Р. Татчин – поеми «Панські жарти» та «Іван Вишенський» [16; 17].

Казковий сатиричний епос, головним героєм якого є хитрун та чарівний обманець Лис, веде літочислення від латинського варіанта XII ст. Французи дали в світову скарбівню «Roman de Renart», німці – Гетів «Der Reineke Fuchs». Менш відома англійська версія В. Кекстона «Historie of Reynart the Foxe» (1481), заснована на голландських переказах, що датуються 1479 роком. Використовуючи різномовні фольклорні та літературні сюжети, І. Франко створив самобутню поему-казку «Лис Микита» – моральну алегорію на подоби «Подорожей Гулівера» Дж. Свіфта і «Ферми тварин» Джорджа Орвела, що заслуговує на всесвітнє визнання. Міжнародна юнацька бібліотека (з центром у Мюнхені, яка в сімдесятих роках минулого століття координувала діяльність бібліотек у 110 країнах світу) внесла Франків твір у список «Найкращі з найкращих у світовій літературі» для дітей віком 10–12 років.

Дотепер вийшло друком чотири англomовні версії «Лиса Микита»: прозова – Богдана Мельника (1978) [14]; віршова Адама Гнідя, включена до англomовної збірки І. Франка «Moses and other poems» (1988) [21]; віршований переклад Б. Мельника, опублікований у білінгві «Лис Микита. Fox Mykyta» (2000) [6]; віршовий переклад Богдана Карпішки 2002 року [13].

Окремі перекладачі, зокрема Б. Мельник та А. Гнідь, належать до післявоєнної української імміграції в англomовному світі. В їхньому випадку трагічна історія створила досить добрі умови для перекладу. З одного боку, вони – діти (хай і блудні) Отчої землі, Франкового краю, отже, закарбовані в дитинстві образи, пейзажі, звичаї вони взяли в далеку мандрівку життя. З другого боку, вони здобули вищу освіту з англomовним компонентом, десятиліттями жили й працювали в англomовному світі.

72 знамениті ілюстрації В. Курилика прикрашають прозовий переклад Б. Мельника, пояснюючи водночас чимало англomовному читачеві. Віршову білінгву Б. Мельника прикрашають ілюстрації знаменитого графіка й карикатуриста Едуарда Козака, відомого під псевдонімом ЕКО як ілюстратора львівських сатиричних журналів «Зиз» (1926–33), «Комар» (1933–39) та дитячого «Дзвіночок» (1931–39). У 1941 році «Лис Микита» вийшов друком у Кракові заходами редактора Б. Гошовського з ілюстраціями ЕКА. Ці ж ілюстрації прикрашають і англomовну білінгву. До прозового перекладу Б. Мельник подав свій віршований заспів «From the translator». До віршового, крім заспіву, подав в оригіналі і у власному англomовному перекладі розвідку І. Франка «Хто такий Лис Микита і звідки він родом?» та стислу білінгвальну інформацію про І. Франка, Е. Козака та про себе. У 1989 році Б. Мельник опублікував англійською мовою книгу спогадів зі свого життя під заголовком «Against the stream» [39]. Моментально спадає на думку Франкове кредо: «Проти рожен перти, проти хвиль плисти...». Б. Мельник переклав також Франкову «Легенду про вічне життя».

Багато працювала над перекладами творів І. Франка Віра Річ [1]. Її перекладацьким первістком був «Пролог» до Франкової поеми «Мойсей», опублікований в першому випуску лондонського кварталника «The Ukrainian Review» («Український огляд») 1957 р. Заходами НТШ опубліковано в Нью-Йорку 1973 року поему «Мойсей» у її перекладі разом з окремими перекладами творів І. Франка, що їх здійснив П. Канді [20]. Передмову до цієї збірки написав професор К.О. Меннінг, в якій висловлено дуже високі поцінування філософських поем І. Франка – «Каїн», «Іван Вишенський», «Мойсей». Науковець висловлює думку, що ці поеми вже ввійшли до скарбівни світової літератури. Він цінує ці поеми передусім за те, що, крім цікавого сюжету із захоплюючими образами, вони вміщують глибокі філософські роздуми про роль проводира в житті народу.

В інших випусках цього ж кварталника опубліковано ще деякі Франкові твори в перекладі В. Річ, а саме: «Жіноче серце, чи ти лід студений...» (1961, ч. 3; 1993, ч. 2), «Ідилія» (цикл «Excelsior», 1966, ч. 3), «Великдень! Боже мій великий» (18-ий розділ з поеми «Панські жарти» – 1966, ч. 3), «Тюремні сонети» (I–IX, 1967, ч. 2), «Вічний революціонер» (1968, ч. 1), частину циклу «Веснянки» (1993, ч. 2), цикл «Вольні сонети» («Котляревський», «Чого ти, хлопе...» – 1993, ч. 3), «Я згадую минуле життя...» (цикл «Спомини» – 1962, ч. 1). Остання опублікована Франкіана Віри Річ – це легенда «Смерть Каїна» («The Ukrainian Review», 1997, No 2). На жаль, у рукописі уже давно лежать: цикл «Поет» («Поединок», «Чим пісня жива?», «Рідне село»), значна частина циклу «Excelsior!» («Наймит», «Беркут», «Христос і хрест», «Човен», «Каменярі») та циклу «Веснянки» (ч. 1, 3–15), віршів «Не пора, не пора, не пора...», «Гей, Січ іде...», «Моя любов» (цикл «Україна»). Протягом усього свого творчого життя Віра Річ працювала над перекладом Франкового «Мойсея», постійно удосконалюючи його, зокрема, коли стали доступні їй бібліотеки України та франкознавчі конференції в Україні. Своє сімдесятиліття Віра Річ відзначала в Україні. Тоді ж, у квітні 2006 року, побувала вперше в Нагуєвичах. 2010 року Віра Річ ладила свій оновлений переклад поеми до друку як білінгву, споряджену належним науковим апаратом, оздоблену графічною «мойсеїаною» лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, заслуженого художника України Є. Безніска, та смерть, на жаль, не дозволила їй здійснити давно омріяний задум.

З часом в англomовний світ увійшов І. Франко-прозаїк. Українська проза як естетичний феномен характеризує шляхи розвитку нашого письменства, його самобутність, інтегрованість у світову літературу. Самим фактом свого існування українські оповідання, повісті та романи заперечують псевдоверсії, що українська література другої половини ХІХ століття не доросла до цих жанрів чи й взагалі їх не мала. Одне з вагомих надбань ранньої англomовної франкіани – це повість «Захар Беркут» у перекладі Т. Бореської [32], опублікована 1944 року. Перекладач присвятила свою книгу «усім справжнім американцям, які дотримуються традицій і вірять у принципи засновників їхньої республіки». Подано також стислий нарис історії України. Очевидно, повість про героїзм предків була доречна в період фашистської навали, коли в Україні «від крові хижіла земля» (В. Симоненко). Наступний переклад «Захара Беркута» англійською мовою належав М. Скрипник [33], чий доробок включає також цикл «Коли ще звірі говорили» [31] та

ряд віршів. Повість «Voа Constrictor» та оповідання «Ріпник» (у першій редакції), «Навернений грішник», «Полуйка» переклала Ф. Соласко (з російської мови) [11]. Джон Вір, А. Біленко, З. Кейван, С. Далвей та О. Коваленко перекладали також Франкову прозу. Чимало перекладів опублікувала видавництво «Мистецтво» та Редакція видань іноземними мовами видавництва «Дніпро» [25; 26; 27].

Найновіший здобуток англomовної франкіани – це публікації видавництва «Мовні маяки» («Language Lanterns»). Його заснували 1996 року сестри Рома Франко та Соня Морріс, які поставили перед собою завдання забезпечити ширшу англomовну читачку аудиторію перекладами творів української літератури. У випадку Р. Франко й С. Морріс ідеться про білінгвів дуже високого рівня. Обидві сестри здобули вищу освіту, наукові ступені та позиції в університетах Канади. С. Морріс (1933–2007) студювала в університетах Мек Джіл, Саскачевану та Колумбії, і понад 30 років викладала психологію в Саскачеванському університеті. Її молодша сестра Р. Франко навчалася в університетах Саскачевану й Торонто, захистила дисертацію з української літератури у 1990 році.

У видавництві розподіл обов'язків був такий: Р. Франко підбирала і перекладала твори української літератури, а С. Морріс була редактором і полагоджувала усі видавничі проблеми. Після передчасної смерті С. Морріс у квітні 2007 року її син Павло Ціпинник виконує ці обов'язки. Спершу видавництво «Мовні маяки» опублікувало шість томів української жіночої прози, що включають твори вісьмох письменниць, написані між 1880 і 1920 роками. 2001 року вийшов том малої прози А. Дімарова під заголовком «Зламани крила». У 2002 році опубліковано том, присвячений Голодомору 1932–1933 років, де знаходимо твори А. Дімарова, Є. Гуцала, О. Звичайної – письменниці української діаспори родом з Харкова, майже невідомої в Україні. В «Біографічних нотатках» її названо «Гарріет Бічер-Стоу України» [35, с. 210]. Дійсно, її (радше публіцистичні) оповідання «Миргородський ярмарок», «Соціалістичні картоплі», «Без лікарів і священників, без могил і хрестів» – це надзвичайно майстерні зображення того моторошного, пекельного, що знищило нашу чорноземну Україну... Том дуже швидко розійшовся, його довелося перевидати. Найновіші перекладені томи – це повість «Марія» У. Самчука (2010); трилогія «Часи відчаю» (2010) – «Брат проти брата», «Між окопами» та «Конфлікт і хаос»; повість Олеса Бердника «Прометей» (2012). Як бачимо, продуктивність – надзвичайна. І що найвагоміше – висока якість перекладів.

Ювілейного Франкового року, 2006 року, вийшли чотири томи перекладів його творів [10; 28; 29; 30]. Це інтелектуальна проза найвищої проби. Якщо інші перекладачі Франкової прози зосереджувалися головню на творах, присвячених селянству та робітництву, то переклади «Мовних маяків» зображають представників середнього класу, інтелігенції, знаті, купецтва в Галичині ХІХ віку, що була під владою Габсбургів. Отже, ідеться про багатонаціональне суспільство, в якому, крім українців – корінної нації, жили поляки, євреї, цигани та австрійці, і міжетнічні відносини були надзвичайно складними.

Перший том включає дві повісті: «Для домашнього огнища» та «Основи суспільності». Другий, третій та четвертий томи – це трилогія «З бурливих літ». Пер-

ший том трилогії включає оповідання «Гриць і панич», «Різуни», «Герой поневоли» і «Великий шум». Ці твори змальовують соціальні умови в Галичині в «бурливих» роках 1846–1848 [7, т. 21, с. 189], включаючи панщину, її скасування, повстання 1840-х років, боротьбу за національні права і початки демократичних реформ у Габсбурзькій державі. Зокрема цікаві міжетнічні відносини, передусім намагання польських дідачів забезпечитися підтримкою українських селян у їхніх планах повстання проти австрійського уряду. Другий том трилогії включає дві повісті: «Не спитавши броду» (незакінчену) та «Лель і Полель». Перша повість зображає відносини між польськими поміщиками, освіченими синами українських селян та єврейськими купцями в Галичині. Повість «Лель і Полель» також характеризується показом життєвої правди. Том третій трилогії – «Перехресні стежки» описує події міського життя кінця XIX століття. Він зображає талановитого українського інтелектуала Євгена Рафаловича в його намаганнях сприяти соціальній справедливості через надання освіти селянам. Мабуть, ця повість – блискучий зразок Франкового модернізму в прозі, адже так багато подій і думок тямучий читач просто відчує. Хоч І. Франко написав повість у 1900 р., вона, на думку М. Тарнавської, «читається добре і зберігає актуальність в перекладі через століття» [47, с. 586].

Як стверджує М. Тарнавська, що є найвідомішим бібліографом і критиком англійської україніки [47; 48], Р. Франко вдало використовує сучасну розмовну англійську мову, часом впроваджуючи в дужках дослівне пояснення окремих українських висловів, що не піддаються художньому перекладу. Правда, інколи Р. Франко пропускає окремі рядки, як це трапилось у перекладі повісті «Для домашнього огнища», де пропущено назви ряду вулиць у центрі Львова. Ідеться про капітана Антона Ангаровича, який, стривожений домашньою ситуацією, навмання «звернув свої кроки в противний бік, горі Пекарською вулицею, до Личаківського кладовища» [7, т. 19, с. 63]. У перекладі відповідно читаємо: «he turned his footsteps almost unconsciously in the other direction, walking upwards along Pekarska street to the Lychakiv Cemetery» [10, с. 75]. Згодом, «з вулиці Фредра вийшов на Баторія, відси на Кам'яну, далше на Панську, та тут завернув і пішов сею вулицею в напрямі до Зеленої, але, не входячи на Зелену, повернув на вулицю Зиблікевича» [7, т. 19, с. 78]. В оригіналі подано ще інші назви ряду вулиць, якими йшов Антін Ангарович до Єзуїтського саду. У перекладі читаємо: «He walked for a long time cutting across familiar streets and squares until he reached Jesuit Park [10, с. 91–92]. Але це, мабуть, одна з перекладацьких ситуацій, коли іншого виходу немає.

Дуже корисним є глосарій наприкінці кожного тому, де пояснено цілий ряд фактів, реалій та висловів. Одним із недоліків загалом дуже корисного видання є те, що не вказано, які оригінальні тексти використано, а їх – чимало і вони деякою мірою відрізняються між собою.

У передмові до збірки «З бурливих літ», опублікованій 1903 року, І. Франко наголосив на історичній основі тих творів і водночас на різниці між історичними працями і художніми творами [7, т. 21, с. 189–190]. С. Морріс у власній передмові акцентує на цій Франковій думці, що письменник може використовувати історичні документи, але художній твір повинен мати своє власне життя, і письменник повинен

зображати людську душу в усіх її поривах, пристрастях, змаганнях, тріумфах і упадках [28, с. 9].

Переклади творів І. Франка включено також в окремі томи чоловічої прози [22, 24, 12, 15]. Це, зокрема, оповідання «На вершку (Кілька хвиль з життя людей «нічого не заробивших»)», «Із записок недужого» (збірка «Гірка чаша пристрасті», 2004); «Батьківщина», «Сойчине крило», «Вільгельм Тель» (збірка «Загадки серця», 2004); «Микитичів дуб», «Цигани», «Мавка» (збірка «З днів минулих», 2008). «Як русин товкся по тім світі», «Як Юра Шикманюк брів Черемошем», «Терен у носі» (збірка «Сільськими стежинами», 2008).

Таким чином, значна частина художньої спадщини І. Франка доступна англomовним читачам. До того ж, ряд творів, зокрема поема «Мойсей», має декілька англomовних перекладів. На жаль, наші перекладознавці в великому боргу перед видавництвом «Мовні маяки»: крім рецензії М. Тарнавської, опубліковано лише загально інформативну статтю старшого викладача Київського університету імені Бориса Грінченка – А. М. Козачук [3].

Перші франкознавчі студії, опубліковані в англomовних збірках поетових творів, мали головно інформативний характер. Найголовніші з них – біографічні нариси перекладача П. Канді в англomовних збірках Франкових творів 1932, 1948 та 1968 років і передмова Джона Віра до власної англomовної збірки 1956 року «Іван Франко. Вірші та оповідання» [23]. Якщо Джон Вір писав головно для канадців українського походження, то П. Канді мав на оці англomовного читача неукраїнського походження. У нarisі 1948 року, приміром, він виділяє такі характерні риси І. Франка: невтомну працездатність, громадську свідомість і почуття обов'язку, сміливість [37, с. 1–14].

У другій половині 50-х років ХХ століття в англomовному франкознавстві, поруч з інформативними, з'явилися наукові праці. Найвартісніші з них присвячені дослідженню Франкового віршування в широкому різномовному контексті. Це, зокрема, докторська дисертація Василя Нінювського «Версифікація Івана Франка», захищена в Оттавському університеті 1978 року [40] та праця А. Гумеської «Звукова виразовість в поезії Івана Франка» 1983 року [34]. Важливою подією були дві франкознавчі конференції під егідою НТШ і Асоціації випускників Українського вільного університету, що відбулися у Нью-Йорку 9 листопада 1976 року та 6 червня 1977 року. Серед англomовних доповідей виділялася розвідка Д. Чопика «Ритм в ранній поезії Івана Франка» [36, с. 65–76].

Цікаві дослідження присвячено релігійним, зокрема біблійним, проблемам. 1977 року А. Вільчер оборонив в Оттавському університеті докторську дисертацію «Іван Франко і Біблія: Дослідження поезій, написаних до поеми «Мойсей» [51]. У дисертації простежено вплив Біблії на Франкові поезії, зокрема на твори, написані до 1905 року. А. Вільчер доказує, що інтерес І. Франка до Біблії привів поета в число дослідників цього видатного літературного шедевра. Усі пов'язані з Біблією Франкові твори дослідник поділяє на три групи: ті, в яких біблійні сентенції використано для проголошення і обстоювання власних ідей; твори, в яких є біблійні образи; ті, в яких поет дає свою власну філософську інтерпретацію біблійним темам та образам. Вартісною є доповідь К. Біди «Релігійні мотиви в наукових працях Івана Франка», з якою науковець виступив на конгресі американських та канадських славистів в монреальському університеті 10

червня 1956 року [8]. В центрі його уваги були Франкові дослідження писань Івана Вишенського, апокрифів та легенд, старохристиянського духовного роману «Варлаам і Йоасаф». Багата матеріалом та цікава висновками розвідка Л. Шейна «Релігійний світогляд Івана Франка» (1979) [45]. Містка інформацією розвідка О. Кравченюка «Особисті зв'язки І. Франка з чужинцями» 1968 року [5].

До компаративних досліджень належать: студія Віри Річ «Іван Франко і англійські поети» з цікавими роздумами щодо суті та характеру впливів одних поетів та літератур на інших [41], стаття А. Вільчера «Іван Франко і Теодор Герцль: до генези Франкового «Мойсея» [52] та розвідка Л. Рудницького «Образ Австрії в творах Івана Франка» 1982 року [44]. Цьому ж автору належить цікава стаття, зокрема з погляду нашого, традиційного літературознавства, – «Франкові «Панські жарти» в світлі німецьких літературних теорій» 1983 року [42] та перекладознавче дослідження «Іван Франко – перекладач німецької літератури» 1972 року [43]. Вартісні також перекладознавча розвідка Ореста Старчука «Іван Франко – український інтерпретатор Шекспіра» 1957 року [46] та фольклористична Володимира Жили «Франків вплив на вивчення слов'янського фольклору» (1981). Чимало цікавого фактажу, глибоко осмисленого, уміщає студія Хоми (Томаса) Примака «Іван Франко і масова імміграція українців до Канади» (1984).

В англomовних енциклопедіях, передусім в «The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures» (1977, т. 8. автор – Ярослав Розумний) та «Encyclopedia of World Literature in the 20th Century» (1981–1984, т. 2; автор – Л. Рудницький), подано ґрунтовні, критично осмислені матеріали про І. Франка.

У Вінніпезі 1956 року встановлено пам'ятник І. Франку та відкрито музей І. Франка. У Глейн-спей, на літній оселі «Верховина», 22 червня 1957 року відкрито пам'ятник І. Франку (скульптор – С. Литвиненко, автор неперевершеного надгробника на могилі І. Франка на Личаківському цвинтарі у Львові, спорудженого з частковою фінансовою допомогою Українського братського союзу в США). Святування на «Верховині» тривало два дні, дослідники виступили з доповідями про великого українського поета, а артисти – з концертами [49]. Бюст І. Франка роботи знаменитого скульптора О. Архипенка прикрашає Український культурний город Рокфелерського парку в Клівленді (штат Огайо), урочисте відкриття якого відбулося 1940 р. Водночас було встановлено бюсти Володимиру Великому й Тарасу Шевченку, однак їх знищили вандала в 70-х роках ХХ століття. Тепер там є також пам'ятник Лесі Українки роботи скульптора М. Черешньовського (урочисте відкриття відбулося 24 вересня 1961 року).

Завдяки англomовним перекладам та пошуковим англomовним дослідженням творчість І. Франка, художня та наукова, все більше стає здобутком світової культури. І. Франко як один з тих небагатьох, що репрезентують культуру Європи перед цілим світом (Є. Маланюк), – ще маловідомий в англomовному світі, та все ж його читацька аудиторія стає все ширшою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Зорівчак Р.* Лауреат Премії імені Івана Франка / Р. Зорівчак // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. – Львів, 2010. – Вип. 9. – С. 354–362 (70-річчю Музею присвячується).
2. *Зорівчак Р.* У світ далекий і чужий / Р. Зорівчак // Вітчизна. – 1981. – № 9. – С. 184–192.
3. *Козачук А. М.* Перекладацький доробок Роми Франко: Загальний огляд / А. М. Козачук // Вісник Житомирського державного ун-ту. – Вип. 58. Філолог. науки. – С. 37–40.
4. *Кравченко О.* Культ Івана Франка в Америці / О. Кравченко // Альманах Українського братського союзу. – Скрантон, 1994. – С. 183–194.
5. *Кравченко О.* Особисті зв'язки І. Франка з чужинцями / О. Кравченко // Записки НТШ. – 1968. – Т. 184. – С. 89–102.
6. *Франко І.* Лис Микита = Franko I. Fox Mykyta / І. Франко ; transl. by V. Melnyk. – Toronto : The Basilian Press, [s. a.] – 28, 234 pp.
7. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
8. *Bida C.* Religious motives in the scholarly works of Ivan Franko // Etudes slaves et est-europeennes = Slavic and East-European Studies. – 1956. – Summer. – P. 104–110; 1956. – Autumn. – P. 139–145.
9. *Coleman A. P.* A New Golden Age for Ukraine / A. P. Coleman // Ukrainian Quarterly. – 1970. – Vol. 26, no. 1 (Spring). – P. 36–47.
10. *Franko I.* Behind Decorum's Veil / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2006. – 416 p.
11. *Franko I.* Boa Constrictor and Other Stories / I. Franko ; transl. from the Russian by F. Solasko. – Moscow : Foreign Languages Publ. house, [s. a.]. – 294 p.
12. *Franko I.* Down Country Lanes : Selected Prose Fiction / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2008. – 416 p.
13. *Franko I.* Fox Mykyta / I. Franko ; transl. by B. Karpishka. – Lviv : Papuga publ., 2002. – 156 p.
14. *Franko I.* Fox Mykyta: Ivan Franko's Ukrainian Classic / I. Franko ; English version by Bohdan Melnyk ; illustrated by William Kurelek. – [Montreal] : Tundra Books, [1978]. – 148 p. : ill.
15. *Franko I.* From Days Gone By : Selected Prose Fiction / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2008. – 416 p.
16. *Franko I.* Ivan Vyshensky: A Poem / I. Franko ; transl. by R. O. Tatchyn ; with an introduction by L. Rudnytskyi. – New York : Shevchenko Scientific Society, 1983. – P. 166–212 : ill.
17. *Franko I.* The Master's Jests / I. Franko ; transl. by Roman Tatchyn. – New York : Shevchenko Scientific Society, 1979. – 133 p. – (Shevchenko Scientific Society. Ukrainian Studies ; vol. 37 ; English section ; vol. 14).
18. *Franko I.* Moses. Prologue / I. Franko ; transl. by W. Semenyna, Vera Rich, A. Hnidj, M. Skyrnyuk // Народе мій ... Пролог до поеми «Мойсей» / упор. Ф. Погребенник. – Львів : Каменярь, 1989. – С. 66–73.
19. *Franko I.* Moses / I. Franko ; transl. from the Ukrainian by W. Semenyna. With a biographical sketch of Ivan Franko by S. Shumeyko. – New York : United Ukrainian Organization of the United States, 1938. – 83 p. : illus.
20. *Franko I.* Moses and Other Poems / I. Franko ; transl. from Ukrainian by Vera Rich (Moses) and Percival Cundy (other poems). – New York : Shevchenko Scientific Society, 1973. – 163 p. : port., ill. – (Shevchenko Scientific Society. Ukrainian Literature ; vol. 13).
21. *Franko I.* Moses and Other Poems / I. Franko ; transl. by A. Hnidj. – New York ; Atlanta ; Los Angeles ; Chicago : Vantage press, 1988. – IX, 148 p.

22. *Franko I. Passion's Bitter Cup : Selected Prose Fiction / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2004 – 352 p.*
23. *Franko I. Poems and stories / I. Franko ; transl. by John Weir. – Toronto : Ukrainiska knyha, 1956. – 241 p.*
24. *Franko I. Riddles of the Heart : Selected Prose Fiction / I. Franko ; transl. by Roma Franko; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2004 – 352 p.*
25. *Franko I. Selections: Poems and Stories / I. Franko ; transl. from the Ukrainian by John Weir ; «The Pencil» transl. by Helen Weir. – Kiev : Dnipro Publ., 1986. – 214 p.*
26. *Franko I. Short Stories / I. Franko ; [transl. from the Ukrainian]. – Kiev : Dnipro Publ., 1977. – 149 p.*
27. *Franko I. Stories / I. Franko ; comp. and introduced by Yevhen Kirilyuk ; ed. A. Bilenko. – Kiev : Mistetstvo, 1972. – 163 p. : port.*
28. *Franko I. Turbulent Times: A Trilogy. Vol. 1. Winds of Change / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2006. – 350 p.*
29. *Franko I. Turbulent Times: A Trilogy. Vol. 2. Beacons in the Darkness / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2006. – 448 p.*
30. *Franko I. Turbulent Times: A Trilogy. Vol. 3. Fateful Crossroads / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2006.– 384 p.*
31. *Franko I. When the Animals Could Talk: fables / I. Franko ; transl. from the Ukrainian by Mary Skrypyk. The Painted Fox / I. Franko ; transl. by Wilfred Szczesny ; illustrated by Yuli Kryha. – Kiev : Dnipro Publ., 1984. – 86 p. : col. ill.*
32. *Franko I. Zakhar Berkut / I. Franko ; transl. from the Ukrainian by Th. Boresky. – New York : Theo Gaus' Sons, 1944. – 230 p.*
33. *Franko I. Zakhar Berkut; a picture of life in thirteenth-century Carpathian Ruthenia / I. Franko ; transl. from the Ukrainian by Mary Skrypyk. – Kiev : Dnipro Publ., 1987. – 225 p. : ill.*
34. *Humesky A. Sound expressivity in the poetry of Ivan Franko / A. Humetsky // Slavic and East-European Journal. – 1983. – Summer. – P. 245–255.*
35. *A Hunger Most Cruel: Selected Prose Fiction by A. Dimarov, Ye. Hutsalo, O. Zvy chayna / Transl. by R. Franko ; ed. by S. Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2006. – 285 p. (2nd edition).*
36. *Ivan Franko : The artist and the thinker = Іван Франко – мистець і Мислитель. A collection of papers commemorating the 125th anniversary of the birth and the 65th anniversary of the death of Ivan Franko / ed. by Ye. Fedorenko. – New York : Shevchenko Scholarly Soc., 1981. – 212 p. (Memoirs of the Shevchenko Scholarly Soc. – V. 198).*
37. *Ivan Franko: the Poet of Western Ukraine. Selected poems ; transl. with a biographical introduction by Percival Cundy. – New York : Philosophical Library, 1948. – XXIV, 265 pp.*
38. *Ivan Franko: the Poet of Western Ukraine. Selected poems ; transl. with a biographical introduction by Percival Cundy ; ed. by Clarence A. Manning. – New York : Greenwood Press, 1968. – XXIV, 256 pp.*
39. *Melnyk B. Against the Stream / Bohdan Melnyk. – Toronto, 1989. – 572 p.*
40. *Niniowsky William V. Yvan Franko's Versification : PhD. Dissertation / William W. Niniowsky; University of Ottawa. – Ottawa : University of Ottawa, 1978.*
41. *Rich Vera. Ivan Franko and the English Poets / Vera Rich // The Ukrainian Quarterly. – 1966. – Vol. 22, No. 1. – P. 122–128.*
42. *Rudnytzky L. Franko's Pans 'ki zharty in the light of German literary theories / L. Rudnytzky // Symbolae in honorem Volodymyr Janiw. – München, 1983. – P. 800–809.*
43. *Rudnytzky L. Ivan Franko – a translator of German literature / L. Rudnytzky // The annals*

- of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the United States. – New York, 1972. – No 1/2. – P. 143–150.
44. Rudnytzky L. The Image of Austria in the Works of Ivan Franko / L. Rudnytzky // Nation building and the Politics of Nationalism, Essays on Austrian Galicia. – Cambridge, 1982. – P. 239–254.
 45. Shein L. J. Ivan Franko's Religious Weltanschauung / Louis J. Shein // The Ukrainian Quarterly. – 1979. – Vol. 25, No. 4. – P. 381–389.
 46. Starchuk O. Ivan Franko: A Ukrainian Interpreter of Shakespeare / Orest Starchuk // Canadian Slavonic Papers = Revue canadienne des slavistes. – 1957. – No. 2. – P. 106–110.
 47. Tarnawsky M. [Review of:] / M. Tarnawsky // Journal of Ukrainian Studies. – 2008–2009. – Vol. 33–34. – P. 582–587. – Rev. of: Behind Decorum's Veil / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2006. – 406 p.; Turbulent Times: A Trilogy. Vol. 1. Winds of Change / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2006. – 350 p.; Turbulent Times: A Trilogy. Vol. 2. Beacons in the Darkness / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2006. – 448 p.; Turbulent Times: A Trilogy. Vol. 3. Fateful Crossroads / I. Franko ; transl. by Roma Franko ; ed. by Sonia Morris. – [Toronto] : Language Lanterns Publ., 2006. – 384 p.
 48. Tarnawsky M. [Review of:] / M. Tarnawsky // World Literature Today. – 1988. – Autumn issue. – P. 16–17. – Rev. of: Moses and Other Poems / I. Franko ; transl. by A. Hnidj. – New York ; Atlanta ; Los Angeles ; Chicago : Vantage press, 1988. – IX, 148 p.
 49. Ukrainian Chronicle: Erection of a monument in memory of the Ukrainian poet and writer Ivan Franko, in U. S. A. // The Ukrainian Review. – 1957. – No 3. – P. 92.
 50. A Voice from Ukraine; biographical sketch and translation from the works of Ivan Franko / transl. by P. Cundy. – Roland, Man. : R. E. Buffy & Co., 1932. – 74 p.
 51. Wilcher A. Ivan Franko and the Bible: A Study of His Pre-Moisei Poems : PhD Thesis / Asher Wilcher ; University of Ottawa. – Ottawa: University of Ottawa, 1977.
 52. Wilcher A. Ivan Franko and Theodor Herzl: to the genesis of Franko's 'Mojszej' // Harvard Ukrainian Studies. – 1982. – Vol. 6, No. 2. – P. 233–243.

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

THE RECEPTION OF THE PERSONALITY AND WRITINGS OF IVAN FRANKO AS A SYMBOL OF INTELLECTUAL UKRAINE IN THE ANGLOPHONE WORLD

Roksolana ZORIVCHAK

*The Ivan Franko National University of L'viv,
1, Universytets'ka Str., L'viv, Ukraine, 79000*

The research, rather of a bibliography character, focuses on the history of reception of the writings and personality of Ivan Franko in the Anglophone world. Much attention is paid to the activities of Percival Cundy, Vera Rich and Roma Franko. The scholarly works dealing with certain aspects of Franko's activities have been discussed too.

Key words: Ivan Franko, prose, poetry, intellectual, translation, Ukrainian, English.

**ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА И ЛИЧНОСТИ ИВАНА ФРАНКО
КАК СИМВОЛА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ УКРАИНЫ
В АНГЛОЯЗЫЧНОМ МИРЕ****Роксолана ЗОРИВЧАК**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львів, Украина, 79000*

Значительным образом исследование имеет библиографический характер. Оно посвящено анализу восприятия творчества и личности Ивана Франко в англоязычном мире. Особенное внимание сосредоточено на переводах Персиваля Канди, Виры Рич и Ромы Франко. В статье также рассматриваются англоязычные научные труды, посвященные отдельным аспектам творчества И. Франко.

Ключевые слова: Иван Франко, творчество, проза, поэзия, интеллектуальный, перевод, украинский язык, английский язык.

УДК 821.161.2-145.09“189”І.Франко:140.8]:321.01-051

«АПОСТОЛОВІ ПРАЦІ»: УНІВЕРСАЛІЗМ ФРАНКОВОГО ГЕНІЯ

Микола ЛЕГКИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
бул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: m_lehkyu@bigmir.net*

Праця – органічна життєва потреба й один із найголовніших імперативів творчої й суспільної діяльності Івана Франка. Виведено основні чинники, співдія яких виформувала універсалізм його творчої особистості: націє- й державотворця, письменника, перекладача, філософа, науковця.

Ключові слова: універсалізм, націєцентризм, інтелектуалізм, філантропія, художня ноосфера, всеохопність.

Персонаж Франкової поеми «Похорон» у хвилях сумніву та зневіри задавав собі й водночас читачеві гіркі питання, на які шукав відповідей:

І чом відступників у нас так много?
І чом для них відступство не страшне?

Чом рідний стяг не тягне їх до свого?
Чом працювать на рідній ниві – стид,
Але не стид у наймах у чужого?

І чом один на рідній ниві вид:
Безладдя, зависть, і пиха пустая,
І служба ворогу, що з нас ще й кпить?

І рій тих дум, неначе мла густая,
Наліг на душу і розради ждав,
Та не являлася розрада тая [2, т. 5, с. 88].

Глибоко переконаний, що навіть у найважчі хвилини життя порятунком для поета ставала праця – органічна життєва потреба й один із найголовніших імперативів його творчої та суспільної діяльності. Не випадково Михайло Грушевський у мемуарно-психологічній студії «Апостолові праці», котру написав до 10-ліття Франкової смерті (1926), відзначив його органічний потяг до інтелектуальної праці як один із основних первнів психофізичного буття: «З титанічною витривалістю, з гарячковою запопадливістю, з предивною різноманітністю і многосторонністю [...] він працю-

вав, то горнучи до української народної скарбниці витвори вселюдської культури – поетичні, наукові, публіцистичні, в перекладах, витягах, популяризаціях, то стараючись з української книжно-літературної, фольклорної, побутової традиції видобути те, що може служити пізнанню динаміки народного життя, її скріпленню та відновленню зв'язності і солідарності фрагментів українського народу». Він «дав своєму народові такий невичерпний скарб, викував для нього таку зброю, що її значіння можна буде оцінити відповідно тільки згодом, з далекої перспективи історії» [1, с. 201].

Своєю широкоохопною діяльністю І. Франко сформулював «догмат праці як провідного принципу свого і свого покоління» [1, с. 215]. «Різносторонність його інтересів, потягів і тем роботи була незвичайна, – вів далі М. Грушевський, – і не було такої сфери, де його не тягло приложити свою працю. Він не гордував ніякою працею, коли вона в концепції десь ув'язувалася зі загальнішими проблемами економічного, культурного чи політичного піднесення українського народу». За М. Грушевським, І. Франко той «чорнороб духу», котрий не цурався ніякої праці. «Франко був геніальним галицьким хлопом, не імпульсивним, але безконечно витривалим і працездатним. В його роботі реалізувалась спадщина робочих поколінь, для котрих праця стала не категоричним імперативом, а фізіологічною функцією, що автоматично перетворювала азот поживи і кисень пиття в робочу енергію, яка вимагала негайного вилادування. Вона се, очевидно, давала себе знати в сім непогамовнім потягу до праці: чи то творчої, конструктивної, – художньої, наукової, публіцистичної, чи то більш буденної, чорноробочої, механічної, й ділом інтелекту, правлячої ідеї, широкого робочого плану» [1, с. 216].

У промові на 25-річному ювілеї творчої праці (1898) І. Франко дещо привідкрив мотиви власної невсипущої праці: «Се було власне впливом мого бажання – бути чоловіком, освіченим чоловіком, не лишитися чужим у жаднім таким питанні, що складається на зміст людського життя. [...] Тут більше причинилася моя вдача, те гаряче бажання – обняти цілий круг людських інтересів. Може бути, що сей брак концентрації зашкодив мені яко письменникові, але у нас довго ще будуть потрібні такі, як я, щоб розбуджували інтерес до духовного життя і громадили матеріал, обтесаний бодай з грубого. Фундаменти все так будуються, а тільки на таких фундаментах, на таких стінах може часом здвигнутися пишне, сміле склепіння» [2, т. 31, с. 309].

Колосальна працелюбність і працездатність, подиву гідна енергія, поєднана з прагненням «обняти цілий круг людських інтересів», могутні таланти, подаровані Богом і помножені системною й систематичною працею над самим собою, інтелектуалізм, яскрава харизматичність, любов до оточення і здоровий генофонд – ось ті найголовніші чинники, співдія яких виформувувала універсалізм творчої особистості І. Франка.

Цілком органічною в екстракті Франкових ідей та ідеалів виглядає національна, точніше націє- та державотворча ідея. У праці «Поза межами можливого» (1900) він вивів націоцентричний імператив: «Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити своє духове відчуження від рідної нації» [2, т. 45, с. 284]. У відомому «Одвертому листі до галицької української молоді» (1905)

ставив перед українською інтелігенцією завдання «витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла» [2, т. 45, с. 404].

Вустами козака-невмираки з поеми «Великі роковини» (1898) закликав до діяльності й готовності до великого моменту:

Кожний може стать Богданом,
Як настане слушний час.
Мовиш: нині інші війни.
Ну, то іншу зброю куй,
Ум остри, насталою волю,
Лиш воюй, а не тоскуй!
Лиш борися, не мирися,
Радше впадь, а сил не трать,
Гордо стій і не корися,
Хоч пропадь, але не зрадь!
Кожний думай, що на тобі
Міліонів стан стоїть,
Що за долю міліонів
Мусиш дати ти одвіт.
Чи побіди довго ждати?
Ждати – довго! То й не жди ж!
Нині вчися побіджати,
Завтра певно побідиш.
Таж не даром іскри грають
У очах тих молодих!
Чей нові мечі засяють
У правицях у твердих [3, т. 52, с. 177–178].

Відтак, печать Франкового духу помітна на багатьох сферах духовної діяльності. Можна тут говорити не мало про його всеохопність і всюдисущість. Погляньмо самі.

Він – той письменник, творчим доробком якого можемо, кажучи словами самого І. Франка, повеличатися перед світом. Новатор (причому не лише в контексті українського письменства) у царинах літературного змісту й форми, у використанні тем, мотивів і сюжетів, з-поза яких випрозорюються новітні ідеї, що мають безпосередній зв'язок із національними, соціально-політичними, економічними потребами й запитами тогочасної й сучасної України. Не буду вдаватися в їх детальний перелік, зазначу лишень, що вже в середині 80-х років XIX століття І. Франко закликав: «Нам пора для України жить» та «Під України єднаймось прапор» (вірш «На пора!»), а на початку XX передбачив наше сучасне: «Засяєш у народів вольних колі / І глянеш, як хазяїн домовитий, / По своїй хаті і по своїм полі» (поема «Мойсей»). До речі, пророчі візії поета стосуються не лише національно-політичного майбуття України. Вселюдський поступ не мислився йому й без індивідуальної свободи особистості, без поваги до її елементарних людських прав. Та ж не випадково навіть у zdegradovaniх постатях, що їх він

сміливо вводив у свої художні тексти, завжди віднаходиться хоч крихітка людяності. Любов до людини, насамперед безпечної й утисненої, є, без перебільшення, провідною мегаїдеєю Франкової творчості. Література, на його думку, покликана представляти читачеві «не романтичній фантазмагорії», а «життя, яким всі живем», дійсний світ; любити людей такими, як вони насправді є; зазирати «вглиб душі земним людям» і виводити «їх хорошії, добрії, ідеальні сторони», знаходити в їхніх душах «іскру божества» [2, т. 26, с. 398–399]. Не випадково Бовдур у повістці «На дні», убивши Андрія Темеру, зі сльозами на очах долонею поділив рану на його тілі на дві половини й докоряв дозорцям: «Отсе моя половина, а то – ваша» [2, т. 15, с. 163]. Саме суспільство нерідко доводить людину до скоєння злочину, отож, одне зі завдань літератури І. Франко вбачав у тому, щоб «вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку», а відтак формувати з-посеред читацької публіки нову інтелігенцію, здатну «служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, – значить, зближувати інтелігенцію з народом і закріплювати її до служби його добру» [2, т. 26, с. 12]. Універсалізм письменника, як бачимо, тісно пов'язаний із його філантропією.

Вже в молоді роки І. Франко відчув нагальну потребу у вихованні національно свідомої української інтелігенції, яка взяла б на себе роль духовного провідника нації, відкривала б для народу нові перспективи, вела б його до вирішення першочергових завдань у національному питанні. «У нас був тільки один знаряд – живе рідне слово. І можемо сказати собі, що ми не змарнували його, не закопали в землю, але совісно і чесно вжили на велике діло. І коли сьогодні те наше рідне слово блискотить багатством, красою й силою і знаходить відгомін у серцях соток тисяч синів України-Русі, розсіпаних капризами долі по обох півкулях землі, коли воно здобуває собі, а разом із тим і цілій нашій нації право горожанства серед цивілізованих народів, коли розтіч серед нашої суспільності зменшилася в прямій пропорції зі зменшенням числа анальфabetів, то все те гарний доказ на те, що слово, те марне летюче слово, найбільше, бачилось би, хвилиний і нетривкий витвір людського духу, проявило чудотворну силу, починає двигати з упадку ту масу, якій, бачилось, не було рятунку», – писав І. Франко [2, т. 41, с. 527–528].

У праці «[План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви]» він стверджував, що «майже всі діячі української літератури свідомо визнавали і в писаннях своїх проводили ту думку, котра заразом була думкою всіх чільних і поступових умів цивілізованого світу, що головною задачею літератури є служити до піддвигнення народних мас на вищий ступінь цивілізації, чи то подаючи їм безпосередньо здобутки культурної праці вселюдської, чи прихилиючи якнайширші круги інтелігенції до таких народолобних думок, будучи в них симпатію для бідних і темних та охоту до праці для їх добра. Можна сміло сказати, що все, що було ліпшого і справді стійного в русько-українській літературі XIX віку, пройняте було, власне, такими думками» [2, т. 41, с. 46].

«Що таке чоловік для чоловіка? І кат, і Бог! З ним живеш – мучишся, а без нього ще гірше! Жорстока, безвихідна загадка!» – медитував один із його персонажів [2, т. 22, с. 92]. Майстер художнього слова, тонкий знавець людської психіки і психології й при цьому витончений аналітик, котрий умів зануритися у найглибші схрони людського

«я», митець, який умів добачити і запропонувати читачеві «скомплікований паралелограм сил» міжособистісних, межисоціальних та міжнаціональних стосунків, – усе це також риси універсального творчого таланту І. Франка. Таланту, котрий умів поєднати влучні спостереження за довоколишньою дійсністю з умовністю й фантастикою, творчо опрацювати книжні й сновізійні сюжети, епізоди з реального й трансцендентного буття. Дару деміурга, який із атомів видимого й пересічним оком невидимого всесвіту творив багатий і ошатний художній світ, у якому з-посеред інших творів «для грядущих поколінь» виблискуватимуть «З вершин і низин» та «Зів'яле листя», «Із днів журби» й «Semper tūo», «Іван Вишенський» та «Мойсей», «Вільгельм Телль» і «Перехресні стежки», «Терен у носі» й «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Неначе сон» та «Украдене щастя».

Наприкінці XIX – на початку XX століття значущу роль у творчому процесі І. Франка відігравав уже не факт сам по собі, а його глибока взаємодія із психологією персонажа, з її свідомою та несвідомою складовими; з тією психологією, котра здатна перегрупувати навіть визначальні чинники буття й пересотворити світ. «Захар Беркут», «Мавка», «Вільгельм Телль», «Панталаха» й «Під оборогом», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності» – ці та інші твори засвідчують відхід І. Франка від натуралізму й пошук нових форм ословлення складних стосунків між психікою індивіда та світобудовою.

Ба більше, слухаючи доповіді Міріама (Зенона Пшесмицького), полемізуючи з «Молодою Музою», читаючи твори молодших письменників (Василя Стефаніка, Марка Черемшини, Леся Мартовича та ін.) і захоплюючись ними, І. Франко у своєму творчому естві відчував напругу між старим і новим у літературі (його «Хлопська комісія» стара порівняно зі «Злодієм» В. Стефаніка!), прагнув «йти за віком», встигати за молодшими, «модернішими» письменниками, тому шукав нових способів «оброблювання» тем і сюжетів, намагався заглянути в «сутинки» людської душі, в оту «нижню свідомість», яка, виявляється, є значно глибшою, багатшою на збережені враження, ніж свідомість «верхня» (власне свідомість). Можемо тепер сміливо говорити про виразні риси модернізму у творчості І. Франка, зокрема про такі його стильові різновиди, як декаданс (його елементи виразні в ліричній драмі «Зів'яле листя», оповіданні «Odi profanum vulgus» та деяких інших творах), символізм («Терен у носі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»), сюрреалізм («Неначе сон», «Син Остапа»). Є й декілька суто імпресіоністичних оповідань, новел і поезій (їх «цикл» започаткований ще «давньою» «Лешишиною челяддю», доповнений «Полуйкою», «Під оборогом», «Дріадою»). Відомо, що багатьма своїми рисами модернізм немовби повертається (на іншому рівні розвитку) до «старого» романтизму, зокрема у незалеженні особистості від суспільних умов її існування, абстрагуванням індивідуума від загалу, незвичністю й незвичайністю цієї особистості, відступом од наслідування й копіювання, використанням ірреального й містичного тощо. Творчість І. Франка, власне, теж проходить такий шлях. З іншого боку, глибокий зондаж у психологію персонажа, студювання мотивів його поведінки, чого вимагав Франків «науковий реалізм», логічно провокував письменника до пошуку нових засобів ословлення психічних процесів. Не випадково І. Франко називав натуралізм «батьком усіх тих [модерністських. – М. Л.] напрямів» [2, т. 35, с. 373].

Іншими словами, стара програма «наукового реалізму» також стала підґрунтям для створення цілком модерних творів. Такий хоча б приклад: у ранньому оповіданні «На роботі» (з циклу «Борислав», 1877) І. Франко застосував цілком нову (причому не лише для української літератури) техніку «потoku свідомості», яка «о власній силі йде» також в оповіданнях «Із записок недужого», «*Odi profanum vulgus*», «Вівчар», романі «Перехресні стежки»). Зрештою, до своїх колишніх творчих підходів І. Франко на зламі століть ставився надто критично: «Та й ще одно, оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів. Пора б, нарешті, дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує – то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, проїняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се с и н т е з в найвищій розумінні сього слова» [2, т. 35, с. 110. Виокремлення шрифтом моє. – М. Л.].

Видимими ознаками синтезу у Франковому доробку стали потужний філософський струмись, схильність до оперування глобальними абстрактними категоріями (добро–зло), до параболізації художньої структури, до сміливого застосування засобів художньої умовності, фантастики, ірреального, до ліризації й драматизації епічного тексту, що характерне для таких творів, як «Хмельницький і ворожбит», «Терен у нозі», «Під оборогом», «Батьківщина», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Сойчине крило», «Великий шум», «Син Остапа», «Неначе сон», «Гуцульський король» та інших.

Звичайно, розвиток індивідуального стилю письменника не був прямим і поступальним, у ньому можемо спостерегти одночасну дію кількох різнобіжних тенденцій; еволюція його творчості складна, суперечлива й неоднорівняна. Художні методи не змінювали один одного згідно зі свідомими наперед визначеними авторськими інтенціями. Тут, очевидно, відігравали свою роль такі творчі імпульси, як час і місце написання конкретного твору, лектура й внутрішня полеміка з іншим твором, побачене й почуте, врешті – настрій, темперамент, обставини особистого життя. Попри логіку історико-літературного процесу свою роль відіграла й логіка особистої творчої екзистенції митця.

Можна ствердити, що творчість І. Франка – своєрідна художня ноосфера, у якій спостерігається рух від глобальних проблем людини й людства через вирішення цих проблем до гармонізації стосунків у вимірах «людина–людина», «людина–суспільство», «людина–природа», «людина–Бог», про що засвідчують тексти початку ХХ століття: «Хмельницький і ворожбит», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Неначе сон», «Під оборогом», «Дріада» та ін.

Тяжінням митця до всеохопності в моделюванні художнього буття пояснюється насамперед багатюща імагографія Франкової творчості. У ній виведено представників усіх соціальних верств, груп, професій: селян, зокрема й спролетаризованих, «дідичів»-землевласників, міщан, робітників і посесорів, ремісників, заробітчани різного гатунку; людей «дна»; інтелігенцію (священиків; учителів; лікарів; адвокатів, суддів, прокурорів,

слідчих та інших судових виконавців; письменників та журналістів); службовців; жандармів, військових; повій; професійних злодіїв, корчмарів, розбійників, шахраїв тощо.

У ній віднаходимо персонажів різних національностей – українців (русинів), поляків, німців, австрійців, євреїв, росіян, чехів, угорців, італійців, циган, навіть китайців. Тут діють постаті різних вікових груп: від дитини (дитячий світ представлено особливо виразно й ясно, часто за допомогою самопрезентації) до зрілого мужа й похилої віком людини.

Незрідка трапляються акцентуйовані особистості й психопатологічні типи: Готліб і Рифка («*Voа constrictor*», «Борислав сміється»), Бовдур («На дні»), епілептик Баран, садист Стальський («Перехресні стежки»), Напуда («Микитичів дуб») та інші. Майстром виявився І. Франко й у виведенні колоритних жіночих персонажів, з-поміж них фатальної жінки: Регіни Кисілевської («Лель і Полель»), Регіни Твардовської і її «цьоці» Анелі Армашевської («Перехресні стежки»), Киценьки («Батьківщина»), Мані («Сойчине крило»), Анелі Ангарович («Для домашнього огнища»), Олімпії Торської («Основи суспільності») та багатьох інших, котрі суттєво збагачують фемінну імагографію української літератури.

«Усе мистецьке є символом», як мовив Йоган Вольфганг Гете. Вагому роль у процесі характеротворення персонажів, у поетиці тексту та його структурі відіграє семантика імені та власної назви загалом. Стальський, Регіна Кисілевська й Регіна Твардовська, некоронована королева, Рафалович (архангел Рафаїл допомагає, зцілює), Анеля (з польської *anioł* – ангел; тут – впалий ангел), Дум'як, Субота – Свобода, Олімпія Торська (злочинниця зі справжнім олімпійським спокоєм), Напуда, Шварц, Гердер (філософ-коваль в «Основах суспільності»), Хома-Массіно й Маня – ці та інші імена персонажів прочитуються у символічному сенсі. Зчаста суттєву роль у сюжетно-композиційній організації твору відіграють образи з різних царин фауни (сойка, риба-головатиця, гадюка), флори (дуб, терен, будяк, кипарис), мертвої природи (земля, ріка, нафта), рукотворних речей і предметів (олівець, біла шлюбна сукня), які часто міфологізуються, виконують роль сокола, наскрізної деталі, навіть символу. Так, діамантова корона, що її шукає Регіна в «Перехресних стежках», – символ кохання. Нерідко символічними є й образи з натурфілософського сегмента Франкової імагографії – ліс, озеро, ріка, гора та ін.

Франкова творчість відзначається широкою географією й рясною топонімією. У ній охоплено різні закутки краю (Гуцульщина, Бойківщина, Поділля), поруч із реальними існують і вигадані, нерідко символічні й промовисті (Дерихлопи, Сторонибаби тощо) топоніми. Зображеними топосами вона виходить далеко поза межі України – у Боснію, Австрію, Угорщину, Італію, Росію (в Сибір і Далекий Схід), Китай, охоплюючи широчезні простори від Венеції до Порт-Артура.

Європеїзація української літератури – ось ще одне важливе завдання, що його завжди мав на оці І. Франко. Адже «з погляду політичного і географічного, – писав він, – українсько-руський народ перебуває на пограниччі між племенами великоруським, білоруським, польським і словацьким, далі грузинським, румунським і мадярським – міг би той народ бути природним посередником між Сходом і Заходом, між Півднем і

Північчю; хоч сам позбавлений державної самостійності, мусить він на своєму організмі відчувати і в своїй життєвій програмі поєднувати та випробовувати різноманітні державні системи, займати певну позицію щодо різноманітних політичних напрямків, брати слово у різноманітних інституціях. Література, яка виникла за таких обставин, щоб не стати одноманітним наслідуванням різноманітних чужих взірців, а бути органічним виявом духовних потреб і культурних інтересів, мусить мати ширший, ніж провінціальний, інтерес» [2, т. 41, с. 89].

Іван Франко – той перекладач, який вважав, що цивілізаційний поступ українського суспільства немислимий без органічного засвоєння коштовних скарбів духу інших націй. Ерудит, енциклопедист і поліглот, він пересаджував на українське культурне поле здобутки видатних майстрів слова й фольклорні перлини, причому їхня географія не знає чітких меж і кордонів: у поле його зору потрапляли тексти, що походять майже з усіх закутків Європи, а також із Америки, Азії, Африки, Австралії. Охопити духовним оком увесь світ, спричинитися до культурного й культурологічного зближення України зі світом – ще одна ознака універсалізму Франкового генія. З іншого боку, І. Франко перекладав на чужі мови кращі здобутки українського письменства. Писав чужими мовами (польською, німецькою, російською, чеською, болгарською, угорською) нариси, статті й розвідки про українську літературу для чужих видань, розширюючи культурну онтологію України поза її географічні межі. Іншими словами, вів широкий діалог із культурами різних епох і народів. І. Франко, доречно зауважити, – перекладач не лише художніх, а й наукових текстів (їх варто повернути в науковий обіг у вигляді хоч би й невеликого тому), у яких порушено вагомі проблеми з різних галузей знань і які мали ознайомити з цими проблемами найширше коло читачів. Крізь усю Франкову творчість (не лише художню) прострумує ідея культурної цілісності й культурної специфічності України.

Він – велегранный науковець: літературо- й мистецтвознавець, лінгвіст, історик, психолог, культуролог, політолог і соціолог, економіст і статистик. Перелік тут можна продовжити, але вже навіть він свідчить про своєрідний паннауковий універсалізм Франка-вченого, про явище колосального інтелекту, з одного боку, та про пов'язану з ним потужну інтелектуалізацію української культури, з іншого.

Відтак – філософ науки зокрема й любомудр загалом: спершу позитивіст із непохитною вірою в науковий емпіричний факт, у дослід, досвід та експеримент, у причинно-наслідковий зв'язок між явищами видимого й невидимого світу. Зрештою, як науковець таким залишиться до кінця своїх днів, адже аналіз, пошук каузальних зв'язків, оперування емпіричними фактами – пріоритети наукового світогляду загалом. Він залишався суворим аналітиком-раціоналістом навіть тоді, коли студіював і клав на папір власні видіння й галюцинації, що самі по собі є ірреальним явищем. Проте Франко-митець на зламі XIX–XX століть дещо відійшов од позитивізму, збагнувши, що не все пояснюється раціональною сферою пізнання, що ірреальне й трансцендентне – не просто паралельне до справжньої реальності, а самодостатнє і, щобільше, первинне стосовно до цієї «реальності». Вирішальними джерелами пізнання, отже, він визнав інтуїцію, почуття, містичне осяяння, волю, емоцію, уяву, підсвідоме й позасвідоме,

навіть інстинкт. До речі, ледь не водночас із Зигмундом Фройдом І. Франко зробив висновок про розшарованість людської психіки, про те, що основну суть особистості приховано в глибинах «нижньої свідомості», тобто у її під- та позасвідомому.

Відхід од позитивізму засвідчив інтерес І. Франка до глобальних проблем – до з'ясування природи Добра і Зла у світі та їх взаємостосунків. А вони нераз бувають такими складними, так тісно взаємопов'язаними та антиномічними, іноді релятивними, що людині буває важко віднайти себе у системі координат її власного буття. Франко – мислитель і митець – один із перших на духовному просторі України порушив проблему тео- й антроподицеї (хай і на сторінках художніх творів), заговорив про потребу богошукання й богопізнання, про можливість злиття духовної субстанції людини із Абсолютом шляхом морального вдосконалення й катарсису. Отже, сміливо можна вести мову про Франка-теолога (у широкому розумінні цього слова). На різних відтинках життєвого шляху ставлення до Бога у нього було різним, проте навіть тоді, коли в молоді роки віддавав данину марксизмові, атеїстом не був. Інша річ, що він завжди відзначався прискіпливим і водночас критичним ставленням до біблійних і філософсько-теологічних текстів, прочитанням їх у широкому культурному контексті.

Український національний культурний простір у Франковій свідомості й творчості тісно й органічно поєднаний зі світовим і є його невід'ємною складовою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Спогади про Івана Франка. – Львів, 1997.
2. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
3. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів : у 50 т. Т. 52 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 2008.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2013

Прийнята до друку 24.03.2014

«TO THE APOSTLE OF WORK»: UNIVERSALISM OF IVAN FRANKO'S GENIUS

Mykola LEHKYY

*The Ivan Franko National University of L'viv, Institute of Franko Studies,
1 Universytets'ka Str., L'viv 79000, Ukraine,
e-mail: m_lehkyy@bigmir.net*

Work is the intrinsic vital need and a most principal imperative of Ivan Franko's creative and public activities. The paper clarifies major factors whose interplay shaped the universalism of his creative personality, viz. those of nation-builder and statesman, writer, translator, philosopher, scholarly personality.

Keywords: universalism, nation-centrism, intellectualism, philanthropy, literary-artistic noosphere, comprehensiveness.

**«АПОСТОЛУ ТРУДА»:
УНИВЕРСАЛИЗМ ГЕНИЯ ИВАНА ФРАНКО****Микола ЛЕГКИЙ**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000,
e-mail: m_lehkyu@bigmir.net*

Труд – органичная жизненная необходимость и один из главнейших императивов творческой и общественной деятельности Ивана Франко. Выявлены основные факторы, взаимодействие которых сформировало универсализм его творческой личности: создателя нации и государства, писателя, переводчика, философа, научного деятеля.

Ключевые слова: универсализм, национализм, интеллектуализм, филантропия, художественная ноосфера, универсальность.

УДК 37,035:821.161.2

ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВО ІВАНА ФРАНКА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО САМОПІЗНАННЯ ТА САМОУСВІДОМЛЕННЯ УКРАЇНЦІВ

Олексій ВЕРТІЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Зроблено спробу прочитання шевченкознавчої спадщини Івана Франка крізь призму національного самопізнання та самоусвідомлення українців, вказано її значення у формуванні національної свідомості нашого сучасника.

Ключові слова: ідея, національний, свідомість, поступ, досконалість, український, людина.

Коли національну свідомість розуміти як усвідомлене пізнання і переживання національних історичних, соціальних, політичних, духовних, ідейних і т. д. цінностей, які визначають ставлення особистості до людей, подій, явищ, тобто до минулого, теперішнього і майбутнього свого народу, зумовлюють її повсякденну духовну, громадську та суспільно-політичну діяльність, то стає очевидним, що формування цієї свідомості є поступовим. Людина як суспільна істота, як соціальна особистість вбирає в себе ідеї, знання і досвід своїх попередників, збагачує, розвиває і передає їх наступним поколінням. Іван Франко добре розумів місце і значення Т. Шевченка в такому поступуванні українців, адже він, син мужика, «став володарем у царстві духа», «був кріпаком і став велетнем у царстві людської культури», «був самоуком і вказав нові, світлі і вільні шляхи професорам і книжним ученим», десять літ томився, але не зламався «під вагою солдатської муштри» і для волі свого народу і всієї Росії «зробив більше, ніж десять переможних армій» [12, т. 39, с. 255]. Сформувати на підставі розуміння Великим Кобзарем мети, смислу та цінності життя, на прикладі його життєвих принципів та ідеалів, життя і творчості загалом взірць духовної досконалості української людини, викликати у своїх співвітчизників та їхніх нащадків прагнення й уміння завжди співвідносити себе з цим взірцем, діяти, керуючись ним, а відтак завжди творити українську націю на своїх природних підвалинах та в історичній перспективі як націю вільних і свободолюбних людей, як рівну серед рівних у світовій спільноті – ось яку мету, ось які завдання ставив дослідник у своїх студіях, листах та інших шевченкознавчих працях. Які ж знання про Т. Шевченка вважав І. Франко джерелом становлення національної особистості та національної свідомості українців? На які Шевченкові цінності скеровував він українське національне поступування?

Щоб дати відповіді на ці питання, бодай у загальних рисах окреслимо основні спрямування у становленні націологічної думки в Україні другої половини XIX – початку

XX століть, часу появи шевченкознавчих студій І. Франка, сприйняття й обговорення поставлених у них проблем.

Найсильніший поштовх у пошуках подальшої долі України дали тоді ідеї Кирило-Мефодіївського братства. Головними у розв'язанні цієї проблеми братчики вважали два шляхи. Перший із них пов'язували з ідеєю Бога, божественного призначення України як провідника в боротьбі слов'янських народів за свої історичні, громадянські, соціальні, політичні права на шляху поступу до свободи і щастя, другий – зі зростанням національної свідомості, соціальної дієвості народних мас та їхніх провідників, з революційною боротьбою. У програмному документі Кирило-Мефодіївського братства «Книгах буття українського народу» («Законі Божому»), зокрема, сказано, що повернення до первісного християнства в Україні дасть змогу ліквідувати соціальну нерівність, будь-яке гноблення і несправедливість, відкриє дорогу до рівності, братерства та злагоди поміж усіма народами, а будь-які відступи від віри христової ведуть за собою неминучу ворожнечу, руйнацію, занепад. Так сталося з багатьма слов'янськими народами. І тоді чехи та полабці потрапили в неволю до німців, серби і болгари – до греків і турків, москалі – до татар. І лише Україна не любила ні царя, ні пана, «а зкомпоновала собі козацтво, єсть то істее братство, куди кожний, пристаючи, був братом других» [4, т. 1, с. 164]. Саме українське козацтво стало в обороні своїх та інших народів прав і свобод, що викликало люту ненависть і смертельний переляк російських царів-самодержців, і вони пішли війною проти них, щоб не допустити поширення свободолюбних ідей та козацького укладу життя в Московщині. І хоч ті війни знесли Україну, поклали її в могилу, але вона не вмерла. «І панує деспот кат над трьома народами слов'янськими, править через німців, псує, калічить, нівечить добру натуру слов'янську і нічого не зробить. Бо голос України не затих. І встане Україна з своєї могили, і знову озветься до всіх братів своїх слов'ян, і почують крик її, і встане Слов'янщина, і не позостанеться ні царя, ні царевича, ні царівни, ні князя, ні графа, ні герцога, ні сіятельства, ні превосходительства, ні пана, ні боярина, ні крепака, ні холопа – ні в Московщині, ні в Польщі, ні в Україні, ні в Чехії, ні у хорутан, ні у сербів, ні у болгар» [4, т. 1, с. 169], – читаємо у «Книгах буття українського народу».

Однак частина братчиків, насамперед Т. Шевченко, Микола Гулак, Микола Савич та їх однодумці, зрозуміла, що проповіддю християнських догматів поставленої мети не досягти, адже вони, християнські догмати, формують поверхове, пасивне сприйняття національної історії, повсякденної дійсності, а то й повний відхід від них, повне їх забуття, що механічне їх перенесення на український національний ґрунт далеко не завжди відповідає природі української нації, відчужує українців від національної історії, від ідей гетьманів Івана Мазепи, Івана Виговського, Петра Дорошенка, українського козацтва, від розв'язання злободенних проблем національного буття, отже, гальмує ідейне, духовне та суспільно-політичне становлення особистості, поступування нації загалом. До того ж, церква під скіпетром російських царів стала одним із засобів зросійщення завойованих народів. Побачивши, повертаючись із заслання, види Чебоксар, Т. Шевченко записав у «Щоденнику»: «Ничтожный, но картинный городок. Если не больше, то, по крайней мере, наполовину будет в нем домов и церквей. И все старинно-московской

архитектуры. Для кого и для чего они построены? Для чувашей? Нет, для православия. Главный узел московской старой внутренней политики – православие. Неудобозыбываемый Тормоз по глупости своей хотел затянуть этот ослабевший узел и перетянул. Он теперь на одном волоске держится» [10, т. 5, с. 119]. Відтак, поклатися на таке християнство і таку церкву у розв'язанні проблем, які ставили перед собою братчики, не було ніяких підстав.

Тому Т. Шевченко уже в ранніх поетичних творах, як то «Гарасова ніч», «Перебендя», «Іван Підкова», «Гайдамаки», «Гамалія», звертався до знаменних подій та видатних постатей української історії, до питоми національних українських ідейних, духовних, звичаєвих, історичних і т. д. цінностей, на які й скерував увагу своїх сучасників та прийдешніх поколінь, на підставах яких формує взірць досконалості української людини, яку Микола Шлемкевич назвав шевченківською. Сутність цієї людини визначало гасло «Борітеся – поборете!». Вона, як наголосив М. Шлемкевич, сповнена поривів до перетворення світу й життя за новим праведним законом, її опановує візія свого світу з вільним і справедливим укладом, створеним із власних джерел і власних сил. Основою її світогляду, переконань, рушійною силою її діянь є наука, моральним ідеалом – не традиційні догми, не пристрасті, а ясна думка, «в і л ь н и й д у х, що сам на основі свого пізнання самовизначається» [11, с. 21–24]. Тому в поемах «Сон», «Кавказ», посланні «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...», в написаному 25 грудня 1845 року в Переяславі «Заповіті», інших творах Т. Шевченко різко критикував усю систему російського самодержавства, політику Росії, закликав всіх українців згуртуватися і рішуче стати супроти сил зла і неправди, відстояти і зберегти цінності козацької вольниці, волелюбні звичаї українського народу, порвати кайдани й окропити здобуту волю вражою злою кров'ю.

Розгром Кирило-Методіївського братства загальмував становлення і розвиток його ідей, зумовив неоднозначність і складність їх сприйняття у різних верствах тогочасного українського суспільства. У своїх переконаннях та пошуках шляхів виходу України зі становища, що склалося, Пантелеймон Куліш досить часто впадав з однієї крайності в іншу: від визнання безсилля людського розуму перед всесильністю Богатворця, ідеалізації Петра I та Катерини II, суперечливих оцінок українського козацтва до усвідомлення народу як основної рушійної сили історичного поступування нації. У пошуках шляхів та способів національного самовизначення Михайло Драгоманов робив ставку на якусь абстрактну всесвітню правду, яка, на його думку, одна могла б об'єднати всіх у мирі й злагоді. Володимир Антонович взагалі був переконаний у тому, що Україна добровільно приєдналася до Росії, а відтак, українці зовсім позбавлені тягу до створення власної держави. Але і їх суспільно-політичні погляди не були однозначними, зазнавали постійних змін, поступово наближалися до усвідомлення цілковитої політичної, соціальної, культурної і духовної незалежності України як єдиноможливої умови її природного самовизначення та саморозвитку.

Прогресивні ідеї Кирило-Методіївського братства, революційні ідеї Т. Шевченка підхопили нові покоління національно свідомих українців. Вони не лише поглибили та розвинули, а й піднесли їх на значно вищій ідейній, суспільно-політичній та

філософський рівень. Людина шевченківського типу стає у центрі їхньої уваги, стає джерелом активізації життя у всіх сферах тогочасного українського суспільства.

Наприклад, Василь Подолинський, рішуче відкидав будь-які спроби утвердження національного поступування на релігійній основі. Аналізуючи історію різних конфесій, релігійне і духовне життя народів Європи та Америки, він дійшов висновку, що релігія не може бути ознакою нації, адже, скажімо, німці, належать до лютеран, кальвіністів та католиків, хоча становлять одну націю. Справді-бо, й українці жили в різних державах, належали до різних віросповідань, але від того не переставали бути українцями. Отже, сутність нації не в релігії, а в кровній спадкоємності, у спадкоємності національного укладу, національних звичаїв історичного, суспільного, політичного та духовного життя, отого «вільного духу» шевченківської людини, про який говорив М. Шлемкевич.

Керуючись таким розумінням історії та призначення людини в історичному поступуванні українського народу, І. Франко, Олександр Потебня, Борис Грінченко, Трохим Зіньківський, Юліан Бачинський, Лонгин Цегельський, Дмитро Донцов, Михайло Грушевський, кожен по-своєму, поставили і обґрунтували ідею самостійності України, окреслили шляхи її здобуття [докладніше про це див.: 1, с. 52–274; 5, с. 26–96; 7, с. 58–98 та інші праці]. Вплив Т. Шевченка на процеси національного самопізнання та становлення національної свідомості різних верств і прошарків українського суспільства, на зростання їх соціальної дієвості був вельми значущим, про що йшлося навіть у документах царської охранки.

У доповіді шефа жандармів Орлова цареві Миколі I від 26 травня 1847 року про діяльність Кирило-Мефодіївського братства та пропозиціях щодо покарання його членів зазначалося, що Т. Шевченко «сочинял стихи на малороссийском языке самого возмутительного содержания», в яких він «то выражал плач о мнимом порабощении и бедствиях Украины, то возглашал о славе гетманского правления и прежней вольнице казачества, то с невероятною дерзостью изливал клеветы и желчь на особ императорского дома, забывая в них личных своих благодетелей». Завдяки такому ідейно-тематичному спрямуванню змісту своїх творів, ішлося в доповіді, «Шевченко приобрел между друзьями своими славу значительного малороссийского писателя, а потому стихи его вдвойне вредны и опасны», адже разом з ними «в Малороссии могли посеяться и впоследствии укорениться мысли о мнимом блаженстве времен гетманщины, о счастии возвратить эти времена и о возможности Украине существовать в виде отдельного государства» [4, т. 1, с. 67]. Воно справді так і було. Творами Т. Шевченка зачитувалися, їх переписували, вивчали напам'ять, осмислювали. У свідомості українських читачів вони пробуджували почуття національної честі та гідності, почуття морального обов'язку перед своїм народом, формували національну громадянську та історико-соціальну позицію, були, як писав І. Франко, «тим огненным стовпом, який невинно, безошибочно веде нас через велику пустыню занепаду до далекої обітованої землі, до вільної, самостійної України» [12, т. 35, с. 172]. Передова молодь вчитувала в «Кобзарі» свої ідеали, відкривала новий світ, у якому, насамперед, побачила «Україну, з її степами, козацтвом і «волею» [12, т. 41, с. 137], звиряла з ними свої почуття і переживання, свій внутрішній світ, свої життєві принципи та ідеали, «виносила із своїх захоплень Шевченком та мріянь про Україну

бажання зближуватися з народом» [12, т. 41, с. 141]. У суспільно-політичному русі того часу гостро постала проблема формування нової національно свідомої особистості, нової національно свідомої провідної верстви, нової національної свідомості широких народних мас загалом.

Один із дієвих чинників її розв'язання І. Франко вбачав у духовному світі Т. Шевченка, його житті, творчості загалом, в їх пізнанні, переживанні та усвідомленні представниками різних верств і прошарків українського народу. Свого часу Т. Зіньківський писав: «Кожен індивідум може виховуватись для творчого духовного життя тільки на національному ґрунті. Людина без національного почування не здатна до розумного духовного життя» [6, кн. 2, с. 309]. Почування ж І. Франко розумів не лише як захоплення, як сплеск емоцій, а, насамперед, як усвідомлення людиною свого місця, призначення і обов'язку в повсякденному житті, у суспільстві, як зростання громадянської, суспільно-політичної активності кожної особистості зокрема та широких народних мас загалом, спонукання їх до згуртування, до об'єднання навколо української національної ідеї в процесі витворення з великої маси українського народу високорозвинутої європейської нації. На пізнання цієї ідеї, цих почувань, цих спонувань та переживань, особливостей їх усвідомлення, на формування на їх підставах національних почувань, національного світогляду, громадянської позиції широких народних мас, інтелігенції та національної провідної верстви й спрямовне його шевченкознавство. Тепер докладніше зупинимося на них, спробуємо глибше розкрити їх зміст у Франковому трактуванні.

У статтях «Критичні письма о галицькій інтелігенції», «Хуторна поезія П. А. Куліша», «Нове видання творів Шевченка», «Українські “народовці” і радикали», деяких інших працях він подав яскраву картину суспільно-політичного життя, духовного занепаду в Галичині та Україні, адже, попри подальший розвиток прогресивних ідей, отой національний ґрунт для духовного творчого життя, про який говорив Т. Зіньківський, в Україні загалом та Галичині зокрема, далеко не завжди був благодатним. У суспільно-політичній думці, громадському житті, серед значної частини молоді того часу запанувала поверховість, інертність, приблизність уявлень про насущні завдання, поставлені самим життям. Млявими були і національно-визвольні поривання, хоча вони виникли також під впливом Т. Шевченка. Його твори, зазначив І. Франко, переважна частина тогочасного суспільства сприймала поверхово, без розуміння їх суті, а образ України поставав в уяві, насамперед молоді, досить-таки приблизним, панувало переконання, що над нею тяжіє зла доля, якість лихе Боже провидіння, що за таких обставин єдиним засобом боротьби з лихом є сльози, а прокляття – єдиною зброєю слабших проти насильства. Інших, якихось ясніших, поглядів у тих колах навіть не намагалися виробити. «Буйна фантазія, марення, – пише далі І. Франко у статті “Українські народовці і радикали”, – що розпливалися в розкішних краєвидах України, степів і ярів, в широких, хоча і неясних уявленнях про козацьку волю і славу, про славетне минуле, про боротьбу за віру і тому подібне заступали їм реальний світ. А коли молодечі пориви від слів штовхали їх до діла, то вчинки були страшенно подібні до їхніх понять» [12, т. 28, с. 199]. Вони носили скопійовані ліvreї панських лакеїв, які видавали за козацький, національний український одяг, хоча ніхто і ніколи з

них не бачив справжніх козаків, але придбати такий одяг було чи не найзаповітнішою мрією, найвищою честю ледь не для кожного, «декламували вірші Шевченка, фантазували про Україну, нарікали у найзагальнішій формі на “ворогів” і “тиранів”, під якими розуміли всіх – від ляха і москаля до професора, котрий вчора поставив двійку замріяному декламаторові», «давніші бійки шкільних вихованців з євреями змінили “боротьбою” з кацапами, тобто русинами старшої генерації, які трималися старих святоюрських поглядів, у письмі вживали церковнослов’янщини і старого правопису і ставилися скептично до українофільських марень» [12, т. 28, с. 199–200]. Таке становище І. Франка вельми турбувало, адже воно викликало ідейний та духовний занепад і винародовлення якраз тих, кому належало стати на чолі всенародного поступу, обумовило їх відступництво і зраду, безпредметну роботу «Просвіти» тощо.

За таких обставин Юрій Федькович, яскраво заявивши свій таланти справді народного письменника, не знайшов можливостей свого становлення і росту на цих підставах і перетворився в простого наслідувача Т. Шевченка. Редактор «Вечерниць» і «Мети» К. Климкович без вагань перейшов до прямо протилежного, войовничого, ворожого всьому українському табору «москвофілів». Подібне сталося і в житті, творчості та громадській діяльності Омеляна Партицького, Василя Барвінського, Данила Телячківця. Духовенство також було далеким від інтересів та проблем народу. Консервативне, малоосвічене, а в питаннях політичної економії, за словами І. Франка, просто наївне, воно зводило свою діяльність серед народу до молитви та сумлінного виконання релігійних обрядів і церковних треб. Франкові національні почування у такому разі зобов’язували його до дієвого опору повсюдній загрозливій рутині, нидінню та занепаду. Звернувшись до життя, творчості та громадської діяльності Т. Шевченка, до цінностей шевченківського типу духовної досконалості української людини, І. Франко не лише протистояв занепадницьким спрямуванням у житті тогочасного українського суспільства, а й, на протигагу їм, формував національні підстави пізнання, розуміння і переживання України своїми сучасниками та прийдешніми поколіннями як спадкоємності питомо національних цінностей, цінностей, вироблених у процесі національно-визвольних змагань під проводом Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, Тараса Трясила, Семена Палія, Максима Залізняка, Івана Гонта, кирило-мефодіївців, як шевченківського розуміння мети, смислу і цінності життя, свого місця і призначення в історичному поступуванні нації.

Відкриваючи та з’ясовуючи зміст Шевченкових національних почувань, І. Франко відкривав і з’ясовував для своїх читачів та адресатів нові можливості пізнання принципів, на підставі яких формувалося ставлення Т. Шевченка до тих чи інших подій, явищ української дійсності, постатей української історії, до українського світу загалом, до пізнання особливостей їх осмислення, що виявлялося, насамперед, у запереченні чи то утвердженні як єдності пізнання і переживання цього світу і свого «Я» в ньому. Як предмет пізнання, як джерело почувань і переживань з позицій інтересів нації відкривав ідеали Т. Шевченка, Шевченкове розуміння цінності людської особистості, його розум, волю, почуття і спонуки, національні основи усвідомлення ним своєї відповідальності за долю нації, його боротьбу за гармонійне використання внутрішніх сил і можливостей

кожного із зовнішніми суспільними та соціальними силами, з усім ходом історичного поступування нації.

Візьмемо для прикладу статті та рецензії «Темне царство», «Хуторна поезія П. А. Куліша», «25-та річниця смерті Шевченка та її відзначення в Галичині», «Нові праці про Україну», «Передне слово [До видання: Шевченко Т. Г. “Перебендя”... Львів, 1889]», «“Тополя” Т. Шевченка», «Тарас Шевченко», «Сучасні дослідження над святим письмом», «Українці», «Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова», «Галицьке українофільство (Відповідь на “Уваги русина”）」 тощо. У них Т. Шевченко постає на тлі боротьби різних суспільно-політичних, релігійних, літературно-естетичних течій як яскрава і самобутня національна особистість. І. Франко докладно проаналізував ідеологію, громадянські, політичні та світоглядні позиції супротивних сторін, їх ставлення до Т. Шевченка, його місце і значення у цій боротьбі, що й дає йому можливість глибоко проникнути в характер Шевченкового світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовираження та світоутвердження, а відтак і передати їх зміст широким народним масам, утвердити їх ідейні, психологічні, морально-етичні основи в свідомості, в повсякденному житті тих чи інших верств і прошарків українського суспільства.

Скажімо, тогочасне галицьке духовенство, як уже зазначалося вище, стало осередком застою й рутини серед прихожан, молоді та інтелігенції. Неосвічене, обмежене, дріб'язкове воно тільки те й робило, що роками сперечалося «за обряд, за азбуку, за бороди, за хрести», викидаючи «за вікно книжку тільки для того, що писана фонетикою» [12, т. 45, с. 149], навіть Т. Шевченка потрактовувало по-своєму, в душі релігійних настанов і вчень, досить часто спотворюючи та перекручуючи ідейно-тематичне спрямування його творів. Переконливим прикладом того став лист, підписаний іменем о. Йосифа Кобилянського і розісланий до всіх галицьких греко-католицьких священиків. У ньому автор звинувачував Т. Шевченка у богохульстві в поемах «Єретик» та «Марія», а також згубному впливі на паству, жадавши заборонити будь-яке його вшанування.

Не краще становище склалося і навколо різних партій та суспільно-політичних течій, у літературному житті. Брак глибоких знань національної історії, справжніх національних почувань, справжніх національних уявлень, переживань та спонукань, сформованої національної свідомості та духовності визначали сутність діяльності народовців, москвофілів, святоюрців, так званих радикалів, зміст та ідейне спрямування більшості видаваних ними часописів. На цьому ґрунті винародовлювалося галицьке українофільство, не завжди по висхідній відбувалося й становлення літератури. Усебічну, обґрунтовану та об'єктивну оцінку І. Франко дав їм, зокрема, у таких працях, як «Критичні письма о галицькій інтелігенції», «Містифікація чи ідіотизм», «Українські “народовці” і радикали», «Іван Гушалевиц», «Як би нам в біді рятуватися», «Зміна системи», листах тощо. Шевченкознавче їх спрямування полягало, насамперед, в тому, що І. Франко поряд із критикою занепадницьких спрямувань писав про появу нових, передових віянь у житті, суспільно-політичному, громадському, літературному та культурному русі Галичини, нових почувань та спонукань, шевченківського типу особистості нового українця, його національної свідомості як наслідку сприйняття

ним ідей Т. Шевченка, співвідносності своїх життєвих принципів та ідеалів, своєї громадянської позиції з життєвими принципами та ідеалами, громадянською позицією Великого Кобзаря, про їх переживання й усвідомлення як своїх власних. Вельми сприяв цьому й загальне формування національної свідомості, викликане, як наголошував І. Франко у статті «Южнорусская литература», епохою реформ. Зливаючись з прогресивними європейськими ідеями, ця свідомість викликала серед молоді нестримне бажання віддати всі свої сили, всі свої знання і молодечі поривання на користь своєму народові. Те прагнення уже не було спрощеним і спримітивізованим, як то було властиве значній частині української молоді та так званої інтелігенції попередніх десятиліть.

Щоб сучасники і нащадки глибше осмислювали, усвідомлювали та переживали Т. Шевченка, були дієвіше спонукувані ним до такої праці, І. Франко чітко окреслив і глибоко та усебічно розкрив зміст його ідей та ідеалів, вказав на їх співзвучність з настроями і потребами тогочасного українського суспільства. «Ідеалом Шевченка є не автономія козацької України, а вільна Україна “без раба і пана”» [12, т. 41, с. 183], – говорив він у розвідці «Українці». Дійти до зрозуміння цього ідеалу, пережити і усвідомити його за суспільно-політичних обставин ХІХ – початку ХХ століть було дуже нелегко. Діалектика його пошуків, наближення до нього, спонукування ним діяльності супроводжувалися, як це ми бачили вище, гіркими втратами і розчаруваннями, пристосуванством і зрадою, з одного боку, а з другого – подоланням самого себе і усього того, що гальмувало чи то відкидало назад національне поступування. Широкий загал громадськості, особливо молодь, потребували взірця, морально-етичних, духовних уроків для такої роботи, для такого становлення і пошуків. В особі Т. Шевченка І. Франко дав такий взірець, такі уроки.

Найперше він наголошував, що вивільнення будь-якої особистості з-під тягара байдужості, зневіри в собі, з-під жорстоких умов повсякденного життя українського народу під владою Росії та Австро-Угорщини не могло бути одноплщинним і прямолінійним, не йшло лише по висхідній. Біда в тому, що доволі часто боротьба цих ідеалів, цих устремлінь нерідко закінчувалася відступництвом, пристосуванством, відмовою від них, від самого себе. Тоді суспільство впадало в застій, байдужість та пасивність.

Однак діалектика його становлення та розвитку така, що воно висуває у ряди борців за свої ідеали людей, сильних своїм розумом, своєю волею, своїм бажанням працювати для народу, для його визволення з того застою, з тієї байдужості та пасивності, з-під тяжкого соціального та національного гніту. Саме вони передусім самі долають отой ідейний, суспільно-політичний та духовний занепад, піднімаються над обставинами, підпорядковують їх собі, національному поступуванню загалом. Саме вони піднімають громаду на протидію заскорузлості та застою, на боротьбу з ними і, так сказати, вводять її в «курс того руху не як пасивних та безучасних видців, а узброєних оружжям здорового критицизму, свідомих того, за що, власне, йде духовна і матеріальна боротьба в тій сфері і яке нам зайняти становище супроти неї в такому разі» [12, т. 38, с. 415]. Т. Шевченко, наголошував І. Франко, пережив усе те й у внутрішній боротьбі, у своїх внутрішніх почуттях і переживаннях не лише сам вийшов на шлях тої боротьби, а й став

ідейним та духовним провідником нації. Джерелом, моральною основою внутрішньої еволюції Т. Шевченка, його світогляду стало високе почуття національного обов'язку, яке також ніколи, ні за яких обставин не зраджувало йому. Його зміст І. Франко визначив отим почуттям потреби у ненастанній, розумній праці з виведення широких мас з добровільної чи примусової бездіяльності, пасивності та байдужості. «Серед тяжких лих, – наголошував він у статті “Сучасні досліди над святим письмом”, – які переживає наш народ у сю пору, те лихо темної, нерозбуженої, апатичної душі найстрашніше і найгірніше. І ніколи при згадці про те лихо не слід нам забувати золотих Шевченкових слів: «На те й лихо, щоб з ним битися» [12, т. 38, с. 415–416]. Отже, підсумував І. Франко у статті «Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова», сутність Т. Шевченка як взірця духовної досконалості української людини і національного провідника полягає, насамперед, у його протесті проти кріпацтва, проти заскорузлості та кастового егоїзму, як речника національних ідей і поета, «що обняв душею всю Україну, оживив її минувшину і п'ягнував тих, що мучили й мучать її» [12, т. 45, с. 425], в увазі до маси простого люду та його інтересів, які він відстоював послідовно і безкомпромісно, на оборону яких піднімав цю масу.

У пізнанні Шевченкових почувань, Т. Шевченка як взірця духовної досконалості української людини І. Франко подав багатогранну систему національних цінностей, на підставі яких Т. Шевченко сформувався як яскрава національна особистість, утворився шевченківський тип української людини з її багатогранними зв'язками зі світом, на підставі яких він формував національну свідомість нових поколінь українців і забезпечував таким способом їх орієнтації в тогочасній дійсності, розуміння ними закономірностей її становлення та розвитку, а відтак і творення майбутнього української нації.

Серед цих цінностей, найперше, назвемо потребу в дієвій суспільній та громадській позиціях, глибинний інтерес до внутрішніх процесів у розвитку суспільства та сутності тих чи інших явищ, до людської особистості та оцінку її соціального, суспільно-політичного становища і діяльності, будь-то гетьман, рядовий козак чи селянин-кріпак, російський цар-самодержець чи відступник від національних звичаїв та ідеалів, запроданець-прислужуванець, ота «братія», що «сипнула у сенат писати» та, розмінявши своє сумління, свою честь і гідність на власні вигоди, на кар'єру, «драти» з рідного батька і рідного брата, історичну пам'ять, послідовну, самовіддану і ненастанну працю в ім'я майбутнього, в ім'я незалежності України.

Отже, потреба в активній суспільній та громадській діяльності! Вона закладена у Шевченкові тим оточенням, у якому проходило його життя. Разом зі своїми ровесниками-учнями, ще в дитинстві, зазнав знущань п'яного дяка над собою і, коли чаша терпіння переповнилася по вінця, малий Тарас помстився своєму кривдникові, відшмагавши його різками прямо-таки в школі. Побачивши під час першої поїздки на Україну страждання закріпачених своїх земляків, написав поему «Сон», послання «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм...», «Заповіт», а вражений смертю свого друга Якова де Бальмена у завойовницькій війні на Кавказі – поему «Кавказ». На допиті під час слідства у справі Кирило-Мефодіївського братства на запитання, що

спонукало його написати ці твори, відповів прямо й однозначно: «Будучи еще в Петербурге, я слышал везде дерзости и порицания на государя и правительство. Возвратясь в Малороссию, я услышал еще более и хуже между молодыми и между степенными людьми; я увидел нищету и ужасное угнетение крестьян помещиками, посессорами и экономами шляхтичами, и все это делалось и делается именем государя и правительства» [4, т. 2, с. 323].

Не зламала його й тяжка десятилітня неволя та солдатська муштра. Повернувшись із заслання, Т. Шевченко не став дякувати цареві за звільнення, як то робив Федір Достоєвський, бо ж вважав його не виявом благородства, а зовсім незначним спокутуванням провини перед ним. Наступники царя-самодержця для нього так і залишилися катами українського народу, «оддоєними щенятами», супроти яких він став усією силою свого єства.

Царів, кровавих шинкарів,
У пута кутії окуй,
В склепу глибокім замуруй
[10, т. 2, с. 340], –

звертався він до Бога у циклі «Молитва».

Пізнати ці Шевченкові цінності-почування – значить позбутися в собі рабського духу, духу покори і байдужості, відчутти в собі потребу бути особистістю, перейнятися Шевченковим духом вільнолюбства, прокладати шлях до свого особистого щастя й свободи, щастя й свободи свого народу.

До того ж, це стосується, як писав І. Франко, не лише соціальних проблем, а й проблем морально-етичних, психологічних, сімейно-звичаєвих, проблем становлення і росту національної особистості та національної свідомості усіх верств і прошарків українського суспільства. Щоб розбудити в них почуття людської честі та гідності, сформувати в них критичне ставлення до дійсності, ненастанну потребу відстоювати й утверджувати їх у повсякденному житті, І. Франко, йдучи за Т. Шевченком, ставив у центр своїх шевченкознавчих досліджень людську особистість, її духовний світ, досліджував ті чи інші вияви її характеру та особливості світогляду, а також необхідність боротьби за збереження і примноження цих цінностей, за природний, тобто український, розвиток людини і суспільства на їх підставах. З цього приводу у розвідці «Наймичка» Т. Шевченка він, зокрема, писав: «Основою суспільності, по думці Шевченка, є сім'я – така і в тій формі, в якій вона задержалася в українських хуторах і селах, не здеморалізованих ще сторонніми силами. Сімейне життя, патріархальне і сумірне, – то найбільша святість. Нарушення тої святості, вилом, зроблений в гармонії сімейного життя, се найтяжче нещастя для сім'ї, найтяжчий гріх, що вимагає дуже основної експіації (очищення від гріха. – *О. В.*). Можна сказати, що на всі хиби і лиха тодішньої передреформаційної суспільності російської Шевченко дивиться крізь призмат святості сім'ї. [...] З того погляду він остро нападає на солдатчину, нападає й на кріпацькі порядки, що давали можливість панам розпоряджуватися душами селянськими, як худобою» [12, т. 29, с. 464]. А в статті «Шевченко героєм польської революційної легенди», посилаючись на одного

з авторів польського демократичного журналу «Przegląd Rzeczy Polskich», видаваному в Парижі, І. Франко засвідчив, що навіть тоді, коли поляки, вважали «козацькі бунти» «революцією дичі проти цивілізації», а колонізацію не чим іншим, як цивілізаційною місією поляків, в отих Грицьках, Іванах, Кузьмах, Миколах, які мили їм тарілки, рубали дрова, возили гній з обори і уже й самі не знали про свою славу, він відчув дух волелюбних козаків, і порушив питання про порівняння їх з Сірками, Нечаями, Наливайками, Небабами та іншими народними провідниками і діячами українських національно-визвольних рухів, наголошуючи цим на спадкоємності внутрішнього героїчного та свободолюбного духовного світу простих українців, його уроках для сучасників. Сутність цих цінностей, цих уроків, як наголошував І. Франко, полягала в тому, що людська особистість, без огляду на стан, народність і віру, була для Т. Шевченка святою, що «терпіння і кривди людські порушували його все з однаковою силою, чи то були терпіння мужички, гнані на панщину і лишаючої свою дитину під снопом, чи терпіння молоді княжни, котрої життя знівечив рідний батько, чи генеральші, котру мати продала за генерала, за палати, чи тої жидівочки, котра мститься криваво на рідному батькові за поругані права люблячого серця» [12, т. 28, с. 122]. Оцими, підсумував дослідник у статті «Темне царство», гуманними ідеями, критикою тиранства та боротьбою за правду пройняті й інші твори Т. Шевченка, у цьому цінність їх ідейно-тематичного спрямування.

Так І. Франко підводив своїх сучасників до пізнання цих цінностей, формувал у них уявлення і поняття про сутність життя Кобзаря, шевченківської людини як основи повсякденного буття кожного українця, викликав потребу будувати свої взаємини з іншими людьми, своє ставлення до них, до подій і явищ, діяти у своєму житті на їх підставах.

Але такі зміни можливі лише за умови виходу кожної людини і суспільства загалом зі стану байдужості, застою, безнадії та зневіри у своїх силах на шлях дієвих пошуків свого місця і призначення в історичному, суспільно-політичному духовному поступуванні нації, тобто за умови пізнання і розуміння внутрішніх закономірностей розвитку суспільства і їх спрямування на творення майбутнього згідно зі своїми ідеалами та уявленнями про нього.

Саме тому І. Франко зосередив увагу на глибинному інтересі Т. Шевченка до внутрішніх процесів у розвитку суспільства, сутності тих чи інших явищ, до людської особистості, та оцінці її соціального, суспільно-політичного становища і діяльності, будь-то гетьман, рядовий козак чи селянин-кріпак, російський цар-самодержець чи відступник від національних звичаїв, запроданець-пристосуванець. У такий спосіб він потрактував цей інтерес як одне з найважливіших джерел у творенні його сучасниками свого власного життя, власного майбутнього і майбутнього нації. В осуді Кобзарем «темного царства», тобто російського самодержавства, запереченні його супротивних здоровій людській моралі основ, які з особливою силою вибухають у поемах «Сон», «Кавказ», «Царі», «Великий льох», І. Франко знайшов ключ, сильні спонукання до осмислення тих чи інших подій, явищ, постатей повсякденного життя у процесі формування та становлення особистості шевченківського типу, нового українського суспільства, визначив історико-соціальні, морально-етичні та світоглядно-духовні підстави цього

формування і становлення. Найголовнішими з них він назвав критичне ставлення до дійсності, оцінку тієї дійсності з позицій гнобленої людини та її історико-соціальних перспектив, з позицій гуманізму, визначення та усвідомлення свого місця й обов'язку перед народом у суспільних змінах, патріотизм і т. д. Скажімо, І. Франко говорив, що не могло так бути, щоб, живучи в Петербурзі, молодий Т. Шевченко, сповнений гарячих і високих почувань, не захопився передовими західноєвропейськими ідеями того часу. Але любов до всіх пригноблених і покривджених, бажання загальнолюдського добра уже тоді у нього найприродніше поєднувалися, насамперед, з любов'ю до рідної України, яка була найближча його серцю.

Тим-то гаряча любов Т. Шевченка до України, до рідного народу для нас – цінність, бо ж була для нього, справою морально-етичною, визначила громадянську і національну позицію, спонукала його не просто до критики основ російського самодержавства, а й до пошуків боротьби з ним, до вказання своєму народові шляхів виходу з тої прірви, з того «темного царства». На тверде переконання І. Франка ця Шевченкова цінність формує справжній героїзм, суть якого полягає в тому, що «мука й терпіння одиниці здобуває або окуплює добро цілого народу, цілої людськості» [12, т. 26, с. 136]. Тому-то він і має бути одним зі способів пробудження учорашніх кріпаків і формування їх як яскравих та сильних особистостей, які згуртовуються навколо спільної для них національної ідеї, витворюють з широких мас націю. Прикладом такого прозріння І. Франко вважав Ярему Галайду з поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», Миколу Джерю з однойменної повісті І. Нечуя-Левицького і т. п.

Вельми цікавим у цьому плані є Франкове й розуміння моральних основ духовного світу і характеру тургенєвського Рудіна. Він, Рудін, зазначив І. Франко у статті «Іван Сергійович Тургенєв», має певні ідеали, проповідує їх «во всеуслишаніє», шукає способів їх здійснення, але в буденнім житті – слабкий, непослідовний, а нерідко й безхарактерний, був найкращим цвітом який тільки й міг вирости на тім гнилім, нездоровім ґрунті кріпацтва. Прямо протилежною Рудіну, рудінству є шевченківська людина. Вона ясно бачить перед собою нові ідеали, а головне – шляхи до їх досягнення, шукає і знаходить для себе діло в житті, залишається чистою, чесною і вірною собі. До таких він відніс, насамперед, самого Т. Шевченка.

Глибинний інтерес Т. Шевченка до закономірностей внутрішніх процесів розвитку суспільства І. Франко пов'язував не лише з пізнанням закономірностей тих чи інших подій, явищ, процесів, сутності тих чи інших постатей, а й з історичною пам'яттю народу.

Найперше зазначимо: історія для Т. Шевченка – не лише національно визвольні змагання українського народу та їх провідники, історія – також злодіяння російського царизму в Україні, яких не варто забувати. Це – наслідки тих злодіянь, які й викликали оті національно-визвольні змагання. Тому питання стоїть так: Хто для України Б. Хмельницький, І. Мазепа, М. Залізняк, І. Гонта? хто для України Петро І, Катерина ІІ, Микола І? Ким для нас є козацтво та гайдамаки і ким для нас є царські чиновники, жандарми, легіони царських «блюдолизів» і «суєсловів»?

Студіючи творчість Т. Шевченка, співвідносячи її ідеї з проблемами сучасності, І. Франко раз у раз знаходив різке протиставлення добра і зла, минулого й теперішнього,

поневоленіх російською кріпосницькою системою і вільних духом людей, які не підкорилися цій системі, національних героїв українського народу й російських царів-самодержців. Так він вивів на поверхню найважливішу закономірність історичного поступування – боротьбу за свободу і щастя, за вільний розвиток людської особистості та суспільства, вказав на основні пружини, які надають цій боротьбі сили й динаміки, формували і мають формувати громадянську та суспільну позицію усіх учасників тієї боротьби, волю до того поступування. Пам'ять про Павла Полуботка, писав І. Франко, нагадує Т. Шевченкові (отже, завжди має нагадувати й нам! – *О. В.*) про Петра І, який голодом замучив у тюрмі українського гетьмана, про тисячі українських козаків, на кістках яких деспот-самодержець збудував Петербург. «Вторая» ж, тобто Катерина ІІ, викликає в пам'яті поета (має викликати і в нашій також! – *О. В.*) моторошні згадки про зруйнування останньої вольниці України – Запорозької Січі та ще моторошніші картини закріпачення українського люду. Та політика не лише в Україні, а й у всьому «отечестві» породила нужденних п'явок, отруєних московською «блекотою», «з котрих кожна, бачиться, й небагато крові людської потребує, аби наповнитися, але яких тисячі живо висуть усю кров навіть із велетня» [12, т. 26, с. 147], породила кріпацтво, загарбницькі війни проти горців Кавказу, поневолення Середньої Азії. Ось ким були для Т. Шевченка і є для нас російські царі, царські чиновники, жандарми, легіони прислужників-запроданців, здатних лише «плести кнути вузлувати» та «кайдани кувати» для тих, хто не поповнив їхні ряди, адже не втратив волі до іншого, невід'ярменного життя.

Але Т. Шевченко не лише співчував пригнобленим Росією народам, а й «заохочує їх до дальшої боротьби і прирікає їм остаточну перемогу» [12, т. 26, с. 150], адже скоро прийде час, коли в серцях невільників і рабів «темного царства» «защемить людське почуття, збудиться бажання волі, тоді й страшна їх сила розвіється, тоді настане кінець темного царства, не стане “ні власті, ні кари”, розпочнеться нове царство, царство братолюб'я між людьми» [12, т. 26, с. 152]. Ось ким були і до чого спонукали Т. Шевченка (мають бути і спонукати нас також! – *О. В.*) Б. Хмельницький, І. Мазепа, М. Залізняк, І. Гонта, українське козацтво, гайдамаки та їх нащадки! Співвідносячи їхні ідеї, їхні життєві принципи та ідеали з ідеями свого часу, з життєвими принципами та ідеалами своїх сучасників, доходючи таких висновків та переконань, І. Франко розбуджував у них почуття людської та національної честі й гідності, свідомості того, що вони не мають ані найменшого права повертати назад колесо історії, нидіти під гнітом нових окупантів, здирців, п'явок, творців нового «темного царства» у який би то спосіб, у яких би то формах воно не заявляло про себе, а мусять підніматися на вищий рівень історичних, соціальних, суспільних, ідейних та духовних змагань українського народу, на значно вищому рівні розвивати і втілювати в життя ідеї своїх національних провідників, українського козацтва та народних месників попередніх епох, а відтак і йти далі по шляху національного поступування.

Характерно, що уже у ХХ сторіччі, звертаючись до проблем українського шевченкознавства, які порушив І. Франко, П. Зайцев досить глибоко та усебічно з'ясував їх природу. Шевченків дух патріотизму, передчуття ним отого пробудження, отієї «остаточної

побіди» гноблених і поневолених над російським самодержавством він пояснював кількома причинами. Перша з них – руїни Суботова і Чигирина, запорозькі степи, «запродані жидові й німоті», на яких Т. Шевченко «всім єством відчув ганьбу рабської сучасности, весь сором національної неволі, сором національної зради цілих поколінь» [3, с. 103], адже бачив, що Україна заснула, укрилася бур'яном, зацвіла цвіллю, що в калюжі, в болоті прогноїла своє серце, а в холодне дупло напустила гадюк. Він, як писав П. Зайцев, до глибини душі переживав почуття своєї повної самотності, «свідомості того, що іншим до долі цілої нації зовсім байдуже» [3, с. 103]. Але дослідник, йдучи за І. Франком, акцентував, що саме такий стан Шевченкової душі, Шевченкового переживання сучасної йому дійсності гартував його волю й характер, тому вказував й на інші джерела Шевченкової позиції у ставленні до побаченого і пережитого, джерела його дієвого патріотизму, його титанічної праці на полі історичного, соціального та політичного пробудження нації, її руху до свободи і незалежності. Серед них він назвав, насамперед, зародження у Т. Шевченка непереможного бажання «бити у дзвін на сполох, будити “живих і мертвих” земляків, грозити їм карою, що розпадеться над ними, благати і проклинати» [3, с. 104]. Тут, на руїнах Суботова й Чигирина, серед політих козацькою кров'ю і сплюндрованих німецькими та єврейськими колоністами українських степів, у роздумах про «сплюндровану», «обчухрану» москалями Україну остаточно сформувалася Шевченкова протимосковська політична концепція, тут він, «дивлячись на Богданову церкву як на символ руїни нації, прокляв Богданове діло – злуку з Москвою» [3, с. 104], тут з переживань, з терпінь і болів, з отих проклять байдужості та бичувань зрадницької верхівки нації у нього народилася й віра у те, що «із джерела всенаціональної історичної кривди

...зйдуть і виростуть
Ножі обоюдні» [3, с. 104],

що прийде час всенародного повстання, яке й розвіє «тьму неволі», на що й була спрямованою уся Шевченкова праця.

Праця, насамперед духовна й інтелектуальна, праця як пошук істини, як пошук шляхів виходу зі становища, що склалося, тобто як розкріпачення людської особистості, зумовила формування характеру, громадянської позиції та світогляду Т. Шевченка. Вона визначила сутність усієї його діяльності, спрямованої на те, щоб розбудити в широких народних масах приспану волю до боротьби, щоб підняти рівень національної, соціальної, історичної та політичної свідомості цих мас, викликати в них повсякденну потребу утвердження нації на підставах української національної ідеї, потребу усвідомленого вибору між «бути самим собою» і «втратити себе», тобто назавжди залишитися рабом, «варшавським сміттям», «гряззю Москви», на користь першого – завжди і у всьому «бути самим собою».

Джерелом такого розуміння праці для Т. Шевченка знову-таки стає історичне минуле України й гірке її сучасне. Оповідання діда про гайдамачину, українська народна пісня, в якій «як ідеал політичного устрою, воскресала сто літ тому скасована козаччина», з якою «колись українські посполиті зв'язували надії на визволення, на

здобуття політичних прав через загальне “покозачення”» [3, с. 13], про повернення якої «не переставали мріяти кріпаки ще й тоді, коли Тарас був малим хлопцем» [3, с. 13], героїчні постаті українського минулого не давали йому спокою. Та ця праця для Т. Шевченка була не лише працею душі, думки, не лише його пориваннями. Він, насамперед, діяв згідно з ними. Діяв принципово, наполегливо й послідовно. Йдеться не лише про овіяну серпанком легенди його розмову зі закріпаченими селянами, у якій він на прикладі розсипаних зерен дохідливо розкрив силу народу у боротьбі проти гноблення та визиску. Йдеться про постійний пошук способів впливу на широкі народні маси з метою ще раз нагадати їм про козацькі часи і боротьбу з російським самодержавством за розірвання рабських пут і повернення втрачених козацьких вольностей. У своєму житті, у своїй творчості Т. Шевченко об’єднав обидва ці вектори української історії в єдине ціле і спрямував їх на становлення нації, на її майбутнє. Він добре розумів, що лише уславлення героїчного минулого, його видатних постатей – лише половина справи, що, як уже зазначалося, з лихом потрібно битися. Лихо ж у нього мало конкретний зміст: це – російське самодержавство, зрада значною частиною українського суспільства національних інтересів і її байдужість до долі України. А щоб його побороли, щоб нові революційні ідеї заволоділи свідомістю найширших верств і прошарків його земляків, Т. Шевченко розширив тематику та проблематику, поглибив ідейно-тематичне спрямування своїх творів, у яких з питома народних, питома українських, національних позицій оцінював ті чи інші суспільні явища, особистою громадянською позицією вказував нові шляхи поступування українського народу. Передчуттям неминучої розплати за кривди і злодіяння, за відступництво і зраду сповнені хоча б ось ці рядки «Осії. Глава XIV»:

... не втечете
І не сховається; всюди
Вас найде правда-мста; а люде
Підстережуть вас на тотеж,
Уловлять і судить не будуть.
В кайдани туго окують,
В село на зрище приведуть,
І на хресті отім без ката
І без царя вас, біснுவатих,
Розпнуть, розірвуть, рознесуть,
І вашей кровію, собаки,
Собак напоять...

[10, т. 2, с. 336].

20 жовтня 1860 року на смерть дружини Миколи І, імператриці Олександри Федорівни, відгукнувся поезією «Хоча лежачого й не б’ють...», у якій з гнівом-присудом пророчо передбачав:

Тебе ж, о суко!
І ми самі, і наші внуки,
І миром люди прокленуть!

Не прокленуть, а тільки плюнуть
На тих оддоєних щенят,
Що ти щенила...
[10, т. 2, с. 362].

Ще ж вірив, що прийде той час, коли

...люде тихо
Без всякого лихого лиха
Царя до ката поведуть
[10, т. 2, с. 362].

Така праця Т. Шевченка не була марною. Скажімо, один із перших біографів Т. Шевченка Василь Маслов писав, що влітку 1859 року йому пощастило познайомитися з «великим “володарем наших дум” Т. Шевченком, який своєю незвичайною долею, своєю поезією справив на нього “великий вплив у моральному смислі”» [9, с. 29]. Вельми цікавими у цьому плані є й свідчення відомого українського етнографа, мистецтвознавця, археолога й музезнавця М. Біляшівського. Переповідаючи розповіді селян с. Пекарів про Т. Шевченка, він зазначив, що простий народ Т. Шевченко цікавив, насамперед, як людина, що чутлива народна маса дуже тонко відчула безмежну любов поета до простого люду, глибинне розуміння ним його потреб, боротьбу за його інтереси і тому його ім'я і його образ оповила серпанком народної легенди, наділивши лицарськими чеснотами, надприродною силою казкового героя [докладніше про це див.: 8, с. 313–317]. Оце й був той ґрунт, на якому і в подальшому формувався шевченківський тип української людини, відбувалося національне самопізнання і самоусвідомлення українців, отже і становлення нашого національного світогляду та нашої національної свідомості загалом.

Розвиваючи ідеї Т. Шевченка, І. Франко також утверджував у свідомості своїх сучасників розуміння праці як боротьби, як духовного, морального, соціального та ідейного формування особистості та пошуку природних основ поступування української нації. У цьому формуванні, в цьому поступуванні він виокремлював три найважливіші моменти. Перший із них – широкий розголос та підтримка ідей Т. Шевченка новими поколіннями українців. «Москвофільство» в Галичині закономірно стало сходити з політичної арени як таке, що не відповідало вимогам часу та інтересам українського народу. Натомість, у свідомості галичан Т. Шевченко вийшов на перший план, адже його творчість «розбудила серед молодого покоління народолобство зовсім іншого роду» [12, т. 35, с. 38]. Народолобство дієве, революційне, абсолютно відмінне від того, яке уявлялося тодішній консервативній частині суспільства, яка разом зі своїми ідеями також уже відходила в минуле. Сутність другого – полягала у єдності різних прошарків та верств, різного роду рухів українського суспільства, у згуртуванні їх на підставах ідей Великого Кобзаря, у спонуканні цих верств і прошарків, цих рухів до дії, до участі у суспільно-політичному житті, до зміни соціальних обставин повсякденного життя на користь гноблених і зневажених, на користь справедливості

й уваги та поваги до людської особистості. «Найвищі ідеї, найрадикальніші думки його доби зливаються в Шевченковій поезії нероздільно з народним змістом. Він є немов великий факел з українського воску, що світиться найяснішим і найчистішим вогнем європейського поступу» [12, т. 34, с. 388], – писав І. Франко з цього приводу у статті «Тарас Шевченко і його “Заповіт”». І, нарешті, третій – невинне зростання національної свідомості як відповідь різного роду окупантам і як вияв прагнень мати свою державу – вільну і самостійну Україну. Скажімо, у статті «Нові причинки до історії польської суспільності на Україні в XIX в.» прояви перших проблисків нової української національної свідомості не на Поділлі, не в Київщині, а за Дніпром, у Полтаві та Харкові І. Франко пояснював тим, що революційні ідеї Т. Шевченка саме тут знайшли найширше, найглибше сприйняття, адже його гаряча опозиція до польщизни тут була до глибини перечута усім серцем. Тому так наполегливо і послідовно працював над підготовкою, виданням, прочитанням та пропагандою творів Т. Шевченка. Тому так наполегливо і послідовно спонукав до цієї праці Михайла Драгоманова, Михайла Павлика, Івана Белея, Клементину Попович, інших видавців, перекладачів, учителів та знайомих. А коли товариство «Руська бесіда» у Станіславові запросило його виголосити відчит на вечорницях, присвячених черговій річниці Кобзаря, незважаючи на свою зайнятість, без будь-яких вагань дав згоду і попередньо надіслав організаторам його текст. То, в його розумінні, також була праця, хоча, так сказати, й чорнова, буденна, але саме та, якої так потребувала загальноукраїнська справа. І він ніколи не цурався її, адже добре розумів, що вона є примноженням і утвердженням Шевченкових почувань і цінностей, спрямованих на поступування широких народних мас до створення незалежної української держави.

Винятково важливими з погляду національного самопізнання та самоусвідомлення українців є й інші положення шевченкознавчих праць І. Франка. Насамперед звернемося до двох із них, які, на жаль, ще й досі не знайшли усебічного та повного висвітлення у шевченкознавчих та франкознавчих дослідженнях. Маємо на увазі проблеми *переживання* та *усвідомлення* Т. Шевченком своєї сучасності, а також переживання та усвідомлення духовного світу, життєвих принципів, переконань, ідей, ідеалів Т. Шевченка *його сучасниками та нащадками*, їх значення для формування національно свідомої, гармонійно розвинутої і соціально дієвої української особистості.

Якраз тут буде доречним звернутися до статей «Шевченко – ляхам», «Шевченко і Єремія» та «Передмови [до видання: “Вибір декламацій для руських селян і міщан”. Вид-во т-ва “Просвіта”. Львів, 1902]». Предметом уваги І. Франка у них є характер переживань Т. Шевченком суперечностей своєї епохи, їх порівняння з переживаннями біблійного пророка Єремії, а також місце і значення його переживань у національному самовизначенні та самоутвердженні українців. Прикметною, отже і вельми повчальною для нас, ознакою цих граней духовного світу Кобзаря І. Франко називав природність, чистоту, щирість і, найголовніше, – життєвість, життєтворчу основу. Пізнання, переживання та усвідомлення їх у процесі становлення національної особистості та формування національної самосвідомості, у боротьбі різних партійних програм та рухів,

приводять І. Франка до твердого переконання в тому, що «Кобзар» Т. Шевченка для нас не Коран чи то Євангеліє, що він для нас – не підручник історії, політики чи філософії. Його вартість для українців виявляється «у тім гарячім, чистім, щиро людським почутті, яке ніколи не помиляється і, лежачи в основі всіх поступових і ліберальних програм, лишається безсмертним, хоч і як би змінилися побудовані на нім логічні програмові конструкції» [12, т. 35, с. 173]. Саме такого почуття і такого переживання бракує Єремії, адже він – «відгук важкого ко н а н н я юдейської держави» [12, т. 35, с. 187]. І хоч це, на думку І. Франка, одна з найтрагічніших постатей людської історії, хоч він гаряче любить свій народ і так само гаряче ненавидить його завойовників, усе ж таки свою проповідь, усю свою діяльність Єремія «концентрує в тім, щоб голосити свому народові к о н е ч н і с т ь – п і д л я г а т и, к о р и т и с я й о г о н а й б і л ь ш о м у в о р о г о в і – В а в і л о н о в і» [12, т. 35, с. 187]. Це ж дає І. Франкові усі підстави характеризувати єврейського пророка як голосителя непопулярних думок, віщуна руїни й кари, вважати його висловом безвихідного становища єврейського народу, засудженого на загибель, адже він відчуває цю загибель, але не може говорити інакше. Його б'ють, лають, ненавидять, його зневажає сам король. Так «сеї гарячий патріот до кінця життя грає сю незавидну роль ворона, що накрюкує рідному народові нещастя й руїну» [12, т. 35, с. 187]. Як же доля Єремії може стосуватися Т. Шевченка?

Продовжуючи досліджувати поставлену проблему, І. Франко проводив чітку межу між цими двома посталями: Єремія – живе втілення зневіри в собі та єврейському народові, наслідком чого є занепадництво, рабська покора, приреченість на загибель, а відтак і відсутність будь-якого спротиву своїй долі; Т. Шевченко – пряма протилежність Єремії, він – «віщун і діяч народного відродження і братолюбія» [12, т. 35, с. 187]. Звідси виняткова сила його впливу на маси, виняткова сила його єдності з ними, що й зумовлює переживання Т. Шевченка цими масами як власної долі, як самих себе. «Ми, – писав І. Франко у передмові до вибраних творів для декламацій українськими селянами та міщанами, – читаючи поезії Т. Шевченка або інших великих майстрів слова, на хвилю немов перестаємо бути самими собою; поетичне слово пориває нас за собою, *ми живемо життям самого Шевченка, дивимося на світ його очима, плачемо його сльозами* (виокремлення шрифтом моє. – О. В.), і се є для нас найвища школа, бо *ми вчимося бути частиною великого чоловіка, присвоюємо собі частину його душі* (виокремлення шрифтом моє. – О. В.). І тут, у своїй конечній цілі, поезія сходиться з молитвою, підносить нашу душу над буденну дійсність, робить нас іншим чоловіком, ліпшим, ніж звичайно, приучує нас бути ліпшими і в інших, буденних випадках, побільшує в нашій серці запас доброго чуття, щирості, любові і замилювання до правди, – значить, учить нас найбільшій штуці – бути щасливими на землі» [12, т. 33, с. 424]. В основі такого переживання лежить, як бачимо, пізнання своїх можливостей, пізнання самого себе, яке відбувається завдяки зіставленню, співвідносності своїх життєвих принципів та ідеалів, свого духовного світу з життєвими принципами та ідеалами, з духовним світом Т. Шевченка, на підставі аналізу з урахуванням явищ навколишньої дійсності та вибору своєї позиції, свого ставлення до них, своєї їх оцінки. Окрім того, Т. Шевченко в такому разі постає як образ яскравої національної особистості, як образ національного

провідника, який спонукає нас до самопізнання, а відтак і до дії, до самоудосконалення згідно зі зробленими висновками.

Це ж зіставлення, ця співвідносність, це самопізнання та самовдосконалення, отже й переживання, – своєрідний аналіз обставин, дійсності і самого себе в них, своєрідний вибір своїх життєвих принципів та ідеалів, своєрідне розуміння мети, смислу і цінності свого життя, формування громадянської і національної загалом позиції кожного члена українського суспільства, який, переживаючи Т. Шевченка, стає його частиною, тобто «частиною великого чоловіка». Таким способом І. Франко порушив винятково важливу проблему, над розв'язанням якої працював сам, над розв'язанням якої маємо працювати сьогодні й ми: переживши душею і серцем Т. Шевченка, його цінності, ми візьмемо собі їх на озброєння, забезпечимо їх спадкоємність, отже і покладемо в основу розбудови Незалежної України, її майбутнього!

Прикладом такого переживання Т. Шевченка для нас є сам І. Франко. Глибинне й усебічне пізнання Шевченкових цінностей приводить його до твердого переконання, що вони, ці цінності, – одне з найпотужніших джерел національного поступу. Відхід від них, як і від національних цінностей загалом, – то прірва для такого поступу. Порівнюючи творчість Т. Шевченка і «Хуторну поезію» Пантелеймона Куліша, І. Франко зробив декілька обґрунтованих і вельми важливих висновків. Скажімо, він доводив, що поняття «Бог», «божий» для Т. Шевченка – поетична фраза, художній образ і не має в нього ніякого догматичного, релігійного значення; у П. Куліша він – «всеблагий бог», вершитель долі людських, він – понад людиною і дійсністю. З такого розуміння Бога та божого випливають і різні громадянські, ідейні, політичні і тощо позиції. Т. Шевченко, наголошував І. Франко, закликав «вчитись так, як треба», щоб була своя мудрість; він проголошував: «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля». Смысл життя, усієї поступової праці, спрямованої на вихід України з того становища, в якому вона опинилася, будучи у складі царської Росії, він вбачав у розв'язанні проблем повсякденної дійсності і покладался у цій справі не на небесні сили, а на сили власні, на сили українського народу. Відтак, народ, діяльність провідників українських національно-визвольних змагань Т. Шевченко мав за основну опору національного поступу. Для П. Куліша понад усе був Бог, божа сила, а козаки – розбійники, гіркі п'яниці. «Во ім'я бога всеблагого, – писав І. Франко, – д. Куліш кидає болотом і на другі моменти нашої минувшості» [12, т. 26, с. 167]. Він винив український народ, те «перелюбне і людожерне плем'я» за міжособні чвари князів, відступництво та ненажерливість неписьменних владик, нібито вони так діяли з волі народу. Тим самим болотом він кидав на народних співців-кобзарів, для якого вони також лише корчемні п'яниці, які прославляли по бенкетах пожари, хижацтво. На противагу їм, справжнім героям, захисникам інтересів українського народу, П. Куліш виставив Петра I і Катерину II, цих найзатятіших ворогів України. До живого дотикав І. Франкові й розбрат між П. Кулішем та Миколою Костомаровим, що стало причиною закриття «Основи», якраз у той момент, коли «супроти українського літературного і громадського руху збирались грозові хмари» [12, т. 41, с. 133], рабське мовчання у пору деспотизму, боязнь не те, що писати подібно Шевченкові, а й передувати чи прочитати його твори (як усе це, на жаль, нагадує багато кого і в сучасній

Україні! – *О. В.*), «ту красу і гордоці нашої літератури» [12, т. 28, с. 125]. На цьому тлі Т. Шевченко для І. Франка постає як речник національних ідей [12, т. 45, с. 452], святий і національний пророк [12, т. 46, кн. 1, с. 446], признаний провідник українського народу [12, т. 28, с. 113], який об'єднав у своїй творчості героїчну минувшину, сучасне й майбутнє України, вказавши своїм землякам шляхи до свободи і волі. Переживши Т. Шевченка саме таким, І. Франко виніс на перший план гостропекучу для своїх сучасників і для нас проблему національного обов'язку перед своїм народом і Україною. Його суть полягала в організованій, повсякденній, саможертвній праці, спрямованій, з одного боку, на піднесення рівня національної свідомості закріпаченого люду, а з іншого – на активізацію руху опору народних мас самодержавній царській системі, на здобуття незалежності України, що вимагало підпорядковувати усього себе, усе своє життя виконанню цих завдань. «Високе почуття національного обов'язку у Шевченка не знало ніякого компромісу» [12, т. 43, с. 389], – підсумував І. Франко у статті «На роковини Т. Г. Шевченка». Таке розуміння та усвідомлення національного обов'язку було характерне й для самого І. Франка. Т. Шевченко, як бачимо, – одне з джерел цього розуміння й усвідомлення. Оскільки у підсоветському літературознавстві дослідження подібного роду проблем неофіційно забороняли, зупинимось на них дещо докладніше.

Усвідомлення для І. Франка, як і для Т. Шевченка, означало не що інше як відчуту і знайдену потребу та необхідність змінити дійсність, підкоривши її собі, і створити таким способом нові обставини, нову дійсність, які відповідали б своєму їх розумінню, у яких людина, долаючи дисгармонію ідейних, духовних, соціальних, історичних, політичних та інших цінностей, приходять до їх гармонії. Це ж своєю чергою й викликає почуття національного обов'язку, потребу його глибинного та усебічного усвідомлення. Зміст такого почуття, такого усвідомлення у Т. Шевченка визначався, як писав І. Франко, увагою до простого люду та його інтересів, адже «сю увагу огниста муза Шевченка перемінила в завзяту проповідь гуманізму, свободи та любові до тих мас, у гіркі докори на їх гноблення та кривдження з боку “братів”» [12, т. 45, с. 424], що й спонукало обох поетів до дієвої громадської роботи з формування національної свідомості українців, їх національного самопізнання та самоусвідомлення за найжорстокіших обставин російської та австро-угорської імперій, про що уже йшлося вище.

Тут лише додамо, що Т. Шевченкові у процесах цього формування І. Франко відводив першорядну роль і першорядне значення. Аналізуючи його світоглядну та громадянську позицію, він акцентував, що високий рівень національної свідомості Т. Шевченка, його ідейна та духовна зрілість як української національно свідомої особистості знаходять свій вияв, насамперед, у його політичних орієнтаціях та політичному самовизначенні, у чіткому розмежуванні соціальних, політичних та ідейних основ російського самодержавства та країн Західної Європи, в чіткому баченні у цьому контексті майбутнього України, її призначення в історичному поступуванні європейських народів. Для Т. Шевченка, як і для його сучасників Ізмаїла Срезневського, Василя Григоровича, М. Костомарова, були неприйнятними ідеї російських панславістів, оскільки, останні ставили собі завдання оновити «гнилий Захід», тобто зросійшити його у дусі панрусизму

[12, т. 26, с. 117]. Зробивши такий вибір, разом зі своїми однодумцями Т. Шевченко рішуче став супроти Росії й свідомо орієнтувався на Європу, оновлену наукою, освітою, тобто передовими ідеями свого часу, чим указав шлях і наступним поколінням. Коли згадати боротьбу в Галичині між «москвофілами», «народовцями» та радикалами й українофілами часів І. Франка [див. про це докладніше: 2, с. 131–175], то наголос на такому політичному самовизначенні Т. Шевченка був вельми злободенним і своєчасним, адже надавав цій боротьбі цілком визначеної цілеспрямованості.

З життям і творчістю Т. Шевченка І. Франко пов'язував й дієве духовне, ідейне та світоглядне загалом становлення української нації, яке характеризувалося поступовим переходом від космополітизму, пустопорожності, проросійських орієнтацій до конкретної роботи в науці, освіті, культурі та пропаганді національної ідеї серед населення. Наслідком цієї роботи було відкриття недільних шкіл, в яких «хлопомани» навчали простих людей читанню, письму, викладали основи рідної історії. Т. Шевченко написав для цих шкіл «Букварь», П. Куліш – «Грамотку», О. Кониський – «Щотницю». Проводилися й інші дієві культурно-освітні заходи. Уся ця робота викликала неабияку зацікавленість селян і міщан минулим свого народу, розбудила широкі маси українського народу до боротьби за свої соціальні та національні права так, що їм стала уявлятися нова гайдамаччина. Налякана цим рухом панівна верхівка поспішила звернутися з доносом на «хлопоманів» і вимагала заборони не лише безневинної «Грамотки» П. Куліша, а й «знесення могили Шевченка, в якій нібито приховано ножі для назріваючої різанини» [12, т. 41, с. 134], що ще більше загострило це протистояння, цю боротьбу.

Так І. Франко показав, як ідеї Т. Шевченка оволодівали масами, формували їхню активну життєву позицію, зумовили невпинне зростання їхнього національного самопізнання та національної самосвідомості, стали джерелом формування провідної національної ідейної та духовної верстви. Він неодноразово говорив, що боротьба навколо Т. Шевченка є одним зі способів національного самопізнання та самоусвідомлення учасників цієї боротьби. Усією своєю складністю та розбіжністю позицій вона активізувала суспільно-політичні рухи, діяльність громадських організацій у напрямі до пошуку істини, до участі усе вищих і ширших верств та прошарків українського суспільства, їх самовизначення у цій боротьбі. Наприклад, у другій частині статті «Тарас Шевченко» І. Франко гостро критикував ставлення «народовців» до Кобзаря. Останні не вважали за потрібне відзначати чергові роковини смерті поета з кількох важливих, на їхню думку, причин. Він є православний, отже «не підходить під всеукраїнське уніатство угодовців» [12, т. 28, с. 127]. Другою причиною вони вважали факт того, що він не галичанин і живе в підросійській Україні, отже «не підходить під марку лояльності супроти австрійської династії» [12, т. 28, с. 127]. Провиною Т. Шевченка вважали і те, що він «по думках своїх далеко скорше радикал і націоналіст, чим галицький “народовець”» [12, т. 28, с. 127]. Оскільки ж митрополит у Галичині став охоронцем уніатської та «народовецької» правдивості, то й він приєднався до тих заборон. Суперечки, незгоди та непорозуміння між, як говорив І. Франко, головними стовпами «угодовців», зумовили й позицію одного з лідерів партії «народовців» А. Вахнянина. Він сам відмовився диригувати в концерті і виголошувати промову на вечорі, присвяченому Т. Шевченкові, адже

вважав таку участь компрометацією самого себе. Чвари між «народовцями», викликані безглуздою оцінкою Т. Шевченка і таким само безглузким ставленням до нього, зазнали рішучого осуду і принципового заперечення, адже становлення національної свідомості тодішньої галицької інтелігенції, селян і міщан переросло їх і вийшло на значно вищий рівень, дало сильні поштовхи в обороні пам'яті Кобзаря, до потреби нового, глибшого осмислення його життя і творчості широкими масами. «Пам'ять ту обходять у нас по селах і містечках, де ще “не допіввають кури” угодовської безхарактерності. Почтили ту пам'ять і редакції часописів літературних, що виходять у Галичині, почтили як могли і як уміли» [12, т. 28, с. 128], – писав І. Франко з цього приводу.

Досліджуючи впливи Т. Шевченка на формування в українців почуття усвідомленого національного обов'язку, І. Франко пояснював природу і силу цього впливу відповідністю духу Т. Шевченка духові українського народу і навпаки. Цю взаємовідповідність обумовили революційні настрої та утвердження національної свідомості в українському суспільстві. Особливу роль тут відігравали громади молоді. Їх, наголошував І. Франко у статті «Д-р Остап Терлецький. Спомини і матеріали», об'єднувала спільна робота з піднесення патріотичного духу серед населення і згуртування на цих підставах різних його верств і прошарків. У поезії Т. Шевченка, у його життєвих принципах та ідеалах, у його розумінні мети, смислу та цінності життя, громадянській та національній позиції молодь знаходила вдячний ґрунт для такої роботи. Шевченківські вечори, декламування та обговорення творів поета, пропаганда його життя і творчості серед різних кіл тогочасного українського суспільства дієво сприяли пізнанню усіма учасниками таких і інших заходів минулого та сучасного України, в якому разом з Т. Шевченком вони дошукувалися відповідей на питання про природу та характер основних соціальних явищ та взаємин між людьми, пробуджували в їхніх душах бажання діяти ще активніше, ще активніше протистояти національному гнобленню і визиску, адже поет з небаченою на той час сміливістю вказував «на справжню суть того, чим захоплювались тодішні “патріоти”» [12, т. 41, с. 121] як в Україні, так і в Росії. Саме так і вони підносилися до критичного пізнання, переживання та осмислення минулого і доходили висновку, до усвідомлення того, що «ідеал суспільних і моральних відносин не за нами, а перед нами» [12, т. 41, с. 85], що його потрібно наближати тяжкою, послідовною працею на полі національного поступу, зусиллями усієї української громади, адже саме до цього й зобов'язує минуле, теперішнє і майбутнє України. На основі цього відбувалося й самопізнання, самоусвідомлення та самовизначення як окремо взятої особистості, так і української нації загалом, а образ Т. Шевченка у свідомості мас утверджувався як взірець досконалості української людини, справді-таки речника національних ідей і національного пророка.

Навіть за побіжного огляду шевченкознавчих праць І. Франка неважко дійти переконання в тому, що їх автор чітко визначив складові, розкрив зміст та особливості самопізнання і самоусвідомлення у процесі формування та становлення національної свідомості, національного світогляду українців середини ХІХ – початку ХХ століть. Серед них він називав, насамперед, такі шевченківські цінності, як національні ідеали свободи, волі, незалежності, героїв національно-визвольних змагань, національно

свідомої української громади і т. д., праця, загострене почуття національного обов'язку, шевченківський тип духовної досконалості української людини з її критичним ставленням до дійсності, безкомпромісністю, коли йдеться про долю нації, неослабним інтересом до внутрішніх закономірностей розвитку суспільства, сутності тих чи інших явищ, з її потребою в активній громадській та суспільно-політичній діяльності, постійного пізнання, переживання й осмислення явищ навколишньої дійсності та національної історії, самопізнання і самовдосконалення тощо, пошуками на цих підставах виходу України на самостійний, незалежний шлях розвитку. Так І. Франко скеровував ці процеси у природне, національне русло, вказував природні, національні шляхи історичного становлення і розвитку української нації, її самоутвердження у світовій спільноті на цих підставах. Зрештою, маємо усі підстави зробити й такий висновок: шевченкознавство І. Франка стало одним із джерел формування та становлення самого І. Франка як взірця національної ідейної, духовної, громадянської та суспільно-політичної досконалості української людини, як яскравої і національно самобутньої особистості, адже він глибоко й усебічно пережив і усвідомив шевченківські цінності як цінності загальнонаціональні, загальнозначущі. На їх підставах він активізував духовне, соціальне та суспільно-політичне життя різних верств та прошарків українського суспільства, їх духовну, соціальну та суспільно-політичну діяльність, спрямовував її на здобуття Україною свободи і незалежності. У такий спосіб І. Франко сформував справді національні основоположні підстави вітчизняного не лише шевченкознавства, вивчення творчості Т. Шевченка в середній та вищій школі, а й ідейного, духовного, соціального, суспільно-політичного та історичного поступування української нації, на що й має бути спрямованою уся увага, уся робота сучасних поколінь українців, щоб повернути й утвердити нашого національного пророка в їхньому повсякденному житті, в їхній повсякденній національній свідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Гринів О.* Українська націологія: XIX – початок XX століття. Історичні нариси / Олег Гринів. – Львів, 2005.
2. *Скельчик С.* Українофіли: світ ідей українських патріотів другої половини XIX століття / Сергій Скельчик. – К., 2010.
3. *Зайцев П.* Життя Тараса Шевченка / Павло Зайцев. – Нью-Йорк ; Париж ; Мюнхен, 1955.
4. Кирило-Мефодіївське товариство : у 3 т. – К., 1990.
5. *Мельник Л.* Утвердження ідеї українського національного самовизначення (кінець XVIII – початок XX ст.). / Леонід Мельник. – Видання друге, доповнене – К., 2012.
6. Писання Трохима Зінківського / за ред. В.Чайченко. – Львів, 1896. – Кн. 2.
7. *Сабадуха В.* Українська національна ідея та концепція особистісного буття / Володимир Сабадуха. – Івано-Франківськ, 2012.
8. Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982.
9. Тарас Шевченко в епістолярії відділу рукописів. – К., 1966.
10. *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. / Тарас Шевченко. – К., 1970.
11. *Шлемкевич М.* Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – Нью-Йорк, 1954.

12. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К., 1976–1986.

Стаття надійшла до редакції 23.12.2013

Прийнята до друку 31.03.2014

IVAN FRANKO'S SHEVCHENKO STUDIES WITHIN THE CONTEXT OF NATIONAL SELF-COGNITION AND SELF-IDENTIFICATION OF THE UKRAINIANS

Oleksiy VERTIY

*The Ivan Franko National University of L'viv, Institute of Franko Studies,
1 Universytets'ka Str., L'viv 79000, Ukraine*

The article attempts at reading Ivan Franko's Shevchenko Studies through the prism of national self-cognition and self-identification of the Ukrainians. It indicates the significance of the scholar's legacy in the shaping of modern national awareness.

Keywords: idea, national, awareness, advancement, perfection, Ukrainian, man.

ШЕВЧЕНКОВЕДЕНИЕ ИВАНА ФРАНКО В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОПОЗНАНИЯ И САМОСОЗНАНИЯ УКРАИНЦЕВ

Олэксий ВЕРТИЙ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000*

Селано попытку прочитать шевченковедческие исследования Ивана Франко сквозь призму национального самосознания и самоопределения украинцев, указано на их значении в формировании национального сознания наших современников.

Ключевые слова: идея, национальный, сознание, прогресс, совершенство, украинский, человек.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

УДК 821.161.2-1 "18/19" І. Франко. 07:821.134.2'04

ДО ДЖЕРЕЛ «ПРИТЧІ ПРО ПРИЯЗНЬ» ІВАНА ФРАНКА

Валерій КОРНІЙЧУК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
т. 0322-964190*

Висловлена гіпотеза, що безпосереднім джерелом Франкової «Притчі про приязнь» послужив 48-й приклад «Про те, що сталося з чоловіком, який випробовував своїх друзів» із книги «Граф Луканор» середньовічного іспанського письменника Хуана Мануеля, а не «Притча св. Варлаама о трех друзьях», як уважалося раніше. Аналізуючи різні варіанти сюжету про справжню дружбу, автор зробив висновок, що саме твір Хуана Мануеля, який був відомий І. Франкові, й ліг в основу «Притчі про приязнь».

Ключові слова: притча, сюжет, фабула, алегорія, іспанська література, генеза, інтерпретація.

Друзі пізнаються в біді.

Народна мудрість

Немає серед друзів того друга,
Хто б сина в жертву дати захотів.

Хосе Мануель

«Блукаючи по різних стежках всесвітньої історії та літератури» в пошуках духовних скарбів минувшини, І. Франко «намічував собі для пізнішого вжитку» окремі сюжети, щоб накласти на чужу основу «власні узорі». Вливаючи в старі міхи «чисте покріплююче вино», він незлостиво глузував із майбутніх пінкертонів, «котрі не будуть мати і вміти що кращого робити, як віднаходити “джерела”, з яких котрий поет черпав своє вітхнення». «Гай, гай! – інтригував автор “Мого Ізмарагду”. – Ті джерела сотки, тисячі літ отворені і доступні кожному, і здоровому оку й шукати їх недалеко» [3, т. 2, с. 180].

Насправді не так легко було пізнішим дослідникам з'ясувати генезу того чи іншого Франкового твору, бо поет умів ховати свої таємниці в лабіринтах художніх масок і містифікацій. Навіть такий проникливий літературознавець, як Олексій Мороз, у спеціальній розвідці «До генези й джерел “Мого Ізмарагду” Ів. Франка» [2, с. 125–152]

не зумів віднайти «отворені і доступні кожному» першовитоки деяких віршів. Зокрема, аналізуючи «Притчу про приятель», учений був переконаний, що поет обробив «Притчу св. Варлаама о трехъ друзьяхъ», яка «є в багатьох рукописних збірниках, є і в романі “Варлаам і Йоасаф”, але текстуально найближча притча Франка до тексту притчі з давнього “Ізмарагду”» [2, с. 143]. Проте, на жаль, О. Мороз не посилався на жоден первісний варіант, що міг би прислужитися до створення оригінального поетичного твору. Натомість згадану притчу з крехівського рукопису наводить сам І. Франко в докторській дисертації «Варлаам і Йоасаф, старохристиянський духовний роман і його літературна історія»: «Подобни су[т] възлюбъшеи сего мира красоту и сладости его насыщъшеся, пач[е] будущихъ благъ мимотекущаа и немощнаа изволиша, человеку три другы имяшу. В нихъ же бо двою съ любовію чътяше и зъло любовію даж[е] и до съмерти ея ради подвизаяся и ея же рады бѣды тръпя глагоаше, на тр[ет]іемъ же много небреженіе имяше, нѣи чъсти сподоби его ни любъве, якож[е] достоаше, мало нѣкое и[ли] ничтож[е] рещи нанъ творяше друга Богу. Въ единъ отъ днѣи приидоша къ нему старѣйшии нѣци и грозници воины, тъщащеса скоростію великою сего вести къ царю, слово да да[сть] имъ же ес[ть] длъженъ тьмою талантъ. Уныну ж[е] ему бывъшу искааше помощъника, да заступитъ его къ страшному цареву отъту. Текъ же убо къ пръвому всѣхъ искрънему другу, глагола: съвѣдаешъ ли, о друже, яко войну полагахъ душу тебе ради. Нынѣж[е] трѣбую помощи дньесъ одръжащаа мя ради бѣды и нужда. Како убо исповѣхъ, заступиши ли мя и каа ми будетъ надежда, о друже възлюбленъне? Отвѣщавъ убо онъ, глагола: нѣсмь тебе другъ, человече, ни съвѣдаю, кто ты еси. Ины бо имамъ три другы съ ними веселитис[я] и другія на (?) и прочее сътворити. Се дамъ ти сукляници двѣ, да имаши я на пути; не будетъ никоєя ж[е] плъзы инояж[е] и какоа же почаи отъ мене надежда. Сіа услышавъ онъ и недоумѣя съ о отвѣтѣ семъ и еяж[е] помощи надѣшес[я] отъ него. И тече къ лругому и глагола къ нему: помъниши ли, о друже, колико пріятъ отъ мене чести добрыхъ и учиненіи.

Дньесъ въ печал[ь] въпадыи в напас[ть] великую, трѣбую поспѣшителя. Како убо, можеши ли съ мною потрудитис[я] о сихъ разумѣю? Другъ же отвѣща: не празднуя дньесъ с тобою потрудитис[я], въ печали бо і азъ и въ напасѣи въпадъ, въ скръби есмь. Обач[е] мало с тобою поиду, аще и на плъзу ти не буду и скоро обръщус[я] отъ тебе своими пекіеся. Тъщамаж[е] рукама възвративъся оттуду человекъ ть о всѣхъ недоумѣвая, рыдая себе суєтънѣи надежди неразумныхъ своихъ другъ и непомыслъныя страды своея, ихъ же онѣхъ ради притръпѣ. Таче идее къ третіему своєму другу, ему ж[е] никогда не угоди ни обещъника своєму вес[е]лію никогда же сътвори ни зва, ни глагола къ нему осрамленному лицеемъ и долу зря: не имамъ усть разве[р]сти къ тебѣ съвѣдъи истинъно, як[о] помъниши мене никогда же добро сътворишу ти. Аще и дружбу приложихъ къ тебѣ. Ню зане напас[ть] ять мя люта, никакож[е] отъ другъ моихъ надежда спасенію моему, приидохъ къ тебѣ помоляся, аще ти, въможно ес[ть] малу нѣкую помощь да подаси ми. Не отрѣцайся, не помня моего неразуміа. Онъ же реч[е] тихомъ лицеемъ и съ радостію: подоба ес[ть] друга своего искръняго, глаголя ты суца, и малое помня добродѣаніе твое съ прилажаніемъ дньесъ въздаваю ти, и азъ умоляю тебе ради царя. Не бойся убо ни устрааися! Азь преж[е] тебе доиду къ царю и не прѣдамъ тебе въ ружѣ врагъ твоихъ.

Дрѣзай, възлюбленѣне друже, и не буди въ скрѣби и печали. Тогда умоливсьѣ (може бути, “умиливсья”) он глаголаше съ слѣзами: Увы мнѣ, како преж[е] поплачус[я] о любѣви же на непамятивою дружбу оную и лѣживую или врѣдумия своего поплачу и недоумѣванія еже къ искрѣнему своему и истиньному показах другу» [3, т. 30, с. 338–339].

«Устами» Варлаама І. Франко розшифрував алегоричні образи цієї повчальної історії: «Перший приятель – се багатство і бажання золота. Задля нього чоловік багато терпить і побивається, та коли приходить йому кінець, не візьме його з собою. Другий приятель – се жінка, діти “и проча уживы и свойти”, котрих любимо та котрі по смерті щонайбільше проводять нас до гробу та відси вертаються назад до своїх земних клопотів. Тільки третій приятель, на котрого ми в житті найменше звертали уваги, – се віра, надія, любов, милостиня, чоловіколюбство і інші чесноти, – ідуть з нами на той світ до Бога і боронять душу “от врагъ наших... и злых бѣсов на аерѣ подвижящемся яти и горко ищущим” [3, т. 30, с. 339].

Дещо інший, коротший варіант притчі, який був також доступний поетові, містився в збірнику В. Яковлева «К литературной истории древнерусских сборников: Опыт исследований “Измарагда”», що зберігається в бібліотеці І. Франка за № 1507 [5]. Як зазначав російський медієвіст, у 47-му главу другої редакції «Измарагда» внесена «Притча св. Варлаама о трех друзьях». Зміст її такий: «Одинъ человекъ имѣлъ трехъ друзей, изъ которыхъ двоихъ очень любилъ, третьяго же имѣлъ въ пренебреженіи. Но вотъ являются къ нему воины отъ царя, и обвиняя его въ преступленіи, хотятъ вести къ этому царю. Устрашившись за свою участь, обратился нашъ человекъ къ своимъ друзьямъ, стараясь найти въ нихъ себѣ помощь. Пришелъ онъ къ первому другу и сказалъ ему: помнишь ли какъ я всегда любилъ тебя “и душу свою за тя полагахъ”, теперь обращаюсь къ тебѣ съ просьбою, – помоги мнѣ въ моемъ горѣ. На этотъ первый другъ спросилъ его: въ чемъ состоитъ твое горе, и, когда услышалъ, что грозные воины требуютъ несчастнаго къ царю, отвѣтилъ: если ты таковъ, то больше не другъ мнѣ, вотъ тебѣ двѣ ризы, больше же ничего не жди отъ меня. Обратился нашъ человекъ ко второму другу и также повѣдалъ ему свое горе, но получилъ отъ него отвѣтъ: и я самъ теперь въ печали, однакоже пойду, проведу тебя до половины дороги, но потомъ долженъ возвратиться и позаботиться о своемъ собственномъ горѣ. Услышавъ такой отвѣтъ, несчастный заплакалъ, видя неблагодарность тѣхъ друзей своихъ, которыхъ онъ такъ любилъ и пошелъ къ третьему другу, къ которому обратился съ такими словами: другъ мой, ты знаешь, я не имѣлъ къ тебѣ большой любви, но теперь попалъ въ великую бѣду; окажи мнѣ помощь, не поминая моего къ тебѣ отношенія. Тотъ же кротко и весело отвѣчалъ ему: я твое добро ко мнѣ хорошо помню и за то помогу тебѣ; не скорби и не печалься, я прежде тебя пойду къ царю и умолю его за тебя, не печалься. Тогда человекъ со слезами сталъ говорить: горе мнѣ, какъ я безумно любилъ двоихъ ложныхъ друзей и мало цѣнилъ этого истиннаго друга» [5, с. 219–220].

Далі В. Яковлев навів богословське тлумачення цієї притчі, її «катехитичну мораль»: «Первый другъ есть пагубное богатство, его же ради человекъци впадаютъ въ грѣхи и душу си погубяютъ, смерти же приспѣвши, отъ богатства взяти токмо саванъ

и срачица, а богатство инемъ останется, а собравшему ничего в немъ помощи нѣсть нимало. Второй другъ – жена и дѣти и прочий родъ, ими же по вся дни печалующеся и душу си приобидимъ, а помощи никоя же нѣсть отъ нихъ предъ Богомъ, – проводившее токмо до гроба и опять возвратятся вспять, собою пекущееся и о станкѣхъ начнутъ каторотися. Третій другъ суть милостыни ни времененъ, ни мимо текый, о немъ же Господь рече: сътворите другы отъ Мамоны неправеднаго, и паки милуяй нища Богу взаемъ дасть. Тѣмъ же молю вы: милостыню творите, тый бо есть неложный другъ, избавляяй вѣчныя муки» [5, с. 220].

Помилково О. Мороз вважав, що саме цей текст про значення милостині в житті людини і використав І. Франко у «Притчі про приязнь». «Хоч поет і взяв схожу тему і зберіг в основі сюжетну лінію “Притчі св. Варлаама”, – писав дослідник, – але значно змінив ситуацію, героїв, а дію, що розгортається в творі, переніс у сучасну йому добу, від чого “притча про приязнь” лише виграла і зазвучала не повчанням, як в “Ізмаргді”, а закликом до справжньої великої дружби» [2, с. 143]. Такий аксіоматичний погляд на староруські збірники як на єдиний первень Франкових паренетіконів, притч і легенд фактично ігнорував інші ймовірні джерела, а суттєві відхилення від оригіналу легко пояснювалися своєрідною інтерпретацією поета. Зокрема, на думку Т. Мейзерської, «цікавим тут видається саме той момент, що запозичення притчевих сюжетів іде шляхом вилучення їх з традиційного контексту, надання їм статусу самостійного» [1, с. 277]. Однак насправді фабула Франкового вірша надто далека від згаданих аналогів, щоб виводити її генезу лише з Варлаамової притчі:

Вмираючи, покликав батько сина,
Що був його єдина дитина,
І мовив, звівши голову стару:
«Мій синку, швидко я, мабуть, умру.
Дав Бог мені прожити много літ,
Добра надбати і пізнати світ.
Добро тобі лишаяю. Не марнуй
Його, та й понад міру не цінуй.
Не думай в нім мету життя знайти, –
Се сходи лиш до вищої мети.
Та, крім добра, ти маєш, синку, те,
Що найважніше – серце золоте,
Досить науки і здоровий ум,
І вже пройшов ти молодості шум.
Одного лиш бажаю ще тобі:
Щоб мав ти друга щирого собі».
Син мовив: «Татку, дяка вам і честь!
Та в мене другів щирих много єсть».
«О синку, много при їді й вині,
Та в гору помогти – напевно, ні!
Я, сімдесят п'ять літ проживши, вспів
Знайти одного лиш – та й то напів».
«Ні, татку, – мовив син, – з моїх друзяк

Піде за мене кожний, хоч на гак!»
Всміхнувсь отець. «Щасливий, синку, ти,
Та я би радив пробу навести.
Заріж теля і запакуй у міх,
А нічю йди з тим до друзяк своїх.
Скажи: “Біда! Я чоловіка вбив!”
Проси, щоб захистив тебе і скрив.
Своїх так перепробуй, а потім
Застукай і в мого друга дім».
Послухав син. Як смерклося цілком,
Пішов, важким нав’ючений мішком.
До друга найлюбішого воріт
Застукав: «Живо, живо, отворіть!»
Явився друг. «Це що тебе жене?»
«Я чоловіка вбив! Сховай мене!»
Та сей, не відчиняючи воріт,
Сказав: «Тікай! Чи ще мене й мій рід
Ти хочеш у тяжку біду вплескати?
Адже-ж коли почнуть тебе шукати,
То де-ж підуть насамперед? Сюди!
Бо знають, що я друг твій! Геть іди!»
Пішов по інших своїх друзьях син, –
Не скрив його, не втішив ні один.
А дехто мовив: «Забирайся ти!
Я зараз мушу властям донести.
Адже-ж всі знають, як дружили ми, –
Ще скажуть, що до спілки вбили ми».
Отак всю ніч продвигавши свій міх,
До батькового друга він прибіг.
«Рятуйте, дядьку! Я людину вбив,
Та вже й у місті шуму наробив!
Ось труп! Там десь погоня вже жене!
Ой, пробі, скрийте трупа і мене!»
Старий живенько замки відкрутив
І з міхом парубка в свій двір пустив.
«Ну, ну, небоже, скрийся тут!
А трупа десь я впру в безпечний кут».
Замкнув ворота, взяв на плечі міх –
Та парубок упав йому до ніг.
«Спасибі, дядьку! Не турбуйтеся, ні!
Ніяке зло не сталося мені».
І він сказав йому батьківську річ
І все, що діялося з ним сю ніч.
І як подвійно тут він скористав:
Фальшивих другів збувсь, а вірного пізнав [3, т. 2, с. 213–215].

Аналогічна, на диво схожа історія міститься в популярному творі видатного іспанського письменника Середньовіччя Хуана Мануеля (1282–1348) «Книга прикладів

графу Луканора і Патронію», що більш відома як «Граф Луканор» (1335). Її автор був іспанським інфантом, онуком короля Кастилії Фердинанда III і племінником іншого короля – Альфонсо X Мудрого. Його книга має яскраво виражений дидактичний зміст і розповідає про те, як головний герой граф Луканор у пошуках відповідей на настійні питання щоразу знаходив їх у притчах свого васала Патронію. З чотирьох основних частин цього твору перша частина складається з 51-ї новели-притчі, кожна з яких має однакову композицію: сеньйор запитує поради в слуги, той пропонує йому вислухати чергову життєву або казкову історію, після її завершення обое роблять правильні висновки, а Хуан (тобто сам автор) наказує записати цей приклад у свою книгу, додаючи від себе афористичний двовірш із повчальним змістом.

«Книга прикладів» Хосе Мануеля залишила яскравий слід у світовій літературі. Зокрема, Мігель де Сервантес Сааведра в інтермедії «Театр чудес» використав сюжетний прийом хитромудрого ошуканства з 32-го прикладу «Про те, що сталося між королем і брехунами, які запевняли, що вони тчуть сукно». Подібну історію переповів у «Легенді про Тіля Уленшпігеля» (1867) Шарль де Костер. А Ганс Крістіан Андерсен поклав цю ж притчу в основу відомої казки «Нове вбрання короля» (1837). Іспанський драматург Хуан Руїс де Алакорн свою «Саламанкську печеру» написав під впливом 11-го прикладу «Про витівку, яку дон Ільян, великий учитель толедський, учинив з одним деканом із Сант-Яго». Цю новелу Хорхе Луїс Борхес долучив до знаменитої «Антології фантастичної літератури» (1940) під назвою «Відстрочка». Вона також увійшла до збірника Альберто Мангеля «Black Water: The Anthology of Fantastic Literature» (1984). Один із монологів Росаури, героїні драми «Життя – це сон» Педро Кальдерона де Барки, нагадує 10-ту притчу «Про чоловіка, який через бідність і відсутність інших харчів їв вовчі боби». Цей перелік запозичень із «Графа Луканора» далеко не вичерпний.

Тепер можна констатувати, що до цього почесного списку входить І. Франко, адже сюжет його «Притчі про приятель» збігається з основними колізіями 48-го прикладу прикладу Хуана Мануеля «Про те, що сталося з чоловіком, який випробовував своїх друзів». Граф Луканор зізнається Патронію, що багато друзів запевняють його у своїй відданості, але він хоче перевірити їх, та не знає, як це зробити. Мудрий слуга вважає, що насправді в межових ситуаціях у людини виявляється значно менше друзів, ніж вона думає, і розповідає історію одного знатного чоловіка і його сина:

«Сеньйор граф Луканор, – сказав Патронію, – в одного поважного чоловіка був син. З-поміж інших настанов і порад цей чоловік постійно повторяв синові, що той повинен старатися надбати якомога більше хороших друзів. Син, за порадами батька, почав шукати людського товариства і з багатьма знайомими ділився своїм достатком, розраховуючи зробити їх своїми друзями. Усі вони запевняли його в своїй дружбі, обіцяючи виконувати його бажання і в разі потреби жертвувати заради нього життям і майном. Якось батько запитав молодого чоловіка, чи виконав він його настанову – чи придбав він багатьох друзів. Син відповів, що так, – друзів у нього багато, і серед них особливо вірними вважає десяткох, про яких він знає, що ніколи, навіть перед лицем смерті, вони не зрадять його. Почувши таку мову, батько здивувався, що його син за такий короткий час устиг набути так багато надійних друзів, тим паче, що

сам він, чоловік уже старий, за все своє життя зумів надбати всього-на-всього друга та напівдруга. Син почав сперечатися, запевняючи батька, що говорить правду, що в нього, мовляв, дійсно хороші друзі. Бачачи впертість сина, батько запропонував йому випробувати друзів таким способом: нехай він уб'є свиню, покладе її в мішок і обійде почергово кожного зі своїх друзів. Усім він повинен сказати, що вбив людину, але якщо про це дізнаються, йому і всім його помічникам загрожуватиме смертельна небезпека, а тому він звертається до справжніх друзів із проханням сховати труп і захистити його самого, якщо в цьому виникне потреба. Син послухався поради батька і вирушив на випробування. До кого б він не звертався з проханням, усі відповідали, що охоче допомогли б йому в будь-якій іншій справі, але ж тут треба ризикувати життям і майном, а тому в них не вистачає сміливості йому допомогти. Вони благали його зробити так, щоб ніхто не дізнався про те, що він заходив до них. Серед друзів виявилися, однак, і такі, які бралися якщо не прямо допомогти, то попросити за нього; інші обіцяли, що будуть проводити його аж до самої шибениці, обіцяли навіть гідно поховати. Випробувавши всіх друзів і не знайшовши серед них жодного справжнього, молодий чоловік повернувся до батька і розповів про все. Тоді батько висловив думку, що тепер його син переконався, наскільки досвідчені люди розумніші від тих, які нічого в житті не зазнали. Відтак, він нагадав синові, що в нього самого є один друг та ще напівдруга і що нехай, мовляв, юнак піде до них і випробує їх. Молодий чоловік пішов спочатку до того, кого батько вважав напівдругом. Прийшов він до його дому вночі, з убитою свинею на плечах, постукав до цього батьківського півдруга, розповів йому про свій злочин і про те, як зустріли його друзі. Юнак благав із любові до батька допомогти йому в цій важкій справі. Напівдруг, вислухавши молодого чоловіка, сказав, що задля нього самого він, звичайно, не ризикнув би, – адже вони люди зовсім чужі, але з любові до його батька він спробує заховати труп. Він узяв мішок, у якому лежала свиня, гадаючи, що там була вбита людина, виніс мішок у сад, закопав його в капустяних грядках, вирівняв землю так, як вона була раніше, і відправив молодого чоловіка з Богом. Молодий чоловік повернувся до батька і розповів, як поставився до нього батьківський напівдруг. Тоді наказав синові, щоб наступного дня, коли вони будуть у раді, він зайшов із його напівдругом у сварку і вдарив його в обличчя якомога сильніше. Молодий чоловік виконав наказ батька і дав напівдругу ляпаса. Напівдруг глянув на нього і сказав: “Недобре чинити так зі мною, синок! Але будь певен, що ні за цю образу, ні навіть за гіршу кривду я нікому не покажу капустяних грядок”. Юнак передав слова напівдруга батькові, який звелів йому тепер піти до його справжньому другу і випробувати його. Син так і зробив. Прийшовши в дім батьківського друга, він розповів про своє нещастя, і поважний чоловік, друг його батька, сказав, що готовий оборонити його від смерті і від всякої небезпеки. Трапилося так, що в цей же час у місті вбили одного чоловіка, причому вбивцю не знайшли. Деякі громадяни бачили, що юнак не раз ходив кудись із мішком за плечима, і вони, зрозуміло, запідозрили, що вбивцею був він. Недовго гаючи, юнака схопили і засудили до смертної кари. Друг його батька зробив усе, щоб урятувати молодого чоловіка. Побачивши, що всі старання даремні, він заявив алькальдам, що не хоче безневинно занапастити чоловіка, тому що вбивця

не цей юнак, а його власний єдиний син. Він змусив свого сина зізнатися в жахливому злочині. Син зізнався. Його стратили, а юнак уникнув смерті завдяки самовідданому другові свого батька» [4, с. 146–148].

Отже, уже в першому приближенні помітні сюжетні переклички між «прикладом» Хуана Мануеля і «Притчею про приязнь» І. Франка. Немає сумнівів, що саме ця історія лягла в основу твору українського поета, який мав примірник «Графа Луканора» в польському перекладі у власній бібліотеці [6]. Про те, що він читав цю книгу, свідчить його розвідка «Старинна романсько-германська новела в устах руського народу», опублікована в журналі «Зоря» 1883 року. Досліджуючи мандрівний сюжет про «усмирення непокірної» жінки, І. Франко звернув увагу, що «в XVI віці сеся новела перейшла, здаєсь, через маврів до Іспанії, де 1575 р. стрічаємо її в книжці королевича дон Хуана Мануеля під нап[исом] “El Conde Lucanor”, і то аж у двох опрацюваннях» [3, т. 26, с. 272]. Спочатку вчений переказав уривок із 27-го прикладу «Про те, що сталося з одним імператором, доном Альварфаньессом Мінайей і з їхніми дружинами» [4, с. 86–89], де, зокрема, йдеться, про «дивовижну пробу покірливості жіночої», а потім, аналізуючи 35-й приклад «Про те, що сталося з одним молодим чоловіком, який одружився зі зухвалою й упертою дівчиною» [4, с. 107–111], він відзначив «грубі і варварські» звичаї, змальовані в тій «новелі»: «Батько віддає дівчину заміж, зовсім не питаючись о її охоту і волю, – в цілій новелі о чімсь подібнім навіть споминки нема. Зато яких диких і безумних способів уживається, щоби зломити послідню іскру людської гідності в жінчині, котра в ній, приневоленій в кожному вигляді, проявляється тільки дитячим упором та непокірністю» [3, т. 26, с. 274].

Однак повернемося до притчі «Про те, що сталося з чоловіком, який випробовував своїх друзів». Вона має ще й іншу, але вже алегоричну інтерпретацію. Її розгадку Патроніо пояснив своєму сюзерену так: «Усі люди світу сього думають, що в них є друзі, але коли приходять за ними смерть, їм стає зрозуміло, які це друзі. Підуть вони до мирських людей, а ті скажуть, що в них і власних справ удосталь. Підуть вони до священників і монахів, і ті скажуть, що будуть молитися за них Богу. Підуть до дружини і дітей, і ті скажуть, що проведуть їх до самої могили і поховають. Таким ось способом випробовують вони всіх, кого вважали своїми друзями. І ніхто не допоможе їм урятуватися від смерті, як ніхто із друзів молодого чоловіка не допоміг йому. Тоді вони звернуться до Бога, інакше кажучи – до духовного Батька свого, і він накаже їм випробувати святих, цих напівдрузів людини. Так вони і зроблять. Велика доброта святих, а особливо Приснодіви Марії; вони невинно молять Бога за грішників; свята Марія нагадує Йому, що Вона була Його матір'ю, що Вона вигодувала і виховала Його, а святі говорять Йому про ті страждання, муки, бідність і печалі, які вони перетерпіли в ім'я Його. Все це вони роблять для того, щоб покрити гріхи грішників. І хоча вони отримують від грішників немало образ, вони не розкривають цього так само, як напівдруг промовчав про удар, який наніс йому син друга. І ось, коли грішник побачить духовними очима, що ніхто і ніщо не може врятувати його душу від смерті, він звертається до Бога, так само, як син звернувся до батька після того, коли вияснилося, що ніхто не порятує його. І Господь, наш батько і справжній друг, пам'ятаючи про любов, яку

Він почуває до творіння свого – людини, повів себе, як належиться другу: Він послав на смерть сина свого Ісуса, хоч не було за ним ні вини, ні гріха, – послав для того, щоб спокутати людські провини й прогріхи. Ісус, як добрий син, підкорився батькові і, будучи справжнім Богом і справжнім чоловіком, захотів прийняти і прийняв смерть, кров'ю своєю спокутував гріхи людські» [4, с. 148–149].

Цікаво, що в «Додатку» до своєї книги Хуан Мануель навів інший варіант 48-го прикладу, сюжет якого майже збігається з відомою «Притчею св. Варлаама про трьох друзів»: «Можна й інакше розповісти приклад про те, що кожен чоловік має трьох друзів, причому одному із трьох він не робив дуже великих послуг. І ось цар зажадав від цього чоловіка звіту, ув'язнив його і загрожує смертною карою. Тоді він звертається до першого друга з проханням допомогти йому. Той каже, що дасть йому що-небудь, однак разом із ним не піде. Він звертається до другого. Той обіцяє дійти з ним до царського палацу, а потім каже, що повернеться додому. Обидва ці друзі дуже зобов'язані тому, про кого йде мова. Третій же, якому він не зробив таких великих послуг, сам вирушив до нього і запропонував піти з ним до царя. При цьому він сказав нашому чоловіку: “Ти ніколи не служив мені, як тим двом, але я все-таки піду з тобою до царя і буду просити його за тебе”.

Перший друг – це світ, якому чоловік так охоче служить. Ось чоловік умирає і повинен предстати перед царем, який є Бог. Він іде до світу, який жив із ним, і зі всього того, що чоловік придбав у ньому, світ дає йому п'ять аршинів сукна на саван. Другий друг – родичі. Чоловік відправляється до них із проханням про допомогу. Вони кажуть, що проведуть його до могили, а потім повернуться додому. Третій друг, якому він не служив, як першим двом, є Господь наш Ісус Христос, і він є справжнім другом. Він іде до Бога і молить його за чоловіка. І цар прощає чоловіка» [4, с. 184].

Отже, коло витоків сюжету справжню приязнь замкнулося на «Притчі св. Варлаама о трех друзьях», яка, можливо, через арабські джерела примандрувала до Кастилії, де її творчо переосмислив Хуан Мануель і подав у формі новели-прикладу з яскраво вираженою катехитичною, догматичною мораллю. І. Франко перевів фабулу притчі з християнської у винятково світську площину, дотримуючись задекларованого у передмові до «Мого Ізмарагду» принципу окремішності власної моральності, що, за його ж словами «далеко більше зближена до моральності всіх тих великих учителів людськості, “ищущих Царствия Божия и правды Его”» [3, т. 2, с. 180]. Він позбавив притчу алегоричного підтексту й надав їй вигляду реальної життєвської історії. Тому його незауважаний дидактизм відзначається простотою й доступністю вислову, яскравістю і переконливістю художніх образів. Звертаючись до свого читача – «любого брата чи любої сестри», поет висловив сподівання, що його праця буде недаремною, якщо в їхню душу впаде «хоч крапля доброти, лагідності, толеранції не тільки для відмінних поглядів і вірувань, але навіть для людських блудів, і похибок, і прогріхів...» [3, т. 2, с. 180–181]. Хуан Мануель у передмові до «Графа Луканора» писав, що хотів «навчити людей, як вони повинні дотримуватися честі, збільшувати багатства, примножувати свої статки і вступати на шлях спасіння душі. У цю книгу він умістив приклади справжніх подій, які, на його думку, найкорисніші для досягнення зазначеної мети. І було би див-

но, якби читач не знайшов у ній приклад із будь-якого випадку свого життя» [4, с. 5]. Франкова «Притча про приязнь» якраз і є тією повчальною «ізмарагдовою» історією, що спонукає кожну людину задуматися над сутністю широї або ж удаваної дружби.

Р. С. На 48-й приклад із книги «Граф Луканор» Хуана Мануеля як імовірно джерело Франкової «Притчі про приязнь» уперше звернула увагу в 2002 році студентка іспанської філології Львівського національного університету імені Івана Франка Олена Молодоженя під час лекційного курсу, який я читав тоді на факультеті іноземних мов. Уважаю своїм обов'язком оприлюднити її гіпотезу і висловлюю їй щирою подяку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Мейзерська Т.* Заголовок у структурно-функціональній організації притч І. Франка / Т. Мейзерська // *Δόξα / Докса* : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 6: Мова, текст, культура. – Одеса, 2004.
2. *Мороз О.* До генези й джерел «Мого Ізмарагду» Ів. Франка / О. Мороз // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів : Вид-во Львівського державного університету, 1948. – Збірник перший.
3. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
4. *Хуан Мануель.* Граф Луканор / Хуан Мануель. – М. ; Л. : Государственное издательство художественной литературы, 1961.
5. *Яковлев В.* К литературной истории древнерусских сборников: Опыт исследования «Измарагда» / В. Яковлев. – Одесса : Типография Шт. войск Одесского воен. округа, 1893.
6. *Juan Manuel Don (1282–1348).* Księcia Don Zuana Manuela Rady patroniuszowe czyli Historye i przykłady opowiadane Hrabi Lukanorowi / Juan Manuel Don ; Z hiszpańskiego wydane po polsku przez L. S. – T. 1–2. – Poznań: W księgarni i drukarni nowej, 1847.

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

TOWARDS THE SOURCES OF «THE PARABLE OF FRIENDSHIP» BY IVAN FRANKO

Valeriy KORNIYCHUK

*The Ivan Franko National University of L'viv,
Academician Mykhaylo Vozniak Ukrainian Literature Dpt.,
1 Universytets'ka Str., L'viv 79000, Ukraine, tel. 0322-964-190*

It is hypothesized that the direct source of Ivan Franko's «Parable of Friendship» was provided by the 48th example of «On What Happened To the Person Putting His Friends On Trial» from the «Count Lucanor» book by the Medieval Spanish author Juan Manuel, and not «The Parable of St. Barlaam on Three Friends» as has been hitherto believed.

On analysing different variants of the plot of real friendship, the author has arrived at the conclusion that the very work by Juan Manuel, with which Ivan Franko was also well-acquainted, laid the foundations of «The Parable of Friendship».

Keywords: parable, plot, story, allegory, Spanish, literature, genesis, interpretation.

**К ИСТОКАМ «ПРИТЧИ О ДРУЖЕЛЮБИЕ»
ИВАНА ФРАНКО**

Валерий КОРНЕЙЧУК

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра украинской литературы имени академика Михаила Возняка,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000,
т. 0322-964190*

Высказана гипотеза, что непосредственным источником «Притчи о дружелюбии» Ивана Франко послужил 48-й пример «О том, что произошло с человеком, который испытывал своих друзей» из книги «Граф Луканор» средневекового испанского писателя Хуана Мануэля, а не «Притча св. Варлаама о трех друзьях», как считалось ранее. Анализируя различные варианты сюжета о настоящей дружбе, автор сделал вывод, что само произведение Хуана Мануэля, которое было известно И. Франко, и легло в основу «Притчи о дружелюбии».

Ключевые слова: притча, сюжет, фабула, аллегория, испанская литература, генезис, интерпретация.

УДК 821.161.2-21.09“18”І.Франко:17.035.3

ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ ХРОНОТОПУ В ТРАГЕДІЇ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» ІВАНА ФРАНКА

Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Простежено, як різні форми хронотопу, наділені естетичною функцією, сприяли відтворенню обставин, створенню напруженої психологічної атмосфери, розкриттю українських національних характерів, котрі в екстремальних ситуаціях проявили свою істинну сутність, постали у всій своїй багатогранності, неоднозначності та непередбачуваності.

Ключові слова: трагедія, хронотоп, естетична функція, дійова особа, конфлікт.

У монографії «Хронотопіка Франкових драм» Роман Козлов стверджує, що «прояви часу і простору на рівнях власне художньо-літературного інструментарію – тропіки, стилістики й риторики – не зумовлені виразно родовою приналежністю твору, що дозволяє вивчати їх у драмах загальними методиками» [3, с. 67]. Безперечно, для дослідження драматургії можна використовувати загальну методіку, але цього недостатньо, бо драматургія – це специфічний спосіб художнього мислення, в якому слово сконденсоване, дійове та емоційно насичене. І оскільки драма написана для сцени з метою емоційно впливати на реципієнта, то хронотоп у драмі – час і місце дії – відіграє в ній естетичну функцію – сприяє створенню атмосфери, в якій розкриваються образи-характери за допомогою конфліктів чи конфліктних ситуацій. Як зазначав Арістотель, «зображення життя в художньому творі не тільки дає естетичне задоволення тому, хто сприймає цей твір, але й дає змогу пізнати саму дійсність» [1, с. 12]. Тобто, драматичний твір – це ще й мікромакет суспільства, в якому порушено актуальні соціальні, політичні, морально-етичні проблеми та втілено естетичні уподобання. Тут доцільно враховувати два найважливіші моменти: естетичне задоволення та можливість пізнати життя.

Естетична функція хронотопу залежить від жанрових особливостей драми. За жанровими ознаками «Украдене щастя» Івана Франка – це трагедія, в якій є трагічні обставини, трагічні образи-характери, трагічне вирішення головного конфлікту та активна дія в боротьбі за особисте щастя. Арістотель вважав, що в трагедії найважливіший «зв'язок подій, оскільки трагедія є відтворенням не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають в дії, і мета трагедії – дії людей, а не їх властивості, за своїм характером люди бувають такі чи інші, а в залежності від подій бувають щасливі чи навпаки» [1, с. 49].

Головні дійові особи трагедії «Украдене щастя» борються за своє щастя, кожен по-різному, в межах своїх можливостей. Для відтворення цієї боротьби І. Франко вміло використав хронотоп у драматичному творі, в якому «картини обмежені в просторі і часі» [5, с. 46]. Драматург визначив час і місце дії: «Діється коло 1870 року в підгірському селі Незваничах» [4, с. 7]. Далі автор подав розгорнуту ремарку місця дії: «Нутро сільської хати. Ніч. Надворі чути шум вітру, сніг б'є об вікна» [4, с. 7]. Тобто, зима, завірюха. А в хаті тихо та спокійно: «В печі горить огонь, при нім горшки. Анна і Настя пораяються коло печі. На лаві, на ослоні, на припічку і на печі дівчата і парубки, одні прядуть, другі мотають пряжу на мотовилах; насеред хати при стільці один парубок плете рукавиці, другий на коливороті крутить шнур» [4, с. 7]. Тут драматург не тільки передав атмосферу заповненого людьми затишного дому, а й відтворив спосіб життя українців, які в зимову пору знаходять для себе роботу.

Ця ремарка надзвичайно важлива, бо, з одного боку, методичні удари снігу об шибку, зимова завірюха зразу ж вносять елемент тривоги і неспокою, і контрастом до цього є вогонь у печі та дружня робота дівчат і парубків в українській хаті. Ці художні деталі відіграють важливу естетичну функцію – створюють напругу, яка так необхідна для трагедії.

Пригнічену атмосферу дому Анни драматург підсилив піснею, яку співають парубки та дівчати:

«Ой там за горою та за кремінною
Не по правді жиє чоловік з жоною.
Вона йому стелить білу постеленьку,
А він їй готує дротяну нагайку.

Біла постеленька порохом припала,
Дротяна нагайка біле тіло рвала.
Біла постеленька порохом присіла,
Дротяна нагайка кров'ю обкипіла» [4, с. 8].

У такий спосіб драматург виривається за межі хатнього простору і водночас підсилює тривожну напругу пісненою історією про нещасливе життя жінки, біле тіло якої чоловік рве дротяною нагайкою. Настя, сусідка Анни, перепиняє співанку: «Та повинні-сте стидатися хоть тут, у тій хаті таке говорити та співати. Пек, осина! То так якби, не при хаті кажучи, злого духа при малій дитині згадав. Тут ангели Божі літають, одна хата в цілім селі, де святий супокій, та згода, та лад, та любов – а ви якесь таке завели, що гидко в губу брати» [4, с. 8]. Настя оцінює хату з морально-етичних позицій, опираючись на традиційне розуміння українського сімейного укладу. Українська хата – це не тільки дах над головою, це святиня, в якій шанують традиції предків та виховують молоде покоління в мирі, злагоді та любові, це окрема держава зі своїми економічними, політичними, морально-етичними уподобаннями, це окремий світ, незбагненний і незрозумілий для стороннього ока. І саме українську хату поставив у центрі твору письменник – головні та вирішальні події відбуваються тут.

За канонами трагічного жанру драматург постійно нагнітає атмосферу за допомогою мікрообразів, на які покладена естетична функція в драматичному творі. Для цього автор використав сон Анни, якій сняться коралі, люті пси і ніби її до шлюбу вбирають у «білі черевики, білу спідницю, білу перемітку». «Моторошно, мов перед пожегом, усе мені здається, що ось-ось якесь нещастя» [4, с. 27], – зізнається вона і не може заспокоїтися. Її мучать недобрі передчуття. Чоловік поїхав у ліс возити «латри на жупу», досі не повернувся, а кругом завиває завірюха. Неспокій у природі передається Анні.

Дія у драматичному творі відбувається «тут і зараз», і сюжет розгортається від початку до завершення протягом нетривалого часу. У трагедії «Украдене щастя» – п'ять дій і тридцять шість яв, що відображають певні відрізки художнього часу, який І. Франко розширив за допомогою ретроспекції та проєкції в майбутнє. Настя нагадує Анні про Михайла. Анна «*відступає крок взад і хреститься*). Свят, свят, свят! Ви що се, кумо, говорите? Михайло Гурман – так, я зналася з ним, але його давно на світі нема. Він у Боснії згиб» [4, с. 11]. Коли Настя переконує Анну, що Михайло живий, вона перелякалася: «Господи, що се таке? Що зі мною діється? Кумо, голубонько! Кажіть, що се вам привиділося! Адже ж се... се таке, що здуріти можна! Адже ж я тому Михайлові клялася, присягала, що радше в могилу піду, ніж з ким іншим до шлюбу стану. А тепер. Він по мою душу прийшов» [4, с. 12]. Тут драматург не тільки повернув дійових осіб у минуле – він зіставив дві часові площини: минуле та сучасне, які тісно переплетені між собою. Несподівана звістка про те, що Михайло живий, різко змінює психологічний стан Анни, яка тепер вже перебуває в іншому статусі. Вона заміжня жінка, і реагує на ситуацію, як і випадає порядній жінці: «Ні, ні, ні! Не говоріть мені нічого! Не хочу чути про нього, не хочу бачити його. (*Ходить по хаті, ламаючи руки.*) ... Забути треба. Хоч би мало серце розірватися, а забути треба. Ой господи! І як воно досі не трісло? Кілько я намучилася за ті роки! А тепер гадала, що от-от давні рани перестануть боліти. А тут на тобі! Маєш! Той, що досі був для мене помершим, являється наново. Кумонько, матінко моя! Порадь мені, що маю робити? Дай мені якого зілля, щоби тут, отут перестало боліти!» [4, с. 12]. Анна розгубилася. Несподівана звістка, як сніг на голову, звалилася на неї, і вона не знає, що їй робити. І. Франко передав психічний стан Анни, яка опинилася між минулим і сучасним, дві часові площини злилися до купи і розірвати їх неможливо. І повернення в минуле має важливу естетичну функцію – драматург використав цей прийом, щоб розворушити душу Анни, роз'ятрити старі рани і ввести її у стан тривоги та неспокою. Зі спогадами про минуле до Анни повертається страх: «Чи дуже любили сього Михайла? Здається, що дуже, коли й досі вся тремчу, всю мене мороз проходить, як його згадаю. Здається, що таки дуже. А може, більше боялася його, ніж любила. У, сила у нього! Вола за роги хопить та й на землю кине. Господи, таких, як мій, то йому ніщо двох у одну жменю. Самим поглядом, здається, наскрізь тебе прошибає, мов розпаленим дротом. Ох, та й боюсь я його тепер! Боюсь, як найтяжчого ворога! І певно, що як він на нас завзявся, то зітре нас на порох, знищить, зруйнує. Бо хіба ж мій чоловік зможе з ним боротися?» [4, с. 27].

Повертаючись у минуле, Анна характеризує Михайла, який наганяв страху не тільки на неї, а й на її братів: «Вони Михайла боялися, щоб не відібрав від них моєї

батьківщини» [4, с. 12]. Тому брати Анни разом з вїйтом відправили єдиного сина вдо-ви до вїйська, а Анну віддали замїж за бїдного наймита Миколу Задорожного. А вїн повернувся з вїйська, продав ґрунт і хату, вступив до жандармів, три роки служить, а тепер появилсь у рїдних краях. Використовуючи позасценїчний хронотоп, драматург прояснив ситуацію, щоб була зрозумїла логїка подїй та мотивація вчинків дїйових осїб.

З появою Михайла в Анни виник внутрїшній конфлїкт мїж почуттями та сїмейним обов'язком. Як вїдзначав Валентин Халізев, «внутрїшня дїя виявляє мїру духовної стїйкостї та самостїйностї героя, його здатностї непохитно протистояти многоликому і часто не персонїфікованому злу. Сфера цїєї сюжетної форми – вїдтворення орієнтацїї людини в суперечливому свїті, “вїчного бою” за право бути особистїстю» [5, с. 150]. І в цей «вїчний бїй» за особисте щастя мимоволї втягнута Анна. Вона, одягнена в кожусї і хустинї, сидить бїля вїкна, прислухається і роздумує над своєю долею під свист і завивання вїтру: «А вїн жеє, жеє, жеє! Одурили мене, отуманили, загукали, обдерли з усього, усього! Нї, не хочу про се думати. В мене є чоловік, шлюбний. Я йому присягала і йому додержу вїри» [4, с. 14]. Перша частина реплїки свїдчить, що Анна не може не думати про Михайла, і це підкреслено ще й тим, що у своїй хатї вона сидить у кожусї та хустинї, бїля вїкна, підсвїдомо виглядаючи Михайла, і чекає нагоди у будь-який момент вийти за межї рїдного дому. А в другїй частинї вона намагається запевнити саму себе, що додержить вїри шлюбному чоловікові. Але це тїльки думки розгубленої жїнки, бо появляється Михайло, бере ініцїативу в свої руки, і художнїй час підпорядковується йому. Вїн активно і нахабно дїє, паралїзуючи волю Анни. За Олександром Афіногеновим, драматичний твір – це «мистецтво вїдтворення волї» [2, с. 101]. Саме Михайло проявив неабияку рїшучїсть, бажаючи повернути своє право на щастя. Вїн приносить до хати, в «якій ангели лїтають», зимовий неспокої природи: «...там така страшна буря, куревільниця, що не дай Господи! Я з дороги збився, думав уже, що або замерзну де в заметї, або вовкам на зуби попадуся» [4, с. 17–18]. Кожне слово тут має символїчне значення: і про те, що вїн збився з дороги, і про загибель тощо. Михайло, як вихор, збурює ситуацію в тихому затишному домі. Дїалог мїж Миколою та Михайлом зразу ж загострюється:

«М и к о л а. ...Вїдки ти взявся? Аджє ж казали що ти... що ти погїб, умер...

Ж а н д а р м (сміється ще дужче і підходить до нього. Микола цофається). Ха, ха, ха! Та се й правда! Аджє ж я небїжчик. Не вїриш, Миколо? Я вмерлий! Я з гробу приходжу» [4, с. 19]. Про те, що вїн небїжчик, Михайло вкладає свїй змїст. У нього вкрали любов, і його душа вмерла. І вїн ще бїльше наганяє страху на Миколу, коли говорить, що прийшов по його душу. Спочатку це виглядало як жарт, але ситуація допомогла Михайлові взятися до Миколи серйозно. Вїн підозрює його у вбивствї жидївської родини. І ще чоловіка не вивели з хати, а вїн вже домагається Анни:

«Ж а н д а р м. ...Любиш мене ще, Анно?

А н н а (з переляком вїдтихає його вїд себе). Мовчи, мовчи! Що ти говориш? Не смїй до мене так говорити. Я шлюбна жїнка, я чоловіка маю.

Ж а н д а р м. Е, що такий чоловік! Нинї є, а завтра може не бути.

А н н а. Мовчи! Мовчи! Не говори! І про чоловіка мого не смїй думати нїчого злого!» [4, с. 23].

Михайло хоче повернути час назад, розпоряджатися обставинами на свій розсуд. За надуманими звинуваченнями він має намір заарештувати чоловіка Анни Миколу Задорожного. З цього моменту в трагедії починається шлях морального падіння Михайла. Анна переконує Михайла, що її чоловік ні в чому не винен, бо він не здатен на злочин, але відчуває, що він задумав страшну авантюру і відверто йому говорить: «Ти щось задумав? Щось страшне? О, так! Бачу се по твоїх очах! Чула се з твого голосу, коли ти розпитував його про ті шрами. О, я знаю тебе, у тебе кам'яне серце! Я не буду просити тебе, щоб ти змилювався над нами, не погубляв нас. Одно тільки скажу, що двоє невинних людей візьмеш на душу! ...Звір ти, звір лютий! Нагострився пожертви нас і тепер думаєш, що найшов притоку. Але Бог тебе покарає, тяжко покарає» [4, с. 23].

Знаючи добре Михайла, який ніколи не відступає від свого наміру, Анна пророкує йому тяжку кару. Але Михайло не зважає на її застереження, він арештовує Миколу, відправляє його в тюрму, а сам далі, крок за кроком рухається до власної загибелі і тягне за собою Анну: «Пам'ятай же! Держу тебе за слово. А як і тепер обдуриш, то горе тобі. Я страшно помщуся на тобі й на нім» [4, с. 33]. У такій ситуації Анна не могла опиратися Михайлові, тим більше, що вона відчувала якусь провину за собою. Тепер Михайло приходиться до хати нібито в пошуках Миколиних спільників, а насправді два рази на тиждень ночує в Анни, а при нагоді ще й тягне її до корчми.

Місце дії біля корчми має надзвичайно важливе значення для розвитку сюжету. Площа перед корчмою – це громадське місце, де збираються люди, де справляють свої забави дівчата та парубки. І привівши до корчми Анну, Михайло мимоволі виставив Анну на громадський суд. Жінки, які сидять на колодах, називають Анну «огидницею», «поганим зіллям», осуджують її за те, що вона зовсім забула про свого чоловіка: «Без серця вона! І відразу се було видно. Адже як його брали, то аби вам слово сказала, аби одну сльозу проронила, як чесній жінці годиться! Де там!» [4, с. 38].

Коли заграла музика коломийки, почалися танці, Михайло тягне Анну за руку. Вона опирається:

«А н н а. Бійся Бога, Михайле! Пусти мене! Ади люди ззираються.

Ж а н д а р м. Ну, то що, що ззираються? Кому цікаво, нехай дивиться. А мене то що обходить? Я з людського диву не буду ні ситий, ні голоден.

А н н а. Але стидно. Лице лупається. Шепчуть, пальцями показують.

Ж а н д а р м (*грізно дивиться неї*). Анно, я думав, що ти розумна жінка, а ти все дурниці плетеш. Після того, що сталося, ти ще можеш уважати на людські позирки і пошепти! Тьху, чисто бабська натура!» [4, с. 41].

Цей діалог виразно засвідчує, що Анна ще не позбулася сорому, а Михайло вже зовсім втратив тверезий глузд. Засліплений образою за вкрадену любов, він не зважає на людей, на мораль, на звичаї, на статус, а хоче всупереч усім довести своє право на щастя. Але суспільство цього не сприймає. Парубки і дівчата категорично відмовляються танцювати з такою жінкою: «Ви, пане Шандоре, дармо не експенсуйтеся! Ми вашої горівки ані вашого пива пити не будемо і в танець з отсею кобітою не підемо... Чоловіка вішати мають, а вона тут буде танцювати. Так порядна господиня робить?» [4, с. 43–44].

У такий спосіб молодь висловлює свій протест проти аморального поведіння Анни й Михайла. Строгі принципи сімейного українського укладу не дозволяли зневажати шлюбного чоловіка навіть тоді, коли жінкою опанувала любовна пристрасть до іншого.

Тут, біля корчми, застає свою жінку Микола, якого випустили з криміналу:

«М и к о л а. ... Ну, Анно, а ти що так стала, мов осуджена? Чому не вітаєшся зі мною? А н н а. Будемо ще мати час вітатися. Що тут, перед усіма людьми?

М и к о л а. Правда, правда. Се домашнє діло, ніщо його перед людьми показувати. Ну, так ходімо додому. В ласці Божій оставайтесь, добрі люди! (*Кланяється і пускається йти. Анна за ним.*)» [4, с. 45].

Але і вдома, коли Микола побачив, як Анна не криючись цілується з Михайлом і признається, що ніколи його не любила і не зможе полюбити, він згадує тюрму, яка стала для нього відповідним випробовуванням. Заставши пекло в хаті, Микола шкодує за криміналом: «Господи, пощо ти вивів мене з криміналу? Чому не дав мені там зігнати? Я думав, що нема гіршої муки над неволю. А як прийшли пани і сказали мені: “Миколо, ти вільний, бачимо твою невинність” – Господи, то мені троха серце не трісло з великої утіхи. Я крил у Бога просив, щоб додому якнайскоріше залетіти, а тут застав таке... таке, що й язик не повертається сказати! Таке, що неволя в криміналі против того видається мені раєм! (*Ридас.*) І за яку се провину мене Господь так тяжко карає? Чим я його образив, чим прогнівав?» [4, с. 49]. Для Миколи зрада дружини – це катастрофа, це посміховисько та ганьба, це перекреслення всіх його намірів і сподівань, тому він благає Анну: «...Вважай на людей! Не на мене – нехай уже я так і буду нічим для тебе, – але на людей. Щоб люди з нас не сміялися! ... Не показуйся прилюдно... з ним. Не топчи в болото моєї бідної голови. А ні, то вбий мене, щоб я не дивився на те!» [4, с. 49]. Ці Миколині слова свідчать про те, що його рідна хата, колись йому так любая й мила, перетворилася на справжнє пекло, в якому немає для нього місця, бо приходиться Михайло і виганяє його спати на тік, а сам залишається з Анною.

Життя Миколи після зради Анни стало немилим: «Що має грішний чоловік робити? Коли вже таке на мою голову впало, то що діяти! Не береться мене ніяка робота, відійшла охота до життя, до господарства. Тьфу, нащо воно мені! Взяв я продав конята, гроші сховав та й пропиваю потроха. Най ідуть! Не стане тих, знов щось продам. [...] А нащо ж воно мені? Хіба мені життя буде? Не буде, куме! Все пропало! Вже мені господарем не бути, так нехай же іде все! І поле продам, і хату продам, нехай іде» [4, с. 56–57]. Микола не бачить власної перспективи, з втратою Анни він втрачає моральну та психологічну опору. І коли сусід Бабич запитує, що буде потому, той відповідає: «Коли потому? Як потому? У мене, куме, вже тепер потому. Вже тепер по всьому. Дальше вже нічого не буде. Нічогісінько. Так цур йому всьому!» [4, с. 57].

Не нагрів собі місця в Миколиній хаті й Михайло, в яку він прийшов з карабіном як злодій, як рабівник, зрештою, як окупант, як завойовник, який нахабно відібрав у Миколи жінку, а його самого хоче жити зі світу. Хоча він сам розумів, що з тієї затії нічого не буде. Коли Анна запитує в Михайла, що далі буде, до чого воно дійде і чим скінчиться, то він

зухвало відповідає: «Дурна! Ось вона чим турбується! Нібито хтось у світі знає, чим що скінчиться і до чого дійде? Жий та дихай, доки жиєш! Зле тобі? А коли не зле, то дякуй Богу. Як буде зле, тоді час буде думати про те зле! Чим скінчиться! Нічим не скінчиться. Будемо жити, доки можна, доки вони нас під ноги не візьмуть. А потому? Потому один кінець: всі помремо і чорту в зуби підемо. Ось чим воно скінчиться, коли хочеш знати» [4, с. 53]. Михайло усвідомлював, що їхній любовний зв'язок не має перспективи, але вперто продовжував гнути свою лінію. Тут проявлявся його впертий і непоступливий характер. Але це був порочний підхід до вирішення проблеми. Живучи в певному середовищі, людина не може ігнорувати звичаї, традиції, морально-етичні принципи, звичаєве право, християнську складову, які вироблялися віками, щоб упорядкувати сімейне та громадське життя. Й у зв'язку з тим варто згадати не тільки про суд людський, а й про суд Божий, про який Анна нагадувала Михайлові, але в пориві пристрасті сама про нього забула. Важливу роль у сюжетному розвитку дії відіграє сцена в церкві. Сусідка Настя розповідає жінкам, як поводитися в церкві Анна та Михайло. «Адже й нині в церкві. Бійтеся Бога! Таж такого ще світ не бачив. З чужим парубком аж до самої церкви прийшла, а потому як сама стала, то щоби вам до образів, до вітваря святого лицем обернулася! Де там! До нього обернулася, до нього, окаянна, молитви шепче. Жінки довкола неї повідступалися, таке вам колесо зробили, мов від зараженої тиснуть, а вона нічого, мов і не бачить. Так усю хвалу Богу й вистояла. Та не всю, бо скоро “Достойно” проспівали, мій шандар із церкви, моргнув на неї, тай вона за ним вийшла» [4, с. 55]. Цей випадок свідчить про те, що пристрасть настільки заволоділа Анною, що вона зовсім втратила голову і для неї вже немає ні людей, ні Божого страху – Михайло для неї все: «і світ, і люди, і честь, і присяга» [4, с. 47].

Та остання сутичка між Миколою та Михайлом, які не хочуть відступатися від Анни, відбувається в хаті. Це теж символічно. Тут Микола, незважаючи на прикросі, яких завдала йому дружина, захищає її. Коли селяни задумали, аби Анну «при всій громаді різками висічи, най не дає злого прикладу» [4, с. 55], то Микола категорично протестує проти цього: «Зась раді громадській до моєї жінки. Не має рада права!» [4, с. 56]. Підбадьорений сусідами Микола вирішив захистити себе, свою дружину, відстояти свій власний дім від напасника. Михайло знову прийшов з наміром арештувати Миколу, щоб позбутися його. Він показує йому папір, в якому викладені мотиви арешту. Микола рве його на куски, Михайло б'є його в лице, Микола хапає карабін, Михайло відбирає зброю, тоді Микола бере сокиру і вдаряє Михайла в груди. Помираючи, Михайло дякує Миколі: «Спасибі тобі! Ти зробив мені прислугу, і я не гніваюсь на тебе! Я хотів і сам таке зробити, та якось рука не піднялася» [4, с. 63]. Такий фінал в логічному, психологічному, естетичному планах цілком виправданий, бо Михайло був носієм зла, він посягнув на святе: шлюб, освячений Богом, сімейний уклад, чужу жінку, і за канонами трагедійного жанру іншого конфліктного розв'язання для нього не передбачалося. Карабін, який він приніс у хату, мав вистрілити, але й тут І. Франко все вирішив по-своєму. Микола вбиває Михайла не з карабіна, а сокирою, найнеобхіднішим знаряддям для сільського господарства, і тому він не вбивця, не злочинець, а захисник рідного дому, сімейного укладу та звичаєвого права українців.

Анна кидається до трупа зі словами: «Михайле, Михайлику! На кого ти мене покидаєш? Що я без тебе на світі значу?», а Микола запитує: «Анно, успокойся, хіба ти

не маєш для кого жити?» [4, с. 64], але запитання залишилося без відповіді. Аналізуючи фінал, Р. Козлов наголосив, що письменник, прибравши Михайла, залишив «подружжя для подальшого формування свого майбутнього, яке до того було лише фікцією “якби”» [4, с. 207]. Звичайно, драматург скомпонував сюжет, старанно відпрацював фінал, який є обов’язковим елементом драматичного твору – фінальним акордом, але в цьому випадку треба враховувати природу трагедії, в якій автор не має можливості керувати долею дійової особи. Від першого кроку герой самостійно, мотивовано та цілеспрямовано йде до фіналу, а втручання автора може тільки порушити його цілісність. Варто також зважати на те, що в трагедії порушено важливу національну проблему, яку неможливо вирішити без трагічної розв’язки. У трагедії «Украдене щастя» І. Франко показав, що в українському менталітеті сімейний обов’язок явно превалює над почуттями, і ніякими засобами змінити цього не можна. Михайло мусив загинути як уособлення зла, як руйнівник українського укладу. Та й драматург підготував його до загибелі. Була звістка, що він загинув у Боснії, Анна вважає його померлим, Михайло сам каже, що він мертвий і з гробу приходять, і в фіналі гине від рук Миколи. Але трагічною постаттю є не тільки Михайло. Трагічним образом-характером є Анна, яку обдурили, видали заміж за нелюба, якого вона ніколи не зможе полюбити. Ошуканим виявився і Микола. Він полюбив Анну всім серцем, заради неї перетворився з наймита в господаря. А тепер виявляється все це намарно. І трагізм його в тому, що він любить жінку, яка ніколи не зможе відповісти йому взаємністю. Тобто, драматург показав, що жоден із героїв не зміг зреалізувати свої почуття, оскільки любов виявилася для них не благом, не запорукою щасливого життя, а потужною руйнівною силою, здатною все змітати на шляху.

У трагедії «Украдене щастя» І. Франко використав різні форми хронотопу, наділивши їх естетичною функцією, що сприяло відтворенню обставин, створенню відповідної напруги, психологічної атмосфери, розкриттю українських національних характерів, котрі в екстремальних ситуаціях проявили свою істинну сутність, постали у всій своїй багатогранності, неоднозначності та непередбачуваності. Чи маємо тут катарсис? Безперечно, маємо. Украдене щастя Анни, Михайла і Миколи викликає жаль та співчуття. Через переживання за нещасливу долю дійових осіб відбувається очищення душі реципієнта, що засвідчує високий художній рівень твору, в якому у всій красі показано складний та суперечливий український світ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Арістотель*. Поетика / Арістотель. – К., 1967. – 134 с.
2. *Афиногенов А.* Статті. Дневники. Письма / А. Афиногенов. – М., 1957. – 253 с.
3. *Козлов Р.* Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація / Р. Козлов. – Кривий Ріг, 2012. – 352 с.
4. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. Т. 24 / Іван Франко. – К : Наукова думка, 1979. – С. 7–64.
5. *Хализев В.* Драма как род литературы / В. Хализев. – М., 1986. – 262 с.

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

**THE TIME-SPACE AESTHETIC FUNCTION IN THE TRAGEDY
«STOLEN HAPPINESS» BY IVAN FRANKO****Volodymyr PRATSIOVYTYI**

*The Ivan Franko National University of L'viv,
Academician Mykhaylo Vozniak Ukrainian Literature Dpt.,
1 Universytets'ka Str., L'viv 79000, Ukraine, tel. 0322-964-190*

In the article, the author traces the manner chronotope forms, which are endowed with an aesthetic function, facilitated the reproduction of the circumstances, established a tense psychological atmosphere and elucidated the Ukrainian national characters, and the latter, being placed in extreme circumstances, demonstrated their veritable essence, appeared in all their multi-faceted nature, indefiniteness and unpredictability.

Keywords: tragedy, chronotope, aesthetic function, dramatis personae, conflict.

**ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ХРОНОТОПА В ТРАГЕДИИ
«УКРАДЕННОЕ СЧАСТЬЕ» ИВАНА ФРАНКО****Владимир ПРАЦЁВЫТЫЙ**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра украинской литературы имени академика Михайла Возняка,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000*

Автор проследил, как разнообразные формы хронотопа, наделенные эстетической функцией, способствовали воссозданию обстоятельств, созданию напряженной психологической атмосферы, раскрытию украинских национальных характеров, которые в экстремальных ситуациях проявили свою истинную сущность, появились во всей своей многогранности и непредсказуемости.

Ключевые слова: трагедия, хронотоп, эстетическая функция, действующее лицо, конфликт.

УДК 821.161.2-3.09 І.Франко:7.049.1:911.375

УРБАНІСТИЧНА ТОПОНІМІКА ФРАНКОВОЇ ПРОЗИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕАЛЬНОГО ТОПОСУ В ХУДОЖНІЙ

Марта КАЛИНЯК

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005*

Зроблено спробу класифікації урбаністичної прози Івана Франка за топонімійною ознакою. Критерієм класифікації постає міський топос, який можемо ідентифікувати за назвами конкретного міста, його частин та об'єктів міського простору. Серед усіх міських топосів Франкової прози виділено і проаналізовано з погляду топонімії топоси Борислава, Дрогобича, Львова, Тернополя, Перемишля, Кракова та Відня. Простежено неоднакову топонімійну репрезентацію цих топосів, відзначено різне функціональне навантаження урбаністичних топонімів та мікротопонімів у прозі письменника.

Ключові слова: урбаністичний текст, міський топос, топонімія, топографічний атрибут, Борислав, Дрогобич, Львів, Тернопіль, Краків, Перемишль, Відень.

Семіотична методологія розглядає урбаністичний текст як сукупність творів, у яких тема міста набуває образної деталізації і виявляє себе у визначальних для формування міського топосу семантичних ознаках, більш чи менш сталих для репрезентації конкретного міста чи міського простору загалом.

Одним із компонентів образної деталізації урбаністичного тексту є топонімія. Назви міст, їх частин, вулиць, площ, парків, громадських закладів, адміністративних установ та інших об'єктів міського простору формують його просторову локалізацію. Якщо згадки про певні елементи урбаністичного середовища (наприклад, університет, ратуша, кав'ярня, в'язниця) окреслюють топос міста загалом, то їхні назви викликають асоціації з реальним населеним пунктом і стають важливими ознаками його художнього топосу (при цьому вони можуть переходити з одного твору в інший як в окремого автора, так і поміж різними письменниками).

Франкова проза, зокрема міська, дає багатий матеріал для студіювання топоніміки. На це неодноразово звертали увагу дослідники. Топонімам у художніх творах письменника присвячені статті Галини Бойко [1], Миколи Легкого [5], з погляду ономастики їх розглядали Анна Власенко-Бойцун [8], Зиновія Франко [6]. У широкому художньо-біографічному аспекті топоси Львова, Дрогобича, Борислава досліджували Роман Горак, Ярослав Грицак, Зенон Гузар, Лука Луців, Роман Мних, Наталія Тодчук та інші. Не випадково художню топоніміку І. Франка дослідники часто пов'язують із життєвим досвідом письменника (до прикладу розвідка Аліси Васильєвої та Ольги Артеменко [див. 2]), трактуючи перетворення його психобіографічного простору в художній прагненням досягти «достовірності зображуваного» [5, с. 98].

Топоніми у прозі І. Франка ідентифікують простір дії, забезпечують правдоподібність зображуваного, передають локальний колорит і при цьому можуть бути виразниками письменникової психобіографії та сюжетно-композиційними, наративними, характеротворчими засобами автора [див. 5, с. 97]. Одні і ті ж топоніми фігурують у різних творах, доповнюючи та поглиблюючи розгортання конкретного міського топосу, демонструючи різні аспекти його художнього втілення, надаючи йому амбівалентного чи/та панорамного зображення. Різні топоніми в одному творі можуть неоднаковою мірою розкривати певний топос або лише натякати на нього – залежно від місця у сюжетно-композиційній канві оповіді, зовнішньоподієвого ряду та психоемоційного наповнення – і формувати складну карту маршрутів, яка охоплює не лише урбаністичні об'єкти, а й елементи іншого порядку (назви сіл, держав, природних об'єктів та ін.).

Дослідження урбаністичної топоніміки Франкової прози дасть змогу простежити шляхи перетворення реального топосу в художній, його *конструювання* з конкретних локусів та зворотний процес розпаду і виокремлення тих самих локусів у самостійні репрезентанти міського тексту (львівського, дрогобицького, віденського та ін.).

Ця стаття є спробою класифікації урбаністичної прози письменника за топонімією ознакою. Оскільки чимало Франкових текстів містять власні назви різних населених пунктів, то критерієм класифікації оберемо топос конкретного міста, який можемо ідентифікувати за його назвою і за назвами його частин: вулиць, передмість, установ та інших локацій. Не кожне згадане у творі місто є топосом. Відповідно до структурно-семіотичної методології **поняття «міський топос»** вживаємо у значенні «предметно-сміслова даність міста», що є «певним чином упорядкованим простором» (отже, цей простір має бути деталізований), відтвореною в тексті «сукупністю міських реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах» [3, с. 68]. Тому серед міських топосів у прозі І. Франка зупинимося лише на тих, які мають образну деталізацію.

1. **Борислав** – один із найдокладніше виписаних топосів у творчості письменника. Центральним місцем дії топос Борислава постає в оповіданнях «Ріпник», «На роботі», «Слимак», «Яць Зелепуга», «Полуйка», «Вівчар», повістці «Навернений грішник», двох редакціях повісті «Воа constrictor» та романі «Борислав сміється». Тематично споріднене з бориславським циклом оповідання «Задля празника», події якого розгортаються на парафіновій фабриці Леона Гаммершляга, розташованій між Дрогобичем і Бориславом. Сприйняття Борислава крізь призму дитячої свідомості подав І. Франко в нарисі «У кузні». Опосередковано (в розмовах персонажів, авторських відступах, сюжетних колізіях) топос Борислава фігурує у творах «На дні», «Пироги з черницями», «Хома з серцем і Хома без серця».

Урбаністичні реалії промислового центру (предметно-сміслова даність) чітко вирізняють Борислав з-поміж інших міських топосів. Його прикметними ознаками виступають образи, «пов'язані передусім із техногенно-будівничою діяльністю людини» (образи зі сфери будівництва та виробництва, об'єкти транспортного сполучення та зв'язку), які «підкреслюють індустріальний розвиток та науково-технічний прогрес міста, а також відповідний емоційно-психологічний клімат сприйняття усіх цих новацій цивілізації мешканцями міста» [3, с. 69].

В аспекті топонімійної характеристики новочасний Борислав – у недавньому минулому невелике підкарпатське село, власність польського поміщика – значно поступається містам із давніми урбаністичними традиціями та функціональним розподілом простору, якими у творах І. Франка є, до прикладу, Дрогобич і Львів. Найчастіше письменник означив його топонімом *Борислав*, значно рідше вживаючи назви районів, вулиць чи конкретних локацій «новоспеченого» промислового центру, як-от *Новий Світ* («Герман вийшов зі свого помешкання і пішов на Новий Світ, де було найбільше і найбагатших його ям» [7, т. 14, с. 411]), *Губицький гостинець* («Се була досить обширна рівнинка між високими берегами річки туй перед входом до Борислава, трохи віддалік наліво від Губицького гостинця» [7, т. 15, с. 308]), *Волонянка* (там стояла хата старого Матія з роману «Борислав сміється»), *гостиниця (або трахтирня) Кирницького* («Се кричали і співали ріпники, вертаючи з гостиниці Кирницького» [7, т. 14, с. 280], «В трахтирні, у Кирницького, як ся напивав з одним чоловіком» [7, т. 14, с. 424]). Невелика кількість власних назв, які використав І. Франко для ідентифікації Борислава, споріднює промисловий центр із рустикальним простором, з якого той і виник, – меншим за обсягом та функціональним навантаженням і тому більш однорідним та одноманітним порівняно з традиційним урбаністичним.

Топос Борислава розгортається в кількох площинах, що охоплюють його соціально-економічну та аксіологічну складові і характеризуються полярністю зображення. Розгляд Борислава неможливий без урахування екстрем *село–місто*, *провінція–центр*, *ява–реальність*, *можливість/перспектива/відкритість/надія–пастка/«западня»/закритість/безнадія*, *багатство–злидні*, зіткнення між якими майстерно продемонстрував письменник.

2. **Дрогобич** постає основним місцем дії у Франкових оповіданнях «Злісний Сидір», «Schönschreiben», «Отець-гуморист», «Батьківщина», «На дні», «Пироги з черницями», нарисах «У столярні» та «Гірчичне зерно». Часи навчання у Дрогобицькій гімназії згадував І. Франко в передмові до збірки «Рутенці». Поряд із бориславським топосом дрогобицький наявний у повісті «Воа constrictor», романі «Борислав сміється», оповіданні «Задля празника».

Предметно-сміслова топіка міста представлена «елементами міської забудови, соціальної та транспортної інфраструктури, природно-ландшафтної сфери, а також сфери приватного та громадського життя мешканців міста» [3, с. 68]. Характерні урбаністичні атрибути Дрогобича: ринок, ратуша, костел, монастир отців василіан при церкві св. Трійці і нормальна школа при ньому, Дрогобицька гімназія, жидівська пиварня, склеп Баера, цукорня русина Височанського крізь призму авторського бачення формують топографічну карту міста і відтворюють умови повсякденного життя міщан, їхній побут, навчання, роботу, дозвілля, маршрути, засоби пересування та зв'язку тощо.

На рівні топоніміки Дрогобич у І. Франка репрезентують: назва міста та його частин: *Задвірне і Завізне* передмістя, *Війтівська Гора* («широко розкинені передмістя, особливо Задвірне, Завізне та Війтівська Гора, були собі прості села з солом'яними стріхами, огорожені плотами» [7, т. 21, с. 315]), *Солоний Ставок* («Отець-гуморист»), *Лан* («Воа constrictor»), *бориславський, трускавецький* («промислому частину Дрого-

бича, розложену довкола бориславського та трускавецького тракту» [7, т. 21, с. 182]), *самбірський* («тими селами, полями та лугами летіла парою баских коней запряжена легка бричка Самбірським трактом до Дрогобича» [7, т. 15, с. 344]), *стрийський тракти* («Герман сам в кариті вихром імчав улицями Дрогобича на стрийський тракт» [7, т. 15, с. 285]), вулиці *Ткацька* («Отець-гуморист»), *Панська* (там були розташовані муровані будинки бориславських капіталістів у творах «Борислав сміється», «Пирог з черницями»), *Зелена* («Борислав сміється»).

3. **Львів** – один із найчастіше, найбільш об'ємно і різнопланово зображуваних міських топосів у творчості І. Франка. Репрезентуючи різні грані суспільного життя – освітню, пенітенціарну, культурно-розважальну, адміністративну, професійну, злочинну, революційну, – львівський топос став центральним місцем перебігу сюжетних колізій у Франкових оповіданнях «Молода Русь», «Звичайний чоловік», «Яндруси», «Панталаха», «Маніпулянтка», «До світла!», «Odi profanum vulgus», «Історія одної конфіскації», «В тюремнім шпиталі», «Гриць і панич», «Герой поневолі», «Батьківщина», «Хома з серцем і Хома без серця», повістях та романах «Івась Новітний», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Сойчине крило». Додатковим міським топосом, зокрема як місце здобуття освіти, Львів постає у романі «Борислав сміється» (саме там у купця Менкеса навчався син Германа Гольдкремера Готліб), оповіданнях «На дні» (Андрій Темера закінчив Львівський університет) і «На вершку» (Ежен вчився в університеті у Львові і жив у вуйка «в тій камінній понурій кліті, що й досі ми видаєш страшиною і понуришою від гробу» [7, т. 15, с. 194]). В оповіданні «Між добрими людьми» топос Львова асоціюється з місцем безвиході та падіння на суспільне дно.

На рівні топоніміки львівський текст у І. Франка виписаний найрізноманітніше. Окрім назви самого міста, письменник використав назви його частин, передмість, вулиць, площ, будівель, ландшафтних зон тощо. Життя Франкових героїв проходить у львівських передмістях: *Городецькому, Янівському, Байках, Вільці, на Пелчинських «горах»*, коло *Пелчинського ставу*. Різні сюжетні колізії розгортаються на міських площах, які письменник часто називав «плацами»: *Академічній, Бернардинській, Галицькій, Мар'яцькій, Ринку, площі св. Духа*. Персонажі Франкових творів блукають лабіринтами львівських вулиць, намагаючись обдумати якесь рішення чи віднайти втрачене – кохану людину, душевний спокій, рівновагу. На текстовій мапі Львова виразно проступають вулиці: *Академічна, Баторія, Вірменська, Галицька, Гетьманські вали, Големб'я, Гончарська, Гродзійських, Губернаторські вали, Домініканська, Замарстинівська, Зелена, Зиблікевича, Казимирівська, Каліча, Кам'яна, Кароля Людвіка, Куркова, Личаківська, Міцкевича, Новий Світ, Осолінських, Панська, Пекарська, Сикстуська, Собеського, Стежкова, Трибунальська, Францішканська, Фредра, Чарнецького, Ягелонська*. Топографію міста творять характерні локації міської інфраструктури: *Високий замок, ратуша, Краківська брама, єзуїтський костел, Єзуїтський сад, костел бернардинів, церква св. Юра, готель «Жорж», кав'ярні Міллера та Суберльової, склеп Балабана, каменниця Андріолія, Кульпарків*.

Деякі з цих назв збереглися у просторі Львова до наших днів (до прикладу, вулиці Вірменська, Зелена, Пекарська, площа Ринок, Високий замок), інші по кілька разів

змінювались упродовж історії (вулиці Гетьманські вали, Сикстуська, Кароля Людвіка, Єзуїтський сад).

В оповіданні «Історія одної конфіскати» немає жодного топоніма, проте топос Львова впізнаємо завдяки перекрученим (спародійованим) назвам тогочасних львівських газет: «Бабуся львівська» («Gazeta Lwowska») та її додаток «Народний часопесик» («Narodna czasopys»), «Перегляд масляний» («Przeгляд społeczny»), «Шмата народова» («Gazeta narodowa»), «Фуражер львівський» («Kurjer Lwowski»), «Сінник польський» («Dziennik Polski») [див. 7, т. 21, с. 98–99, 478].

Художня топоніміка львівського тексту засвідчує значний і дуже неоднорідний досвід письменника в освоєнні публічного простору Львова, взяти до уваги хоча б його навчання у Львівському університеті, ув'язнення, громадсько-політичну та видавничу діяльність, журналістську роботу, перипетії особистого життя тощо.

4. **Тернопіль** є головним місцем дії в оповіданнях «Між добрими людьми» (поряд із Перемишлем) та «Свинська конституція». Принагідно місто згадується у творах «На дні» (саме звідти походив Андрій Темера), «Місія» (у Тернополі завершив мандрівку патер Гаудентій, надіславши звідти вістку до Риму про виконану місію), «Чума», «Вільгельм Телль» (у Тернополі мало відбутися перше з «віч провінціональних», в якому Володко відмовився брати участь).

Топонімічна репрезентація Тернополя обмежується назвою населеного пункту. Художній топос міста творять типові урбаністичні атрибути: *магістрат, школа, склеп (магазин), пошта, залізничний двірцець, рогачка, торг (ярмарок)*.

5. У **Перемишлі** розгортаються сюжетні колізії оповідань «Борис Граб», «Між добрими людьми» та роману «Не спитавши броду». Розташоване на магістральній залізничній колії, місто виконує роль транзитного пункту в романах «Лель і Полель», «Для домашнього огнища» та «Перехресні стежки». Топос Перемишля представлений у Франкових текстах винятково його назвою та розкривається в антагоністичному змалюванні урбаністичних реалій: тісних, брудних/просторих, чистих помешкань; міської духоти, пороку вулиць/прохолодної свіжості понад Сяном; шумної «реставрації», офіцерської касарні/ремісничих майстерень, гімназії як осередку духовної праці й саморозвитку.

6. Столиця Західної Галичини, центр давніх польських традицій («старопольської моральності»), **Краків**, не випадково стає чільним топосом оповідання «На вершку». Різні функціональні вияви цього топосу знаходимо у творах «Місія» (як релігійно-освітній центр отців-єзуїтів), «Сойчине крило» (як транзитний пункт), «Для домашнього огнища» (місто багатих купців та власників). На текстовій мапі Кракова виразно проступають *ошатні кам'яниці, великі фабрики, «розкішно умєбльований» готель, залізничний двірцець, вулиці з фіакрами, костел єзуїтів*. Серед урбаністичних атрибутів вирізняється *Мар'яцький костел*, який разом із назвою міста характеризує топонімічний вимір краківського тексту І. Франка.

7. **Відень** – офіційний центр політичного, економічного та культурного життя Австро-Угорщини – у жодному творі І. Франка не постає провідним міським топосом, хоча адміністративний статус столиці а рїогї утримує за ним лїдерські позиції.

Присутність віденського топосу (безумовного центру) послаблює значення всіх інших міських топосів, територіально належних до Габсбурзької монархії: те, що в межах (Східної) Галичини могло претендувати на роль центру, залишається провінцією в масштабах імперії.

Функцію едукативного осередку топос Відня виконує у творах «Лель і Полель», «Маніпулянтка», «Борис Граб», «Не спитавши броду». Місцем концентрації світового капіталу, інтелектуальних і творчих сил, налагодження ділових стосунків та вирішення бізнесових справ постає Відень у романі «Борислав сміється». Роль керівного центру, столичну вищість та авторитет щодо інших міст демонструє віденський топос у романах «Для домашнього огнища» (коли барона Рейхлінгена «зادля якихсь дисциплінарних провин [...] перенесли з Відня до Львова», «До полковника нашого полку і до цілого офіцерського корпусу разом з його перенесенням до нас прийшло з Відня остереження і просьба» [7, т. 19, с. 43]) та «Перехресні стежки» (до віденської газети надсилає Євген Рафалович гостру статтю), оповіданні «Син Остапа». Як місце проживання або тимчасового перебування топос Відня набуває позитивної ціннісної характеристики в індивідуальному життєвому досвіді персонажів роману «Перехресні стежки» (Вагман), оповідання «Батьківщина» (чотири найщасливіші дні життя Опанаса Моримухи з Кишенькою).

На топонімічному рівні столиця Габсбурзької монархії у творах І. Франка представлена лише назвою Відень. Текстові маркери міста представлені характерними урбаністичними реаліями: *військова школа, університет, клініка, готель, біржа, хімічна лабораторія, фіакар, кур'єрський поїзд, торгові та біржові часописи, газети*.

Як бачимо, кожен із семи розглянутих міських топосів неоднаково репрезентований на рівні топонімії. Топографічна мапа міст, позначених тривалим перебуванням письменника (Дрогобич, Львів), виписана детальніше, аніж карти тих населених пунктів, де І. Франко не бував або які відвідував принагідно, короткочасно (Тернопіль, Перемишль, Краків). Найбільшу кількість топонімів містить львівський текст, значно меншу – дрогобицький і бориславський. Топоси Тернополя, Перемишля та Відня представлені лише офіційними назвами населених пунктів, краківський топос формують назви міста й одного з об'єктів міського простору (*Мар'яцький костел*).

Широке використання автентичних топонімів характеризує значний масив прозової творчості письменника. У художніх текстах І. Франка урбаністичні топоніми виконують різні функції. Деякі з них (як-от у творах «Батьківщина», «Для домашнього огнища», «Маніпулянтка», «Між добрими людьми», «Місія», «Сойчине крило» та ін.) вказують на рух і переміщення персонажів, слугуючи додатковими засобами розкриття характерів. Сюжетно-композиційну роль топоніми виконують у романах «Борислав сміється», «Для домашнього огнища», «Лель і Полель», повісті «*Voа constrictor*», оповіданнях «Батьківщина», «Герой поневолі», «Гриць і панич», «На дні», «Яндруси» та ін.

У творах бориславського та дрогобицького (назвемо так умовно тексти про часи навчання у Дрогобичі) циклів письменник часто використовував мікротопоніми – назви міських районів (*Волонянка, Лан, Новий Світ, Кульпарків*), шляхів (*Губицький гостинець, самбірський, стрийський, трускавецький тракти*), громадських закладів

(гостиниця Кирницького, склеп Баєра, цукерня Височанського), які слугують засобами відтворення місцевого колориту. Таку особливість Франкової творчості З. Гузар назвав «густотою локального колориту», маючи на увазі локалізованість (сконцентрованість) дії в «маленькому», «виразно окресленому», «адекватному натурі» просторі, що дає можливість представити «універсальні людські типи» та «універсальні морально-етичні проблеми» в їх природному середовищі [4].

Використання автентичних топонімів як одного з компонентів образної деталізації урбаністичного тексту забезпечує правдоподібність зображення міського простору і характеризує стиль письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бойко Г. Топоніми в оповіданнях Івана Франка та на заняттях з української мови як іноземної / Галина Бойко // Теорія і практика викладання української мови як іноземної. – 2009. – Вип. 4. – С. 149–156.
2. Васільєва А. Франко. Топоніміка / Аліса Васільєва, Ольга Артеменко // Галицький усе-світ : незалежний культурологічний часопис «І». – 2006. – Ч. 42. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n42texts/toponimika.htm>
3. Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди / Інна Вихор // Нова педагогічна думка : науково-методичний журнал. – 2010. – № 3. – С. 68–71.
4. Гузар З. Іван Франко і Борислав / З. Гузар // Галицька брама. – 1997. – № 8.
5. Легкий М. Охопив шонайширші простори (топонімічний сегмент прозової імагографії Івана Франка) / Микола Легкий // Парадигма : зб. наук. праць на пошану Миколи Ільницького. – 2010. – Вип. 5. – С. 96–106.
6. Франко З. Т. Ономастика в мові творів Івана Франка / З. Т. Франко // Мовознавство. – 1975. – № 2. – С. 55–66.
7. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
8. Vlasenko-Vojchun A. Franko's contribution to onomastics / A. Vlasenko-Vojchun // Іван Франко – мислитель і митець : зб. доп. для відзначення 125-річчя народин і 85-річчя смерті Івана Франка. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1981. – С. 120–127.

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

URBAN TOPONYMY OF IVAN FRANKO'S PROSE: TRANSFORMATION OF THE REAL TOPOS INTO THE LITERARY ARTISTIC ONE

Marta KALYNIAK

*Ivan Franko Institute,
National Academy of Sciences of Ukraine,
18 Drahomanov Str., L'viv 79000 Ukraine*

The article attempts at classifying Ivan Franko's urban prose following the toponymic principle. The urban topos serves as a criterion and it is identifiable by the names of a

particular city/town, its parts and objects of the city/town space. Of all the urban topoi of Ivan Franko's prose, in terms of toponymy those of Boryslav, Drohobych, L'viv, Ternopil, Przemyśl, Kraków and Vienna have been distinguished and analyzed. The author has also traced a heterogeneous toponymic representation of the topoi in question. The functional load of the urban toponyms and microtoponyms in the writer's prose is notably different.

Keywords: urban text, urban topos, toponymy, topographic attribute, Boryslav, Drohobych, L'viv, Ternopil, Przemyśl, Kraków, Vienna.

УРБАНИСТИЧЕСКАЯ ТОПОНИМИКА ПРОЗЫ ИВАНА ФРАНКО: ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕАЛЬНОГО ТОПОСА В ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

Марта КАЛЫНЯК

*Институт Ивана Франко НАН Украины,
ул. Драгоманова, 18, Львов, Украина, 79005*

Предпринята попытка классификации урбанистической прозы Ивана Франко по топонимному признаку. Критерием классификации выступает городской топос, который можем идентифицировать по названиям конкретного города, его частей и объектов городского пространства. Среди всех городских топосов прозы И. Франко выделено и проанализировано с точки зрения топонимики топосы Борислава, Дрогобыча, Львова, Тернополя, Перемышля, Кракова и Вены. Прослежено неодинаковую топонимную репрезентацию этих топосов, отмечено разную функциональную нагрузку урбанистических топонимов и микротопонимов в прозе писателя.

Ключевые слова: урбанистический текст, городской топос, топонимика, топографический атрибут, Борислав, Дрогобыч, Львов, Тернополь, Краков, Перемышль, Вена.

УДК 821.161.2.09

РОЛЬ МАСКИ В СЦЕНАРІЇ ЛЮБОВНОЇ АФЕРИ (на матеріалі творів Івана Франка «Маніпулянтка» і «Різуни»)

Галина ГУРАЛЬ

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005*

Проаналізовано особливості персонажної маски як елемента любовної афери на матеріалі оповідання Івана Франка «Маніпулянтка» та новели «Різуни». Досліджено функціональність різних типів персонажних масок, їхню роль у розгортанні сюжету, архітектоніці творів, відстежено переходи, модифікації масок у контексті любовної афери як сценарію, в якому маскуванню відведено чи не найголовнішу роль.

Ключові слова: маска, роль, демаскування, любовна афера, сценарій, наратор, персонаж.

Термін «маска» ввійшов у літературознавчий обіг порівняно недавно. Він актуалізується в чотирьох смислових площинах: естетичного об'єкта, естетичного суб'єкта, конотативної сфери та рецептивних взаємин автора і читача. Різного часу з'являлися окремі роботи, в яких осмислено проблематику функціонування маски в художній спадщині Івана Франка в контекстах гностичної філософії [5], аналізу проблеми двійництва [7], дослідження номеносфери [14], вивчення наратології [9]. Однак в українському літературознавстві ще відсутні роботи, що містили б системний аналіз художнього феномену маски як одного з найоригінальніших виявів авторського «я» у Франковій творчості. Отож, назріла проблема дослідження причин виникнення та особливостей функціонування літературного засобу «маски» у творчості І. Франка.

У статті ми зосередимо увагу на аналізі закономірностей функціонування, причин та наслідків появи маски в контексті дій та ставлення до неї персонажів Франкової прози в ситуації любовної гри. Оскільки функціонування персонажної маски реалізується на різних рівнях, у цій студії дещо звузимо предмет аналізу, зупинившись на одному з найцікавіших аспектів персонажного маскування – ролі маски в сценарії любовної афери у Франковій прозі.

Любовна афера є одним із найскладніших рівнів реалізації маскування в парадигмі любовної гри, адже вона реалізується за скомплікованим, наперед продуманим сценарієм, має свого персонажа-автора (який, зазвичай, є і виконавцем головної партії), містить головні і другорядні ролі. Конфігурація любовної афери як події, «виникаючи в уяві автора як осердя ідейного, тематичного чи структурного задуму, [...] послідовно відокремлюється від так званого первинного змісту і набуває вторинного – того, що конкретизується рецептивними можливостями та інтерпретаційними зусиллями» [10, с. 55]. Детальніше розглянемо Франкове оповідання «Маніпулянтка» та новелу «Різуни»,

в яких маска як основний елемент любовної афери є осердям побудови сюжетних перипетій. Виокремлюючи різні типи масок у цих творах, будемо керуватися чотирма критеріями: об'єкта/суб'єкта маскуванню, функціональності, мети та засобів утілення маскуванню персонажем.

В оповіданні «**Маніпулянтка**» структура маскуванню доволі складна: маски не лише змінюють одні одних, а й модифікуються, змінюються самі, витворюючи химерне плетиво сюжетної інтриги. Головна героїня Целя живе у пана Темницького, «одинокого друга її покійного дідуся» [13, т. 18, с. 40]. З цим образом пов'язаний перший тип маскуванню, який тільки ледь окреслений на перших сторінках твору, і розгортається на повну силу з приїздом Темницького-молодшого. Для цього типу маскуванню характерними є: конкретний об'єкт маскуванню, меркантильна функція, чітка мета застосування маски (використати персонажа-об'єкта маскуванню або нашкодити йому) та сценарій як основний засіб утілення маски.

Хоча ні до, ні після приїзду лікаря Темницького-молодшого автор чітко не вказав, що його батько мав наміри щодо Целіни, однак у перцептивних портретних характеристиках персонажа він натякнув на цю можливість («двозначні усміхи», «охота до авантурок» [13, т. 18, с. 37]). Функція маскуванню Темницького-старшого, який, очевидно, мав намір у майбутньому використати Целю, виразно меркантильна, хоча і реалізується в руслі вичікувальної тактики. Оскільки автор лише пунктирно окреслив цю маску, вона не потребує виразного демаскуванню у творі, тим більше, що в процесі подальшого розгортання сюжету маска зазнає модифікацій з приїздом Темницького-молодшого, який став каталізатором її змін.

В оповіданні І. Франко дуже вдало сигналізував про перехід між масками зміною атмосфери, що раптом, з приїздом лікаря, сконденсувала негативний заряд, мов перед бурєю, перед зміною старих масок і появою нових: «...відразу вніс із собою до того тихого гнізда якийсь *острий, задушливий дух*¹, що від першої хвилі проняв Целю якоюсь *тривогою*, почав стискати її груди якимось *невиясненим прочуттям остраху і небезпеки*» [13, т. 18, с. 37]. Крім того, автор натякнув про наявність маски в обох Темницьких у листі Семіона Стоколоси до Целі («...стерезіться, пані, зарівно батька, як і сина!» [13, т. 18, с. 46]). Цим сюжетним закрутом І. Франко не лише дав змогу читачеві побачити краєчки масок персонажів, а й вдало інтригував і загострив сюжетну динаміку твору.

Другим типом маски вважаємо маску лікаря Темницького-молодшого, яку він застосував до Целі першої ж зустрічі, розповідаючи батькові в її присутності про наречену, якої насправді нема, аби забезпечити себе від уваги, почуттів дівчини. Цей тип маскуванню, як і попередній, передбачає наявність конкретного об'єкта, але різниться іншими показниками: захисною функціональністю, метою використання маски (прагнення захистити себе від об'єкта маскуванню), простішим засобом утілення (неправдива, одноразово подана інформація). Суб'єктом маски у цьому випадку постає лікар, об'єктом – Целя, яка не здогадується про існування маски, як і читач. Декодування перед читачем цієї маски відбувається у розмові обох Темницьких, за відсутності Целі, коли лікар пояснює батькові причини й мету використання маски.

¹ Тут і далі виокремлення курсивом у цитатах моє.

Ще одним перехідним станом, містком між зміною, модифікацією масок є момент зародження пристрасті у лікаря Темницького до Целі, що стало каталізатором зміни поведінкових ролей персонажів. У цьому випадку, як і в попередньому, автор конденсував енергію небезпеки, негативний заряд, що сигналізував про зміну масок, крізь призму відчуття Целі: «Було щось *невідоме і зловіще* в тих іскорках, щось, що відбирало Целі апетит і морозило в ній усякий порив радості. Коли доктор промовив до неї часом, то почувала легку дрож на всім тілі, хоч досі нічогоісінько такого між ними не зайшло, що надавало би хоч тінь оправдання тій її *боязні*» [13, т. 18, с. 39]. Так І. Франко перейшов до модифікації маски Темницького-старшого (маски першого типу). Ця модифікація передбачає зміну персонажної поведінки, мови, тактики (рух від очікування до дій), індикатором якої стали зовнішні обставини (зацікавлення доктора Целею, залицання Стоколоси). Тепер будь-які слова Темницького-старшого, спрямовані до Целі, є про-вокативними, призначеними для досягнення ефекту. Отже, маска, елементи якої ми помітили на перших сторінках, під впливом зовнішніх чинників розгорнулася і набула вигляду повноцінної маски-ролі, яка розігрується за наперед продуманим сценарієм. Незмінними залишилися об'єкт маскування (Целя) та меркантильна функція використання маски. Натомість сценарій як засіб утілення маскування та мета використання маски зазнають модифікацій. До того ж, змінюється характер розгортання маски з очікувального на трансгресійний. Целя починає здогадуватися про існування маски в діях Темницького-старшого: «Остаточно Целя почала звільна догадуватися, що все те балакання не просте язикобиття, але до чогось воно йде, має якусь *укриту ціль* – яку, сього не могла доглуватися» [13, т. 18, с. 40]. Героїня списує усе на власні нерви, а демаскування модифікованої маски першого типу Темницького-старшого відбувається пізніше, без її участі, у ще одній розмові батька з сином (суб'єктом демаскування знову постає читач, який протягом усього твору за знанням постійно випереджає Целю аж до того моменту, коли вона знаходить лист Амалії Шмідт; тоді усе відбувається навпаки: читач є необізнаним, а Целя здійснює демаскування).

Маска, яку в подальшому поетапно реалізує лікар Темницький, також належить до першого типу, оскільки має всі його характерні ознаки. Це повноцінна маска-роль, що охоплює слова, доторки, поведінку, теми розмов, позицію з тих чи тих питань, наперед змодельовані ситуації. Показуючи листи начебто від нареченої, лікар Темницький реалізує дворівневе маскування: лукавить і, водночас, використовує засоби мовної маски – мову (Целя не знає віденського діалекту німецької мови: «Бідна Целя пріла при тій розмові, бо тексту листів, писаних у значній часті віденським діалектом, *не могла добре зрозуміти*» [13, т. 18, с. 55]) і почерк («Приглядалася тільки характерові письма, але й він був *невизначний, не то жіночий, не то мужеський*» [13, т. 18, с. 55], тобто лист міг бути і підроблений Темницьким).

Автор зобразив процес маскування лікаря поетапно, використовуючи риторику, притаманну для дискурсу щирості, а не лукавства (лікар виявляв «спокійне, але просте і щире заінтересування», «щирість, далеко від усякої афектації», «приязне добродуштя» [13, т. 18, с. 54], говорив «сердечно» [13, т. 18, с. 79]). Але тут же, у тексті він подав деталі, які не дають змоги читачеві забувати, що перед ним – маска. Дія слів лікаря

Темницького, звернених до Целі, асоціативно пов'язана з дією куль: «Слова пливли у доктора гладко, плавно, мов журкотячий потік, а кожде слово з дивним якимось нагоном влучало в груди бідної дівчини» [13, т. 18, с. 55]. Лікар Темницький, розмовляючи, не дивиться в очі співрозмовниці, що конотативно сприймається як індикатор лукавства: «Говорячи, доктор не глядів на неї, як коли би знав, що вираз його очей чинить на неї пригноблююче вражіння» [13, т. 18, с. 56]. Однак Целя не декодує ці сигнали, вони є демаскаторами лише для читача.

Для Целі демаскатором усіх масок стає лист Амалії Шмідт, який випадково потрапив до рук героїні. Прикметно, що в цьому випадку автор чи не вперше в розгортанні сюжету дав змогу героїні у демаскуванні випередити читача, який залишається необізнаним, у той час як Целя розпочинає гру з лікарем Темницьким, використовуючи власну поліфункціональну маску, щоб остаточно демаскувати персонажа. Це третій тип маскуванню, який відзначається конкретним об'єктом (лікар Темницький), поліфункціональністю (меркантильна, приховувальна, ігрова функції), чіткою метою використання (викриття Темницького) та сценарієм як засобом утілення маски. Маскування Целі має на меті викрити, нейтралізувати маску Темницького, спрямовану проти неї. Автор подав це демаскування в ігровому аспекті, що ще збільшує динамізм сюжетного коловороту. Розмова Целі й лікаря, попри ігрову тональність, надзвичайно напружена, у кожній фразі сконденсоване маскуванню. Наприклад, наявність маски, що реалізується у семантичному полі зовнішнього/внутрішнього у репліці Целі «Форма – се зрадник» [13, т. 18, с. 84] спостеріг Зенон Гузар: «І. Франко знав сутність “профілів і масок”, знав, “як много горя криється у масках радості, байдужості...”» [4, с. 70]. Хоча читач і не обізнаний до кінця з усіма деталями маски лікаря Темницького і взагалі не здогадується про маску Целі, автор постійно підсилює напруження, динамізм діалогу, вкраплюючи елементи маскуванню, які можна відчитати у репліках лікаря більш явно (Темницький говорить, «удаючи заклопотаного» [13, т. 18, с. 84], «з міною ображеної невинності» [13, т. 18, с. 85]; «Він окинув її бистро питаючим зором, у котрім на момент мигнуло щось як злобна насмішка і певність побіди» [13, т. 18, с. 85]) і Целі, де вони тільки ледь окреслені авторськими натяками (Целя говорить «з якимось нервовим неспокоєм» [13, т. 18, с. 83], «з якимось нервовим притиском» [13, т. 18, с. 85], «пильно дивлячися докторові в лице» [13, т. 18, с. 84]). Це двобій масок, що розгортається між рядків діалогу й закінчується перемогою Целі, яка розпочинала його з виграшних позицій, уже знаючи про існування масок обох Темницьких. Маска героїні – поліфункціональна: основна її функція – меркантильна (викриття Темницького), переплетена з приховувальною, зумовленою обставинами, та ігровою, адже ігровий елемент взагалі властивий характерові цього персонажа.

Ще один яскравий приклад функціонування маски в просторі любовної афери помічаємо в новелі «Різуни», написаній у формі листа, адресантом якого, тобто, оповідачем, є жінка. «Окреслення фізичної присутності викладового центру в художньому часопросторі проектує рецептивну ілюзію цілковитої реальності нарративної історії, додає окремим подіям конкретики і переконливості» [10, с. 58]. У новелі наявні різні типи масок, оригінально втілені за допомогою вдало закрученої сюжетної інтриги,

яка спершу сприймається як підступ Маньки і Броніслава до чесної та беззахисної Юльки. Позицію автора в цьому творі можна окреслити словами Михайла Бахтіна: «...художник не втручається у подію як безпосередній її учасник, – він виявився б тоді тим, хто пізнає і етично чинить, – він займає вагому позицію поза подією, як спостерігач, який є незацікавленим, але розуміє ціннісний сенс того, що відбувається; не той, хто переживає, а співпереживає їй» [2, с. 33].

Маскування Маньки, адресанта листа, автор оприявнив перед читачем ще до початку розгортання основних подій. Це маска першого типу, що охоплює кількох конкретних об'єктів маскування (Юльку, Броніслава), меркантильну функціональність, чітку мету використання (помститися, нашкодити Юльці) та сценарій як засіб утілення маски. Маскування Маньки передбачає приховування особистого ставлення героїні до Юльки, про яке не знає ні Броніслав, ні, як спершу видається, сама Юлька: «Я на неї здавна маю на пеньку, ще за Станіслава – тямиш? – що хилився до мене, а вона наговорила йому, і він мене покинув та оженився з тою зизокою Ядвігою з-під “Золотого цапа”. О, я їй того не дарую і вже, богу дякувати, осягнула своє почасти!» [13, т. 21, с. 200]. Попри те, що маска Маньки не втілюється у безпосередніх діях, а помітна лише у її розмовах з Броніславом та легких натяках у поведінці героїні супроти Юльки, вона виконує важливу функцію: маска є каталізатором, провокатором дальших дій персонажів, спрямовує розвиток руху Броніславового маскування. Через використання маски Манька в першій частині твору сприймається реципієнтом як винуватиця нещастя нарівні з Броніславом. Вплив маскування є особливо помітним у двох діалogaх між Манькою та Броніславом, в яких утілюється окремий різновид маскування – мовна маска, що реалізується на рівні таємної мови:

- «– Та хотів би ще хоч до святої Кальварії дійти та висповідатися перед смертю.
- А може, вона схоче вас *висповідати*?
- Ой, мабуть, ні.
- А чи не вона дала вам сеї ночі *розгрішення*, таке, що ви аж йойкнули? [...]
- Так ви кажете, що се було розгрішення?
- Або я знаю. Коли перед тим була *сповідь*...
- Ні, я лише нахилився до *конфесіоналу*.
- Ну, в такім разі ще завчасно й вішатися. Висповідатися конче мусите» [13, т. 21, с. 204–205].

Християнська термінологія у цьому випадку приховує поняття інтимної сфери (конфесіонал – поцілунок, розгрішення – ляпас, сповідь – статевий зв'язок). Маска позначена іронічністю, тому, окрім приховувальної, є носієм ігрової функції. Мовлення персонажа «у співставленні з іншими мовленнєвими актами та авторським мовленням [...] набуває додаткового значення, на його прями, предметно обумовлені, акценти напластовуються нові авторські акценти (іронічні, обурливі тощо), як тіні, що падають на нього від навколишнього контексту» [3, с. 296]. Мовну маску у творі впроваджує Манька, пан Броніслав лише приєднується до цієї гри.

На початках твору основне сюжетне навантаження автор конденсував у маскуванні пана Броніслава, про яке знає Манька, а, отже, і читач, ознайомлений з її листом до

Касі. Це новий, четвертий тип маски, який попри зовнішню схожість із першим типом (наявність конкретного об'єкта маскування, меркантильної функції, чіткої мети – спокусити дівчину), відзначається ігровою функціональністю, відсутністю сценарію, розмитістю свідомо використаних засобів утілення маски. Можна стверджувати, що маска пана Броніслава, незважаючи на її подібність з маскою лікаря Темницького, героя попереднього твору, не вписується у формат маски-ролі. Герой діє під впливом раптових імпульсів і бажань, а не правил наперед спланованої схеми як необхідного компонента афери (афера – «ризикована справа, здійснювана з *метою* наживи; шахрайство» [1, с. 47]). Це радше стиль поведінки, а не сценарій, тому маска є дуже гнучкою, чутливою до зовнішніх аберацій, відзначається мінливістю, змінністю, незалежною від бажань персонажа.

Після випадку в ярку пан Броніслав реалізує ще один, п'ятий тип маскування, що передбачає наявність узагальненого об'єкта маскування (все оточення персонажа), поліфункціональність (приховувальна, захисна функції), чітку мету (прагнення приховати те, що сталося, аби не наразитися на неприємності чи кару) та розмитість свідомо використаних засобів утілення маски. Це маскування, як і попереднє, зображене через сприйняття Маньки (пан Броніслав «глянув на мене, *силкуючись удавати*, що не розуміє нічого» [13, т. 21, с. 211]; «поблід панич, скулився, очі втупив у землю, *рад би, бачиться, залізти в мишачу діру*, та ба, годі!» [13, т. 21, с. 214]; «*пробував усміхнутися*» [13, т. 21, с. 214] тощо). Змінюється, розширюється коло об'єктів маскування, абсорбуючи все оточення героїв (інших прочан, ксьондза-капуцина тощо). Маску реалізує не лише Броніслав, але і Юлька, щоправда, з іншою метою: спершу, як видається, із захисною (оберегти себе від ганьби, поголосу), а потім, як виявляється насправді, з меркантильною.

Головне демаскування І. Франко здійснив наприкінці новели, оприявнюючи існування основної маски, про яку не здогадувалися ані інші персонажі, ані читач – маски Юльки. Це маскування належить до першого типу, адже відзначається кількома конкретними об'єктами маскування (Манька, Броніслав), меркантильною функціональністю, чіткою множинною метою (спокусити Броніслава, «перемогти» Маньку) та сценарієм як засобом утілення маски-ролі. Юлька сама свідомо демаскує свою маску в розмові з Манькою, коли відпадає потреба використовувати маскування і зникає небезпека розтаємнення: «Доки ми не вийшли з Кальварії, вона весь час плакала, ні до кого ані слова не говорила, – ну, попросту, дівчина як зарізана ходила. А як прийшли до Фельштина та розташувалися на ніч і я взялась потішати її, а вона як не нареготється, як не кинеться мені на шию та давай мене цілувати!

– А що! – каже. – Мудро я спіймала того вітрогона? Не бійся, я все обміркувала! Я знала дуже добре, що роблю. А він падлюка! Чи бач, відпиратися почав! Але я йому задам! Я його тепер маю в руках. Буде він у мене тонко свистати!» [13, т. 21, с. 215–216]. Цей сюжетний хід став абсолютною несподіванкою для Маньки й читача. Виявляється, уся попередня поведінка Юльки «була лише тонко замаскованою грою, і свої карти вона розкриває тільки тоді, коли цією грою досягає певного успіху» [9, с. 56]. Наявність нової маски, яка є найбільш довершеною, продуманою з усіх, дає змогу інтерпретаторові

по-новому дивитися на сюжетну колізію твору. Те, що раніше сприймалося як художні засоби, використані для зображення Юльки як позитивного персонажа, жертви афери, у кінці твору декодуються як елементи задалегідь продуманої ролі героїні, що вміщає зовнішній вигляд крізь призму бачення Мані («У білій сукні, синій шовковий поясок, ціла така скромненька, бліденька, здається, ось тобі завтра до монастиря вступає. “Złoty ołtarzyk” у руці, кантика в кишені, молитви шепче раз у раз, а на хлопця жадного й оком не зирне» [13, т. 21, с. 199–200]), манеру поведінки, зміст слів, інтонаційний малюнок мовлення. Характеристика Манею героїні на початках твору («А Юлька – знаєш, що за хитра бестія! Хто б її не знав, той би її за святу купив» [13, т. 21, с. 199]), яка в контексті зображуваних подій сприймалася реципієнтом як суб'єктивна, невинувата, нав'язана особистою неприязню, виправдовує себе наприкінці новели. Манька на момент написання листа вже знала про аферу Юльки, тому висловлення Манькою цієї характеристики було елементом демаскування Юльки перед адресатом листа – Касею.

Ще до того, як Юлька демаскує себе перед Манькою, автор мовби ненавмисне натякнув на можливе існування маски в героїні, у момент, коли вона перед ксьондзом-капуцином говорить про те, що має свідка того, що пан Броніслав кинувся за нею в ярк: «Ми аж здивувалися. Се все промовила наша Юльця *зовсім ясно та розумно, мовби ніколи й не була непритомною*» [13, т. 21, с. 214]. До моменту демаскування маска Юлі ідентифікує її з жертвою підступів Маньки та Броніслава. Після демаскування стає зрозумілим, що це лише роль, маска персонажа, а під нею Юлька – не жертва, а мисливець. Існування маски героїні змінює і дослідницьку рецепцію взаємодії масок у творі: зображення однобічного маскуванню і його жертви заступає боротьба масок, свого роду поєдинок, що його виграє репрезентант, який знає усе про наявність масок інших персонажів, а про його маску не знає ніхто. Це – Юлька, яка використовує маску з меркантильною метою (вийти заміж за Броніслава, знову «обіграти» Маньку) й у кінці твору, коли це вже не впливає на результат її любовної афери, демаскує себе перед Манькою – одним із головних об'єктів цього маскуванню.

Отже, в оповіданні І. Франка «Маніпулянтка» і новелі «Різуни» представлені принаймні п'ять основних типів персонажного маскуванню, диференційованих за критеріями об'єкта/суб'єкта, функціональності, мети та засобів утілення персонажем маски. У просторі любовної афери найчастіше актуалізуються меркантильна, захисна та ігрова функції маскуванню. Реалізаторами маски постають і жіночі, і чоловічі персонажі (Целя, Манька, Юлька, обоє Темницьких, Броніслав). Маскуванню в сценарії любовної афери є носієм домінантної структурної ролі. Маска – це ядро, навколо якого формується тіло сюжетної інтриги, реалізується креативний потенціал персонажів, модифікується поведінка, вияскравлюються характери, твориться новий тип художньої реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2007. – 1736 с.
2. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художествен-

- ном творчестве / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М., 1975. – С. 6–71.
3. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5 / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари, 1997. – 732 с.
 4. *Гузар З.* Опозиція на рівні образів-персонажів («Маніпулянтка» – «Між добрими людьми») / Зенон Гузар // Українське літературознавство. – Львів, 2010. – Вип. 72. – С. 67–76.
 5. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 352 с.
 6. *Денисенко З.* Порівняльна стилема у прозових творах Івана Франка / З. Денисенко // Франківські читання : збірник статей. – Черкаси, 2002. – С. 111–114.
 7. *Ільницький М.* Поєдинок із собою: проблема двійництва в «Поєдинку» І. Франка та «Двійнику» Ф. Достоєвського / Микола Ільницький // Слово і час. – 2006. – № 8. – С. 18–27.
 8. *Кришмарел В. Ю.* Теоретико-методологічні аспекти дослідження понять «смерть» та «любов» (філософський та релігійнознавчий виміри) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: 09.00.11 / Кришмарел Вікторія Юріївна ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2010. – 20 с.
 9. *Легкий М. З.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / М. З. Легкий. – Львів, 1999. – 160 с.
 10. *Мацевко-Бекерська Л.* Функція точки зору в текстових варіантах гомодієгетичного наратора (українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ ст.) / Лідія Мацевко-Бекерська // Наукові записки / за ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – С. 53–69. – (Серія: Літературознавство ; вип. 24).
 11. *Одоховська І.* Усмішка (сміх) як оцінка і емоційна складова кохання / Ірина Одоховська // Δόξα = Докса : зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005. – Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного. – С. 84–93.
 12. *Покотило К. С.* Проблема жіночої емансипації в оповіданні І. Франка «Маніпулянтка» / К. С. Покотило // Українське літературознавство. – Львів, 1985. – Вип. 44. Іван Франко. Статті й матеріали. – С. 12–17.
 13. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
 14. *Челецька М. М.* Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / Мар'яна Челецька ; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2007. – 304 с.

Стаття надійшла до редакції 23.12.2013
Прийнята до друку 31.03.2014

**ROLE OF THE MASK IN LOVE AFFAIR SCENARIO
(Based on Ivan Franko's works «Manipulantka» and «Rizuny»)**

Halyna HURAL

*Ivan Franko Institute, National Academy of Sciences of Ukraine,
18 Drahomanov Str., L'viv 79000, Ukraine*

The paper analyses the specificity of a character's mask as a love affair element based on Ivan Franko's story «Manipulantka» [The Manipulatrix] and the «Rizuny» [Robbers] novella. Research has been made into the functionality of various types of characters' masks, their role in plot development, works' architectonics. The author traces the intermediaries, modifications of the context of love affair as scenario, where masking is one of the dominant elements.

Keywords: mask, role, unmasking, love affair, scenario, narrator, character.

**РОЛЬ МАСКИ В СЦЕНАРИИ ЛЮБОВНОЙ АФЕРЫ
(на материале произведений Ивана Франко
«Манипулянтка» и «Ризуны»)**

Галина ГУРАЛЬ

*Институт Ивана Франко НАН Украины,
ул. Драгоманова, 18, Львов, Украина, 79005*

Проанализированы особенности персонажной маски как элемента любовной аферы на материале рассказа Ивана Франко «Манипулянтка» и новеллы «Ризуны». Исследовано функциональность разных типов персонажных масок, их роль в развитии сюжета, в архитектонике произведений, отслежено переходы, модификации масок в контексте любовной аферы как сценария, в котором маскированию отведено одну из самых главных ролей.

Ключевые слова: маска, роль, демаскирование, любовная афера, сценарий, narrator, персонаж.

УДК 821.161.2-3.091.Франко:7.036.4.047

ІДЕЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ПЕЙЗАЖНОМУ ДИСКУРСІ ІВАНА ФРАНКА

Марія ЛАПІЙ

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 15, Львів, Україна, 79000*

На матеріалі музично-малярських дескрипцій Івана Франка із новели «Вільгельм Телль» та оповідання «Дріада» розглянуто проблему синтезу мистецтв.

Ключові слова: синтез мистецтв, імпресіонізм, дескрипція, музично-малярський, живописний пейзаж.

Проблема синтезу мистецтв¹ у творчості Івана Франка загалом та його пейзажистиці зосібна не має окремого монографічного дослідження, хоча, безперечно, цей нюанс не залишався непоміченим. Опрацюванням цієї проблематики в контексті наратології, генології, стилістики займалися франкознавці Михайло Мочульський, Іван Денисюк, Василь Будний, Роман Голод, Тетяна Лашків, Микола Легкий, однак їхні дослідження розпорошені по різнопланових статтях та виданнях. Попри різнобічні підходи, науковці сходяться на думці, що І. Франко цікавився проблемою взаємодії слова, музики, малярства і як теоретик, критик, і як письменник.

Теоретичні зауваги про специфіку синтезу мистецтв містяться у студії «Із секретів поетичної творчості», де окремі розділи присвячені взаємодії музики і слова та малярства й поезії (вербальної пластики). Принагідно до цих питань І. Франко звертався під час аналізу творчості молодшої генерації письменників, застерігаючи їх від зловживання музично-малярськими засобами («колеристичних оргій», пустослівного «дзвоніння») та закликаючи до збереження гармонії й міри.

У художній практиці митця тенденція до синтезу музики, малярства і слова найповніше оприсутнена у його пейзажистиці – настроєвих, живописних описах природи із оповідання «Лесишина челядь», «На лоні природи», «Щука», «Мій злочин», «Під оборогом», «Неначе сон», роману «Петрії і Довбушуки», повісті «Гутак» і, безумовно, музично-малярських пейзажах із новели «Вільгельм Телль» та розлогих плернерних дескрипціях «Дріади».

Музично-малярські елементи, майстерно «вживлені» у текстову тканину цих творів, виконують низку функціональних завдань, про які згадав у дисертації Олександр Рисак, а саме: «забезпечують неперервність художнього мотиву, його внутрішньої ме-

¹ Під синтезом мистецтв розуміємо взаємозв'язок різних видів мистецтв (музики, малярства, слова) у межах одного твору. Це поняття відмежовуємо від таких термінів, як синестезія та синкретизм.

лодики; різнопланову перспективу, “об’ємність зображення”; розширення естетичного простору поетичного образу; повніше проникнення у сфери художнього езотеризму; збагачення поетичної семантики; підвищення інтелектуального рівня художньої оповіді, поглиблення рівня сприймання» [20, с. 3].

Зауважу, що тенденція до використання засобів суміжних мистецтв пов’язана, за словами О. Рисака, із посиленою психологізацією літератури, бо, як стверджував дослідник, «нерідко для зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних спалахів чи станів необхідно була “допомога” суміжних Муз, запозичення певних структурно-композиційних та стилєвих ознак і прийомів, а також способів функціонування естетичного явища в художньому часо-просторі» [20, с. 4].

Послугуючись засобами зі сфери малярства й музики, І. Франко створив оригінальні настроєві, сугестивні пейзажі, багаті на асоціації. Імпресіоністичним пензлем він витончено, артистично, барвисто описав об’єктивну дійсність, тонко виразив емоції, настрої, почуття персонажа, аж до епатування читача.

Слушні міркування з цього приводу висловив Михайло Яцків у творі «Смерть бога»: «Синтеза природи, її життя в красках і звуках, се не забавка. Слово до опису природи – заслабий апарат. При описах життя природи треба персоніфікації руху, великого почуття малярства і музики; писане слово тут рветься, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси красок, компонувати акорди – і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має передавати якусь хвилю» [22, с. 56].

Так на основі ідеї синтезу мистецтв вибудовується «поетична концепція з музичним і малярським тлом» [22, с. 56] (за визначенням М. Яцкова), котра не націлена на «сухий» опис об’єктивного світу, а прагне у мертвому слові «...воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше» [22, с. 261].

Саме таку настроєво-психологічну хвилю передав І. Франко через музично-малярські пейзажі у фрагментарній новелі «Вільгельм Телль», що посідає особіне місце у його творчості.

«Музично-малярське тло» у новелі І. Франка «Вільгельм Телль»: сугестія, синтез, символ. І. Денисюк влучно назвав «Вільгельма Телля» «настроєво-психологічною новелою» [7, с. 142] або новелою оточення, позаяк сюжет твору спрямований у внутрішній простір переживань персонажа. За словами літературознавця, «тут ідеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому специфічному «розчині» як музичні переживання чи пейзаж» [7, с. 141]. «Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві» [7, с. 142], – зазначив франкознавець.

Основним індикатором настроєвості у творі є музика, котра володіє сугестивно-гіпнотичними можливостями¹, є способом проникнення в інтимні сфери, апелює до настрою, фантазії, відчуття, «грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим» [21, т. 31, с. 86].

¹ Музика здатна викликати «тривкий» психологічний ефект, подібний до нірвани чи сну: робота верхньої свідомості ослаблюється, й асоціації легко, без ніякого напруження, напливають в уяві, з’єднуються у цілісну фотографію настрою людської душі, є її еманациєю.

У розвідці «Із секретів поетичної творчості» (написаній пізніше, ніж аналізована новела) І. Франко зауважив, що доменою музики є «глибокі та неясні зворушення», своїми акордами вона «викликає в нашій душі такі ефекти, яких не може викликати говорене слово» [21, т. 31, с. 90]. Цю музику І. Франко назвав символічною: репродукуючи звукові явища природи, вона добирає відповідні інструменти і тони, гармонізує їх своїм темпом і мелодією. «Мелодія, – за словами І. Франка, – се певне симетричне згрупування музикальних фраз, котре вже само собою, своїм пов'язанням тонів викликає в нашій душі напруження, зацікавлення, степенує його і вкінці доводить до стану оглядного спокою і втишення. Темп же додає тій мелодії виразу живості або поваги; [...] Послугуючися всіма тими способами, музика, не виходячи з границь артизму, не роблячись клоунською еквілібристикою, може панувати над дуже широкою скалею явищ зверхнього і нашого внутрішнього світу» [21, т. 31, с. 91].

На тонах мелодії впливають барви, образи, асоціації. У новелі «Вільгельм Телль» І. Франко показав, як легко можна передати через звук та візуальний образ те, що не надається до ословлення, невловиме й, певною мірою, непізнаване.

Позаяк зовнішніх дій, деталей, описів у творі обмаль, то ця новела зворушує читача «образом моменту» – враженнями Олі від вистави. У міському театрі, де слово, музика, малярство, танець, міміка, жест творять особливий синтез, атмосферу чи ілюзію іншої реальності, розгортається настроєво-психологічна драма. Увертюра до опери Россіні «Вільгельм Телль», сконденсовано відображаючи драматичний розвиток дії, поступовий перехід від пасторально-ідилічних образів до буряних, героїчних, ферментує розвиток внутрішнього сюжету, що розгортається у просторі свідомості героїні.

У творі наявні чотири настроєво багаті малярські пейзажі (ідилічні, передгрозові, буряні та знову сонячні), суголосні відповідним оркестровим партіям і настроєвим хвилям.

Спочатку під впливом могутніх, стрійних акордів театрального оркестру, що «потрясли цілим організмом молоді дівчини» [21, т. 16, с. 195], з'являється в її уяві образ панорамного сонячно-ідилічного пейзажу¹, гармонійного з портретом любого кавалера – такого ж «гарного, як той краєвид», такого ніжного, «як те сонячне тепло», такого сердечного і милого, «як ті пісні чудові...» [21, т. 16, с. 195].

Однак хвилини «загальної радості, загальної краси» [21, т. 16, с. 195] швидко минають, музичні тони набирають обертів: спочатку «затремтіли якомсь тривожно; серед загальної гармонії тут і там проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов далекий гуркіт грому. Світло ламп мліє, тускліє – робиться якомсь душно, понуро, мов перед бурею» [21, т. 16, с. 195]. Звукові ефекти підсилено візуальними; контраст, дисонанс акумулює напругу, а лексеми 'душно', 'понуро' окреслюють загальну психоатмосферу.

¹ До слова, у цьому пейзажі оприсутнені чотири основні елементи ідилічного (навіть ідеального) пейзажу, навколо яких концентрується розгортання внутрішнього сюжету: *небо* – «тепле, темно-голубе [...], тихе, глибоке, без хмарочки», *сонце*, що «сипле золотим промінням додолу, не надто жарко, немов ніжно-розкішно цілує землю-красуню», «тиха, могутча» *ріка*, «темно-зелені, цвітисті луки і шумлячі діброви», височенні *гори*, що «у віддалі синіються кришталевою стіною». До зорових долучаються слухові образи: «зі всіх боків чути чудові пісні» [21, т. 16, с. 195].

Тут зазначмо, що передчуття бурі з'являється у героїні ще вдома: перед виходом у театр дівчина зізнається: «Але я чогось така неспокійна, тривожна, якись такі чуття в мені підіймаються, що й сама боюсь заглянути їм в очі» [21, т. 16, с. 194]. Ці дівочі передчуття молодий чоловік називає «бабськими капризами», на які «музика якраз найкращий лік» [21, т. 16, с. 194].

Однак справдилися таки Оліні побоювання («А як музика власне зміцнить, прояснить ті чуття?») [21, т. 16, с. 194]. Те, що не надавалося логічним поясненням і розумінню, під впливом оркестрової партії, швидкими темпами набирало чітких обрисів. Образи передгрозової, максимально стиснутої природи, відтінюють процес «апробації почуттів на справжність» (за влучним висловом Лариси Каневської). Тільки в цьому випадку вони винесені не на суд розуму, а на суд серця.

Музика переливається в пластичний образ, і, зрештою, емоцію (як синтез першого і другого): «Широка ріка звужується, – грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається о кам'яні брили, що вистирчують зо дна ріки. Погідне небо помрячилося. Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів; часом чорні їх лица блискають огнем ненависті» [21, т. 16, с. 195].

Дисонанс, що так різко ввірвався у музичну та душевну гармонію, руйнує ідилічний образ кавалера та формує новий – понуро-чужий.

Степенуючи музичний ритм, композитор доводить його до кульмінації. Оля чує «пролазливий свист» оркестру: «Тони клекотіли і мішалися, як вода, кипуча в невеличкім кітлі. Баси гуділи, мов громи; скрипки квилили, мов чайка над затопленим болонням; флейта свистіла, мов вітер між кручами; м'які флажолети стогнали уривано, мов конаючий. Все тремтіло і бурлило» [21, т. 16, с. 195].

Неясна й невловима, але надзвичайно сильна за емоційним впливом «...проймаюча пекельна музика, погрузила її нараз у темну безодню, в котрій реве, бурлить і скаженіє віковична боротьба елементів» [21, т. 16, с. 195–196].

Промовистий та символічно наповнений образ віковичної безодні – це первозданий хаос та непізнавані глибини людської психіки, ті підземні коридори, до яких рідко потрапляло світло. «На одну долю секунди впаде у ці темниці кривава блискавка і тоді зі страхом та жахом закриваємо очі, бо усвідомлення тих речей розриває наш мозок» [24, с. 401], – стверджував польський літературознавець С. Пшибишевський.

З іншого боку, через музику, що долучає до світу трансцендентного, Оля відчула свою малеч, а звідси – безпорадність, страх перед безмежною величию всесвіту: «Вона чула себе незначною порошокною, одним атомом серед того розбентеженого моря. Грудь її хвилювала приспішено, віддих зробився скорий, нерівний, уриваний, лице покрила смертельна блідість» [21, т. 16, с. 196].

Набравши танкового розгону, звуки поривали Олю з собою і несли туди, де, за словами Богдана Лепкого, «всякий митець, забувши про доземне, хоч на мент один зазирає вічному у вічі. А зазирнувши, або сил набирає нових, або безсило валиться на землю» [17, с. 113]. Так у музиці розчинялися глибоко інтимні мотиви та ще щось більше, таємниче, щось зі світу надчуттєвого, трансцендентного.

Залишившись сам на сам зі своєю оголеною душею, музичними акордами розмов-

ляючи із нею, Оля розуміє, що почуття не витримали випробування на справжність. Звуки висловили те, що дівчина боялася сказати словами, навіть у розмові зі собою. Образ безодні у творі виражає дисгармонію інтерперсональних взаємин молодої пари, їхню недобірність: «Так отсе він, її молодий ідеал! Так отсе той чоловік, котрого вона полюбила власне за те, чого він тепер цурається, і то якраз задля неї! Але ні, він цурається своїх світлих замислів і великої праці народної не для неї, а для того, що в серці його або погас, або й ніколи не палав святий огонь любові для народу. А він тільки ставить її як щит, котрим хоче закрити свою власну безхарактерність і трусливість!» [21, т. 16, с. 199]).

Музика зриває маски: під впливом модуляцій мелодії, ритму, поєднання тонів різних інструментів, Оля усвідомила звичайність, буденність, «сірість» свого нареченого, та глибокий контраст між його образом і героїчною постаттю Вільгельма Теля (центрального персонажа вистави).

Спостерігаючи сцену визвольної боротьби швейцарського народу за «освободження своєї вітчизни» [21, т. 16, с. 198], Оля надихається їхніми поривами, мужністю, величчю: «Її сумне, задумане личко випогодилося, зазяріло рожевим рум'янцем. Її очі блищать, її груди б'є високо, – її починає робитися тісно в тій душній, гарячій атмосфері, немов серце її виросло і преться на свободу, до сильніших почувань, до кращих вражінь, до великих діл посвячення й любові народної» [21, т. 16, с. 198].

Героїня нарешті усвідомила те, що її так довго мучило: перед нею постала проблема вибору між особистим щастям і суспільним покликанням та неможливість поєднати ці два моменти із людиною, байдужою до громадських справ¹.

Образ її тихого сімейного щастя переходить зі сфери реального у простір нездійсненого: «вона чула тільки тони, чаруючі, могуті навіть тоді, коли ледве бриніли, мов пчілка між стебельцями, мов річка по дрібних камінчиках. Тінь-тінь-тінь-тінь – капав акорд за акордом брильянтовими краплями, – і Оля почула немов подув теплого леготу весняного, немов ніжні, тихесенькі голоси дитячі, що так глибоко, так солодко гомонять в її серці. Вона бачить себе в опрятній, чистенькій світлиці, з вікнами до сонця, з цвітучими фуксіями й азаліями на вікнах, з зеленими пачосами плющу на стінах» [21, т. 16, с. 196]. Невиразні, але такі бажані для героїні «тихесенькі голоси дитячі» набирають чіткого візуального образу: «наш Стефанко уже всміхається» [21, т. 16, с. 196–197]. І доповнює все це тихесеньке квиління скрипки-чарівниці та жалібний плач флейти, що простягає свої тони, «мов тоненьке павутиння жалоби понад цілою землею [...] за утрачене щастя людське» [21, т. 16, с. 196–197] – психологізовані метафори втраченої мрії сімейного затишку.

Така складна асоціативна побудова твору на межі сну, мрії, гри фантазії та дійсності, забарвлює його реалістичними, імпресіоністичними, навіть сюрреалістичними рисами.

Струмись ліризму, інтимності вривається через музику в твір, наближає його до поезії в прозі або, за визначенням І. Денисюка, «настроєво-психологічної новели».

Музично-малювальські елементи, майстерно імплантовані в текстову тканину твору,

¹ Переважно таку дилему І. Франко ставив перед чоловіками-інтелігентами і вирішував її з допомогою складного психоаналізу внутрішньої драми.

надають йому ритму, підвищеної настроєвості, будять певні смисли, асоціації, збагачують семантику художніх образів.

Пленерна пейзажистика в оповіданні «Дріада»: пошук живописності. Ще одним «музично-малярським любовним етюдом» (за визначенням І. Денисюка) є «Дріада», що було задумане як частина незакінченого роману «Не спитавши броду».

Дескрипції із цього твору Роман Голод слушно вважав вершиною естетичної довершеності та стилістичної цілісності в типовій пленерній пейзажистичній письменника. Подібні думки висловили свого часу й інші літературознавці – Микола Легкий, Тетяна Лашків, відзначивши її тяжіння до імпресіоністичного способу змалювання простору.

Про ідею синтезу говорив І. Денисюк, студіюючи під своїм прицілним мікроскопом коливання барви, мелодії, температури відчуттів і почуттів (*sensations i sentiments*) у «Дріаді».

Мікростудія цього твору дала змогу літературознавцям зробити висновки про його подібність до імпресіоністичних полотен: витончених, колористично багатих, огорнутих тонким повітряним флеєром, запахами, звуками, світлом.

Кожна мить тут схоплена на льоту, бо вона неповторна, є процесом, а не готовим результатом. Вагому роль відіграє принцип «миттєвості» або, за визначенням Юрія Кузнецова «актуального часу й простору» [11, с. 46–51], себто відтворення простору і часу не взагалі, а певного моменту, який існує тут, нині. Звідси – поглиблена увага до перехідних, межових станів природи, а особливо – ранкового сходу сонця (облюбований мотив імпресіоністів, згадаймо хоча б картину Клода Моне «Враження. Схід сонця»). «Увага письменника-імпресіоніста, – стверджував Ю. Кузнецов, – спрямована не на передачу матеріальних предметів, а на освітлену сонцем природу, вібрацію світла й повітря, кольорові і звукові рефлекси. Місце дії і стан героя вхоплено миттєво – тут і нині, тобто актуальний простір в актуальний час» [12, с. 11]. У «Дріаді» ця неповторна мить зафіксована вже з перших слів: «Було рано, ще сонце не зійшло» [21, т. 22, с. 94], а далі розкрита у всій своїй динаміці та найтонших нюансах.

Однак зауважмо, що у творі увага сфокусована не на одному моменті, як, наприклад, на картині уже згаданого К. Моне, тут поєднана низка вражень, котрі умовно можна назвати: до сходу, схід і опісля. Вони плавно перетікають та створюють ілюзію неперервності цього процесу. Те, що для маляра було би матеріалом для трьох окремих завершених творів, у «Дріаді» синтезувалося в один панорамний малюнок, котрий складається із менших ескізів: «на селі», «у лісі», «на вершку». Примітно, що кожна частина має свою тональність, ритм, колористику, музику.

У селі до сходу сонця «тихо-тихо, ніщо й не ворухнеться, не шеберне, [...] нічого ще не видно, нічого не чути, тільки вулицею здовж села тихо, без вітру сунуть високі тумани мряк, мов ряди якихось сонних привидів, що припізналися і, наполохані розсвітом, щодуху тікають у темні нетрі та непросвітні лісові чагарі» [21, т. 22, с. 94]. Добірне порівняння мряки із привидами епагує читача, створює образ глухої містичної ночі, простору інтриг, таємниць, привидів (як в «Основах суспільності»). Але тут відразу підкреслено, що ця ніч тікає, ранок демаскує природу, яка ще перебуває у напівсонному стані: навколо глухо, холодно, сіро.

Однак уже за декілька хвилин перші промені сонця, заломлюючись на предметах, переливаючись різними кольорами і відтінками надають картині фантастично-казкових обрисів. Так виглядає у сприйнятті Бориса омрячена гора, що була «... тепер як вулкан, із її вершка раз по разу клубилися величезні копиці пари і, важко перевалюючися з боку на бік, котилися вниз. Інші підіймалися вгору, де займалися рожевим світлом, немов дивовижні сигналові огні, що віщували схід сонця. А за тими бовдурами, чимраз світлішими та рожевішими, що разом з живістю кольорів приймали чимраз виразніші та фантастичніші контури, верх гори все ще стояв недосяжний для ока, таємничий, огорнений недоступною стіною, мов грізна твердиня» [21, т. 22, с. 96]. Гора як комплекс дикої природи навіює на персонажа відчуття страху, небезпеки, та водночас – цікавості, інтриги, загадки, якоїсь казковості. Оцей ефект очуднення, захоплення, здивування, трепетного передчуття супроводжуватиме Бориса впродовж усієї його мандрівки, аж доки не досягне свого апогею під час зустрічі із незнайомкою.

Відтак, ліс тут також виглядає як казковий простір – персонаж іде стежиною у рожево-сірій млі, «мов під якимось склепінням» [21, т. 22, с. 96], а «в лісі було ще темно, тихо і глухо. Холоду тут менше було чутно, дерева дихали якоюсь теплою живичною парою» [21, т. 22, с. 96].

Привертає увагу мікроскопізм бачення природи, чергування великих і малих планів, кінематографічний принцип наближення і віддалення об'єктиву теле- чи фотокамери. Ось Борис задивився, як «на лузі трави та квіти нахилилися вниз під вагою роси, що поначіплялася до їх листочків і стеблинок то здоровими краплями, то дрібненькими перловими зеренцями, тремтячи мало що не на кожній ніжній волосиночці рослини» [21, т. 22, с. 94], та вже за хвилину «безліч дрібнесеньких водяних пухириків» швидко тріскали і зезали під сонячним промінням.

Тут погоджуємося із твердженням І. Денисюка, що стереометризм художнього зображення роси, котра «сприймається у своїй конфігурації, об'ємі, кількості, вазі, температурі, динаміці – і зором, і нюхом, і тактильними відчуттями» [8, с. 164], І. Франко перевершив своїх попередників. Цей мікрообраз освіжає й пом'якшує картину, надає їй витонченості, семантично в'яжеться із чистотою, світлом, спокоєм, молодістю, оновленням, любов'ю, а з іншого боку – втілює ідею недовговічності, проминальності, ілюзійності життя. Побіч цього, образ роси ще й проектується «на ідею зв'язку людини з землею, з природою. Роса – то символ автентизму природи» [8, с. 164], – стверджував І. Денисюк.

Дрібним пензлем маляра-імпресіоніста І. Франко на своїй картині втілює ідею повноти, гармонії, краси, щедрості, багатства, буйності природного життя, створив ефект сецесійної декоративності, святкової «обмаєності».

Тут варто зауважити, що у новелі реалізовано особливий спосіб «відчуття природи», базований на імпресіоністичному принципі «правдивості мистецтва». Він, за словами Ю. Кузнецова, передбачає чуттєвий, нераціоналізований погляд на природу, підпорядкований безпосереднім рефлексам. Себто людина дивиться на світ неупередженим поглядом і бачить його ніби вперше, як дитина. Тому Борис так радіє кожній хвилині, впирається розкішню росяних доріг, із щемом у серці та слізьми на очах

вслухається у таємне грання лісу, безшеселесно спостерігає за життям лісових мешканців, повними грудьми, довго і глибоко вдихає пахуче повітря, вловлює «густий вогкий запах гірських цвітів», насолоджується першим дотиком теплого сонячного променя, – все його радує, бавить око, захоплює і водночас трохи лякає. Тут маємо цілий потік чуттєвого світосприймання.

Зокрема, І. Денисюк влучно помітив, що у цьому творі зовнішні враження перетікають у внутрішній простір і навпаки – внутрішнє випромінюється назовні. Принцип «імпульсивності», аморфності, перетікання визначає сприйняття природи як «живої частини власного я», а себе – як її частини (не випадково у Бориса таке промовисте прізвище – Граб) – у результаті отримуємо пейзаж як портрет (тепло сонячного проміння асоціюється із м'яким, ніжним доторком руки) та портрет як пейзаж: незнайомка тоне у зелені, вона – «рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка. Мов комета з рожево-золотою головою і зеленим хвостом» [21, т. 22, с. 107], або «дивна пташка», чий голос буцімто виходить із бука або пня. Щоб наглядно показати процес дифузії портрета й пейзажу, наведімо промовистий опис: «Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно обліплена ковніром блідо-зеленої сукні, трошечки виринала понад темнішу зелень листя» [21, т. 22, с. 101], або ще: «Здавалося, що полетіла з вітром або віпрнула в лісову зелень, як одна з її складових частин» [21, т. 22, с. 104]. Портрет цієї дівчини такий же «воздушний», як і весь краєвид.

Загалом образ незнайомки прочитується амбівалентно: з одного боку, це втілення Борисової казки, мрії, фантастично-романтичного ідеалу (звідси рожеві, золоті, зелені тони у її портретному описі). Вона «...визирнула – здавалося Борисові – з одного вікна його мрійного палацу, а потім визирала, щораз частіше, з усіх альтанок, із усіх доріжок, із усіх закутків, тяглася рожево-зеленою стяжкою рівнобіжно з усіма пасмами його мрій» [21, т. 22, с. 107]. Це дівчина-квітка, що могла би «статися його найкращою оздобою, що має своїм запахом і своєю красою оживити, довершити його» [21, т. 22, с. 107].

З іншого боку, «...отся рожево-зелена поява – він чув се інстинктивно – була зовсім з іншої категорії, нездібна уложитися в рами його формулок. Се було зрівняння не з двома, а певно, з двадцятьма невідомими, якась рожево-золотисто-зелена загадка, здібна заплутати і збаламутити хоч і як взірцево ведені життєві рахунки» [21, т. 22, с. 107], «се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса» [21, т. 22, с. 108], зелений хамелеон, змія¹. Саме тут «зустрілися екстремі»: холодний розум та гаряче серце, особисте і суспільне, любов і обов'язок.

Особливість поетики пейзажів у «Дріаді» визначає явище синестезії (звук перетікає в колір і навпаки), а також концепція тонів, півтонів, відтінків, колористична, світлотіньова, повітряна гра, музичність, ритмічність, ліричність, звернення до фольклорних, міфологічних образів (звідси Дріада, Фавн).

¹ Не випадково, чим ближче Борис підходив стежиною до незнайомки, тим більше все йому нагадувало гадюку («...стежка гадюкою виляса поміж віковічні буки; шокрок її перебігало грубезне, круте коріння дерев, мов здоровенні гадюки» [21, т. 22, с. 98]).

Найповніше розкрився талант Франка-живописця, пленериста, колориста у картині, котру можна було би назвати «На вершку. Схід сонця». Послугуючись принципом контрасту лісової сутіні та яскравого сонячного проміння, письменник одразу змушує Бориса примружувати очі, вийшовши на відкритий простір. Сприйняття запахів також загострюється: «Повітря було чисте, чудове, пахуче, що, бачилось, так і лилося цілющим бальзамом у груди» [21, т. 22, с. 104], змінився і термічний фон («Проте було досить холодно. [...] На вершку тяг досить різкий полонинський вітер» [21, т. 22, с. 104]).

Картина, котру обсервує своїм гострим зором Борис із вершини, умовно поділена на два плани – статичний і динамічний. Ліси, села, потопають у безмежному морі «непрозорої», «мов молоко», мряки й туманів, котрі звільна клубочуться і коливаються, «то підіймаючись вгору, то опадаючи вниз, немовби бентежені спідсподу якимись велетенськими руками» [21, т. 22, с. 105].

Колорит картині задає ключовий образ – сонце, світло, що «...золотило згори поверхню того повітряного моря, де-де заломлюючися блискало пурпуром або багровими пасмами, а над одним місцем стояло скісним стовпом веселки» [21, т. 22, с. 105]. На тлі цього повітряно-туманно-сонячного пейзажу лише окремими рідкими острівцями прорізаються вершки гір. Білий, золотистий, пурпуровий, багровий, веселковий – витончені, ніжні, прозорі кольори надають дескрипції легкості, плавності, розмитості (це одне «барвисте море»).

Друга картина – динамічна, рухлива: «барвистий серпанок» дужче і дужче хвилюється, знижується, опадає, шмагується, тане. Обриси предметів набувають чіткості, ясності, вимальовуються не плавно, розмито-акварельно, а гостро, різко, графічно – прорізуються «темні стіни лісів», «стіжкваті бовдури дерев», «тонкі та безконечні нитки вориння», «блискучі сталеві шпади», «острі леза – відблиски води», набирають нових кольорів: вимальовується «пестрий вуж» різнобарвної худоби, видніються купки людей, червоніються спідниці прачок, виблискує річка – «срібнолуска гадюка», «...де-де мінячися пурпуром або селединово-зеленим кришталем» [21, т. 22, с. 106]. Картина починає звучати: від мінорно-меланхолійного співу «трумбети» до мажорного поліголосся сільського життя, що, хоч і не доноситься до вуха Бориса, «проте пречисте гірське повітря так ясно рисувало всі дрібниці і так наглядно ставило перед його очима, мало що рукою не досягнути» [21, т. 22, с. 105].

Голосу автора не чути, він не заважає Борисові спостерігати. Уважне око не оминає жодної деталі, намагається зафіксувати кожну мить, бо вона швидкоплинна, й тому має свою цінність.

Однак ставлення персонажа до всього побаченого неоднозначне: він захоплюється цією красою, бо стужився за нею у Відні, але в оце «спокійне вегетування людей на лоні природи» Борис хоче внести культурний елемент, «посеред того маленького раю природи» його уява здвигає горду й тривку будову культури. Себто ідея повернення до природи, «до себе» у нього тісно переплітається із ідеєю розвитку, прогресу, сили, енергії, праці.

Важливою є суб'єктивізація опису, встановлення тісної залежності дескрипції від перцепції, особи самого спостерігача (обсерватором є вразливий на звуки, запахи,

кольори, молодий інтелігент із поетичним, мистецьким світосприйманням, з одного боку, і прагматичний медик, селянський син – із іншого), а також психоемоційного стану в момент споглядання природи (Борис у передчутті чогось нового, незвіданого, спраглий краси природи, спокою, кохання).

Із галасливого міста персонаж вертається до свого духового субстрату, щоби набратися, ніби пересохла губка, нових вражень, сили, здоров'я. І, «переспавши одну ніч на обозі в пахучім гірським сіні, він чув себе немов відродженим, немов о десять літ молодшим, а праці й невгоди десятилітнього побуту в наддунайській столиці [...] – усе те важке надбання, що мало тепер бути капіталом його життя, зробилося якесь нечутне, висіло над душею, мов отсей сірий туман, але не давило її» [21, т. 22, с. 94].

Шлях Бориса на вершину (наполегливу, хоч і важку, дорогу до мрії, назустріч коханню) супроводжують відповідні світлообрази (в блідо-рожевих, ‘зефірних’ та золотистих тонах), і добірні деталі – інтенсифікація звука¹, кольору, запаху, тепла (піднесена атмосфера урочистості, передчуття), аж доки все це не виливається в одну могутню стрійну пісню дівчини-дріади. У цій мелодії розплилося все побачене, відчуте, пережите, всі тонкі, ледь вловимі зовнішні враження. Борис ішов назустріч цій пісні, а вона плила до нього, не даремне він всю дорогу так уважно прислухався, вдивлявся.

Тут пісня, звук є розмовою душі з душею, медіатором між двома незнайомими людьми, засобом їхнього порозуміння. У ній сплелися інтимні нотки (туга і меланхолія, жаль, протяжне зітхання, хлипання) з чимось більшим, немов вона була «надихана якоюсь таємною життєвою енергією», плила, «мов тужливий, а притім так могутній своєю енергією гомін гірського потоку» [21, т. 22, с. 99]. Сила природи, її життєдайна енергія надавала цій пісні особливого шарму, переливалася у слова, вистрілювала, мов жайворонок, вгору, то спадала камінцем донизу або капала золотим дощем і робила чари: «вона заповняла вершок гори, оповивала його густим туманом невимовної туги і слала з нього рожеві хмари, мов післанці десь у невідому далечінь. А потім розливалася важким хлипанням здавленого серця, болючими нотами одчаю та обурення на несправедливість долі і зноввилітала з тих сумерків угору, до ясного сонця» [21, т. 22, с. 100]. Душа співачки розплилася піснею в природі, а природа влилася у пісню. І цей симбіоз до краю зворушив Бориса, змусив його серце пульсувати в одному ритмі з цією мелодією. Він «слухав і тремтів. Чи то сила і ніжність голосу, чи красота і виразність модуляцій, чи чар улюбленої мелодії та поетичних образів, які він почув тут так несподівано, – досить, що він стояв мов причарований, запирав у собі дух і весь тремтів, несвідомо боячися, щоб пісня не урвалася, щоб голос не затих і щоб уся ота сцена, ті золоті плями на сухім буковім листі, і отой густозелений яр, і оті могутні буки над його головою, і голос, і пісня, і оте солодке тремтіння його тіла – щоб усе те моментально не щезло, не розвіялося, не показалося злудою, сном, марою» [21, т. 22, с. 99]. Такий ефект досягається завдяки здатності музики сильно впливати на найтонші реєстри душі, викликати враження, емоції, асоціації (про це письменник докладно написав у праці «Із секретів поетичної творчості»). У цьому епізоді музичний,

¹ І. Денисюк зазначив, що «у “Дріади” є своєрідне crescendo “лісової пісні” від *andante* до *pianissimo*» [8, с. 167].

звуковий вплив інтенсифіковано малярським, вся природа є вишуканою романтичною декорацією до любовної сцени.

Та романтична атмосфера швидко розсіюється і зникає разом із останніми клаптиками мряки, туману, тріскає, немов водяна бульбашка або перлова краплина роси. Ілюзорне покривало або рожево-сіра сітка мли, котра огортала напівсонну природу, зникає. Предмети набувають чітких образів, а думка – швидкості, ясності, польоту. Із захмарних вершин Борис опускає свій погляд у низини. Як і в «Перехресних стежках» від аналізу власного чуття, мрій, ідеалів, персонаж повертається до суспільного обов'язку та праці.

У цій новелі ідея синтезу об'єднує не тільки слово, барву, звук, а й зовнішнє–внутрішнє, реальнє–ірреальнє (мрію, казку, міф), раціональнє та ірраціональнє. Пейзаж із «Дріади» моделює атмосферу ліричного, піднесеного, урочистого настрою, а також загадковості, непевності, чару, принади, краси; створює ефект перетину реальності, сну, казки, міфу, мрії, марення; торкає серця і фантазії, збуджує уяву, а також декорує портрет витонченої панночки, акцентуючи при тім на її аристократичності, «повітряності», легкості, витонченості, екзотичності.

Отже, І. Франко, скориставшись ідеєю синтезу мистецтв, збагатив свої вербальні пейзажі добірними музично-малярськими засобами, від цього їхнє образно-асоціативнє поле розширюється, семантика поглиблюється, символічно-сугестивні потенції виразніше розкриваються. Такі дескрипції забарвлюють твори рисами імпресіонізму, вносять струмінь ліризму та особливої настроєвості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза / Віра Агеєва. – К., 1994.
2. Будагова Л. Природа как словарь чувств. (Об одной из функций природы в поэзии) / Л. Будагова // *Натура и культура. Славянский мир*. – М.: ЦЕСЛАВ, 1997.
3. Будний В. Імпресіонізм як предмет і стиль літературно-критичного мовлення І. Франка / В. Будний // *Вісник Львівського університету*. – 2003. – (Серія філологічна; вип. 32).
4. Голод Р. Імпресіонізм у творчості І. Франка / Роман Голод // *Українське літературознавство: зб. наук. праць*. – 2006. – Вип. 68. – С. 84–91.
5. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Роман Голод. – Львів, 2006.
6. Голод Р. Поетика імпресіонізму в оповіданні Івана Франка «Лешишина челядь» / Роман Голод // *Українознавчі студії*. – 2005–2006. – № 6–7. – С. 188–191.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / Іван Денисюк. – 2-ге вид. – Львів: Науково-видавничє товариство «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.
8. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дріади») / Іван Денисюк // *Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2: Франкознавчі дослідження* / Іван Денисюк; редкол.: Т. Ю. Салига (голова), Я. І. Гарасим, М. З. Легкий [та ін.]. – Львів, 2005. – 2005. – С. 163–173.
9. Канєвська Л. В. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х–90-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Лариса Валентинівна Канєвська. – К., 2004.

10. *Копистянська Н. Х.* Природа як особлива поліфункціональна і поліестетична сторінка художнього простору / Н. Х. Копистянська // Час і простір у мистецтві слова : монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
11. *Кузнецов Ю. Б.* Актуальний хронотоп (художній простір і художній час) та кут зору оповідача в імпресіоністичному творі / Ю. Б. Кузнецов // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України: щомісячний науково-методичний журнал. – 2004. – № 3. – С. 46–51.
12. *Кузнецов Ю. Б.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (проблеми естетики і поетики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» та 10.01.06 «Теорія літератури» / Ю. Б. Кузнецов. – К., 2004. – 40 с.
13. *Лашків Т.* Поетика імпресіонізму у творі І. Франка «Дріада» / Тетяна Лашків // Дзвін. – 2002. – № 5/6.
14. *Легкий М.* Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка / Микола Легкий // Українська філологія: школи, постаті, проблеми : зб. наук. праць Міжнар. конф., присв. 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львів. ун-ті. – Ч. 1. – Львів, 1999.
15. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Микола Легкий. – Львів : Львівське відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Шевченка ; НАН України, 1999. – 160 с. – (Франкознавча серія ; вип. 2).
16. *Легкий М.* «В поті чола»: поетика, естетика, рецепція / Микола Легкий // Вісник Львівського університету. – Львів, 2013. – (Серія філологічна: Франкознавство ; вип. 58).
17. *Лепкий Б. С.* Твори: у 2 т. / Б. С. Лепкий. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – 862 с.
18. *Мельник О.* Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація / Оксана Мельник. – К. : Наукова думка, 2001.
19. *Мочульський М.* Студії та спогади / Михайло Мочульський. – Львів : Ізмарагд, 1938.
20. *Рисак О. О.* Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 – «Українська література» / Олександр Опанасович Рисак. – К., 1999.
21. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
22. *Яцків М.* Смерть бога / Михайло Яцків. – Львів : Накладом Володимира Боберського, 1913. – 97 с.
23. *Яцків М.* Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Михайло Яцків ; [упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький]. – К. : Дніпро, 1989.
24. *Prshybszewski S.* O «nową» sztukę / Stanisław Przybyszewski // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / [oprac. M. Podraza-Kwiatkowska]. – wyd. drugie rozszerzone. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdansk : zakład narodowy imienia Ossolinskich, 1977. – (Seria Biblioteka narodowa).

Стаття надійшла до редакції 23.12.2013
Прийнята до друку 31.03.2014

**SYNTHESIS OF THE ARTS IN IVAN FRANKO'S LANDSCAPE
DISCOURSE****Mariya LAPIY**

*Ivan Franko Institute, National Academy of Sciences of Ukraine,
18, Drahomanov Str., L'viv 79000, Ukraine*

The paper examines the problem of synthesis of the arts in the prose landscapes of Ivan Franko. It has analysed musical-pictorial and artistic descriptions reflecting impressionistic poetics.

Keywords: synthesis of the arts, impressionism, description, musical and pictorial landscape.

**ИДЕЯ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ПЕЙЗАЖНОМ ДИСКУРСЕ
ИВАНА ФРАНКО****Мария ЛАПИЙ**

*Институт Ивана Франко НАН Украины,
ул. Драгоманова, 15, Львов, Украина, 79000*

Рассмотрена проблема синтеза искусств в прозаических пейзажах Ивана Франко. Проанализированы музыкально-малярные и живописные описания с отражением импрессионистической поэтики.

Ключевые слова: синтез искусств, импрессионизм, описания, музыкально-малярный, живописный пейзаж.

УДК 821.161.2-1.09“187”І.Франко:801.6

ВІРШ ЯК ЗАПРОШЕННЯ ДО ТАНЦЮ («Ах коб я був музикантом...» Івана Франка)

Марія КОТИК-ЧУБІНСЬКА

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005*

Проаналізовано вірш І. Франка «Ах коб я був музикантом...». Висвітлено історію написання твору, інтертекстуальні зв'язки, особливості поетики вірша.

Ключові слова: альбомна лірика, музика, танець, іронія, ритм, рима.

«Ах, коб я був музикантом...» – вірш Івана Франка, який не публікувався у жодній його збірці. Написаний наприкінці серпня 1878 року у листі до Ольги Рошкевич, що починається словами «Саме що приїхав вечером до Львова...». Уперше поезію оприлюднив Михайло Возняк 1956 року у книзі: Іван Франко. «Статті і матеріали» (Вип. 5. – С. 62–63. Зберігся автограф: І. Л. – ф. 3, № 1204).

Зважаючи на приватний, інтимний зміст, вірш варто розглядати як різновид альбомної лірики. Контекстуально він тісно пов'язаний із листуванням І. Франка з О. Рошкевич. У період після звільнення з-під арешту (на початку березня 1878 року) у листах І. Франка до Ольги відображено маятникову зміну почуттів молодого поета: від надії на поєднання долі з коханою – до зневіри у власному майбутньому, від упевненості у взаємності почуттів – до холодної замкнутості, самозречення. У листі до О. Рошкевич, датованому 20 вересня 1878 року, І. Франко писав: «приходить мені на думку, що мої листи до тебе, якби їх звів до купи і прочитав одним тягом, представили би дуже чудацьку цілість. З одного боку, нудна однотайність фактів і обставин, а з другого – аж надто велика змінчивість планів, намірів, підприємств» [6, т. 48, с. 109].

Вірш «Ах, коб я був музикантом...» [6, т. 2, с. 288] було створено на хвилі почуттєво-емоційного піднесення. Визначальну роль тут мало таємне побачення І. Франка з О. Рошкевич, про яке було домовлено листовно. «Тепер про наше звидання. Пишеш мені, що 28 (в вівторок) я маю вечером виїхати зо Львова, а рано в середу вирушити через ліси-гори “до крају обісаного». [...] Якби в середу не мож було про сльоту, то я буду ждав два-три дні в Долині. Тільки щодо місця звидання замічу тільки, що ліпше би було на Грабівській дорозі межи лісами, бо мені через Грабів з Долини ліпше йти. Пам'ятай, що ти понаобіщувала мені з півтори копи поцілуїв. Сусе-Христе, то буде празник» (лист до О. Рошкевич від 14 серпня 1878 року [6, т. 48, с. 99]). Плани щодо «звидання» здійснилися. І. Франко повернувся до Львова і, віддавши належне праці, засів писати листа: «Львів, дня – бог знає котрого, а властиво ночі о 4 годині. Кохана Ользю, серце мое! Саме що приїхав вечером до Львова, а тепер уже світає, а я ще не

лягав спати. Правда, лежав я майже цілу дорогу в вагоні, але не спав ні цяти. Зводжу власне до купи словарчик – тоті матеріали, що в нас є поназбирувані на свистках. Ще в Долині в суботу рано читав твої ладканки, і ти не повіриш, як вони ми сподобалися. Що я кажу – сподобалися! Ще відколи слухаю та читаю народні пісні – вони ніколи не зробили на мене такого глибокого враження» (лист до О. Рошкевич; кінець серпня 1878) [6, т. 48, с. 105]. У листі І. Франка прочитується стримане піднесення, погідність настрою, приплив життєвої і творчої сили. Видається, що пишучи листа І. Франко вживається у роль письменника – автора художнього твору (нотки художності звучали у його попередніх листах до Ольги Рошкевич – від 4 серпня; від 14 серпня [6, т. 48, с. 92–97; 98–102]). У листі до коханої І. Франко тримає інтригу: спочатку зробив фольклористичний відступ, порівнюючи записи Ольги із етнографічними матеріалами Павла Чубинського, далі трохи уваги присвятив конспіраторському «ділу», і лише насамкінець згадав про найважливіше – про зустріч. Своєрідною кульмінацією, несподіваним поворотом у виваженому спокійному плинні мови його листа стає «пісенька», поетично-музичний опис Ольги. «О чім тобі ще писати? Чи о тім, що після нашої стрічі любов моя вдсятеро зміцніла і що тепер прибуло мені свіжих сил до дальшої праці? Чи о тім, що рівночасно полувив я страшенний катар, котрий крутить мені в носі мов свердликом? Чи о тім, що я цілу дорогу, лежачи на лавці і товчучи головою о дошку (проклята залізниця зі своїм туркотом), співав собі на нуту “Du hast Diamanten und Perlen” пісеньку, уложену поволі під час самого співу на взір гейнівських “благоглупостей”, пісеньку, котру, яко *corpus delicti*, посилаю тобі, бо тут мені вона однако не потрібна» (лист до О. Рошкевич; кінець серпня 1878) [6, т. 48, с. 107]. І. Франко переплів палке признання із жартівливим відчитом про свій стан здоров’я. Він супроводжує вірш самоіронічною преамбулою: ніби виправдовуючись за романтичний тон, ніби ніяковіючи за промовляння таємного.

До створення танцювального портрета, як сказано у листі, дало поштовх суголосся перестуку коліс потяга із мотивом вірша Гайріха Гайне (подібний мотив знаходимо у вірші «В вагоні» зі збірки «Зів’яле листя» [6, т. 2, с. 146]). Також на музичну хвилю І. Франка налаштували записи ладканок – пісень весільного обряду, що їх зробила О. Рошкевич [див.: 9]. І, найперше, те, що душа поета – співала! Віршем «Ах, коб я був музикантом...» І. Франко ніби надолужив свою попередню почуттєву стриманість у листах до О. Рошкевич.

За ритмомелодійним ладом вірш І. Франка дуже близький до твору Г. Гайне «Du hast Diamanten und Perlen» (розділ «Повернення на батьківщину», збірка «Книга пісень»).

Du hast Diamanten und Perlen,
Hast alles, was Menschenbegehr,
Und hast die schönsten Augen –
Mein Liebchen, was willst du mehr?
Auf deine schönen Augen
Hab ich ein ganzen Heer
Von ewigen Liedern gedichtet –
Mein Liebchen, was willst du mehr?

Mit deinen schönen Augen
Hast du mich gequält so sehr,
Und hast mich zu Grunde gerichtet –
Mein Liebchen, was willst du mehr? [8, s. 118].

В тебе й діаманти і перли,
І все, що бажаєш собі,
Ти маєш чудові очі, –
Чого ж іще, любко, тобі?
Про ті чудові очі
Пісні я складаю мої,
Складаю я вічні вірші, –
Чого ж іще, любко, тобі?
За ті чудові очі
Я гину тепер у журбі,
Зовсім мене ними згубила, –
Чого ж іще, любко, тобі? [5, с. 162].

Але на рівні змісту ці вірші різняться вимірами зображення. Для німецького автора найпершої уваги у поетичному оспівуванні коханої заслуговують її красиві очі; вкрай вагомим є також факт палкої відданості ліричного суб'єкта жіночій вроді. Натомість І. Франко унікав романтичних перебільшень, він виокремив кілька визначальних характеристик образу коханої: сльози, слова, далі – серце, очі, поцілунки. «Сльози перлові» у поезії І. Франка – не лише красива метафора, але й реальний життєвий досвід у взаєминах молодих людей. У листі-сповіді до Ольги Рошкевич (від 4 серпня 1878 року) читаємо: «На мене находять такі хвилі, коли я рад би затерти в своїй голові всяку пам'ять о тобі, коли я лютий, пригадуючи собі кожде твоє слово, кождий жест, усміх, жарт, – ти не знаєш, який я буваю лютий. Тільки одно, з чим я не можу справитись, одна хвиля, котрої не можу з пам'яті витерти, не можу доразу осміяти, спровофувати, – се тота хвиля, коли я в приступі злого гумору не відповідав на твоє питання: “чи ти мене не любиш?” – тямиш, сьому вже рік минув, а ти зразу всміхнулася, а відтак заллялася сльозами. Пощо на світі ти тоді плакала? Якби не ті сльози, знаєш, – я би був досі тебе вигідно забув. Ті нещасні сльози, вони мене й досі печуть! Ех ви женщины-женщини! Ані ваші ласки, ані ваша краса, ані ваша доброта не так небезпечні, як ваші сльози! І пощо було тобі тоді плакати? Чи, зачавши сміхом, не могла ти й сміхом докінчити, розреготатися наголос?.. А се було б (було) так хороше! Я був би досі забув тебе і забився в книжки, мов хробак, та не гадав о будущім. “Буде, що буде! Загину з голоду, то сам, – що кому до того! Я свобідний!” А тепер ні. Нещасні сльози мене зв'язали» [6, т. 48, с. 94–95]. Для І. Франка «сльози перлові» – це «пута», які його міцно зв'язали і тримають при житті, дають надію на щасливе поєднання своєї долі з долею коханої дівчини. Дальші «компліменти» також виходять за межі узвичаєної похвали фізичній вроді жінки: зображаючи Ольгу мовою музики, танцю, поет найперше наголосив на важливості для нього її внутрішнього світу, її почуттів і переживань: «Слова твої, серце кохане, / То був би сумний полонез, / А тьохкання серця – шнельполька, / Що

бурею тактів іллесь». І вже тоді, як у Г. Гайне – «комплімент» очам: «А погляд очей твоїх ясных, / То був би кадриль чарівний». Музика танцю захоплює, затуляє у свій вир. Повільний поважний полонез, – популярний у тодішній Європі польський танець, яким зазвичай відкривалися бали, – змінюється швидкою полькою, весела кадриль переходить у коловорот вальсу: «твої поцілуї гарячі, / То вальцер безумно-шумний!». У вірші наявна низхідна зміна емоційно-чуттєвої тональності: від високих регістрів, піднесених переживань («Ах») – до грайливо-жартівливої, батярської коди: «Та що ж, я не музик, не вмю / Творити чудних образів, / Лиш знаю, що ми цілувались / Серед ялицевих корчів». І. Франко перейняв легкий іронічний тон, що притаманний любовній ліриці Г. Гайне (зокрема у віршах циклу «Ліричне інтермецо», 1822–1823, «Повернення на батьківщину», 1823–1824, збірки «Книга пісень», 1817–1826). На цілковито пародійний лад «Du hast Diamanten und Perlen» переінакшив сучасник І. Франка Володимир Масляк. («Ти маєш купони і льоси, / Ти маєш, що схоче душа, / Ти маєш і очи розкоши, / Чо-ж хочеш ще, пані моя», і т. д. Найбільшим достоїнством своєї «пані», автор вважає «острий язичок» [3, с. 159]).

Вірш «Ах, коб я був музикантом...» написано тристопним амфібрахієм, у другому та четвертому рядках усіченим в останній стопі. Трудність у визначенні віршового розміру становить заголовний рядок. «Ах, коб я був музикантом» – тристопний хорей із дольником після другої стопи? Чи «ах коб я був музикантом» – шумковий вірш (4+4)? Чи так, як прочитає Борис Бунчук: «Ах, коб я був музикантом» – «перший рядок дактилічний» [1, с. 109]? Можна подумати, що спочатку, так, як це буває у танці, автор хвилюється, не може «взяти» танцювальний крок, ненароком наступає своїй партнерці на ноги... Або, може, він дає Ользі загадку: чи впізнає вона ритм вірша Гейне? Але, ні. Тут річ в іншому. Подальші віршові рядки «підказують»: щоб «втрапити» у чіткий ритм, перший рядок варто наголошувати: «Ах, коб я був музикантом», – тристопний амфібрахій із усіченою першою стопою. Правильність саме такого наголошування підтверджується тим, що у листі, де було розміщено вірш [див.: Іван Франко. Статті і матеріали. Вип. 5. С. 62–63; 1, т. 48, с. 107], перший рядок має незначну відмінність від тексту, вміщеного як самостійний твір у розділі «Поезії, що не ввійшли до збірок» [6, т. 2, с. 288]: сполучник «коб» («якби») у листовному вірші вжитий із підсилювальною часткою «то»: «Ах, коб-то я був музикантом». Все стає на місце: віршовий розмір заголовного рядка – чіткий тристопний амфібрахій. І. Франко добре чув і танцювальний, і віршовий ритм. Акцентна варіативність першого рядка у вірші «Ах, коб я був музикантом...» [6, т. 2, с. 288] зумовлена редакторським втручанням.

Вірш І. Франка має кілька рівнів ритму: власне версифікаційний (тристопний амфібрахій); асоціативний – зміна танців («полонез», «шнельполька», «кадриль», «вальцер»); образно-смысловий рівень ритму, що виявляється через зміну емоційної і тілесної дистанції між «танцівниками»: сльози – емоційно-чуттєва спорідненість; слова – дистанція; тьохкання серця – тілесне наближення; погляд очей – відстань; поцілунки – злиття. Вірш складається із чотирьох строф. Перший і третій рядки кожної строфи послідовно укомпоновано за принципом білого вірша із парокситонною клаузулою, другий і четвертий – зв'язані точними окситонними римами: «умів – перевів», «по-

лоне́з – іллесь», «чарівний – шумний», «образів – корчів». Автор використав народну мову, уживаючи діалектні лексеми та словоформи: «коб» (якби), «рядити» – керувати, впорядковувати.

Художньою цінністю вірша «Ах, коб я був музикантом...» є те, що за допомогою музичних і танцювальних асоціацій поет збільшив діапазон словесного поетичного зображення почуттів. Вірш дає змогу у дуже непростому періоді молодого Франкового життя, коли він переживав поразку і розчарування (тюрма, втрачені надії, байдужість, засуд з боку «порядного» товариства), цей вірш дає змогу побачити іншого І. Франка – чуттєвого, закоханого, жартівливого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бунчук Б. Віршування Івана Франка : монографія / Борис Бунчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 307 с.
2. Гайне Г. Книга пісень. Нові поезії / Гайнріх Гайне; [наново переклав, зредагував і пояснив Дмитро Загул ; вступні статті М. Барана та Б. Якубського]. – Харків ; Київ, 1930. – 232 с.
3. Масляк В. Гейне'ого. Du hast Diamanten und Perlen / В. Масляк (Залуквич). З чорного шляху. Поезії. – Львів, 1897. – Том. II.
4. Рудницький Л. Гайнріх Гайне (1797–1856) / Леонід Рудницький // Іван Франко і німецька література / Леонід Рудницький. – Львів, 2002. – С. 150–168.
5. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. Т. 2 : Поєми. Поетичні переклади / Леся Українка. – К., 1975. – 367 с.
6. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К., 1976–1986.
7. Schönwald G. Du hast Diamanten und Perlen [Електронний ресурс] / Gustav Schönwald. – Zudri ffsmodus : <http://www.youtube.com/watch?v=1408Ps3Cb3E>
8. Heine H. Werke / Heinrich Heine. – Köln ; Berlin, 1956.
9. Obrzędy i pieśni weselne ludu ruskiego we wsi Loline pow. Stryjskiego / zebrała Olga Roszkiewicz, opracował Iwan Franko // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej wydawany staraniem Komisji antropologicznej Akademii umiejętności w Krakowie. T. 10. – Kraków, 1886. – С. 3–54.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014

**POEM AS AN INVITATION TO DANCE
(On I. Franko's Poem «Ah, Were I But a Musician»)**

Mariya KOTYK-CHUBINSKA

*Ivan Franko Institute, National Academy of Sciences of Ukraine,
18 Drahomanov Str., L'viv 79000, Ukraine*

The article analyses Ivan Franko's poem «Ah, kob ja був muzykantom...» [Ah, Were I But a Musician]. It covers the history of writing, the inter-textual links and specificity of the poem's poetics.

Keywords: album lyrics, music, dance, irony, rhythm, rhyme.

**СТИХОТВОРЕНИЕ КАК ПРИГЛАШЕНИЕ НА ТАНЕЦ
(Иван Франко «Ах коб я був музыкантом...»)**

Мария КОТЫК-ЧУБИНСКА

*Институт Ивана Франко, Национальная Академия наук Украины,
ул. Драгоманова 18, Львов, Украина, 79005*

В статье анализируется стихотворение И. Франко «Ах коб я был музыкантом...». Особое внимание акцентируется на вопросах истории создания стиха, интерсемиотических связей, особенностей поэтики.

Ключевые слова: альбомная лирика, музыка, танец, ирония, ритм, рифма.

УДК 821.161.2-3.09“18/19”І.Франко:[7.049.1:177.61]

«СКОМПЛІКОВАНИЙ ПАРАЛЕЛОГРАМ СИЛ»: ЛЮБОВНИЙ СЮЖЕТ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

Ірина ГОРОШКО

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79000*

Проаналізовано специфіку любовного сюжету у Франковій прозі. Основну увагу зосереджено на романах «Лель і Полель», «Перехресні стежки» та оповіданнях «Різуни», «Батьківщина», «Сойчине крило». У творах виокремлено та детально розглянуто різні типи любовних взаємин між героями: любов-гра, любов-дружба, любов-ерос, любов-прагма, любов-манія. Визначено Франкову формулу ідеального кохання.

Ключові слова: любовний сюжет, любовний трикутник, Франкова формула кохання.

Любовний сюжет – один із найпопулярніших у світовій літературі, зокрема й в українській. З давніх-давен сила любовного почуття була натхненням для письменницької творчості, оскільки любов – це «екзистенціал людського буття, який окреслює найглибше відчуття повноти особистісного буття і переживання цілісності у з'єднанні з іншою особистістю та світом» [10, с. 348]. Окрім того, любовне почуття відзначається різноманітністю своїх проявів. Цікаву типологію любові зафіксовано ще за часів античності, де розрізняли чотири типи любові: 1) *eros* – «як уособлення чуттєвого бажання, пристрасного, часом екстатичного почуття» [24, с. 68], заснованого на тілесності; 2) *філья* – «любов-приятельство, любов-дружба, заснована на спільних інтересах, довірі і духовній єдності» [13, с. 348]; 3) *агапе* – альтруїстична «м'яка, жертвна, безкорислива любов до ближнього» [21, с. 44], зокрема й християнська любов; 4) *сторге* – «любов-прихильність, особливо в родинних зв'язках» [13, с. 348], тобто сімейна любов, котра ґрунтується на взаємній повазі та підтримці. Антична типологія лягла в основу філософських та психологічних концепцій любові, які доповнили її новими типами: манія (любов-одержимість) [25], людус (любов-гра) [10] і прагма (любов із розрахунку) [26].

Термін «любовний сюжет» у літературознавчих енциклопедіях та довідниках не представлений, хоча вивчення сюжету має доволі довгу історію. Опираючись на відомі трактування М. Йогансена [8], О. Веселовського [1], Б. Томашевського [17], В. Халізева [20], визначаємо любовний сюжет як ланцюг подій з інтригами та конфліктами, що засновані на різноманітних любовних взаєминах між персонажами, завдяки яким автор розкриває широкий діапазон душевних переживань героїв, їхні характери, переконання та мотивацію поведінки.

У цій статті спробуємо проаналізувати специфіку любовного сюжету Франкової прози на прикладі романів «Лель і Полель», «Перехресні стежки» та оповідань «Різуни»,

«Батьківщина», «Сойчине крило», що репрезентують найяскравіші приклади вияву різнотипних любовних взаємин між героями, а саме: любові-гри, любові-дружби, любові-еросу, любові-прагми, любові-манії.

Любовна проблематика у творчій спадщині Івана Франка вже неодноразово ставала предметом наукових студій, здебільшого у дослідженнях його інтимної лірики, сфери стосунків із жінками та любовного епістолярію, тимчасом як тема «Любовний сюжет у прозі І. Франка» залишається ще малодослідженою. Першим, хто частково порушив це питання, був Сергій Єфремов. Аналізуючи творчість письменника, дослідник висловив щире захоплення талантом митця у вмінні зобразити, «яке з любови надзвичайно потужне почування» [7, с. 165]. Саме С. Єфремов назвав І. Франка «поетом любови» [7, с. 165], адже той справді добре розумів складну природу любові, що поєднує в собі антиномію духовного і фізіологічного, особистого і громадського. Принагідні міркування зустрічаємо також у працях сучасних науковців, зокрема Івана Денисюка про любовні історії української белетристики [4], Миколи Легкого про любовний цикл у класифікації прозових творів І. Франка [11], Ростислава Чопика про «мотиви дібраного та недібраного подружжя» у творчості митця [22], Лариси Каневської [9] і Тараса Пастуха [16] про розвиток любовного сюжету в романах письменника та Алли Швець про асоціальні типи шлюбів у творах І. Франка [23].

У прозовій спадщині письменника актуалізовано не тільки різнотипні любовні стосунки між персонажами, а й різні стильові підходи до їх відтворення: романтичний, реалістський і модерністський. Кожний із зазначених підходів має свої особливості і своє тлумачення любові. На відміну від романтизму, що звеличує чисту, високу любов, «позбавлену статевого гону, який лежить, врешті-решт, у закритій та глибокій основі кохання» [4, с. 370], у реалізмі любов набуває дещо приземленого характеру, коли інтимні стосунки між чоловіком і жінкою тлумачаться як «специфічна потреба, що допомагає людині подолати відчуття самотності та відчуження» [12, с. 108]. Для модернізму любов цікава «як складний феномен людського життя, філософія почуття, а також сексуальність у значно глибшому сенсі й відвертішому змалюванні» [15, с. 224]. Отже, спостерігаємо певну еволюцію в Франковому моделюванні любовних стосунків: від платонічних, сором'язливих («Лешишина челядь», «Захар Беркут») до вільних і сексуально-розкутих («Великий шум», «Неначе сон»). Золотою серединою для І. Франка став реалістичний підхід та реалістичне розуміння кохання. Підтвердженням цього є слова самого письменника: «Любов [...] повинна опиратися на стислий науковій аналізі власних характерів, цілей, змагань [...], на докладнім пізнанні людської природи взагалі, на пізнанні тих прав натуральних, котрим підлягає людський дух і людське тіло» (лист до О. Рошкевич від 26–27 січня 1879 року) [18, т. 48, с. 149]. Це одне із властивих для І. Франка тлумачень любові, з якого випливає, що кохання – не просто інстинкт, а справжнє мистецтво, яке розвивається за власними об'єктивними законами.

У листі до тієї-таки О. Рошкевич від 20 вересня 1878 року письменник виклав основні закони та умови формування ідеальних стосунків та щасливого подружжя. Першою такою умовою є *темпераментна сумісність* пари: «Треба, щоб обоє ті люди, що лучаться між собою, були скільки мож належито розвинені, щоб їхні темперамен-

ти були згідні». Другою запорукою «любові здорової, органічної» стає *необхідність «високої, гуманної і чесної цілі»* (виокремлення курсивом моє. – І. Г.), яка б завжди підтримувала та об'єднувала пару у найскрутніші моменти «бо, люб'ячи спільну ціль, мимоволі любиться і ціниться кожного, хто йде до тої самої цілі» [18, т. 48, с. 116]. Третя умова – *свобода почуттів та «ділання»*: «стаючи мужем і женою, не переставати бути свобідними людьми», «одно не повинно в'язати другого, повинно бути вирозуміле на всякі похибки другого, від котрих не свобідний ні один чоловік» [18, т. 48, с. 116]. Ще однією не менш важливою «задачею усякого подружжя» є *правильне виховання дітей*. Це, власне, і є основні компоненти Франкової формули кохання, які, на його думку, сприяють утворенню міцного і дружнього сімейного союзу. Не випадково вживаємо тут словосполучення «дружній союз», бо любов для І. Франка часто співвідноситься із поняттям «дружба»: «любов [...] – вона спокійна, чиста, похожа більше на щиру приязнь, на почуття своєї рівності і солідарності з коханим предметом, – і така любов спосібна перетривати всякі нещастя, – бо вона одно з люб'ячих робить для другого конечним, природним складником життя, так як воздух, хліб, книжку, працю» [18, т. 48, с. 115]. Вияв такого кохання письменник подав у подружніх стосунках Регіни і Владка («Лель і Полель»). Ця пара відповідає всім уявленням І. Франка про дібране подружжя. У їхніх взаєминах знаходимо «згідні» темпераменти: чуттєвий екстраверт – Регіна та аналітичний екстраверт – Владко; свободу «ділання», що виражається у почуттях взаємної толерантності та поваги; плани спільної праці на благо народу: «наше щастя зростатиме в міру того, як ми будемо прикладати праці, щоб допомагати нещасливішим за нас» [18, т. 17, с. 465], – впевнений Владко. Регіна підтримує ідеї чоловіка навіть після його смерті, і в дусі цих ідей виховує сина. Союз Регіни і Владка став втіленням Франкового ідеалу сім'ї, заснованої на любові-дружбі (філії).

Зовсім інший вид сімейних відносин письменник змодельював у родині Стальських («Перехресні стежки»). Якщо стосунки Регіни і Владка є романтичними, то у взаєминах Стальських панує авторитарність. Для Валеріана Стальського дружина – «найтяжчий, смертельний ворог» [18, т. 20, с. 200], з котрим він поєднався винятково заради практичного інтересу – урядової кар'єри, що є ознакою любові-прагми. Валеріан навіть іронізує з цього приводу: «Велика любов – то так, як високе шляхетство: *noblesse oblige*. А я все волів бути свобідний від усяких зобов'язань» [18, т. 20, с. 206]. Тому Стальський відмовляє дружині в інтимній близькості, вірності та пристрасті, а це основні компоненти кохання, за теорією любові Роберта Стернберга [26]. Відзначимо, що й для героїні законний чоловік – тиран, за котрого вона вийшла заміж тільки з примусу «цьоці». Отже, стосунки Регіни і Валеріана – типовий приклад недібраного подружжя. Однією з суттєвих причин цієї «недібраності», окрім темпераментної несумісності, відсутності спільних цілей, дітей та свободи діянь, є ще психічна нестабільність героя. Адже І. Франко, виводячи свою формулу кохання, стверджував: «Любов правдива може повстати у чоловіка здорово і нормально розвиненого» (лист до О. Рошкевич від 20 вересня 1878 року) [18, т. 48, с. 115]. А із психологічного портрета Стальського, який подав нам автор, очевидно, що Валеріан – людина психічно не здорова. Це жорстокий садист, який не гребує жодними методами заради досягнення мети. Щоб придушити

особистість Регіни, він вдається до різних психологічних атак: влаштовує молодій дружині комунікативну блокаду, лякає несподіваними нічними візитами до її спальні, привселюдно принижує. Результат таких дій – відродження любовного трикутника (Стальський–Регіна–Рафалович), божевілля Регіни, вбивство чоловіка-ката.

Стосунки Регіни і Євгенія Рафаловича також не можна назвати щасливими. Іван Денисюк відзначив, що «у духовному романі Регіни і Євгена дуже мало тілесності» [6, с. 6]. Рафалович після десяти років розлуки кохає вже не саму Регіну, а лише її образ. Він ідеалізує кохану жінку. А ідеалізація, за Еріхом Фроммом, це «не неправильне, але інше сприйняття, при якому закоханий бачить в об'єкті свого кохання не тільки те, що там є на сьогоднішній день, але і те, що там буде, або, принаймні, може бути» [19, с. 120]. Отже, для Рафаловича реальна Регіна та ідеальна Регіна – це два різні об'єкти кохання. У такому разі можна дискутувати про утворення не зовсім типового любовного трикутника: реальна Регіна–Рафалович–ідеальна Регіна. Обираючи між ними, Євгеній все-таки надає перевагу вимріяному образу, бо розчаровується у Регіні Стальській, тобто реальній жінці, яка стала «невдатною копією його ідеалу [...]». Від неї не виходила та магічна сила, що тягла його і віддавала їй на власність» [18, т. 20, с. 260]. Тимчасом створений уявою ідеал дарує Рафаловичу натхнення для громадської діяльності і не обтяжує зайвими турботами.

Проблема вибору між особистим почуттям та громадським обов'язком постає і перед іншим Франковим героєм, Гнатом Калиновичем («Лель і Полель»). Але, на відміну від Євгенія, він обирає особисте щастя, без якого, на його думку, «життя – це не життя, людина – не людина. Якщо людина падає під тягарем власного страждання, то як же вона може добре працювати для громадської справи?» [18, т. 17, с. 391]. Вибір Євгенія і Гната можна розглядати як зраду Франкового ідеалу «цілого чоловіка», під яким письменник розумів єдність особистого почуття та громадського обов'язку. Проте й невдачі героїв у творах не випадкові, бо на їхньому прикладі І. Франко показав, наскільки важко буває людині віднайти бажану цілісність як рівнодійну тих сил, що постійно борються в ній. Адже кожному людську особистість, а також людські стосунки письменник бачив як «безмірно скомплікований паралелограм сил» [18, т. 22, с. 65] і залежно від того, які сили беруть гору в тому «паралелограмі», й складається життя людини. Рафалович після бурі пережитих емоцій продовжував жити з надією на те, що колись йому таки вдасться відновити рівновагу у своєму «скомплікованому паралелограмі сил», Начко ж повністю здав свої позиції.

Важливо зазначити, що і в романі «Лель і Полель» любовний сюжет будується на основі любовного трикутника: Начко–Регіна–Владко. Начко у цій тріаді займає позицію «третього зайвого». Байдужість Регіни до його почуттів і, зрештою, її одруження з Владком перетворюють любов героя на манію або одержимість, з притаманним для неї зосередженням свідомості й почуттів на якійсь одній ідеї чи об'єкті. Саме маніакальна любов приводить Гната спочатку до морального падіння, а згодом і до самогубства.

Як бачимо, любовний сюжет у прозі письменника, поєднуючись із суспільно-політичними та детективними мотивами, порушує важливі культурно- та суспільно-історичні проблеми тогочасності, а також відіграє важливу характеротворчу роль.

Оповідання «Батьківщина» та «Сойчине крило» є типовими love stories у творчості письменника. Любовний сюжет тут домінуючий і допомагає авторові розкрити широкий діапазон душевних переживань героїв та їхні характери. Адже, за твердженням австрійського психоаналітика А. Адлера, «тип характеру людини обов'язково проявиться в любові. Вона змусить закоханого або йти до нещасливого кохання і на ньому застрягнути, або дозволить йому ставитися до любові простіше і приведе до підйому» [Цит. за: 3, с. 76]. Опанас Моримуха («Батьківщина») якраз «не застрягає» у нещасливому коханні, а вчасно переосмислює своє життя та повертається до праці на благо народу. За теорією Зигмунда Фрейда, любов героя сублимується в професійну діяльність. Найбільшою мірою у його почуттях виявляється еротична любов, що «включає в себе духовний і сексуальний елементи, причому сексуальний превалює на основі генетичної першості» [14, с. 89], і за своїми ознаками близька до любові-манії. Любов-ерос охоплює юнака вже при першій зустрічі з Киценькою (що є зав'язкою любовного сюжету), про що свідчить опис його вражень у той момент: «Зачудування – се було перше і найсильніше чуття, яке опанувало мою душу... Я сидів і дивився на неї. Коли вона проходила поміж столами, мої очі бігали за нею, як вірні собаки за паном. Коли наближалася до мене, мене кидало в жар, пробігало дрожжю. Коли вона щезала, я сидів, мов оглушений, і ждав її» [18, т. 21, с. 405]. Ця «брюнетка, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима» [18, т. 21, с. 404] перетворила Опанаса на свого раба, «заради її палких обійм й огнистих поцілунків» [18, т. 21, с. 416] він готовий на все, навіть на зраду своїх переконань. Маніакальні симптоми любові Опанаса виражаються в його постійних переслідуваннях жінки, які він пояснює як «невідхильну потребу, [...] потребу світла та повітря» [18, т. 21, с. 407], та апатичному ставленні до навколишнього світу. Почуття ж Киценьки до юнака дуже стримані, навіть байдужі і мають ознаки любові-прагми. Героїня керується не так серцем, як розумом – вона ретельно зважає, які вигоди отримає від можливого союзу і заради цього маніпулює почуттями хлопця. Проте, як не дивно, саме завдяки її діям і настановам Опанас стає поважним членом суспільства. Його переродження є важливим кульмінаційним моментом твору.

Аналізуючи роман «Перехресні стежки» та оповідання «Батьківщина», спостерігаємо деяку подібність у побудові любовних історій Рафаловича і Моримухи: обидва чоловіки зустрічають жінку своєї мрії – безтямно закохуються – втрачають кохання – зосереджуються на громадській діяльності та несподівано зустрічають кохану після довгої розлуки. Розвиток подій справді схожий, проте розв'язка відрізняється: Рафалович розчаровується у Регіні і відштовхує жінку від себе, а Моримуха без докорів та образ приймає смертельно хвору Киценьку і опікується коханою до останніх днів її життя.

Не менш цікаво І. Франко побудував любовний сюжет у новелі-повісті «Сойчине крило». Тут фактично повторюється історія Гната Калиновича, але вже без трагічного фіналу. Сюжет розгортається завдяки схрещенню найінтимніших форм художнього викладу – щоденника і листа, які насичені глибокими почуттями та переживаннями героїв. Недаремно І. Денисюк називав твір «новелою страждання» – «почуття героя тут особливо інтенсивні, вони є, здебільшого, ознакою сильних характерів, здатних на

тривалі пристрасті» [4, с. 376]. Конфлікт у «записках відлюдька» якраз побудований на протилежності характерів Мані і Массіно, їхніх темпераментів, психологічних типів (екстравертність та інтровертність), а, отже, й інтересів закоханих. Маня прагне лише особистого щастя, пригод і яскравих відчуттів, а Массіно намагається поєднати в собі кохання та громадську діяльність. Йому це не вдається: втративши кохану жінку, він нехтує своїм суспільним обов'язком. Історія повторюється. Але якщо у романі «Лель і Полель» інтроверт Начко виявляє хоча б якусь ініціативу у розвитку стосунків, то сибарит Массіно поводить себе зовсім пасивно. Більшу активність виявляє героїня, прагнучи будь-яким способом заволодіти серцем цього нудного аналітика: «Тямиш, яким пророком і апостолом я пізнала тебе? [...] І се дразнило мене. І я нищечком постановила собі стягти тебе з п'єдесталу – іронією, кпинами, сміхом, жартами. А коли сі способи не помагали [...], то я пустила в діло інші способи – сердечність, щирість і, нарешті, остатній, найсильніший – свою любов. І ти не міг опертися їй, і я побідила» [18, т. 22, с. 63]. Доволі добре продуманий план дій – чітко поставлена мета і вдало підібрані методи для її досягнення. Маня як вправний мисливець без значних зусиль заманює чоловіка у свою пастку, і він стає жертвою її любовної гри: «Все, все те була штафажа, були декорації для моєї ролі, яку я хотіла відіграти перед тобою, щоб лишити в твоїй душі незатерте, незабутнє, високоартистичне вражіння» [18, т. 22, с. 62]. Проте триумф від перемоги триває недовго, і дівчина шукає нове джерело яскравих емоцій у романах з іншими чоловіками. Маня, на жаль, не одразу зрозуміла ніжну і тиху любов-дружбу більш зрілого чоловіка (Массіно на момент їхньої першої зустрічі було 37 років). На це їй знадобилося три роки, протягом яких вона зберігала сойчине крило як символ їхнього великого почуття. Водночас цей образ, на думку І. Денисюка, можна розглядати як «фокус, що вбирає багатоманітність твору, в якому втілені зав'язка, кульмінація і розв'язка» [5, с. 211]. Адже сойка єднає закоханих, розлучає і знову об'єднує.

Важко не помітити, що любовні колізії згаданих романів та оповідань співзвучні з мотивами ліричної драми «Зів'яле листя». Спільними для них є, зокрема, мотиви нещасливого кохання та фатальної жінки, які пов'язані насамперед з останнім захопленням митця – полькою Целіною Журовською. У листі до Агатангела Кримського від 26 серпня 1898 року письменник зізнався: «Фатальне для мене було те, що, вже листуючись з моєю теперішньою жінкою, я здалека пізнав одну панночку польку і закохався в неї. [...] її впливом були мої писання “Маніпулянтка”, “Зів'яле листя” [...] і недрукована повість “Lelum-Polelum”» [18, т. 50, с. 114]. Вплив цієї жінки спостерігається також у творах «Сойчине крило», «Батьківщина», «Перехресні стежки», які з'явилися після знайомства митця із Целіною. Героїні, прототипом яких стала Журовська, схожі між собою, а об'єднує їх внутрішня гармонійна сила, якою вони підкоряють серця та сковують волю закоханих у них чоловіків.

У прозі письменника знаходимо ще чимало любовних історій про нещасливе, невзаємне і навіть трагічне кохання, бо саме такому вияву любові сприяла тодішня суспільна атмосфера у Галичині, де «шлюб був інструментом й умовою щоденного виживання» [2, с. 307]. Проте зовсім нетиповою і одиничною серед Франкових творів є амурна історія львівського ловеласа Броніслава та «хитрої бестії» Юльки із

епістолярної новели «Різуни». В основу сюжету автор поклав історичну подію (прихід учасників польського повстання 1846 року до Кальварії на покаяння), що є лише тлом для кульмінаційного моменту любовної історії. Адже на передньому плані зображення – характери та інтриги головних героїв, Юльки та Броніслава, взаємини яких змальовано у дещо іронічному стилі. Зі слів оповідачки Мані дізнаємося, що обранець Юльки – «хлопець гарний, рослий, веселий», але «лінюшисько, лиш дівчатам голови завертати вміє». Сама Юлька видається дівчиною скромною і побожною: «Ось тобі завтра до монастиря вступає» [18, т. 21, с. 200], але несподівана розв'язка твору виявляє, що героїня насправді «хитра бестія»: «А що! Мудро я спіймала того вітрогона? Не бійся, я все обміркувала! Я знала дуже добре, що роблю!» [18, т. 21, с. 209], – зізнається вона Мані. За допомогою обману героїні вдається отримати від львівського донжуана Броніслава обіцянку одружитися з нею. Як і Маня з новели-повісті «Сойчине крило», Юлька також «грає роль»: спочатку всіляко демонструє неприступність: «Сердилася, паленіла, хотіла пересісти деінде [...], сиділа відвернена лицем від Броніслава, віддула губи і мовчала» [18, т. 21, с. 201], а згодом привселюдно звинуватила хлопця у згвалтуванні. Таким способом Юлька перемогла, «вивівши на свою користь рівнодійну всіх складових “скомплікованого паралелограма сил”» [22, с. 177]. Проте наклеп дівчини та підступні інтриги хлопця свідчать про нещирість та поверхневність їхніх почуттів. Незважаючи на взаємну симпатію, вони обоє лише «грають» у любов, а «людина, яка “грає у любов”», за твердженням канадського психолога і соціолога Джона Лі, – це егоїст, адже на першому місці у неї – власне бажання та перемога, а не думки і почуття іншої людини» [25, с. 53]. В оповіданні «Різуни» І. Франко вдало підтвердив цю думку та висміяв псевдолобовні стосунки, які нездатні стати основою щасливого шлюбу.

Отже, наведені приклади дають змогу краще зрозуміти специфіку любовного сюжету в прозі І. Франка як важливого структурного елемента твору. Поеднуючись з іншими сюжетними лініями, любовні колізії допомагають авторові відтворити правдиву тогочасну реальність, тому кохання у прозовій спадщині митця здебільшого нещасливе, трагічне, інколи іронізоване, як у «Різунах». Важливо також відзначити, що письменник не ідеалізував любовні почуття, а реалістично відтворив взаємини чоловіка і жінки. В основі любовних сюжетів Франкових творів найчастіше лежить конфлікт, що реалізується у дилемі вибору між особистим щастям та суспільним обов'язком або у проблемі соціальної нерівності жінки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Веселовский А.* Поэтика сюжетов / А. Веселовский // Историческая поэтика / А. Веселовский. – Л., 1940. – С. 493–597.
2. *Грицак Я.* Франко та його жінки / Я. Грицак // Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – К., 2006. – С. 303–333.
3. *Демидов А. Б.* Феномены человеческого бытия / А. Б. Демидов. – Минск, 1999. – 180 с.
4. *Денисюк І.* Любовні історії української белетристики / І. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3т., 4 кн. Т. 1. Кн. 1 / І. Денисюк. – Львів, 2005. – С. 367–379.

5. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. – Львів, 1999. – 280 с.
6. *Денисюк І.* «Усе мистецьке є символом» (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках») / І. Денисюк // Українське літературознавство. – Львів, 2001. – Вип. 64. – С. 3–12.
7. *Єфремов С.* Співець боротьби та контрастів / С. Єфремов. – К., 1913. – 208 с.
8. *Йогансен М.* Як будується оповідання / М. Йогансен // Вибрані твори / М. Йогансен ; [упоряд. Р. Мельників]. – К., 2009. – С. 550–671.
9. *Каневська Л.* Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років : автореф. дис... канд. філол. наук / Лариса Каневська ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004. – 20 с.
10. *Крилов С.* Любов / С. Крилов // Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука. – К., 2002. – 742 с.
11. *Легкий М.* Проза Івана Франка: проблеми класифікації / М. Легкий // Вісник Львівського університету. – Львів, 2011. – С. 15–20. – (Серія філологічна ; вип. 55).
12. *Литвин І.* Любов як головний принцип гуманізації людського життя та шлях подолання відчуження у філософії Фромма / І. Литвин // Вісник Черкаського університету. – Черкаси, 2012. – С. 104–108. – (Серія «Філософія» ; вип. 210).
13. *Малахов В.* Любов / В. Малахов // Етика : курс лекцій / В. Малахов. – К., 2001. – 383 с.
14. *Опришко Н. О.* Еротика Івана Франка та література українського постмодернізму / Н. О. Опришко // Іван Франко і національне й духовне відродження України. – Харків, 2006. – С. 89–96.
15. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К., 1999. – 447 с.
16. *Пастух Т.* Романи Івана Франка / Т. Пастух. – Львів, 1998. – 135 с.
17. *Томашевський Б.* Фабула и сюжет / Б. Томашевский // Теория литературы. Поэтика / Б. Томашевский. – М., 1999. – С. 134–144.
18. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К., 1976–1986.
19. *Фромм Э.* Искусство любви / Э. Фромм // Душа человека / Э. Фромм. – М., 2004. – 572 с.
20. *Хализев В.* Сюжет / В. Хализев // Теория литературы / В. Хализев. – М., 2002. – С. 249–260.
21. *Чанышев А.* Любовь в античной Греции / А. Чанышев // Философия любви : в 2 ч. Ч. 1. – М., 1990. – 485 с.
22. *Чопик Р.* Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка / Р. Чопик. – Львів, 2001. – 232 с.
23. *Швець А.* «...Подружжя майже завжди – лотерея...» (матримоніальна концепція Івана Франка) / Алла Швець // Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації : збірник наукових праць / НАН України. – К. ; Львів, 2011. – Вип. 1. – С. 128–136.
24. *Шестаков В.* Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство / В. Шестаков. – М., 1999. – 464 с.
25. *Lee J.* The Colors of Love / John Alan Lee. – New York, 1988. – 319 p.
26. *Sternberg R.* The Triangle of Love: Intimacy, Passion, Commitment / Robert Sternberg. – New York, 1988. – 319 p.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014

**«COMPLICATED PARALLELOGRAM OF FORCES»:
A LOVE PLOT IN IVAN FRANKO'S PROSE**

Iryna HOROSHKO

*Ivan Franko Institute, National Academy of Sciences of Ukraine,
18 Drahomanov Str., L'viv, 79000, Ukraine*

The paper analyzes the specificity of a love plot in Ivan Franko's prose. Focus is made on the novels «Lel' and Polel'», «Fateful Crossroads», and the stories «Robbers», «Motherland», «The Jay's Wing». Distinguished and analysed in detail are various types of love relationships, viz. love-game, love-friendship, love-eros, love-pragma and love-mania. The researcher provides a definition of the ideal love according to Franko.

Keywords: love plot, love triangle, Franko's love formula.

**«СКОМПЛИЦИРОВАННЫЙ ПАРАЛЛЕЛОГРАММ СИЛ»:
ЛЮБОВНИЙ СЮЖЕТ В ПРОЗЕ ИВАНА ФРАНКО**

Ирина ГОРОШКО

*Институт Ивана Франко НАН Украины,
ул. Драгоманова, 18, Львов, Украина, 79000*

Рассмотрено специфику любовного сюжета в прозе Ивана Франко. Особое внимание акцентировано на художественном изображении любовных коллизий в романах «Лель і Полель», «Перекресные тропы», рассказах «Ризуны», «Родина», «Сойчино крыло». Выделены и детально проанализированы различные типы любовных отношений: любовь-игра, любовь-дружба, любовь-эрос, любовь-прагма, любовь-мания. Определена формула идеальной любви с точки зрения И. Франко.

Ключевые слова: любовный сюжет, любовный треугольник, формула любви с точки зрения И. Франко.

УДК 821.161.2-3.09 «18/19»

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНА ФУНКЦІЯ СНОВИДІНЬ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

Христина ВОРОК

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79000*

Зроблено спробу інтерпретації та аналізу онейричних видінь, які є важливою структурною одиницею багатьох творів Івана Франка. Зокрема, досліджено місце і роль нічних візій у прозі, з'ясовано, наскільки самостійно сновидні сюжети функціонують у творі, як пов'язуються з іншими проблемними елементами.

Ключові слова: сновидіння, композиція, сюжет, образ, кульмінація, розв'язка.

Аналізуючи творчу спадщину Івана Франка загалом, бачимо, що його цікавлять сновидіння у найрізноманітніших аспектах їх вияву, у всій повноті їхніх психофізіологічних особливостей, його увага повністю зосереджена на процесі сну і психічного життя у такому стані. Письменник надавав великого значення враженням сновидця впродовж дня, а також тим відчуттям, які доходять до його свідомості під час сну. Особливо учений зосереджувався на психофізіологічних особливостях сонної візії, її залежності від діяльності різних складників психіки; вивчав вплив нічної візії на внутрішній стан героя тощо. За допомогою сновидних картин, що їх бачать персонажі, письменник досяг психологічної достовірності у відтворенні характерів (зокрема це стосується формування психотипу людини і тих чинників, які впливають на цей процес), стимулів поведінки, почуттів та емоцій. І. Франко цікавився власне сновидіннями, переходом людини у стан сну, тими реакціями, які вони викликають, зовнішніми і внутрішніми подразниками, що впливають на зміст онейричної візії. Сюжети Франкових текстів сповнені глибоким аналізом внутрішнього світу персонажа – і вагому роль при цьому відіграють нічні видіння.

Ба більше, сновидіння у структурі художнього тексту можуть бути тим центральним епізодом, від якого розгортається фабула твору. Онейрична візія формує сюжетну лінію, так чи так пов'язує її з іншими, неонейричними лініями – впливає на його композицію, а іноді – й на жанрову природу. Тому у статті з'ясуємо, яку роль відіграють сонні візії в сюжетно-композиційній структурі твору, яка їхня поетикальна й характеротворча функція.

Примітно, що онейричні сюжети розгортаються переважно у великих прозових творах І. Франка, розлогіх за змістом і формою («Основи суспільності», «Для домашнього огнища», «Перехресні стежки»). У малій прозі наявні здебільшого лише певні моменти з царини онейрології («Грицева шкільна наука», «Як пан собі біди шукав», «До

світла!», «Гершко Гольдмахер» та ін.). Проте і в першому, і в другому випадках є певні винятки. У романі «Лель і Полель» сновізі героїв не займають значного (за обсягом) місця у сюжетній канві твору, про них згадується лише побіжно: «Я починаю бути забобонним. Починаю лякатися власних снів, – сказав Владко [...]. І що найдивніше, цей сон переслідує мене від самого ранку: страшна постать брата увесь час, як мара, стоїть переді мною» [5, т. 17, с. 462]. Проте й тут сновидіння персонажа містить у собі пророкування майбутнього і пришвидшує розв'язку. В оповіданнях «На роботі», «Навернений грішник», «Ріпник» сновізі героїв виконують сюжетотворчу функцію, адже тут сновидіння формує сюжетну лінію твору, так чи так пов'язує її з іншими, неонейричними лініями.

Розміщення сновізі у творі не буває випадковим і пов'язується з його конкретним ідейним змістом. Можна виділити декілька типів сновидінь за місцем розташування їх у тексті:

- сновидіння, які подані на початку твору і найочевидніше пов'язані з його зав'язкою. Для таких снів характерно те, що вони містять у собі основні мотиви, ідеї, проблеми, які розвиватимуться й порушуватимуться впродовж усього твору («Основи суспільності», «Для домашнього огнища»). У структурі художнього твору вони виконують функцію попередження про можливі зміни у житті героїв;
- онейричні видіння, розташовані в середині твору. Вони, власне, позначають кульмінаційний момент, відображають гострі конфлікти й суперечності між персонажами, містять досить високу емоційну напругу («Петрії і Добошуки», «Перехресні стежки», «Терен у носі»);
- сні, що їх введено у твір наприкінці. Вони найгостріше виявляють авторську думку або підсумовують події («Воа constrictor», «На дні», «Лель і Полель»).

У романі «Основи суспільності» сновидіння головної героїні згадано вже на перших сторінках твору: «Пані Олімпії Торській мусило щось страшне приснитися» [5, т. 19, с. 144]. Сновидіння Олімпії дає авторові змогу розкрити становлення її характеру. Онейрична візія графині у хронологічній послідовності показує її життя, починаючи від юності, і ті чинники, що впливали на формування характеру. Водночас за допомогою сновидінь автор немовби окреслив основні мотиви, ідеї, проблеми твору. Спогади з минулого переслідують графиню не лише під час нічного сну, а й удень упродовж багатьох років. Письменник обрав сон як спосіб заглиблення у минуле героїні, у її внутрішній світ. Тут варто наголосити, що саме сновізі є тим елементом сюжету, який допомагає коротко змалювати і якнайкраще описати все те, що зумовлює і впливає на теперішні події у художньому творі. Автор вибудував оповідь так, що без спеціальних екскурсів повернув героїню в минуле, актуалізуючи молодечі спогади. Будь-який інший спосіб оповіді не дав би можливості змалювати значний обсяг подій на кількох сторінках. Щоправда, автор акцентував увагу лише на найвагомійших подіях з минулого Олімпії, але якраз тих, що найбільше впливали на формування характеру героїні і були ключовими моментами у її житті. І. Франко не коментував минулих подій, а дав лише авторське обрамлення – опис психічного стану героїні, а також проаналізував її переживання після нічних видінь.

Ці видіння складаються в онейричний сюжет, у якому можна виділити кілька епізодів. Передусім – зображення безтурботного життя дівчини Олімпії, якій усе «усміхається, усе її пестить, усе любить нею» в аурі її батьківського дому, і, звичайно, першого взаємного кохання. Саме на цьому етапі автор показав чистоту і щирість почуттів героїні, хоча «їй люба ота душна атмосфера подиву, заздрості та бажання, але її не тягне ані до одного з тих лиць» [5, т. 19, с. 146]. Їй припав до душі молодий студент філософії Нестор Деревацький, який був, «мов малесенька мушка, котрій вільно літати серед проміння її світла та котрої вона недобачала» [5, т. 19, с. 147]. Героїню подано в яскравих фарбах, показано її чисті щирі почуття до Нестора, її потяг до краси життя.

Наступні епізоди сновидного сюжету контрастують із попередніми. Адже тут відсутні «і сонце, і цвіти, і повітря, і люди», Олімпія вже не «молода, вродлива дочка графа Лісовицького [...], одна з перших великопанських партій у краю» [5, т. 19, с. 147]. На зміну цьому прийшли «безконечно довгий коридор, погано освічений і давно-давно не провітрюваний», холодне та непривітне аристократичне життя, «страшне ледяне море, безодня муки, гризоти, пониження і сердечного горя» [5, т. 19, с. 149]. Ті картини, в яких описано «найкращі дні її життя», відійшли в минуле разом із позитивними рисами її характеру. Ще однією причиною, яка породить жорстоку жінку, буде тиранія чоловіка. Сновізія графині незакінчена, оскільки неспокій, хвилювання змушують її прокинутися, проте, як бачимо, вона відзначається сюжетністю і стосується реального минулого героїні.

Отже, у романі «Основи суспільності» сновидіння є центральною структурною одиницею композиції твору, яке за принципом ретроспекції зображає основні моменти становлення характеру графині Торської. Цікавим є те, що часовий проміжок змальовано не хронікальним датуванням подій. Вагомим ретроспективним засобом є деталь із психічної сфери «сонна змора». Саме вона акцентує увагу читача на найважливіших подіях у житті героїні. Сни графині подано на початку роману; вони немовби окреслюють основні мотиви, ідеї, проблеми твору. Автор не занурюювався у фактуру сну, не демонстрував її читачеві, а лише констатував душевний неспокій сплячої. Графиня «напруго кинулася в ліжку, затрепала ногами, мов підстрелений птах, розмахнула руками, мов потопаючий, і, вдарившись однією рукою о дерев'яну побічницю ліжка, закричала крізь сон: “Рятуйте! Рятуйте!”»; її «широко розкриті очі блудили в п'ємті, що панувала у її покої. В груді живо трепалося серце. Дихала швидко і важко, по цілому тілі пробігала дрож. Рука судорожно стискала ріг нічного столика» [5, т. 19, с. 144]. Такий тривожний внутрішній стан викликаний, безумовно, спогадами про минуле. Нічні видіння такого змісту були регулярними і зумовили страх Торської перед темрявою та нічною самотністю. Порівняння мов підстрелений птах, мов потопаючий акцентують її безвихідне становище і підсвідомий пошук чиєїсь підтримки.

Будучи поліфункціональним за своєю суттю, сновидіння капітана Ангаровича (повість «Для домашнього огнища») визначає інтригу твору і немовби передбачає майбутню трагічну розв'язку сімейної драми. Водночас сон несе певні натяки на зміни в інтер'єрі будинку капітана, які залишилися у його підсвідомості під час розмови з сім'єю. Радісні «почуття розкоші» – відчуття щасливих моментів з'єднання з родиною,

які відчув Ангарович, прибувши додому, продовжуються й уві сні, де герой, будучи маленьким хлопчиком, бавиться у тій-таки кімнаті, про яку щойно марив – «святині». Тут «так тихо, так тепло. Якесь золоте божество дивиться на нього милостиво» [5, т. 19, с. 23]. Під опікою божества він відчувається безпечно, грається дорогоцінним каменем, який відкидає на стіну «величезний веселчаний стовп» – уособлення незвичайної краси у поєднанні зі світлом. Втрата цього каменя, темнота, грім актуалізують передчуття якоїсь небезпеки. Потреба сновидця знайти камінь – неусвідомлена тривога і страх через безвихідне становище, пов'язане із втратою клейноду. «Бачиться йому, що вже перешукав величезний простір, що стіни святині відсуваються від нього» [5, т. 19, с. 23], але раптом виявляється, що це – тісне приміщення заставлене багатьма речами (меблями), які й не дають капітанові можливості віднайти дорогоцінний камінь.

Сон Ангаровича значною мірою пророчий і є центральним епізодом у сюжетній лінії, пов'язаній з капітаном і Анелею. Саме від сонного видіння головного героя розгортається драматизм фабули твору: його значення стає зрозумілим лише після низки подій повісті. Сон стає тим переломним моментом, після якого Ангарович усвідомлює всі зміни, які відбулися за його відсутності. У Боснії в нього виплекався вже образ рідної домівки, того скромного помешкання, в якому покинув сім'ю. Збуджений від зустрічі з рідними після розлуки, капітан ще не впорядкував усі свої враження, його пам'ять була розворушена і знесилена напливом різнорідних почувань, але у його підсвідомості зафіксувалися певні зміни у помешканні: «Трібував розглянутися по салоні, та предмети скакали йому поперед очима, зливалися в якусь сіру масу, покривалися рожевим туманом, видавали якийсь чудовий гук, що сильно дуднів у його серці, живіше поганяв кров у жилах» [5, т. 19, с. 15]; «всі ті спостереження куйовдилися в капітановій голові, майже пригнітаючи його ум і тільки поступово, по черзі доходили до повної його свідомості» [5, т. 19, с. 22]. Лише після сну він помічає: «Поводячи очима по спальні, капітан запримічав чимраз більше подробиць і предметів, що вражали якимось чудно, завдавали його душі загадки, що їх зовсім не легко було розв'язати... Усе те було нове, усе далеко краще, пишніше, чим уперед. Відки воно взялось? Вже сама отся думка була скорпіоном» [5, т. 19, с. 25].

Перед сном думки капітана линуць до його домівки, сім'ї, а все минуле (особливо боснійські роки) відходять на задній план. У сновидінні ж переважають глибші та міцніші враження. Так, у сні постають образи святині (це святість рідної домівки, усі теплі почуття, що пов'язані з нею), золоте божество (це дружина Анеля, яка всю себе подарувала сім'ї і таким способом створила родинне щастя), величезний діамант, що яснів на чолі божества (родинна злагода, яку завжди підтримувала Анеля, розділяючи з чоловіком усі свої болі і таємниці. Символічна втрата каменя уві сні – порушення сімейного затишку). Саме цей «неоцінений клейнод», цей камінь, що палає «чудовним сонячним блиском», який є найдорожчим, що тільки має Ангарович, символізує щастя сім'ї. До кінця повісті ці його початкові враження кардинально змінюються: Анеля, ангел і божество, стає комедіанткою і фурією; дім на Пекарській, 4, що бачився капітанові святинею та раєм, з часом перетворився на душну тюрму та пекло. Сновидіння виступає у повісті не лише як художній прийом, це сон-концепція, в основу якої покладено ком-

плекс філософсько-морально-естетичних ідей автора (ідея родинного затишку, святості рідної домівки, ідея жінки як берегині сімейного вогнища).

У першому романі «Петрії і Добошуки» І. Франко вивів декілька онейричних візій героїв. Найбільшої уваги заслуговує сон Олесі Батланівни в 11-му розділі («Любов Андрія») першої частини твору, де автор саме знайомить читача з дівчиною. Її сновидіння віщує звіряче насильство над нею і самогубство: «...я бачила всьо то, серце в груді стяло ми ся ледом, холод смертельний проник все тіло, я не могла ані кричати, ані плакати, ані навіть з місця рушитися. Нараз, здалося ми, вирвалось із густого лісу два страшні медведі і зачали мене шарпати. Я стояла мов окаменіла, я бачила глибокі рани, чула біль, та не бачила крові, – не могла кричати. Нараз в страшнім одчаяню я добула всіх сил і з безмірним гуком кинулася з скали в глибоку шум'ячу воду, котра під мнов сріблом розприслась» [5, т. 14, с. 74]. Подібні сни-жахи навіювали на героїню сумні думки і викликали різні інтерпретації. Змальоване сновидіння натякає на перспективу, адже описана у творі трагедія стала, по суті, копією колишнього сновидіння. Вже у 14-му розділі читаємо: «То не серна сполохана, то не лань ранена утікала тривожною ногою, – то наша нещасна Олена гнала без духу, своїм прекрасним лицем, своїми грудьми продираючи гущавину. Ноги її сплили кров'ю, бо пооббивала їх до пнів, покалічила о лім, порозшарпувала о ostrіі коляки ожин. [...] вона безчуттєва, без пам'яті гнала все дальше і дальше, через корчі і зруби, через дебрі і потоки, через чагарі і звори» [5, т. 14, с. 98]. Як бачимо, фізичний та емоційний стани героїні є дуже схожими в ірреальному видінні й у реальному житті. Два страшні ведмеді – сновізіїні прообрази Сенька та Ленька Добошуків, які заманили дівчину у страшну смертельну пастку. Врешті-решт Олеся «вибігла вкінці на чисте, пусте поле, скаче по ostrім камінні, лишає кроваві сліди за своїми дрібними ногами, лице спускає, не сміє, мабуть, глянути на світ, на красоту природи, на блеск сонця золотого!..» [5, т. 14, с. 98]. Нарешті, «вона зажмурила очі і широкими кроками розігналася на сам край стрімкої скали. Заревіла, приснула високо запінена вода, щось білого кілька хвиль маячило на поверхності фалі, з нею разом пірване в скажене, невтомиме вирування. [...] Рибаче, утікай, чи не чуєш, топельник холодною рукою хватає тя за ногу» [5, т. 14, с. 99–100]. Такий був трагічний кінець життя молодого людини, який вона бачила у власній сновізії.

Олекса Довбуш теж бачить пророчі видіння, з яких за допомогою містичних знаків визначає час і місце своєї смерті: «У віщих снах, котрі я бачив, було виразно, що рід мій числити буде сім членів, коли я умру» [5, т. 14, с. 44]. На думку Івана Денисюка, це містична деталь, яку автор використав «для збільшення сюжетної напруги» [2, с. 199]. Так, вже у дебютному великому прозовому полотні бачимо, що сновидіння органічно вплітаються у сюжетну канву твору і виконують передусім функцію аналізу минулих подій або передбачення майбутніх.

«Виробничий репортаж» (за висловом І. Денисюка) «На роботі» складається з десяти невеликих частин, кожна з яких має свою назву і є окремою картиною. Сновидіння ж головного героя займає весь розділ «Дивний сон». Розташована у середині твору, онейрична візія героя у такий спосіб пов'язує в одне ціле його реальне життя, минуле та майбутнє. Ба більше, згодом події розгортаються так, що прокинувшись і опустив-

шись до справжньої штольні, Гринь втрачає свідомість і бачить візію, яка є продовженням його нічного видіння. Головна функція сновізії – сюжетотворча, адже вона віщує майбутні події, «є своєрідним дежавю для свідомості героя, копією майбутньої реальності» [3, с. 69]. Сновидіння героя супроводжуються його ж переживанням, тривоною, страхом, передчуттям неминучого, які не покинуть героя до кінця твору.

Опустившись у штольно, ріпник опинився «серед якоїсь луки зеленої», де «запашні цвіти і трава висока, мотилі літають, пчолі жужжать по цвітах, і сверщкі цвірінькочуть, і жовтогрудки колишуться на вершечках бадилля. Любо, простірно, весело. Сонечко гріє з погідного неба» [5, т. 14, с. 295]. І серед такої «ладної сторони» зустрічає здорову, розкішну, але невеселу жінку Задуху. Цей сон є копією його наступного дня, коли Гринь, опустившись у реальну штольно, бачить продовження свого нічного видіння. Онейрична візія вплинула на майбутнє головного героя, адже, побачивши життя ріпників і долю, яка їх чекає, він вирішує покинути таку роботу. Цей сон не лише віщує біду, а й передає страх, почуття хвилювання: «Що то такого мені ся плело сеї ночі? А знаю що щось дуже страшного» [5, т. 14, с. 295].

Це сновидіння – одне з багатьох снів гротескного характеру, тому й створює особливий – надприродний, химерний, дивний світ. Ріпникові сняться ті обставини, ті місця, в яких він перебуває щодня, але вони набувають потворних виявів: ірреальна істота Задуха, жидівські руки та жидівська хитрість, що опутали Гриня, наче мотузками. Сні такого типу беруть свій початок у соціальній та політичній дійсності того часу. Часто у таких снах людина зустрічається зі своїм власним страхом, зі своїми проблемами, з конфліктними ситуаціями. Саме у сні Гриня бачимо узагальнено усю жахливу щоденну роботу, те нужденне життя в постійних хворобах і голоді, сирітство дітей і жінок, каліцтво тисяч юнаків і старших людей. Але це не лише сон, це те щоденне життя, яким він жив, та не помічав усіх його страхіть. Лишень уві сні зміг побачити усю жахливу картину. Цим сновидінням І. Франко увиразнив сучасне і майбутнє пересічного бориславського ріпника. Головний герой у нічній візії зустрівся зі своїм найбільшим страхом, який властивий кожному його товаришеві, адже на своїй роботі вони щодня заглядають у вічі смерті. Цей сон не закінчується тієї ж ночі, а триває й наступної, коли Гринь, втративши свідомість у штольні, бачить видіння, яке має вирішальний вплив на його майбутнє. На думку Зигмунда Фрейда, «єдиною доцільною поведінкою перед загрозою небезпеки була б холодна, зважена оцінка власних сил, порівнюючи з величиною небезпеки, і подальший висновок, що саме дає найбільше надій на щасливий кінець: утеча, оборона чи, може, власний напад» [6, с. 399]. Один із цих варіантів вибирає герой І. Франка, який покидає Борислав, адже є три способи, щоб заробити на хліб. І саме їх спробує віднайти Гринь.

Сон Гриня – не лише художньо-композиційний прийом, а й концепт самого автора в комплексі його філософсько-естетичних ідей. Адже література, на його думку, «громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а разом аналізує їх і робить з них виводи, – се її науковий реалізм» [5, т. 26, с. 13].

У повісті «Воа constrictog» сновидіння Германа Гольдкремера відіграє важливу роль, адже містить кульмінаційний момент усього твору. В еротичній сновізії Германа

бачимо погоню за богинею щастя, котра виявляє позасвідоме бажання героя. Сновізія змальовує у властивій для неї формі увесь пройдений шлях героя. Адже замолоду Герман «легкий, свобідний», «безмірну, велетну силу чує в собі», найдорожча любка – богиня щастя поряд з ним, а довкола «гай, дуброви, ріки і гори, і небо синє, і цвіти пахучі – все, ціла природа звенить, гомонить відголосом його пісні» [5, т. 14, с. 428]. Герман – найщасливіший, але недовго: «Повінуло холодом, і послідні сліди щастя забрав з собою той перший холодний повів» [5, т. 14, с. 429]. З роками «його сила росте, але він чує, що нема вже у нього такої легкості, як вперед» [5, т. 14, с. 429]. Це сновидіння дає змогу чітко зафіксувати моменти злому у душі головного героя і таким способом відіграє важливу роль в ідейно-композиційній структурі твору. І. Франко доволі часто звертався до сновізії як до засобу, через який можна «достукатися» до сумління героя, усвідомити та переосмислити свої вчинки, покаятися у вчиненому (згадаймо хоча б оповідання «Ріпник», «Терен у нозі»). Сновидіння ж Германа не спонукає його до змін. І надалі основним пріоритетом у його житті лишаються гроші, матеріальне збагачення, а людяність, шляхетність, співчутливість відходять на другий план.

Синтезом подій десятирічної давності і вчорашнього дня водночас з пророчими елементами є сновидіння головного героя з повісті «Перехресні стежки». Картина сну (займає весь 21-й розділ) моделює сюжет твору і навіть його сюжетно-композиційну структуру. Композиційно сновидіння займає весь 21-й розділ. Онейричне видіння Рафаловича у структурі твору є досить самостійним сюжетом. Адже, «вирвавши» його із тексту, він би зміг існувати цілком незалежно (подібно до оповідань «Неначе сон», «Син Остапа»). На думку Романа Голода, названі твори мають виразне сюрреалістичне забарвлення, а 1900 року, коли опубліковано роман «Перехресні стежки», «автор ще не зміг собі дозволити так далеко відійти від доктрини “наукового реалізму”» [1, с. 83]. Сновидіння Рафаловича містить виразну сюжетну лінію, головних і другорядних героїв, у ньому є певна інтрига, цікава конфліктна ситуація, врешті-решт, зав’язка і розв’язка. Воно є центральним епізодом у любовній сюжетній лінії Євгенія і Регіни. У своєму сні адвокат Рафалович переживає тривожну мандрівку, яка змальована відповідно темними, сірими кольорами. Темний колорит, образ непривітної безлюдної пустелі з численними рівчакми, грудми, мокравами, окрім того, суцільна тиша довкола героя навіює важке пригнічення. У своєму нічному видінні герой бачить себе юним, але оскільки для сновидінь характерна відсутність чіткої диференціації явищ за певними часовими межами, то ці події переживаються неодмінно як теперішні: «Напружає зір, як тільки може, і вдивляється в пана молодого. Щось таке знайоме йому, а при тим якесь чуже. “Хто се такий? Де і коли я знав його?” Довго мучиться його уява, аж нараз йому мигнуло несподівано: “Адже ж се я сам! У тім самім фракку, в яким сів до докторського екзамену, в тій самій краватці, з тою самою шпилькою. І як же я міг не пізнати себе самого? Правда, відтоді десять літ минуло. Невже я за той час так відмінився? Постарів, обносився?”» [5, т. 20, с. 257–258]. Прикметно, що сон Рафаловича у «Перехресних стежках» виникає після психічного стресу, викликаного зустріччю з коханою жінкою; зустріччю, яка принесла важке пригноблення, «що з його душі не уступало. Бо воно не було наслідком сну, але, навпаки, було джерелом, із якого виплила каламутна ріка

його сонного привида» [5, т. 20, с. 259]. Водночас це нічне видіння віщує майбутні події, а саме смерть Регіни. Отже, нічне видіння Євгенія Рафаловича стає ланкою між першими хвилюючими нотами у зав'язці і подальшим розвитком подій, об'єднуючи в собі ретроспективу, сучасність і перспективу.

Композиційно сон адвоката Рафаловича розміщений перед поясненням ситуації зустрічі давно знайомих закоханих людей у будинку Стальського. Такий хід подій – своєрідний елемент інтриги. Інверсія (перенесення сну Рафаловича наперед) змушує читача заглибитись у внутрішній світ героя, самостійно пояснити його вчинки, і лише згодом І. Франко додав до цього свої тлумачення.

В оповіданні «Герен у носі» письменник відтворив надзвичайну подію, що сталася з молодим керманичем Миколою Кучеранюком під час сплаву лісу річкою. Хлопець зсунувся з дараби в воду на загибель, але саме ця картина, яка часто з'являється старому уві сні, не дає йому спокійно вмерти: «Спати не міг ані вдень, ані вночі, а як інколи сон його зломить, то зараз починає стогнати і хлипати і прокидається, весь облитий потом тривоги» [5, т. 21, с. 377]. Вже на початку оповідання автор торкнувся проблеми смерті: «Старий, хорий Микола Кучеранюк дожидав смерті» [5, т. 21, с. 375], проте гуцул не може покинути цей світ. Все життя його мучили докори сумління, а на схилі віку разом зі страхом ці відчуття загострилися. Такий стан Миколи письменник майстерно порівняв із пейзажем: «Та чим більше сонце хилилося над західним обрієм, тим більше почав у його серці ворухитися якийсь неспокій» [5, т. 21, с. 376]. І. Франко зосередився на душевному катарсисі, на внутрішній драмі героя, на його переживаннях. Процес катарсису у Кучеранюка тривав фактично усе зріле життя аж до смерті. Смерть хлопця у водах Черемоша, свідком якої був гуцул, не просто переслідувала його як страшне видіння, а дала поштовх до зміни ієрархії цінностей, адже Микола був «найгірший забіяка в селі» [5, т. 21, с. 378] і «безтямно летів на свою загибель» [5, т. 21, с. 390], а пізніше зробився «добрим і порядним чоловіком» [5, т. 21, с. 389]. Щоразу Миколині страждання посилюються, коли герой чинить гріх. Йому сниться потопельник як сумне нагадування про його грішне життя: Кучеранюк бачить хлопця уві сні після того, як у сварці б'є свою жінку, а потім вже після її смерті: керманич бачить то білосніжну руку хлопця, що вистромлюється з води, то його обличчя «з жаским усміхом». Постійні сновидіння зумовлюють моральне оновлення, переродження героя, скеровують Кучеранюка на новий праведний шлях. Сновізія головного героя творить наскрізний мотив усього оповідання. Сон дає змогу авторові послідовно вибудувати процес переродження Миколи.

Сюжетні перипетії, пов'язані з регулярними снами Ганки в оповіданні «Ріпник», прогнозують розв'язку твору, а останнє сновидіння героїні її пришвидшує. Як зауважив Еріх Фромм, «сон – це єдиний стан, у якому людина не може заглушити своє сумління» [7, с. 173]. Приховавши від людей свій злочин, головна героїня не може сховати його від свого сумління. У своїх снах Ганка постійно бачить мертву Фрузю: «Ой лізе, лізе! Ой, простягає руку! Ой, ловить мене! Держить! Адить, рука зовсім обігнула з м'яса, сама кість, а держить мов у кліщах» [5, т. 21, с. 57–58]. Такий часто повторюваний сновидний образ викликає невротичну реакцію, що супроводжується конвульсійними

рухами: «Ганка засипляла швидко, але вночі починала стогнати, йойкати або скрикувати так страшно, що Іван прокидався зо сну і починав почувати якусь глуху тривогу» [5, т. 21, с. 42]; «Скоро тільки троха засне, щось таке їй привиджується, як не верескне, аж кризь уха прохапується. І зараз зривається з постелі, десь-кудись біжить, утікає, аж по стінах дереться» [5, т. 21, с. 56]. Вбивця фізично не витримує постійних страшних видінь, які затьмарюють її свідомість. Вона не так боїться бути викритою перед громадою, як залишатися наодинці зі своїм сумлінням, зі страшним видінням: «Сидіть! Не покидайте мене! Говоріть, щоб я не заснула, бо боюся, що скоро засну, то знов вона тут буде» [5, т. 21, с. 58]. Розглядаючи взаємозв'язок денних думок, задумів, бажань і онейричних візій, Д. Нечаєнко зазначає: «Сюжет сновидіння в образно-символічній формі відображає основні психічні мотиви й установки сновидця. Інтелектуальні бажання і потреби, емоції і відчуття, весь підсвідомий комплекс багатообразних уявлень створюють онейричні фантазії і образи» [4, с. 135].

Остання фантазмагорична візія Ганки призводить до зізнання у скоєному злочині та каяття, що й прискорює розв'язку сюжету. Однак зізнання Ганки зумовлене не стільки її свідомим переосмисленням подій, а радше фізичною неспроможністю терпіти страшні візії у снах; зрештою, таке моральне і фізичне виснаження призводить до смерті вбивці.

Пророчі сни бачать герої Франкового оповідання «На дні» – Андрій Темера і Бовдур, персонажі-антиподи, психіку яких досліджував автор. Письменник заглянув на «дно» душі злочинця, zdegradovanого Бовдура, з одного боку, і безпідставно засудженого Андрія Темери – з іншого. Сновидіння Андрія зумовлене передусім зовнішніми чинниками, які персонаж переживає в момент сну. Сонна фантазія, на думку І. Франка, «потрафить скомбінувати все те з величезного запасу наших звичайних вражень і ідей, послугуючися збільшеною в сні легкістю в асоціюванні ідей» і «те, що на ділі є один момент або якийсь стан, сонна фантазія уявляє як рух, як цілий драматичний процес» [5, т. 31, с. 74]. Нічна візія Андрія Темери спричинена доторками Бовдура, який намагається вкрасти гроші. Слизька, погана, холодна, обридлива рука немов віддзеркалює реальні рухи ворога, але та сама рука й завдасть Андрієві смертельного удару. «Ось вона вже близько, – він чує то по холоді, що проникає вглиб, мов вістря льодового ножа» [5, т. 15, с. 141]. Сновидна деталь («льодовий ніж») у тюремній реальності стане холодною зброєю, від якої загине Андрій.

Водночас віщим є і сновидіння Бовдура, де він бредє вздовж берега кривавої ріки, в якій згодом і тоне. Ця метафора також генерує розвиток спочатку до кульмінаційної точки – смерті Темери від рук Бовдура: «кров, кипуча, тепла, жива» ніколи не змиється, вона, «злорадно плещучись та плюскотячи круг нього, заливає його, закриває все тіло, уста, очі» [5, т. 15, с. 159]. Вона символізує те, що це вбивство постійно «висітимо» над Бовдуром, але разом смерть Андрія Темери, в серці якого було «надто много любові до людей, а особливо до всіх «принижених і оскорблених», надто много було віри в доброту людського серця» [5, т. 15, с. 141], веде до певного катарсису першого. Сновидіння Бовдура через символічну мову сновізії наближає читача до розв'язки. Сон безпосередньо передбачає те, що має статися найближчим часом, адже Бовдур, убивши Темеру (він переріже ножом йому горло), «полоскатиметься» в крові Андрія:

«Андрій затріпався і крикнув, але неголосно, бо горло було здавлене. Кров бухнула на Бовдурові руки», а далі «кров жбухнула сильніше, рухи тіла ставали чимраз слабші, аж зовсім перестали» [5, т. 15, с. 160], «ліва рука, миючись в Андрієвій крові, стискала молоде, холодніюче горло...» [5, т. 15, с. 161]. Бовдур лякається побаченого уві сні: «...що за страшний сон! Аж душно, аж єм зіпрів!» [5, т. 15, с. 159]. Вражає жорстокість, з якою людина вчиняє злочин, адже побачивши «страшний сон», який показує те, що має статися буквально за мить, Бовдур лише заспокоює себе: «Але що сон, пустий вітер!..» [5, т. 15, с. 159]. Здавалось би, що така людина вже ніколи не покається, оскільки набрала виразної звірячої подобі, але Франко-психолог показав, як навіть у такої людини з'являються проблески людяності. «Бовдур клячів над ним (Андрієм. – *Х. В.*), мов громом прибитий», бо зрозумів непоправність свого вчинку: «За що позбавив життя сесю молоду людину?» [5, т. 15, с. 160]. Бачимо, як ця людина перероджується, з ним відбувається «дивна зміна»: «Його власні риси, бачилось, м'якли, лагідніли... З очей щез гнилий блиск світлячого порохна... Понурі гнівні складини на чолі вирівнювались» і врешті його душа набрала людської подобі, змінилось те тіло, яке «було мешканням якогось біса, якоїсь дикої звірячої душі. І нараз сльози градом покотилися з Бовдурових очей... Він лицем припав до кровавого Андрієвого лица і важко-важко заридав» [5, т. 15, с. 162].

Щоправда, не всі художні твори І. Франка містять елементи, мотиви сонної візії, декотрі передають лише інформацію про те, що сон відбувся, і показують його вплив на головного героя, ігноруючи при цьому детальним описом онейричної картини. Доволі часто І. Франко вдався до такого поширеного засобу: письменник не переказував сам сон, не деталізував його, а лише констатував факт онейричної візії та змалював реакцію персонажа на нього. В оповіданні «Панталаха» прочитуємо: «Сон його (Спориша. – *Х. В.*) був неспокійний, гарячковий. Щохвиля Спориш прокидався, скреготав зубами, бив руками по дошках» [5, т. 17, с. 277], а у «Грицевій шкільній науці» йдеться: «Вправді, “а баба галамага” він (Гриць. – *Х. В.*) вивчив докладно напам'ять, і не раз навіть у сні з уст його вилітало се дивовижне слово, що становило немов перший поріг усякої мудрості, якого йому не судилося переступити» [5, т. 16, с. 181]. В оповіданні «Отець-гуморист» діти вночі «кричать крізь сон, плачуть, кидаються» [5, т. 21, с. 312], а в творі «Довбанюк» головний герой «не раз і крізь сон кричав: “Чекайте-но ви, хами, скоро Польща буде! Ми вам!”» [5, т. 16, с. 210]. У «Батьківщині» прочитуємо: «Іноді мені здається, що то був сон, що я відтоді й досі сплю і ось-ось прокинуся таким самим студентом, яким був тоді, коли побачив Киценьку» [5, т. 22, с. 407]; «Що було далі, не тямлю. Мов крізь сон, пригадуються якісь люті стукання, якісь голоси, якісь холодні руки, що стискали мене, мов кліщами, а далі все заволікає сіра, непрозора мряка» [5, т. 21, с. 411].

Проаналізувавши прозову спадщину І. Франка, бачимо, що на рівні розбудови сюжету композиційні моделі поступово ускладнюються психологічним зображенням. Письменник не мав якоїсь сталої схеми, за якою описував би сновізії, будував сновидний сюжет; І. Франко освоював нові сюжетні моделі, поглиблюючи проблематику своїх творів, урізноманітнюючи художні типи, більше заглиблюючись у внутрішній світ

персонажів, змінюючи і драматизуючи конфлікти. Дуже часто сновидіння займають вагомe місце у композиції художніх творів письменника. Сон у Франковій творчості є одним із постійних засобів, за допомогою якого автор моделював тогочасну дійсність, розгортав сюжет твору, занурювався в глибину характеру персонажів.

Використання сновидінь у художніх творах має певну мету, вони виконують певні функції й мають конкретні механізми творення. Розташування картин сну у структурі художнього твору відіграє певну ідейно-композиційну роль. Змалювання сну на початку твору виконує функцію попередження про можливі зміни у житті сновидця. Сновізії, розміщені в середині, – найбільш конфліктні та драматично напружені. І нарешті, онейричні видіння, подані наприкінці твору, роблять певний підсумок подій, відіграють особливу фінальну роль. Загалом усі розглянуті сновидіння вміщують елементи спогадів про давноминулі події чи короткотривалі фактографічні моменти, а також впливають на майбутнє, змінюючи долю людини або ж прогножуючи її.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра / Р. Голод. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 108 с.
2. *Денисюк І.* Літературна готика і Франкова проза / І. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн., Т. 2: Франкознавчі дослідження / І. Денисюк. – Львів, 2005. – С. 191–203.
3. *Легкий М.* За лаштунками психіки автора (Сновидіння у Франкових сюжетах) / М. Легкий // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – №6. – С. 68–77.
4. *Нечаенко Д.* «Сон, заветных исполненный знаков...»: Таинство сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе / Д. Нечаенко. – М., 1991. – 302 с.
5. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
6. *Фройд З.* Вступ до психоаналізу / З. Фройд ; пер. з нім. П. Тарашук. – К. : Основи, 1998. – 709 с.
7. *Фромм Э.* Психоанализ и этика / Э. Фромм. – М. : АСТ, 1993. – 566 с.

*Стаття надійшла до редакції 23.12.2013
Прийнята до друку 31.03.2014*

THE PLOT AND COMPOSITION FUNCTION OF NIGHT DREAMS IN IVAN FRANKO'S PROSE

Khrystyna VOROK

*Ivan Franko Institute, National Academy of Sciences of Ukraine,
18 Drahomanov Str., L'viv 79000, Ukraine*

Analysis and interpretation of oneiric visions, which make up an important structural unit in many of a work by Ivan Franko, are attempted. In particular, the place and role of

nocturnal visions in the prose have been researched. It has also been clarified how independent are oneiric plots and how they are linked to other elements.

Keywords: dream, composition, plot, image, climax, dénouement.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ ФУНКЦИЯ СНОВИДЕНИЙ В ПРОЗЕ ИВАНА ФРАНКО

Хрыстына ВОРОК

*Институт Ивана Франко НАН Украины,
ул. Драгоманова, 18, Львов, Украина, 79000*

Эта статья – часть работы, где сделано попытку интерпретации и анализа сновидений, которые являются важной структурной единицей композиции многих произведений Ивана Франко. В частности исследовано место и значение ночных видений в прозе, выяснено насколько самостоятельно сновидческие сюжеты функционируют в произведении, как связываются с другими проблемными элементами.

Ключевые слова: сновидения, композиция, сюжет, образ, кульминация, развязка.

УДК 821.161.2 – 3 Франко

ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА: ІДЮСТИЛЬОВІ ПРОЯВНИКИ

Іван ВЕЧОРКІН

*Луганський національний університет імені В. Даля,
кафедра української мови та літератури,
квартал Молодіжний, 20 «а», Луганськ, Україна, 91034,
e-mail: artone@lds.net.ua*

Розглянуто художню прозу Івана Франка у площині текстових ознак індивідуального стилю письменника. Виділено чинники, які справили виразний вплив на формування прозового тексту І. Франка, а також обумовлені цими чинниками носії ідіостилю письменника. У публікації автор запропонував детерміністичний метод дослідження письменницької ідіостилюстики, який поглиблює й деталізує грані взаємозв'язку тексту письменника з соціальною даністю, літературним процесом, власними психікою, світоглядом, життєвим досвідом.

Ключові слова: художня проза І. Франка, індивідуальний письменницький стиль, стильові чинники, стильові носії.

На сьогодні термін «стиль» побутує в багатьох сферах науки і культури, виробничій повсякденній діяльності людини і є полісемічним у дефініціях. Аби дискутувати про стиль у площині літературознавчій, яка перебуватиме у фокусі цієї розвідки, варто згадати і про лінгвістичне та мистецтвознавче тлумачення стилю. Оскільки літературознавче розуміння стилю не має нині загально визнаної основи: воно перебуває між мистецтвознавчим і лінгвістичним розумінням, нерідко віддаючи перевагу одному чи іншому, частіше ж сполучаючи ознаки обох. Так, наукове мистецтвознавство розуміє стиль як своєрідний напрям у мистецтві, що сформувався в ту чи іншу епоху і становить певну систему ідейно-художніх ознак. Лінгвістичне ж тлумачення поняття «стиль мови» репрезентує його як низку різних явищ у сфері суспільного застосування мовлення; у своїй сукупності і зв'язках стиль мови та стиль мовлення формують зміст лінгвістичної концепції стилю. Утім, у полі лінгвістики ще й дотепер не вщухають суперечки навколо однозначного визначення терміна «стиль». Щодо площини літературознавчої термінології, то годі відшукати інший термін, який мав би настільки обширну сферу застосування й настільки ж неясне значення. Академік В. Виноградов свого часу так висловився стосовно цього: «У галузі мистецтвознавства, літературознавства та лінгвістики складно знайти термін багатозначніший і суперечливіший – і відповідне йому поняття – більш хитке й суб'єктивно-невизначене, ніж термін “стиль” і поняття стилю» [1, с. 7]. Пояснити це просто: дослідження стилю утруднюється передусім тим, що це поняття дуже тісно пов'язане з низкою суміжних понять, зокрема з такими, як

художній напрям і творчий метод. Протягом історії свого визначення стиль субстанційно побутував, окрім вищезазначених двох, ще й у таких естетичних категоріях: манера, творча індивідуальність, сюжетно-фабульне явище, образна структура, світогляд, національний зміст, школа, течія тощо. Відомий дослідник стилю П. Палієвський, коментуючи несталість цієї категорії, відзначив: «Стиль, коли його починають вивчати, нерідко виявляється вже не стилем, а чимось іншим, відступає вглиб, стає якоюсь частиною внутрішньої структури; “аналіз” хапається щохвилини не за те, чого шукає. Складається враження, що це відблиск, який лежить на всьому, але ніде не існує окремо, сам по собі: стилем позначені і характери, і обставини, і композиція, і сюжет тощо» [7, с. 7]. Перевагу мовній складовій, формі твору у вивченні письменницької ідіостилістики віддавали В. Виноградов [1], П. Палієвський [7], Анатолій Ткаченко [8], наполягали на перевазі змісту – Л. Новиченко [6], Олексій Чичерін [14], Микола Жулинський [4], обстоювали приблизне рівнопоседнання змісту й форми В. Фащенко [9], А. Григорян [2], М. Дудачава [3] й ін.

Немає однастайності в літературознавстві і щодо часово-просторових меж у визначенні стилю, внаслідок чого його розглядають у кількох ракурсах: стиль доби або епохи, стиль напряму або течії, стиль автора або певного періоду в його творчості, зрештою стиль конкретного літературного твору. Дехто з літературознавців вважає правомірною таку багатовекторність категорії «стиль», інші дотримуються думки, що можна розглядати стиль лише як індивідуальний прояв, треті – лише як масштабне художнє явище, пов'язане з добою чи літературним напрямом, що дисциплінує, певною мірою організовує письменство. Як бачимо, сучасні дослідження категорії «стиль», уточнення й удосконалення її термінології є процесом актуальним і необхідним для новітнього літературознавства, покликаним якщо не утвердити однастайність у цій проблемі (що, напевно, неможливо), то принаймні окреслити певні магістральні шляхи і способи вивчення письменницької ідіостилістики, прийнятні для більшості науковців, усунути надмірні ідеологізацію та формалізацію авторського стилю, показати чітко його структуру, назвати компоненти тощо.

Одне з відгалужень вищезазваної проблеми і стане предметом нашої уваги, а саме проблема індивідуального письменницького стилю, або ідіостилю. Дослідження ідіостилів усіх знакових для українського красного письменства авторів є фаховою справою для літературознавства, адже його результати – за умови певного підходу – здатні наочно демонструвати зв'язок творчості письменника з сучасною йому історично-соціальною даністю, літературними традиціями й новаторством, розкрити світоглядну й особистісну суть творчості митця, природу його творчих імпульсів, допомогти глибше пізнати роль й усвідомити місце його доробку в історії літератури. Метою цієї статті буде дослідження художньої прози І. Франка, позначення її домінантних стильових складових, описання деяких її стильових елементів.

Схеми дослідження прози і поезії мають суттєву відмінність, тож і говоримо тільки про художню прозу. Хоча в літературознавстві найпоширенішим є тлумачення ідіостилю як явища передусім формального, видається, що лише для поезії таке тлумачення є безперечним, оскільки інтуїтивне в поезії, виражальне (форма), головно, домінує над

рацію (змістом); питання змістовності в поезії переважно другорядне, у прозі – навпаки. Очевидно, що ідіостилю поетичні доцільніше досліджувати передусім у формальному руслі, оскільки поет, написавши твір, потім свідомо допрацьовує, «шліфує» його форму (ритміка, фоніка і т. д.), прозаїк же передусім працює над змістом, прагне поглибити його, прозаїкові вельми важливо не стільки «як», скільки «про що» написано. Отже, у дослідженні ідіостилю у прозі науково виправданим є ґрунтовний розгляд насамперед його змістової складової. Утім, і формальна складова не повинна виявитися проігнорованою. Отже, схема дослідження ідіостилю І. Франка буде за суттю змістово-формальною і базуватиметься на таких засадах.

Ідіостиль бере початок у глибинах внутрішнього буття письменника, постає з особистості митця, він – художнє обличчя автора, а головна його ознака – це своєрідність. Весь відомий літературознавству арсенал засобів художнього творення становить *універсальну макропоетику*, більш-менш вужча художня система від універсальної – це арсенал тих художніх засобів, які знає той чи інший письменник і застосовує на практиці, тобто під час написання твору. Номінуємо останню *індивідуальною мікропоетикою (поетикою)*. Саме з неї народжується ідіостиль. Отже, *ідіостиль – це обумовлена зовнішніми й внутрішніми чинниками взаємодія тих засобів із художнього арсеналу письменника (засобів індивідуальної поетики), які найчастіше системно застосовує письменник у власній творчості*. Взаємодія ця ґрунтована на детерміністичному принципі: причина–наслідок. Роль причини відіграють внутрішні й зовнішні чинники впливу на творчість, власне на текст письменника (*стильові чинники*), наслідок же – це ті текстові проявники, їх комбінації, що притаманні творам конкретного автора (*стильові носії*). На формування будь-якого художнього тексту впливають чинники двох видів: *обов'язкові та можливі*. До перших можна віднести: 1) соціально-історичні умови, в яких живе письменник, 2) особливості обдарування письменника, 3) своєрідність його психічного складу, 4) світогляд письменника, 5) особливості його життєвого досвіду, 6) літературні традиції й новаторство та 7) обраний автором об'єкт творчості. Усі перелічені стильові чинники є обов'язковими стосовно впливовості на ідіостиль кожного письменника, представника будь-якої зі світових літератур. Водночас на літературних текстах позначається дія таких чинників, що можуть впливати на формування ідіостилю одного письменника і не впливати на формування стилю іншого, – це *можливі чинники*. Наприклад, творче оточення, мистецькі смаки, свобода творчості, взаємодія мистецтв, творча концепція, фах письменника і чимало інших. Носії ж ідіостилю – це його елементи, котрі безпосередньо є уречевленням письменницького стилю, тобто такі, які реципієнт може назвати, вказати на які в тексті, і, головне, які є типовими в доробку конкретного письменника. Ці елементи репрезентують деякі структурні рівні художнього світу письменника (і з формальної площини, і зі змістовної), а саме образний рівень, фабульний, тематико-проблематичний, композиційний, хронотопний, колористику, також синтаксично-мовну структуру текстів, родо-жанрову, оповідно-розповідну. Отже, носіями стилю можуть бути, приміром, такі елементи художнього світу та мікропоетики письменника, як певні теми, образи, сюжети, жанри, порушені проблеми, елементи кольору, часу і простору в текстах, типи речень за складністю і зв'язками, особливості

побудови монологів, діалогів, полілогів і безліч інших. Описати індивідуальний стиль письменника – значить вилучити з тестів його доробку якнайбільше типових носіїв стилю, з'ясувати чинники, що зумовили наявність саме цих носіїв у текстах, та звести ці чинники і носії в одну естетичну систему; після цього визначити носії домінуючі, що лідирують за періодичністю вживання, і другорядні – вживані рідше, але теж сталі, також визначити найвпливовіші для текстів письменника чинники.

Тож розгляньмо нижче у запропонований спосіб художню прозу І. Франка, пробуючи визначити основні стильові проявники його текстів.

Прозова спадщина І. Франка є явищем міцно соціальним. Життя, побут, потреби, важкий щодень народний, панське свавілля – ось провідний вектор тематики і проблематики, що проходить крізь увесь письменницький спадок. Зумовлено це могутнім впливом на авторський текст стильового чинника – *соціально-історичних умов*, що на-самперед генерують ознаки таких носіїв стилю, як тематика і проблематика. І. Франко зауважував, що якщо колись Данте і Петрарка у сонетах оспівували красу і кохання, то в українській літературі ХІХ століття ця класична строфа наповнилася новим, громадянським, змістом – так диктувало народне життя [12, с. 11]. Соціальний зміст, соціальна проблематика охоплює всі тогочасні народні прошарки. Це, приміром, заробітчанство: вбоге, брудне й нетверезе життя нафтових промислів (твори бориславського циклу), малий заробіток будівельників та принизлива залежність від примхи майстра («Муляр», «Вугляр»), гірка доля селян-безхатченків, що працюють при чужому господарстві («Микитичів дуб»); це й нелюдські умови утримання арештованих, серед яких чимало порядних громадян, не злочинців («На дні»); це також і біди-пригоди селян, що мають свої – більші чи менші – обійстя, господарства («Сам собі винен», «Добрий заробок», «Ліси і пасовиська», «Домашній промисл»; перегук із поезією – поетичним циклом «Галицькі картинки»), поступ і позиції інтелігенції («Лель і Полель», «Перехресні стежки», «Основи суспільності») тощо. Так, естетично й натуралістично вражаюче, у сюрреалістичному дусі передав І. Франко небезпечні умови праці робітників нафтових промислів (ріпників) в оповіданні «На роботі». Ріпнику Гриневі, що знепритомнів, працюючи під землею, примарилась ямна Задуха в образі жінки, яка показує йому своє царство. Царство ж Задухи – це потойбіччя, але незвичайне, символічне, потойбіччя лише для ріпників, які загинули при роботі: від травм, від затоплення ям, згоріли, задихнулися, скалічилися тощо. Усі вони – а таких безліч – існують тепер в одній великій штольні і виглядають жахливо, як одразу по загибелі.

Зображуючи ті чи інші сторони важкого народного життя, І. Франко не абстрагував сам народ від проблем, що його спіткали, не зараховував у призвідці такої ситуації тільки соціальні, політико-економічні обставини. Художній текст письменника репрезентує соціальну проблематику, що змушує реципієнта замислитися над мірою участі й самого народу в підтриманні стану власної безпорадності та безправності. Яскраве підтвердження цьому – перебіг подій повісті «Борислав сміється», коли ріпники не приховують місцезнаходження страйкової каси, не забезпечують її належної охорони, внаслідок чого касу викрадають, страйкарі знову стають абсолютно залежними від роботодавця і позбавляються всіх так важко здобутих прав. Або ж візьмімо оповідання

з промовистою назвою «Сам собі винен», рецептивний час якого охоплює один рік із життя бідного селянина Миколи Прача. Останній позичив у жидів сорок ринських, гроші не віддавав, унаслідок чого через суд у нього було конфісковано хату і ґрунт. За рік Прач заробив ці гроші (навіть більше) на місцевій лісозаготівлі і хотів, аби жид повернув йому обійстя за сорок ринських. Зрозуміло, жид не пристав на цю пропозицію, оскільки він уже був законним власником обійстя, справжня ціна якого була у кілька разів вищою. Природно, що постають питання: чому Микола Прач раніше не йшов на заробітки, маючи ще «підйомний» борг, а зволікав до останнього? Чому він вирішив, що жид поверне обійстя за 40 ринських – порівняно невелику суму боргу, а не захоче тепер продати хату і ґрунт за об'єктивну ціну? Яскравий приклад нерозважливості, довірливості українського мужика дав І. Франко і в оповіданні «Ліси і пасовиська», коли сільський місцевий пан ошукує громаду. Пан начебто законно забирає у власне користування ліс і пасовище, селяни позиваються на нього, процес триває декілька років і у завершальній його стадії, коли у село мала приїхати державна комісія, коли справа мала розв'язатися напевно на користь громади, виборні від громади не з'являються до комісії у призначений час із відповідними документами, оскільки були затримані у місті нехитрими підступами продажного адвоката. Процес, відтак, розв'язується не на користь громади.

Не оминув І. Франко у своєму художньо-соціальному русі й проблематики тогочасної освіти, зокрема педагогічних методів і прийомів навчання дітей у школах. Цей соціальний осередок реалістично зображено у чималому масиві творів. В оповіданні «Оловець» викладач жорстоко б'є учня, малого селянського хлопчика Степана, бо той загубив олівець (до того ж учитель був напідпитку і недолюблював Степанового батька). В іншому оповіданні, «Краснопис», викладач Валько на уроці б'є учня в обличчя кулаком за те, що той неправдоподібно володіє каліграфією. У «Грицевій шкільній науці» викладач не виявляє жорстокості, обмежуючись тільки помірними ударами лінійки чи запотилничниками, які роздає учням безпосередньо під час навчання. Аналізуючи ці й інші тексти І. Франка подібної проблематики, можна дійти висновку, що такий характер педагогічного процесу на тоді був традиційним (принаймні у бідняцьких школах) й ні у кого не викликав ані здивування, ані заперечень. Та й у «Грицевій шкільній науці» йдеться вже дещо про інше: не про методику, але про результати навчання. Гриць через рік навчання повертається знову пасти гуси настільки ж освіченим, наскільки був до «шкільної науки». І таких, як він, у класі налічується понад половину. У цьому оповіданні І. Франко порушив питання: хто винен? професор чи нетямущі учні? Загалом, освітнє, педагогічне питання: у творчості І. Франка вельми глибоке і спрямоване на те, аби з'ясувати якими будуть прийдешні покоління українців, які є перспективи і шляхи для їх розвитку. І майбутнє вбачається письменникові непривабливим, про що він у відкритій, публіцистичній формі написав в останній (5-й) частині оповідання «Малий Мирон». У цьому творі йдеться про зовсім маленького хлопчика з незвичайними від народження задатками (для його віку й для селянського середовища): вподобання самоти, замріяність, нестандартність та образність мислення. «Що з нього буде? Який цвіт розвіється з того пупінка?» [13, с. 106], – за-

питував І. Франко і сам же дав вичерпну відповідь: школа та родичі відмалку почнуть виховувати таку дитину у спосіб «як звичайно у людей», унаслідок чого «їм вдасться придавити вроджений нахилок до своєрідного; всі невживані і приголомшені здібності дитини замінують і занидіють у зав'язку, і з малого Мирона вийде кепський господар або, що гірше, не доразу приголомшена живість та прудкість характеру попре його до злого, не можучи розвинути на добро...» [13, с. 106]. Припустив І. Франко і ще один шлях для таких дітей – за умови зростання у родині заможній із люблячим батьком, який захоче і зможе забезпечити синові якісне поетапне навчання. Але і в такому разі передбачав автор незавидну долю юнакові, що, напевно, перейметься правдами науки і захоче втілити їх у життя. На думку І. Франка, зазнає він тюрми, всілякого насилля людей над людьми, а скінчить тим, що або загине у бідності, або від хвороби, яку винесе з тюрми, або, втративши віру у високу правду, «почне заливати черв'яка горілкою аж до цілковитої нестями» [13, с. 106].

Тут варто одразу відзначити, що такі відступи, стосовні народних, соціальних проблем, притаманні прозі І. Франка і є одним із носіїв його ідіостилю у площині форми. Подібні відступи не вписуються у межі сюжету, межі художньої розповіді, часом не органічні з нею і є, радше, публіцистичними. Це схоже нерідко на невтриманий викрик, емоційний сплеск на тлі художнього розвитку подій, на слово запального промовця. Спричинені ці ретардації, вочевидь, постійним перебуванням І. Франка у журналістиці, працею у публіцистичних жанрах, тобто *фахом*. Наприклад, в оповіданні «Микитичів дуб» маємо авторську сентенцію стосовно того, що атакованому життєвими труднощами й негараздами українському селянинові бракувало часу й умінь придивитися до ближнього, його психологічних проблем: «Та й чи є в наших селян час і вмільсть розбирати се все, а особливо там, де людина, загукана та забита довгими літами недоли і приниження, відмалку погорджувана, поштуркувана та висміювана, стягається сама в собі, корчиться, мов проколений слимак, та ховається тривожно з усім, що виявлювало би в ній живого чоловіка» [13, с. 129]. Або ж в оповіданні «На дні», наприкінці твору, коли головного персонажа – молодого інтелігента-гуманіста вночі зарізав співкамерник, І. Франко так відійшов від сюжетного руслу: «Андрія Темери не стало... А його думки, його надії, чи й вони пропали разом з ним? Ні! Бо ті думки – то людськість, і він, леліючи їх, був тільки одною маленькою часткою людськості. А людськість тим тільки й жиє, що одні її частки раз у раз гинуть, а замість них нові постають...» [13, с. 188] тощо.

Помітними в художній прозі І. Франка є прояви автобіографізму. До появи автобіографізму як носія стилю у творчості того чи іншого автора спричиняються *особливості життєвого досвіду та своєрідність психічного складу митця*. Безумовно, що автобіографізм притаманний певною мірою кожному письменнику. Звідси постає питання про міру автобіографічності того чи того письменницького доробку. Зовсім позбавленим автобіографічності серйозний літературний спадок, певно, бути не може. Там же, де автобіографічні елементи мають не випадкову природу, де вони численні й константні, автобіографізм стає носієм (проявником) письменницького ідіостилю. Деякі цікаві факти біографії письменника (біографіми), особливо ті, які не відомі академічній історії літератури (історія літератури традиційно обмежується датою і

місцем народження, навчання, родом занять і т. п.), з великою долею вірогідності можна встановити з текстів. У художніх творах можна знайти факти, яких не торкнулося перо найуважніших істориків і біографів. І ці факти допоможуть дізнатися про письменника як людину, про глибинну основу його творчості більше, ніж офіційні дати підручників, довідників та енциклопедій. При цьому доречною видається диференціація автобіографізму зовнішнього (подієвого) та внутрішнього (психологічного). Перший звичний у своєму тлумаченні: це ті факти, події, котрі справді відбулися в житті письменника й художньо втілені в його творах. Автобіографізм же психологічний продукується внутрішнім станом письменника, коли автор фіксує в художньому тексті не пройдене чи спостережене в житті, а емоції, викликані пройденим чи спостереженим, роздуми про ті події, які справді відбулися в його житті (що може бути достеменно відомо дослідникові з біографічних, автобіографічних чи інших гідних уваги й довіри джерел). Щодо безпосередньо прози І. Франка, то, приміром, можна припустити, що в оповіданні «Моя стріча з Олексою» йдеться про події і переживання з життя самого автора. Як відомо, І. Франко у 1877 році через політичні переслідування провів за ґратами декілька місяців, а коли вийшов із тюрми, то від нього і його товаришів відсахнулись усі. Саме такі сюжет, проблематика зазначеного оповідання, написаного й надрукованого якраз у 1877–1878 роках, тобто «по гарячих слідах», розповідь ведеться від першої особи («я»), молодого інтелігента, прибічника соціалістичного руху. Схожу історію створення має і написана І. Франком одразу після другого арешту (1880 року) повість «На дні», що зображує арештантські будні, долі, характери. Головний герой повісті – молодий інтелігент із любов'ю в серці до всіх «принижених і оскорблених» [13, с. 168]. Ця любов, котру сам письменник, як відомо, проніс у власному серці через усе життя, І. Франко передав багатьом створеним персонажам, і не лише чоловікам. Властива вона й жінці, наприклад Ользі, молодій освіченій особі з оповідання «Вільгельм Телль», яка розчаровується у своєму обранцеві, думаючи про нього: «... в серці його або погас, або й ніколи не палав святий огонь любові для народу» [13, с. 260]. До творів з ознаками автобіографічного синергену варто відносити й ті, в яких оповідач виразно асоціюється з автором, приміром ті, де Я-оповідач – письменник («Муляр», «Із записок недужого») або мандрівник («Вугляр»): «Весною 1875 ішов я піхотою з Долини в гори в Велдіж» [13, с. 3] (припустимо, тут ідеться про мандрівку І. Франка у гірські райони Галичини під час літніх канікул після закінчення сьомого класу дрогобицької гімназії) тощо. Враження, факти шкільного дитинства згодом виллюються в оповідання «Отець-гуморист», «Олівець», «Малий Мирон», «Краснопис» та інші, з яких, зокрема, постає образ обдарованого, доброго сільського хлопчика, іноді на ім'я Мирон (один із псевдонімів І. Франка), «з Н.» (припустимо з Нагуєвичів), згадується школа отців василіан (І. Франко навчався в такій школі) і т. д.

Особливостями життєвого досвіду зумовлена і неприязнь письменника до жидів, що виразно проглядає зі сторінок багатьох його прозових текстів. Інакше, певно, бути й не могло, адже представники саме цієї нації були того часу одними з визискувачів українців, передусім селян. І. Франко усвідомлював це, був сучасником і свідком цього, що й знайшло відображення на сторінках його творів. Утім, як «ворожі сили» селян

він визначив, зокрема, попа і старшину («Із записок недужого»), маршалків, суддів й інших урядовців («Перехресні стежки»). У творах І. Франка жиди застосовують різні способи збагачення (поступового) і наживи (разові акції): недоплата за роботу, незабезпечення нормальних умов проживання і праці (чи не всі твори бориславського циклу), заволодіння за борги селянськими ґрунтами («Сам собі винен»), ошуканство ремісників (із «Домашнього промислу»: «...кількох знайомих мені ложкарів так хитро взяли в свої руки, що бідолахи днями й ночами всею хатою сидять і роблять ложки для жидів по 10 крейцарів від копи. Матерія жидівська, се так, але за роботу такий бідолаха ледве стільки дістає, що з тяжкою бідою може видихати» [13, с. 263]), навіть крадіжка й убивство з корисливих мотивів («Борислав сміється», «Ріпник») тощо. Неприязнь українського селянина, робітника до жидів, викликана озвученими щойно багаторічними життєвими реаліями, розглянув письменник часом і на рівні підсвідомому, спадковому. Змальовуючи в «Микитичевому дубі» стосунки малих селянських дітей, дитячу компанію, І. Франко ввів у твір такий елемент оповіді (оповідач – місцевий хлопчик): «...а навіть до Митра чули якесь потаємне обридження за те, що він був байстрюк, а його мати служила у жидів; отим-то ми й його вважали немов напівжидком» [13, с. 126]. Утім, варто відзначити, що І. Франко не абсолютизував таку художню даність, а допустив й іншу ситуацію, що цілком відповідає справжній, двобічній природі життя. Наприклад, у повісті «На дні» дід Панько – один з ув'язнених – дав позитивну характеристику співкамернику жидівського походження: «Щира то душа, золоте серце. Щоби сам не знати в якій біді, то ніколи не буде перед другими розводити своїх жалів, а вже другого пожалує й pomoже чим може, так як рідний брат. Та таких жидів ви небагато найдете, бігме, що небагато. От, звичайне, зріс між нашими людьми, бідував, працював сам відмалу так, як наш чоловік, то тепер, якби не та борода, не пейси та не тота бекеша, то по его натурі ніхто не сказав, що жид» [13, с. 145].

До сфери впливу чинника «особливості життєвого досвіду письменника» належать і деякі властивості художнього мовлення І. Франка. Не лише в мові персонажів, а й у мові автора наявні західноукраїнський діалект, просторіччя: справується (справляється), відки (звідки), окружуючий (що окружає), іно (тільки), ід (до), тота (та), хосен (користь), послідні (останні), оружје (зброя), ховзька (ковзка) тощо. Пояснюються такі прояви авторського мовлення і часом, адже ХІХ століття – це все ще первинні етапи формування норм української літературної мови, і прагненням письменника передати мовний колорит доби, і, найперше, життєвим досвідом, який зводив щодня письменника з певними співрозмовниками, представниками різних соціальних кіл. Ці мовці були носіями певних мовних ознак, що наклалися на свідомість автора і в подальшому більшою чи меншою мірою відтворилися у художньому тексті. Тож необхідно констатувати: провідна ознака ідіостилу – впізнаваність, а авторська мова І. Франка є впізнаваною, зокрема, й завдяки вказаним вище мовним проявам. Як, утім, і мова інших письменників – сучасників і земляків І. Франка, завдяки якій можливо відразу визначити якщо не ім'я, то принаймні роки написання твору і регіональне походження письменника, що, загалом, є вже справою текстології.

Ще один обов'язковий чинник, що справив помітний вплив на художній текст

І. Франка, – *світогляд письменника*. Патріотичність аж до радикальної, революційної налаштованості зумовлює відповідні мотиви, звучання, проблематику. Повість «Борислав сміється» можна вважати певним порадиником щодо дій, причому дій радикальних, адже нехай і художньо, високохудожньо, але все-таки автор чітко висловив, довів, що правовий, ліберальний хід боротьби – хибний. Повесть перегукується з романом Н. Чернишевського «Що робити?», тим що в ній докладно описано приготування до страйку, його організація, структура, як у своєрідному посібнику, у Н. Чернишевського так само ґрунтовно йшлося про організацію рівноправного виробництва. Більше ніж у прозі революційність усе ж притаманна поезії, де палітра почуттів може проявлятися яскравіше: «Вічний революціонер», «Товаришам із тюрми», «Розвивайся ти, високий дубе...», «Не пора» і т. д. У цих поезіях ліричний герой – бунтівник, борець. Типовим є подібний герой і для прози. Це може бути як селянин, робітник, так і представник інтелігенції, він виступає головним героєм або належить до ряду головних. У повісті «Борислав сміється» таких персонажів декілька – ріпники Бенедьо Синиця, Андрусь і Сень Басараби й інші, у повісті «Перехресні стежки» – це адвокат Євген Рафалович, в оповіданні «Моя стріча з Олексою» – це селянин-бунтівник, непослух Олекса Сторож і його такий само за вдачею, але освічений племінник із міста Мирон Сторож, який уже зазнавав й арештів, в оповіданні «На дні» – це Андрій Темера, в оповіданні «Вільгельм Телль» – Ольга і т. д. Відповідає світогляд і за формування філософської орбіти письменника, яка репрезентує його творчість. Філософські погляди І. Франка, розосереджені в його художній прозі (та й у філософських трактатах) – антропологічного змісту. Насамперед це озвучена вище національна ідея, або ідея національного розвою, в межах якої розглянуто місце особистості в суспільстві, історії, а також роль і функції громади у створенні умов для виховання та розвитку здібностей її членів [5].

У художній прозі І. Франко водночас і *традиціоналіст*, і *новатор*. Традиціоналізм його полягає в розробці чи не єдиних на тоді традицій української літератури – фольклорного матеріалу. Це прислів'я і приказки (чи тепер – чи в четвер; забув, хоч у лоб йому стріль; шуму много, а в руки не зловиш нічого), пісні («Казка про добробит», драма «Украдене щастя», основою створення якої є, як відомо, народна пісня, в поезії – цикл «Веснянки», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»), народна семантика образу (оповідання «Цигани», образ цигана – злодійство, ошуканство), легенди й містичні вірування тощо. Останні є цікавим елементом прози І. Франка, оскільки тісно переплетені з дійсністю, зокрема з соціальними реаліями, мають широкий спектр і, очевидно, становили свого часу об'єкт широго інтересу письменника. В оповідання «Без праці» закладено мотиви діда-чарівника, чудесного персня, в оповідання «На роботі» – містицизм, зосереджений у переказах робітників нафтових промислів, сюжет оповідання «Ріпник» містить елементи народних вірувань у потойбічні сили, у здатність духа вбитої людини до помсти, у невідворотність надприродного покарання за тяжкі гріхи тощо. Якщо ж характеризувати І. Франка як новатора, то, як відомо, він проявив себе передусім в обґрунтуванні й упровадженні в літературу такого творчого методу, як «науковий реалізм», а також у відходженні від «шароварства» в красному письменстві й уведенні нових – «європейських» – тем і сюжетів, жанрів.

Помітно позначилися на прозовому тексті І. Франка *особливості його обдарування*. Так, із великою долею вірогідності можна припустити, що автор був схильний до роботи з фактами, тобто до художньої обробки ситуацій, подій, що насправді відбулися. Про це свідчить і життєва правдоподібність більшості його творів, і оповідна манера, яка створює враження, що письменник має на меті передусім висвітлити, а не живописати конкретний факт; здебільшого такий факт, випадок мають певний чіткий кінець, особливо в малих прозових жанрах. Нерідко І. Франко робив виноски, які підсилюють у реципієнта враження сприйняття історії з життя, наприклад, примітка з оповідання «Домашній промисл», винесена під текст: «Мова тут про бувшого краєвого маршалка Миколу Зиблікевича» [13, с. 264]. Певне підтвердження вищесказаного може дати і той відомий факт біографії письменника, згідно з яким І. Франко як газетний репортер часто відвідував судові засідання, що «давало йому відчуття народних настроїв, сюжети для майбутніх творів» [12, с. 8]. Особливості обдарування І. Франка спричинилися до наявності в його творах явних інтертекстуальних зв'язків. Притаманна письменникові як внутрішня інтертекстуальність (взаємозв'язок між власними текстами), так і зовнішня (взаємозв'язок з текстами інших митців), наприклад, з текстом Т. Шевченка: «чорніше чорної землі» [13, с. 101], – писав І. Франко про мешканців Борислава, беручи ці слова в лапки, надаючи таким способом цій інтертекстуальності характеру інтенціонального рецепційного (свідомого, неприхованого). Виразнішою, безперечно, є інтертекстуальність внутрішня, насамперед у бориславському циклі. Повість «Борислав сміється» «тісно пов'язана з творами бориславського циклу не лише темою та ідеєю, а й окремими героями. Це Герман Гольдкремер та його дружина Рифка, син Готліб і службовець Мортко» [13, с. 6]. У вищеназваній повісті І. Франко й сам згадав свої ранні тексти, роблячи виноску: «Гляди “Воа constrictor”, частка IV» [13, с. 86]; «Случай той був предметом повісті «Воа constrictor», надрукованої 1878 р. у видавництві “Громадський друг”, ч. II, “Дзвін” і “Молот”» [13, с. 47]. Є й інші спільні персонажі, скажімо утримувач шинку Кирницький у «Ріпнику» та «На роботі», досвідчений ріпник Матій у «Борислав сміється» та «На роботі», багатий фабрикант Гаммершляг у «Борислав сміється» та «Задля празника», у прозі про село – хлопчик Мирон в оповіданнях «Малий Мирон» та «Краснопис» тощо. Наявні інтертекстуальні зв'язки й на сюжетному рівні.

Особливості обдарування обумовлюють і схильність автора до дослідження внутрішнього світу людини, або психологізм, що притаманно І. Франкові, психологізм у його творах передусім полягає у зображенні плинду думок персонажа, внутрішнього світу, стану, борінь. Письменник ніби вживається, вселяється у персонаж і показує його зсередини.

Близьким за суттю (панування несвідомого) до індивідуальних особливостей обдарування є ще один обов'язковий чинник впливу на авторський текст – *особливості психічного складу автора*. Він зумовив превалювання в художній тканині прози І. Франка загалом мінорної тональності макротексту. Приміром, оповідання «Вугляр» – це розповідь батька про сина, що згорів заживо, сам же батько вже старий і ледве має сили заробляти на прожиток; в основу «Микитичевого дуба» покладено історію вбивства

матір'ю власного немовляти, за що її ув'язнюють; в оповіданні «На дні» молодий, окрилений мріями й планами Андрій Темера гине від рук звироднілого співкамерника якраз тоді, коли мав отримати свободу; в історії одного кохання під назвою «Із записок недужого» розв'язка сумна – кохана жінка помирає; у «Циганах» чи то від холоду, чи від голоду, чи від чаду в гірській печері гине циганський табір; кінцівка оповідання «Ліси і пасовиська» негативна: народ залишився ні з чим, а місцевий пан, мстячи за те, що громада позивалася на нього до суду, всебічно утискає селян. Таких прикладів можна було б ще наводити багато, проте, варто зауважити, що в доробку письменника наявні твори й інших, мажорних тонів, навіть написані в душі гумористичному, наприклад, «Грицева шкільна наука», «Історія моєї січкарні» й інші. До носіїв ідіостилю І. Франка, зумовлених особливостями його психічного складу, належить також розповідний тип авторського монологу, з автором, який інтегрується в головного героя, в результаті чого з'являється той чи інший Я-оповідач. Діапазон таких метаморфоз доволі широкий. Оповідачами виступають люди різного роду занять, уподобань, соціальних кіл, але серед них немає представників тих, кого письменник зараховував до «ворожої сили» для народу, – жидів, попівства, урядовців, панів-багатіїв. В оповіданні «Вугляр» оповідь ведеться від імені вугляра, в оповіданні «На роботі» оповідає ріпник, в оповіданні «Моя стріча з Олексою» – молодий чоловік, представник революційно налаштованої інтелігенції, в оповіданнях «Муляр» та «Із записок недужого» оповідач – письменник, літератор, в оповіданнях «Оловець», «Микитичів дуб» – бідний сільський хлопець, оповідачем в оповіданні «Добрий заробок» постає бідний селянин, оповідачі ж у «Домашньому промислі» та в «Історії моєї січкарні» – це селяни, що мають у руках господарство, ремесло. Перелік цей можна було б продовжити, оскільки від уважного погляду Франка-реаліста навряд чи лишилося прихованим щось типове чи виразне – характер чи подія соціального світу другої половини XIX століття.

Чинник, що широко продукує формальні ознаки, – *об'єкт творчості* як такий. Адже на своєрідність ідіостилю впливає також характер матеріалу або художньо зображуваного письменником об'єкта. Аби об'єкт виглядав, поставав вірогідно та естетично, автор добирає йому відповідну форму. В самому матеріалі, об'єктах художнього осмислення вже є момент, що визначає деякі параметри стилю. Тобто письменник переважно схильний до роботи з конкретним матеріалом – певним ареолом явищ, ситуацій, конфліктів, характерів, соціальних прошарків, до розробки певної тематики й проблематики, що спричиняється іншими чинниками ідіостилю, наприклад, соціально-історичними умовами, індивідуальними особливостями письменника, його світоглядом, життєвим досвідом, деякими іншими. При цьому такий стійкий (константний) матеріал потребує такого ж стійкого орнаментування, іншими словами потребує такого формального обрамлення, яке б максимально наближало його до дійсності та художнього естетизму. І таке формальне обрамлення, що знайшов й удосконалив автор, стає невід'ємною частиною його ідіостилю, трансформуючись у конкретні носії. У прозі І. Франка натурально та ґрунтовно, з численними нюансами описано побут і специфіку роботи працівників нафтових промислів, навіть деякі їхні звичаї (обряд хрещення ріпника-новачка в оповіданні «На роботі»), використано професіоналізми,

жаргонізм. Пояснюється це тим, що письменник мешкав поблизу Борислава, тож дещо чув від самих ріпників, а також згодом свідомо вивчав їхній уклад, спускався в шахту, щоб на власні очі побачити умови й засоби цієї промисловості. Так само майстерно передав І. Франко суть і деталі деяких інших видів праці й умов життя простого народу. Приміром, особливості будівництва – «Муляр», «Борислав сміється» (тут описано до того ж обряд закладин фундаменту), особливості праці на лісозаготівлі – «Сам собі винен», умови й подробиці ремісництва – вироблення ложок («Домашній промисл»), в'язання мітел («Добрий заробок»). Переконаливо, з виразними нюансами зобразив І. Франко і тюремний побут – порядки, поведінкові стереотипи, інтер'єрні елементи, – який йому довелося в житті пізнати особисто («На дні», «До світла»).

На становлення ідіостилю І. Франка вплинув чинник проживання, або *географічний чинник*. Його вплив на того чи іншого письменника не обов'язковий – можливий. Адже, щоб описувати, скажімо, Францію, немає необхідності там жити. Тож географічний чинник – це поняття більше регіональне, ніж загальнодержавне, але не настільки скуте, як описи, пов'язані з конкретною місцевістю, – село, передмістя, приріччя (наприклад, про малу батьківщину). Це не тільки краєвид, природні умови, а й певні побутові, життєвий уклад, притаманний конкретній місцевості. Ментальність же й інші ідентифікуючі особливості якоїсь країни – то вже передусім наслідок соціально-історичних умов. Тобто географічний чинник – це відносно вузьке поняття: специфіка району, яка може впливати на письменника – вихідця з цього району або його мешканця, а може й не впливати. Наприклад, специфікою Донбаського регіону є гегемонія вугільної промисловості. Звідси й численні шахтарські мотиви, як провідні, так і другорядні, у творах письменників названого регіону (теми, проблеми, дійові особи, сюжети, епізоди і т. д.) – у П. Байдебури, Г. Довнара, О. Кустенка, М. Колесника, І. Будза тощо. Проза ж І. Франка впізнавана тим, що місцем дії є західні регіони України, персонажі творів – місцеві мешканці зі своїми локальними труднощами, radoщами, побутом, створено своєрідну панораму життя галицького суспільства другої половини XIX століття. Художня географія письменника – це місто Борислав і навколишня територія («Борислав сміється», «Ріпник», «На роботі»), західноукраїнське село («Історія моєї січкарні», «Лесишина челядь», «Моя стріча з Олексою»), місто Дрогобич («На дні», «Із записок недужого», «Краснопис», «Добрий заробок»), Карпати («Цигани», «Сам собі винен», «Захар Беркут»).

Отже, проведений аналіз засвідчує, що на становлення художнього прозового тексту І. Франка найпомітніший вплив справили такі стильові чинники, як соціально-історичні умови, в яких він жив, особливості життєвого досвіду письменника, його світогляд, особливості обдарування та психічного складу, традиції й новаторство, природа тих об'єктів, які підлягали художній інтерпретації, праця журналіста, а також географічний чинник – чинник проживання. Вони породили наявність у макротексті І. Франка певного оригінального комплексу, спектру носіїв ідіостилю як із формальної, так і змістовної площини. Носії, що ідентифікують змістовність Франкового тексту, – це гостросоціальний вектор тематики і проблематики, що охоплює всі тогочасні народні прошарки, також проблематика тогочасної освіти, зокрема педагогічних методів і

прийомів навчання дітей у школах; автобіографічність; мотиви неприязні до жидів; проблематика, звучання, мотиви патріотичності, аж до радикальної, революційної налаштованості, звідси – специфічний головний персонаж: бунтівник, борець, це може бути як селянин, робітник, так і представник інтелігенції; філософська орбіта – національна ідея, в межах якої розглядається місце особистості в суспільстві, історії, а також роль і функції громади у створенні умов для виховання та розвитку особистості; введення фольклорних елементів, а також нових для української літератури XIX століття тем, сюжетів, жанрів; життєва правдоподібність і оповідна манера більшості творів; інтертекстуальні зв'язки; психологізм; мінорна тональність макротексту. Носії, що репрезентують форму тексту І. Франка, – це публіцистичні ретардації на соціальні теми; деякі особливості художнього мовлення; Я-оповідач; певні елементи побуту, життєвого укладу, специфіки праці багатьох тогочасних верств населення; територіальна прив'язаність.

Індивідуальний авторський стиль – явище неповторне, як відбиток пальця людини. Це митецький генетичний код письменника, його «особова справа». І цю неповторність забезпечує певна оригінальна комбінація ідіостильових носіїв, кожен із яких може бути носієм й іншого ідіостилу, однак саме їх сукупність, набір завжди неповторні. Отже, ідіостиль – це сам письменник, це визначальні проявники (носії) формозмісту його творів. На зміст же і форму художнього тексту безпосередній вплив справляють довколишній світ і внутрішній чинник, створюючи певний естетичний взаємозв'язок, комплекс, який можливо й потрібно відстежувати у руслі історії літератури. Проведений у цій розвідці пошук не претендує на всеохопність, враховуючи величезну спадщину І. Франка, а швидше позначає ті стильові контури, грані, які репрезентують її найвиразніше. Подальші дослідження за запропонованою у розвідці методикою письменницької ідіостилістики знакових для української літератури письменників є перспективними і, напевно, необхідними, оскільки здатні поглибити, деталізувати уявлення реципієнта про стосунки автора з об'єктивною даністю, з самим собою, з суспільством, із мистецькими віяннями, здатні продемонструвати ці стосунки наочно, тобто зробити саме художній текст головним і первинним свідком історії, а не навпаки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Виноградов В.* Проблема авторства и теория стилей / В. Виноградов. – М. : Гос. издат. худож. литературы, 1961. – 615 с.
2. *Григорян А.* Художественный стиль и структура образа / А. Григорян. – Ереван : Издат. АН Армянской ССР, 1974. – 132 с.
3. *Дудачава М.* К вопросу о сущности художественного стиля / М. Дудачава. – Тбилиси : Мерани, 1969. – 81 с.
4. *Жулинський М.* Слово і доля / М. Жулинський. – К. : Видавництво А.С.К., 2008. – 640 с.
5. *Сабадуха В.* Українська національна ідея та концепція особистісного буття : [монографія] / В. Сабадуха. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2012. – С. 81–85.
6. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения : [зб. статей / АН СССР, Институт мировой литературы им. М. Горького]. – М. : Наука, 1982. – 440 с.

7. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : [ред. кол. Г. Абрамович, Н. Гей и др.]. – М., 1965. – 504 с.
8. *Ткаченко А.* Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія; динаміка / статика (на матеріалі творчості українських поетів 60–90 рр. XX ст.) : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: 10.01.06, 10.01.01 / А. Ткаченко. – К., 1998. – 365 с.
9. *Фащенко В.* У глибинах людського буття : [літературознавчі студії] / В. Фащенко. – Одеса : Маяк, 2005. – 640 с.
10. *Франко І.* Борислав сміється / І. Франко. – Львів : Камінь, 1975. – 247 с.
11. *Франко І.* Оповідання / І. Франко. – К. : Дніпро, 1989. – 620 с.
12. *Франко І.* Під Україною єдиний прапор : [вибрані твори] / І. Франко. – К. : Країна Мрій, 2009. – 752 с.
13. *Франко І.* Твори : в 2 т. Т. 2 / І. Франко. – К. : Дніпро, 1986. – 557 с.
14. *Чичерин А.* Идеи и стиль. О природе поэтического слова / А. Чичерин. – М. : Советский писатель, 1965. – 344 с.

*Стаття надійшла до редакції 23.12.2013
Прийнята до друку 31.03.2014*

IVAN FRANKO'S PROSE: FEATURES OF INDIVIDUAL STYLE

Ivan VECHORKIN

*Volodymyr Dahl East Ukrainian National University,
Ukrainian Language and Literature Dpt.,
20 «А» Molodizhnyi Block, Luhansk 91034, Ukraine,
e-mail: artone@lds.net.ua*

The literary artistic prose of Ivan Franko is examined from the standpoint of textual markers of the author's individual style. The factors which essentially affected the moulding of Ivan Franko's prosaic text have been highlighted along with the vehicles of the writer's ideostyle preconditioned by the factors in question. This publication proposes the deterministic method of researching the writer's ideostylistics. This method deepens and provides further details to the facets of interrelation between the writer's text and the social reality, literary process, the writer's own psychics, world outlook and life experience.

Keywords: Ivan Franko, artistic prose, individual writer's style, style factors, stylistic vehicles.

**ПРОЗА ИВАНА ФРАНКО:
ИДИОСТИЛЕВЫЕ ВЫРАЗИТЕЛИ****Іван ВЕЧЁРКІН**

*Луганский национальный университет им. В. Даля,
кафедра украинского языка и литературы,
квартал Молодёжный, 20 «а», Луганск, Украина, 91034,
e-mail: artone@lds.net.ua*

Рассмотрено художественную прозу Ивана Франко сквозь призму текстуальных признаков индивидуального стиля писателя. Выделено факторы, которые произвели значительное воздействие на формирование прозаического текста И. Франко, а также обусловленные этими факторами носители идиостиля писателя. В этой публикации автором предложено детерминистический метод исследования писательской идиостилистики, который углубляет и детализирует грани взаимосвязи текста писателя с социальной данностью, литературным процессом, собственными психикой, мировоззрением, жизненным опытом.

Ключевые слова: художественная проза И. Франко, индивидуальный писательский стиль, стилеобразующие факторы, стилевые носители.

УДК 37-051(477)“18/19” І.Франко:82(075)

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ЧИ ЛІТЕРАТУРА? «ГІРЧИЧНЕ ЗЕРНО» ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ МЕМУАРІВ ІВАНА ФРАНКА

Володимир МИКИТЮК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: ilkovycz@lviv.farlep.net*

У статті розглянуто проблему унормування шкільної лектури з української літератури, проаналізовано педагогічні мемуари Івана Франка. Зокрема, автобіографізм педагогічного есе «Гірчичне зерно», його жанрові особливості, генезу, автотематизм і прийоми автопрезентації, Франкові принципи методології критичного дослідження художнього тексту та судження про зміст шкільної програми з літератури.

Ключові слова: Іван Франко, методика навчання, педагогічні мемуари, автотематизм, канон шкільної лектури.

Для розвитку української літературної освіти надзвичайного значення в останні роки набуло питання унормування шкільної лектури. Себто наповнення шкільної програми з української літератури, з якою доволі жорстко «експериментують» в останні роки у зв'язку із політичними катаклізмами, що мають своїми наслідками в освітній сфері надмірну ідеологізацію і пряме втручання чиновників в суто фахові педагогічні сфери. Звісно, важко не визнати, що з 2-ої половини ХІХ-го століття та впродовж ХХ-го література (і її вивчення у школі!) мала гіпертрофовано велике значення у нашому українському громадському житті, бо часто була визначальним джерелом і засобом збереження національної ідентичності, але здобуття державності, прагнення до західного освітнього простору, ліберальні європейські тенденції в літературній освіті зумовлюють дискусію про статус канону шкільної лектури. Чи можемо ми – шкільні та університетські філологи – вже сьогодні сказати, що вільні на уроках і лекціях робити те, що хочемо, що нам найближче, споріднене, як це спостерігаємо у багатьох західно-європейських інституціях? Що програми з літератури нам лишень мають пропонувати, але не «нав'язувати», змушувати? Тобто, чи втратила повагу і потребу системного вивчення класична літературна спадщина у тих обсягах і з тими цілями, що традиційно передбачають наші шкільні та університетські програми?

Запропонований аналіз мемуарів Івана Франка про шкільну та гімназійну освіту показує, що вивчення літератури тільки як конгломерату авторів та титулів, намагання формування та інтелектуального засвоєння величезного цілісного курсу історії літератури, вивчення письменства як символічного пам'ятника національної культури і боротьби часто призводить до діаметрально-протилежних наслідків. Така дидактична концепція у кращому випадку розвиває тільки пам'ять учнів, використовує dokonani

судження істориків літератури чи педагогів, не сприяє розвитку індивідуальності учнів і студентів, заснована на не адекватному сьгодні пафосному повторюванні чужих суджень, думок, поглядів, висновків й оцінок. Позитивістськи потрактована історія літератури не зацікавляє учнів читати, бо ставить перед фактом, що все уже віддавна розкладене «по шухлядках» – рубриковане, класифіковане, пережите й оцінене, і вимагає лишень зусиль інтелекту. Власне, ще Франко показував у своїх спогадах, як у гімназії опирався шаблонному і консервативному вивченню літератури, як прагнув «гірчиного зерна» – естетичних переживань, самостійності суджень та оцінок, намагався пізнати й розвинути рідну українську літературу у європейському контексті.

«Гірчице зерно (Із моїх споминів)» написано і надруковано 1903 року разом з іншими педагогічними текстами під назвою «Малий Мирон і інші оповідання» (Львів, 1903. С. 129–161). До цієї збірки Франко включив також оповідання «Малий Мирон», «Грицева шкільна наука», «Оловець», «Schön Schreiben», «Отець-гуморист», «Борис Граб». У передмові до видання автор зазначив: «Оповідання, зібрані в отьому томику, в більшій мірі від інших мають автобіографічний характер. Вони показують у загальних нарисах хід виховання сільського хлопчини перед 30–40 роками, починаючи від перших пробісків власного думання, а кінчаючи найвищими ступенями середньої школи. Матеріалом послужили всюди мої особисті спомини, які в оповіданнях “Отець гуморист” та “Гірчице зерно” переходять майже в мемуари. Та хоча і в інших оповіданнях сього томика автобіографічний елемент виступає досить живо, то все-таки не можна, як чинив пок[ійний] Ом. Огоновський, приймати їх без застережень, як частини моєї автобіографії, бо в усіх, крім автобіографічного елемента, маються також виразні артистичні змагання, що домагалися певного групування й освітлення автобіографічного матеріалу» [8, с. 457]. Що цікаво, Франко у цій передмові вжив метафору-характеристику щодо іншого оповідання збірки – «Борис Граб» («...герої сього оповідання підмальовані, так сказати, значно понад їх природну величину») [8, с. 457], вказуючи на меншу, порівняно з іншими опублікованими тут текстами, автобіографічність саме цього твору, однак «підмальованість» можна виявити й у «Гірчиному зерні». У процитованому вище уривку з передмови до збірки також зазначено, що першим системним критиком його автобіографічної прози був власне Омелян Огоновський, який в місткому розділі про Франка в «Історії літератури руської» (Частина III. 2-й відділ. Львів, 1893) узагальнив доробок свого студента на той час. Звісно, не йшлося про не написане ще «Гірчице зерно», однак Франко занадто буквалізував трактування в «Історії літератури руської» його ранніх оповідань про дитинство і навчання у школі, що стало шаблоном в советському літературознавстві. Зокрема, у примітках до опублікованої у 34 томі передмови до збірки «Малий Мирон і інші оповідання», упорядники писали про «спрошене, схематичне трактування деяких автобіографічних оповідань І. Франка» [7, с. 537] у праці Огоновського. Між тим, Огоновський, описуючи дитинство Франка, застерігав: «Якщо повість Франка “Малий Мирон” уважається частиною автобіографії...» [6, с. 915] і вказував: «А вже ж, ніде правди діти, се оповідане про малого Мирона натякає на подібну подію з життя малого Тараса Шевченка, котрий любив бігати долиною над тихим потоком, уквітчаним

вербами й калиною. Та й даліше оповідане про малого Мирона написано ачею на засновку біографії Тараса» [6, с. 916]. Тобто, вже Огоновський вбачав присутність авторського вимислу в прозі Франка, яку прийнято називати автобіографічною.

В останні роки життя Франко доволі активно заперечував проти прямого зіставлення його літературних героїв з ним самим¹, однак такі паралелі часто неминучі. Зокрема, у статті «Спомини із моїх гімназійних часів» (1912 р.) писав: «Гімназійні студії, які пройшов я в Дрогобичі, при всій бідності, серед якої довелося мені жити як ученикові з-під селянської стріхи, не були для мене таким тяжким часом, як догадувався дехто з тих, хто пробував на основі моїх літературних праць компонувати собі мій життєпис. Шкільна наука ніколи не була для мене страшною, а навпаки, все доставляла мені нові приємності в міру того, як розширювався обсяг мого знання. Товариське життя між учениками було також таке, що доставляло багато невинних приємностей. Відносини вчителів до учеників у гімназії були звичайно ліберальні, хоч майже ніколи не доходили до тісніших, приятельських відносин, як се буває іноді по наукових закладах» [12, с. 50]. Наступного (1913) року, Франко опублікував замітку «В інтересі правди» як коментар до статті «Іван Франко як педагог» («Учитель», Львів, 1913. – № 1-2) Івана Ющишина, редактора цього журналу, та вказав на помилки, що перейшли до статті Ющишина з розвідок М. Возняка і С. Єфремова. Зокрема, спростовував «характеристику моїх дитячих літ», яку переніс у статтю Ющишин за Єфремовим. «Вона, навпаки наскрізь неправдива, бо основана не на моїх власних споминах, про які в мене не допитував д. Єфремов, але на ніби автобіографічних оповіданнях про малого Мирона, в яких справді міститься дещо автобіографічне, але далеко більше чисто літературного... Так само неправдиво в головному схарактеризовано у д. Ющишина на ст. 10 мої літа в василіанській школі в Дрогобичі. Я пройшов її протягом 3 літ, вписаний ректором о. Барусевичем на підставі дуже корисного свідоцтва вчителя з Ясениці Сільної відразу до другої класи так званої нормальної школи, і пройшов усі три класи відличним учеником, отже про “коштування гіркового кореня науки”, яке по традиції старої української школи підсуває мені д. Єфремов, не може бути й мови» [13, с. 229].

Про дуалістичну природу автобіографічної прози епіка писав І. Денисюк: «Франко признався, що його новели майже всі показують дійсних людей, яких письменник колись знав, і дійсні факти, які сам бачив або про які чув від свідків, краєвиди тих закутків, котрі перемеряв власними ногами, називав їх частинами своєї біографії. І все ж спроба критиків розглядати їх як вузько автобіографічні викликала протест письменника, який підносив своїх достовірних героїв “понад їх природну величину”» [4, с. 130]. Цей же аспект автобіографічної прози Франка відзначила Тамара Гундорова: «Деякі враження шкільних років письменник використав у творах, зазначаючи при цьому, що, крім історичного й автобіографічного інтересу, їх головний сенс є передовсім

¹ Причинки до автобіографії [Универсальная библиотека. Ч. 423. 10 к. Иван Франко. К свету! На промыслах. Перевод с украинского Г.Войташевского и М.Новиковой. Книгоиздательство «Польза» В.Антик и К-о. Москва, без означення року]. – Т. 39. – С. 36–44; Спомини із моїх гімназійних часів. – Т. 39. – С. 50–54; В інтересі правди. – Т. 39. – С. 227–231.

літературним і психологічним» [2, с. 192]; слушно також вказавши, що «Автобіографізм у Франкових творах ставав культурним біографізмом. Власні психологічні та моральні колізії письменник сприймав і аналізував як умови становлення певного культурно-психологічного типу – нової української інтелігенції. Культурному біографізмові, у якому Франко наголошував його власне літературну, артистичну природу, підпорядковано й документальність письменникових творів» [2, с. 62]. Про «Гірчичне зерно» дослідниця висловила таку думку: «Говорячи про становлення автобіографічного Франкового героя, звернемо увагу лише на те, що міське життя асоціюється у нього не лише зі своєю маргінальністю, але й типом міської культури, еkleктичної та закроєної на відборі (іншими словами, масовою літературою). Гімназійним рокам Франко присвячує оповідання “Гірчичне зерно. (Із моїх споминів)”, де розповідає про один із переломних моментів свого юнацького життя, – знайомство з “інтелігентним пролетарем” Францом Лімбахом, із німців, у минулому дрібним чиновником, людиною освіченою та самобутньою» [2, с. 195].

«Підзаголовок “Із моїх споминів”, що об’єднує оповідання “У кузні”, “У столярні” та “Гірчичне зерно”, дає підстави тісніше зблизити мовця тексту з самим письменником і водночас надає творам автотематичного характеру» [5, с. 72], виправдано вважає інший дослідник та оригінально визначає жанр твору: «Стовідсоткове ототожнення письменника й автора спостерігаємо в мемуарному есе «Гірчичне зерно» (1904) (все таки – 1903 – *В. М.*), в якому використано художній засіб автопрезентації. Персонаж твору, Лімбах, називає автора Франком» [5, с. 72].

Отож, для більшості франкознавців – автобіографічне оповідання, генологічну дефініцію якого окремі науковці розвивали як «новела (оповідання)-спомин» [4, с. 131], «автобіографічний нарис» [3, с. 70], «мемуарне есе» [5, с. 74], або ж попросту вважали мемуарами: «“Гірчичне зерно” (1903) – сама назва говорить за все. Мемуарист переслідував мету вияснити зерно найпосутнішого: і в контексті своїх початків (хто був тим, найпершим, ферментом); і в контексті “замаскованої” позверхності старого Лімбаха (адже мало хто знав дійсну вартість цього чоловіка), і в контекстах “відірваних від духового життя”, “багатих на негативні прикмети” містечок а la Дрогобич, де такі, як Лімбах, приречені чахнути» [14, с. 175]. Безсумнівним у цьому творі Франка є факт того, що фабула заснована на дійсних випадках з життя автора, а головний персонаж – літературною трансформацією реальної особи письменника. Все ж таки, окремі елементи літературної фікції, виразна організація фабули, оцінки та судження з висоти часу, манера та стилістика оповіді засвідчують належність саме до автобіографічної прози. Зокрема, – екстравертивної автобіографічної прози, адже письменник більше сфокусував увагу на оточенні, соціумі, а події його власної юності є своєрідним протосюжетом, на оцінку яких уже впливає зріле бачення власної долі, набуті і втрачені симпатії. Тобто, відбувається, як зазначав Я. Грицак, «експлікація дорослого способу думання» [1, с. 82] на події дитинства і юності, що стали предметом художнього зображення, коли письменник формує і висловлює свою позицію щодо перипетій власного життя, взятих за основу сюжету белетристичного тексту, з великої часової перспективи.

Ще однією з визначальних і новаторських рис цього Франкового тексту є автотематизм: творчість про творчість. Цей термін запровадив у літературознавство польський науковець А. Сандавер для характеристики авангардної «нової техніки» у літературі кінця XIX – поч. XX ст. Термін співвідносний з дефініціями «роман рефлексій» (Франція), «метафікція», «сюрфікція» (США), «поетологічний твір» (Німеччина). В українському письменстві після Франка цю техніку писання найбільш виразно продовжив Б.-І. Антонич («Вірші про вірші», «Про строфу»), активно культивують постмодерністи. Безумовно, що в «Гірчичному зерні» надзвичайно важливе місце посідають рефлексії про мету і способи писання художніх текстів, полеміка про художні конвенції, про письменницьку майстерність, шляхи розвитку літератури загалом і критерії поцінування окремих творів і цілих національних літератур. Про автотематичні мотиви у цьому та інших творах Франка І. Денисюк писав так: «У деяких оповіданнях письменник навіть згадує свої твори, передає дискусії про них, оцінки читачів чи фрагменти самокритики (“Панщизняний хліб”, “Гірчичне зерно”). У “Гірчичному зерні”, наприклад, автор аналізує своє оповідання “Лесишина челядь”, говорить про свій задум “кинути на папір профілі кількох осіб”, знаних з дитинства, що допомагає нам збагнути жанрові особливості того твору – “профілів і масок”, висловлюючись мовою Франкової поезії. А згадка в “Гірчичному зерні” про те, що оповідач зачитувався історичними повістями Шпіндлера, може бути ключем до складних лабіринтів, які ведуть до генези деяких творів автора: серед двох сотень романів Шпіндлера, німецького письменника, знаходимо такий, що має ідентичну назву з Франковою повістю “*Voas constrictor*”» [4, с. 129].

М. Легкий відзначив, що у цьому тексті Франка виявлено двояку часову позицію автора оповіді (ретроспективна, коли він згадує Дрогобич і коли характеризує умови життя Лімбахів, та синхронна – при передачі своїх діалогів-суперечок із старим учителем), а сюжет твору окреслив як розгорнуту притчу про гірчичне зерно, покликавшись на Євангеліє від святого Матвія: «Царство небесне подібне до зерна гірчичного, що взяв чоловік і посіяв на полі своїм. Воно найдрібніше з усього насіння, але, коли виросте, більше воно за зілля, і стає деревом, так що птаство небесне злітається і кублиться в віттях його» [5, с. 74]. Можливо, труднощі перекладу та часова і географічна віддаленість зумовлюють певне різночитання: чи це дійсно одне з дерев, насіння якого в Палестині вживали як приправу, чи ж це таки справжня гірчиця, яка в цих краях досягає набагато більших розмірів, ніж у наших землях. Цю притчу можна розуміти так, що християнський рух, який започаткував Ісус, розпочався з маленького гірчичного зерна. Духовне вчення невпинно швидко розросталося, набувало авторитету і популярності серед народу. Навіть невіруючі («птахи») з різних причин прагнули угніздитися під прикриттям християнства, на його гілках. Напевно, птахи символізують не зло, а духовне процвітання й багатство, характерне для християнства. Притча «Про зерно гірчичне» є дуже співзвучною з іншою притчею – «Про закваску», записаною у Євангелії від Матвія так: «Царство небесне схоже на закваску, що її бере жінка і кладе до трьох мірок муки, поки все не скисне». Тобто, йдеться про те, що Церква остаточно охопить весь світ, одночасно змінюючи його, Ісус свою небесну закваску – Святого

Духа, вкладає усім расам людським, без будь-якого обмеження та винятку і, як жінка за допомогою *закваски* перетворює звичайне борошно на хліб, так і Христос за допомогою Духа Святого перетворює звичайних людей на синів Божих, на безсмертних жителів Царства Небесного.

Отож, саме узятий з Євангелія образ гірничного зерна Франко трансформує у розгорнуту метафору-символ, що ілюструє постання і тривання величного людського духу, нелегкий шлях формування творчої особистості, освоєння світу через мистецьке, літературне пізнання. «В 1873 чи 1874 р. в той наш кружок упало гірничне зерно, що повинно було рости далі і мати вплив на напрям нашого дальшого думання. Маю тут на думці нашу знайомість зі старим Лімбахом» [10, с. 319], – так завершено перший розділ твору, у якому ретроспективно, з висоти часу, однак доволі рельєфно і сенсовно автор через три десятиліття «малює» образки свого школярського і гімназійного побуту у Дрогобичі. Про вплив Лімбаха на розвиток «думання», здатність «мізком рушати» у молодого гімназиста, а потім студента-філософа, себто – на себе молодого, Франко писав так: «Кожна розмова з ним то був вилет у якісь повітряні краї, в немежовані степи духового життя, естетичних питань та привабливих творів людської фантазії, де всякі питання дійсного, практичного життя, а властиво тої мізерії, що нас окружала, щезали, попросту переставали існувати» [10, с. 328].

Образ «мізерії» у першому розділі – це образ Дрогобича, що «...був собі “вільним королівським містом”, вільним, неважаючи на свою нормальну школу та гімназію, від усього, що пахло цивілізацією та інтенсивнішим духовим життям» [10, с. 316]. У тексті бачимо, що критицизм – одна із провідних рис стилю Франка, а зумовлено це було прагненням змін на краще, максималізмом у ставленні до інших, однак – перш за все до себе. Франко, як людина надзвичайно високої самоорганізації, вимогливості, моральних чеснот, не терпів інтелектуального лінивства, дармування часу, пияцтва та легковаження своїми обов'язками. Особливо, якщо йшлося про педагогів, тому тло «мізерії» та безрадісної буденщини у «Гірничному зерні» творять згадки про вчителів, що «...швидко забували про наукові інтереси і розпивалися» [10, с. 316], «...писали “мисліте” по вулицях» [10, с. 317], а також описи гімназистів, «...що, бачачи такий приклад згори [...] й собі шукали відповідних розривок» [10, с. 317]. «...Не знаходячи ані батьківського проводу, ані досить сильних духових і наукових інтересів, що абсорбували б їх увагу, хлопці кидалися в сей бік, заплутувалися в “романси” з різними служницями, ученицями дівочої школи; деякі знаходили собі навіть прихильниць у сфері професорських жінок, що нудячись в неприсутності мужів, занятих культом скляного бога у Баєра, шукали розривки, де могли» [10, с. 317]. Варто зазначити, що Франко згадує і «немногих» вчителів, для яких знаходить добрі слова (брати Юлій та Емерик Турчинські, д-р Антоневиц, І. Верхратський, катехити Торонський і Дронжек) [10, с. 316], однак загалом у цьому творі «...шкільна наука, майже наскрізь шаблонова та формалістична» [10, с. 326], більшість вчителів є консерваторами, про яких Франко метафорично згадує як про «шухляду, напхану старими паперами», а про їхню методику навчання пише: «Після того сухого тону, яким викладано нам скупі відомості з історії літератури в гімназії, після тих ніби об'єктивно-поміrkованих оцінок, після того

фальшиво піднятого тону, яким треба було говорити про великих корифеїв літератури і про все, що вийшло з-під їх пера, Лімбахові різкі та іноді несправедливі слова набирали незвичайної ціни. Се ж були перші нешаблонні й неофіціальні слова чоловіка, дійсно зацікавленого літературою, при тім не жадного ерудита, не фахівця, не шухляди, напханой старими паперами, але чоловіка з дійсним темпераментом, оригінального, свідомого чи несвідомого ворога всякого шаблону, всякої утертої стежки» [10, с. 323].

Отож, максималіст Франко бажав педагога оригінального і самостійного у судженнях та оцінках, наставника-співрозмовника, вчителя-колеги. Риси Лімбаха, героя аналізованих спогадів, Франко-белетрист раніше екстраполював на образ учителя Міхонського («Не спитавши броду», «Борис Граб»), головно – темперамент, безапеляційну категоричність та полярність в оцінюванні як й окремих текстів, так і магістральних стилів, глибоку зацікавленість літературою, уміння не зважати на вікову різницю, ігнорування побуту, «темне» минуле та невідповідне інтелектуальному рівневі сучасне, сімейні негаразди та ін.

Безпосереднім джерелом до картин шкільництва у Дрогобичі у цих мемуарах Франка є, звичайно, і власне спогади, але і також педагогічні публікації молодого Франка, який ще у сімдесятих роках опублікував шерех статей у львівських часописах про стан гімназійної освіти. Зокрема, «Вісті з Галичини. Допис про Дрогобицьку гімназію» вперше надруковано в серпні 1878 р. в альманасі «Дзвін», що був фактично продовженням забороненого цензорами журналу «Громадський друг», що його видавали у Львові І. Франко і М. Павлик. Стаття побудована в основному на рефлексіях Франка, який в 1867–1875 рр. був учнем Дрогобицької гімназії, а передрукована вперше у виданні «Іван Франко. Педагогічні статті і висловлювання» (Упоряд. О.Г. Дзевєрін. – К., 1960. – С. 28-31). Тоді ж Франко опублікував статтю «Ученицька бібліотека в Дрогобичі», котра вперше надрукована наприкінці 1878 р. у збірнику «Молот» (Львів), що був продовженням журналу «Громадський друг» і збірника «Дзвін», а передрукована також у «Іван Франко. Педагогічні статті і висловлювання» (Упоряд. О.Г. Дзевєрін. – К., 1960. – С. 32-36). Остання стаття є важливим джерелом до генези «Гірчичного зерна», у якому особливо чітко і конкретно згадує Франко про своє раннє «бібліофільство»: «...Від п'ятого гімназійного, прочитавши припадком драми Шекспіра та Шіллера, я набрав замілювання до книжок і почав збирати свою власну бібліотеку, яка до кінця моїх гімназійних часів виросла до числа 500 томів. Ся бібліотека, в якій, крім різних класичних авторів, було зібрано немало й таких книжок, яких не було в гімназійній бібліотеці або яких годі було дістати з неї, зробилась центром невеличкої громадки учеників, яка, не маючи ані характеру, ані форми ніякого товариства й ніякої організації, час від часу сходилася на читання та на розмову. Ми читали наголос поезії та драми, дебатували про порушені там думки – звичайно десь на вільнім місці за містом – і кінчили вечір співом, що лунав широко над сонним Дрогобичем. Другим подібним центром був співацький хор, зорганізований моїм добрим товаришем Каролем Бандрівським. Оба кружки, з невеликими виїмками, склалися з тих самих осіб» [10, с. 318-319].

Тобто, згадано про форми впливу і комунікації (крім книгозбірні – співацький хор) молодого Франка та ровесників-гімназистів, формування лідерських якостей, що, однак,

особливо виявилось у незвичайному спілкуванні молодого гімназиста і підстаркуватого дивака-книголюба Лімбаха. Вартим уваги є епізод, коли юний українець, почувши зневажливу оцінку Лімбаха про українську белетристику (якої, врешті, старий не читав!), здобуває повагу свого нового колеги (доволі аполітичного та космополіта за своєю сутністю, агностика у ставленні до релігії), покликавшись на афористичний вислів польського класика А. Фредра: «Чужі речі знати цікаво, а свої треба» [10, с. 320].

Основний текст II та III, частково і IV розділу твору складають діалоги Лімбаха та героя-оповідача (тобто – Франка) про літературу і критерії її поцінування. Позиція Лімбаха була дуже однобічною та тенденційною, суб'єктивною і змінною. «Я швидко переконався, що якогось заокругленого знання, ясного світогляду у Лімбаха не було; те, що він знав, було одностороннє, випадкове та уривкове» [10, с. 324], – писав Франко. Старий дивак повністю ігнорував біблійні тексти, хоча Франка-гімназиста це надзвичайно цікавило, стало важливим етапом у формуванні його особистості: «Взагалі мене вже в гімназії тягло на схід. Я читав у церковнім тексті і в німецькім перекладі святе письмо, любувався пророками і переклав віршами цілого Іова» [10, с. 325]. Не сприймав і староіндійської літератури, не читав української і польської, не знаючи цих мов, а «Лімбахова нелюбов до французів ішла так далеко, що він не признавав вартості французької літератури, на яку дивився крізь окуляри Лессінгової “Гамбурзької драматургії” і якої майже не знав, окрім романів Поль де Кока, Олександра Дюма-батька та Ежена Сю» [10, с. 325]. Основною пристрастю старого книголюба була німецька та англійська літератури, де він знав більше за свого юного співбесідника: «Його вдача була реалістична, любила ясність красок і простоту ліній. Гомер і Шекспір, “Дон Кіхот” і Вальтер Скотт, Гете і Шіллер, а особливо Діккенс – то були улюблені його письменники» [10, с. 326]. Власне, упродовж тексту відчувається захоплення автора спогадів щирістю і безпосередністю свого старшого колеги, змінністю та плинністю його літературних смаків, органічною суперечністю світогляду, умінням емоційно дискутувати про літературу, тому Франко для характеристики цього оригіналу використовує вислів-епіграф К.Ф. Маєра («Я не книжка, я людина з її суперечностями»), що його любив повторювати сам Лімбах, та висновує таке резюме: «Головна і одинока цінна річ у нього був його темперамент, живий, меткий, швидкий до заключень, занадто смілих, ненаукових і нелогічних, але все характерних, а для мене особливо інтересних, бо побуджували мене до власного думання» [10, с. 324].

Франкове педагогічне есе ще раз засвідчує велику перейнятність освітньою проблематикою, розуміння і глибоке проникнення в сутність процесу навчання загалом і літератури зокрема. Наголошу на тому факті, що мислитель створював позитивні образи шкільних дидактів не тільки в «остатню частку» своєї життєвої дороги, але й у вісімдесятих і дев'яностих роках дев'ятнадцятого століття, а розглянуті у нашому тексті судження письменника щодо автобіографізму його творів із шкільною тематикою доволі переконливі та аж ніяк не дають підстав ототожнювати та буквалізувати художні типи й характери з реальними перипетіями освіти мислителя. Щодо ж того, що часто різко дисонують, навіть інколи є полюсними висловлювання Івана Франка про галицьке шкільництво його часу, то зазначу, що не лише часова перспектива нівелювала гостроту

оцінок, зумовила ностальгійний, більш погідний погляд на шкільні та гімназійні роки, що спостерігаємо у текстах письменника початку ХХ-го століття, але й життєвий і науковий досвід, чітка національна позиція та розуміння ролі навчання рідною мовою для утвердження української спільноти. Будучи глибоким і безкомпромісним критиком методології і методики навчання української літератури у школі, Франко головно наголошував на потребі врахування специфіки літератури як шкільного предмета, на емоційному чинникові засвоєння белетристики, на естетичному факторі рецепції слова. Сьогодні ж все ще спостерігаємо певну однобічну формалізацію та вузько тенденційне сприйняття Франкових текстів про школу, що є інерційним ідеологічним кліше, продовженням практики індоктринації молодого покоління, коли критерії поцінування художніх творів і власне письменників ґрунтувалися на шаблонних дихотоміях: реалістичний – нереалістичний, прогресивний – реакційний, народний – антинародний, науковий – ненауковий, матеріалістичний – ідеалістичний, правдивий – неправдивий, світський – церковний, пролетарський, селянський – феодальний, буржуазний, капіталістичний, шляхетський, інтелігентський, інтернаціональний – космополітичний чи націоналістичний і таке інше. Франко намагався органічно поєднати модернову наукову методологію роботи з художнім текстом та місійність літератури і навчання у національному поступі, «доростання» до «вічних» вартостей та істин, що вимагає праці не тільки розуму, але й духу. Знову ж таки, – заперечуючи формалізм і шаблонність літературної освіти, вимагаючи «духової праці», визнавав ті функції національної літератури, які ми називаємо тепер фундаментальними: відчуття спільного походження і спільного культурного досвіду, осердя естетичного ладу і моральних вартостей народу, сакральність певних сенсів і національної пам'яті, тотожність прадідів і правнуків, певні символи і знаки, що пізнаються спільно.

Тобто, говорячи про канон шкільної лектури, можемо ствердити, що змінювати його треба, але повільно, без радикального перекреслення традицій. Особливо в умовах надзвичайно інтенсивного розвитку критеріїв поцінування і методології аналізу літературного твору, подекуди всупереч тенденціям демократії, щоб не допустити хаотичності літературної освіти, не втратити її прометеїзм, однак враховувати актуальні естетичні сенси, особливості потреб молоді і викликів сучасного інформаційного світу. Дійсність завжди буде непередбачуваною та заплутаною, неможливо навчати без компромісів і певної дози неясності, тому україніст у школі часто мусить брати на себе відповідальність (дидактика як наука не може дати готових безпомилкових рецептів навчання), враховувати спадщину минулого, де інколи знаходимо «вічні» відповіді на абсолютно сучасні питання. Як у цих афористичних словах великого педагога Івана Франка: «Гімназія вчить вас володіти духовими органами, виробляє пам'ять, порядне думання, систематичність, а нарешті критичність. Отсе мета гімназії. Гімназія – се та ж гімнастика, лише на широкій духовій основі. Щоб ти, пройшовши її, був приготований узятися до усякої праці чи науки, що має заповнити твоє життя. Аж там, за дверима гімназії, почнеться те, що має придатися тобі в житті, правда наука. Тут усе лиш гімнастика, вироблювання здібностей, а з них найвища, найдорощча – здібність власного думання» [9, с. 179].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Грицак Я.* Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886) / Я. Грицак // Критика. – К., 2006. – 631 с.
2. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Т. Гундорова // Критика. – К., 2006. – 352 с.
3. *Денисюк І.* «Не спитавши броду» як роман виховання / І. Денисюк // Українське літературознавство. – Львів, 2003. – Вип. 66. – С. 64–77.
4. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк // Науково-видавниче товариство «Академічний експрес». – Львів, 1999. – 280 с.
5. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / М. Легкий ; відп. ред. Л. П. Бондар. – Львів, 1999. – 160 с. [У надзаг. : Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Франкознавча серія. Вип. 2].
6. *Огоновський Ом.* Історія літератури руської / Ом. Огоновський. – Ч. III. – Відділ 2. – Львів, 1893. – С. 915–1072.
7. Примітки до статті: *Франко І.* Передмова [до збірки «Малий Мирон» і інші оповідання]. Львів, 1903] // Зібрання творів : у 50 т. Т. 34. – С. 536–537.
8. *Франко І.* Передмова [до збірки «Малий Мирон» і інші оповідання]. Львів, 1903] / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 34. – С. 457–458.
9. *Франко І.* Борис Граб // Зібр. творів : у 50 т. Т. 18 / І. Франко. – С. 177–190.
10. *Франко І.* Гірчичне зерно (Із моїх споминів) / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 21 / І. Франко. – С. 316–332.
11. *Франко І.* Причинки до автобіографії [Універсальна бібліотека. Ч. 423. 10 к. Иван Франко. К свету! На промыслах. Перевод с украинского Г. Войташевского и М. Новиковой. Книгоиздательство “Польза” В. Антик и К-о. Москва, без означення року] / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 39 / І. Франко. – С. 36–44.
12. *Франко І.* Спомини із моїх гімназійних часів / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 39 / І. Франко. – С. 50–54.
13. *Франко І.* В інтересі правди / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 39 / І. Франко. – С. 227–231.
14. *Чопик Р.* Ессе Номо: Добра звістка від Івана Франка / Р. Чопик ; відп. ред. Є. К. Нахлік. – Львів, 2002. – 232 с. [У надзаг. : Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Франкознавча серія. Вип. 3].

Стаття надійшла до редакції 23.12.2013
Прийнята до друку 31.03.2014

**THE HISTORY OF LITERATURE OR LITERATURE?
«MUSTARD SEED» AS THE QUINTESENCE
OF PEDAGOGICAL MEMOIRS OF IVAN FRANKO**

Volodymyr MYKYTYUK

*The Ivan Franko National University of Lviv,
Philology Faculty, Ukrainian Literature Dpt.,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: ilkovycz@lviv.farlep.net*

The article deals with the problem of standardization of the school lecture in Ukrainian literature, analyzes the pedagogical memoirs of Ivan Franko. In particular, the article analyzes the autobiographical character of pedagogical essay «Mustard Seed», its genre features, genesis, self-themes and methods of self-presentation, Franko's methodology principles of the critical study of a literary text and his approach to the content of the school curriculum in literature.

Keywords: Ivan Franko, methodology of teaching, pedagogical memoirs, self-themes, canon of school lecture.

**ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ЛИТЕРАТУРА?
«ГОРЧИЧНОЕ ЗЕРНО» КАК КВИНТЭСЕНЦИЯ
ПЕДАГОГИЧЕСКИХ МЕМУАРОВ ИВАНА ФРАНКО**

Володымыр МЫКІТЮК

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000,
e-mail: ilkovycz@lviv.farlep.net*

В статье рассматриваются проблемы нормирования школьной лектуры с украинской литературы, анализируются педагогические мемуары Ивана Франко. В частности, автобиографизм педагогического эссе «Горчичное зерно», его жанровые особенности, генезис, автотематизм и приемы автопрезентации, принципы методологии критического анализа художественного текста и суждения о содержании школьной программы с литературы.

Ключевые слова: Иван Франко, методика преподавания, педагогические мемуары, автотематизм, канон школьной лектуры.

КОНТАКТИ. РЕЦЕПЦІЇ. ПАРАЛЕЛІ

УДК 821.161.2.09(091) "18/19"

ІВАН ФРАНКО – НАТАЛІЯ КОБРИНСЬКА – МИХАЙЛО ПАВЛИК: КОНСЕНСУСИ ТА КОНТРОВЕРЗИ

Алла ШВЕЦЬ

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79000,
e-mail: allashvec@yandex.ru*

Досліджено історію тристоронніх взаємин Івана Франка, Наталії Кобринської та Михайла Павлика. Осмислено різні грані цих контактів – від творчої та видавничої співпраці, літературного наставництва до світоглядно-естетичних та ідеологічних непорозумінь.

Ключові слова: тріумвірат, творчі контакти, співпраця, конфлікт.

Про одну з фундаментальних контроверз, яка суттєво вплинула на контактологічні вектори цього міжособистісного трикутника, писала сама Наталія Кобринська. Йшлося про її фатальне непорозуміння з чоловіками, яке письменниця вважала своїм доленосним життєвим «засудом»: «Мене за великі мої гріхи, що колись так остро ставлялась протів мущин, постановили стерти як не з виду землі, то літератури. [...] страшно впав на мене засуд» (Лист до Вільми Соколової від 16 січня 1908 р. [1, № 13/55]). Разом з тим, в мемуарній статті «Наталія Кобринська і її найближчі» Кирило Трильовський слушно зазначав: «У своїй апостольській праці в обороні прав жінки мала вона моральну підтримку таких визначних людей як М. Драгоманов, М. Павлик та І. Франко» [21, с. 3]. І чи не уся біографічна література про Н. Кобринську стверджувала, що найбільш впливовими духовно-світоглядними, літературними, ідейними натхненниками письменниці були саме Іван Франко та Михайло Павлик. Невипадково перший реалістичний етап творчості письменниці та її ідейних шукань розглядали як вислід подвійного менторства цих відомих галицьких діячів. Утім, за лаштунками незаперечних світоглядних інспірувань Н. Кобринської і з боку І. Франка, і М. Павлика залишилася цікава історія їхніх перехресних творчих та приватних взаємин, непростих міжособистісних колізій та духовної комунікації, які неминуче впливали на письменницьке становлення, ферментували літературну продукцію, ініціювали чимало суспільно-політичних та громадсько-культурних процесів. Історію цих тристоронніх взаємин розглядаємо у фокусі своєрідного життєтворчого трикутника – І. Франко–Н. Кобринська–М. Павлик,

осмислюючи їхні стосунки у спільних дотикових точках. Цікаво, що творчі контакти Н. Кобринської з І. Франком резонували в її епістолярній комунікації з М. Павликом, і навпаки – особливості життєтворчих взаємин з останнім відлунювали в листах письменниці до І. Франка.

Безпосереднє знайомство трьох приятелів й одночасно майбутніх опонентів відбулося 7 серпня 1884 року на Коломийському вічі українського студентства, хоча вже до цього часу Н. Кобринська за посередництва Остапа Терлецького встигла обмінятися з І. Франком кількома листами.

Першим спільним почином та точкою ідейного зближення літературних та політичних соратників було жіноче питання. Коломийське віче поруч з іншими поступовими ідеями, навіяними у свідомості молодих галичан впливом Михайла Драгоманова та віденських студентів-«січовиків», оприявило неминучу потребу проведення емансипаційних процесів у Галичині. Ці ідеї не були цілком новими в галицькому середовищі, оскільки тема «жіночої неволі» вже раніше не раз прострумувала у працях І. Франка, Миколи Ганкевича, В. Полянського, М. Павлика. Цей новочасний клич дуже швидко підхопила й Н. Кобринська, задумавши «впливати на розвій жіночого духа через літературу» [9, с. 298] як важливого соціокультурного чинника для утвердження суспільної, культурної, психологічної ідентичності жінки. Саме в громадсько-літературній практиці Н. Кобринської чи не вперше в Галичині була сформульована феміністична ідея, яка постулювала нову концепцію позиціонування жінки в суспільстві, в літературі, а відтак означала зміну самого жіночого світосприйняття, регламентованого не патріархальною традицією, а гендерною паритетністю й соціальною значущістю жінки в духовно-політичних й національних змаганнях. Прикметно, що питання жіночої емансипації у світогляді Н. Кобринської було виразно оперте на національних засадах, усвідомленню яких письменниця завдячувала саме Франкові, визнаючи, що саме він «навів» її «на дійсні національні інтереси» [6, арк. 15–16]. А згодом саме І. Франко чи не найбільше спричинився до заснування 8 грудня 1884 року першої світської жіночої інституції в Галичині – «Товариства руських женщин» та до видання головного інтелектуального надбання – «Першого вінка» (Львів, 1887), яке консолідувало літературні потуги галицького та наддніпрянського жіноцтва. І. Франко був присутній на установчих зборах «Товариства», активно підтримував створення цієї інституції, як кореспондент «Діла» звітував про неї у публікаціях [23; 24]. Зокрема в «Ділі» І. Франко опублікував й особисто зредаговану промову Н. Кобринської на Станіславівському вічі [2], статут станіславівського товариства, і як поет привітав новозасновану жіночу інституцію патетичною віршовою алегорією «Женщина (алегорія на привітання товариства “Руських женщин” у Станіславові)»¹. А згодом «і радою, і ділом, і матеріалами» (лист Н. Кобринської до І. Франка від 5 вересня 1885 року [1, № 1603, арк. 642]) допомагав створювати, видавати та популяризувати «первоцвіт жіночого виробу» [1, № 1603, арк. 641] – альманах «Перший вінок», анонсує вихід цього видання та рецензуючи його в польській пресі [26; 27]².

¹ Вперше надруковано: [17].

² Детальну характеристику «Першого вінка» І. Франко подав у «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» (Львів, 1910).

Загалом схвальним розлогим відгуком у «Народі» [13] під назвою «Перші ступні русько-українського жіноцтва» зреагував на появу «Першого вінка» й М. Павлик, відзначивши організаторські та інтелектуальні зусилля Н. Кобринської: «...з усіх австрійсько-угорських русинок Кобринська, очевидно, найбільше знає за жіночу справу та й доси для неї таки найбільше зробила» [13, с. 49]. Цікаво, що перед виходом альманаху в світ М. Павлик хотів помістити у ньому свою розвідку «Причинок до етнографії любови», проте, застерігаючи суто жіночий збірник від титулу «мужеско-радикального», Н. Кобринська відхилила будь-які чоловічі дописи (лист Н. Кобринської до М. Павлика від 26 березня 1887 року).

Ще одним моментом співпраці цього творчого тріумвірату було видання творів Н. Кобринської, властиво, літературна «розкрутка» початкуючої письменниці. Якщо І. Франко причетний до видання її дебютних творів, виданих на сторінках «Зорі», таких, як «Задля кусника хліба» [5], «Як стара Янова їхала залізницею від Коломиї до Бурштина» [6], то М. Павлик коректував й сприяв публікації пізніших, модерністських, текстів письменниці («Відьма»¹ (пізніша назва «Судільниці»), «Рожа (Нарис)» [12]) якраз тоді, коли читацький і редакторський інтерес І. Франка до Н. Кобринської пригас у зв'язку з її творчим перелаштуванням на нові естетико-стильові формати. На початку творчої кар'єри Н. Кобринської І. Франко сприяв письменницькому її утвердженню, всіляко підтримував й розвивав її талант. У руслі Франкової реалістичної школи еволюціонувала й творчість самої письменниці (від 1884 до 1895 років), як вона про це писала в листі до приятеля (від 8 березня 1887 року): «Ви знаєте, як мені на тім залежить, щоби літературний напрям, котрого Ви у нас репрезентантом, запанував, і що в тім замикаєш цілий мій патріотизм, та що кожду таку спосібність рада я піднести і підмогти» [1, № 1602, с. 483]. Франкові прихильні відгуки окрилювали белетристичні інтенції Н. Кобринської: «Оцінка Франка давала мені якнайкращі надії на мої літературні подвиги» [8, арк. 21], – зізнавалася вона в автобіографії. Водночас, і творчість І. Франка завжди була під прицілом пильної читацької рецепції й вдумливого естетичного аналізу Н. Кобринської. Не приховуючи емоцій від сугестивної ролі Франкового художнього слова, вона листовно освідчилася в листі до нього від 14 лютого 1888 року: «Більшого обожателя Вашого таланту, як я, трудно знайти» [1, № 1602, с. 483]. Не випадково в листах письменниці до І. Франка наявні цікаві зразки епістолярної критики таких його творів, як «Lelum і Polelum», «Мій злочин», «Для домашнього огнища», «Гава», «Петрії і Довбушуки».

Творчий консенсус поміж І. Франком та Н. Кобринською періоду 1884–1887 років засвідчує листовна констатація І. Франка, яка відображає їхню світоглядно-ідеологічну тотожність та однаковість: «...Наші погляди, змагання і духовні інтереси так з собою близькі, що взаємна підмога єсть у нас таким ділом, котре само з себе розуміється» [22, т. 49, с. 65].

Проте, якщо в цей час взаємини Н. Кобринської з І. Франком були майже ідилічними та творчо продуктивними, то у стосунках її з М. Павликом назривала нова колізія – інтимна,

¹ Окреме видання: Відьма. По народним казкам і оповіданням. Посвята Михайлові Драгоманову в честь його 30-літньої літературної праці. – Львів, 1894; а також [16].

яка в майбутньому суттєво детермінувала й ускладнила їхні життєтворчі контакти. Матримоніальну мотивацію своїх намірів «здобути Кобринську» М. Павлик листовно виклав Людмилі Драгомановій, яка на його прохання мала посприяти цьому любовному зближенню, подібно, як колись І. Франко просив про це Олену Пчілку. Передусім М. Павлик сподівався забезпечити собі спокійне «домашнє життя», щоб удвох з Н. Кобринською спільно вести літературні справи, «у Львові привчити її до систематичної роботи при помочи всего матеріалу» (лист М. Павлика до Л. Драгоманової від 12 грудня 1888 року) [19, с. 318], тим паче, що за умов переїзду до Львова, Н. Кобринська значно «зискала би і літературно» [19, с. 300] й «не тратила таланту» [19, с. 318] на влаштування постійних гостей у Болехові. Після Павликового освідчення Н. Кобринська витримала паузу, а тоді листовно відмовила, пояснивши: «...я на родинне життя цілком інакше дивлюся, як його загально беруть, і нема ніякої на світі сили, щоби мене наклонила до кроку, котрий не годив би ся з моїми на то жите поглядами» (лист від 17 грудня 1888 року) [11, арк. 12]. Як альтернативу подружжю, вона запропонувала Павликові оптимальну модель літературної співпраці: «...доки будемо служити одним ідеалам, наші дороги не розійдуться. До того видиться мені ближше полученез лишне» (лист Н. Кобринської до М. Павлика від 17 грудня 1888 року) [11, арк. 12]. У відмові Павликові Н. Кобринська проілюструвала приклад своїх ділових взаємин з І. Франком, які навіть за ефективної творчої співпраці жодного разу не переросли в інтимну площину: «Межи нами не було ніколи навіть тіни личних відносин, а однак ми принаймій дотепер сильно разом держали» [11, арк. 12]. Проте, зрезигнувавши Павликову шлюбну пропозицію, Н. Кобринська не бажала віддавати його в цілком чужі руки, а тому заповідливо рекомендувала цю кандидатуру в подружжя своїй приятельці Ользі Кобилянській, дбаючи «о рятунок одних і других літературних спосібностей» [1, ф. 14, № 769, арк. 5]. Про всяк випадок застерегла товаришку: «Він багато робить дурачеств своїм радикалізмом, але на то они женяться, аби їх жінка на розум наводила» [1, ф. 14, № 769, арк. 5]. Про своє прикре любовне розчарування Н. Кобринській М. Павлик з відчаєм знову писав Л. Драгомановій, на цей раз уже не приховуючи злості та не скуплячись на всілякі характеристики в бік норовливої пасії – «ненатуральність, пансько-попівськість», «злопам'ятна і горда та дуже суб'єктивна». Прикро діймало жениха-невдаха ще й те, що йому, найпоступовішому мужчині, безпідставно й цілком необ'єктивно відмовила «найпереднішча галичанка» [19, с. 319]. Врешті Павликові інтимні проєкції на Н. Кобринську зазнали фактичного фіаско, й чи не відтоді його зневажені чоловічі амбіції змінили прихильну тактику в імпліцитно опозиційну. Надалі особа Н. Кобринської в житті М. Павлика почала позиціонуватись у цілком радикальному статусі: «я не то що не найшов собі в ній дружини, або хоть літ[ературного] товариша, а найшов ворога, котрого якнайменше бажав» (лист М. Павлика до Л. Драгоманової від 17 січня 1889 року) [19, с. 319]. І хоча М. Павлик шляхетно запрягся «не вмшувати цієї справи» в його з Н. Кобринською «публічні відносини» [19, с. 320], подальші їхні ділові стосунки засвідчували протилежне – відверта чоловіча помста та затаєна образа за нерозділене кохання й відхилену шлюбну пропозицію якнайяскравіше відбилася у прискіпливому Павликовому критиканстві громадських заходів та публіцистичних праць Н. Кобринської.

Якраз у тандемі з І. Франком М. Павлик не підтримав ідеї Н. Кобринської продовжувати видання жіночого альманаху, ініціювавши натомість випуск періодичної газети, яку мала б редагувати Олеся Бажанська, братова Н. Кобринської, як це було вирішено на першому жіночому вічі в Стрию 1 вересня 1891 року. (Детальніше про це див.: [25]). Не приховав образи навіть емоційно стриманий лист Н. Кобринської до І. Франка (від 15 грудня 1891 року) після його статті «Альманах чи газета?»¹: «Могла бути часопись, міг бути і альманах, – одно другому нічого не вадило, здається» [1, № 1612, арк. 217]. І навіть тоді, коли, залишившись аутсайдером цього видавничого процесу, Н. Кобринська самотужки започаткувала власний проект під назвою «Жіноча бібліотека», видавши три її книжки «Наша доля» (1893 року – у Стрию та дві 1895 року і 1896 року – у Львові), то такі лобісти «жіночої квестії», як І. Франко та М. Павлик це видання проігнорували, не взявши в ньому участі, ба більше, обидва написали не вельми прихильні рецензії. Концепція й зміст цього трикнижжя збурили доволі неоднозначні оцінки у лаві й інших апологетів жіночого руху – Осипа Маковея, Михайла Грушевського, Остапа Макарушки. Серед істотних зауваг І. Франка в рецензії [4] на перший випуск «Нашої долі» такі: неадекватно підібрана лектура для жінок, недосконалий технічний бік видання (обкладинка, друк, коректа, мовленнєві помилки). Врешті І. Франко схилив Н. Кобринську розвивати саме художній талант: «...по нашій думці, своєю белетристикою навіть для спеціально жіночої справи вона могла б зробити далеко більше, ніж публіцистикою» [22, т. 29, с. 203]. Павликова ж рецензія [15] була, фактично, не так літературним чи загальнокультурологічним аналізом першої книжки «Наша доля», а черговим приводом для зумисного критиканства Н. Кобринської, якій закидав «органічні» хиби як редакторки – публіцистичну емоційність та вороже несприйняття критики. Адже, зазначав М. Павлик, «усяка справа, а тим більше така разна, як жіноча, потребує у провідників об'єктивної застанови, супокою і безпристрасного осуду навіть свого противника, – а тут д. Кобринська все те погубила за ненавистю до мужчин, що сміють торкатися до справи, в котрій вона має себе за спеціалістку та ще й торкатися іноді не так, як вона!» [15, с. 47]. Порівнюючи «Нашу долю» з «Першим вінком», М. Павлик вважав її значно слабшою й недосконалішою і за формою та змістом, і за кількістю представленої в ній автури, і з мовного погляду – через відсутність «змислу до натуральності в мові» [15, с. 47]. Окрім публічної відповіді опонентам у статті «Слівце про перший випуск “Жіночої долі”» в другій книжці цього видання (Львів, 1895. – С. 97–106), Н. Кобринська з прикрістю дорікнула колишнім друзям ще й листовно: «...преці всі хотілисте писати, як мала редагувати Олеся. Так Вам тогди на справі жіночій залежало [...], чому ж Ви на ню були такі ласкаві, а на мене ні?» [11, арк. 72]. Так само образливо зреагувала вона на переказане від Пантелеймона Куліша Паликове твердження про слабкість свого трикнижжя: «Називати моє видавництво “слабим звичайно жіночим” (як Ви се до Куліша писали) – се справді гріх великий. Треба хиба не знати питання жіночого, аби казати, що моє видавництво слабе» (лист Н. Кобринської до М. Павлика від 24 січня 1896 року) [11, арк. 66].

Коли від 1 січня 1890 року почав виходити друкований орган радикалів – журнал

¹ Першодрук: [14].

«Народ», у ньому було започатковано постійно діючу рубрику «Справи жіночі», яка містила здебільшого мало актуальні статейки, замість того, щоб інформувати про насущні проблеми, тенденції та громадські заходи в царині жіночого руху. Вочевидь, М. Павлик свідомо елімінував з цього процесу Н. Кобринську. Як стверджувала Ірена Книш, «скупість і тенденційність вісток в “Народі” про почини Н. Кобринської для українського жіночого руху були зрозумілі кожному, хто знав відношення до неї Павлика. Його особисто-інтимна невдача не послаблювала амбіцій Павлика виявляти власний вплив на рух, який Кобринська інспірувала» [7, с. 156].

На тлі наростаючих передусім ідейно-партійних, естетичних, приватних конфронтацій між М. Павликом та І. Франком, з одного боку, та Н. Кобринською – з іншого, на початку 1890-х років впадає у вічі ще один конфлікт – світоглядний, який проте цілковито можна помістити в контекст гендерно-ідеологічної контрверзи, що його несподівано зініціювала сама Н. Кобринська, гостро «різонувши» радикалів за апологетизацію «вільної любові». Зокрема приводом для майбутньої дискусії слугував її лист до Омеляна Огоновського, якого вчений помістив у біографічному огляді про Н. Кобринську своєї «Історії української літератури» в «Зорі» [18]. У ньому зокрема йшлося: «Радикали ставлять єї (вільну любов. – А. Ш.) яко майже одну ціль емансипації жіночої, наколи я ніколи такого питання не підношу, а перше хотіла би вибороти економічну незалежність»; «коли моя емансипація підносить жінки науки і праці, їх – передусім кокетки і упавши індивіду» (Зоря. – 1893. – № 4. – С. 77). Ця дражлива фраза загострила стосунки Н. Кобринської не лише з І. Франком, а й з М. Павликом та М. Драгомановим, і мало не переросла в запеклу прю на сторінках «Народу» та «Зорі», якби запальну полемічну вдачу М. Павлика, ферментовану ще й чоловічим егоїзмом та пам'яттю про свою матримоніальну поразку, своєчасно не загасив І. Франко. Властиво, усі контрверсійні акценти та конфліктуючі позиції цієї дискусії детально висвітлив академік Михайло Возняк у своїй статті з промовистою назвою «Кобринська, “вільна любов” і радикали (участь Франка в спростуванні Павлика)» [3]. Полемічну відсіч Н. Кобринській знову-таки ініціював М. Павлик, обумовивши в листі до І. Франка від 4 березня 1893 року свій план «спільно запротестувати в “Зорі” і “Народі”» [1, № 1612, с. 645]. З цього приводу навіть написав статтю «Радикали і д. Наталія Кобринська», до якої після деяких коректорських правок І. Франко дописав «досить різкий додаток про саму Кобринську» (автограф Павликового спростування та Франкової нотатки зберігається [1, ф. 101, № 393, 394], текст останньої надруковано також у виданні [3, с. 114–115]), та спорядив супровідним листом до М. Павлика, наперед знаючи, що спростування такого змісту «Зоря» не помістить, в іншому разі, писав він, «мали бисьмо Кобр[инську] ворогом до смерті» [22, т. 49, с. 388]. Плануючи опублікувати цю контраргументацію в «Зорі», М. Павлик написав з цього приводу листа (від 12 березня 1893 року) до її редактора Василя Лукича (Володимира Левицького) [1, ф. 61, № 781]. Тим часом, І. Франко, усвідомивши, мабуть, що зайшов занадто далеко в своїх відвертих шпилькуваннях Н. Кобринської та не бажаючи зчиняти газетний скандал з цього непорозуміння, порадив М. Павликові (у листі від 1 квітня 1893 року) відступити від попереднього плану: «Я був би за тим, щоб дати спокій цілій тій справі

і не рушити її в «Народі» (є ж деякі важніші справи), тим більше, що може вийти така історія, що Кобр[инська] з Ваших же писань і з брошури Ганкевича (йдеться про брошуру Миколи Ганкевича “Про жіночу неволю в історичнім розвою”. – Львів, 1891. – А. Ш.) докаже Вам, що правда на її стороні» [22, т. 49, с. 389]. М. Павлик таки дослухався до Франкових порад, хоча й нарікав на його неконсеквентність у цій справі в листі до М. Драгоманова від 22/10 квітня 1893 року. Зрештою ні в «Зорі», ні в «Народі» це спростування так і не з’явилося, а М. Павлик звинуватив І. Франка в зумисному припиненні цієї справи: «І так Кобринська зо своїми брехнями торжествує між іншим і через те, що Франкові байдужа честь товаришів». Насправді, така дражлива для Н. Кобринської тема апологетизації вільної любові була несумісна з її світоглядною гендерною аксіологією. Цікавий коментар з цього приводу подала І. Книш: «Проповідувати “вільну любов” було для Кобринської не тільки з її погляду передчасне, цьому противилась вся її особовість. [...] Понад любовні переживання виростало її призначення – незалежне й відокремлене від них. А зрештою її ідеалістична віра в поступ не дозволяла поділяти такої розв’язки цього питання, яке давали радикали» [7, с. 200].

З часом і сама Н. Кобринська перестала сподіватися на ідилічне продовження взаємин з І. Франком та М. Павликом. Щоразу відкритішими ставали між ними як ідеологічні, так і загальнолітературні конфронтації, й щоразу збільшувалася психологічна дистанція. «Я давно знаю, що мені ані на Вас, ані на Франка нема що числити, і з тим давно погодилася» (лист Н. Кобринської до М. Павлика від 8 березня 1896 року) [11, арк. 72], – писала вона М. Павликові.

Але якщо конфліктність Н. Кобринської з І. Франком від середини 1890-х років набувала все більших обертів через несприйняття з боку І. Франка модерністської трансформації її творчості, то з Павликом у царині літературної співпраці відбувся позитивний реверс. Попри особисто-інтимні колізії, М. Павлик виявився добрим коректором творів Н. Кобринської, зокрема таких, як «Рожа», «Відьма», збірки «Ядзя і Катруся», яка побачила світ 1904 року в «Українсько-руській видавничій спілці». Власне коректорська робота М. Павлика особливо імпонувала Н. Кобринській через його унікальне відчуття індивідуального мовного стилю письменниці: «На нічий поправки моєї мови, крім Вас, не згодилабимся, – зізнавалася вона Павликові. Вони всі не знають нашого коломийського виговору і поправляють те, що не треба. [...] я пишу коломийськи, то лиш вироблений у тім нарічу чоловік, так як Ви, може мене зрозуміти» (лист Н. Кобринської до М. Павлика від 11 квітня 1899 року) [11, арк. 106–107]. Коли готувалася до друку збірка фолькмодерних казок Н. Кобринської, то вона запропонувала М. Павликові написати до неї власну передмову, яка б слугувала своєрідною естетичною інструкцією для майбутньої рецепції й обіцявала заманіфестувати новий літературний напрям: «Через тоту передмову моглибисти стати осередком нового літературного у нас напрямку» (лист Н. Кобринської до М. Павлика від 10 вересня 1902 року) [11, арк. 144]. Проте М. Павлик не сприйняв модерністських формантів цієї збірки й, відповідно, відмовився написати передне слово, чим збурих цілу епістолярну суперечку з ним Н. Кобринської, яка непохитно відстоювала художню вартість й новаторство своїх казкотворів й закидала опонентові літературне ретроградство, порадивши

поглибити європейську лектуру новими мистецькими взірцями: «Ви не вчиталися в теперішню літературу і тому, здається, Ви те давне» (недатований лист Н. Кобринської до М. Павлика [11, арк. 147]).

Цікаво, що кількома роками раніше в епістолярній полеміці з І. Франком письменниця так само обстоювала новаторство своєї новели «Душа», асоціюючи її з новим літературним напрямом і доводячи, що її найбільшою «форою» є «артистизм». Претендуючи на повноцінну інтеграцію та репрезентацію в сучасному літературному процесі, Н. Кобринська доводила Франкові спільні реалістичні витоки їхньої творчості, вмотивовуючи цим своє стильове перелаштування в бік модернізму: «Теперішній напрям “настрою” перейшов сильно реальну школу, то ж на становиську того ж напрямку може стати лиш тонкий реаліст. У нас не тепер, то в четвер, – станете Ви, я, Стефаник», – писала вона І. Франкові [1, №1610, арк. 575].

У своїх листовних роздумах до М. Павлика (від 14 квітня 1899 року) письменниця висловила напрочуд цікаві спостереження про спорідненість свого естетичного чуття з Франковим: «В дійсности ми обоє маємо одну силу слова, [...] лиш він плідніший, а в мене більше натяку на артизм» [11, арк. 113]. Але як свідчить епістолярна риторика Н. Кобринської наприкінці 1900-х років, психологічний та творчий розрив з І. Франком вона переживала особливо болісно. Чи не кожному адресантові згадувала про свої колізії з І. Франком, вочевидь очікуючи від їхнього спільного оточення підтримки й розуміння. Про фінал цих взаємин вона іронічно писала О. Маковою: «З Франком я вже мою туру перетанцювала» [10, с. 5]. Відвертіше оприявнила своє ставлення до колишнього приятеля в іншому листі до М. Павлика (від 4 квітня 1899 року): «... тепер вже і в Франка не віру» [11, арк. 104–105]. Ще гостріше Н. Кобринська охарактеризувала еволюцію своїх з І. Франком стосунків у листі до Дениса Лукіяновича (від 5 лютого 1912 р.): «Щодо Франка, то він зовсім не ліпший від других. Коли Драгоманів намовляв мене віддатися публіцистиці, і Франко був противний тому, і казав, що шкода було би мого белетристичного таланту, а тепер сам мені те відмовляє» [1, ф. 13, 13/24].

Тристоронні життєтворчі взаємини цього визначного галицького тріумвірату мають непересічне значення в суспільно-культурній царині. Звичайно, склалися вони непросто, зазнавали різної психоемоційної амплітуди. Очевидно, це було мотивовано як самою епохою духовних протиріч та ідеологічних конфліктів, так і особливим психоукладом та внутрішньою конституцією кожного з цих галицьких діячів. І Франко, і Кобринська, і Павлик – особи доволі харизматичні, гіпертворчі, амбітні, які мало коли здатні уживатися зі своїми опонентами. Значні корективи у взаємини цих людей вносила сама суспільна ситуація, видозмінюючи вектори їхнього психологічного контактування – наставництво, інтимне захоплення, паритетність, конкуренція. Але за лаштунками цих міжособистісних контроверз епохальними були все-таки духовні консенсуси, плоди від яких назавжди увійшли в історико-літературне буття України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (далі – ІЛ). – Ф. 3. – Далі у тексті зазначаємо номер конволюту та аркуш.
2. Відчит Наталії Кобринської, виголошений на першій загальній зборі товариства руських жінок в Станіславові д[ня] 8 грудня 1884 // Діло. – 1884. – № 148. – 29 грудня. – С. 1–2; 1885. – № 4. – 10 січня.
3. *Возняк М.* Кобринська, «вільна любов» і радикали (участь Франка в спростуванні Павлика) / М. Возняк // Українське літературознавство. – 1970. – Вип. 10. – С. 113–119.
4. Житє і слово. – 1894. – Т. 1. – Кн. 2. – С. 36–38; підп.: І. Ф.
5. Зоря. – 1884. – № 20. – С. 161–165; № 21. – С. 173–174; № 22. – С. 181–185.
6. Зоря. – 1886. – № 12. – С. 197–200.
7. *Книш І.* Смолоскип у темряві. Наталія Кобринська й український жіночий рух / Ірена Книш. – Вінніпег, 1957.
8. *Кобринська Н.* Автобіографія / Н. Кобринська // Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. – № Ф. 1 (НТШ). – Спр. 425/III.
9. *Кобринська Н.* Про первісну ціль товариства руських жінок в Станіславові, зав'язаного 1884 р. / Н. Кобринська // Вибрані твори / Н. Кобринська ; упорядкув., підгот. текстів, вступ. стаття І. Денисюка та К. Криль. – К., 1980. – С. 297–301.
10. *Коковський Ф.* Наталія Кобринська й Осип Маковей / Франц Коковський // Жінка. – 1937. – Ч. 21–22. – С. 4–5.
11. Листи Н. Кобринської до М. Павлика // ЦДІА України у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219.
12. ЛНВ. – 1899. – Т. 7. – Кн. 7. – С. 6–17.
13. Народ. – 1890. – № 4. – С. 42–50.
14. Народ. – 1891. – № 22. – 7.XI. – С. 304.
15. Народ. – 1894. – 1. II. – № 3. – С. 46–49.
16. Народ. – 1894. – № 22. – С. 341–347.
17. Нове зеркало. – 1884. – № 23. – С. 1; підпис: Мирон.
18. *Огоновський О.* Історія літератури руської. Період новий. Б. Проза. Наталія Кобринська / О. Огоновський // Зоря. – 1893. – № 4, 7–9.
19. *Павлик М.* Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). Т. 5 (1886–1889) / Михайло Павлик. – Чернівці, 1912.
20. Перший вінок [Рец.] // Kurjer Lwowski. – 1887. – № 172. – 23.VI. – S. 5.
21. *Трильовський К.* Наталія Кобринська і її найближчі (З моїх споминів з половини 80-років минулого століття) / Др. Кирило Трильовський // Жінка. – 1937. – Ч. 11–12. – С. 2–3.
22. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
23. [Франко І.] Перед збором руського жіночого товариства в Станіславові / [Франко І.] // Діло. – 1884. – № 134. – 20 листопада/2 грудня.
24. [Франко І.] Перші загальні збори руського жіночого товариства в Станіславові / [Франко І.] // Діло. – 1884. – № 138. – 29 листопада/11 грудня.
25. *Швец А.* До історії одного видавничого проекту (Іван Франко та Олександра Озаркевич) / А. Швец // Українське літературознавство. – Львів, 2010. – Вип. 72. – С. 119–128.
26. *Paula Z.* Ruskiealbumkobiecie / Z. Paula // Ruch. – 1887. – Zesz. 6. – S. 187–188;
27. *Franko I.* Перший вінок, жіночий альманах, виданий коштом і заходом Наталії Кобринської і Олени Пчёлки / I. Franko // Przegląd Literacki. – 1887. – № 25. – 19.VI/1. VII. – S. 7.

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

**IVAN FRANKO – NATALIYA KOBRYNS'KA – MYKHAYLO PAVLYK:
CONSENSUSES AND CONTROVERSIES**

Alla SHVETS'

*Ivan Franko Institute, National Academy of Sciences of Ukraine,
18 Drahomanov Str., L'viv 79000 Ukraine,
e-mail: allashvec@yandex.ru*

The paper traces the history of the tripartite relations between Ivan Franko, Nataliya Kobryns'ka and Mykhaylo Pavlyk. An insight into various facets of the contacts in question, ranging from creative and publishing cooperation, literary patronage to world-outlook-aesthetic and ideological misunderstandings, is provided.

Keywords: triumvirate, creative contacts, cooperation, conflict.

**ІВАН ФРАНКО – НАТАЛІЯ КОБРИНСКАЯ – МИХАЙЛО
ПАВЛИК: КОНСЕНСУСЫ И КОНТРОВЕРЗЫ**

Алла ШВЕЦ

*Институт Ивана Франко НАН Украины,
ул. Драгоманова, 18, Львов, Украина, 79000,
e-mail: allashvec@yandex.ru*

Исследована история трехсторонних взаимоотношений Ивана Франко, Натальи Кобринской и Михайла Павлика. Осмыслены разные грани этих контактов – от творческого и издательского сотрудничества, литературного наставничества к мировоззренчески-эстетических и идеологических недоразумений.

Ключевые слова: триумвират, творческие контакты, сотрудничество, конфликт.

УДК 821.161.2

ЄВГЕН МАЛАНЮК ПРО МОТИВ ДВІЙНИЦТВА В ІВАНА ФРАНКА: ПСИХОПОЕТИКАЛЬНИЙ ВИМІР

Сергій МИХИДА

*Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка,
кафедра української літератури,
вул. Шевченка, 1, Кіровоград, Україна, 25006*

Розглянуто Маланюкову рецепцію мотиву двійництва в художньому дискурсі Івана Франка. Залучення психопоетикального інструментарію сприяло увиразненню внутрішнього конфлікту митця і його естетичної репрезентації.

Ключові слова: національна емоція, національний інтелект, феноменологія, двійництво, психобіографізм.

Есеїстика Євгена Маланюка представляє оригінальну парадигму осягнення української літератури з феноменологічних позицій. В осердя своєї теорії критик поклав тезу про духовний вимір естетичних явищ. Відповідно, вирізняв два джерела інспірації Духу – «національну емоцію» і «національний інтелект». Якщо перше начало детермінує творчість архетипно-емотивного характеру, таку, що зринає з колективного несвідомого автора і впливає на підсвідоме реципієнта, то другий становить усвідомлений, обґрунтований, свідомо обраний автором шлях мистецької реалізації заданої ідеї: це, так би мовити, інтелектуальне осягнення Духу, пізнання феноменологічних вимірів людського «я» завдяки піднесенню до вершин філософського осягнення начал буття. Якщо перший тип творчості в українській літературі представлений творчістю Тараса Шевченка, то другий презентують Пантелеймон Куліш, Іван Франко і Леся Українка. Осмислення бінарної сутності творчої особистості у трактуванні Є. Маланюка і є завданням цієї студії.

У викладі плану «Книги спостережень», яка задумувалася 1958 року, Є. Маланюк репрезентував саме таку парадигму осмислення моделі національної літератури. Зокрема, одним із розділів, в якому розкрито феномен «національного інтелекту» в літературі, був розділ про І. Франка. Цій проблемі було присвячено дві студії «Франко незнаний» і «Франко як явище інтелекту».

На тлі праць, які з'являлися у діаспорній критичній думці (Дмитро Донцов «Криза нашої літератури» (1923), есе «Душевна драма І. Франка і його сучасників» та «Мойсей і Франко», Симон Петлюра «Франко-поет національної честі»), у філологічних розвідках фахових літературознавців материкової України (Микола Зеров «Франко-поет», Павло Филипович «Шляхи Франкової поезії» тощо), розвідки Є. Маланюка репрезентували оригінальний погляд на особистість і творчість І. Франка.

Ця особливість була обумовлена специфікою методологічної системи критика та й зрештою метою, яку він переслідував. Щодо принципів і підходів, які застосовував Є. Маланюк, то їх добір обумовлений націленістю літературознавця осягти розвиток української літератури крізь призму осмислення долі творчих індивідуальностей, котрі її творили. Підкреслимо: **індивідуальностей**. Персоналізаційний принцип, який застосовував критик, дає змогу розглянути мистецьку практику з погляду форми вияву внутрішніх інтенцій, духовної еволюції художника. Чинник особистого стає визначальним для Є. Маланюка у розумінні творчої еволюції письменника, стилю і художнього мислення митця. Саме з позиції **психобіографічності** дослідник пояснював специфіку й оригінальність мистецького почерку літераторів, естетичну заданість їхніх творів, динаміку художнього світу тощо. Учений аналізував різнопланові факти життя тієї чи іншої творчої особистості. У поле його зору потрапляє соціокультурне середовище (геополітичний, культурний, духовний чинники), в якому формується індивідуум, психологічна заданість і внутрішнє буття особистості (внутрішні конфлікти, драми, комплекси, темперамент тощо). Мозаїка цих чинників допомагає критикові творити системний (тривимірний) погляд на мистецький продукт: як репрезентацію екзистенційності автора (продукт його духовності), як результат дії низки соціокультурних чинників, як вияв національного духу (як факт національної культури, що відображає динаміку внутрішнього життя і психології нації).

Отже, головним методологічним принципом літературознавчої есеїстики Є. Маланюка стало психобіографічне осягнення творчості митця, реконструкція його духовного виміру. Об'єктом його спостережень стає **автор як емпіричний індивід**. При цьому науковець послуговувався прийомами психоаналізу й екзистенційної психології. Такі підходи сприяли розгляду мистецького доробку крізь призму внутрішніх конфліктів особистості, її внутрішніх розладів тощо.

Це дає можливість критикові подолати обмеженість власне філологічних підходів, усталених прийомів аналізу творчості письменників, а також зробити максимально дієвими методи і принципи психоаналітичної теорії до вивчення естетичних феноменів (згадаймо психоаналітичні студії Валер'яна Підмогильного, Степана Балає, які демонстрували обмеженість психоаналітичних прийомів у розумінні естетичної природи творчості того чи іншого митця). Окрім того, Є. Маланюк зробив ще один прорив, так би мовити, духовного, культурологічного характеру: осмислення генези мистецької практики залежно від психологічних зрушень в особистості художника, що давало можливість перебороти спрощене й однопланове (фальсифікаторське) трактування представників української літератури XIX – початку XX століття, подолати закостенілість наукових трактувань творчості Лесі Українки, Івана Франка, Тараса Шевченка та ін., ритуальності сприймання їхнього доробку й особистості українською громадською думкою.

Саме тому праці, присвячені постаті І. Франка, мають культурологічно-літературознавчий характер: гострота порушених проблем, новизна погляду на письменника, яскравість фактів забезпечували впливовість і суспільний резонанс, висловленого автором. Є. Маланюк осмислював І. Франка як представника феномену «національного інтелекту» – такого типу мистецької творчості, в якому феноменологічний досвід (ду-

ховний простір) набувається письменником через філософське (розсудливе) осягнення буття. Прикметами такої мистецької практики, за автором «Книги спостережень», є *«гегелівський»* характер художнього мислення, серед ознак якого: *інтелектуалізм*, який передбачає *філософське осягнення* суті буття, важливих загальнолюдських проблем, *гностичність* (зорієнтованість на пізнання сутностей буття і людини, масштабність і глибина осмислення проблем духовності), *превалювання думки над емоцією у творенні художнього образу* (жорсткий контроль інтелекту над емотивністю в образотворенні; автор контролює і організовує естетично-емоційну природу художнього образу), *діалектика і взаємодія ліричного з епічним/драматичним* компонентом художнього мислення творця, *превалювання роздуму над переживанням, психологізм* [див.: 3, с. 191].

Досліджуючи психологічне підґрунтя формування такої естетичної парадигми творчості І. Франка, Є. Маланюк особливу увагу приділяв мотиву «двійництва», яскраво представленого у творчості письменника після 1897 року. Літературознавець зазначив: «...його поетична проблематика почала розгортатися щойно по 1897 році, себто по його визволенні від суспільно-щоденних обов'язків і по одночаснім розриві з обидвома національними частинами львівського громадянства» [3, с. 193]. Нагадаймо, у франкознавчих студіях період 1890-х років вважається зламним у світогляді Каменяра. Хоча Ярослав Грицак і писав: «Подібно до того, як у літературній діяльності він (І. Франко. – С. М.) ніколи не написав твору великої форми (роману), так і в своїй політичній діяльності Франко не надав своїм поглядам вигляду системи» [2, с. 221], – проте на зламі століть відчуваються зрушення у його системі переконань: він все частіше критикував матеріалістичні доктрини, а в творчості все помітнішим став інтерес до людинознавчих теорій та ідей. Зумовлено це було критичним і діалектичним сприйманням І. Франка марксизму, у світогляді якого націоцентризм конфліктував із основними постулатами соціалістичної доктрини. Як зауважила Галина Синичич, «мислитель усвідомив денациональні тенденції марксизму», «шовіністичне та імперіалістичне забарвлення» російського і польського соціалізму [4, с. 178]. Окрім того, соціалістична доктрина не узгоджувалася з його етичними, християнськими ідеалами. Нівелювання людського «я», деструкція моральних норм і принципів, деперсоніфікація нового соціального ладу, пропонована марксизмом, для І. Франка були запереченням духовного начала буття, означали деформацію самих основ життя. Тому саме в цей період відбувається складний процес трансформації поглядів великого галичанина – його перехід на позиції національно-самостійницької ідеології [4, с. 179].

Ці світоглядні зміни у їх психолого-естетичному форматі (у формі внутрішньої боротьби, експлікованої в художній творчості) простежував Є. Маланюк, зауважуючи, що ознакою творчого шляху митця була **боротьба** із оточенням, дійсністю, але «страшніша і така істотна для Франка (була. – С. М.) *боротьба “із самим собою”*, *боротьба обох половин його індивідуальності*: однієї – істотної, другої – формованої й деформованої добою та обставинами» [3, с. 192].

Саме цим внутрішнім конфліктом національного і соціального у свідомості І. Франка, на думку критика, обумовлена одна з «генеральних тем у його поезії – проблема

“двійника” [3, с. 192], проблем роздвоєної психіки, проблема особистого і суспільного, байронівська тема «Каїна» [3, с. 193]. Цим же внутрішнім конфліктом і його вирішенням автор пояснив ідейну еволюцію І. Франка: «...цей “матеріаліст” з ідеалізму і з обставин доби вірив у розум, а саме в – “розум владний без віри основ”. Та чудодійна сила розуму, тоді ще скрита для Франка, несвідомого, що саме та божественна сила розуму привела його згодом від “без віри основ” саме до “основ віри”, і та віра спалахнула великою ораторією в “Мойсеї”» [3, с. 198]. Такі міркування Є. Маланюка потребують уточнень авторського (критичного) «прочитання» цієї поеми. Безсумнівно, «ключем» до розуміння Маланюкової рецепції цього твору, у якій він вбачав духовну еволюцію І. Франка, була націософія Д. Донцова, услід за яким мисленник виокремив у поемі «Мойсей» головну тему – тему провідництва, тему лідера. У її розвитку літературознавець «прочитує» внутрішній конфлікт І. Франка: Мойсей стає відбиттям його душевного роздвоєння і прозріння. Ці дві духовні колізії тісно взаємопов’язані: «Мойсей» І. Франко написав по «гарячих слідах» революції, яку готувала і «виворожувала» драгоманівщина, зрештою, це був перший крок до соціального «краю», концепцію котрого Каменяр втілює у повісті «Захар Беркут». Митець вельми виразно побачив небезпеку національної нівеляції в умовах настання такого «плебейського раю», перед ним уперше постала проблема «духовної катастрофи» нації, інтуїтивно відчуті і описані у «Мені однаково» Т. Шевченка.

Зіставляючи реакції Т. Шевченка та І. Франка на нівеляційні тенденції, спрямовані на вихолощення національного духу, Є. Маланюк акцентував увагу на тому, що Кобзаря рятувала віра, природне візіонерство, тоді, як галицькому генієві доводилося боротися зі зневірою і сумнівами, покладаючись тільки на розсудливість, на рацію.

Аналізуючи проблему двійництва у творчості І. Франка, критик оглядово звертався до поем «Каїн», «Похорон», «Вишеський», «Поєдинок». Вивершенням же цього конфлікту є його «Мойсей». Есеїст зазначив, що ця поема увиразнює внутрішнє сум’яття І. Франка, яке втілюється у «двоїстості душі», сумнівах і зневірі Мойсея. Це хвороба інтелігента, охопленого сумнівами щодо тих ідеалів, які сповідує зради національного на догоду соціальному, сприяє втраті расового інстинкту. Проте саме у цьому творі, наголосив автор «Книги спостережень», відображене духовне визрівання І. Франка: тут через зневіру поет дійшов до формулювання суті того чинника, який уможливить подолання національного безволля – невиразність (недержавність) української нації – стимулювання расового інстинкту в провідників, безмежна їх віра в ідеали нації, що надихають на боротьбу за свободу.

Безсумнівно, методологічна обмеженість, недооформленість головних принципів і прийомів психолого/психоаналітико-літературознавчого аналізу призвела до нарисовості висновків Є. Маланюка. Проте не можна відмовити критикові у спостережливості й науковій інтуїції, яка дала йому змогу зробити вагомі новаторські висновки природи естетичного феномену «двійництва» у творчості І. Франка. Насамперед це означення художнього мислення митця як «гетеанівського» і, відповідно, актуалізація фаустівської колізії у його творчості.

Інструментарій, принципи і прийоми психопоетикального аналізу допомагають поглибити висновки та спостереження критика.

Насамперед зауважимо, що естетична категорія «двійництва» безпосередньо пов'язана із психікою людини, із її двома вимірами: архетипним і індивідуальним. В архетипній площині закладене бінарне сприймання світу, що в літературі відлунює значною кількістю дуалістичних сюжетів і мотивів. Особистісний вимір – внутрішній стан особистості, породжений конфліктами, внутрішніми суперечностями, антитектичними прагненнями і переживаннями людини – також детермінує появу в художній творчості образів двійників, які відображають гостре внутрішнє прагнення індивідуума до цілісності.

Отже, категорія «двійництва» є наслідком вияву двох полярних інтенцій психіки особистості, двовимірності сприймання світу і себе. Літературний двійник є наслідком двоїстого бачення світу, а також трансформованим у художній формі бажанням письменника узгодити свідоме із таємницями несвідомого. Психологічним чинником появи двійників у художній практиці часто є відчуття письменником втраченості «Я». Екзистенціалізм трактує цей процес як самовідчуження, що стимулює появу «Іншого» (Мартин Бубер, Жан-Поль Сартр, Карл Леонгард, Мартін Хайдеггер), що дає змогу «звіддала» осмислити й оцінити суперечливі переживання і почуття, що охоплюють автора. З позиції психології цей процес оцінюється як тип психологічного захисту, що пов'язаний зі зміною меж власної особистості. Тож, цей психологічний феномен пов'язаний зі розвитком і становленням особистості. Його мета – вивести «я» із замкненої сфери автокомунікації. Його формами є **проекція, ідентифікація та відчуження** [1, с. 140]. Вони вступають у дію тоді, коли особистість не готова сама собі зізнатися у якихось неприйнятних з раціональних (усвідомлених (етичних)) причин і позицій почуттях та переживаннях. Розв'язання внутрішніх проблем завдяки проекції є **формою самотерапії**, коли особистість відмовляється прийняти щось у собі, бути кимось іншим і приписує негативні властивості, неблаговидні вчинки іншій людині [1, с. 142–144]. **Ідентифікація** – це розширення меж «Я» через вторгнення в нього світу. Ця форма передбачає прийняття особистістю певної моделі поведінки, почуттів, світогляду через засвоєння найпривабливіших її властивостей [1, с. 144–145]. І, зрештою, – **відчуження (ізоляція)**. У кризовій ситуації за умови нездатності розв'язати проблему людина розщеплює свою особистість: одна її частина уже не обтяжена труднощами, оскільки має інші переконання, іншу модель поведінки, а друга перебуває в розгубленості. Індивідуум виділяє із себе співбесідника, у спілкуванні з яким знімає внутрішній конфлікт [1, с. 150–151].

Усі три форми психологічного захисту спостерігаємо у феномені «двійництва» в поетичному доробкові І. Франка. Період, коли з'являється цей мотив у творчій парадигмі митця, поява в поемах образів alter ego автора пов'язані із його світоглядним сум'яттям, обумовленими невиробленістю **системи** поглядів. Двоїсте ставлення до соціалістичної доктрини (часткове прийняття її тез, усвідомлення її «наріжних» каменів) було детерміноване національним інстинктом поета. Така розщепленість свідомого прийняття прогресивності цієї теорії і неусвідомленого неприйняття окремих постулатів, інспірованих інстинктом самозбереження в національному вимірі, трансформувалася в естетичній площині в конфлікт віри й зневіри, віри й розсудливості, духовного

й матеріального, реалізованого в художніх образах авторових двійників Вишенського, Каїна, великого грішника з поеми «Похорон», Мойсея – героїв трагічного характеру – проєкцій кризової складової «Я». Кожен із них йде шляхом самопізнання, саморозуміння, внутрішньої боротьби в досягненні ідеалу, що передбачає насамперед духовне прозріння (формування системи життєвих цінностей і пріоритетів), консолідацію свідомого й волі, гармонізації чуттєвого й раціонального. Отже, Франкові герої є художніми варіантами «фаустівської душі».

Кожен із його героїв йде шляхом подолання егоцентризму: поступається можливістю особистого просвітлення (Вишенський) перед можливістю прислужитися своєму народові; Каїн, свідомо йдучи на смерть, повертається до людей, аби відкрити їм істину: «Чуття, великая любов – / Ось джерело життя!»; грішник («Похорон») кидає виклик «дияволові» – сумнівам і зневірі в потенціалі свого народу, гніву на його безволля, утверджуючись у необхідності служити людові; Мойсей переживає внутрішнє сум'яття, навіть Азazelем, викликане зневірою у власних силах і в духовному та волювому потенціалі іудеїв.

Характерно, що розв'язкою сюжетів, аналізованих творів, є картина смерті/похорону головного героя. Психологічні та психоаналітичні практики сходяться на думці, що візія власної смерті викликає катарсисні переживання. Наслідком такого емоційного вибуху є психологічне (світоглядне) переродження особистості – кардинально змінюється його Модель світу, у характері людини формуються нові якості.

Експлікуючи висновки психологів на естетичну площину творів І. Франка, можна стверджувати, що художній світ аналізованих поем є власне психоавтобіографічним. Ці тексти стали об'єктивацією душевного сум'яття, психологічного конфлікту самого автора. Художній світ дає змогу письменникові «заховатися» за масками «блаженного» чи «лиходія», які стають відображенням тих духовних поривів, сумнівів, переживань, зрушень у свідомості, що з етичних міркувань не можуть бути реалізовані художником у житті. Проте внутрішній конфлікт, часто в І. Франка зумовлений зіткненням громадянського (суспільного) і особистого, чуттєвості і раціоцентричності, в біографічному контексті створює психологічний дискомфорт і, фактично, не має вирішення. Але його перенесення і розв'язання у художній площині допомагає поетові досягти душевної рівноваги. Тож «двійництво» у творчості І. Франка 1890-х років є естетичною формою реалізації світоглядних суперечностей митця, складна природа й відбиток яких може стати предметом низки наукових студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Грановская Р. Психологическая защита / Р. Грановская. – СПб. : Речь, 2010. – 476 с.
2. Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні / Я. Грицак. – К. : Критика, 2006. – 631 с.
3. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу / Є. Маланюк. – К. : Дніпро, 1997. – 428 с.
4. Синичич Г. Ідейна трансформація суспільно-політичних поглядів Івана Франка від соціалістичних до національних ідеалів (публіцистичний аспект) / Галина Синичич // Вісник Львівського університету. – 2009. – Вип. 32. – С. 177–182.

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

YEVHEN MALANIUK ON THE MOTIVE OF DUALISM IN IVAN FRANKO'S WORKS: PSYCHOPOETICAL DIMENSION

Serhiy MYKHIDA

*Volodymyr Vynnychenko State Teacher-Training University of Kirovohrad,
Ukrainian Literature Dept.,
1 Shevchenko Str., Kirovohrad, 25006, Ukraine*

The paper focuses on Yevhen Malaniuk's reception of the duality motive in Ivan Franko's literary artistic discourse. Resorting to the psycho-poetical means enabled the author to expressly outline the inner conflict of the writer and its aesthetic representation.

Keywords: national emotion, national intellect, phenomenology, dualism, psycho-biographism.

ЕВГЕН МАЛАНЮК О МОТИВЕ ДВОЙСТВЕННОСТИ В ИВАНА ФРАНКО: ПСИХОПОЕТИКАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Сергей МИХИДА

*Кировоградский государственный педагогический
университет имени Владимира Винниченко, кафедра украинской литературы,
ул. Шевченко, 1, Кировоград, Украина, 25006*

Рассмотрена рецепция Евгением Маланюком мотива двойственности в художественном дискурсе Ивана Франко. Привлечение психопоетикального инструментария способствовало выразительности рассмотрения внутреннего конфликта художника и его эстетической репрезентации.

Ключевые слова: национальная эмоция, национальный интеллект, феноменология, двойственность, психобиографизм.

УДК 821.161.2«18/19»

РІЗНОВИДИ ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВИХ АДРЕСАТІВ В АДРЕСОВАНІЙ ЛІРИЦІ ІВАНА ФРАНКА

Віталій НАЗАРЕЦЬ

*Міжнародний економіко-гуманітарний університет
імені академіка Степана Дем'янчука,
вул. академіка Степана Дем'янчука, 4, Рівне, Україна, 33027*

На матеріалі адресованої лірики І. Франка досліджено проблему внутрішньотекстового адресата ліричного твору. Основну увагу приділено розробленню принципів типологічного узагальнення образу внутрішньотекстового адресата та виокремленню його структурно-семантичних типів за ознаками: персоналізованості адресації, суб'єктної належності адресації, текстуального вияву адресації.

Ключові слова: ліричний твір, адресована лірика, адресація, комунікація, зовнішньотекстовий адресат, внутрішньотекстовий адресат, типологія адресата.

Серед недостатньо досліджених питань поетики ліричного твору важливе місце посідає проблема ліричного адресата, його художньої природи, специфіки комунікативної організації, побудови його типології. В літературознавчих студіях останнього часу поряд із традиційним адресатом, співвіднесеним з образом читача (тобто зовнішньотекстового адресата), виокремлюється й постать так званого внутрішньотекстового, тобто зазначеного авторським зверненням у самому тексті, адресата. Цей тип адресата найбільш характерний для ліричних творів і, зокрема, метажанрового утворення адресованої лірики, яка охоплює три поетичні жанри – послання, віршований лист і присвяту. Специфічною жанровою ознакою творів адресованої лірики є те, що у ній моделюють ситуацію звернення суб'єкта поетичного мовлення до особи внутрішньотекстово означеного адресата. І хоча в теоретичних працях останніх років (Ірини Ковтунової [6], Любові Кіхней [5], Євгена Дмитрієва [4], Світлани Артёмової [1], Тетяни Круглової [7], Ірини Безкровної [2], Мирослави Венгринюк [3]) й були зроблені перші спроби класифікувати типи внутрішньотекстового адресата, загалом доводиться констатувати, що проблема адресата ліричного твору, розроблення теоретичних передумов для створення його типології вирішена у сучасних літературознавчих дослідженнях усе ще не достатньо чітко й аргументовано. На нашу думку, структурно-семантичні типи внутрішньотекстового адресата ліричного твору можуть бути класифіковані за такими трьома ознаками: 1) персоналізованості адресації; 2) суб'єктної належності адресації; 3) текстуального вияву адресації.

Типи адресатів за ознакою персоналізованості вияву адресації. Поняттям персоналізованості вияву адресації будемо позначати характер, міру особистісної, індивідуальної визначеності, ідентифікованості, в семантичних межах якої у ліричному

творі окреслюється постать його внутрішньотекстового адресата. За ознакою персоналізованості вияву адресації можна виділити такі чотири семантичні опозиції типів ліричного адресата: зовнішньотекстовий / внутрішньотекстовий; недиференційований/ диференційований; одноосібний/узагальнений; реальний/умовний.

Зовнішньотекстовий/внутрішньотекстовий адресати. Семантична опозиція зовнішньотекстовий/внутрішньотекстовий адресат є концептуально важливою для розуміння специфіки адресата ліричного твору взагалі і жанрів адресованої лірики зокрема. Ця семантична опозиція, власне, і є головною підставою для виокремлення та жанрової ідентифікації адресованої лірики. Суть семантичного протиставлення двох типів – зовнішньотекстового та внутрішньотекстового адресатів полягає у тому, що перший із них – це читач (ідеальний, концепований, авторський і т. п. або ж невизначений, широкий загал читачької аудиторії), який перебуває поза текстовими межами художнього світу твору (хоча твір й написано із розрахунком на нього, його естетичні уподобання та очікування), а другий – особа (до певної міри схожа на персонажів епічного твору), яка безпосередньо долучена в текстові межі твору, присутня у його художньому світі у вигляді уявного співрозмовника, з яким намагається налагодити діалог автор твору. Теоретично межа між цими двома різними і, здавалося б, концептуально несумісними типами адресатів є достатньо чіткою і очевидною, але на практиці, тобто в ліричних адресованих текстах межа, яка розділяє зовнішньотекстового та внутрішньотекстового адресатів є доволі хиткою. Відповідно, диференціація зазначених адресатних типів може бути проблематичною, і передусім повинна враховувати міру персоналізації згаданого у тексті адресата («Моєму читачеві»):

Мій друже, що в нічну годину тиху
Отсі рядки очима пробігаєш
І в них народному заради лиху
Чи власним болям полекші шукаєш, –

Коли тобі хоч при одному слові
Живіше в грудях серце затріпоче,
В душі озветься щось, немов луна в діброві,
В очах огонь сльозу згасить захоче, –

Благословлю тебе, щоб аж до скону твого
Доніс ти серце чисте й ширу душу
І щоб ти не зазнав сирітства духового,
В якому я свій вік коротать мушу [8, т. 3, с. 102].

Фактично, Франкові слова є прямим декларативно-риторичним звернення до читача, хоча його особа безпосередньо тут і не конкретизується. Ознак будь-якої персоналізованості такого типу адресат не виявляє, зрозуміло, що звернення автора адресовано всім і кожному. Відтак, подібний образ адресата, хоча й зазначений внутрішньотекстово, фактично є зовнішньотекстовим, образом, який, власне, збігається чи майже збігається з образом читача.

Недиференційований/диференційований адресати. Недиференційований адресат – це семантично хиткий тип адресата, який формально є внутрішньотекстовим (зазначеним формами граматичного або лексичного звернення до нього у тексті твору), але, по суті, зважаючи на його предметну недиференційованість, легко може бути співвіднесений і з будь-якою позатекстовою адресатною аудиторією. Семантична невизначеність його адресатного статусу, предметна неозначеність його образу, його фактична деперсоналізованість дає теоретичні підстави означити його як недиференційований, абстрагований, перехідний тип між зовнішньотекстовим і внутрішньотекстовим типом адресата. Амбівалентний, перехідний статус цього типу адресата обумовлений тим, що, з іншого боку, «ти» як форма звернення до гіпотетичного (неконкретизованого) адресата передбачає, хоча б і мінімалізований, але потенційно окреслений ступінь його персоналізації. Тобто семантика вживаного у подібних поетичних контекстах «ти» за усієї своєї абстрагованості та недиференційованості, має на увазі й певний обмеженість кола тих, кому може бути адресоване це повідомлення, певний ступінь його ідеологічної, психологічної, інтелектуальної комунікативної інтимізації. Тонка грань, яка розділяє недиференційованого і диференційованого адресатів ліричного твору, може бути проілюстрована поезією І. Франка «Товаришам із тюрми». «Товариші», до яких звертається у творі І. Франко, це, з одного боку, певна узагальнена спільнота, співвіднесена у тому числі й з образом позатекстової читацької аудиторії, з іншого боку, в контексті самого твору, цей адресат сприймається не як людство, нація або її певний суспільний прошарок загалом, а як певна психологічно виокремлена категорія, образ якої окреслюється у контексті виразно загостреної ідеологічної й екзистенційної проблематики. Такого типу образ можна назвати амбівалентним, він перебуває немовби на межі між зовнішньотекстовим і внутрішньотекстовим образами адресата. До цього ж типу належать адресати поезій І. Франка «Вам страшно тої огняної хвилі...», «Шукай краси, добра шукай!..», «Послухайте, добрі люди, що маю казати...».

Якщо недиференційований – це адресат деперсоналізований, без чітко виражених ознак, які б могли предметно його ідентифікувати, то диференційований – це адресат, особа якого у віршованому тексті так або інакше персоналізується, отримуючи більш або менш чіткі ознаки предметної та екзистенційної ідентифікації. Диференційований або персоналізований адресат своєю чергою, передбачає поділ на кілька семантичних опозицій, відмінних за ознаками суб'єктності форми свого вияву, а саме: одноосібний /узагальнений; реальний/умовний.

Одноосібний/узагальнений адресат. Семантична опозиція одноосібний/узагальнений адресат має на увазі протиставлення двох типів диференційованого поетичного адресата – індивідуально-конкретизованого, одноосібного й індивідуально-неконкретизованого, узагальненого, але предметно і психологічно цілком чи принаймні з достатньою певністю ідентифікованого і соціально або екзистенційно визначеного. Одноосібний – це конкретно-індивідуальний адресат, реальна, біографічна особа, якій присвячений адресований поетичний текст. Різновидами одноосібного ліричного адресата можуть бути члени родини («Моїй дружині», «Матінко моя ріднесенька!..», «Мамцю, мамцю, що мені?...», «Із поучень батька синові...»), знайомий або знайома

(«На смерть Володимира Навроцького», поетичний цикл «Знайомим і незнайомим», рольові віршовані листи «Лист до Стефанії» та «Лист із Бразилії»), коханий або кохана («N.N.», «Тріолет», «Не схилий своє личко прекрасне...», окремі поезії циклу «Зів'яле листя» та ін.), суспільно-громадський, політичний або церковний діяч («Товаришам із тюрми»), представник певного соціального прошарку («Багач»), митець («Декадент», «В XXIII-ті роковини смерті Тараса Шевченка», «Могила Тарасова», «В двадцять п'яти роковини смерті Тараса Григоровича Шевченка», «До Дранмора (прочитавши його поему «Regium»)», «На смерть М. Павлика (Дня 26 січня 1915 р.)», вступ до поеми «Лісова ідилія», що містить літературну полеміку із Миколою Вороним).

Узагальнений адресат. Узагальнений адресат – це індивідуально неконкретизований адресат, який представлений певною масовою аудиторією.

Узагальнений адресат може виступати як диференційовано узагальнений. Тобто поряд із дійсно широкою, узагальненою за певними ознаками аудиторією осіб, яким може бути потенційно адресоване те чи інше послання, в окремих випадках автор немовби звузив це коло, адресуючи своє звернення не усім, а лише частині ймовірних адресатів. Конкретні типи узагальненого адресата можуть бути виокремлені за ознакою його належності до: людства, певної нації або народності, мешканців певної місцевості, недиференційованої спільноти людей, людської статі, вікової категорії, родинного кола, кола знайомих та близьких, громадсько-політичного руху, морально-етичної позиції, певної професії, соціального прошарку, творчої діяльності. В адресованій ліриці І. Франка узагальнений адресат – це адресат, належний до громадського-політичного руху («Товаришам», «Руським в'язням 13 р. 1882»), певної професії («На суді») та творчої діяльності («Співакові», «Епілог (Присвячено русько-українським сонетярам)»).

Реальний/умовний адресат. Семантична опозиція реальний/умовний адресат передбачає диференціацію ймовірних адресатів поетичного тексту за ознакою їх приналежності до реального, соціально-історичного світу, в якому живе поет, або до психологічного, образного світу авторської уяви, творчої фантазії.

Реальний адресат – це образ людини, засвідчений у її одноосібній або узагальненій іпостасі. Реальний адресат у контексті авторського звернення до нього може сприйматися як особа суто приватна. У цьому випадку ми можемо говорити про біографічного адресата, з яким автора зв'язують певні ділові, творчі, родинні, інтимні стосунки, або ж автор особисто незнайомий із ними, але вважає за необхідне висловити свої міркування з приводу тих або інших аспектів їхньої громадської, творчої діяльності, способу життя або мислення, морально-етичних або духовних запитів. Типовою постанню такого адресата у творах адресованої лірики постають представники певних професій, сучасники-митці, члени родини, приятелі, знайомі, коханки та коханці.

В іншому випадку, коли розмова з адресатом виходить за межі приватного життя автора, а його особа окреслюється в площині певної громадської значущості, варто, очевидно, говорити про тип історичного адресата. Історичні адресати – це громадсько-політичні діячі, полководці, науковці, митці минулих епох і сучасної авторів епохи, зрештою, будь-які непересічні особи, які, погляду автора, зробили вагомий внесок у еволюційний поступ людства.

Умовний адресат – це адресат, який співвідноситься не з людською особою (в її конкретно-індивідуальній чи узагальненій іпостасі), а з певними образами людської уяви, яким надається більш або менш персоніфікована форма. Іншими словами, умовний адресат – це широке коло екзистенційних та предметних об'єктів і реалій, які співвідносяться з повсякденним духовним та матеріальним життям людини. Доцільно, також зважати й на те, що часто умовний адресат виступає як метонімізований аналог узагальненого адресата або прихований різновид автоадресата. Різновидами умовного адресата можуть поставати об'єкти та процеси людської життєдіяльності, надприродні істоти та явища, природні об'єкти та явища. Перша група в адресованій ліриці І. Франка представлена зверненням до адресата, співвіднесеного з певною країною або місцевістю («Галичино, думай о собі сама!», «Росіє, краю туги та терпіння...», «Важке яро твоє, мій рідний краю...», «Підгір'я моє ти зелене...», «Підгір'я, любов ненаглядная моя!...»), емоційно-психологічними процесами («Думи, діти мої...»), літературним персонажем або жанром («Тетяна Ребенщукова», «Гриць Турчин», «Пісне, моя ти підстрелена пташко...», «Даремно, пісне! Щез твій чар...»). Друга група – зверненням до музи («Знов закличеш ти мене, моя богине...», «Музо! Коханко! Ох, дай мені! Дай мені!...»), до божества («Поклін тобі, Буддо...»). Третя група – зверненням до природи («Земле, моя всеплодюща мати...», «Мамо-природо! Хитра ти з біса...»), небесного світила («Місяцю-князю! Нічкою темною...»), атмосферних явищ («Осінній вітре, що могучим стоном...», «Вій, вітре горою...»), сезонних циклів («Весно, ох, довго ж на тебе чекати!...», «Весно, ти мучиш мене! Розсипаєшся сонця промінням...»), істот тваринного світу («Журавлі», «Беркут»).

Типи адресатів за ознакою суб'єктної належності адресації. За ознакою суб'єктної належності адресації можна виділити семантичну опозицію: власне адресат/автоадресат.

Власне адресат – це персона (одноосібна або узагальнена, реальна або умовна), до якої у своєму творі звертається автор, але суб'єктно відсторонена від особи автора. Власне адресат – це типовий ти- або ви- адресат, інша людина, яка не може бути ідентифікована з автором твору. Цей тип адресата є найбільш поширеним і узвичаєним для усіх жанрових форм адресованої лірики. Але поряд із власне адресатом у поетичних текстах трапляється й інший семантичний тип адресата, який можна назвати автоадресатом, оскільки, звертаючись до уявного співрозмовника, автор, у цьому випадку має на увазі не сторонню особу, а самого себе. Отже, автоадресат – це сам автор, точніше його певна, стилізована під житейські, приватно-біографічні, екзистенційні, морально-етичні, соціально-політичні роздуми творча іпостась автора. Автоадресат – це творчий двійник автора, з яким він розмовляє (часто звертаючись до нього як до сторонньої, «третьої» особи) як з «собою-іншим». У сонеті І. Франка «Не бійтеся тюрми!» автоадресат постає у формі, комбінованій із узагальненим адресатом:

Не бійтеся тюрми, о други молодії!
Не бійтеся тих пут, що на короткий час
Обкручують, немов холодні чорні змії,
Безсильне тіло! Що значить се все для нас?

Бажається панам погратися трохи з нами,
Бо бачать, що в тюрмі зовсім ми в їх руках,
Ну і обвішають старими бренькачками,
Щоб знати, як було в середніх ще віках.

Ніщо для нас тюрма. Ми інші тюрми знаєм,
Тверді, безвихідні, уперті та живі,
І проти них, брати, борню ми підіймаєм!

А в тій слабій, дурній, хоч кам'яній, тюрмі
Ми бачим тільки страх панів і розумієм,
Що панство їх крухе, як мури ті німі [8, т. 2, с. 304].

Автоадресат – це адресат специфічного жанрово-тематичного різновиду адресованої лірики – інтроспективної присвяти, тобто присвяти з ознаками прямої або опосередковано-прямої автоадресації. В окремих випадках авторське автозвернення набуває метонімічних рис, спрямовуючись до певних душевно-психологічних атрибутів власного «я», як, наприклад, у поезії І. Франка «Думи, діти мої...». Метонімічно опосередкована форма автозвернення, крім усього іншого, дає змогу співвіднести автоадресований тип із типом умовного адресата. Фактично, можна стверджувати, що умовний адресат, співвіднесений з морально-психологічними атрибутами автоадресованого твору, це більш або менш завуальована, прихована форма автоадресації.

Типи адресатів за ознакою текстуального вияву адресації. Типи адресатів за ознакою текстуального вияву адресації можуть бути диференційовані в площині таких чотирьох семантичних опозицій: експліцитний/імпліцитний адресат; автологічний/метаадресат; фактичний/псевдоадресат; моноадресат/поліадресат.

Експліцитний/імпліцитний адресат. Семантична пара експліцитний/імпліцитний адресат передбачає протиставлення двох типів ліричного адресата за ознакою міри виявленості їх особи у поетичному тексті. Відповідно, *експліцитний* – це означений у площині прямого звернення, персонально ідентифікований, поіменованний (у заголовку, підзаголовку, епіграфі або безпосередньо у тексті твору) адресат. Іменна форма адресації, коли особа адресата ідентифікується, зазвичай, у формі прямого означення його імені (коли ми маємо справу із одноосібним адресатом) або його історичного, соціального, екзистенційного статусу (коли автор звертається до узагальненого або умовного адресата) є найбільш типовою і поширеною. Чимало текстів адресованої лірики містять звернення саме до особи експліцитного, цілком персонально означеного і поіменованого адресата: «Моїй дружині», «Молодому другові», «В XXIII-ті роковини смерті Тараса Шевченка» та ін.

Імпліцитний адресат – це адресат неозначений, ім'я якого з тих або інших причин автор у тексті твору не оприлюднює. Імпліцитний адресат може виявляти себе у двох семантично співвіднесених, хоча й дещо відмінних формах: анонімній і латентній.

Анонімний імпліцитний адресат – це такий адресат, ім'я якого у тексті адресованого твору автор свідомо приховує з тих або інших причин. Найчастіше, хоча й не виключно, анонімна адресація наявна в товариській або інтимній любовній ліриці,

коли автор не бажає, аби ім'я його коханої чи коханого стало предметом широкого розголосу. В таких ліричних творах ім'я адресата автор зазначав (як правило, тільки у заголовковому комплексі) у вигляді ініціалів або їх транслітерації, однієї заголовної літери імені, певної екзистенційної характеристики або певних ситуативних обставин, які визначатимуть емоційний модус авторського звернення: «Михаліні Р.», «Анні П.», «N. N.», «К. П.», «В альбом пані О. М.» та ін.

Латентний імпліцитний адресат – це адресат, ім'я якого у тексті твору не зазначено у формі прямої номінації, але принципової настанови на його приховування текст своєю чергою, також не містить. Імпліцитність латентного адресата може бути обумовлена по-перше, тим, що й сам автор не знає (або це не є принципово важливим) імені того, кому конкретно адресував свій текст. По-друге, імпліцитність латентного адресата може бути обумовлена тим, що означення його імені і взагалі – його персоналізація не є суттєвою для автора твору, оскільки він апелював не стільки до конкретної, названої особи як до певної людської індивідуальності, скільки намагається типізувати її характерні, прикметні риси, естетично узагальнити їх та піднести до значення певного символу. По-третє, імпліцитність латентного адресата може бути суто формальною, оскільки особа адресата легко реконструюється в читацькій уяві за допомогою опосередкованих, але безпомилково впізнаваних біографічних або контекстних реалій життя чи творчості такого адресата. Наприклад, узагальнений образ псевдопатріота у присвяті І. Франка «Сідоглавому» цілком може бути реконструйований у контексті біографічних обставин поетичної та громадської діяльності поета. Як відомо, вірш адресований лідерові «народовців», одному з організаторів угоди української інтелігенції з австрійським урядом і польською шляхтою – Юліанові Романчуку, який у газеті «Діло» від 13.V.1897 року виступив зі статтею «Смутна поява». Ця стаття була реакцією па передмову І. Франка «Niесo o sobie samym» («Дещо про себе самого») до польського видання збірки «Галицькі образки» («Obrazky galicyjskie»), в якій І. Франко гостро висловився про тип галицького рутенця – «русина». Автор статті «Смутна поява» закидав І. Франкові відсутність патріотизму і рекомендував йому усунутися від громадської і політичної діяльності. У творах «Сідоглавому» і «Декілька афоризмів у альбом “Ділу” ...» І. Франко викривав лицемірну «любов» до народу галицьких псевдопатріотів.

Автологічний/метаадресат. Семантична опозиція автологічний/метаадресат має на увазі протиставлення за зовнішньовиявленою формою адресації. *Автологічний* – це прямий адресат (одноосібний, узагальнений, умовний, а також і автоадресат), якому безпосередньо спрямовується текст адресованого твору. Автологічний адресат – це фактичний, умовно-кінцевий отримувач авторського повідомлення. Його ім'я (або соціально-професійний, громадський, екзистенційний статус) найчастіше зазначено у заголовку (підзаголовку, епіграфі або у початкових рядках) і увесь адресований текст відповідно будується у формі цілісного звернення саме до нього. Автологічний адресат – це найпоширеніша форма ліричного адресата. Але поряд із автологічною в поетичній практиці трапляється й інша форма – метаадресації або свого роду переадресації, коли формально (заголовковим маркером) твір присвячений одній особі, а безпосередньо у тексті переадресовано звернення до іншої особи. Подібна переадресація й породжує фе-

номен **метаадресата** як опосередкованого, вторинного стосовно автологічного, адресата. Зазвичай, метаадресація використовується як поетичний прийом заміщення прямого звернення до адресата переадресацією сторонній особі, але такій, яка певною мірою (тематичними або емоційними паралелями) усе ж таки пов'язана із автологічним адресатом.

Фактичний/псевдоадресат. Семантична опозиція фактичний/псевдоадресат може розглядатися як своєрідне формальне відгалуження попередньої опозиції. Чинником диференціації тут постає адресний, комунікативний статус адресата, якого назвав автор у своєму зверненні до нього. *Фактичний* – це справжній адресат авторського звернення, його реальний співрозмовник, з яким він веде уявний діалог. Але доволі часто авторські звернення формально спрямовуються й таким адресатам, які з'являються у тексті епізодично, свого роду «принагідно», у статусі «випадкового» комунікативного супутника основного, фактичного адресата. Отже, *псевдоадресат* – це фіктивний, риторичний адресат, якого автор ввів у текст твору не з метою встановлення з ним діалогічного контакту, а із суто риторичних міркувань: наприклад, як прийом введення поетичної теми, у функції метафоричного комунікативного посередника між автором та фактичним адресатом, з метою висловлення авторського ставлення до тих або інших актуалізованих ним аспектів поетичної теми, для створення відповідної емоційної атмосфери, задля акцентування уваги читача на об'єкті зображення тощо («Не покидай мене, пекучий болю...», «Ти знов оживаєш, надіє!..», «Школа поета»).

Моноадресат/поліадресат. Семантична опозиція моноадресат/поліадресат окреслює межу, яка розділяє типи адресатів за ознакою їх множини. *Моноадресатний* тип представлений у творах, де автор звертається до одного адресата. Таким адресатом не обов'язково повинен бути одноосібний адресат. Моноадресатною у творі може бути й певна узагальнена до формально-умовної категорії однини масова аудиторія адресатів. Моноадресатною є переважна більшість творів адресованої лірики. *Поліадресатний* тип представлений у таких творах, у яких авторське звернення адресоване відразу кільком, але персонально означеним адресатам. Прикладами поліадресатного типу в адресованій ліриці І. Франка можуть слугувати поезії «Ночі безмірні, ночі безсонні...» (2 адресати: «думи-орли», «ясна, блискуча зірка»), «Пам'ятай, що живеш!» (6 адресатів: весна, вітер, річка, гори, тучі, люди) та ін.

Отже, ознаками, за якими можуть бути класифіковані типи внутрішньотекстового адресата ліричного твору, є: 1) персоналізованість адресації (зовнішньотекстовий/внутрішньотекстовий; недиференційований/диференційований; одноосібний/узагальнений; реальний/умовний типи адресата); 2) суб'єктна належність адресації (власне адресат / автоадресат); 3) текстуальний вияв адресації (експліцитний/імпліцитний адресат; автологічний/метаадресат; фактичний/псевдоадресат; моноадресат/поліадресат).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Артемова С. Ю.* Лирическое послание в литературе XX века : поэтика жанра : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Светлана Юрьевна Артемова ; Тверской государственн- ный университет. – Тверь, 2004. – 175 с.

2. *Безкровна І.* Поетичний текст як комунікативний акт : типи адресатів / Ірина Безкровна // Мовознавство. – 1998. – № 4–5. – С. 67–72.
3. *Венгринюк М. І.* Адресат у художньому тексті (3 на матеріалі української прози ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук – 10.02.02 / Венгринюк Мирослава Іванівна ; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2006. – 24 с.
4. *Дмитриев Е. В.* Фактор адресации в русской поэзии XVIII начала XX вв. : дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Евгений Владимирович Дмитриев ; Международный независимый эколого-политологический университет. – М., 2004. – 348 с.
5. *Кихней Л. Г.* Стихотворные послания в русской поэзии начала XX века: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 / Кихней Любовь Геннадьевна ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1985. – 175 с.
6. *Ковтунова И. И.* Поэтический синтаксис / Ирина Ильинична Ковтунова. – М. : Наука, 1986. – 208 с.
7. *Круглова Т.* Жанр лирического посвящения в поэзии Марины Цветаевой / Татьяна Круглова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. – Киров, 2009. – № 2. – С. 147–149.
8. *Франко І. Я.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976. – 545 с.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2013

Прийнята до друку 24.03.2014

VARIETIES OF INTRATEXTUAL ADDRESSEES IN THE ADDRESSED LYRICS OF IVAN FRANKO

Vitaliy NAZARETS

Academician Stepan Demyanchuk

*International University of Economics and Humanities,
4 Academician S. Demyanchuk Str., Rivne, 33027, Ukraine*

Based on the material of Ivan Franko's addressed lyrics, the problem of the intratextual addressee of the lyrical work is analysed. The author focuses on elaborating the principles of typological generalization of the intratextual addressee image and defining its structural-semantic types based on the following: personalization of the address, subject attribution of the address and textual manifestation.

Keywords: lyrical work, addressed lyrics, addressing, communication, extratextual addressee, intratextual addressee, typology of the addressee.

**РАЗНОВИДНОСТИ ВНУТРИТЕКСТОВЫХ АДРЕСАТОВ
В АДРЕСОВАННОЙ ЛИРИКЕ ИВАНА ФРАНКО****Віталій НАЗАРЕЦЬ**

*Международный экономико-гуманитарный университет
имени академика Степана Демьянчука,
ул. академика Степана Демьянчука, 4, Ровно, Украина, 33027*

На материале адресованной лирики Ивана Франка исследуется проблема внутритекстового адресата лирического произведения. Основное внимание уделено разработке принципов типологического обобщения образа внутритекстового адресата и выделению его структурно-семантических типов по признакам: персонализации адресации, субъектной принадлежности адресации, текстуального проявления адресации.

Ключевые слова: лирическое произведение, адресованная лирика, адресация, коммуникация, внешнетекстовый адресат, внутритекстовый адресат, типология адресата.

УДК 821.161.2-32.091 "18":17.02

ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ У МАЛІЙ ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА Й АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО

Марта ДРОГОМИРЕЦЬКА

*Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького,
кафедра українознавства,
вул. Бічна Пекарська, 5а, Львів, Україна, 79010*

Розглянуто генетичні зв'язки і типологічні перегуки між малою прозою Івана Франка та Агатангела Кримського. З'ясовано, що у дебютній своїй збірці «Повістки і ескізи з українського життя» (1895) молодий письменник не тільки вчився в Каменяра, а й творчо і не раз критично ставився до його прози, відштовхувався від неї, шукаючи нових шляхів і, спираючись на власний життєвий досвід та розуміння етичної проблематики, чутливо намацував вразливі місця в суспільному житті.

Ключові слова: суспільна мораль, етичний конфлікт, мала проза, сюжет, наратор, модерн.

З Іваном Франком молодшого його сучасника Агатангела Кримського пов'язували, як відомо, тісні творчі і дружні стосунки. Ба більше, І. Франко був для нього «братом-сповідником», за влучним висловом Омеляна Пріцака [3, с. 6]. Безперечним є й те, що молодий письменник-модерніст причетний до Франкової літературної школи. Як поет, він своєю ліричною збіркою «Пальмове гілля» (1901) розвивав жанрово-стильові тенденції Франкової ліричної драми «Зів'яле листя», а як прозаїк, автор збірки «Повістки і ескізи з українського життя» (1895), чимало запозичив од свого вчителя та друга і зі сфери змісту, і з царини форми: у схильності А. Кримського до порушення етичної проблематики у парадоксальних і натуралістичних формах «оголеної правди» помітними є впливи етично наснаженої прози раннього І. Франка.

Як збіги, так і розбіжності між обома прозаїками потребують пильнішого розгляду на рівні етичної проблематики й наративної форми, оскільки засвідчують переламний момент у стильовому розвитку українського письменства від реалізму до раннього модерну. Щоправда, генетичні зв'язки і типологічні перегуки між обома літературними явищами ще не були предметом окремого розгляду ні в численних франкознавчих студіях (Іван Денисюк, Лариса Бондар, Зенон Гузар, М. Ткачук, Микола Легкий, Роман Голод), ні в дослідженнях, присвячених творчості А. Кримського (О. Бабишкін, Соломія Павличко, Тамара Гундорова, М. Моклиця, Мар'яна Гірняк, Г. Останіна), ані в узагальнюючих працях, які висвітлюють розвиток прози кінця XIX – початку XX століття (І. Денисюк, С. Павличко, Т. Гундорова, Н. Шумило, Ю. Кузнецов, Віра Агеєва, Лідія Мацевко-Бекерська). Якщо під етичною проблематикою мати на увазі художньо виражену авторську оцінку зображених у літературному творі взаємин між

персонажами на тлі моральних норм, прийнятих у суспільстві, то постає низка питань: що саме взяв від свого великого сучасника А. Кримський? У якому напрямі він творчо опрацював та розвивав його досвід і де саме вийшов за межі Франкового силового поля на шляхи власних художніх експериментів? У цьому дослідженні я зосереджу увагу на етичних концепціях «Повісток і ескізів з українського життя» (1895) і, відповідно, малої прози І. Франка кінця 1870-х – початку 1890-х років, яка передувала піонерській збірці А. Кримського.

У 1889–1890 роках А. Кримський, будучи студентом Лазаревського інституту в Москві, дебютував на сторінках галицької преси, а з лютого 1890 року розпочав листування з І. Франком, яке тривало до 1904 року [4, т. 49, с. 656]. Тоді ж, на зорі своєї літературної кар'єри, А. Кримський настільки зацікавився прозою І. Франка, що написав рецензію на його збірку «В поті чола». Молодий рецензент схвалив відсутність соціалістичних чи будь-яких інших вузьких тенденцій на сторінках Франкової збірки, яка натомість вражала його гуманістичним протестом проти всякого гніту, як соціального, так і морального, і була спрямована на захист усіх «принижених і ображених». Особливо наголосив А. Кримський на актуальності питання «батьків і дітей»: «всі ми забуваємо, що діти такі самі рівноправні люди, як і дорослі; що людська кривда, а надто сваволя батьківська, вчительська, глибоко зачіпляє дитину і дає якнайшкідливіший вплив» [2, т. 2, с. 307]. На питання дитини, яка чекає переконливого доведення необхідності дотримуватися певної заборони, дорослі, за словами А. Кримського, мають одну відповідь – лайку і фізичне покарання. На прикладі оповідань «Малий Мирон», «Лешишина челядь», «Олівець», «Schönschreiben» критик продемонстрував, що «биття – конечна педагогічна умова» [2, т. 2, с. 308] у виховній практиці не лише малоосвіченого темного простолюду, а й молодшої і середньої школи. «Шкода тільки, – зауважив А. Кримський, – що Франко не гурт порушує тему безмежного панування батьків і вихователів над дітьми в інтелігенції, в світлій громаді, а тема дуже добра» [2, т. 2, с. 308].

Чому так зацікавився Франків критик етикою міжпоколінневих взаємин? Справа в тому, що А. Кримський, як і інші молоді прозаїки, котрі перебували в силовому полі Франкової прози, переважно відштовхувалися від особистого досвіду й писали про те, що знали якнайкраще – про молодь, про школу, про взаємини між поколіннями. Такий проблемно-тематичний пласт порушує чимало прозових творів Осипа Маковея, раннього Михайла Коцюбинського, Леся Мартовича.

Однак спостерігаємо й певні відмінності в індивідуальних підходах до художнього опрацювання теми: якщо І. Франко розгортав дослідження морально-етичної проблематики в соціальних параметрах, то А. Кримський поглиблював її у психологічному плані, бо значно гіршою від фізичної наруги вважав «моральну муку» – духовне насилля над юними персонажами, ламання їхніх характерів і світогляду. «Сваволя, тиранія над особистістю, над мислю ученика – ото уся система виховання в школах в школах усякого сорту...» [2, т. 2, с. 309]. Відштовхуючись від оповідання «Малий Мирон», А. Кримський разом з І. Франком писав про два результати такого виховання – з юних вихованців виходять або покірні виконавці, або несамовиті бунтарі [2, т. 2, с. 310]. Якщо І. Франко зображував переважно жорстоке ставлення виховників до своїх вихованців,

фізичне насилля над ними, що призводить до духовного пригнічення дитячої психіки, то А. Кримський віддав перевагу «психологічним драмам» у душах юних героїв, які спричинено складними конфліктними взаєминами з представниками старшого покоління, але які не доходять до бійок, окрім хіба що епізоду покарання хлопчика-наймита в оповіданні «Сирота Захарко».

Сирітство як відторгнення від родини і суспільства ще у Т. Шевченка отримало глибокий символічний філософсько-етичний сенс. В оповіданнях «На дні», «До світла!» І. Франка, «Сирота Захарко» А. Кримського зображено процес відчуження, коли система родинного і суспільного насилля перетворює молодь на духовних калік чи злочинців або ж просто вбиває їх.

Скажімо, в оповіданні «До світла» (1890) сироту Йоська Штерна, ув'язненого за неправдивим звинуваченням жорстокого свого родича-опікуна, убив вартовий за те, що той наблизився з книжкою до заграбованого вікна, аби читати. Спраглого знань і світла юнака знищено не випадково – він сирота і в родині, і в суспільстві.

Так само і з оповідань «Батьківське право» та інших творів А. Кримського впливає думка, що суспільні відносини засновано на поневоленні особи і примусовому нав'язуванні їй обов'язку добровільно коритися й бути вдячним за те, що вона є членом спільноти і користується корпоративними привілеями, а якщо ж виникає конфлікт між особою і спільнотою, закони ієрархізованого колективізму дають право «батькам» чинити брутальний гвалт над нею заради відновлення нормалізованих відносин. Тому-то гімназист-шестикласник Петрусь Химченко, герой оповідання А. Кримського «Перші дебюти одного радикала» не тільки був свято переконаний, а ще й «...голосно проповідував у класі, що чесна людина повинна бути в опозиції до будь-якого начальства, бо, мовляв, “усяке начальство – то є ватага гнобителів”» [1, с. 86].

Обоє письменників, і реаліст І. Франко, і модерніст А. Кримський, провадили художнє дослідження тих етичних обмежень і заборон, що, на перший погляд, цементують єдність суспільства, а насправді сковують його поступ. До таких негативних явищ належать утверджені в суспільстві етнічні стереотипи, що їх розвінчують, Франків образ єврейського юнака Йоська Штерна, до котрого співчутливо ставляться його співкамерники («До світла!»), та образ бідного жида-погонича в оповіданні «Історія одної подорожі» А. Кримського. Оповідання А. Кримського відрізняється від сентиментально-народницьких трактувань викриттям стереотипу «якщо жид, значить хитрий, заможний і скупий». Фурман Іцко постає в цьому оповіданні навпаки – наївним, убогим і зневаженим. До того ж у творі звучить тема брутального імперського насилля – пан Скальський зневажливим ставленням до безпомічної людини, російською лайкою і безсоромним лицемірством намацав егоїстичний пунктик у душі свого сина Сашка, витіснивши з неї почуття співчутливості і справедливості: підліток віддає перевагу власній матеріальній вигоді і комфорту, перетворюючись на гвинтик системи суспільного насилля.

Для обох прозаїків актуальною була проблема влади і насильства. Конфлікт між молодечею правдомовністю і владною сваволею яскраво змальовано у сцені сутички у в'язничній стражниці Франкового Андрія Темери, сповненого почуття власної

гідності і громадянської самосвідомості, із капралом-самодуром («На дні», 1880) та в низці сутичок задержуватих юних персонажів А. Кримського з їхніми батьками і шкільними наставниками. Очевидно, в реаліста І. Франка моральні конфлікти мають не віковий, генераційний, а соціальний характер, тоді як у А. Кримського простежуємо виразну тенденцію до протиставлення поколінь: «батьки», і взагалі «старше покоління», цілковито загрузли в аморальному пануванні над меншими і слабшими. Відчайдушний і не завжди успішний опір цьому домінуванню чинять «діти», «молоде покоління».

Якщо персонажі І. Франка живуть у світі соціальної несправедливості і страждають від зловживання владою, то юні персонажі А. Кримського перебувають у світі асиметричних взаємин між представниками різних етнокультур. Дискримінаційне ставлення до української мови й культури імперія прищепила міщанам українського походження у формі хворобливого комплексу національної неповноцінності. Так, Петрусь із оповідання А. Кримського «Перші дебюти одного радикала» отримав у своєму містечку реноме «нігіліста» за те, що пішов на спектакль в українській сорочці і розмовляв українською [1, с. 105], «хоч українофілом не був» [1, с. 124], як зауважив автор. Притім сестра його засоромилася, що Петрусь розмовляв з нею по-українськи на вулиці перед панночками: «...ще подумують, буцім у сім'ї нашої говорять по-мужицьки» [1, с. 124].

Імперський шовінізм, расова упередженість і етнічна дискримінація настільки огидні, що у юних героїв А. Кримського мимоволі прокидається приспана національна свідомість, кристалізуючись у крикливий демонстративний націоналізм, як у оповіданні «*Psyhopathia nationalis*».

До речі, А. Кримський доводив І. Франкові, М. Павликові та їхнім однодумцям-драгоманівцям, що «можна ж бути й соціалістом і не погорджувати народними святощами» [2, с. 316]. На відміну від соціально зорієнтованого І. Франка, у прозі молодого письменника знаходимо виразніший акцент на етиці міжнаціональних стосунків.

Однак молодший колега солідаризувався з І. Франком, засуджуючи шовінізм, у якій би національній формі він не виявлявся. Скажімо, з гротескним образом отця Ілії, патріота-москвофіла з оповідання І. Франка «Патріотичні пориви» [4, т. 15, с. 35–41] перегукується карикатурований образ попа-консерватора отця Кирила з оповідання А. Кримського «В народ!» [2, т. 1, с. 507–515]. В «Патріотичних поривах» ідеться про священика, котрий жертвує на добродійні цілі з грошей, безсердечно забраних у прихожан. Ці селяни, яких піп обзиває «хамами», віддають на його вимогу останню копійчину; їх переслідують життєві негаразди, убогість, безвихідь – «але гарячий, голосний патріотизм зі своїми великими абстрактами не бачить і не хоче бачити тої дрібної, щоденної прози» [4, с. 15, с. 41]. Притім обоє персонажів, о. Ілія та о. Кирило, є запеклими українофобами, палкими прихильниками ретроградних газет і ворогами вільнодумної молоді.

З І. Франком прозу А. Кримського споріднює іронія. Окрім окарікатурованих сюжетних ситуацій, іронію нерідко виражають коментарі наратора, як у гротескному оповіданні А. Кримського «Сирота Захарко»: віддавши на жорстоке побиття наймитасироту Захарка, «українолюбець» і «демократ» панич Олесь Пристах не міг стриматися від ридань над ягнятком, що його роздушила підвода:

«...мекаюче ягнятко ввижалося цієї ночі добрячому молодому українолюбцеві навіть уві сні!

“Це мені наука на будуче, – подумав Олесь. – Не гурт завдавайсь із хамлом! Ти йому читаєш про абстрактні типи Марка Вовчка, а він розуміє конкретно та зараз прикладає до себе самого, почина гнути кирпу!..” [1, с. 168–169].

Насилля старшого над меншим і сильнішого над слабшим породжує відчуження і всякі духовні деформації як у сім’ї, так і в суспільстві. До хворобливих моральних відхилень належать цинізм та нігілізм, які релятивізують та заперечують моральні цінності.

Розвіювання фетишизованих моральних святощів, котрі увічнюють дійсний стан речей, ув’язнюючи самостійне критичне мислення, йшло в парі зі зображенням морального занепаду. Для А. Кримського більше, як для І. Франка, притаманні мотиви декадансу як хворобливого стану вразливої, асоціально налаштованої душі, перенасиченої конфліктними враженнями і психічними переживаннями («Не порозуміються»). Натомість І. Франко наголошував не на психологічних, а на соціальних чинниках морального занепаду. Наприклад, в оповіданні «На вершку» І. Франка аристократичне товариство змальоване як багно, у якому морально занепадає в розпусті «золота молодь», не гребуючи і злочином, як Ежен – юнак, що вкрав 10 000 ринських у дядька-графа, котрий збирався зробити його своїм спадкоємцем. Висловлюючи таким, на перший погляд безглуздим, вчинком «протест супротив гнету і неволі», цей молодик всю вину перекладає на елітне оточення з його моральною тиранією: «Ах, кілька я витерпів під гнетом тих ідеалів! Кожда йота тої проклятої фальшивої моральності була острим терном, що рік за роком глибше і глибше впивався в моє тіло, в мій мозок!.. Ні, я наперед уже вдєсятеро спокутував свою вину заким іще поповнив її!» [4, т. 15, с. 157].

А в оповіданні «Маніпулянтка» І. Франка аморальний інтриган та дурисвіт доктор Темницький, ладний без вагань ламати людські долі: «Ворог усякого сентименталізму, він поглядав на світ холодним оком анатома і віддавна привик судити всіх і вся з погляду свого улюбленого “я”» [4, т. 18, с. 38].

Життєвий фінал ще одного «доктора Темницького» зображено в оповіданні А. Кримського «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди»: спустошений ненаситним поглинанням чуттєвих насолод, аморальний персонаж цього твору відчуває в літньому віці муки сумління, які стають для нього можливим аргументом існування Бога: «В Бога ж я увірую через те, що муки тієї “совісті” стають аж нестерпучими і наводять на безглузде питання: “Якщо існують душевні муки, докори совісті, яких і логіка прогнати не може, то мабуть чи не існує щось вищеє над чоловіка?”» [1, с. 175].

Невипадково значною мірою в І. Франка («Навернений грішник»), а ще більшою мірою в А. Кримського віра – це альтернатива цинізму, важлива життєва опора, дискусійна лише тому, що цю віру нещирі владоможці підступно використовують для зміцнення свого вищого становища: «...якесь несвідоме відчуття підказало йому (учневі Петрусеві Химченку з оповідання А. Кримського «Перші дебюти одного радикала». – М. Д.), що директорський Бог не має нічого спільного з правдивим Богом: можна бути не атеїстом, хоч би в директорового Бога й не вірувати» [1, с. 136].

Очевидним є те, що до «нігілізму» юних героїв А. Кримського провадить зраджена довіра до владоможців, розчарування розбіжністю між їхнім словом і ділом, між несвідомо засвоєними традиціями та стереотипами й егоїстичною життєвою поведінкою.

Однак на лоні природи відчувають священний трепет і щиро моляться юні герої як І. Франка, так і А. Кримського. Тут оживають їхні найкращі людські якості, приховані у глибині осамотілої чи зневаженої душі. Порівняймо:

«Для нього нема більшого щастя, як самотою блукати по лісі – рано, в неділю, коли там нема ані живої душі. Се його церква. Він слухає шуму дубів, тремтить разом із осиковим листочком на тонкій гілляці, відчуває розкіш кожної квітки, кожної травки, що хилиться під вагою діамантового намиста роси, то знов любить містичною дрожжю таємного і невідомого... Всі ті неясні почуття, з яких у людській душі зароджується релігія, переходять малого Мирона в лісі в часі таких самітних проходів, і вони творять ту дивну принаду, той чар, яким ліс оповиває його душу» («Під оборогом» І. Франка [4, т. 22, с. 35]).

«Господи Боже! Господи Боже! Господи Боже!» – почав він молитися. “Прости мене й напути! Дай мені снаги на те, щоб працювати гаразд, дай мені снаги зробитися путящою та чесною людиною... Учуй мене, Господи рідний!... Учуй!”

На скількись ментів Петрусь так і завмер. Йому було гарно. Сльози котилися з очей, та він почував, що це не гіркі, а одрадісні сльози. Він забув, де він. Йому примарилося, буцім він – на вечерні, у якомусь величному храмі, та не в православному, а католицькому, середньовіковому. Готицькі зводи високо підносяться вгору. Орган тихо гуде якусь сумовиту, але невимовно солодку мелодію. Крізь ту музику чується лагідний, повний теплої віри голос патера: “Oremus, fratres!..”» («Перші дебюти одного радикала» А. Кримського [1, с. 135]).

Як відомо, І. Франко називав етичну концепцію «непротилежності злу» Льва Толстого вкрай неясною, але не приймав, як і А. Кримський, апології насилля в марксистській теорії та у вченні Ф. Ніцше. Обоє українських письменників несхвально поставилися до Ф. Ніцше, хоча з німецьким філософом І. Франка споріднює запекле викриття фарисейського формалізму у сфері віри, а А. Кримського – індивідуалістичні мрії про сильну особистість, сповнену відваги обстоювати власну людську гідність у вороже налаштованому міщанському середовищі.

Зокрема, А. Кримський спостеріг, що будучи реалістом, І. Франко свої ідеологічні переконання лише частково втілював у художніх образах, не нав’язуючи їх читачеві: «Взагалі вартність новел Франка становить та обставина, що, коли він торкається тут якого-небудь питання, то саму теорію, з якою багато хто не згодився б зглядом оконечно-го її ідеалу, він зводить на практичний ґрунт; прихильник соціалізму, він такечки обстає за здійсненням лиш *частки*, найближчої точки своєї мети, через що однак не перестає бути соціалістом, а тим часом на *таку* програму мусить пристати усякий поступовець, хоч би був не соціалістом» [2, т. 2, с. 313]. Сам А. Кримський пішов цілком протилежним шляхом у своїй прозі 1890-х років: на відміну від І. Франка, котрий реалістично творив життєві ситуації, типізуючи та увиразнюючи їх, А. Кримський експериментував

з цими ситуаціями у своєрідній морально-етичній лабораторії, де не тільки демонстрував розбіжність сповідуваної ідеї з життєвою практикою її носія, а й розвивав ці ідеї до максимально крайньої межі і стежив, як міг би поводитися в реальній ситуації герой-максималіст. І.Франкові такий експериментальний підхід видався крайністю, яка виходить за межі мистецтва: «...се не образок, вихоплений з дійсного життя, – писав він, наприклад, у листі від 4 листопада 1891 року до А. Кримського з приводу його оповідання “Батьківське право”, – а формула абстрактна, розіграна драматично кількома особами» [4, т. 49, с. 304]. Однак, незважаючи на певні слабкі місця, піонерські пошуки А. Кримського були виправданими, якщо розглядати їх в історичній перспективі. Адже згодом, на початку ХХ століття, етичний експеримент стане характерним для творчості низки митців, зокрема для прози і драматургії Володимира Винниченка.

Отже, А. Кримський не тільки вчився в Каменяра, а й творчо і не раз критично ставився до його прози, відштовхувався від неї, шукаючи нових шляхів і, спираючись на власний життєвий досвід та розуміння етичної проблематики, чутливо намацував вразливі місця в суспільному житті. Тому впадають в око не тільки збіги, а й розбіжності між обома письменниками. Підтвердженням цієї тези може бути їхнє ставлення, скажімо, до модних тодішніх декадентських віянь, які стали розпізнавальним знаком «кінця віку»: якщо І. Франко рішуче заперечив у вірші «Декадент» будь-яку свою причетність до цього явища, то персонаж збірки А. Кримського відверто заявив про себе: «Я – продукт сучасної цивілізації, я дегенерат, я декадент, я людина з fin de siècle, я неврастенік...» [1, с. 313]. І ці літературні маніфестації відбулися приблизно в один і той самий переламний історико-літературний момент – всередині 1890-х років, не лише відбивши своєрідність естетичних уподобань та етичних переконань кожного з письменників, а й засвідчивши культурно-світоглядні відмінності між літературними епохами реалізму і раннього модернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Кримський А.* Повістки і ескізи з українського життя / написав А. Кримський ; видано під доглядом М. Павлика. – Коломия ; Львів : З друкарні М. Білоуса і В. Манецького, 1895.
2. *Кримський А. Ю.* Твори : в 5 т. / А. Ю. Кримський. – К. : Наукова думка, 1972.
3. *Пріцак О.* Передмова / Омелян Пріцак // Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм : Складний світ Агатангела Кримського / Соломія Павличко. – К. : Основи, 2001. – С. 5–10.
4. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.

*Стаття надійшла до редакції 23.12.2013
Прийнята до друку 31.03.2014*

**ETHICAL PROBLEMS IN SHORT PROSE OF IVAN FRANKO
AND AHATANHEL KRYMSKYI****Marta DROHOMYRETS'KA**

*Danylo Halyts'kyi National Medical University of L'viv,
Ukrainian Studies Dpt.,
5a, Bichna Pekars'ka Str., L'viv, Ukraine, 79010*

The article covers genetic ties and typological correspondences between Ivan Franko's and Ahatanhel Kryms'kyi's short prose. It has been ascertained that in his first collection «Povistky i eskizy z ukraiyins'koho zhyttia (1897) [Narratives and Sketches from Ukrainian Life] the budding writer not only learned from Ivan Franko, but also perceived his prose creatively and more than once critically, and held it as a point of departure, wherefrom he searched for new ways and, relying on his own life experience and the concept of ethical set of problems, sensitively palpitated vulnerable spots in social life.

Keywords: public morality, ethical conflict, short prose, plot, narrator, modern.

**ЭТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ
ИВАНА ФРАНКО И АГАТАНГЕЛА КРЫМСКОГО****Марта ДРАГОМЫРЭЦКА**

*Львовский национальный медицинский университет имени Данила Галицкого,
кафедра украиноведения,
ул. Боковая Пекарская 5а, Львов, Украина, 79010*

В статье рассмотрены генетические связи и типологические параллели в малой прозе Ивана Франко и Агатангела Крымского. Выяснено, что в дебютном своем сборнике «Повести и эскизы из украинской жизни» (1895) молодой писатель не только учился в Каменяра, но и творчески и не раз критически относился к его прозе, отталкивался от нее, ища новых путей и, опираясь на собственный жизненный опыт и понимание этической проблематики, чутко нащупывал уязвимые места в общественной жизни.

Ключевые слова: общественная мораль, нравственный конфликт, малая проза, сюжет, рассказчик, модерн.

УДК 821.161. 2: 82.091 (092)

«ВІН БУВ... ВИКЛЮЧНО УКРАЇНСЬКИМ ПИСЬМЕННИКОМ... ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ»: ІВАН ФРАНКО ПРО ІДЕОЛОГІЧНІ ТВОРИ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Наталія ЗІНЧЕНКО

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка,
буль. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36000*

Розглянуто Франкову оцінку ролі Івана Нечуя-Левицького у становленні національної ідеї українського народу. Значну увагу приділено аналізу праці «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)», де автор звернувся до постаті письменника крізь призму історії, по-новому оцінив його ідеологічні твори, у яких порушено проблеми соціального і національного визволення української нації.

Ключові слова: І. Франко, І. Нечуй-Левицький, праця «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)», національна своєрідність, ідеологічні твори.

Нелегка суспільно-політична атмосфера ХІХ століття, ідеологічні та естетичні думки в країні впливали на виробленні українських письменників своєрідного мислення, порушення у творах найскладніших проблем свого часу. У 60–70-х роках ХІХ століття, коли в українській літературі з'явився Іван Нечуй-Левицький, особливої вагомості набула проблема національного самоутвердження, відстоювання прав рідної мови, національної культури і літератури, яка виникла з посиленням урядових заходів проти українського руху. Крім особистого переслідування українських діячів, це виявилось у цензурному режимі, який обмежував уживання української мови у друкованій найвужчими межами, – в утисках української драматургії та сцени, в гонінні української мови в школі, у загальному ворожому ставленні до будь-яких свідчень української національної свідомості.

Виняткову роль І. Нечуя-Левицького у становленні національної ідеї українського народу визначив Іван Франко. Відомо, що І. Франко не тільки цікавився творчими здобутками свого старшого попередника, а й давав їм належну оцінку. Проблема «І. Нечуй-Левицький–І. Франко» неодноразово порушували у вітчизняному літературознавстві (М. Тараненко, Н. Крутікова, Тамара Гундорова та ін.). З найновіших виокремимо дослідження Тетяни Муранець, де автор ґрунтовно проаналізувала Франкові оцінки творчості І. Нечуя-Левицького, приділила увагу розгляду проблеми національної та естетичної самосвідомості українського реалізму на матеріалі полеміки між І. Нечуєм-Левицьким та І. Франком у 1870-х роках.

З погляду означуваної теми актуальним є прочитання праці І. Франка «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)» (1905), де автор звернувся до постаті письменника крізь

призму історії, через образ України, тобто, як зазначила Т. Муранець, «мислить його як невідривний компонент розвитку української нації» [5, с. 157]. У цій ювілейній статті І. Франко не тільки охарактеризував постать І. Нечуя-Левицького на тлі суспільно-політичних процесів кінця XIX – початку XX століття, а й по-новому оцінив його ідеологічні твори, у яких порушено проблеми соціального і національного визволення українського народу. Саме в цій статті І. Франко назвав І. Нечуя-Левицького великим артистом зору, колосальним всеобіймаючим оком України: «Те око обхапує не маси, не загальні контури, а одиниці, зате обхапує їх із незрівнянною бистротою і точністю, вміє підхопити відразу їх характерні риси і передати їх нам із тою випуклістю і свіжістю красок, у якій бачить їх сам» [9, т. 35, с. 370].

Стосовно ідеологічних творів І. Нечуя-Левицького можна застосувати визначення І. Франка про самого себе: творча індивідуальність є показником «важніших моментів та духовних течій того життя, що при всіх своїх прикростях не пройшло марно ані для мене, ані для нашої суспільності» [9, т. 38, с. 420]. Письменство для І. Нечуя-Левицького стало не просто побутописанням, а формою громадської діяльності. «Виступаючи у світ з книгою, як артист на сцені, – писав він, – письменник стає суспільною людиною» [6, т. 10, с. 352]. Болісно переживаючи національні утиски, комплекс меншовартості українського народу, І. Нечуй-Левицький розумів, що національні почуття людські як вияв історичної і культурної пам'яті є тим духовним потенціалом народу, котрий живить його патріотичні настрої, сприяє формуванню національної гідності, стимулює дії на розвиток і консолідацію етносу.

Одним із перших творів української літератури, де порушено проблему інтелігенції і народу (селянства), стала повість-хроніка І. Нечуя-Левицького «Хмари» (1870–1874). (Спочатку було опубліковано у журналі «Правда» за 1870 рік уривок під назвою «Новий чоловік»).

Головна ідея твору – протест проти насильницької русифікації, соціального і національного гніту з боку царського самодержавства, символом чого постають «чорні хмари» (звідси і перша назва твору – «Чорні хмари») – символ національного гноблення, символ усіх темних сил, які намагаються денационалізувати українську молодь, відірвати її від рідного народу, перетворити на прислужників російського царизму, душителей української національної культури» [1, с. 354].

Повість має досить широку тематичну основу: патріархальне життя українського купецтва, київського міщанства, духовенства, міської буржуазії, так званих освічених кіл суспільства (викладачів духовної академії й університету), система народної і вищої освіти в Україні та ін. На цьому тлі й у різних взаєминах із представниками інших суспільних верств і кіл соціально вирізняється діяльність інтелігентів-українофілів.

Від перших відгуків на повість і до сучасних літературознавчих праць про цей твір висловлювалися різні (аж до діаметрально протилежних) судження. Шовіністична і клерикальна преса зустріла вихід «Хмар» у край вороже. Редакція газети «Друг народа» висміювала письменника за «штучність» мови роману. «Киевские епархиальные ведомости» намагалися довести, що твір не відповідав історичній достовірності у зображенні духовенства. Протилежну офіційним органам оцінку дав Михайло Драгома-

нов. Висловлюючись про «Хмари» як твір загалом реалістичний і цінний, критик, однак, вважав невдалим змалювання центрального образу (Радюка) передусім за його наївну боротьбу проти «чорних хмар»: («Новий чоловік д. Нечуя, на лихо зовсім старий, бо говорить, правда, народолюбні фрази, а робить лише те, що одягається в досить дорогу одягу в народному стилі та їсть вишні і залицяється до дівчат» [4, с. 1]). Не вдаючись тут до детального аналізу позиції М. Драгоманова, скажемо лише, що він бачить Радюка в явно карикатурному вигляді. Не відкидаючи реальності образу Радюка («Тип Радюка в 60-х роках можна було зустріти від Кавказу до Карпат»), Олександр Кониський, усе ж вважав, що І. Нечую-Левицькому не пощастило зобразити героїв, які «вивели б нас з хмар» або хоча б указали, «коли ж воно виясниться?» [6, с. 773].

Найбільш об'єктивна, принципова оцінка творів І. Нечуя-Левицького про «нових людей» належить І. Франкові. Ставлячи ідеологічні твори письменника поряд із творами Івана Тургенєва і Микола Пом'яловського, він наголошував, що головне в них – правда. «Правда без огляду на те, чи кому коли вона подобається» [9, т. 26, с. 68]. Вказуючи на тенденційність і дидактизм творів І. Нечуя-Левицького про інтелігенцію, І. Франко загалом акцентував, що в основі його творів «лежав ідеал чоловіка діяльного і повнокровного, суспільний устрій, опертий на справедливості, гаряче бажання змінити існуючий суспільний лад». Влучність цієї характеристики і сьогодні є неперевершеною. У статті «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)» І. Франко, відповідаючи численним критикам від імені самого письменника, писав: «Я змалював поляків, Лемішок, Радюків таких, яких бачив, без ніякої тенденції, а ви, панове критики, судіть їх, міряйте їх, чи, коли хочете, їх прототипів, а не мене» [9, т. 35, с. 375].

У повісті «Хмари» художньо зображені два покоління інтелігенції 30–40-х і 50–60-х років, які діють у часи посилення національного гноблення в Україні, утисків і заборони її мови та культури. Кожен герой І. Нечуя-Левицького має реальну основу. Керуючись принципом «чого нема в житті, того не може бути і в повісті» [6, т. 10, с. 352], письменник, однак, не просто «списував з природи», а шукав явища й постаті, які становлять певний тип особистості, сформований конкретними суспільними обставинами. Слушно І. Франко вважав письменника найвиразнішим представником реалістичної школи.

Уже з перших сторінок твору І. Нечуй-Левицький на прикладі духовної академії показав, як у житті України запанувало грубе, експансивне великоруське державне начало, яке не розуміє і не визнає чужих звичаїв і традицій. Висунувши провідною ідеєю у повісті протистояння й опір національному гнобленню, державній політиці «обрусенія» в усіх життєвих сферах і виявах, автор шукав дієвих і можливих у тих умовах засобів боротьби та здорових національних сил. Персоніфікується це у двох постатях – великороса Степана Воздвиженського й українця Василя Дашковича. Тут, як і далі, І. Нечуй-Левицький у творенні характерів, головню, спирався на російську й українську ментальність, яка збігалася з живими життєвими враженнями письменника, винесеними зі стін Київської духовної академії, і яку пізніше детально описав М. Костомаров у праці «Две русские народности».

Воздвиженський – безцеремонна, груба натура, прагматик, позбавлений високих ідеалів, бездуховна людина, яка скрізь переслідує тільки свої матеріальні інтереси.

В родинному житті він черствий і деспотичний, у професійному середовищі – неук і пристосованець; політичні симпатії його цілком збігаються з настановами колоніальної політики царського самодержавства. В образі Воздвиженського Олександр Білецький бачив «прямого попередника тих чорносотенних київських професорів, які особливо розповсюдились на кінець XIX і початок XX століття» [1, с. 356].

Малюючи портрет Василя Дашковича, українця, якому довелося жити в одній кімнаті з Воздвиженським, письменник наголосив його «черкеську» козацьку породу: «високий, рівний, з дужими плечима, з козацькими грудьми, з високим і чистим чолом. Його погляд, виявляючи розум і тям, був твердий, спокійний. Рідко траплялось бачить таке лице, де одразу можна було б примітити думи, й розум, і завзятість» [6, т. 2, с. 12].

Одним із перших, хто звернув увагу на образ Дашковича, був О. Кониський. У статті «Коли ж виясниться? (За проводом повісті «Хмари»)» він указав на відірваність Дашковича від сучасної йому філософії. На думку критика, Дашкович є якоюсь чудною людиною, бо не розумів, що любов до «науки для науки» нічого не варта. Дашкович, вважав О. Кониський, натура мізерна, без характеру, нікчемна [4, с. 767]. Всупереч О. Кониському, Омелян Огоновський вважав, що Дашкович – віддана своїй справі людина: «се був собі філософ, що відчухнувся від своєї народності більше задля своєї науки» [7, с. 353].

Як національно свідому людину, залюблену в історію України, в її мову, народ, в її поетичну природу, письменник показав Дашковича. Про щирість намірів ученого, які через суспільні обставини того часу не набули практичного втілення, свідчать і ті його душевні гризоти, породжені усвідомленням відсутності саме практичної діяльності. Однак без «батька» Дашковича не було б і Павла Радюка як представника нового покоління – «дітей» – народолюбців й українофілів, про що, наприклад, свідчить таке авторське судження стосовно Дашковича: «Не в одну голову запала крапля світу й думок од його лекцій, не одна голова стала світліша й ясніша» [6, т. 2, с. 50]. Схоластика й мертвечина, імітування «науки» – це якраз справа Воздвиженського, який читав (у буквальному розумінні цього слова) лекції студентам за старими поживклими шпаргалками, виготовленими ще в стінах духовної академії.

На думку Дмитра Чижевського, реальним прототипом Дашковича для І. Нечуя-Левицького міг бути Памфил Юркевич, син священника з Полтавщини. Вже у Київській академії він виявив блискучі здібності і відразу після її закінчення став її «наставником», пізніше професором. Успіх його зростав із кожним роком, і не тільки завдяки змістовним лекціям, а й численним працям, які він друкував [10, с. 142–142].

Загалом образ Дашковича письменник змалював із великою симпатією як людини, близької йому щирою любов'ю до України.

Представником нового покоління української інтелігенції 60–70-х років XIX століття в повісті «Хмари» є Павло Радюк. Із дитинства перебував він у гушці народного життя – «аж сама мати побачила, що має вести війну за виховання сина з наймитами, пастухами й мужицькими хлопцями». Він призвичаївся до народної мови, знав сільське життя, пісні й обряди. І хоч навчання в київській гімназії начебто і вивітрило з нього «слід української національності й мови», усе це відродилося в душі Радюка в

університеті під впливом нових європейських ідей: «Європейська просвіта, європейські ідеї – все те разом наплило в його голову, зачепило всі його думки. Він разом хотів усе те прикласти до життя свого народу й України» [6, т. 2, с. 131]. Європейська освіта виросла в Радюка широту поглядів на життя, аналітичний підхід до дійсності. Він бачить, що усі сфери життя українського народу (національні права, соціальний уклад, культура, мораль) пригнічені тяжким пресом державного деспотизму. У суспільстві панує груба, темна сила, а все добре й слабе терпить: «ми глухі, сліпі й німі». І хоч Радюкове «ходіння в народ» пов'язане ще не з реальною допомогою, а з пізнанням народу, воно спростовує поширену в літературознавстві думку, згідно з якою герой І. Нечуя-Левицького не знає життя народних мас, із кола яких він не вилучав і міський люд. Радюк бачить, що народ у своїй темноті і забобонності полишений на самого себе, а «просвічені верстви» байдужі до його бід і потреб. Його вражає й обмеженість, затурканість провінційного панства, серед якого він сподівався ширити свої прогресивні ідеї.

На відміну від кабінетного вивчення абстрактної «слов'янської душі» українофілом Дашковичем, Радюк намагається свої ідеї прикласти до практичного життя. Керуючись своєю культурницькою програмою, Радюк організував читання лекцій для народу, пропагував заборонену літературу (Жозефа Ернеста Ренана, Георга Бюхнера, П'єра Жозефа Прудона, Людвіга Андерса Фейербаха), популяризував «Кобзар» Т. Шевченка, записував українські народні пісні, пропонував заснувати у Києві недільні та вечірні школи. Радюк щиро вболіває за рідну поневолену Україну, бажає бачити її вільною і щасливою: «Овіяний духом поезії і пісень, неба, тепла, квіток, він неначе бачив душею свою Україну, свою дорогу Україну майбутнього часу. Вона вся вставала перед ним, гарна, як рай, чудова, як дівчина першої пори своєї краси, вся засаджена садками, виноградом і лісами, вся облита ріками й каналами, з багатими городами і селами» [6, т. 2, с. 149]. Такі ж мрії про краще майбутнє, думається, міг висловити і сам письменник.

«Новий герой» іноді явно виявляє свою безпосередність, обмеженість («І од чого почати? І за що взятись?»), але у своїх пориваннях герой вірний своєму народові: «В його душі була мета, ясна й проста – народ й Україна...» [6, т. 2, с. 149].

Змальовуючи життя інтелігенції, І. Нечуй-Левицький переконливо довів, що ті, хто повинен нести просвіту в народ, відірвані від життя. Письменник-реаліст, І. Нечуй-Левицький помічав розбіжності між гаслами й ділом інтелігенції, суперечності між теорією і практикою життя. Усе це стало об'єктом осудження у повісті «Хмари».

Симпатизуючи українофілу Радюку, І. Нечуй-Левицький вбачав безрезультатність його зусиль. У цьому проявляється реалізм письменника, якого І. Франко вважав найвиразнішим представником реалістичної школи.

У 70-х роках І. Франко сам звертався до теми інтелігенції. Його цікавив діяльний характер інтелігента, служіння його народу. Уже в першій повісті «Петрії й Довбушки» (1875–1876) І. Франко розглядав інтелігента з погляду його ролі в соціокультурній історії народу. Та, як слушно зазначила Т. Гундорова, «ідеологічна роль такого героя не могла знайти сутнісного вираження, оскільки його діяльність обмежується рамками побутового життя народу» [2, с. 57]. Інтелігенти у молодого І. Франка теж покликані просвітити народ, боротися за його кращу долю. Правда, концепція інтелігента як

особливого суб'єкта духовно-практичної діяльності однієї з сил суспільно-історичного прогресу в повісті не постає як цілісна проблема, поки що вона «прибрана в шати легенди» (Т. Гундорова). Важливим є прагнення І. Франка розкрити характер інтелігента через його зв'язок з народом, з його визвольними традиціями, хоча в повісті «Петрії й Довбушуки» письменник «ще не виділяє образ інтелігента як особливий об'єкт зображення» [2, с. 57]. Можливо, не без впливу ідеологічних творів І. Нечуя-Левицького І. Франко у 80-ті роки виробив нові підходи у відображенні характеру інтелігента. Письменник розглядав його в аспекті «малювання певних суспільно-політичних течій серед нашої суспільності», тобто, як стверджує Т. Гундорова, «ідеологічне узагальнення такого характеру виступало для Франка неодмінною ознакою типовості» [2, с. 9]. Проблема інтелігенції, за І. Франком, не може бути розв'язана лише в плані соціально-побутовому. Новий зміст естетичного відображення І. Франко пов'язував з описом героя як суб'єкта суспільно-історичного діяння. Головним для І. Франка став психологічний аналіз соціальних явищ: «як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і, навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються нові події соціальної категорії» [8, т. 34, с. 363].

Отже, складний період у політичному і культурному житті України покликав письменників розробляти нові теми, порушувати нові проблеми, визначити свою громадянську позицію. Для І. Нечуя-Левицького це виявилось насамперед у створенні ідеологічних повістей, герої яких відстоюють право на соціальне і національне визначення. Таким був і сам письменник: за словами І. Франка, «в ньому було щось непохитне і незмінне, але се не були ніякі партійні програми ані тези, се було його зовсім елементарне, не підлягаюче ніякій дискусії становище національне, українське. Він був українцем і українським, виключно українським письменником» [8, т. 35, с. 370].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білецький О. І. Іван Семенович Левицький (Нечуй) / О. І. Білецький // Зібрання праць : у 5 т. Т. 2 / О. І. Білецький. – К., 1965. – С. 318–367.
2. Бернштейн М. Д. Журнал «Основа» і український літературний процес кінця 50–60-х років XIX ст. / М. Д. Бернштейн. – К., 1959. – 215 с.
3. Герцен А. И. Собрание сочинений : в 30 т. Т. 7 / А. И. Герцен. – М., 1957.
4. Драгоманов М. Ан-бер Г. Малорусская литература в 1874 р. / Михайло Драгоманов // Киевский телеграф. – 1875. – №30 (9 березня).
5. Кошовий О. (Кониський О. (Коли ж виясниться?) За проводом повісті «Хмари» Нечуя-Левицького) / О. Кошовий // Правда. – 1875. – №19. – С. 768–774; № 20. – С. 807–813.
6. Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів : у 10 т. / І. С. Нечуй-Левицький. – К. : Наукова думка, 1965–1968.
7. Огоновський О. Історія літератури руської / Омелян Огоновський // Зоря. – 1890. – Річн. II. – Ч. 3. – С. 649–660.
8. Пыпин А. Н. История славянских литератур / А. Н. Пыпин, В. Д. Спасович. – СПб., 1879. – Т. 1.
9. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.

10. *Чижевський Д.* Памфіл Юркевич / Дмитро Чижевський // *Основа*. – 1993. – №2. – С. 141–155.

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

**«HE WAS... AN EXCLUSIVELY UKRAINIAN WRITER... FOR
THE UKRAINIAN NATION»: IVAN FRANKO ON THE
IDEOLOGICAL WORKS BY IVAN NECHUY-LEVYTSKYI**

Natalia ZINCHENKO

*Volodymyr Korolenko National Pedagogical University of Poltava,
2 Ostrohgrads'kyi Str., Poltava, 36000, Ukraine*

This article deals with I. Franko's assessment of I. Nechuy-Levytsky's role in the development of the Ukrainian national idea. Special attention is paid to the analysis of the article «Ivan Levytsky's (Nechuy's) Jubilee», where the author refers to the writer through prism of history, reassesses his ideological works raising the issues of social and national liberation of the Ukrainian nation.

Keywords: Ivan Franko, Ivan Nechuy-Levytsky, national identity, ideological work, national idea.

**«ОН БЫЛ... ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО
УКРАИНСКИМ ПИСАТЕЛЕМ... ДЛЯ УКРАИНСКОЙ НАЦИИ»:
ИВАН ФРАНКО ОБ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ИВАН НЕЧУЯ-ЛЕВИЦКОГО**

Наталія ЗИНЧЕНКО

*Полтавский национальный педагогический университет имени В. Г. Короленко,
ул. Остроградского, 2, Полтава, Украина, 36000*

Рассмотрено оценку Ивана Франко роли Ивана Нечуя-Левицкого в становлении национальной идеи украинского народа. Особое внимание уделено анализу статьи «Юбилей Ивана Левицкого (Нечуя)», где автор обращается к личности писателя сквозь призму истории, по-новому оценивает его идеологические произведения, в которых затрагиваются проблемы социального и национального освобождения украинской нации.

Ключевые слова: И. Франко, И. Нечуй-Левицкий, статья «Юбилей Ивана Левицкого (Нечуя)», национальная особенность, идеологические произведения.

УДК 82.09-051 І.Франко:17.022-057.40 О.Пахльовська

ЗАСАДНИЧІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРИНЦИПИ ІВАНА ФРАНКА В ОЦІНЦІ ОКСАНИ ПАХЛЬОВСЬКОЇ

Ірина ШУТКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: igshutka@yandex.ru*

Досліджено позицію Оксани Пахльовської щодо засадничих літературознавчих принципів Івана Франка, зокрема стосовно його концепції історії української літератури, а також щодо внеску науковця в гуманітарну науку.

Ключові слова: літературознавчі принципи, принцип історизму, цивілізаційний підхід, ідея єдності літературного процесу, інтелектуалізація літературознавства.

Для письменниці, культуролога, перекладача, професора Римського університету «Ля Сап'єнца», наукового співробітника Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України Оксани Пахльовської внесок Франка-науковця в українську гуманітаристику – насамперед літературознавство, – його новаторство в осмисленні літературного процесу стали предметом аналізу в кількох працях. Це, зокрема, «Українська літературна цивілізація», «Українсько-італійські літературні зв'язки XV–XX ст.» (фрагмент цієї праці було також опубліковано у виданні: Іван Франко і світова культура: матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.) : у 3 кн. Кн. 1 / упоряд. Б. З. Якимович ; редкол.: І. І. Лукінов, М. В. Брик, Г. Д. Вервес та ін. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 179–182), а також стаття «Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії».

Можна виокремити кілька засадничих літературознавчих принципів І. Франка, на яких акцентувала О. Пахльовська: ідея єдності літературного процесу, принцип історизму, цивілізаційний підхід. А своєрідним наслідком-метою Франкової наукової (як і художньо-творчої, перекладацької) діяльності літературознавець вважає інтелектуалізацію та європеїзацію українського літературного процесу й української науки про письменство. У трактуванні О. Пахльовської галицький учений постає як знакова постать, яка своїм глибоким аналітичним мисленням, енциклопедичними знаннями й самовідданою працею змогла піднести українське літературознавство, зокрема історію літератури, на якісно новий рівень.

У XIX столітті, коли в Європі активізувався процес формування літературознавчих концепцій і методологій та посилювався інтерес до національних літератур, одна за одною почали з'являтися історії цих літератур. Перші спроби написати історію українського письменства належали Якову Головацькому, Миколі Петрову, Миколі Дашкевичу,

Олександрові Барвінському [1]. О. Пахльовська наголосила: І. Франко перший в українській науці вдався до концептуального, системного (а не фрагментарного, як раніше) осмислення та викладу історії українського письменства, утвердження ідеї єдності, тяглості, безперервності української літературної традиції від найдавніших часів до Івана Котляревського і Маркіяна Шашкевича. У фундаментальній італомовній праці «Українська літературна цивілізація», де дослідниця проаналізувала тисячолітню еволюцію українського письменства, в межах сьомого розділу (тут представлено період 1870–1914 років) є окремий підрозділ, присвячений постаті І. Франка. В означеній авторкою багатогранності цієї фігури: прозаїк, драматург, поет, політолог – знаходимо також позицію «Франко, історик літератури, між старовиною і модернізмом». Пишучи про чільництво галицького вченого в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття, О. Пахльовська зазначила, що він особливу увагу приділяв проблемі систематизації історії літератури, досліджував письменство різних історичних епох: від киеворуської до новочасної. Вона наголосила на Франковій оцінці давнього українського письменства і його особливостей, зокрема на визнанні важливої формотворчої ролі усної традиції, що існувала паралельно з «офіційною» писаною літературою [10, с. 625]. Також авторка вважає науково вартісним Франкове трактування нових літературних феноменів: реалізму, модернізму. Зокрема, сутність реалізму учений пов'язував не тільки з естетичною площиною, а й із розвитком національної культури, а літературу і мистецтво розглядав не лише як естетично-гносеологічні інструменти, а і як засоби етичної трансформації суспільства. У цьому дослідниця вбачає знаковість постаті вченого не тільки для української, а і світової культури [10, с. 626].

Використання принципу поступовості літературного процесу, спадкоємності епох О. Пахльовська продемонструвала, зокрема, на прикладі Франкової наукової розвідки «Данте Аліг'єрі. Характеристика Середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії». І. Франко задумував працю про видатного італійця ще під час навчання у Дрогобицькій гімназії. Спонукою до втілення ідеї стало прохання української громади в Перемишлі. Там учений уперше і репрезентував це дослідження, відтак його було надруковано в «Літературно-науковому віснику». Опісля, доповнене вибіркою ліричної та лірично-дидактичної поезії Данте, в 1913 році, вийшло окреме видання [7, с. 7–8]. Треба мати на увазі, що на той час І. Франко відійшов од захоплення суто ідеологічним, тенденційним трактуванням літератури як художнього відповідника життя, зокрема соціально-політичної реальності (такі погляди були притаманні йому в період захоплення соціалістичними ідеями). Натомість важливого значення в літературознавчій парадигмі науковця набуло глибоке осмислення феномена естетики [4, с. 122, 123].

Зокрема, О. Пахльовська простежила логіку постання, генеалогію культурних епох Середньовіччя та Ренесансу, які окреслив І. Франко у праці «Данте Аліг'єрі»: культуру Середніх віків формували такі чинники, як занепад Риму, поширення християнства та форм суспільної організації германських племен, тим часом епоха Відродження, хоч як парадоксально, постала з двох ворожих світоглядних систем: Античності й Середньовіччя, язичництва та християнства. На думку професора «Ля Сап'єнца»,

Франкова концепція Середніх віків була противагою загальноприйнятій, яка традиційно недооцінювала середньовічну культуру та її значення [6, с. 143–144].

Як писала О. Пахльовська, в розвідці про Данте І. Франко повністю реалізував свій основний методологічний принцип – принцип історизму [3, с. 142]. Він, як відомо, був однією з вихідних позицій культурно-історичної літературознавчої школи (до якої тяжів І. Франко) і передбачав комплексний підхід до письменства: художньо-естетичному аналізу будь-якого літературного явища передують глибоке вивчення, пошук його коренів у суспільно-історичному ґрунті [1]. Проте варто зробити застереження: на зламі 80–90-х років XIX століття під впливом новітніх досягнень європейської науки І. Франко-філолог увів у свою методологічну базу (поруч із принципами культурно-історичного підходу) засади порівняльно-історичного, біографічного, філологічного, критично-естетичного літературознавства: «І. Франко не йшов сліпо за якимись певними позиціями тієї чи іншої школи, а творчо використовував методологічний досвід своїх сучасників, при цьому вносив свої теоретичні ідеї в розуміння основних шкіл, наснажуючи їх набутками української літератури» [2, с. 504].

Як зазначила О. Пахльовська, в першому розділі розвідки про Данте – під назвою «Середні віки» – І. Франко подав розвиток літератури, культури, релігії середньовічної Італії крізь призму соціальних потрясінь та історичних катаклізмів. Друга частина праці – це аналіз своєрідності італійської та французької культур, особливостей середньовічного світогляду, науки та філософії тощо. У розділах, присвячених постаті італійського поета, І. Франко торкнувся суспільно-політичної ситуації у Флоренції XIII століття (боротьба гвельфів і гібелінів – прихильників папи та імператорської влади), діяльності Данте як політичного діяча і складної психологічної сутності його почуття до Беатриче. Такі суспільно-історичні екскурси, пояснила дослідниця, дають змогу І. Франкові «впритул підвести читача до проблем творчості Данте та до розуміння філософської глибини в творах титана середньовічної культури» [6, с. 141–142]. Справді, І. Франко сподівався, що «нарис ідейного ґрунту середніх віків та їх цивілізації допоможе нам зрозуміти також появу Данте і оцінити його значення для загальної літератури» [7, с. 10]. Відтак, для нього важливими були різні чинники: і «політичний ідеал римського царства», і «противенство двох мечів, світського й духовного», і «феодалний нелад з його жорстокостями та чеснотами», і «горда незалежність особи», і «схоластична вченість з її хитро, аж до найдрібніших деталей обдуманого будовою світу», і «містика з її змаганнями зглибити незглиблені тайники буття й віри», і «гаряча релігійність, що доходить іноді до догматичної нетерпимості», і «високорозвинена та строго продумана поетична техніка, глибина замислу та лапідарність вислову», і «високе, абстрактне розуміння жінчини й любові» і т. д. [7, с. 51–52].

Характерною рисою І. Франка-науковця О. Пахльовська вважає його уважне ставлення до моральних аспектів життя людини і суспільства, зокрема етичних наслідків великих історичних зрушень, переломних моментів і кризових періодів як передумов подальшого розвитку. «Божественна комедія» для І. Франка, як зазначила професор «Ля Сап'єнца», є апофеозом культури Середньовіччя, але водночас морально-етичним кодексом нової людини, нової особистості, що стала ренесансним відкриттям. Окрім

того, «праця Франка не замикається в межах історико-літературного дослідження конкретного періоду. Для нього дантівська космогонія – це і «віковічна повість кожного з нас, кожного, хто думав, любив, помилявся, падав духом і знов підносився», історія людини, драматичний літопис її світогляду, її інтелектуальної та моральної еволюції» [6, с. 147].

Думки О. Пахльовської про увагу І. Франка у процесі аналізу того чи іншого літературного явища до конкретно-історичного та суспільно-психологічного контексту суголосні з міркуваннями Михайла Наєнка. Цей дослідник, зокрема, називав головними для І. Франка у тлумаченні літератури історичний і психологічний принципи: йдеться про розуміння історії літератури як частини історії духовності народу і про глибокий аналіз зв'язку естетики, образного мислення та літератури зокрема з «психологічними порухами в людській душі» [4, с. 122]. Як і М. Наєнко, О. Пахльовська основою Франкового критичного осмислення літературного процесу вбачає переконання, що історію літератури не можна розглядати окремо від історії цивілізації, – це так званий «цивілізаційний підхід» [10, с. 625]. Франкову концепцію історії літератури – історії літератури як фрагмента історії цивілізації й історії національної літератури як фрагмента світової цивілізації – науковець визначила як культурологічну [8, с. 21]. Еволюція письменства справді була для І. Франка частиною культурного процесу, «частиною історії розвою духовного життя народу» [8, с. 8], відтак мета історика літератури – збагнути «дух епохи», вловити «загальну фізіономію духовного життя епохи» [9, с. 36].

Для досягнення цієї мети, для адекватного аналізу літературного явища, як вважав І. Франко, дослідникові доцільно використовувати досягнення різних наукових галузей, як-от історії, філософії, психології, естетики, соціології, мовознавства, фольклористики тощо. Цей міждисциплінарний Франків підхід сформувався в період активного пошуку нових способів наукового аналізу літературних творів – на рубежі XIX – початку XX століття [3, с. 204]. Комплексне мислення І. Франка-літературознавця дало підстави О. Пахльовській назвати його «стратегом» національної культури. Дослідниця виокремила «три основні історичні вузли» його діяльності. Це секуляризація галицької культури («прорвав тематичну, естетичну і стилістичну блокаду несекуляризованої культури»), послідовна і цілеспрямована європеїзація української культури, долучення її до тем і моделей світового літературного процесу («трансплантація» окремих жанрів і поетичних форм у національну літературу, її інформативне насичення знанням про інші культури), новаторська концептуалізація політичної та культурної перспективи України як цілісного культурно-історичного феномена («перший з такою силою після Шевченка – проголошує не лише необхідність, а й неминучість самостійного шляху розвитку української культури»), формулює ідею культурної цілісності та специфічності України) [5, с. 21–22]. Якщо перша позиція: звільнення культури від впливу церкви – реалізовувалася радше через механізми художньої творчості, то дві інші: європеїзація і концептуалізація української культури та національної свідомості – більшою мірою поле науки.

Безперечно, Франкова грандіозна, планомірна, енциклопедичного характеру праця – наполегливі спроби синтезувати іноземний досвід, національну специфіку та досяг-

нення різних галузей гуманітарного знання – сприяла інтелектуалізації українського літературознавства. Ідеться про глибоке осмислення як специфіки розвитку українського письменства, так і цілей та методологічного інструментарію, якими мав би керуватися дослідник історії літератури, розширення поняттєвого апарату, часового і просторового засягу української літературознавчої науки, що значно підвищило її рівень і сприяло подальшому розвитку. Заслугу вченого О. Пахльовська вбачає у критиці ірраціонально-містичного романтизму, поверненні до інтелектуальної парадигми, реконструкції явищ літературного процесу давніх віків у новій оптиці. «Але І. Франко не просто реінтегрував давню літературу в історичну динаміку новітньої української літератури. Від давньої літератури він перейняв ідею Книги як центру пізнання, концептуалізував як ідейну сферу пізнання власне мистецтво і літературу. Саме цим він забезпечив радикальну інтелектуалізацію української культури, яка, пройшовши також через творчу практику М. Коцюбинського та Лесі Українки, виявилася повносилою живою реальністю для експериментів модернізму 20-х років нашого (XX. – I. III.) століття» [5, с. 27].

Насичення українського літературного процесу новим змістом і окреслення його нових перспектив – це результат масштабної та різнопланової перекладацької й дослідницько-літературознавчої праці І. Франка, що вводила українську культуру в глобальний діалог з культурами різних епох і народів (від шумеро-вавилонської поезії, давньоіндійського епосу, античної літератури, європейського Середньовіччя до сучасної для нього епохи) [5, с. 30]. У цьому контексті О. Пахльовська писала про «інтеграцію цілих масивів чужоземної літератури в українську культурну свідомість, універсалізацію культурної рецепції українського суспільства». Як вона вважає, у виборі імен і творів український учений керувався «розпачливим усвідомленням “прірв” у діалозі між Україною і світом, а його мету вбачає у реконструкції живого культурного контексту України в діахронічному зрізі, – адже “добрі приклади” є “підвалинами власного письменства”» [5, с. 29]. Дослідниця українсько-італійських літературних зв’язків наголосила на великому значенні Франкових праць з історії італійської літератури, перекладів з італійської, зокрема творів Данте, Джордано Бруно, Д. Джусті, Г. Д’Анунціо.

Власне, опанування вершинних явищ світової культури О. Пахльовська вважає одним із найбільших Франкових заповітів гуманітарній науці. Вивчення позитивного і негативного культурного й загальносуспільного досвіду інших націй, проектування «чужих» проблем на національний ґрунт, а уроків минулого – на сьогодення свідчить: І. Франко керувався розумінням того, що «культурно-історичний досвід народів важливий не сам по собі, він вартісний і необхідний насамперед у тій мірі, в якій може сприяти вирішенню проблем, що стоять перед кожною національною культурою» [6, с. 141]. Зокрема, оглядаючи дослідження «Данте Аліг'єрі...», О. Пахльовська віднайшла паралелі з українськими реаліями: скажімо, у пильній увазі та вболіваннях І. Франка за повноцінний розвиток італійської культури вона прочитує його тривогу за долю української мови. І. Франко розумів, що існують закони, закономірності, яким підвладні різні епохи і різні культури. Він, зокрема, знав, як писала авторка, про такий історичний «закон», як своєчасний прихід до народу поета, здатного належно осмислити його трагедії та проблеми [6, с. 146–147]. Для італійців таким поетом став Данте. О. Пах-

львівська зауважила, що в інтерпретації І. Франка Данте – найбільший реформатор Середньовіччя, ініціатор усіх новочасних літератур та ідейний фундатор національних рухів.

Отже, на думку О. Пахльовської, найпродуктивнішими ідеями в І. Франка-літературознавця були: 1) системний підхід до письменства; 2) концептуальний виклад історії українського письменства; 3) активізація та розвиток міжлітературних і міжкультурних зв'язків. Це поглибило розуміння специфіки української літератури і культури, окреслило її самобутність і створило передумови для літературних феноменів ХХ століття, як «розстріляне відродження», шістдесятництво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Гнатюк М.* Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч / М. Гнатюк. – Львів : Місіонер, 2002. – 207 с.
2. *Гнатюк М.* У пошуках літературознавчої методології (І. Франко, О. Пипін, Г. Брандес) / М. Гнатюк // *Confraternitas*. Ювілейний збірник на пошану Ярослава Ісаєвича / відп. редактор Микола Крикун, заступник відп. редактора Остап Серeda. – Львів, 2006–2007 (Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Збірник наукових праць. Вип. 15 / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України).
3. *Гнатюк М.* Франкова теорія міждисциплінарного аналізу мистецьких творів / М. Гнатюк // *Вісник Львів. ун-ту.* – 2008. – (Серія філологічна ; вип. 44 ; ч. 1).
4. *Насенко М.* Історія українського літературознавства : підручник / М. Насенко. – К. : Видавничий центр «Академія», 2001. – 360 с.
5. *Пахльовська О.* Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії / О. Пахльовська // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали міжнародної конференції, Львів, 25–27.09.1996. – Львів : Світ, 1998.
6. *Пахльовська О.* Українсько-італійські літературні зв'язки ХV–ХХ ст. / О. Пахльовська. – К. : Наукова думка, 1990. – 215 с.
7. *Франко І.* Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії / І. Франко // *Зібрання творів* : у 50 т. Т. 12 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1978.
8. *Франко І.* Задачі і метод історії літератури / І. Франко // *Зібрання творів* : у 50 т. Т. 41 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1984.
9. *Франко І.* План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви / І. Франко // *Зібрання творів* : у 50 т. Т. 41 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1984.
10. *Pachlovska O.* *Civiltà letteraria ucraína* [Українська літературна цивілізація] / O. Pachlovska. – Roma : Carocci Editore, 1998. – 1104 p.

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

**IVAN FRANKO'S VIEWS ON LITERARY STUDIES AS VISUALIZED
BY OKSANA PACHLYOVSKA****Iryna SHUTKA**

*The Ivan Franko National University of L'viv,
1 Universytetska Str., L'viv, 79000, Ukraine,
e-mail: igshutka@yandex.ru*

This article investigates Oksana Pachlovska's approach to the fundamental principles Ivan Franko employed in his literary studies, in particular to his conception of the history of Ukrainian literature, and her evaluation of his contribution to humanities.

Keywords: principles of literary studies, principle of historicism, civilizational approach, idea of unity of literary process, intellectualization of literary studies.

**ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ
ПРИНЦИПЫ ИВАНА ФРАНКО В ОЦЕНКЕ
ОКСАНЫ ПАХЛЁВСКОЙ****Ирина ШУТКА**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000,
e-mail: igshutka@yandex.ru*

Исследовано оценки Оксаны Пахлёвской основополагающих литературоведческих принципов Ивана Франко, в частности в свете его концепции истории украинской литературы, а также оценки вклада ученого в развитие гуманитарной науки.

Ключевые слова: литературоведческие принципы, принцип историзма, цивилизационный подход, идея единства литературного процесса, интеллектуализация литературоведения.

УДК 821.161.2-1.09 І. Франко:159.964.26

ІВАН ФРАНКО – МО ЯНЬ (莫言): ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ПОШУКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ДІАЛОГУ

Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1/309, Львів, Україна, 79000,
e-mail: pecharskyu@ukr.net*

Статтю присвячено компаративістичним дослідженням «наукового й ідеального реалізму» Івана Франка та «галюцинаторного реалізму» Мо Яня (莫言). На фактичному художньому матеріалі розглянуто естетично-філософські аспекти видатного українського і китайського письменників, у сюжетотворчих мотивах яких головним героєм часто виступає homo viator (людина-мандрівник). Таким чином різномірні етнокультурні парадигми митців Заходу і Сходу зливаються в осмислене і прикметне ціле, долаючи межі ментального хронотопу. У дослідженні порушується проблема критеріїв у номінації на Нобелівську премію в галузі літератури.

Ключові слова: «науковий реалізм», «ідеальний реалізм», «галюцинаторний реалізм», метафора, об'єктивна істина, історія, сучасність, міф, казка, художній світ, образи-символи.

На літературній презентації відомий китайський письменник, лауреат Нобелівської премії за 2012 рік Мо Янь сказав, що осінь – друга весна, а кожен поживклий листок є квіткою.

Схоплена у своїй суті думка дає змогу збагнути різномірні світоглядно-поетологічні парадигми Заходу і Сходу. Адже ми, європейці, звикли до безпосереднього сприйняття «живописних» та «співучих» мотивів природи, мелодійні акорди яких завжди підслухані пензлем. Значно глибший зміст у метафоричних словах письменника вбачає людина китайської цивілізації, для якої *весна* і *осінь* – це об'єктивно існуюча «повнота (коло-ворот) часу».

Саме в цю осінню пору року, де усе довкола вальсує жовто-багряним листям, кандидатуру І. Франка у 1915 році було висунуто на здобуття Нобелівської премії. Дослідники вважають, що лише передчасна смерть завадила геніальному українському письменнику, перекладачеві, науковцеві, громадському діячеві удостоїтись почесної нагороди, а також – нібито запізнила кореспонденція від професора, доктора філософії з Відня Й. Застирця. Хоча історія знає випадки, коли порушували традицію церемонії вручення: власне у 1931 році шведському поетові Еріку Акселю Карлфельдту посмертно присвоєно Нобелівську премію.

Варто зауважити, що творча свідомість І. Франка була без домішки марнославства, й аж ніяк не викликала у його титанічній праці преміально-меркантильний інтерес.

Митець переконливо запевняв, що людська слава це не більш як «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» (лат. Суєта суєт і все суєта):

«Хоч би все небо папером було,
Хоч би все море чорнилом було,
Зорі б на пера всі перекувать,
Ангели б сіли там пір'ям писать,
То не списали б – так мудрий прорік –
Мудрості Божої ввік» [10, с. 206].

Такий «ідеальний реалізм» І. Франка певною мірою суголосний із конкретними життєвими реаліями у долі І. Багряного – українського письменника-емігранта, що відсидів 83 дні у камері смертників НКВС, а в 1963 році відмовився від наміру отримати Нобелівську премію, щоб не наражати свого сина на репресії, який мешкав у Радянському Союзі. Зрештою Багряного спіткала така ж посмертна доля лауреата як і Франка. Цікавий факт: адже наступного року в 1964-му французький мислитель-драматург Ж.-П. Сартр, ставши лауреатом Нобелівської премії, відмовився прийняти цю нагороду. Він зазначив у зверненні до Шведської академії, що «письменник не повинен перетворюватися на громадський інститут». Це, власне, – повнокровний і довершений світ творчого буття! Правда є в ньому і свої болі, і життєві труднощі, і суперечності.

У сюжетотворчих мотивах творів Мо Яня й І. Франка головним героєм часто виступає homo viator (людина-мандрівник). Адже у 1914 році І. Франко переклав давню китайську народну пісню «Дівчина-воячка». «Наймовірніше, – як слушно зазначає М. Москаленко у «Нарисах з історії українського перекладу», – цей твір зацікавив його передусім як приклад мандрівного або всесвітньо поширеного сюжету, якому перекладач присвятив і однойменне (але на слов'янському матеріалі) дослідження, що ввійшло до його «Студій над українськими піснями» [2, с. 189].

Китайська народна пісня «Дівчина-воячка» у перекладі І. Франка пронизана духом боротьби, відваги й палкої любові Моу-Лян до своєї рідної країни. Військові товариші дивувались, що, воюючи з дівчиною пліч-о-пліч, не розпізнали в ній жіночу сутність. На це Моу-Лян дала філософську відповідь, що пояснює органічний зв'язок і рівновагу вселенської зрілості принципів «Інь» (阴) і «Ян» (阳) – психоенергетику жіночого і чоловічого начал:

Та коли в страху смертельнім
Навздогін обоє скачуть,
Хто тоді пізнати може,
Котре він, котре вона? [8, с. 434].

Так протилежні сили «Інь» (阴) і «Ян» (阳) водночас доповнюють одна одну й існують у будь-яких природних речах. Подібну аналогію можна провести з романом «Великі груди, широкі стегна» (1996) Мо Яня, де письменник відобразив історію жінки-селянки, яка у важких умовах народила вісьмох дітей, намагаючись виховати їх разом із чужими сиротами, щоб врятувати від голодної смерті. У кінцевому результаті усі залишають матір напризволяще.

то, те що у рецептивній естетиці називають відкритим характером художнього твору [див.: 1]. У наших екзистенційних пошуках літературного діалогу таким «імпліцитним читачем-адресатом» є китайський письменник Мо Янь, справжнє ім'я якого – Гуань Моє (管谟业).

На церемонії вручення Нобелівської премії лауреат «не мовчав», як часто можна було чути звинувачення на його адресу з уст заздрісників, а «говорив» мовою правди і сумління, поділившись найболючішими дитячими спогадами у своєму житті: «Ми з мамою йдемо на колгоспне поле збирати колоски пшениці. Нещасні – такі ж, як ми, – помітили сторожа і зробили ноги. А мати бігти не могла – у неї була нога забинтована. І цей бугай-сторож схопив її і так лупцанув, що вона звалилася. Колосся забрав у нас і пішов, насвистуючи. Мати сиділа на землі, з губи у неї йшла кров. Я ніколи не забуду її жалюгідного вигляду в той момент. Багато років пізніше мати утримала мене, щоб я не помстився тому сторожеві, коли я зустрів його на ринку – вже сивого.

– Синку, – спокійно сказала вона, – той, хто вдарив мене на полі, і цей чоловік – різні люди» [7, с. 20].

Відтак мати дала збагнути синові, що людина живе лише тоді, коли любить, а любить – коли здатна усе прощати. Зрештою, жінка своїм вчинком воліла донести до свідомості дитини, що молодість – це «нескінченне майбутнє», а немічна старість її колишнього кривдника – це «дуже коротке минуле».

У такій сімейній атмосфері Мо Янь зростав як митець-мислитель, стилістика якого, на думку Нобелівського комітету, споріднена із «галюцинаторним реалізмом», що органічно поєднується з народними казками, історією та сучасністю. Певну генологічно-стильову рефлексію фантазії та реальності простежуємо і в романі Мо Яня «Країна вина» (1992), що визначається оригінальною, вишуканою системою образного мислення: *«Була вже глуха ніч, коли я відчує запах вина, що доносився із північно-східної сторони. Здавалось, джерело його спокусливого аромату – десь неподалік. (...) Скавуління собак стало якимсь опуклим, подібно винним пляшкам, усе довкола дихало дивовижно п'янким повітрям. Від цього аромату небесні очі стожар засяяли від щастя і стали пусувати, колисатися, наче дітлахи на гоїдалці; від нього осоловіли в прісних водах риби; вони вилежувались у в'юнких річкових водоростях і пускали бульбашки»* [5, с. 41].

Це персоніфіковане явище можна віднести до своєрідної казкової метаморфози, яка зумовлена історичною свідомістю на ґрунті активізації фольклорної традиції. Так народна китайська мудрість каже: «Щоб пізнати смак вина, не конче випивати всю бочку». Недарма його надзвичайно приємний аромат гурмани називають душею похмільного блаженства. Адже вино, як слушно зауважує у своєму романі Мо Янь, виготовлене тим чи іншим виноробом – різне, «індивідуальне» як і сама людина, бо винний напій у кожному випадку зокрема має особливий неповторний смак, історію, секрети вирощування дарів природи та рецепти їхнього бродіння.

У Китаї існували поетичні угруповання – «Вісім безсмертних Винної чаші», «Шість мудреців Бамбукового струмка», до яких входив і сам Лі Бо. Це була своєрідна літературна школа, де за чаркою вина, біля гірського потоку, в заростях бамбуку приятелі

читали вірші, обмінювалися думками про секрети поетичного слова. Тема вина у їхній творчості містить передусім глибоку філософську думку, яка стверджує, що у похміллі людина залишається сама собою, звільняючись від мирської суєти суєт. Ще Пліній Старший говорив, що «істинна – у винні» (лат. *in vino veritas*). Зрештою, даоське вчення користувалося цим напоєм у своїх сакральних атрибутах містичної традиції. У класичному китайському «Каноні поезії» мовознавці підрахували, що слово «вино» зустрічається в ній 63 рази, а в поезії епохи династії Тан ледь не кожен вірш торкається цієї теми. Таким чином, образ «вина» – невід’ємний елемент не лише в творчості Мо Яня, але й усієї китайської культури.

Іноколи порівняльне зіставлення художніх творів може розкрити нові інтертекстуальні екзистенційно-сміслові горизонти. Приміром, в оповіданні «Тітонькин Диво-ніж» Мо Яня [див.: 6] образ чудодійного бірманського ножа проектується на дещо «прихований зміст», який опиняється під владою не лише художньої структури метатексту, але й наукової. Адже завдяки археологічним дослідженням стало відомо, що перші залізні вироби ножів мали «космічне» походження і були виготовлені з уламків метеоритів ще в III–II тис. до н. е. На основі цих наукових фактів Мо Янь приписує надприродні властивості художньому образу чудотворного бірманського гнучкого ножа.

«Цей ніж, – як слушно зауважує О. Шинкаренко, аналізуючи сюжет твору Мо Яня, – є частиною образу тітоньки Сунь, і саме завдяки ньому оповідання не перетворюється на нудний перелік пересічних подій, а отримує додатковий вимір. Після смерті тітоньки ніж намагаються вбудувати у вульгарну повсякденну реальність: ним рубають м’ясо та ріжуть овочі на кухні, але швидко розуміють, що він для цього непридатний. Галюцинація, непридатність, марність існують у світі письменника аби наочно продемонструвати його мешканцям відносність їх усталеного побуту» [13].

Звідси – елементи «галюцинаторного реалізму», які можуть переходити до різномірних семічних систем. Одна із них – «ідеальний реалізм» І. Франка, що простежується в поезії «Як те залізо з силою дивною». Такі асоціативні відношення текстів дають змогу виявити сліди «подвійного смислу» того чи іншого образу, зокрема – алхімію чудотворного ножа в оповіданні Мо Яня завдяки Франковому поетичному «магнетизмові заліза»:

Як те залізо з силою дивною,
Що другеє залізо тягне к собі
І магнетизмом звесь, не в супокою
Зціпляєсь, але в ненастанній пробі, –

А як його безділля вкриє ржою,
Під ржею й сила гине, мов у гробі, –
Отак і серце, що, грижі стрілою
Прошиблене, само з’їдаєсь в собі.

Лиш праця ржу зотре, що грудь з’їдає,
Чуття живе, неткнуте заховає,
Непросихаючу нору живить.... [9, с. 146].

Поєднання фрагментів різних текстів уможлиблюють смислову зв'язаність елементів «галюцинаторного» й «ідеального» реалізму. Адже невловимий слід загадки чудотворного ножа у творі Мо Яня можна віднайти лише в щоденній «сродній праці», яка, на думку Франка, повинна відповідати істинному покликанню людини, її духовним порухам серця.

Зрештою і «галюцинаторний реалізм» Мо Яня не втратив рацію наукового й ідеального буття. Приміром, в оповіданні «Геній» незрозумілі чудернацькі наукові дослідження Цзян Дачжі стосовно попередження землетрусів у певних регіонах країни спонукало його допитливих друзів до низки філософських запитань: «Кавун – це земля, тоді листя кавуна – це що? Квіти кавуна – що це? Насіння кавуна – що це? Що таке кукурудза? Що таке соєві боби? Що таке борсук, який їсть кавуни? Що таке пустеля? Що таке хімічне добриво з сечовини? ... А що ж таке людина?» [4, с. 176].

Таким чином письменник торкається глибинних смисложиттєвих орієнтацій людини, пов'язаних із переможною хвилею пізнання істини.

Археологія дослідження «наукового реалізму» І. Франка, що стосується китаєзнавчого дискурсу, лежить у глибині застиглого трепету докторської дисертації про історію старохристиянського роману про Варлаама і Йоасафа, яку він захистив у Віденському університеті 1893 році. У своєму дослідженні Франко поділяє думку Цотенберга, що «є дуже багато редакцій легенд про Будду, з яких жодна повністю не підходить до нашого роману: загалом найближче до нього стоїть, на наш погляд, китайський варіант “Абхінішкрананасутра”» [12, с. 571].

Зрештою чимало археологічних та письмових пам'яток, зокрема «Софійський літопис», свідчать про зародження тісних соціально-культурних взаємин України з Китаєм ще в епоху Трипільської культури (IV–III тисячоліття до нашої ери) і Київської Русі, особливо за часів князювання Данила Галицького (середина XIII століття).

На літературних скрижальях українсько-китайських взаємин XX–XXI ст. виکارбовані такі відомі імена перекладачів як Ге Баоцюань, Шень Яньбін, Чжоу Цзожень, Лан Мань, Чжу Хун, Хе Жунчан, Іван Чирко, Леонід Первомайський, Лідія Голубнича, Геннадій Турков та ін. Слід зазначити, що найвищу нагороду для зарубіжних перекладачів української літератури, себто Премію імені Івана Франка, отримав у 1989 році професор Ге Баоцюань. У його творчому доробку – переклади на китайську мову поезії Лесі Українки, Тараса Шевченка й Івана Франка.

І хоча екзистенційні пошуки літературного діалогу Івана Франка й Мо Яня розділяє майже століття різних етнокультур і віросповідань, проте зближує – ідея пізнання істини, любові, добра, «космічного порядку» і «подолання хаосу», що спричинило до появи багатьох спільних лейтмотивів у творчості китайського і українського митців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Ізер В.* Процес читання: феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.: Слово, Знак, Дискурс / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 263–276.

2. *Москаленко М.* Нариси з історії українського перекладу / Михайло Москаленко // Всесвіт. – 2006. – № 5–6. – С. 174–194.
3. *Мо Янь* Большая грудь, широкий зад / Мо Янь. – Санкт-Петербург: Амфора, 2013. – 830 с.
4. *Мо Янь* Геній / Мо Янь // Всесвіт. – 2010. – Спеціальний випуск журналу. Альманах китайської літератури. – С. 170–176.
5. *Мо Янь* Страна вина / Мо Янь. – СПб.: Амфора, 2012. – 446 с. – (Серия «Будущие нобелевские лауреаты»).
6. *Мо Янь* Тегушкин чудо-нож / Мо Янь // Современная китайская проза. Багровое облако: Антология составлена Союзом китайских писателей. – М. ; СПб., 2007. – С. 335–351.
7. Промова лауреата Нобелівської премії в галузі літератури за 2012 рік Мо Яня на церемонії вручення («Я оповідач») // Українська літературна газета. – №2 (86). – 2013. – С. 20.
8. *Франко І.* Дівчина-воячка (старокитайська народна пісня) / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 10 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1977. – С. 431–434.
9. *Франко І.* З вершин і низин / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 1 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 19–339.
10. *Франко І.* Мій Измарад / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 2 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 179–271.
11. *Франко І.* Поезії, що не ввійшли до збірок / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 3 / Іван Франко – К. : Наук. думка, 1976. – С. 339–394.
12. *Франко І.* Хід і сучасний стан історико-літературного дослідження про «Варлаама і Йоасафа» / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 30 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 541–593.
13. *Шинкаренко О.* Бірманський гнучкий ніж Мо Яня / Олег Шинкаренко // ЛітАкцент [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/10/19/birmanskyj-hnuchkyj-nizh-mo-janja/>

*Стаття надійшла до редакції 23.12.2013
Прийнята до друку 31.03.2014*

IVAN FRANKO – MO YAN (莫言) EXISTENCE SEARCHING FOR LITERARY DIALOGUE

Andriy PECHARSKYY

*The Ivan Franko National University of Lviv,
Philology Faculty, Ukrainian Literature Dpt.,
1/ 309 Universytets'ka Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: pecharskyu@ukr.net*

The paper contains a comparative research of Ivan Franko's «scientific and ideal realism» and Mo Yan's (莫言) «hallucinatory realism». The actual literary material serves as a basis for analysis of aesthetic and philosophical aspects of works of two prominent Ukrainian and Chinese writers, where the protagonist is not infrequently a homo viator (traveller). Therefore, dissimilar ethnocultural paradigm of the representatives of the Occident and the

Orient merge into a conceptualized unity crossing the borders of mental chronotope. The article tackles an issue of criteria in nomination for the Nobel Prize in literature.

So diverse ethnocultural artists paradigm of East and West merge into a meaningful whole and distinguishing overcoming mental-space boundaries. The research problem is violated criteria nomination for the Nobel Prize in Literature.

Keywords: scientific realism, ideal realism, hallucinatory realism, metaphor, objective truth, history, modernity, myth, fairy tale, artistic world, symbolic image.

ИВАН ФРАНКО – МО ЯНЬ (莫言): ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПОИСКИ ЛИТЕРАТУРНОГО ДИАЛОГА

Андрей ПЕЧАРСКИЙ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра украинской литературы имени академика Михаила Возняка,
ул. Университетская, 1/309, Львов, Украина, 79000,
e-mail: pecharsky@ukr.net*

Статья посвящена компаративистическим исследованиям «научного и идеального реализма» Ивана Франко и «галлюцинаторного реализма» Мо Яня (莫言). На фактическом художественном материале рассмотрены эстетическо-философские аспекты известных украинского и китайского писателей, в сюжетотворческих мотивах которых главным героем часто становится homo viator (человек-путешественник). Таким образом разнородные этнокультурные парадигмы литераторов Запада и Востока сливаются в осмысленное и примечательное целое, преодолевая границы ментального хронотопа. В исследовании обсуждается проблема критериев в номинации на Нобелевскую премию по литературе.

Ключові слова: «научный реализм», «идеальный реализм», «галлюцинаторный реализм», метафора, объективная истина, история, современность, миф, сказка, художественный мир, образы-символы.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2.09 «19»Франко І.:81'255:821.133.1-1

ФРАНЦУЗЬКА ПОЕЗІЯ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ І ПЕРЕКЛАДАЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Ярема КРАВЕЦЬ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра світової літератури,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

У літературній спадщині Івана Франка значне місце посідає перекладацький доробок із французької поезії, в якому безперечно перевагу має видатний французький поет Віктор Гюго. Перекладацькі задуми щодо доробку французьких поетів взагалі не покидають Івана Франка упродовж усього його творчого шляху. У його листах постійно знаходимо міркування про видання того чи іншого поета, яке він пов'язував із бажанням презентувати чільніших представників французької поезії другої половини XIX століття читачам українських літературних журналів.

Найбільше В. Гюго присутній порівняно з іншими французькими поетами і в критичній спадщині І. Франка. Він став для І. Франка безперечним літературним авторитетом, еталоном, зразком, до творчості якого він прирівнював творчі здобутки інших французьких письменників. Им'я В. Гюго бачимо і в тих Франкових літературознавчих студіях, у яких він трактував питання про стан української літератури.

Ключові слова: І. Франко, французька поезія, переклад, літературознавчі студії, літературний авторитет, В. Гюго.

У літературній спадщині Івана Франка значне місце посідає перекладацький доробок із французької поезії, в якому безперечно перевагу має видатний французький поет Віктор Гюго (20 віршів). Окрім того, І. Франко своїми зацікавленнями інтерпретатора чужомовних текстів звернувся до поетичної творчості Поля Верлена (2 вірші), Жан Мореаса (5 віршів), а також Жана Рішпена (1 вірш). Цей список доповнюється двома віршами франкомовного бельгійського поета Жоржа Роденбаха [1]; робота над цими перекладами зайняла двадцять років творчого життя І. Франка.

Літературознавчі дослідження, пов'язані із цим видом перекладацької практики І. Франка, мають доволі велику історію. Варто тут насамперед згадати дві монографії, в яких це питання знайшло певне трактування – І. Журавська «Іван Франко і зарубіжні літератури» (К., 1961); В. Матвіїшин «Українсько-французькі літературні зв'язки XIX –

початку ХХ ст.» (Львів, 1989) [з окремим підрозділом – «Українські інтерпретації творів В. Гюго», в якому автор монографії на с. 58–64; 69–73 докладно подав історію зацікавлення І. Франка політичною лірикою В. Гюго]. Окремі питання, пов'язані із Франковим перекладанням лірики В. Гюго, потрактовано у статті Н. Модестової (історія перекладів І. Франка, політичний зміст лірики В. Гюго та мотиви, якими керувався І. Франко, перекладаючи політичну лірику французького поета); і в літературознавчих публікаціях львівського науковця Х. Паляниці («З невідомих перекладів Івана Франка революційної поезії Віктора Гюго» (1960), «Невідомий переклад І. Франка з поезії Віктора Гюго» (1962) та «Переклади І. Франка із французьких поетів» (1980)). Були й дисертаційні дослідження, в яких вивчали, зокрема, проблеми українського прочитання І. Франком поезії В. Гюго (Х. Паляниця «Іван Франко – критик, популяризатор і перекладач французької літератури ХІХ ст. в Україні» (Львів, 1967)).

Ще 25 листопада 1891 року в листі до Олени Пчілки І. Франко писав: «Закроюється тут у нас видання “Антології європейських поетів” особними книжками; видаватиме її Академічне братство»; і через дві сторінки – знов про цю ж «Антологію»: «ся книжечка (Гайне) [...] має бути початком “Антології” заграничної поезії на нашу мову. Така антологія була віддавна моєю мрією, і я старався 3 роки тому назад підбити до співробітництва над нею Сивенького...» [2, т. 49, с. 310; 312].

У листі від 18 жовтня 1893 року до того ж адресата І. Франко уточнював: «З белетристики мені були б пожадані короткі новели і то найрадніше з народного життя, вірші оригінальні, а ще радше переклади лучших творів європейських поетів» [2, т. 49, с. 427]. Майже через рік, відповідаючи на лист Уляни Кравченко стосовно журналу «Жите і слово», запитував її, чи не могла б вона надіслати деякі переклади: «Я хотів би на чолі книжки б подати в'язанку перекладів з різних поетів європейських» [2, т. 49, с. 506]. Таке ж прохання висловлював і в листі до Василя Щурата, написаному того ж дня.

Переклади різних французьких поетів захопили І. Франка, особливо у зв'язку з рубрикою «Із чужих квітників» у журналі «Жите і слово». У листі, адресованому в Париж до Федора Вовка, поет просив «вирати і купити, що вважаєте відповідним для перекладів із новіших чи старших французів» [2, т. 49, с. 527], зазначаючи, зокрема, зацікавлення читачів Ж. Рішпенем, Ш. Бодлером та Беранже. Свій кінцевий задум І. Франко пояснив у листі до А. Кримського: «Мені бажається звільна знайомити нашу громаду з новішими проявами поетичної творчості і з перекладами старших творів, чим-небудь цікавих для нас або важних в історії літератури» [2, т. 49, с. 530].

Перекладацькі задуми щодо доробку французьких поетів не покидають І. Франка впродовж усього творчого шляху; на сторінках його листів постійно знаходимо міркування про видання того чи іншого поета: «Крушельницький зладить переклад кількох дрібних новелок Рішпена» (лист до Михайла Грушевського вересень 1899 року) [2, т. 50, с. 138]. І ще: «...про Сюллі Прюдому має написати Щурат, обіцяв на сьогодні, та досі не прислав» (лист до М. Грушевського від 30 вересня 1907 року) [2, т. 50, с. 331]; «Я виготовив кілька пачок творів віршами й прозою, оригінальних та переробок» (лист до В. Якіб'юка від 4 грудня 1915 року) [2, т. 50, с. 433–434].

Як знаємо, ранні перекладацькі зацікавлення І. Франка стосувалися передовсім Гомерової «Одісеї», Софокла, окремих пісень Нібелунгів, римованих перекладів «із декотрих пророків єврейських», твору «Короледворський рукопис» та ін., яких поет перекладав ще в Дрогобичі. У листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 року, в якому якраз розповідав про свій від'їзд із Дрогобича, І. Франко писав: «Вийжджаючи з Дрогобича, я віз із собою кілька книжок, записаних своїми роботами». І ще трохи вище: «...від 6-го класу почав збирати собі власну бібліотеку, котра за 3 роки заповнила у мене цілу шафу і в котрій, крім комплекту Шіллера, Клопштока, Шекспіра, мав я й “Neues Leben” Ауербаха, і Дікенса, том Гейне, дещо з Жан Поля, Гете, Віктора Гюго і т. і.» [2, т. 49, с. 243].

Видається, що вперше про своє бажання зайнятися цілеспрямованою перекладацькою діяльністю двадцятирічний І. Франко написав у листі до Ольги Рошкевич від 29 лютого 1876 року: «...думаємо видавати книжечками твори, переводжені із інших словесностей. Початок має зробити Гетого “Фауст” мого перекладу» [2, т. 48, с. 46–47]. Попервах увесь його перекладацький інтерес був зосереджений навколо Гайнріха Гайне: вже у червні 1877 року в журналі «Друг» друкувався вірш німецького поета «Бабуся Грижа» у Франковому перекладі. Цікавився І. Франко і «Царицею Меб» англійського романтика Персі Біші Шеллі, його ж поемою «Епіпсихідіон», поемою Джорджа-Гордона Байрона «Каїн», друкуючи свої переклади переважно у львівській «Дрібній бібліотеці». В одному зі своїх листів до Ольги Рошкевич 1879 року сповістив про початок роботи над Шекспіровим «Ліром».

Першу згадку про зацікавлення Франка-перекладача В. Гюго знаходимо в його листі до Івана Белея (з кінця лютого 1882 року): «...Чи до 3 числа буде В. Гюго? Я би міг виладити переклад цілого уступу “Nox”. На тій листку маєш пробу мого переводу. Я думаю, що годі нам давати в “Світі” цілі “Бичування”, а дати тільки уступ початковий (“Nox”) і кінцевий (“Lux”) [...] Для біографії міг би ти або прислати мені матеріал, або й сам зладити, як гадаєш?...» [2, т. 48, с. 304].

Як зазначила Н. Чорна, одна із упорядників творів І. Франка у п'ятдесяти томах, як і життєпис В. Гюго, так і переклад поезії «Ніч» зі збірки В. Гюго «Бичування», не були надруковані. І. Белей писав І. Франкові: «Твій переклад Віктора Гюго хороший, особливо послідній кусничок, тільки годі його друкувати, бо сконфіскували б...» [2, т. 48, с. 678]. Та й сам журнал «Світ» з кінця 1882 року перестав виходити.

Згадку про цей факт знаходимо в листі І. Франка до М. Павлика від 12 листопада 1882 року: «Я послідніми часами поробив деякі студії над сучасною поезією європейською, прочитав Ленау, Дранмора, Лейтгольда, дещо з Кардуччі, з Віктора Гюго (зачав перекладати з французького «Les Châtiments», та Белей також боїться пускати в “Світ”), – і в окремій книжці можна б не тільки подати ті вірші, але й вияснити в передмові завдання сучасної поезії» [2, т. 48, с. 328].

А далі своїми перекладацькими зацікавленнями І. Франко сягнув чотирьох сонетів Вільяма Шекспіра, «Бурі» англійського драматурга, «Натана Мудрого» Готгольда Ефраїма Лессінга.

Після значної перерви прізвище французького поета знов знаходимо у листі І. Франка до М. Драгоманова від приблизно 24 травня 1887 року, в якому він подавав

адресатові список своїх праць, згадуючи між іншим переклад із В. Гюго, надрукований 1886 року на сторінках журналу «Зоря». До постаті поета, який займав особливе місце в його власних літературознавчих і перекладацьких зацікавленнях, І. Франко знову повернувся у листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 року, викладаючи свій *curriculum vitae*.

Вірші недавно померлого французького поета цікавили І. Франка насамперед як видавця «Літературно-наукової бібліотеки». Надсилаючи Олені Пчілці листа від 30 вересня 1891 року, І. Франко тривожився здоров'ям Лесі Українки: «Та я надіюся, що чень хоч тепер, при холодній порі, воно буде ліпше, і ми зможемо якнайшвидше бачити нові її праці, особливо ж обіцяні мені для “Бібліотеки” переклади з Віктора Гюго» [2, т. 49, с. 299].

Повну ясність у це питання вносить лист І. Франка до того ж адресата від 25 листопада 1891 року: «Закроюється тут у нас видання “Антології європейських поетів” особними книжечками; видаватиме її “Академічне братство”. [...] На другу книжку хотілось би набрати вибір з Віктора Гюго; у мене є дещо поперекладуване з “Châtiments”, а коли б панна Леся згодилася дати туди своїх “Бідних людей” і перекласти ще дещо з “Légende des siècles” або інших збірок, то ми могли б зложити гарну книжечку» [2, т. 49, с. 310]. Пропонуючи Лесі Українці «її оригінальні вірші друкувати окремо», закінчував лист проханням: «А о переклади з Віктора Гюго ще раз прошу» [2, т. 49, с. 310]. Про свій задум через кілька днів повідомляв А. Кримського, якого хотів заангажувати до третього тому антології з подібною добіркою перських поетів: «На другий томик антології у нас є приладжено дещо з Віктора Гюго, і я надіюся на співробітництво при сьому томику Лесі Українки» [2, т. 49, с. 312]. Як зауважив літературознавець М. Павлюк, редактор частини листів, опублікованих у 49 томі зібрання творів І. Франка, задум видати окремою книжкою вірші В. Гюго здійснити не вдалося; Леся Українка нічого із запропонованої збірки В. Гюго не переклала, а сам І. Франко, звернувшись згодом до «Légende des siècles» французького поета, переклав з неї вірш «Вулкан Момотомбо».

З листування І. Франка бачимо, що він не одержав швидкої відповіді від Олени Пчілки: «Не знаю, де Ви тепер і чи можна мені писати до Вас, чи, може, Ви зовсім загнувалися на нас, що й чутки від Вас ніякої нема» (лист від 18 жовтня 1893 року) [2, т. 49, с. 246]. Пояснення цьому знаходимо в листі І. Франка до М. Драгоманова від 6 листопада 1893 року: «Перекладати з французької і італійської прийдеться хіба мені самому. Леся згори застерігається, щоб їй ніяких робіт не накидати, бо хвора і зайнята якоюсь більшою працею белетристичною, а більше ні в кого й питать» [2, т. 49, с. 433].

Як дізнаємося із Франкового листа до М. Драгоманова до перекладу віршів французького поета долучилася сестра ученого Олена Пчілка, три переклади якої з В. Гюго були опубліковані у книзі 2 журналу «Житє і слово» за 1894 рік. У листі до М. Драгоманова від 20 січня 1894 року І. Франко радісно сповіщав: «Дуже мене тішить те, що одержав від Ваших – сестри і сестринниці. Пані Ольга Петрівна прислала переклад трьох віршів з Віктора Гюго – “так собі”, як вона каже» [2, т. 49, с. 449].

Перекладацькі зацікавлення І. Франка стосувалися й інших французьких поетів, зокрема Ж. Рішпена, переклад якого обіцяв надіслати для «Житя і слова» Василь Щурат

про що нагадував йому І. Франко у листі від 4 серпня 1894 року. Задумавши подати на початку журналу «вибірку перекладів віршових», І. Франко самотужки здійснив цей задум, повідомивши В. Щурата про вихід VI книжечки «Життя і слова»: «Сюди пішли 4 п'єси із Віктора Гюго (мій переклад)» [2, т. 49, с. 513]. Ідеться про Франкові переклади віршів В. Гюго «Раз Бог батько й Асмодей», «Сон консерватиста», «Вулкан Момотомбо» та «Гриміть, гриміть раз в раз».

Дальші зацікавлення І. Франка французькими поетами і переклад їхніх віршів пов'язані, безперечно, із комплектуванням наступних книг журналу «Життя і слово», зокрема рубрики, в якій друкували поетичні переклади. У своєму листі від 12 листопада 1894 року до українського фольклориста Ф. Вовка, який певний час проживав у Парижі, І. Франко писав: «Для моєї рубрики “Із чужих квітників” у “Ж. і Сл.” мені треба різних віршів для перекладування. З французьких поетів я маю тільки Віктора Гюго “Légende des siècles” і “Châtiments” та Рішпена “Blasphèmes”. Посилаю Вам у своєму листі 5 гюльденів і прошу Вас вибрати і купити мені, що вважаєте відповідним для перекладів із новіших чи старших французів. Мені хвалено Рішпену “Chanson des gueux”. У нас люди цікаві на Бодлера. Може б найшлось де дешевеньке видання Беранже? [...] Роздобудьте що можна і що вважаєте вартим перекладу на нашу мову» [2, т. 49, с. 527].

Про свій задум і його методологічну основу вже через місяць І. Франко написав у листі від 21 грудня 1894 року до А. Кримського: «Як Ви, може, побачили з VI кн. “Ж. і Сл.” я розпочав давати на чолі всякої кн. антологійку перекладів із чужомовних поезій. Звісно, не всі вони однакової стійкості, та се дарма!» [2, т. 49, с. 529].

У січневому листі до Ф. Вовка за 1895 рік, нагадуючи адресатові про своє прохання щодо французьких поетів, І. Франко писав: «На книжки французькі жду. Мені хотілося би головню мати важніші появи поезії з думкою соціальною і релігійною (звісно без біготерії)» [2, т. 50, с. 20], уточнюючи тематичний пошук авторів. Вже незадовго пригадував про «Рішпену “Chants des gueux”» (лист від 1 лютого 1895 року), які незабаром одержав разом із «Торквемадою» В. Гюго і книжкою поезій Беранже.

Стосовно перекладів І. Франка із французької поезії можна тут говорити про два перекладні цикли – з одного боку В. Гюго, з другого – три поети-символісти Ж. Мореас, П. Верлен та письменник Ж. Рішпен, у поетичній творчості якого особливо відчутне різке заперечення офіційної буржуазної моралі. Робота над віршами цих авторів відповідала бажанню І. Франка презентувати читачеві «Літературно-наукового вісника» чільніших представників французької поезії кінця XIX століття. Така презентація відбулася 1898 і 1899 років, коли на сторінках «Літературно-наукового вісника» за підписом «з французького переклав Ів. Франко» друкувалися єдині цикли поезій згаданих письменників під рубриками «Із поезій Поля Верлена» (книга 6, 1898 рік), «Із поезій Жана Мореаса» (книга 3, 1899 рік) та «З жебрацьких пісень. Жан Рішпен» (книга 7, 1898 рік). Якщо про Ж. Мореаса, представленого на сторінках «ЛНВ» п'ятьма віршами із його найголовнішого твору-книги «Стансів» (1899–1901) – «Я втомлена, втомлена дуже»; «Як вояк, що в січі...»; «Хай спадають листки...»; «Ах, сміймося трохі...»; «Твої очі погідні, як той супокій...» – І. Франко ніде більше не згадував, то

про двох інших поетів – П. Верлена та Ж. Рішпена знаходимо поодинокі згадки у його критичних студіях.

У статті «Еміль Золя і його твори», вперше надрукованій 1878 року, І. Франко характеризував поета і драматурга Жана Рішпена як представника «натуральної школи французьких романістів, яка зараз має в своїх рядах найздібніших людей, справжніх корифеїв сучасної французької літератури» [2, т. 26, с. 97]. Ж. Рішпен потрапив у перелік з такими письменниками, як Альфонс Доде, Едмонд Гонкур, поетами Франсуа Коппе, Шарем Бодлером, вченим-істориком І. Теном.

Зокрема, П. Верлен («Покутну псалму» і «Сентиментальну розмову» якого І. Франко друкував у своєму перекладі на сторінках «Літературно-наукового вісника») у критичних студіях українського письменника згаданий особливо там, де йшлося про огляд західноєвропейської поезії XIX століття. У статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах», надрукованій того ж 1898 року, І. Франко виокремив у назві статті підрозділ «Посмертні вірші Верлена». Не відгукуючись схвально про Верленову поезію, вважаючи її поезією «хвилевого ефекту», І. Франко зауважив, що «панування моди і її часті зміни в сучасній європейській літературі є фактом» [2, т. 31, с. 35]. І далі письменник давав повнішу характеристику П. Верлена: «... чоловік, може, й геніальний, та від молоду затроєний алкоголізмом [...] Ніщо так не характеризує його, як видана недискретним та падким на скандал книгарем збірка його віршів, що по його смерті лишилася в його теці. [...] Ота збірка Верленових віршів, видана з початком 1896 року, була найкращим покажчиком того, що Макс Нордау назвав дегенерацією в сучасній французькій літературі. Далі в тім напрямі йти вже нікуди; лишається хіба поворот – або клініка та дім для божевільних» [2, т. 31, с. 36].

Не оминув П. Верлена І. Франко у двох епізодах програмної праці «Із секретів поетичної творчості», що друкувалася 1898 року у книгах 1–7 1 тому «ЛНВ». У першому епізоді звернення до французького поета було пов'язане із «суб'єктивною, безпринципною і ненауковою критикою» німецького критика Германа Бара, який називав П. Верлена то величим поетом, перед яким треба «глибоко хилитися і дякувати, що він був на світі», то в приватній розмові признавав, що «Верлен був нікчемний чоловік і що між його віршами більшість – сміття, а тільки дещо має на собі печать генія» [2, т. 31, с. 49]. Другий епізод стосується до 2 підрозділу II розділу. Психологічні основи, названого «Поезія і музика», в якому І. Франко торкався проб «деяких, особливо французьких поетів зробити поезію чистою музикою, будувати вірші зі слів дібраних не відповідно до їх значення, але відповідно до їх т. зв. музикальної вартості» [2, т. 31, с. 95]. Будучи прихильником радше «тої сили, яку мають слова як сигнали, що викликають в нашій душі враження в обсягу всіх змислів», український критик подавав «Верленову архімелодійну строфу “Les sanglots longs Des violons De l'automne...”» зі своїм прозовим перекладом [2, т. 31, с. 96]. І. Франко зазначав складність тих слів, зрозумілих лише втаємниченим «у спеціальну декадентську містику»: «Перекладені на яку небудь іншу мову, то значить позбавлені чисто механічної, мовної мелодії, ті слова не говорять нашій фантазії ані нашому чуттю нічогісінько...» [2, т. 31, с. 96].

Ще раз І. Франко звернувся до творчості П. Верлена в оповіданні «*Odi profanum vulgus*», надрукованому 1899 року у 1 книзі журналу «ЛНВ». Підхоплюючи свою попередню думку про збірку Верленових віршів, видану з початку 1896 року, яка дуже добре ілюструвала «дегенерацію в сучасній французькій літературі», І. Франко змалював у цьому оповіданні такого собі дегенерованого працівника «одного поступового і демократичного львівського дневника», який виступає тут під іменем «Заграничний політик» і має своїм гаслом «*Odi profanum vulgus et arceo*» («Ненавиджу низьку юрбу і погорджую нею»), бавиться власною поезією, «виливаючи своє чуття і промовляючи до чуття»: «Наші слова зробилися символами ідей, абстрактів, логічних процесів, а не чуття. [...] Хіба ж я можу вилити чуття могого серця тою самою мовою, котрою висловлюється “два рази два є чотири?”» Опонентом «Заграничному політикові» своєю реплікою виступає «Професор»: «А я думав, що чим серце повне, те устами ллється. Думав, що ясні ідеї і сильні чуття можемо висловити ясними словами. Думав, що ясність і простота...».

Для «Заграничного політика» «штука – сама собі мета. Вона – скарбниця найвищого, найсубтельнішого чуття», а сам поет не зобов’язаний «до вдячності суспільності, що видала і виплекала його, а суспільність повинна чтити, шанувати, обожати його за те одно, що він є. Бо він цвіт її, сума її найкращих сил, найпіднеслішого чуття, екстракт її мізку і квінтесенція її нервів» [2, т. 21, с. 83–84].

Переїнятий такою своєю незвичайністю, вибраністю, Заграничний політик «з легкомисністю, властивою поетам, забував про свою турботу [...] (йдеться про його сина, народженого звабленою ним одинадцять літ тому сільською дівчиною. – прим. Я. К.), був спокійний, марив та диспутував про штуку, декламував Верлена і писав заграничну політику» [2, т. 21, с. 85].

Після веселого снідання, «що протяглося до першої ночі», дуже швидко викинувши з голови свого сина Петруся, якого баба Василиха припровадила до нього на роботу, «Заграничний політик ішов додому з гарячою головою, ступав твердо, давно вже забув про Петруся, а в душі його бриніли тільки мелодійні вірші Верленові “*O poète, faux pauvre et faux riche, homme vrai...*” (“О поете, фальшивий бідаку і фальшивий багачу, правдивий чоловіче...”))».

Пан Вінкентій (Заграничний політик), увесь поїнятий Верленою поезією, своєю незвичністю, вибраністю, особливим талантом, *credo* якого є *Odi profanum vulgus et arceo*, в годину найтяжчого горя, що випало на нього – трагічної смерті сина Петруся – «п’яний, як ніч, плакав і балакав – балакав. [...] Лист, лист, зараз треба лист написати!» У тім маячінні він декламує уривок із хрестоматійного вірша П. Верлена:

Les sanglots longs
Des violons
De l’automne
Blessent mon coeur
D’une langueur
Monotone.

І далі коротке лаконічне гротескне Франкове закінчення: «Жінка стояла над ним з заламаними руками і не знала, чи плакати, чи гніватися, чи посилати по лікаря» [2, т. 21, с. 97].

Попри негативну оцінку постаті П. Верлена і його поезії І. Франко все ж вважав потрібним помістити цикл «Із поезій Поля Верлена» на сторінках 6 книги «Літературно-наукового вісника» за 1898 рік, як неординарного явища у сучасній французькій поезії. Перекладач запропонував читачеві журналу два ліричні твори французького поета, які, безперечно, перегукувалися із його особистими переживаннями, як-от: «Мій Боже, ти зранів мене любовою, І досі рана та тремтить, болить! Мій Боже, ти зранів мене любовою» («Покутна псалма») [2, т. 12, с. 318]. Або ще щемливо-відчайне у «Сентиментальній розмові»: «У парку старезнім, самотнім, холоднім Двом тіням тим сниться колишнього тинь. “Чи тямиш колишній радощі наші?” “А пощо їх тямить? Амінь!”»

Власний дебют у перекладанні поезії В. Гюго сам І. Франко визначив у своєму «Сurriculum vitae», написаному 1888 року: «Того ж року (1888 р. – прим. Я. К.) переклав я також [...] деякі вірші Гете, Віктора Гюго...» [2, т. 29, с. 79]. Як бачимо, Франкове зацікавлення поезією В. Гюго розпочалося ще за життя французького письменника і тривало до 1902 року, знайшовши свої публікації в таких журналах, як «Зоря», «Жите і слово», «Зеркало», «Літературно-науковий вісник». Окремі переклади залишалися у вигляді автографів і друкувалися згодом у журналах «Культура» (1925 року), «Глобус» (1926 року) – у першому випадку під рубрикою «З життя і діяльності Івана Франка в рр. 1881–1884» (публікацію підготував Михайло Возняк); у другому за підписом «З французького переклав Іван Франко», а також у книгах 7 і 9 видання Львівського університету «Іван Франко. Статті і матеріали» (Львів, 1960; Львів, 1962). Як зазначив Валерій Шевчук, упорядник і автор коментарів до 12 тому Зібрання творів у п'ятдесяти томах (К., 1978), І. Франко ретельно допрацьовував свої переклади, залишаючи ранні, чорнові, проміжні, а також остаточні, чистові автографи перекладу, як це було, наприклад, із віршем «*Nox*» із циклу «Бичування».

Автографи окремих перекладів засвідчують навіть і суттєві різночитання стилістичного і лексичного характеру, як, скажімо, у випадку з віршами «Закінчилось! Тиша всюди, страх і пожар...», «Сей огидник сказав: “Цар надземний і пан...”», «До народу». Щодо інших перекладів, тут маємо лише незначні правописні, стилістичні різночитання.

Поезія В. Гюго не покидала І. Франка до останніх років його життя: останній автограф перекладу вірша «*Що таке штука*» (в оригіналі «*L'art et le peuple*») датується орієнтовно 1914–1916 роками, коли-то І. Франко впорядковував видання під назвою «Збірка поезій, підготовлених до друку в 1914–1916 роках».

Ознайомлення із тематикою перекладених І. Франком віршів В. Гюго засвідчує особливий інтерес перекладача до політичної лірики французького поета, що й втілюється у перекладі дев'яти віршів із циклу «Бичування» («*Les Châtiments*»), гостросатиричної добірки, спрямованої проти реакції Наполеона III. Окрім цього, І. Франко віддавав перевагу поезії В. Гюго співзвучній з його власними творами – тираноборчими ідеями вірша «До народу», глибоко психологічними «Згадці з ночі 4 грудня 1851» та «До-

машня війна»; філософськими віршами «Сон консерватиста» і «Вулкан Момотомбо», «Сумління», а також віршеві «Що таке штука», одному з останніх віршів В. Гюго (під своїм перекладом І. Франко зазначив «Написано в р. 1885, досі не друкувано») із такими близькими перекладачеві словами: «Штука – се думка, що встане, Всякі порвавши кайдани, Се побідитель благий; Дасть уярмленим свободу, Вільному дасть же народу Велич і славу в людей».

Найбільше В. Гюго присутній порівняно з іншими французькими поетами і в критичній спадщині І. Франка. Перша його згадка про великого французького письменника датується, певно, 1878 роком, коли І. Франко помістив у збірнику «Молот» відгук про сербський місячник «Стража», згадавши, що «між її белетристикою бачимо перевод великої книги Віктора Гюго “Історія одного проступку”» [2, т. 26, с. 94].

Цікавий факт стосовно трактування постаті В. Гюго знаходимо в листі І. Франка до Уляни Кравченко від 14 листопада 1883 року. Відповідаючи на «сердечний і щирий лист» початкуючої літератки, в якому вона просила вказати книжечки, які треба читати, «щоб надолужити те, чого [їй] досі не стає», І. Франко писав: «... я тільки раджу вчитися від них (других людей. – Я. К.) методи, форми, підглядати, відки вони черпають у своїм житті живу воду поезії, і дошукуватися так само і в нашій житті подібних джерел...» [2, т. 48, с. 369]; «...будьте ласкаві написати мені, якими ще бесідами, крім польської і руської, Ви владаєте настільки, щоб могли в них читати? Особливо ж радий би я знати, чи владаєте німецькою і французькою, так як для належного виображення в поезії конечно би Вам пізнати таких авторів, як Гете, Гейне, Ленау, Віктор Гюго і др.» [2, т. 12, с. 370].

Наступні згадки про В. Гюго пов'язані із оглядом життєпису, чи характеристикою того чи іншого французького письменника (як-от пізнання юним Золя творів В. Гюго, що перетворилося в нього на «любування Віктором Гюго в пізніші роки»), судження про перехід французької романтичної школи до політичного радикалізму (в особі В. Гюго). До згаданої вище проблеми І. Франко повернувся у статті «Еміль Золя, його життя і писання», що друкувалася в IV томі «ЛНВ» за 1898 рік, як додаток до останнього розділу історії «Злочинця Сальва» (уривок із повісті Е. Золя «Paris»): «Тут вони (Е. Золя, Сезан, Бай. – Я. К.) вели гарячі розмови, ділилися своїми молодечими думками і чуттями, читали з запалом вірші зразу Віктора Гюго, далі Альфреда Мюссе або свої літературні проби» [2, т. 31, с. 277]. Цікаві роздуми І. Франка знаходимо у його студії «Темне царство. Студія з приводу Шевченкових поем “Сон” і “Кавказ” (1881). Говорячи про Шевченкову політичну поезію та умови, за яких вона творилася, І. Франко писав: «Я не знаю ні в одній європейській літературі подібної поезії, написаної в подібних обставинах. Адже “Німеччина” Гейне, писана в Парижі 1844, та “Бичування” (“Les Châtiments”) Віктора Гюго, писані в Брюсселі 1853, постали – перша під впливом вільного парижського повітря, а друга на вигнанні у вільнім краю, коли поетам самим не грозило нічого з боку тих властей, на які вони кидали свої громи» [2, т. 26, с. 142].

Письменником великого таланту і запалу з-посеред інших письменників як-от Жорж Санд та Оноре де Бальзак називав І. Франко В. Гюго в обширній статті «З галузі науки і літератури» (1891 року), зазначаючи, що головними принциповими рисами цих

письменників були «вивчення життя і суспільства, пропаганда певних ідей і суспільно-політичних підвалин», що стали засадами пізніших молодих реалістів таких, як брати Гонкури, Е. Золя, А. Доде [2, т. 28, с. 161]. До творчості французького письменника І. Франко звернувся в статті «Шевченко героєм польської революційної легенди» (1886), переповідаючи один із уривків казки В. Гюго «Легенда про прекрасного Пекопена та прекрасну Більдур» [2, т. 29, с. 210–248]; у невеликій статті «Лорд Байрон» (1894), називаючи В. Гюго серед тих поетів, які належали до романтичної школи Франції, що «повстала далеко більше під впливом Байрона, ніж під впливом романтизму німецького» [2, т. 29, с. 292].

Не оминув французького поета І. Франко й у своїй магістерській дисертації «Іван Вишенський і його твори» (1895 року), згадавши В. Гюго серед таких «найвищих героїв духу людського» як Данте, В. Шекспір, П. Б. Шеллі, які співчутливо ставилися до «бідних невольників світової розкоші»: «Такий погляд», зауважив І. Франко, «проблискував більш або менш ярким полум'ям (гляди, наприклад, поему Віктора Гюго “La ritie suprême”» [2, т. 30, с. 158]. У тій самій праці, говорячи про іронію І. Вишенського, яка «всюди держиться в границях, зачеркнених щирим, добрим чуттям, не кусає до крові, не мучить і не шарпає нервів», її автор згадує «великого майстра іронізації в нашій віці, француза Віктора Гюго з його “Les Châtiments”» [2, т. 30, с. 203].

Варто наголосити, що Гюго-поет став для І. Франка беззаперечним літературним авторитетом, еталоном, зразком, до творчості якого він прирівнював творчі здобутки того чи іншого поета, визначив безпосередній вплив В. Гюго на творчі змагання різних французьких письменників. «З формального погляду Доде стоїть тут під впливом Віктора Гюго і французької народної пісні...», писав І. Франко, оцінюючи вірші Альфонса Доде, які «майже не звисні поза границями Франції» [2, т. 31, с. 177] (стаття «Життя і твори Альфонса Доде, його остання повість», 1898); звертався І. Франко до постаті В. Гюго і в статті «Нова чеська література і її розвій. Ярослав Врхліцький, його життя і творчість. “Бар-Кохба” (1899)», такими словами презентуючи читачеві «ЛНВ» молодого чеського поета: «Первопочини літературної кар'єри Врхліцького загадкові. В 1874 р. виступає 21-літній парубок уперве з низкою перекладів із Віктора Гюго, що в минулому був для нього взірцем – виступає, можна сказати, вже скінченим майстром поетичної техніки, необмеженим паном над чеською мовою» [2, т. 31, с. 486]. «Легенда віків» В. Гюго стала для І. Франка мірилом цінності епічного задуму з драматичною формою. Розглядаючи твір Я. Врхліцького «Зломку ерореже» (1886), де «поет виразно вказує на свої епічні оповідання з міфології, історії і легенди як на часті одної великої цілості, одної епопеї людського роду», І. Франко наголошував, що у цьому творі чеського поета «немає того основного одного тону, що творив би з них щось подібне до цілості, хоч би тільки в такій мірі, як “Легенда віків” Віктора Гюго» [2, т. 31, с. 489].

Цікаве міркування про важливість прозової спадщини В. Гюго знаходимо у статті І. Франка «Принципи і безпринципність» (1903), в якій автор писав про те, як «колоніально розрослись і розширились інтереси особистої психології героїв», а «обсервація власне найдрібніших появ, рухів і відрухів душі зробилася без порівняння стараннішою й багатшою» [2, т. 34, с. 363–364]. Серед таких визначніших повістей XIX віку поряд

із «Посмертними записками Піквікського клубу» Чарльза Дікенса, «Міцною лавою» Фрідріха Шпільгагена, «Жерміналь» Е. Золя, І. Франко назвав «Знедолені» В. Гюго¹.

Ім'я французького письменника фігурує і в тих Франкових студіях, в яких він трактував питання про стан української літератури, зокрема про «найважливіші течії української літератури за останні 100 літ». У статті «Українсько-руська (малоруська) література» (1898–1899 років) І. Франко говорив про талановитих представників української літератури того часу, в якому чітко вирізняється той відтінок «романтичної школи, котрий, не задовольняючись самою фантастичністю і народним тоном, прагнув проникнути глибше в народне життя і шукати в ньому залишків колишнього кращого, ідеальнішого стану, зразків героїзму і правдивої релігійності» [2, т. 41, с. 85]. Серед таких письменників європейської літератури поряд із Людвігом Тіком, Новалісом, Адамом Міцкевичем, А. Мальчевським та С. Гошинським автор статті згадував і Віктора Гюго. Французького письменника І. Франко ставив і серед ряду «пречудових індивідуалістів у всіх літературах Європи» разом із Томасом Муром, Ч. Діккенсом, Г. Гейне, Ніколаусом Ленау, А. Міцкевичем, Ю. Словацьким, О. Пушкіним, Т. Шевченком та іншими, пишучи у статті «На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901»: «... хіба ж се не історичні постаті, характерні для XIX віку? Вони, скажу сміло, неможливі в жаднім попереднім віці, характерні власне тим, що виявили в своїм житті масу основних прикмет кожної своєї нації і що їх поезія була невідлучною частиною їх духової істоти, виразом їх життя, їх індивідуальним твором в більшій, сильнішій мірі, ніж се було можливе коли-небудь давніше» [2, т. 45, с. 292].

Підсумковою щодо висвітлення творчого шляху В. Гюго, «найбільшого французького поета XIX віку і zarazом найкращого представника “галлійського” генія», можна вважати статтю І. Франка «Соті роковини вродження Віктора Гюго», вперше надруковану 1902 року у книзі 4 «ЛНВ». Докладно переповідаючи життєвий і творчий шлях класика французької літератури, І. Франко оповістив декілька своїх тезових роздумів, що яскраво засвідчили високу оцінку, яку він дав багатогранній діяльності В. Гюго, стали поясненням тієї мотивації, з якою він вибирав для перекладу українською мовою певні зразки поетичної творчості французького письменника:

- В. Гюго – великий речник великої нації, «що вмів не тільки величати її в днях блиску і слави, в моментах великих історичних поривів до свободи, але знаходив огнисте слово заохоти в хвилях занепаду духу, слово святого обурення в хвилях історичних помилок, находив сльози і відразу і нову силу в хвилях упадку і тяжких катастроф» [2, т. 33, с. 224];
- «його геній ловив на льоту настрої та змагання кожної епохи та давав їм вираз у огнистих, часто многословних, перетяжених образами, метафорами та контрастами, але все гучних та мелодійних віршах» [2, т. 33, с. 226];
- «кожна його нова книжка, як могутня блискавка генія, розходилася широко по світі і будила сильний відгомін» [2, т. 33, с. 228];
- «Се була одна з тих великих появ, що немов гігантичні будівлі заслонюють

¹ І. Франко добре знав цей твір В. Гюго. Одним із останніх його перекладів з французької літератури був уривок із роману В. Гюго «Знедолені», названий українським перекладачем «Ватерлоо», до якого І. Франко додав свою розлогу передмову (1912 року).

півгоризонту тим, що стоять близько них; треба аж значного віддалення, щоб обняти і оцінити їх велич. [...] Великі імпульси гуманності, милосердя, соціальної справедливості, що кинув він, протягом літ поступаючи все наперед у радикальним напрямі – ті насіння високого ідеалізму, які він розсіяв по широкім світі своїм огнистим словом, не пропадуть, а житимуть і цвістимуть ще й тоді, коли пам'ять усіх його епігонів, парнасистів, сатаністів, символістів та декадентів давно покритється заслуженим забуттям» [2, т. 33, с. 229].

Трактуючи проблему місця французької поезії у літературознавчій і перекладацькій діяльності І. Франка, варто простежити його зацікавлення тими французькими поетами, які не знайшли в нього своєї інтерпретації українською мовою, як-от Барбе д'Орвіллі, П. Беранже, Ш. Бодлер і Леконт де Ліль.

До творчості Барбе д'Орвіллі та Леконта де Ліля І. Франко звертався епізодично. У «Передмові» (до видання «Іліади» Гомера в переспіві Степана Руданського), надрукованій 1903 року, він згадував російські, польські та німецькі переклади Гомерових епопей. Не оминув своєю увагою і переклад, що зробив французький поет: «Завважу нарешті, що у Франції найбільшу популярність добули собі Гомерові епопеї в перекладі Леконта де Ліля, dokonанім прозою» [2, т. 43, с. 399].

Щодо Барбе д'Орвіллі, його ім'я надibuємо у статті І. Франка «Еміль Золя, його життя і писання» (1898 року) у зв'язку з автобіографічним оповіданням Е. Золя «La confession de Claude», яке, як зазначав І. Франко, мало великий успіх, більший, аніж його перша книжка «Contes à Ninon»: «Золя дістав уже за неї гонорар, хоч і невеликий. На молодого автора накинувся дивак-критик Барбе д'Орвіллі; Золя відповів йому дуже їдкою реплікою» [2, т. 31, с. 281].

Порівняно із попередніми поетами більшої уваги І. Франка заслужили П. Беранже та Ш. Бодлер. Згадку про П. Беранже знаходимо в обширній статті «Іван Гушалеви́ч» (1903), в якій І. Франко цитував репліку Богдана Дідицького про поетів «особливого дару мелодійності», серед яких був француз П. Беранже. Наступна згадка стосувалася коментарів І. Франка до «Листа А. Міцкевича до галицьких приятелів», в яких І. Франко розповідав про французько-польський комітет допомоги польському повстанню 1831 року, членом якого між іншими був і поет П. Беранже.

Перекладознавчі інтереси І. Франка стосовно творчості П. Беранже були пов'язані із першими спробами українських перекладів французького поета. Зокрема, в листі до М. Павлика від 26 березня 1879 року І. Франко повідомляв, що Володимир Коцовський «ладить перевід деяких політично-релігійних пісень Беранже і хоче видати його власним накладом» [2, т. 48, с. 168-169]. Прізвище П. Беранже І. Франко подавав і в листуванні з Павлом Грабовським, перекладачем 14 віршів французького поета. А в листі до Ф. Вовка від 12 листопада 1894 року запитував «може б, найшлось де дешевеньке видання Беранже», очевидно пов'язуючи це із задуманою рубрикою «Із чужих квітників» у журналі «Житє і слово» («мені треба різних віршів для перекладування»). «Роздобудьте що можна і що вважаєте вартим перекладу на нашу мову» – такими словами закінчував І. Франко свій лист до Ф. Вовка. Як дізнаємося

з листування І. Франка, поетичну книжку П. Беранже він одержав, про це двічі писав у листах до Ф. Вовка.

Найбільше місце у літературознавчих зацікавленнях І. Франка зі згаданих вище французьких поетів займав Ш. Бодлер. Прізвище французького поета знаходимо вже у ранніх студіях І. Франка, зокрема у статті «Еміль Золя і його твори» (1878), в якій І. Франко ставить Ш. Бодлера серед представників «натуральної школи французьких романістів», яка має у своїх рядах «справжніх корифеїв сучасної французької літератури» [2, т. 26, с. 97]. І далі: «Поезія – це життя, це його відбиття і саме в цьому, а не у фальшивому його прикрашенні, не в ідеалізації полягає вся її висока облагороджуюча вартість» [2, т. 26, с. 97].

Творчі засади Ш. Бодлера І. Франко трактував у статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» (1898), подаючи гасло прихильників модерних шукань: «Хто не пише в душі Ніцше, не йде слідами Бодлера, Верлена, Метерлінка [...], той не письменник, не варт доброго слова» [2, т. 31, с. 35]. Говорячи про «панування моди і її часті зміни в сучасній європейській літературі», І. Франко пояснював це «рефлексами тих духових настроїв, які викликає розвій сучасної емансипаційної боротьби» [2, т. 31, с. 35].

Повернувся І. Франко до творчості Ш. Бодлера у статті 1907 року «Маніфест “Молодої музи”», заперечуючи ту характеристику моральної і духовної кризи, що пройшла над Західною Європою, яку дав О. Луцький, мовлячи про «живе биття, сучасного, може, надміру вразливого людського серця...» [2, т. 37, с. 411]. Серед них О. Луцький називав письменників і філософів Фрідріха Ніцше, Генріха Ібсена, Моріса Метерлінка «і давнішого Бодлера», того, як зазначав І. Франко, «французького лірика-сатаніста 80-х років, який тепер у Франції майже забутий». Як бачимо, І. Франко не приймав творчості Ш. Бодлера, в якого все-таки переважали декадентські настрої, незважаючи на визнання несправедливості буржуазного світу та симпатії до знедолених.

Але варто, пригадати слова, з якими І. Франко звернувся до Ф. Вовка у своєму листі ще від 12 листопада 1894 року: «У нас люди цікаві на Бодлера» [2, т. 49, с. 527]. Задумавши у журналі «Житє і слово» рубрику «Із чужих квітників», для якої потребував «різних віршів для перекладування», І. Франко вважав за потрібне знайомити читача з усім, що є «вартим перекладу на нашу мову» і що відповідало запитам читача.

Літературознавча проблема «Французька поезія у літературознавчій і перекладацькій діяльності Івана Франка» – проблема маловивчена стосовно таких питань, як **співзвучність** перекладних творів власним поетичним творам І. Франка; **використання** поетом-перекладачем окремих лексем із власних віршів для відтворення настрою твору французького поета; а особливо **тематичний і настрівний зв'язок** між різними творами, що становлять літературну спадщину В. Гюго та І. Франка – поета і перекладача, той особливий **понятійний ряд**, який дає змогу чіткіше осмислити творчу особистість українського письменника (наприклад, «Каїн» (поема) І. Франка; драма «Каїн» Дж. І. Байрона та вірш «Сумління» В. Гюго у перекладах І. Франка). Окремим невивченим питанням залишається питання перекладацької майстерності І. Франка при його тлумаченні французької поезії взагалі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Кравець Я.* Бельгійський письменник Жорж Роденбах в інтерпретації Івана Франка / Я. Кравець // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998. – С. 820–827.
2. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2013

Прийнята до друку 24.03.2014

FRENCH POETRY IN IVAN FRANKO'S LITERARY-CRITICAL AND TRANSLATIONAL ACTIVITY

Yarema KRAVETS'

*The Ivan Franko National University of L'viv,
Word Literature Dpt.,
1 Universytets'ka Str., L'viv, 79000, Ukraine*

Ivan Franko's literary heritage is largely dominated by the translational work from French poetry where indisputable preference goes to the outstanding French poet Victor Hugo. French poets remained in the focus of Franko's translational activity throughout his whole life. His letters contain systematic reflections on publishing this or that poet, which stemmed out of his desire to introduce the most outstanding representatives of French poetry of the second half of the 19th century to the readers of Ukrainian literary journals.

Compared to other French poets, Victor Hugo also dominates in Franko's heritage as a literary critic. For Franko he became an indisputable literary authority, a standard, an example to follow, the one against whose works the creative attainments of other French authors could be judged. Hugo's name can be seen, too, in those literary papers where Franko scrutinized the condition of the Ukrainian literature.

Keywords: Ivan Franko, French poetry, translation, literature studies, literary authority, Victor Hugo.

**ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ И ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИВАНА ФРАНКО**

Ярэма КРАВЭЦЬ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000*

В литературном наследии Ивана Франко значительное место занимают переводы французской поэзии, среди которых несомненное преимущество имеют произведения Виктора Гюго. Переводческие интересы, относящиеся к творчеству французских поэтов, не покидают И. Франко на протяжении всего его творческого пути; в письмах писателя постоянно находим размышления об издании того или другого поэта. Таким образом он хотел ознакомить читателей украинских литературных журналов с лучшими представителями французской поэзии второй половины XIX века.

Сравнительно с другими французскими поэтами, В. Гюго больше всего присутствует и в критическом наследии И. Франко. Гюго-поэт становится для И. Франко бесспорным авторитетом, эталоном, образцом, с которым он сравнивает творческий путь других французских писателей. Имя французского поэта упоминается и в тех литературоведческих исследованиях И. Франко, в которых он рассуждал о состоянии украинской литературы.

Ключевые слова: И. Франко, французская поэзия, перевод, литературоведческие исследования, литературный авторитет, В. Гюго.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК 82.09 І. Франко:398.21(=161.2)

«ПЕРВІСНІ ФОРМИ КНЯЗІВСЬКО-ЛИЦАРСЬКОГО ЕПОСУ»: БИЛИНОЗНАВЧІ ЗАУВАГИ ІВАНА ФРАНКА

Святослав ПИЛИПЧУК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
Інститут франкознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Героїчний епос українців формувався під безпосереднім впливом суспільно-історичних обставин. Події, які найбільше вразили народну свідомість, мали визначальний вплив на долю етносу, знайшли серйозний відгомін у фольклорі. Буйні подвиги княжих часів було оспівано у билинному епосі, який під впливом різних обставин на території України зберіг лише окремі релікти, натомість на півночі Росії, головню на Олонеччині, ця давня традиція досить добре затрималася. Чимало вчених ламало голову над питанням, чому твори, які описують події української історії, властиво Київоруської держави, занепали на їх питоному ґрунті, а законсервувалися далеко поза генетично питомих ареалом побутування. Чимало слухних міркувань до якісного наукового висвітлення цієї фольклористичної загадки та й щодо інших важливих билинознавчих проблем висловив І. Франко.

Під час розгляду питання про реальні обставини формування билинного епосу І. Франко намагався зважити усі «за» і «проти», вибудовувати свої висновкові твердження на основі аналізу «живого» фольклорного матеріалу. Саме через опрацювання значного пласту уснословесних творів учений спостеріг певні перетворювальні процеси, які вплинули на зміну формату народної традиції. Події пізніших епох, коментував дослідник, своєю актуальністю та значущістю затінили призабуті ратні подвиги героїв княжих часів. В епіцентрі уваги героїчного епосу опинилися нові теми, нові проблеми полонили народну свідомість. Центральне місце цілком об'єктивно зайняло питання героїчної боротьби з турками і татарами. Зважаючи на цю обставину, І. Франко писав: «Різні деталі цієї боротьби вже в XV ст. стали предметом народних епопей, які відтак розвивались дедалі буйніше, аж до того, що давні героїчні пісні (очевидно, Франко мав на увазі передусім билини. – С. П.) були ними або ж витіснені й канули в забуття, або ж поглинуті й перероблені відповідно до нових умов» [7, т. 29, с. 125]. Справді,

переосмислення «первісних форм князівсько-лицарського епосу», зумовлене зміною культурно-історичних координат на теренах України, призвело майже до цілковитого «затирання» билинних форм і зростання на їх підмурівку нової епічної традиції, суголосної із духом часу, запитами суспільства. Однак, попри те, що у природному середовищі зростання билини перейшли на стадію спогадів про жанр, то на півночі Росії вони знайшли «нову батьківщину» й упродовж багатьох століть активно функціонували, хоча й втрачали поступово органічний зв'язок зі своїми прототипами, адаптуючись до місцевих реалій, як на рівні світоглядно-ідеологічного підкладу, так і на рівні поетичних оздоб. Відтак, задля наукової справедливості, зважаючи на реальний стан справ, до жанроназви билина І. Франко часто додавав означення «північноруська», «великоруська», «російська». Це, звісно, не означає, що він відмовляв українцям у причетності до становлення оригінального фольклорного явища. Дослідник усвідомлював, що тексти, зафіксовані у XVIII–XX століттях у північних губерніях Росії, хоч і зберегли у генеральних рисах первісний енергетичний заряд, однак під впливом часу і нових реалій досить сильно змінилися і з генетично українського словесного продукту трансформувалися у російський.

Хоча вивчення билинної традиції і не входило до пріоритетних завдань фольклористичної програми І. Франка, науковець у низці студій і принагідних зауваг засвідчив неабияку компетентність у розумінні сутності жанру, продемонстрував добру обізнаність із основними билинознавчими студіями, лаконічно прокоментував своє розуміння різних дослідницьких концепцій. Оригінальні спостереження над «старинами» український учений не розвинув до розгорнутої проблемної статті, а лише короткими висловлюваннями обґрунтував свої ідеї щодо розуміння суті давньоруського епосу. Відсутність значного зацікавлення питаннями билинознавства у завжди проникливого І. Франка можна частково пояснити тими ж аргументами, що їх навів М. Грушевський під час з'ясування причин вельми пасивної наукової рецепції старин у студіях українських учених. Отож, у четвертому томі «Історії української літератури» М. Грушевський резонно стверджував: «Коли вирисувалася в перших своїх зарисах великоруська епічна традиція так званих билин, українські дослідники в особах Максимовича, Бодянського, Костомарова вдоволились побіжними замітками, що ся епічна традиція зародилась на Україні, але вигасла під натиском нових переживань, інтересів і тем, які захопили суспільність в епоху народної боротьби з польсько-шляхетським режимом. Сконстатували неіснування у українців сеї дружинної епічної традиції, вони заспокоїлись на антитезі великоруських билин і українських дум козацької доби, не думаючи ставити собі питання, яке ж місце в розвою української устої поезії займала колись ся епічна традиція, котру нині бачимо в посіданні великоруського народу?» [2, с. 6].

Основні билинознавчі дослідження українських та російських дослідників І. Франко ретельно студіював і не раз вступав у предметну дискусію щодо певних питань, на які мав власну думку, що не раз ішла в розріз із загальноприйнятою. Приміром, львівський учений категорично не погоджувався з висновками В. Стасова про билини як суцільне «наслідування», як запозичку із усної та писемної традиції східних народів. Водночас, задля збереження наукової справедливості, І. Франко визнавав: «не можна заперечити,

що численні мотиви з фольклору цих народів (туранці, турки, татари, калмики, перси) увійшли до російських билин» [7, т. 29, с. 125]. Часткову справедливість пошуків поза простором національної традиції І. Франко нерідко визнавав, хоча вважав, що для тверджень про сторонні вкраплення неодмінно потрібно вибудувати переконливу доказову базу, засновану на фактах, а не гіпотетичних здогадах. Прикладом Франкової толерації «теорії запозичення» (звичайно йшлося про незначний чужорідний ресурс у лицарсько-дружинному епосі) можна вважати його думки з приводу праці Сергія Шамбінаго «Старини о Святогоре и поема о Калевипоэге». «В отсій статті, – занотував І. Франко, – д. Шамбінаго знімає серпанок таємничості [...], вказуючи, що головні мотиви “старини” про Святогора та й деяких інших “старин” новгородського циклу взяті з естонських епічних пісень про естонського героя-велетня Калевіпоега» [7, т. 34, с. 427]. І далі додавав: «... треба признати, що головне ядро д. Шамбінаго вилуцив щасливо і раз на все відібрав ґрунт усяким міркуванням про прастару, дохристиянську традицію в тих піснях» [7, т. 34, с. 428].

На низку праць з поля билинознавства І. Франко відгукувався рецензіями, в яких пропонував не тільки протокольний перелік здобутків і недоглядів автора, а й вважав своїм науковим обов'язком висловити чимало конструктивних пропозицій, продуктивних ідей, які б відкрили нові обрії пізнання творів аналізованої формації. У вже згадуваній короткій критичній оцінці праці С. Шамбінаго «Старина о Святогоре и поема о Калевипоэге», окрім фахового окреслення основних положень студії, відзначення новаторських спостережень російського ученого, І. Франко паралельно запропонував короткий огляд формування і розвитку билинознавчої традиції, відзначив зміну тенденцій у вирішенні центральних питань жанру. На початковій стадії наукового засвоєння билин, коли тільки-но відкрито було цей, як би висловився відомий поет «давньоруського золота повен», багатий поклад «старин», утвердилися думка про жанр як «оригінальний виплід народного великоруського генія». Цей погляд особливо жваво підтримували Орест Міллер та Федір Буслаєв¹, які, за словами І. Франка, мовленими не без іронії, «широкі потоки красноріччя розпускали [...], любуючися героями тих пісень як геніальними виплодами великоруського народного генія, як відгуками прастарої руської традиції!» [7, т. 34, с. 426]. Також І. Франко негативно ставився до того, що згадані автори «з певністю говорили про міфічні праруські вірування, закопані в тих віршованих повістях, про “старших”, дохристиянських, і молодших богатирів, про їх антагонізм, що мав бути відгуком перелому, доконаного в житті руського народу заведенням християнства!» [7, т. 34, с. 426].

В об'єктиві наукової уваги І. Франка опинилася також стаття С. Шамбінаго «Древнерусское жилище по былинам», що її 1900 року було опубліковано у ювілейному збірнику на пошану В. Міллера. Автор праці коротко висловив основні міркування щодо історії становлення жанру, які у подальших студіях розвинув і докладніше обставив фактами.

¹ Основні положення своїх билинознавчих пошуків, здійснених у руслі міфологічної школи, О. Міллер виклав у розлогій монографії «Илья Муромец и богатырство Киевское» (СПб., 1870), а Ф. Буслаєв у праці «Отзыв о сочинении В. Стасова “Происхождение русских былин”» (СПб., 1870).

Дослідницька стратегія російського ученого вельми заімпонувала Франкові. Отож, він прихильно висловився про наукові висліди згаданої студії і підтримав доречність провадити аналогічні дослідження над «нашими старими піснями». «Метод Шамбінаго» полягав у ретельному аналізі побутових деталей у билинах. У згаданій статті, зокрема, йшлося про порівняльне вивчення описів житла у «старинах» та історико-археологічних пам'яток. На основі такого компаративного студіювання матеріалу фольклорист вибудував низку висновкових тверджень: «1) помешкання змальоване в билинах згідно з історичною дійсністю; 2) се помешкання – то багатий дім XVI–XVII в. [...] 3) остаточна редакція билинних описів, а тим самим і билинних текстів загалом була ділом скоморохів XVI–XVII в. [...] 4) форма і зміст билин, які дійшли до нашого часу, виробились остаточою в XVI–XVII в.» [7, т. 33, с. 111]. Ці висновки І. Франко вважав достатньо аргументованими, поділяв їх, а, відтак, опирався на них під час наукового коментування билинної традиції. Дослідження С. Шамбінаго, властиво, такий докладний текстологічний розбір билинних творів, який запропонував російський фахівець, за твердженнями І. Франка: «...роблять кінець фантазуванню про прастаре походження билин, про їх прастару форму і т. д.» [7, т. 33, с. 111]. Водночас, український учений заради наукової справедливості не забув зазначити, що остаточне пізнє редагування билинних текстів не витіснило абсолютно елементів давніших. «Певна річ, – наголошував з цього приводу І. Франко, – в ті билини, які ми знаємо тепер, ввійшло немало елементів значно старших від XVI в. Але, знаючи таке пізнє їх сформування, ми будемо знати, що старші елементи в них перейшли пізнішу, може й не одну переробку, комбінувалися з новішими і втрачали свій первісний характер» [7, т. 33, с. 111]. Можливо, саме усвідомлення «втраченого первісного характеру» билин охолодило вченого від дальшого уважного та поглибленого вивчення цієї верстви епічної творчості крізь призму українського субстрату, законсервованого в них. Цікаво згадати, що й «досвідний» у вказаному питанні М. Грушевський, знаний своєю твердою позицією в обстоюванні потреби відчитувати українську старовину в билинах, зізнавався, що подолав чимало вагань і зрештою пройшов тривалий шлях еволюції, поки дійшов до усвідомлення потреби саме такого «україноцентричного» підходу. Поступ у вирішенні цього складного питання М. Грушевський описував так: «обробляючи свій перший курс історії України, я не наваживсь ужити билинної традиції для історичних реконструкцій» [2, с. 28], «при другім виданні Історії України в 1904–1905 рр. я був відважнішим і притяг деякі билинні мотиви до ілюстрації історичної традиції, але в цілості визначити її українську підставу не рішився» [2, с. 28], і врешті дійшов переконання: «від билинної великоруської традиції і при сучаснім стані билинних студій можна взяти чимало такого, що з певним приближенням, з певною імовірністю характеризує стан героїчної традиції в українських землях переходових віків» [2, с. 29].

Новим словом у дослідженні давньоруського народного епосу, новим імпульсом, який змусив поглянути на билини під новим кутом зору, з більшою об'єктивністю та науковою виваженістю, стала праця В. Стасова «Происхождение русских былин» (1868). Автор виступив з на той час «еретичною думкою», адже обґрунтовував (інколи щоправда не надто переконливо), що «старини» в своїй основі запозичені, є «слабою,

уривковою копією епічних пісень різних фінських та турецьких племен» [7, т. 34, с. 426], а конкретніше запевняв: «...как в отношении состава, так и подробностей, наши былины – довольно тощий и сильно кастрированный экстракт восточных поэм и песен» [6, № 1, с. 99]. Позитивний вплив ідей В. Стасова І. Франко вбачав у тому, що саме з ініціативи автора праці «Происхождение русских былин» розпочався процес розгерметизації билинознавчих студій: цінний архаїчний матеріал почали розглядати у широкому світовому контексті, застосували порівняльно-історичну методіку, спрямовуючи дослідницьку увагу на з'ясування точок дотику зі східною та західною народною епікою. З такого погляду відкривалася перспектива об'єктивно оцінити багатий билинний репертуар і на основі переконливих аргументів свідчити про оригінальність певного мотиву, його реальний історичний підклад та водночас оприявнювати сторонні «запозички», відстежувати зовнішні чинники впливу, які у силовому полі національної епічної традиції часто докорінно змінювали свою первісну ідейно-смыслову насаженість і максимально достосовувалися до запитів народу-реципієнта. Важко не погодитися із Франковими заувагами про те, що В. Стасов значно перебільшив роль сторонніх впливів, гіперболізував відсоток запозичених елементів. Приміром, під час аналітичного розбору билини про Садка російський дослідник, окрім того, що навів низку сюжетів схожих давньоіндійських (брахманських та буддійських) легенд, а й безапеляційно заявив: «У всій цій оповіді, крім деяких зовнішніх атрибутів побуту, немає нічого не тільки новгородського, але і навіть взагалі руського, як за походженням, так і за дітями... Усе чуже, все прийшло у нашу пісню зі Сходу» [6, № 3, с. 229]. Дайджест усіх найдражливіших висловлювань В. Стасова зібрав Ф. Буслаєв у праці «Отзыв о сочинении В. Стасова “Происхождение русских былин”» [4]. Знаний дослідник фольклору у розгорнутій шістдесятисторінковій рецензії заповзявся довести ненауковість, до певної міри абсурдність методологічної стратегії В. Стасова, який «все порівнює зі всім». Аби унаочнити штучність, маніпулятивність студій такого типу, Ф. Буслаєв вдався до використання дослідницьких принципів В. Стасова і довів, що за пропонованою схемою можна підтвердити східне походження будь-якого твору.

У лаконічній та водночас концептуальній рецензії на працю А. Лободи «Русские былины о сватовстве» І. Франко досить різко висловився про популярні підходи до тлумачення генези та принципів коментування билинного епосу. Як і автор рецензованої студії, львівський учений критикував однобічність, обмеженість і «завуженість» винятково міфологічного, міграційного чи тільки історичного пояснення богатирського епосу. Він, зрештою, підтримав вельми прийнятні методологічні рекомендації авторитетного М. Дашкевича, висловлені в «отзыве» на працю В. Міллера «Экскурсы в область русскаго народного эпоса», номіновану на здобуття премії графа Уварова. У цій розгорнутій розвідці-рецензії автор, властиво, обмірковував наукову невиправданість свідомого обмеження дослідницького інструментарію засадничими пунктами однієї вихідної ідеї. До такого помітного ущільнення дослідницького простору, на жаль, як констатує М. Дашкевич, вдався В. Міллер, зводячи усі свої наукові пошуки до підтвердження початкового міркування про визначальний вплив східної епічної традиції (через посередництво половців) на формування билин. М. Дашкевич, натомість, не відмовляючись

від часткової доречності саме такого дослідницького прямування, все ж зазначив, що абсолютно безпідставним є ігнорування принципу історичного коментування «старин», з'ясування їх міфологічного підкладу, тощо. Однак і ці можливі першопочаткові складові, вважав дослідник, не вичерпують увесь арсенал дієвих чинників, що мали більш-менш вагомий вплив на утвердження богатирського епосу. З цього приводу М. Дашкевич писав: «Теории историческая, мифологическая, – заимствования, самостоятельно возникающих аналогий в разных эпосах, не исчерпывают и не уясняют всех явлений зарождения и развития быльевого эпоса, даже если бы были прилагаемы совместно к объяснению последнего» [3, с. 74].

Не могла не імпонувати Франкові науково виважена дискусія А. Лободи із В. Міллером, в якій київський учений систематично спростовував часто вельми сумнівні, натягнуті спроби московського колеги переконати, начебто найдавніша верства богатирського епосу має тільки риси північноруського племені (природа, побут, світогляд), а спеціально відтворює новгородські реалії. У вступній частині праці «Русские былины о сватовстве» А. Лобода заперечив тезу про те, що билини малюють винятково картини природи півночі Росії, доводить, що пропоновані у билинах пейзажні відступи вповні відповідають картинам природи Київської землі. Утім, треба визнати, що й у Франковій фольклористичній практиці були моменти, коли він мав сумніви щодо того, чи є у билинах зостанки їх первісного українського духу. У деяких працях І. Франко із неприхованим скептицизмом ставився до можливості використовувати билини як надійне джерело пізнання особливостей давньоукраїнської лицарсько-дружинної поезії, а за її посередництвом і історичного антуражу IX–XIII століття, адже був переконаний (на це знаходив чимало доказів як через особистий дослідницький досвід, так і через серйозні аргументації колег-фольклористів), що за століття побутування відбулося вельми багато кардинальних різнорівневих змін, аналітичний розбір яких дає підстави говорити радше про новий тип «великоруського словесного продукту», зложеного у XVI–XVII століттях, аніж як про твори, що є органічним продовженням давньої епічної традиції Київської Русі. З цього приводу дослідник підкреслював: «Сконстатовано поперед усього, що більшість “старин” має на собі побутовий колорит не дохристиянської, не вічевоудільної Русі, а Московщини XVI або й XVII в.» [7, т. 34, с. 427].

Систематично І. Франко цікавився новинками на полі наукового опрацювання билинного епосу. У своїх коротких заувагах він не тільки надавав широкого розголосу тій чи іншій праці, а й водночас підкреслював вагомість її висновків, вплив на дальший хід билинознавчої аналітики. Окрім «голосних» праць знаних фольклористів (Ф. Буслаєв, О. Веселовський, М. Дашкевич, В. Келтуяла, А. Лобода, Л. Майков, О. Міллер, В. Міллер, Г. Потанін, В. Стасов, М. Халанський, С. Шамбінаго та ін.), учений вивчав і менш відомі студії, вилущуючи з них зерно наукової істини. Приміром, І. Франко запропонував рецепцію низки статей зазначеної проблематики, що побачили світ у збірнику на честь В. Міллера. Зокрема, згадано публікацію з відповідним науковим коментарем нового тексту «Беломорская былина о походе новгородцев на Югру в XIV в.», статтю П. Мілюкова «Что такое “море Вирянское” и “город Леденец” билины о Соловье Будимировиче?» та повну «дуже цінних уваг» працю О. Маркова про билину відому під назвою «Камское побоище».

Український учений коротко засвідчив обізнаність із працями, пов'язаними із фіксацією і коментуванням билинного епосу. І. Франко покликався на збірку з 1619 року, що її було записано для англійського збирача Річарда Джемса і віднайдено щойно на початку XX століття в Англії. Також не оминув увагою дослідник славнозвісну збірку Кірші Данилова, що стала своєрідним підмурівком для розгортання билинознавчих студій, стимулювала процес фіксації нових текстів.

Під час наукової рецепції билин І. Франко висловив низку контроверсійних думок, суперечливих і неоднозначних міркувань. Передусім, несподіваними видаються Франкові реляції про пізні штучне і винятково російське походження «старин», категорично висловлені у незавершеній і не друкованій за життя автора «Історії української літератури». Запропоновані у рукописі твердження ідуть у розріз не лише із достатньо обгрунтованою українською науковою традицією (йдеться, головню, про студії М. Максимовича, О. Бодяньського, М. Костомарова, О. Потебні, М. Драгоманова та М. Грушевського), а й попередніми і пізнішими роздумами самого дослідника. Є підстави вважати, що поспішні висловлювання українського ученого були наслідком впливу особливо популярної на той час концепції про мандрівний характер билинної традиції. Розвиток згаданої концепції супроводжувався появою значної кількості досліджень, у яких автори напередодні намагалися довести «мандрівну» суть билинних мотивів, їх первісне тюркське, нормандське чи індійське походження. Отож, очевидно, віддаючи данину моді, покладаючись на досвід знаних спеціалістів-билинознавців і глибше не вникаючи у розлогу фахову літературу, І. Франко на сторінках зазначеної праці заперечив питомий «руський» характер билин, вважаючи, «що того великоруського епосу на Україні ніколи не було, що він постав у Північній Русі в XIV і XV віках, довкола московських володарів або в шумі новгородського життя, постав із книжкових і літописних джерел, які дали для нього лиш імена князів та невеличкі натяки про історичні факти, і з зайшого, мандрованого легендарного та повістєвого матеріалу були уложені фаховими співаками, скоморохами, що їх співанням заробляли собі на життя» [7, т. 40, с. 220].

Немалий вплив на появу такого типу висловлювань і взагалі послаблення Франкової ініціативи досліджувати українську старовину у билинному репертуарі мав М. Драгоманов. У низці фольклористичних студій київський учений наполегливо стверджував, що цей пласт усної словесності зовсім не варто сприймати як достовірне джерело «характеристики життя міщан і дружини старого Києва», бо великою помилкою є «характеризувати старе київське жите по билінам Володимирового цикля, в котрих нема нічого українського, крім географічних імен» [5, с. 5]. М. Драгоманов коментував також причини занепаду, а згодом і цілковитого зникнення «старин» на українських теренах. «...Відсутність же коло Києва билін, – писав дослідник, – поясняєя давністю часу і тим, що події та особи пізнішої демократичної епохи козацької закрили в пам'яті народу події та особи епохи княжо-дружинної» [5, с. 13]. Говорячи про своєрідне «перекривання» давноминулої билинної героїки свіжими враженнями «демократичної епохи козацької», М. Драгоманов все ж завважив, що «сліди великоруського богатырського епосу на Україні» частково збереглися. У листі до О. Міллера (цю епістолу М. Павлик

опублікував у першому томі «Розвідок...»), який аргументовано «обновив» увагу до питання про українську основу богатирського епосу, М. Драгоманов, не приховуючи ноток сумніву щодо успішного вирішення проблеми, зазначив: «...питане про сліди великоруського богатирського епосу на Україні таке важне, що хоч як-б були надії на его добре рішенє (курсив мій. – С. П.), годі не признати обов'язком для українських етнографів збирати й публікувати всякі відомости до сего хоч би які дрібні» [5, с. 88]. І далі, сповняючи «обов'язок українського етнографа», винотував хоч і не багатий, однак цікавий фольклорний матеріал, пов'язаний із реліктами билинної традиції в Україні.

Помітну контроверсійність поглядів І. Франка можна пояснити такою ж неоднозначністю міркувань авторитетних билинознавців. Непевність дослідницьких позицій у студіях про билини пояснювалася відсутністю тривких, непохитних вихідних аксіоматичних положень у розумінні генези жанру. Одночасне паралельне активне функціонування декількох гіпотез, на підтвердження кожної з яких щоразу знаходилися нові аргументи, зумовило відсутність єдиного дослідницького руслу, часто зводило на хибні шляхи. Те, наскільки примхливою виявилася доля наукового коментування билин, добре проілюстрував М. Грушевський. Апелюючи до билинознавчого досвіду В. Міллера (йдеться про дві студії ученого «Екскурсы в область русскаго народного епосу» (1892) та «Наблюдение над географическим распространением билин» (1894)), який спершу «раптом поновив стару теорію Стасова про залежність билинних тем від східних первовзорів» [2, с. 26], а невдовзі виступив із протилежною гадкою «новгородського походження більшості билинного репертуару, і то походження доволі пізнього, післятатарського» [2, с. 26], М. Грушевський слушно сконстатував: «Такі крайності в інтерпретації, такі кочування авторитетного дослідника на протязі яких-небудь двох-трьох років від одної гіпотези до другої, майже протилежної, лишили по собі [...] враження хиткості дотеперішнього досліду, надмірне навіть почуття непевності самого ґрунту – билинної традиції» [2, с. 27].

Іван Франко 1912 року інтенсивно працював над вивченням найдавнішого українського літопису. Під час ґрунтового розбору цього джерела учений досить аргументовано обстоював ідею первісної поетичної форми цієї історико-літературної пам'ятки. Коментуючи, якою саме мала би бути ця поетична форма, дослідник покликався на билинний епос, що в багатьох рисах зберіг основні засади лицарсько-дружинної поезії. І. Франко підкреслював українське (південноруське) походження такого поетичного укладу вірша, генетично закладене у «старинах». Відтак, науковець писав: «Проходячи епізод за епізодом нашого найстаршого літопису, я переконався, що вони майже всі [...] зложені віршами, не силабичними, але тонічними, з нерівним числом складів, але з досить рівномірним числом наголосів, так званим музикальним розміром, у якому чергуються вірші з 3, 4 і 5 наголосів. Сей розмір досить докладно відповідає розмірові великоруських епічних пісень, так званих билин, який таким способом являється витвором не великоруського племені, а прастарою віршовою формою, витвореною в Південній Русі правдоподібно не пізніше X століття» [7, т. 6, с. 11]. Зважаючи на висловлені міркування, в яких І. Франко вкотре виразно підтвердив українську основу билинного епосу вже не тільки на рівні змісту, а й у площині поетичного укладу, категоричні зая-

ви з «Історії української літератури» 1909 року видаються щонайменше нелогічними і непослідовними, такими, що пояснюються, очевидно, не так некомпетентністю, як тими зумовленими хворобою прикрими обставинами, в яких опинився дослідник, завжди налаштований працювати на максимумі людських можливостей.

Та форма, в якій збереглися билини, на переконання І. Франка, дуже різнилася від своїх прототипів. Багатвікова історія побутування жанру у середовищі значно відмінному від того, яке було в час його творення, під впливом різних чинників (як історичних, так і літературних) билини значно трансформувалися, докорінно змінили свої ініціальні ідейно-естетичні параметри. Український дослідник намагався окреслити дієві чинники очевидної зміни первісної системи координат билинного епосу. Серед найбільш суттєвих І. Франко виокремлював зміну етноментального середовища та значний вплив «епосів» інших народів. Отож, він писав: «Творчому генієві [...] українсько-руського племені належить [...] зложення первісної форми князівсько-лицарського епосу, що завмер з часом у пам'яті українського народу а заховався, хоч значно виблідлий, попсований і протягом віків підмішаний іншими, християнсько-апокрифічними, орієнтально-степовими або західними лицарськими елементами, в пам'яті північного племені під назвою “старин”, або “билин”» [7, т. 31, с. 343].

На прикладі билин І. Франко намагався довести, що «печать національного духу» знаходить свій вираз навіть у тих жанрах, які під впливом різних обставин змінили «прописку». Українська (південноруська) «закваска» билин, особливо ж їх найдавнішої верстви, виявляється у загальній світоглядній настроєвості, унікальному вільнодумному пафосі зазначеного пласту героїчного епосу. «І коли билини так званого Володимирського циклу, хоч забуті в Південній Русі, все ж таки і в теперішній формі велять догадуватися, що в часі їх творення вся маса народу живо цікавилася справами держави, то в пізніших творах північноруського племені ми вже не бачимо ані інтересу, ані розуміння тих справ, а віднаходимо ті прикмети знов – у козацьким лицарським епосі, у думках» [7, т. 31, с. 342–343]. Аби підкреслити контраст формування уснословесної традиції на «полудневій» та північній Русі І. Франко додавав: «Південне плем'я, живучи в лагіднім кліматі, заховало свобідніші відносини до власті, більшу живість, чутливість і поетичну фантазію; воно було ближче культурних центрів Заходу і Півдня і могло більше користати від них. Натомість північне плем'я серед важких відносин виробило у себе більшу твердість, деспотизм, недвижність і ексклюзивність. Південно-руських вояків характеризує особиста ініціатива і героїзм, спільні “Слову о полку Ігоревім” і билинам; північно-руських – пасивний послух і незломна вірність» [8, с. 168]. До слова мовити, ці рядки було вилучено із реценції на «Історію літератури» О. Пипіна у 31 томі п'ятдесяти томного зібрання творів.

Іван Франко розвивав ідею спадкоємності традиції: те, що на півночі Росії збереглося й існувало за інерцією, на теренах України знайшло органічне вдосконалене продовження у думовому епосі. Наскільки первісно закладені у билинах інтенції були незрозумілими для пізніших носіїв цієї поезії, головню, через незнання реальних обставин їх творення (це згодом призвело до втрати логіки викладу, долучення казкового елемента і взагалі відвертого шаржування початково реалістично-історичних картин), запримітив ще

О. Веселовський, який у монографії «Южнорусские былины» доводив прикладами сильно викривлене розуміння реалій киеворуської доби, а подекуди їх незнання. Приміром у билині про «Михайла Даниловича», яка в Україні збереглася у формі легенди про «Михайлика і Золоті ворота», як аргументовано зауважив О. Веселовський, зовсім не взято до уваги типове протистояння між волею княжою і волею боярської ради (воно виразно збережене в українській легенді), що призводить до представлення князя Володимира у ненайкращому світлі, як бездумного деспотичного правителя, який через власні немотивовані амбіції велить ув'язнити малолітнього лицаря, що оборонив Київ від величезної ворожої сили. «Отрезанные от почвы, – стверджував на цій підставі російський дослідник, – на которой они создались, отделенные целыми веками от исторических отношений, которые воплотились в них впервые, они поневоле должны были исказить их в уровень с новой исторической средой и той общественной и природной обстановкой, в которой им суждено было доживать свою вековую жизнь» [1, с. 38].

Ширше розглянути прикметні риси билин, зокрема з'ясувати, наскільки докладно зберегли вони особливості «княжесько-дружинного епосу», І. Франко планував у своєму університетському лекційному курсі «Історії літератури руської». Дослідник мав намір крізь призму північноруських текстів розширити джерельну базу для висвітлення тенденцій розвитку «світської поезії», засвідчити, що, попри багатовікову віддаленість від часу формування, ці твори в деяких моментах законсервували початковий заряд давньоруського мистецтва поетичного. Окрім билин, цей заряд, на думку ученого, зостався і в інших уснословесних жанрах, як поетичних (колядки, щедрівки, гаївки), так і прозових (казки, легенди, перекази). Відтак, у XVIII пункті I семестру «плану викладів» Франко писав, що зосередиться на «княжесько-дружинному епосі, слідах його в піснях народних і казках южноруських і в билинах північноруських» [7, т. 41, с. 25]. Князівсько-лицарський епос, вже в іншій праці переконував І. Франко, в українській уснословесній традиції хоч і не зберігся у первісному вигляді, однак знайшов своє продовження в інших формах, засвідчивши плінність розвитку народного слова: «...відгуки сеї старої доби, які досі полишилися в устах українсько-руського народу (в колядках, деяких казках, місцевих легендах і т. ін.), і котрі ще більше стверджують думку про безперервність культурно-історичного розвою українсько-руського народу на тім самім ґрунті, на котрім перед 1000 роками витворився перший центр цивілізації, політичного з'єднання і національної самосвідомості всього руського племені» [7, т. 31, с. 343].

У фольклористичній практиці І. Франка одним із важливих аспектів якісного прочитання твору, а крізь його призму й жанру загалом, був докладний текстологічний аналіз. Під час розбору окремого зразка дослідник виявляв неабияке вміння осягати незримі поетичні субстанції твору, розкривати глибокий інтерпретаційний потенціал, накреслювати перспективні аспекти дальшого розгортання студій. Що ж до билин, то І. Франко, зважаючи, мабуть, на переконаність у малій імовірності віднайти в них «пожиточні причинки» для пізнання історії України та рідної словесності, не надто часто вдався до «безпристрасного вистудіювання текстів» «старин». Однак знаходимо у його доробку гарну пробу докладної оцінки билини про Святогора. У лаконічному

викладі сюжетної колізії билини І. Франко зупинився на опорних пунктах твору, його ключових епізодах, тих визначальних моментах, без яких твір втрачає оригінальний колорит. Коментуючи билинний текст про Святогора, того героя, який «найчастіше бував предметом міфологічно-символістичних спекуляцій», львівський дослідник писав: «Се був головний репрезентант “старших богатирів” дохристиянської традиції, таємничий велетень, що живе на “святих горах” і не може прийти на рівнинну Русь, бо тут задля його сили земля не могла б його носити. Він похваляється здвинути цілу землю, ховає до кишені головного героя пізнішої генерації Іллю Муромця і гине або наслідком своєї перехвалки, підносячи “тягу земну”, або іншим чудесним способом, з жарту лягаючи у труну, надібану на дорозі, та не можучи вже встати з неї» [7, т. 34, с. 427]. Не випадково І. Франко наголосив на епізодах з «перехвалкою» та «домовиною», бо вони до певної міри унікальні, себто не зустрічаються у фольклорній традиції інших народів, і найімовірніше є, як здогадувався учений, продуктом «самостійного оброблення» теми.

Іван Франко намагався розглянути билини у контексті епічної традиції інших народів і через порівняльний дослід оприявнити риси спільні та відмінні. За спостереженнями дослідника, найближчими «щодо форми і тону» до зразків «великоруського богатирського епосу» є сербські юнацькі пісні. Увиразнюючи оту «формальну» і «тональну» наближеність, І. Франко писав: «В одних і других той сам спокій, тота сама подрібність живопису, тота сама крайня об'єктивність в представленні, котра творить пісню, не лишаючи в ній ніякої індивідуальної прикраски, нічого такого, щоби могло нагадувати самого творця» [7, т. 26, с. 58]. Водночас, після того, як дослідник коротко окреслив суголосність двох епічних традицій, він одразу ж заакцентував на тих критеріях, які їх розмежовують і на основі яких формується неповторна аура національного епосу. Відтак, І. Франко підкреслював: «... під зглядом змісту і історичного значення сербські юнацькі пісні дуже різняться від великоруських билин, а се іменно тому, що й обставини життя у одного а другого народу зовсім відмінні» [7, т. 26, с. 58]. Ілюструючи артикульовану тезу про різний триб життя обох народів і про різне історичне значення билин та юнацьких пісень, учений підкреслював, що події сербського епосу у народному середовищі сприймаються як актуальні і сучасні, натомість рецепція билинної героїки нагадує далекий спогад про колишні, призабуті казково-фантастичні подвиги богатирів.

Чимало зусиль І. Франко доклав, аби популяризувати жанр билин, зробити його доступним для широкого кола читачів. Через публікацію зразків давньоруського епосу дослідник сподівався привернути увагу до цього унікального уснословесного пласту не лише пересічних українців, а й фахівців-фольклористів, які могли б запропонувати неупереджений якісний аналіз творів крізь призму їх виразної української основи. Доказом активної роботи І. Франка у вказаному напрямі є численні епістолярні звернення до А. Кримського з проханням переслати переклади низки билин для новоствореного журналу «Житє і слово». У листі від 7 жовтня 1893 року львівський учений звернувся до молодшого колеги, аби той якнайшвидше надіслав українською мовою «вибір найкращих великоруських билин» [7, т. 49, с. 422]. На жаль, запланованого не вдалося реалізувати, і на сторінках «вістника літератури, історії і фольклору» так і не було надруковано зразків билинної традиції, однак факт Франкової інтенції «звернути увагу

читаючої публіки» свідчить про його особливу зорієнтованість на тиражування, а відтак і дослідження «старин». Частково реалізувати задум щодо оприлюднення україномовної вибірки билин Франкові вдалося 1901 року. Саме тоді у XV та XVI томах «Літературно-наукового вісника» побачили світ три билини у переспіві П. Грабовського. Зокрема було надруковано билини «Ілля Муромець», «Святогор» та «Як перевелись богатирі на Русі».

Незважаючи на те, що билини не були у фарватері фольклористичних досліджень І. Франка, все ж лаконічні міркування вченого про генезу, поетичний уклад, змістове наповнення цих творів заслуговують на увагу, оскільки спрямовані на в'яснення актуальних питань жанру, ґрунтовані на концептуальних положеннях найновіших на той час билинознавчих студій, закроєні на оригінальному баченні явища з обов'язковим окресленням дальшої перспективи вивчення. Щодо билин І. Франко висловив низку неоднозначних і суперечливих тверджень, які, зрештою, сам спростував, зазначивши, що надважливим у процесі наукового осягнення «старин» є вибір правильної, зорієнтованої на всеохопне пізнання предмета методологічної стратегії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Веселовский А.* Южно-русские былины / А. Веселовский. – СПб., 1881.
2. *Грушевський М.* Історія української літератури : у 6 т., 9 кн., Т. IV, Кн. I / М. Грушевський. – К. : Либідь, 1994.
3. *Дашкевич Н.* Разбор сочинения В. Миллера «Экскурсы в область русскаго народного эпоса» I–VIII / Н. Дашкевич // Отчет о тридцать шестом присуждении наград графа Уварова. – СПб., 1895.
4. Отзыв о сочинении В. Стасова: «Происхождение русских былин». Академика Ф.И. Буслаева // Отчетъ о двенадцатом присуждении наград графа Уварова. 25 сентября 1869 года. – СПб., 1870.
5. Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. – Львів, 1899. – Т. I.
6. *Стасов В.* Происхождение русских былин / В. Стасов // Вестник Европы. – 1868.
7. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
8. *Франко І. А. Н. Пыпин.* История русской литературы / Иван Франко // Показчик купор / Иван Франко. – К. : Наукова думка, 2009.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2013

Прийнята до друку 24.03.2014

**«ANCIENT FORMS OF CHIVALRY EPOS
OF THE ERA OF PRINCES»:
IVAN FRANKO'S REMARKS ON BYLINY**

Sviatoslav PYLYPCHUK

*The Ivan Franko National University of L'viv,
Institute of Franko Studies,
1 Universytetska Str., L'viv, 79000, Ukraine,
e-mail: s.pylypchuk@online.ua*

The article highlights Ivan Franko's vision of the genesis (mythological, historical and borrowing theories), peculiarities of existence, thematic range and artistic-and-expressive potential of byliny. The researcher's approaches serve as a mirror for tracing the tendencies of scholarly reception of «starinas» in Ukrainian folkloristics. Franko's arguments to prove the apparent continuity in the tradition and eventual transition of byliny into dumy.

Keywords: byliny, heroic epos, mythologism, historicism, borrowing, continuity of tradition.

**«ДАВНИЕ ФОРМЫ КНЯЖЕСКО-РЫЦАРСКОГО ЭПОСА»:
БЫЛИНОВЕДЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ ИВАНА ФРАНКО**

Святослав ПИЛИПЧУК

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
Институт франковедения,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000*

В статье рассмотрены взгляды Ивана Франко на происхождение (мифологическая, историческая теория и теория заимствования), особенности функционирования, тематический диапазон и художественно-экспрессивный потенциал былин. Рассуждения учёного можно рассматривать как зеркало, в котором отражаются тенденции научной рецепции «старин» в украинской фольклористике. Приведены аргументы Франко, подтверждающие преемственность традиции и постепенный переход былин в думы.

Ключевые слова: былины, героический эпос, мифологизм, историзм, заимствование, преемственность традиции.

УДК 821.161.2-32.091 "18":801.81

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРИЗМУ МАЛОЇ ПРОЗИ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША ТА ІВАНА ФРАНКА (визначення основних напрямів до компаративних студій)

Жанна ЯНКОВСЬКА

*Національний університет «Острозька академія»,
кафедра культурології та філософії,
вул. Семінарська, 2, Острог, Україна, 35800*

Розглядаючи фольклоризм літератури як поліаспектне явище, варто, мабуть, аналізувати його не лише в одноосібному та одночасовому зрізі, хоча такий аспект також, безперечно, цікавий. Без сумніву, не менш вагомо – простежити трансформацію цього явища у різні періоди розвитку літературної творчості із їх стильовими особливостями.

У статті зроблено спробу визначити основні вектори до таких порівняльних студій на матеріалі малої прози Пантелеймона Куліша та Івана Франка.

Ключові слова: Іван Франко, Пантелеймон Куліш, компаративістика, мала проза, стильові особливості, фольклоризм.

Фольклоризм літератури – явище складне та неоднозначне, багатовимірне, оскільки охоплює різні вектори, напрями та способи засвоєння авторською творчістю народної.

Розпочавшись ще в першій половині–середині ХІХ століття, студії із дослідження фольклорно-літературних взаємин працями Михайла Максимовича, Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша та інших науковців, вони й на сьогодні не втрачають своєї актуальності, ба більше, виходять на новий, присутньо вищий науково-методологічний і теоретичний рівень, розширюючись від рецепцій на рівні усної словесності та етнографічних реалій до трансформацій в оригінальну творчість на рівні світоглядних уявлень, етики й естетики, психології, філософії, соціології та інших галузей народних знань.

Тому взаємодія фольклору в широкому його значенні та літератури неодноразово була предметом вивчення у працях Олексія Дея, Івана Денисюка, Лідії Дунаєвської, Уляни Далгат, Романа Кирчіва, Степана Мишанича, Олексія Вертія, Петра Іванишина, Ярослава Гарасима, Юлії Шутенко, Руслана Марківа та багатьох інших. Окрім того, поліаспектність зазначеної проблематики залишає ще доволі широкий простір для нових розвідок.

Фольклоризм авторської творчості певного періоду має свої особливості, своє «обличчя», вектори вияву, що зумовлено і пануючим у той чи інший час літературним стилем загалом, який визначає межі співдії певних елементів у системі «фольклор–література», й індивідуальним стилем письменника, глибиною його знання та розуміння народної творчості.

Фольклоризм творів деяких письменників частіше був предметом вивчення. Тому досить цікавими у цьому плані видаються компаративні студії, які дають змогу

простежити еволюцію і трансформацію цього явища зі зміною стилю в літературній творчості.

У цій розвідці маємо за мету означити і порівняти основні вектори вияву та стильові ознаки фольклоризму малої прози П. Куліша та І. Франка – двох письменників-класиків, енциклопедистів, вклад яких у розвиток не лише української літератури, але і культури загалом важко переоцінити.

Творчість названих авторів належить до різних стильових течій: якщо П. Куліш більше тяжів до романтизму, хоч окремі його твори вже позначені рисами реалізму, то І. Франко надавав перевагу реалізму, проте, особливо стосовно засвоєння елементів фольклору, часто оживають у його творах і романтичні тенденції. Аналіз переплетення на рівні «романтизм–реалізм» дає цікаві порівняння у смисловому полі малої прози митців щодо рецепцій елементів та поетики народного нарративу, в результаті чого простежуємо як схожі, так і цілком відмінні їх риси.

Загалом, можна сказати: якщо романтизм, актуалізуючи якнайширше звернення літератури до народної творчості, схильний до ідеалізації дійсності, до певного «замилування» природою, побутом, емоцією, хай навіть вкрай напруженою, але не позбавлений і рис правдивого зображення буття, хоч, зауважимо, все-таки більше його позитивних сторін, то реалізм зумовлює найчастіше своєрідне «вип'ячування» негативних сторін життя народу, проблем, іноді навіть прогножуючи кардинальні шляхи їх вирішення, проте так само не заперечує звернення до фольклору, детального змалювання природи, побуту, іноді аж до краю загострюючи емоцію.

Із повною вірогідністю можна стверджувати, що студії над фольклором (записування, видання, дослідження) прямо позначилися на літературних інтересах вищеназваних авторів. Тематично оповідання обох письменників охоплюють схоже коло проблем, сконцентровані у собі історичну тематику, соціально-побутову, життя інтелігенції. Проте у цих творах чітко відображені ті соціальні переміни, які відбулися за кілька десятиліть у суспільстві між їх написанням, що розділяють їх у часі та просторі, оскільки місцем зображуваних подій у І. Франка є переважно рідна йому Галичина, а у П. Куліша – центральна та південно-східна Україна. Література тут постає тією площиною, що поєднує і часовий, і просторовий чинники, явивши у методологічному плані спадкоємність стилів та напрямів.

З огляду на те, що такий порівняльний аналіз може бути як більш концептуальним, так і текстуально-деталізованим, визначимо його головні напрями, коротко зацентрувавши на кожному лише з окремими прикладами, що, зрештою, і є основним завданням цього дослідження.

Насамперед, цікаво простежити вияв фольклоризму прози митців у плані трансформації особливостей і засобів народного нарративу як жанру. По-друге, заслуговує на пильну увагу й система образів їхніх творів, по-третє – відображення у них народного світогляду, міфологічних уявлень, а також елементів народної етики, естетики, філософії, психології. Звичайно, у такого типу дослідженні це можна зробити тільки схематично, означивши основні напрями порівнянь, згадані вище. Кожен із них поглиблено-текстологічно може становити окрему компаративну розвідку.

Щодо успадкування рис народно-оповідної традиції, то у малій прозі цих письменників вони проявляються часто на рівні наявності оповідача (або згадки про нього), казкових формул зачинів, широкому використанні паремій та фразеологізмів, а також діалектної лексики, притаманної розмовно-побутовому стилю, використання народнописенних текстів та поетики.

Зокрема, П. Куліш шляхом «олітературення» фольклорних розповідних жанрів виробив свій тип оповідання, що ніби стоїть на межі фольклорного та літературного. Художня природа його оповідань часто зберігає відповідну структуру оповіді й позначена жанровими ознаками тих народних творів, які письменник поклав в основу. За жанровими ознаками ці твори різні: скажімо, оповідання «Орися» та «Дівоче серце» ще сам автор назвав ідиліями, романтичне оповідання «Гордовита пара» за змістом можна визначити як оповідання-баладу, морально-повчальними є оповідання «Потомки українського гайдамацтва» та «Про злодія в селі Гаківниці», анекдотичний сюжет у творах «Сіра кобила» та «Очаківська біда», історичними є оповідання «Січові гості» та «Мартин Гак».

Особливістю поетики малої прози П. Куліша є те, що ці твори у нього не «пишуться», а «розповідаються». Започаткували цей прийом в українській літературі ще Микола Гоголь та Григорій Квітка-Основ'яненко. Типовим такий стиль є і для Олекси Стороженка, Ганни Барвінок, Марка Вовчка тощо.

Майже завжди в оповіданнях П. Куліша прямо чи опосередковано наявний фактично експліцитний образ народного оповідача, який, на думку Олександри Бріциної, відображає не лише виконавський, але й «комунікативний» аспект у текстологічній моделі оповіді. Дослідниця, працюючи, головно, із фольклорним текстом, писала про те, що на цю постать не відразу звернули увагу навіть перші фольклористи, хоча саме від виконавця залежала варіативність твору усної словесності, акцентуючи, що «показовим (курсив наш. – Ж. Я.) був інтерес до казкаря, виявлений П. Кулішем ще у середині XIX ст. в замітці “Сказки и сказочники”, вміщеній у другому томі “Записок о Южной Руси”. Це був один із перших кроків, що знаменував постання інтересу до оповідача», що було зумовлене «бажанням глибшого розуміння фольклорних явищ» [1, с. 106]. Отже, стає зрозумілим факт, чому П. Куліш так часто у своїх творах апелював до посередництва «епічного виконавця». Наприклад, оповідання «Гордовита пара» має підзаголовок «Бабу-сине оповідання», «Січові гості» – «Споминки старого діда», а в історичному оповіданні «Мартин Гак» у першому ж реченні зазначено: «...Розказує, було, молодшим людям прадід мій». Введення автором у текст таким підзаголовком чи зауваженням особи оповідача передбачає не лише апелювання до народного світогляду, але й орієнтацію на народного читача або слухача, і, разом з тим, наявність своєрідного очевидця – один із засобів дотримання принципу правдивості. Розповідь набуває більшої переконливості, зосереджується на народних морально-етичних засадах, показує найкращі риси духовної культури народу, якого письменник бачить носієм високих моральних якостей і національних традицій. У таких оповіданнях П. Куліш успадкував від народних оповідачів щирість розповіді, відкритість характеру, довірливість, багатство народної мови досконале володіння фольклорним матеріалом, художніми прийомами.

Традиції народної розповіді успадкував у своїх оповіданнях й І. Франко, подекуди так само зазначаючи джерело сюжету у підзаголовку, як, скажімо, «Оповідання Мирона Сторожа» (вір «Моя стріча з Олексою»), «Оповідання ложкаря» (вір «Домашній промисл») та інші, в яких також «присутня» постать оповідача, котрий часто, за висловом О. Вергія, «перебирає на себе різні функції і знову ж таки типологічно споріднений з образом епічного оповідача у фольклорі» [2, с. 121]. Як і в народному епосі, Франків оповідач, на думку вченого, «може виступати ніби стороннім спостерігачем об'єкта своїх спогадів-оповідей» або ж брати у ньому безпосередню участь [2, с. 121]. Відтак, у творах вищеназваних письменників, як, до речі й інших, які використовують такий прийом викладу сюжету (М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, Ганна Барвінок, Марко Вовчок і т. д.), «епічний оповідач» виконує надзвичайно важливу функцію, синтезуючи «в собі художній час, пов'язуючи минуле, теперішнє і майбутнє з конкретними подіями, яким він дає оцінку, виходячи з народної точки зору то як виразник її, то як трансформатор народної думки» [2, с. 121].

Попри дотримання заявленої схематичності у викладі матеріалу, все ж хочеться бодай дотично акцентувати на образі народного оповідача у творі І. Франка «Свинська конституція». Цікавим видається те, що у цьому оповіданні бачимо двох оповідачів – автора й Антона Грицуняка, який є одночасно й головним персонажем. Письменник тут ніби офіційно передав йому слово, виводячи його з-за куліс контексту безпосередньо у текст. Антон Грицуняк ніби узагальнює в собі типові риси, притаманні тогочасним народним «балагурам» (П. Куліш) і, за текстом оповідання, є «дуже цікава поява, один із небагатьох ще недобитків того племені оповідачів і бандуристів, що склали старі думи про діла і пригоди козаків Грицька Зборовського, Кішки, Безродного, Андибера, про битви Хмельницького з ляхами і про трагічну втечу трьох братів з Азова і співали-промовляли їх заслуханому козацькому війську» [9, с. 326]. Звичайно, це зовсім не такий виконавець, як скажімо, в оповіданні «Сойчине крило» та інших. Тому і зосереджено увагу саме на цьому творі.

Цікавим виявилось порівняння опису цього оповідача і, можливо, одночасно бандуриста із описом Андрія Шута, який подав П. Куліш у «Записках о Южной Руси», що його можна сприймати як окремий розповідний вір. Антона Грицуняка І. Франко зобразив так: «Його зверхній вигляд зовсім непоказний: се простий собі сивий дідусь, одягнений не пишно, а навіть бідно, не надто високий, сухий, з лицем, поораним трудами життя, але повним виразу, з чорними блискучими очима. Він не вирізняється нічим із юрби селян, рідко вміщується в розмову і на перший погляд не виявляє інтелігенції, вищої понад звичайний вигляд галицького селянина. Розуміється, він не вміє ані читати, ані писати» [9, с. 326].

Для порівняння наведемо відразу ж Кулішів опис Андрія Шута: «Це був сивий чоловік з клиноподібною бородою, у сірій новісінькій свиті і в свіжих постолах, обори яких дуже гарно обхвачували його ноги, загорнуті в білі онучі. Обличчя його було свіже, щоки рум'яні, риси правильні, хоч дещо змінені віспою, яка позбавила його зору на сімнадцятому році життя. Він відрізнявся молодечою осанкою і живими рухами, що видають людину, постійно зайняту працею. [...] Із сторони поетичної і філософської,

Андрій Шут навряд чи має собі рівного між братією старців. Слепота розвинула в ньому вроджений хист до пісень, і він, володіючи прекрасною пам'яттю, засвоював собі все, що чув» [5, с. 144].

Без сумніву, перед нами постає два різні характери, дві особистості, вельми віддалені у часі та просторі, розділені різними соціальними умовами та фізичним станом. Проте вражає схожість стилю їх портретування (настільки, що може видатися, ніби текст написала одна і та ж людина), а також визначення авторами непересічної мудрості героїв, що зумовлює статус поваги до них у суспільстві. Про це П. Куліш зазначив досить дисперсно, а от І. Франко сконцентрував в одному реченні: «Якийсь рух і шепіт пройшов по залі, коли його фігура показала над збором, і всі зібрані, котрих було звише 600 людей, щільно напханих у не дуже великим підсінні, затихли, хоч мак сій» [9, с. 326].

З особою народного оповідача тісно пов'язані епічні, а почасти й казкові зачини оповідань письменників, що уже самі по собі зумовлюють рецептивні зв'язки з народними наративними формами і передбачають певний стиль викладу сюжету. Як приклад можна навести зачини із творів П. Куліша: «Був собі колись якийсь-то циган...» (твір «Циган», що має підзаголовок «Уривок з казки» і, відповідно, казковий стиль викладу); «Була собі колись гарна курочка...» («Півпівника», із підзаголовком «Гішпанська дитська казочка»); «Розказує, було, молодшим людям прадід мій...» (оповідання «Мартин Гак») і т. п.

Франкові зачини дещо відрізняються, проте оповідний тон, стиль у них збережено таким самим: «Був собі кожух» («Історія кожуха»); «Був собі раз у Галичині староста...» («Острий-преострий староста...»); «Отсе оповідання – не моя духова власність. Я чув його в Збаражі...» («Свинська конституція»); «Вичитав оце я в газетах...» («Домашній промисл»); «Яць Зелепуга був хлоп ледащо...» («Яць Зелепуга»); «На дні моїх спогадів, десь там у найглибшій глибині горить огонь...» («У кузні») і т. п. Як згадувалося, такі зачини вже самі по собі зумовлюють і відповідний «оповідний» стиль творів письменників.

Не останню роль у їх спорідненості з народними наративами відіграють і стилістичні засоби, до яких відносимо часте звернення аналізованих авторів до розмовно-побутового стилю мовлення, що вкладений в уста їхніх героїв, до народної мови загалом. Тому оповідання ці багаті на фразеологізми, паремії, порівняння, постійні епітети, діалектизми і т. п., що створює відповідний колорит і поетику тексту. Аби не бути зовсім голослівними, наведемо бодай деякі приклади. Діалектизми та розмовно-побутова лексика в деяких творах П. Куліша: зоставляти, глузовать, навісноголовий, буцім, нігде та ін.; в оповіданнях І. Франка: обхамрала, допантрує, співанки, найскорше, борше, варцаби, сміле та угурне, борзо, отворені двері, вороки і т. д. Варто зазначити, що у творах І. Франка ця група лексики вирізняється більш чітко, оскільки галицький діалект значно своєрідніший (порівняно з літературною нормою), ніж середньонаддніпряньський. Це зумовлено самобутньою культурою етнографічних груп, що населяють західні області України, та іноетнічним сусідством. Тому лексичне позиціонування цих регіонів дуже чітке.

Натомість епітети, використовувані у творах цих письменників, є фактично ідентичними і такими, що тяжіють до народнопісенної поетики та естетичного бачення. Особливо чітко ця риса проглядається у творах П. Куліша, про що свідчить часте вживання у тому числі нестягнених форм прикметників: чорна земля, білії коники, широкий (зелений) луг, золоторогії тури, сивий кінь, красна зоря, гордее серце і т. п.; в оповіданнях І. Франка: бідна сирота, чорні брови, карі очі, безталанна любов, гірка доля і т. д.

Те ж саме можна говорити і про художні порівняння, якими багаті оповідання П. Куліша, хоч не відсутні вони й у творах І. Франка: впає, як сніп; як сонце; як квіточка; як ясна зоря; як мак у городі; як повний колос на ниві; як билина в полі; походжала, як по меду бджілка; сивий як голуб; мов ясочка; голова, як макітра; колосся, наче праники; гладке кожде, мов слимак і т. п. Вживання народнопоетичних форм порівнянь із повними прикметниками та зменшено-пестливими суфіксами рішуче засвідчують симпатії П. Куліша до сентиментально-романтичного стилю, а більш стримані порівняння І. Франка відображають його реалістичне бачення дійсності, проте подекуди із романтичним (без сентименту) зануренням у народну творчість.

Використання паремій та фразеологізмів у малій прозі письменників відображають ту народно-місцеву стихію, ті сконцентровані високо змістовні згустки народного досвіду, філософії, бачення світу й естетичного відношення до нього, почуттів, етики відносин та інших сфер буття народу. На них однаково багаті оповідання і П. Куліша («та й розум же, бачиш, у мене не в кишені»), «чи я живий був, чи мертвий», «нехай їй легенько ікнеться», «річкою меди лилися», «у сиру землю піду», «гави поміж людьми ловити», «до голуба такий був схожий, як підсвинок», «аж живіт йому обдуло», «і в пельку не потовпилось», «виричав на народ очі», «весілля весіллям заломити», «капшук розв'яже» і т. п.), й І. Франка («з'їдати чужу душу, як іржа залізо», «сирота, а писок як ворота», «ви би, здається, й камінь рушили своїм язиком», «з вашої роботи стільки потіхи, як з торічного снігу», «та робите, як той, у кого глиняні руки й капуста голова», «хоть рака лазь, усе поставить на своїм», «я знаю, де у тебе раки зимують», «щоб йому яка кавза сталася» і т. п.). У контексті перелічених творів вони відіграють роль своєрідних регуляторів людських стосунків, як міжособистісних, так і групових, акумулюючи в собі влучну характеристику героїв, позитивне чи негативне ставлення при звичайному спілкуванні або вирішенні конфліктів, відбиваючи за лексичним наповненням та змістом гармонійну єдність людини з природою, охоплюючи всі сфери її життя та побуту.

Загалом побутописання, або етнографізм, у більш розлогих формах характерне для романтизму. Тому в оповіданнях П. Куліша знаходимо детальні описи облаштування житла, народного костюма, обрядовості, що повністю зорієнтоване на народно-естетичний ідеал. Наприклад, «...Кунтуш на їй – самі златоглави, коралі на їй – усі в дукачах. [...] Вся в золоті, в шовках. Там одна плахта – павине перо – пар двох волів чумацьких стояла, а коралям і ціни нема. А сукня ж то з золотими усами!..» («Гордовита пара») [7, с. 185]. Цілоком погоджуємося із думкою О. Вертія про те, що у творах П. Куліша житло, побутові речі, їжа, одяг, звичай і т. п. «виступають не простими етнографічними

замальовками, не копіями оригіналів, а художнім узагальненням, яскравим свідченням відповідного укладу й способу життя, вираженням естетичних, морально-етичних ідеалів та психології зокрема» [3, с. 27]. Звичайно ж, у межах романтизму для оповідань письменника характерна «естетизація явищ побуту», через посередництво якої автор «1) подає певну достовірну інформацію про саме явище як факт повсякденного буття героя, 2) передає гармонію або дисгармонію його внутрішнього світу зі світом навколишнім і 3) розкриває тісні внутрішні зв'язки з минулим, історією, народними традиціями...» [3, с. 27].

Загалом І. Франко не тяжів до етнографізму, а надто з такими розлого-ліричними пасажами, як у П. Куліша. Проте й у повній відсутності етнографічних деталей ми йому дорікнути не зможемо. Зазвичай, деталі побуту, елементи одягу, описи звичаїв він зображував буквально кількома, але дуже чіткими штрихами, що постають ніби своєрідним обрамленням, звичним, природним фоном для основних подій. Наприклад: «Газдівство у старої Лесихи не согірше. Хата хоть стара, та ще добра; будиночки нові, просторі, опратні, худібка красна, що господи, гладке кожде, мов слимак...» («Лесишина челядь») [9, с. 3]. Або: «Хата була крайне бідна, посудина вся нужденна, діти марні і слабовиті...» («Моя стріча з Олексою») [9, с. 66]. Не вдаючись до деталізації, розлогих описів, письменник основний сюжет, події твору все ж завжди вписував у цілком реальні обриси щоденного буття героїв.

Не можна бодай кількома словами не зауважити про систему образів, яку вивели митці у малій прозі. Автори при їх зображенні широко використовують методи типізації та психологізму, надаючи при цьому перевагу існуючому стилю з поправкою на етнографічний регіон та власне бачення. Вони виводять справжні «мегаобрази» (П. Іванишин), порівняння яких може цілком становити тему окремої розвідки, як, до речі, і використання народнопісенної творчості.

Стосовно останнього варто зазначити, що обидва автори були справжніми фольклористами: записували, видавали і досліджували народні пісні. Тому не дивно, що рецептивні зв'язки із цим видом народної творчості у них настільки тісний. Будучи самі творцями поетичного слова, вони тонко відчували красу народної лірики й органічно вплітали її у наративні форми кожен у межах власних стильових уподобань та з різною метою: ідеалізації дійсності, відображення найтонших відтінків високої радісної емоції чи то для показу глибоких переживань та страждання. Дотримуючись принципу схематичності у викладі, коротко розглянемо стосовно цього як приклад два надзвичайно яскраві оповідання письменників: ідилію «Орися» П. Куліша та оповідання «Лесишина челядь» І. Франка.

В ідилії «Орися» автор уже першим реченням зорієнтував читача на ліричне сприйняття дійсності: «Співають у пісні, що нема найкращого на вроду, як ясна зоря в погоду» [7, с. 159]. Саме через цю рису Євген Нахлік назвав цей твір «маленьким шедевром на зорі нової української прози» [8, с. 15]. Головна героїня тут є втіленням найвищого у тогочасному розумінні народного ідеалу дівчини, яка й сама ніби вийшла із пісні та гармонійно поєднує в собі кращі зовнішні риси із багатим внутрішнім світом: «А Орися росла собі, як та квітка в городі. Повна да хороша на виду, маяла то сям, то там

по господі в старого сотника, походжала, як по меду бджілка, і всю господу звеселяла» [7, с. 160]. Завдяки ліризму, особливій мелодиці мови, розкішному жіночому образу можна назвати ідилію поезією в прозі, настільки високий народнопоетичний потенціал вона в собі втілює, успадкувавши найкращі риси сентименталізму та романтизму.

Оповідання «Лесишина челядь» І. Франка не менше лірично наснажене. Проте, використовуючи елементи романтизму саме в опорі на народнопісенну основу, автор все ж віддав перевагу реалістичному зображенню дійсності, збуджуючи глибокий смуток і тугу за нездійсненими мріями Анни, Горпини, Митра, Василька. Глибину цих почуттів герої передають через пісні. Загалом, як зазначив О. Вертій, «цементуючою основою фабули “Лесишиної челяді” є перебіг не стільки подій, скільки внутрішніх почуттів і переживань, які найчастіше трансформуються через народні пісні» [2, с. 98]. Народнопісенними за суттю є навіть образи твору, як, скажімо, Анни, покірної та нещасливої невістки, та Лесихи, лихої свекрухи. Анна – «бідна сирота, без вітця, без матері, тільки й віна принесла в Лесишину хату, що свої чорні брови, карі очі та двое рук робочих, та терпеливе, послухне і покірливе серце» [9, с. 4]. В образі Василька виразно проступає образ юродивого. Засобом показу стосунків між героями автор порушив морально-етичні проблеми.

Аналізу цього оповідання пильну увагу приділив О. Вертій у праці «Народні джерела творчості Івана Франка» [9, с. 96–102]. Варто лише зазначити, що народні пісні письменники використовували у своїх оповіданнях, головню, із двоякою метою: чи то для ілюстрації й передачі найглибших емоцій героїв, чи для формування співзвучної сюжетної колізії твору, його основного мотиву, що часто не виключає одне одного, як у названих вище творах, якими тільки означено напрям до такого аналізу.

Не менш цікавим вектором для дослідження і порівняння на рівні текстологічному є міфологічні мотиви у малій прозі П. Куліша та І. Франка, що потребує проведення спеціальних детально-текстологічних паралелей і насправді заслуговує на спеціальне дослідження, хоч окремо у творчості обох письменників цю проблему розглядали багато вчених, які вивчали їх праці. Зазначимо тільки, що, напевне, найновішим і досить цікавим виданням у цьому плані можна вважати монографію Катерини Дронь «Міфологізм у художній прозі Івана Франка» [4].

Усі розглянуті вище аспекти, вибрані для окреслення з метою компаративних студій над оповіданнями П. Куліша та І. Франка, заслуговують на пильну увагу науковців та, разом із зазначеними та специфічними рисами, що виступають у тісному взаємозв'язку, є відображенням народного світогляду, світовідчуття, психології, етики та естетичних поглядів. Не претендуючи на вичерпність та завершеність, у цій статті визначено лише основні напрями до подальших порівнянь фольклоризму оповідань письменників. Думається, що таку схему аналізу можна було б деякою мірою універсалізувати.

Зокрема, Петро Колесник писав, що, вражаючи багатством і різноманітністю тем, сюжетів, образів і жанрів, «саме І. Франко підготував появу таких зовсім різних і оригінальних художників, як В. Стефанік, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Лесь Мартович і Марко Черемшина» [6, с. 22]. Напевне, можна говорити й про те, що Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький та інші пись-

менники першої половин – середини XIX століття своєю творчістю готували ґрунт для з'яви Франкового генія. Тому й простежуємо певною мірою наступництво також і в освоєнні фольклору у творах письменників, які зберегли, розвинули і до нашого часу становлять приклад національної самобутності нашої літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бріцина О.* Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства / О. Бріцина. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського, 2006. – 396 с.
2. *Вертій О.* Народні джерела творчості Івана Франка / О. Вертій. – Тернопіль : Підручники і посібники, 1998. – 255 с.
3. *Вертій О.* Пантелеймон Куліш і народна творчість / О. Вертій. – Тернопіль : Підручники і посібники, 1998. – 120 с.
4. *Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка / К. Дронь. – К. : Наукова думка, 2013. – 241 с.
5. Записки о Южной Руси : в 2 т. Т. I / составление и издание Пантелеймона Кулиша. – К. : Дніпро (Репринтное издание 1856–1857 гг.). – 324 с.
6. *Колесник П.* Художня творчість Івана Франка / П. Колесник // Франко І. Твори : в 2 т. Т. 1. Поезія / І. Франко. – К. : Дніпро, 1981. – С. 3–37.
7. *Куліш П.* Твори : в 2 т. Т. 2 / П. Куліш. – К. : Дніпро, 1989. – 586 с.
8. *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш / Є. Нахлік // Куліш П. Твори : в 2 т. Т. 1 / П. Куліш. – К. : Наукова думка, 1994. – 750 с.
9. *Франко І.* Твори : в 2 т. Т. 2. Оповідання / Іван Франко. – К. : Дніпро, 1981. – 495 с.

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

STYLE PECULIARITIES OF FOLKLORISM IN IVAN FRANKO'S AND PANTELEIMON KULISH'S SHORT PROSE (Definition of Major Trends for Comparative Research)

Zhanna YANKOVSKA

*National University of Ostroh Academy, Cultural Studies and Philosophy Dept.,
2 Seminars'ka Str., Ostroh, 35800, Ukraine*

When considering the folklorism in literature as a multi-aspect phenomenon, it is, probably, worth analyzing not only in the individual and contemporaneous cross-section though it might also be of interest. It is, undoubtedly, not less important to trace this phenomenon's transformation through different periods of literature, with the stylistic specificity taken into account.

The article attempts at determining major vectors in comparative research based on the small prose of Panteleimon Kulish and Ivan Franko.

Keywords: Ivan Franko, Panteleimon Kulish, comparative research, short prose, stylistic flavour, folklorism.

**СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОЛЬКЛОРИЗМА МАЛОЙ ПРОЗЫ
ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛИША И ИВАНА ФРАНКО
(определение главных направлений к компаративным
исследованиям)**

Жанна ЯНКОВСКАЯ

*Национальный университет «Острожская академия»,
кафедра культурологии и философии,
ул. Семинарская, 2, Острог, Украина, 35800*

Рассматривая фольклоризм литературы как полиаспектное явление, стоит, на-
верное, анализировать его не только в одноособном и одновременном срезе, хотя
такой аспект также, бесспорно, интересен. Несомненно, не менее весомо – проследить
трансформацию этого явления в разные периоды развития литературного творчества
с их стиливыми особенностями.

В указанной статье сделана попытка определить главные векторы к таким срав-
нительным исследованиям на материале малой прозы П. Кулиша и И. Франко.

Ключевые слова: Иван Франко, Пантелеймон Кулиш, компаративистика, малая
проза, стиливые особенности, фольклоризм.

УДК 801.6“18/19” І.Франко:398(=161.2)

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ВІРШУВАННЯ У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ СТУДІЯХ ІВАНА ФРАНКА

Наталія БОБРОВНИЦЬКА

*Відділ фольклористики ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України,
вул. Грушевського, 4, Київ, Україна, 01001*

Висвітлено погляди Івана Франка на проблему українського народного віршування. З'ясовано, на які аспекти зазначеної проблеми вчений звертав увагу найбільше (дослідження народної ритміки, співвідношення змісту та форми в народному віршуванні).

Ключові слова: народне віршування, ритмічна структура, народна рима, строфіка народного віршування, співвідношення змісту і форми в народному віршуванні.

Іван Франко – другий після Тараса Шевченка письменник, який своєю творчістю підтвердив світове значення української культури, підніс її авторитет у світі. У близько шести тисячах своїх творів автор постає перед читачами як видатний поет, прозаїк, драматург, літературний критик, фольклорист, етнограф, історик, філософ, публіцист, перекладач. В історію рідної літератури він увійшов як монументальна постать, масштабний художник-реаліст, блискучий новатор форми, помітний реформатор мови, літописець народного життя, борець проти національного та соціального гноблення. Тому й природно, що найвизначніші здобутки української літератури і громадської думки другої половини ХІХ і початку ХХ століття передовсім пов'язані з ім'ям І. Франка.

Геній письменника І. Франка, загалом як і його великого попередника Т. Шевченка, розвивався й міцнів у тісному єднанні з народним життям у всьому його розмаїтті, в єднанні з усною народною творчістю.

Протягом багатьох років І. Франко працював над вивченням та публікуванням поетичної творчості народу. Варто наголосити на тому, що він широко використовував як український, так і слов'янський порівняльний матеріал, що розширювало національні межі його наукових праць, ставило їх в один ряд з роботами найвидатніших європейських фольклористів.

Але він був не лише збирачем і видавцем народної творчості, палким її дослідником, а й письменником, який широко використовував перли фольклору у власній творчості.

Ось що писав О. Дей про зв'язок І. Франка з усною народною творчістю: «Можна сміливо сказати, що нема твору в І. Франка, де б не відчувалось благотворного впливу фольклору на письменника; також нема жанру народної творчості, до якого б він не звертався» [3, с. 10].

Наукова спадщина І. Франка в галузі народної поетичної творчості майже не має собі рівної в усій українській науці «за сміливістю думки, за різноманітністю проблем і обсягом виконаної роботи» [3, с. 7]. Перу І. Франка належать близько п'ятдесяти ґрунтовних фольклористичних досліджень, серед яких велика монографія «Студії над українськими народними піснями».

У своїх фольклористичних працях учений спирався на традиції українських та російських попередників – Ю. Венеліна, Олександра Афанасьєва, Осипа Бодяньського, Ізмаїла Срезневського, В. Григоровича, Михайла Максимовича та інших учених, які виявляли глибокий інтерес до слов'янського фольклору. Проте, як слушно зауважила Т. Руда, зрілим дослідженням І. Франка не властиве беззастережне захоплення народною творчістю за відсутності поглибленого наукового аналізу, характерне для вчених-романтиків [5, с. 4].

Фольклористи О. Дей, Т. Руда наголошують на тому, що фольклористичні погляди І. Франка – ще досить мало досліджене питання у франкознавстві та історії науки про українську народну творчість [3, с. 56; 5, с. 3].

Студіювання фольклористичних праць І. Франка та його взаємин з діячами слов'янської науки допомагає повніше розкрити значення різних ідей та наукових теорій у формуванні поглядів українського вченого на народну творчість. Пильної уваги заслуговують звернення дослідника до усної поезії як українського, так і слов'янських народів, його судження про жанри, сюжети, мотиви, стильові особливості, а також будову фольклору слов'ян, її тісний зв'язок зі змістом.

Центральне місце серед фольклористичної спадщини І. Франка посідають праці про українські народні пісні. О. Дей пояснював це тим, що народна пісенність України є винятково оригінальна і багата з тематично-естетичного боку, займає домінуюче місце серед інших жанрів і відзначається досконалим поєднанням реалістичної й соціально-психологічної насиченості в змалюванні життя, і тим, що в народній пісні поет знаходив могутнє художнє джерело для власного творчого зростання [3, с. 78].

Народні пісні та думи І. Франко називав «одним з найцінніших наших національних надбань і одним із предметів оправданої нашої гордості» [10, с. 11].

На переконання О. Дея, заслугою І. Франка – дослідника народної лірики – є те, що зміст поетичних творів він вивчав в органічній єдності з художньою їх формою [3, с. 87].

Розглядаючи народну лірику в праці «Жіноча неволя...», І. Франко вказував на «велику щирість і ніжність чуття, котре такими чистими перлами вилилося в незлічимо чудово гарних піснях жіночих», зазначив, що народні ліричні пісні «безперечно найкращі і щодо змісту і щодо форми з всього (крім хіба деяких дум історичних), що коли-небудь витворила наша фантазія народна» [7, с. 211–212].

Отож, із усіх зауважень дослідників фольклористичної діяльності І. Франка та й самого вченого, виходить, що він неодноразово звертався до актуальної і в наш час проблеми народного віршування, його погляди з цього приводу заслуговують на детальніший аналіз.

Досліджуючи походження народних пісень у статті «Як виникають народні пісні?», І. Франко наголошував на тому, що народний поет творить свою пісню з того емоційного

та ідейного матеріалу, яким живе вся маса його земляків. Творячи її, він не стає і не може стати вище від інших; *із скарбів своєї індивідуальної душі він у основних контурах не може зачерпнути ані іншого змісту, ані інших форм, крім тих, що становлять щоденне життя цілої маси.* Його пісня є певним виразом думки, вражень та прагнень цілої маси, і тільки таким способом вона стає здатною до сприйняття і засвоєння її масою [13, с. 62].

Учений вважав первісну поезію колективним вибухом почуттів, збірною імпровізацією, яка одночасно була співом, танцем і пантомімою [13, с. 63]. Залишки цієї первісної поезії ми досі знаходимо в деяких обрядових піснях, які виконують у такт танцю, у супроводі відповідних рухів (наші обрядові пісні, як «А ми просо сіяли», «Володар», «Подоланочка» тощо). У цій поезії ще все перемішане: оповідання, лірика і драма. Вона захоплює цілий колектив, збуджує його емоційний настрій і тому «відтворює завжди всі ті вияви “святого шалу”, що був джерелом першого вибуху» [13, с. 63].

Отже, доцільно наголосити, що саме наша обрядова поезія є зразком найдавніших форм і змісту народних пісень взагалі.

Далі І. Франко продовжив так: «З часом почуття охолоджується, залишається тільки інтерес до самого змісту, факту, який дав привід до утворення пісні; з ліро-епічно-драматичної імпровізації вона стає піснею, а пізніше епічною повістю, співаною або декламованою спокійним тоном, її охоче слухають, проте вона вже не збуджує в масах ні вибухів гніву, ні сліз, ні шаленої радості» [13, с. 63].

У кожній місцевості під впливом різних чинників: діалекту, клімату, території і звичаїв нова пісня потроху змінюється: індивідуальні її риси затираються, діалектні форми однієї місцевості поступаються місцем іншим; відповідно до кращої чи гіршої пам'яті співака одні строфи випадають, з'являються інші, вирвані з якоїсь іншої пісні, ці знову підлягають поступовій зміні, і в такий спосіб пісня повільно розщеплюється на велику кількість варіантів, в яких первісний мотив з часом підлягає видозміні або розвитку то в один, то в другий бік і з яких потім постають окремі пісні з близькими, але мало між собою схожими мотивами. Отже, з розвитком пісні змінюються не лише особливості змісту, але і строфіки, як однієї з характеристик віршування. Таким способом зміни відбувалися одночасно і в змісті, й у формі пісні.

Як уже відзначено вище, І. Франко вивчав особливості народних дум та пісень не лише українських, а й інших слов'янських народів, але обов'язково порівнював їх із нашими національними, як-от у статті «Сербські народні думи та пісні».

Звертаючись до розгляду розміру сербських дум, І. Франко писав, що сербська дума майже всюди тісно держиться однакового ритму (п'ятистопного хорєя $_V_V_V_V_V$), а для малоруської козацької думи притаманна велика свобода ритму, складу і стиха. Попри хорєїчний та ямбічний ритм, перемагає саме анапест, дактиль та хоріямб. Також сам тон нашої думи часто міняється, нагло переходить із тужного, сумного в жартівливий, а то й їдко насмішливий, чого в сербських думках ніколи не стрічаємо [10, с. 51–59].

Зокрема, О. Дей вважав, що за багатство змісту, реалізм і художню красу І. Франко високо оцінював малий поетичний жанр – коломийки, поширені, головню, в Західній

Україні [3, с. 89]. Саме їх особливостям присвячено його статтю «До історії коломийкового розміру».

Коломийковий розмір став популярним у галицько-руській народній поезії аж у XIX столітті, саме в ньому складено щонайменше десять тисяч дрібних, 2, 4, 6 і більше віршових пісень ліричного та побутового змісту, в яких змальовано індивідуальне, родинне та громадське життя нашого народу в найрізноманітніших його моментах. Такі короткі пісні визначаються безмірним багатством образів природи та характерних рис людського чуття, різнорідних настроїв та тонів – від почуття найніжнішої любові до різкого нападу на родинні та громадські непорядки, від влучної характеристики дівочої краси або парубочої вдачі до тонкого жарту або цинічного насміху.

Також коломийковим розміром складено протягом XIX віку чималу кількість епічних пісень історичного та побутового змісту, в тому числі значні групи пісень рекрутських та військових, про важливі пригоди деяких полків, про події 1848 року та про війну з Кочутом, про панщину та її знесення, про опишків та про різні незвичайні пригоди по селах, такі як убивство чоловіка дружиною або навпаки, отруєння парубка дівкою або вдовою. І. Франко наголосив, що поза обсяг галицько-руської території і в дальшу минувшину поза XIX віком сягають зложені коломийковим розміром пісні про смерть Нечая в році 1650, про вбивство Бондарівни паном Каньовським при кінці XVIII віку та про окрему, досить визначну групу переважно гуцульського походження [6, с. 232–233].

Учений акцентував, що найдавніші народні пісні, складені коломийковим розміром і заховані до наших часів, сягають половини XVII віку, часу Хмельниччини. Можна припустити, що генетично цей розмір в'яжеться безпосередньо з козацькими піснями 10-складового розміру. Коломийка у своїй нормальній формі, це той сам 10-складовий вірш із цезурою після 4-го складу, тільки з повторенням першої частини:

Ой їхали козаки з обозу –

це початок відомої козацької пісні. Коли повторити в ньому два перші слова, маємо вірш коломийкового розміру:

Ой їхали, ой їхали козаки з обозу.

Маємо доволі великий цикл народних пісень того розміру, переважно епічно-ліричного змісту, що малюють родинне життя, а головне – становище жінки в родині. У протиставленні до пісень 12-складового розміру, що описують переважно життя та пригоди козаків і були зложені чоловіками, пісні 10-складового розміру можна назвати жіночими, а їх поставання можна віднести до XVIII та XIX віків 10-складовим розміром, але з іншою цезурою (5+5) зложені також колядки та щедрівки, які можна назвати найстаршими пам'ятками нашої народної творчості, бо найстаріші між ними сягають ще до християнських часів, вельми значна група належить саме до часів князівсько-дружинного устрою, а найбільша частина малює життя селян у родинях та в дворищах [6, с. 233–234].

Також у цій розвідці І. Франко припустив, що було спільне джерело поетичної творчості у різних слов'янських племен, і це в різних часах викликає у них поставання пісень різного змісту з однаковим розміром.

Саме на прикладі коломийкового розміру він це продемонстрував. Нечисленні пісні цього розміру у сербів переважно жіночі й виплили безпосередньо з пісень 10-складового розміру через повторення першої частини кожного рядка. Незвичайне зростання кількості пісень того розміру на галицько-руській території у XVIII і XIX віках вважав явищем загадковим, хоч і не поодиноким у своїм роді, бо йому відповідає аналогічне явище поширення краков'яків серед галицьких поляків, коротких пісеньок серед словаків та серед наших лемків. Усі три групи тих коротких пісень мають однаковий 12-складовий розмір форми 6+6. Ідучи ще далі на захід, трапляється аналогічне явище також серед австрійських німців, у яких із уст люду списано багаті збірники коротких співанок, що називаються там «кравецькі підскоки». Їх розмір переважно анапестів і шестискладовий, а кожна співанка складається з чотирьох коротких рядків [6, с. 234].

Над своєю чи не найбільш ґрунтовною фольклористичною працею «Студії над українськими народними піснями» І. Франко працював не один рік. Саме тут висвітлено проблеми ритміки і змісту народних пісень. Навіть після написання кожної з розвідок про ту чи іншу пісню, він ще не раз повертався до вже вивченого матеріалу, доповнюючи і виправляючи себе. У кожній статті про ту чи іншу пісню, вчений наводив її існуючі варіанти, за допомогою яких реконструював повний текст, порівнював з піснями інших слов'янських народів, висвітлював походження, шлях до дослідників та широкого загалу читачів, історичне підґрунтя, мовні особливості, характеристику змісту та основних мотивів, подекуди особливості віршування, аналіз іншими дослідниками. Розглянувши студії над будь-якими піснями, тих чи інших учених, І. Франко висловлював власні критичні зауваження щодо всіх розставлених акцентів та дав їх власну оцінку.

Першою піснею, яку проаналізував у «Студіях...» І. Франко, є «Пісня про Стефана-Воеводу». Варто акцентувати, що їй автор уже присвячував окрему розвідку «Найстарша українська народна пісня». Але вона була не такою докладною щодо розгляду специфіки її віршування.

Отож, у статті зі «Студій...» щодо питання про особливості розміру та ритміки «Пісні про Стефана-Воеводу» відзначено, що 1877 року Олександр Потебня присвятив цій пісні спеціальну статтю.

Доречно наголосити, що І. Франко не лише аналізував та критично оцінював розвідки інших дослідників про цю пісню, але й висловлював власні думки з приводу характеристик тих чи інших її особливостей. Ось як оцінено розгляд О. Потебнею питання особливостей віршування: «Про розмір нашої пісні Потебня знайшов лише стільки сказати, що він “звичайний для малоруських пісень”. Що значить “звичайний”? Приміром, у Галичині, де переважають коломийки, він зовсім “незвичайний”. Та й деінде по Україні він не звичайний, а лише властивий певним, досить різко зазначеним групам пісень. З виїмком трьох рядків (3–5), може, зіпсованих пам'яттю Никодима або й того, що зі своїх уст передавав йому пісню, вся решта її, 20 рядків (по нашій реконструкції) збудована правильним, не силабічним, а тонічним розміром, так що

кожний рядок числить 12 складів, що діляться цезурою на дві рівні половини, і кожна з них має два наголоси. Рими нема, хоча декуди попадаються помітні для слуху асонанси та алітерації: “чому смутен”, “три роти ту стоять”, “стрілками стріляють”, “в волоскій ми роті Стефан воевода”. До музикальних засобів пісні належать також повторювання поодиноких і синтаксично важких слів, як “Дунай”, “Стефан”, “дівонька» [11, с. 27]. Треба додати, що ці повтори важливі й у визначенні розміру пісні, вони і на нього мають безпосередній вплив.

Цікавіше те, що підніс О. Потебня у своїй пізнішій праці («Пояснення малоруських і споріднених слов'янських пісень. Колядки та щедрівки». – *Б. Н.*), що фактично в тім розмірі маємо зразок найстаршого слов'янського епічного розміру [4, с. 24].

Покликаючись на слова О. Соболевського, І. Франко відзначив, що «найстарші людві сербські та болгарські пісні всі складені таким розміром, як ця наша. Той розмір, що відповідає греко-візантійському політичному віршеві, ще в X або XI вв. Разом із грецькими поезіями перейшов до Болгарії і був тут ужитий у перекладах грецьких віршів» [11, с. 28].

Але у пізнішому доповненні до власної розвідки він писав, що це було помилково. «Те, що сказано про грецький поетичний вірш, я взяв на віру проф. Соболевського, та пізніше переконався, що се зовсім неправда, бо грецький політичний вірш має розмір 15-складовий, ритмічної формули 8+7, коли натомість т. зв. проф. Соболевським болгарська вірша, а властиво “Азбучна молитва” Костянтинова має розмір 10-складовий, ритмічної формули 5+5. Сей розмір справді зробився прототипом болгарських і сербських епічних пісень та наших колядок світського змісту, але відмінний від розміру пісні про воеводу Стефана, в основі своїй 12- або 11-складового, типового для наших козацьких пісень XVII–XVIII вв.» [11, с. 40].

Далі ми вкажемо лише ті пісні, у статтях про які І. Франко докладніше зупинявся на особливостях їх віршування, а саме ритмічних, тих, що стосуються розміру.

У статті про пісню «Степова сторожа» автор розглянув три варіанти пісні, які відрізняються розвитком сюжету. У своєму доповненні він зауважив, що «пропустив три варіанти, надруковані в неповній формі у Антоновича й Драгоманова...». Далі вказано на те, що вони складені іншим розміром, ніж ті варіанти, які вже було проаналізовано. Отож, щодо цих варіантів І. Франко зазначив те, що «записані не дуже поправно, особливо щодо розміру, але, очевидно пішли з одного оригіналу, зложеного 12-складовим розміром формули 6+6» [11, с. 134–135].

Ще далі дослідник навів варіант зі збірника Якова Головацького і вказав на те, що він «повніший від попередніх і логічніше збудований, щодо своєї форми являється цікавим зразком тої самої теми, обробленої в іншій формі». Далі стосовно пісень турецького циклу зроблено своєрідний висновок, що «форма 8-складового вірша, римованого по парі може вважатися типовою» для них, зокрема, якщо нема згадки про козаків, а «натомість форма 12-складового стиха типова для козацько-татарських пісень XVII в., але трапляється вже давніше, в XVI в.», як бачимо в пісні про Стефана-воеводу і в найстаршій варіанті думи про Олексія Поповича [11, с. 136].

Окрім деяких даних про ритміку пісень, які знаходимо в присвячених їм статтях, І. Франко зробив спробу систематизувати українські пісні XVII століття відповідно до їхніх розмірів у відповідній розвідці.

Пісні XVI–XVII віків він поділив на три типи. До першого відніс 12-складові («Пісня про Стефана-воєводу»), до другого – 10-складові (колядка), а до третього – пісні 8-складові (про турецько-татарські відносини). «Наша народна пісенна творчість розвивалася головню в сих трьох ритмічних формах», – підсумував він [11, с. 302].

Далі І. Франко навів дані про ритмічні особливості пісень цього типу, що подав Філарет Колесса у праці «Ритміка українських народних пісень».

«Варто звернути увагу на ритміку пісні про Стефана-воєводу як найстаршу відому нам українську пісню 12-складового розміру. Отже, з 18 рядків сеї пісні всі без виімку мають головну цезуру по шостім складі, але обі половини дуже різнорідні щодо ритміки. Маємо тут такі комбінації рядок 1: 3+3|2+2+2; р. 5, 9, 10, 11: 3+3|3+3; р. 12: 4+2| 4+1; р. 13: 4+2|3+3; р. 14 і 15: 2+2+2|2+2+2; р. 16: 3+3|2+4; р. 17: 2+4|3+3; р. 18: 3+3|4+2. Як бачимо, ритмічна будова її при основній правильності має ще повну свободу в деталях, що дозволяє їй також на натуральність і пластичність у висловах.

Щодо пісень другого ритмічного типу, 5+7, то найстарший відомий нам її зразок сягає половини XVII в.» [11, с. 303].

З цього І. Франко зробив висновок, що, коли така розширена форма була популярна вже в половині XVII віку, можемо сміливо допустити, що примітивніша, первісна, чисто 12-складова будова була далеко давнішою. Пісні типу 6+6 вважав переважно «мужеськими», а пісні типу 5+6 – «жіночими». Пісні обох типів звичайно дуже гарні і мають високу артистичну вартість, а особливо пісні другого, жіночого, типу «визначаються незвичайною ніжністю чуття і добірною та мелодійною мовою...» [11, с. 304].

Далі звернемося до розгляду пізніших хронологічно пісень, які І. Франко вивчав з погляду особливостей віршування. Однією з таких є розвідка про пісню «Битва під Корсунем», в якій автор наголосив, що «вірша, призначена для декламації, а не для співу, поступає в розмірі трохи “свобідніше”, як пісня, і, додержуючи тої самої схеми, допускає в кожнім рядку різне число складів. Ось рядки з більшим над пісенну норму числом складів:

А скоро привернули, зараз огорнули,
Розкопали моцні вали;
Одних постріляли, других порубали,
Третім живцем в орду поодавали.

Замість нормальної схеми 5+5 || 7 півстрофи тут бачимо у першій півстрофі схему 7+6 || 9, а в другій півстрофі 6+6 || 11. Натомість у півстрофі:

Хмельниччини, одинчики
Обоз заточили –
бачимо схему 4+4 || 6» [12, с. 152].

У статті про пісню «Козак Плахта» І. Франко зробив своєрідний висновок про історію поетичних форм, будови вірша, ритму, риму та мелодії і вказав, що все це появи зовсім не відвічні, не природжені людині, але «витворені цивілізацією, перенесені в

певнім часі і серед певних обставин від народу до народу, а спеціально до нас занесені досить пізно» [12, с. 248–249].

Отже, у своїх фольклористичних студіях І. Франко вельми часто звертався до питання українського народного віршування, а саме дослідження народної ритміки, співвідношення змісту та форми в народному віршуванні. Він доводив, що зміст і форма виникли одночасно, і змінювалися паралельно одне з одним. Варто наголосити, що є певні зауваги і щодо особливостей народної рими та строфіки, але їх значно менше.

Ця сфера зацікавлень І. Франка як ученого ще раз підтверджує багатомірність його таланту. Пізнати його важко саме через цю багатогранність. Проте Т. Гундорова у своїй праці «Невідомий Іван Франко: Грані Измарагду» акцентувала, що наблизитися до пізнання І. Франка – цього унікального людського й культурно-історичного феномена – можна завдяки самому Франкові, який був одержимий ідеєю самопізнання, самотворення як «цілого чоловіка» й заради цього найвищого для себе покликання творив містерію духу [2, с. 6].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Велика трійця: Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка / пер. з груз., упоряд., вступні тексти Р. Чілачави. – К. : Етнос, 2005. – 336 с.
2. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко: Грані Измарагду / Т. Гундорова. – К. : Либідь, 2006. – 360 с.
3. Дей О. І. Іван Франко і народна творчість / О. І. Дей. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1955. – 298 с.
4. Потєбня А. А. Объяснение малорусских и сродных песен: Колядки и щедровки. – Варшава, 1887. – Т. 2. – 798 с.
5. Руда Т. П. Іван Франко – дослідник слов'янського фольклору / Т. П. Руда; Академія наук УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 1974. – 158 с.
6. Франко І. До історії коломийкового розміру / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 39 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 232–242.
7. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 26 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 210–253.
8. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко. – К. : Радянський письменник, 1969. – 192 с.
9. Франко І. Найстаріша українська народна пісня / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 37 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 216–221.
10. Франко І. Сербські народні думи та пісні / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 26 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 51–59.
11. Франко І. Студії над українськими народними піснями / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 42 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1984. – 592 с.
12. Франко І. Студії над українськими народними піснями / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 43 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – 479 с.
13. Франко І. Я. Як виникають народні пісні / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 27 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 57.

Стаття надійшла до редакції 23.12.2013
Прийнята до друку 31.03.2014

UKRAINIAN FOLK VERSIFICATION IN IVAN FRANKO'S RESEARCH PAPERS ON FOLKLORE

Nataliya BOBROVNYTS'KA

*Folklore Studies Dpt., Institute of Art Criticism, Folklore and Ethnography,
National Academy of Sciences of Ukraine,
4, Hrushevs'kyi Str., Kyiv, Ukraine, 01001*

The article highlights Ivan Franko's approach to the issue of Ukrainian folk versification. The researcher has clarified which aspects of the issue in question attracted most of the scholar's attention (research into folk rhythms, form-and-content correlation in folk versification).

Keywords: folk versification, rhythmic structure, folk rhyme, folk versification strophes, form-content correlation in folk versification.

УКРАИНСКОЕ НАРОДНОЕ СТИХОТВОРЧЕСТВО В ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ИВАНА ФРАНКО

Наталья БОБРОВНИЦКАЯ

*Отдел фольклористики ИИФЭ им. М. Рильского НАН Украины,
ул. Грушевского, 4, Киев, Украина, 01001*

Рассмотрены взгляды Ивана Франко на проблему украинского народного стихосложения. Выяснено, на какие аспекты указанной проблемы обращено наибольшее внимание ученого (исследование народной ритмики, соотношение содержания и формы в народном стихосложении).

Ключевые слова: народное стихосложение, ритмическая структура, народная рифма, строфика народного стихосложения, соотношение содержания и формы в народном стихосложении.

УДК: 39 (=163.2):82'255.4=161.21. Франко

ВІДОБРАЖЕННЯ ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ БАЛКАНСЬКИХ НАРОДІВ ПРОТИ ТУРЕЦЬКОГО ПОНЕВОЛЕННЯ У ФОЛЬКЛОРИ (на матеріалі перекладів Івана Франка)

Богдан КРІЛЬ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
Інститут франкознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Розглянуто переклади болгарських, сербських та хорватських народних пісень про визвольну боротьбу проти турецьких поневолювачів, які зробив І. Франко. Охарактеризовано сюжети та основні мотиви цих фольклорних творів.

Ключові слова: Болгарія, Сербія, Хорватія, визвольний рух, гайдуцькі пісні, ускоцькі пісні, Іван Франко, переклад, фольклор.

Період XV–XVII століть у Європі характеризувався розквітом Османської імперії. З ослабленням, а потім і падінням Візантії, більшість південнослов'янських народів (спочатку серби і хорвати, а згодом болгари) опинилися під турецькою владою.

Схожість з українською історією проти турецької і татарської боротьби призвела до того, що фольклором південних слов'ян зацікавилися українські дослідники. Особливої актуальності це питання набуло у 1870-х роках – під час російсько-турецької війни, коли на Балканах знову активізувався національно-визвольний рух.

Найдетальніше ознайомили українців з південнослов'янським фольклором Михайло Старицький та Іван Франко. Однак, якщо М. Старицький, головню, переклав епос так званого Косовського циклу (про битву на Косовому полі 1389), то І. Франко звернув увагу переважно на гайдуцькі та ускоцькі пісні. У листі до Михайла Драгоманова від 14 червня 1893 року він писав: «...в вільних хвилях упиваюся сербськими піснями Вука і перекладаю з них, що мені особливо сподобається. Хотів би я перекладати і з часом видати усі легенди сербські, а надто вибірку з пісень гайдуцьких, полишених на боці Старицьким; у деяких з них дуже інтересні новелістичні теми» [6, т. 49, с. 406]. Декотрі з цих перекладів були пізніше надруковані у I та III томах «Життя і Слова» під рубрикою «Із слов'янської народної епіки» (1895 року).

Варто зазначити, що інтерес до південнослов'янської народної поезії, зокрема, сербської і хорватської не був принагідним. Вона привернула його увагу не в останню чергу як об'єкт фольклористичних студій. Досліджуючи український фольклор, учений не раз стикався з подібністю мотивів в українських та південнослов'янських піснях і, відповідно, необхідністю цю схожість пояснити. Це стало одною з головних причин для глибокого вивчення сербської та хорватської народної творчості. Тут доречно

акцентувати, що І. Франко вважав сербів і хорватів однією нацією, розділеною на дві частини [2, с. 90], тому не поділяв окремо сербський фольклор і хорватський.

Зацікавлення болгарським фольклором відбулося не без впливу М. Драгоманова, який брав активну участь в організації першого болгарського університету, впорядковував бібліотеки в Софії й класифікував фольклорний матеріал, а також був одним з ініціаторів створення першого в країні періодичного фольклорно-етнографічного видання «Сборник за народни умотворения, наука и книжнина» [3, с. 7].

Чотири переклади болгарських гайдуцьких пісень були опубліковані 1888 року у збірці «Зерна», літературно-науковому додатку до газети «Буковина». До них перекладач додав статтю «Із болгарських пісень народних». Як окреслено в цій статті, переклад І. Франко зробив з пісень зі збірки творів болгарського письменника й етнографа Любена Каравелова [6, т. 10, с. 74].

Стаття є своєрідною передмовою до опублікованих перекладів. У ній І. Франко ознайомив читачів зі становищем болгар під турецьким пануванням. Вони потерпали як від турків-завойовників, так і від власних багатіїв. Та, незважаючи на подвійний гніт, болгари, за словами І. Франка, «ніколи не забували своєї славної минувшини і народної самостійності, ніколи не переставали заявляти сяк чи так своїх прав на свобідне життя і людську гідність» [6, т. 10, с. 74]. Тут же І. Франко озвучив і мету, з якою він зробив переклади: «...теперішня свобода не прийшла їм (болгарам. – Б. К.) задарма, не впала з неба, але була в значній мірі їх власною заслугою, плодом їх крові, довголітніх змагань. Як се сталося, ми надіємося показати далі словами самих болгарських пісень...» [6, т. 10, с. 74]. Без сумніву, І. Франко проектував ці слова на сучасну йому Україну, яка так само, як і донедавна Болгарія, перебувала під чужинським пануванням. У статті «Чи ми хоч тепер прокинемось?», яка була надрукована 1882 року в журналі «Світ», він стверджував: «...всяка наша, хоч би й як демократична і поступова робота над здвиженням і організацією нашого люду не піде успішно і не принесе добрих плодів, доки ми не станемо бік о бік з сусідніми нам слов'янськими народами, так само зорганізованими до такої ж, як ми боротьби» [7, с. 330].

Всього І. Франко переклав 17 сербських, хорватських та болгарських народних пісень. З них 7 так чи інакше стосуються протитурецького визвольного руху. Це гайдуцькі й ускоцькі пісні. Гайдуками в XV–XVI столітті називали загони повстанців, які провадили партизанську боротьбу проти Османської імперії, а ускоками – біженців з Балкан, головно сербів, на територію Австрії та Венеції. Взагалі, хорватське слово «uskosi» має двояке значення: «втікачі» та «ті, що сидять в засідці». Центрами ускоцького руху були поселення Сень, Бока Котарська (Котар, Кутар), Кліс і Зидар та місцевості навколо них. Територіально вони охоплювали узбережжя сучасної Хорватії. Особливістю руху ускоків, яка відрізняла його від гайдуцького, була наявність регулярних військових загонів [4, с. 61].

Якщо взяти за основу переклади І. Франка, то за способом відображення протитурецької боротьби, фольклор балканських народів можна поділити на два типи:

1. Масовий рух проти поневолювачів. Для нього характерні такі мотиви:

– організація гайдуцького загону, який наявний у пісні «Сирота йде в гайдуки»:

І скликав Ненчо дружину:
В кого ні тата, ні мами,
– заклик до боротьби «Чого хотіли гайдуки»:
Щоб рідну землю відбити,
Дітей з неволі вернути,
Жінок від ганьби вхистити,
Батьківську славу згадати,
Нещасну неньку помстити [6, т. 10, с. 75];

– месницький наліт на багатого турка – пісня «Скривджений слуга шукає правди в гайдука». Сирота Димчо, який 9 років служив у турецького кадія (судді), не отримавши плати, звертається по допомогу до гайдуцького загону [6, т. 10, с. 78];

– відкриті бойові дії проти турецьких військ: «Листя пише юнак Панчоолу»:

Листя пише юнак Панчоолу,
Листя шле до брата-побратима
Байрактара Нана-болгарина:
«Здоров, здоров Нано-болгарине!
А збери ти юнаків болгарських,
Коли можеш, хоч і десять тисяч,
Та приходить сюди під город Ловче
На підмогу брату Панчоолу,
Гей, бо йде тут баша проти мене,
Веде турків, веде яничарів,
Ще й нізамів хмару...

Лист читає Нано-воєвода,
Лист читає, юнаків збирає,
Позбирав же юнаків болгарських,
Позбирав їх, може, з десять тисяч,
Поспішає брату на підмогу.
Зустрілися турки з помаками,
З помаками та ще й з болгарами [6, т. 10, с. 84].

Ця пісня цікава ще й тим, що оспівує учасників гайдуцького руху. Помаки, про яких ідеться в пісні, – це болгари-мусульмани. Більше того, мусульманин Панчоолу і християнин Нано в пісні прямо названі побратимами. Цих, на перший погляд, дивних стосунків І. Франко торкнувся у статті «До питання про перекази про Магомета у слов'ян». Учений зауважив, що відносно слов'янського світу роль мусульман не була винятково руйнівною. Південні слов'яни впродовж довгого часу тісно контактували з мусульманським світом. Ці контакти вплинули на історію, мову, спосіб життя слов'ян. На завойованих територіях мусульмани виявляли деяку гуманність і терпимість до іновірців [6, т. 29, с. 122]. Тобто стосунки між представниками різних віросповідань були досить толерантними і визначалися, радше, відносинами «завойовник–завойований».

Про побратимство, описане у фольклорних творах, І. Франко писав: «Сербські пісні з XVI–XVII ст. змальовують ставлення сербських “юнаків” з християнського

побережжя (Дубровник, Котар і т. п.) до “юнаків”-мусульман з Боснії і Герцеговини як дивну мішанину старого побратимства з новою неприязню [...] юнаки з обох таборів сьогодні разом п’ють, гуляють і ведуть дружні розмови, вступають навіть у досить тривалі родинні стосунки, товаришують між собою, а завтра чигають один на одного і влаштовують взаємну різанину» [6, т. 29, с. 123].

2. Визвольна боротьба проявляється у протистоянні окремих представників ворогуючих сторін. Так як це показано в пісні «Дівчина сприяє гайдукові». Тут маємо конфлікт між гайдуком Ільком та заптієм (жандармом) Ахмедом: заптій надумав ввіймати Ілька, щоб отримати від баші «капшук з грошима» і вирішив скористатися для цього допомогою Ількової коханої Тодорки. Тодорка вдала, що заодно з Ахмедом, а потім видала його намір Ількові [6, т. 10, с. 80].

Спроби турків переманити на свій бік родичів народних героїв бували й успішними. Як приклад, можна навести сербську пісню «Зрада жінки Груя Новаченка». Тут не бачимо масштабних батальних сцен, дій військових загонів, натомість показано образ хороброго воїна, народного героя, який потрапив у полон через зраду. Турки спокусили дружину Груя обіцянками, щоб вона зв’язала свого чоловіка, бо самі боялися навіть утрюх зайти до намету. Однак Груй зумів звільнитися з полону з допомогою малолітнього сина Степана (вкрав ніж і звільнив батька) та корчмарки Марії (споїла турків). Тут же змальовано образ сина Груя: «Дитина, роду лицарського, свобідного серця юнацького» [6, т. 10, с. 94].

Подібний ганебний вчинок дружини Новаченка не міг залишитися безкарним. Груй стратив свою дружину дуже жорстко: облив воском і смолою, посипав порохом сірковим, обілляв горівкою міцною, вкопав її по пояс у землю, запалив на голові коси» [6, т. 10, с. 96]. Аналізуючи цю пісню у своїй студії «Іван та Мар’яна», І. Франко зазначив, що така жорстокість – знак морального отупіння і здичіння, яке поступово виникло в болгарського та сербського народів під впливом турецького панування [6, т. 42, с. 69].

Схожий мотив маємо в болгарській пісні «Гей, обіцяв заплату Адріанопольський владика...», вперше опублікованій 1966 року. Твір розповідає про спробу схопити гайдуцького ватажка Радула з допомогою його родича Лало. На відміну від сюжету, описаного в пісні «Зрада жінки Груя Новаченка», де дружину головного героя доводиться вмовляти і підкуповувати, Лало сам зголошується за велику винагороду допомогти спіймати свого родича [4, т. 10, с. 455]. На жаль, І. Франко не завершив переклад цієї пісні.

З хорватського ускоцького фольклору І. Франко переклав також пісню «Неволя Стояна Янковича», вперше надруковану 1964 року в журналі «Дніпро». Тут маємо інший конфлікт: між Стояном Янковичем та Іллею Сміляничем, з одного боку, та турецьким султаном, з іншого.

Після набігу на Кутар турки взяли в полон Стояна Янковича та Іллю Смілянича і подарували їх турецькому царю. Тут цікавий момент. Читаємо в тексті:

Пробули там вони дев’ять років,
На десятій місяців семеро;
Потурчив їх тамка цар турецький,
Збудував їм двори коло себе [6, т. 10, с. 105].

В українській традиції така ситуація неприпустима для позитивного героя, тоді як сербська на цей факт не реагує зовсім. Як вже згадувалося, причиною такого ставлення була відносна терпимість у релігійному питанні між мусульманами і християнами, спричинена тісними контактами. У цитованій пісні зміна віри – лише засіб приспати пильність ворогів, додаткова можливість для втечі. Коли цар з родиною були в мечеті у п'ятницю, герої вкрали ключі від царської скарбниці і стайні, забрали скарб і лицарських коней та втекли в Котар.

Сюжет першої частини деякими мотивами нагадує Думу про Марусю Богуславку: потурчення головних героїв, крадіжка ключів у п'ятницю.

Головні герої твору – Ілля Смілянич і Стоян Янкович – історичні особи (друга половина XVII століття). Стоян Янкович – один із провідників ускоцького руху, був на Венеціанській службі. 1666 року – потрапив у полон, де перебував 14 місяців. Загинув 1687 року Смілянич загинув 1654 року.

У своїх перекладах поет представив різнотипні сюжети, які разом зі сербськими думами, що переклав М. Старицький, демонструють більш-менш повну картину відображення антитурецької боротьби на Балканах у фольклорі.

Як бачимо, перекладаючи болгарські, сербські та хорватські народні твори, І. Франко ставив перед собою кілька завдань: використання перекладених текстів у наукових студіях і ознайомлення співвітчизників з фольклором південних слов'ян. Однак чи не найважливішим для нього було активізувати національний рух серед українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Българско народно творчество. В дванадесет тома. Т. III. Исторически песни / Отбрал и редактировал Хр. Вакарлески. – София : Български писател, 1961. – 671 с.
2. Галик В. Хорватія у житті та творчій спадщині Івана Франка / Володимир Галик. – Дрогобич : РВВ ДДПУ імені Івана Франка, 2012. – 258 с.
3. Горбань І. П. Дослідження фольклору і фольклористики болгар в українській науці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. зі спец. 10.01.07 – фольклористика / Горбань Ірина Павлівна. – К., 2000. – 18 с.
4. Гуць М. В. Визвольні ідеї в сербохорватському народному епосі / М. В. Гуць // Визвольний рух слов'ян у народній пісенній творчості XVII–XIX ст. – К. : Наукова думка, 1971. – С. 54–81.
5. Івашків В. Іван Франко і сербські епічні пісні / Василь Івашків // Вісник Львівського університету. – 1999. – С. 171–176. – (Серія філологічна ; вип. 27).
6. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
7. Франко І. Чи ми хоч тепер прокинемося? / Іван Франко // Сьвіт. – Львів, 1882. – № 18–19. – С. 330–332.
8. Чорній В. П. Іван Франко і Болгарія (огляд) / В. П. Чорній, Т. С. Полещук // Проблеми слов'янознавства. – Львів, 1986. – Вип. 33. – С. 12–18.
9. Чорній В. П. Національно-визвольна боротьба болгарського народу у 60-х, 70-х роках XIX ст. і західноукраїнська громадськість / В. П. Чорній, Т. С. Полещук // Проблеми слов'янознавства. – Львів, 1988. – Вип. 38. – С. 52–61.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014

**REFLECTION OF THE LIBERATION STRUGGLE OF THE BALKAN
PEOPLES AGAINST THE TURKISH CAPTURE IN FOLKLORE
(based on the translations made by Ivan Franko)**

Bohdan KRIL'

*The Ivan Franko National University of L'viv,
Institute of Franko Studies,
1 Universytets'ka Str., L'viv, 79000 Ukraine*

The paper analyses Bulgarian, Serbian and Croatian folk songs on the liberation struggle against the Turkish capture translated by Ivan Franko. It characterizes their plots and leading motifs.

Keywords: Bulgaria, Serbia, Croatia, the liberation movement, the hayduck's songs, the uskoks's songs, Ivan Franko, translation, folklore.

**ОТОВАБРАЖЕНИЕ В ФОЛЬКЛОРЕ ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ БОРЬБЫ
БАЛКАНСКИХ НАРОДОВ ПРОТИВ ТУРЕЦКОГО ИГА
(на материале переводов Ивана Франко)**

Богдан КРИЛЬ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
Институт франковедения,
ул. Университетская 1, Львов, Украина, 79000*

Рассмотрены переводы болгарских, сербских и хорватских народных песен, осуществленные Иваном Франко. Дана характеристика сюжетам и главным мотивам этих фольклорных сочинений.

Ключевые слова: Болгария, Сербия, Хорватия, освободительное движение, гайдукские песни, ускоцкие песни, Иван Франко, перевод, фольклор.

УДК [398-051 І.Франко:82.02]:398.8(=161.2)

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПОШУКИ
ФРАНКА-ФОЛЬКЛОРИСТА
(на матеріалі «Студій над українськими народними піснями»)**

Богдан ВОЛОС

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Висвітлено питання наукової фольклористичної методології Івана Франка. В об'єкт уваги потрапив корпус «Студій над українськими народними піснями», в якому найповніше вибудовано модель фольклористичних теорій І. Франка. Проаналізовано теоретико-методологічну концепцію вченого, яка ґрунтується на всебічному аналізі народного ліро-епосу українців, перетворення його в науково вартісний матеріал. Охарактеризовано основні школи, за допомогою яких дослідник об'єктивно розглянув історичні пісні як повноцінне явище українського фольклору.

Ключові слова: методологія, школа, методологічний плюралізм, концепція, історична пісня, реконструкція пісенного твору.

Методологія вивчення народних творів посідає одне з центральних місць у науці про усну словесність. Цієї проблеми, навіть якщо їй і не присвячувалася спеціальна розвідка, торкалися фактично усі дослідники фольклору. Пошуками нових шляхів теоретико-методологічного вивчення народнопоетичної творчості займався також Іван Франко – один із найвидатніших фольклористів кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Складно говорити, що науковець був представником окремої школи чи методу. Зважаючи на те, що саме І. Франко вивів українську фольклористику на рівень досить потужної та науково обґрунтованої галузі, зумів «зв'язати досліди в ділянці української фольклористики з загальним поступом європейської науки...» [13, с. 312], у своїх розвідках він використовував аксіоми всіх відомих фольклористичних шкіл. Зокрема йдеться про міграційну (вважав, що в конкретних історичних умовах потрібно зважати на так звані «мандрівні» мотиви народної творчості, тобто взаємний обмін у фольклорі різних народів), культурно-історичну (провів історичний аналіз творів усної словесності у своїй фундаментальній праці «Студії над українськими народними піснями»), філологічну школи (займався реконструкцією народних пісень, взятих із різних стародруків).

Дискусії дослідників Франкової творчості на фольклорній ниві про те, ким є вечний, методологічним плюралістом чи моністом, призвели до низки різночитань. Віктор Давидюк наполягав на вивченні фольклористичної методології І. Франка «у двох паралельних ракурсах: перший – це питання методу взагалі, і другий – наукова методологія самого І. Франка» [5, с. 900].

Об'єктивне бачення з цього приводу висловили сучасники науковця, зокрема, Філарет Колесса, який зазначав, що Франко-фольклорист використовував усі відомі йому методи та напрями, Олександр Колесса, наголошуючи на еkleктизмі методики науковця, Леонід Білецький, вважаючи його adeptом історичної школи¹, яка розглядала твори як наслідки історичного життя народу. Ця теорія, як зауважував літературознавець, «ставала найголовнішим змістом більшої половини його наукових студій» [1, с. 211]. Але далі він дійшов висновку, що «чим більше зростав його науковий талант, чим ширшою робилася його наукова ерудиція, тим більше Франко звільнявся від цієї теорії Дашкевича як методологічного принципу, її обсяг звужувався і робився лише тою ідейною силою, що підіймала лет кожного українського вченого, що захищав свій літературний скарб від посягань на нього польських чи великоруських учених» [1, с. 211].

Радянська фольклористика дивилася на народнопоетичну спадщину вченого крізь призму компаративістики, але допускаючи «органічні комбінації історичного методу з теорією порівняльного дослідження фольклору» [6, с. 116]. У праці «Іван Франко і народна творчість» Олексій Дей показав науковця як критика всіх «буржуазних теорій у фольклористиці» [6, с. 116]. З цією думкою не погоджується сучасний дослідник Роман Кирчів, вважаючи, що «ніяк І. Франко не був противником сучасних йому (“буржуазних”) теорій, шкіл і напрямів у фольклористиці, не критикував і не “розвінчував” їх, а виступав проти догматичного їх розуміння й одностороннього чи недоречного використання» [10, с. 900]. Це пов'язано з тим, що спадщину І. Франка наша наука радянського періоду, яка все переосмислювала на свій лад, розглядала переважно крізь призму тези про нього як революціонера.

У сучасних знавців усної словесності також трапляються інакодумання з цього приводу. Аналізуючи найвідомішу працю І. Франка «Студії над українськими народними піснями» Ярослав Гарасим побачив у ньому яскравого представника культурно-історичної школи (представником цього методу науковець визнав себе сам у статті «Дві школи у фольклористиці»). Натомість, на думку Івана Денисюка, концепцію культурно-історичної школи І. Франко «помножив на здобутки компаративізму, міфологічної та антропологічної, а подекуди психологічної шкіл і на власні методологічні пошуки» [7, с. 183]. Про зв'язок вченого з історичною школою говорив і Михайло Насенко, зазначаючи що І. Франко у своїй науковій діяльності завжди дотримувався думки, що «секрети художньої творчості концентруються лише в психологічній сфері» і саме вони змушують «аналізувати різні літературні явища з інших, зокрема культурно-історичних позицій...» [14, с. 156]. Ці пошуки на полі Франкової уснопетичної спадщини не дають нам цілісного уявлення про концепцію наукової методики вченого.

Аби краще зрозуміти ту «плутанину», потрібно докладно розглянути провідні фольклористичні теорії І. Франка. У праці «Найновіші напрями у народознавстві», яка вперше була опублікована польською мовою у журналі «Lud» 1895 року, автор детально охарактеризував панівні на той час школи і напрями, зауважуючи, що наука

¹ Л. Білецький назвав декілька етапів історичної школи. Одним із них, так званою ідеологічною теорією М. Дашкевича, захоплювався І. Франко. Цей етап розглядав історичний метод з синтетичного погляду.

про усну словесність, ставши на шлях розвитку, користувалася різними методами, кожен із яких своєю чергою породжував низку теорій, які не завжди були слухними. На його переконання, це пов'язано з «просторістю галузі народознавства, великою кількістю спеціальних наук, що входять до її сфери, які теж вимагають особливих методів дослідження, а також легкістю, з якою хороший метод в одній області дозволяє переносити його до другої, де він хорошим бути не може...» [17, т. 42, с. 259]. Необдумане перенесення методів з різних галузей народознавства і є «причиною найбільшої кількості існуючих досі суперечок» [17, т. 42, с. 259]. Словом, фольклорист у вказаній розвідці показав методологічну хаотичність, яка була притаманна фольклористиці кінця XIX – початку XX століття.

Варто зазначити, що І. Франко як добрий знавець народної творчості до наукової оцінки будь-яких поетичних творів підходив дуже прагматично. Учений ніколи не висував апріорних припущень, не розкидався «необдуманими думками», а висловлював різні тези лише після скрупульозного вивчення фольклорного матеріалу. Яскравим прикладом є його найгрунтовніша праця про пісенну творчість українців «Студії над українськими народними піснями», в якій центральне місце посідають історичні пісні українського народу. В цій розвідці дослідник розглядав пісенний ліро-епос у площині перетворення фактичного матеріалу в матеріал науково вартісний.

У своїх «Студіях...» І. Франко використав особливий підхід до вивчення уснопоетичних творів. Щоб якнайрельєфніше висвітлити зміст фольклорного твору, він розглядав це «свічадо краси» в різних ракурсах. Учений, з одного боку намагався пізнати життя народу через його творчість, виявити реальну дійсність, яка лягла в основу кожної пісні, тобто дивився на уснословесний матеріал у площині культурно-історичної вартості, з іншого – будь-який фольклорний сюжет розглядав у зв'язку з іншими спорідненими, шукаючи міжнародні схожості, а також, у зв'язку з багатоваріантністю народної лірики, реконструював «основний» текст. Отже, шляхом синтезу методів культурно-історичної, міграційної та філологічної шкіл, І. Франко розглядав українські народні пісні як повноцінне явище.

Студіюючи народнопоетичну творчість українців, фольклорист дбав про те, аби найоб'єктивніше дослідити матеріал згаданого типу. Як представник культурно-історичної школи він висловлював думку про тісний зв'язок народної пам'яті, в якій захована історична доля етносу, її еволюція від самих початків, з писемними пам'ятками, що фіксують цей елемент. Такою ідеєю взаємодії просякнуті фактично всі студії його фундаментальної праці. У кожному сюжеті І. Франко намагався вишукати складову, яка ґрунтувалася на реальних подіях, правдивій оповіді. Фольклорист був свідомий того, що історичні пісні українського народу містять багато домислених фактів, подій та явища, описані в них, є незрозумілими не лише читацькому колу, а й навіть самому дослідникові, оскільки «говорять часто уривково, баламутно, натяками» [17, т. 37, с. 158]. Автор «Студій...» ставив перед собою мету з'ясувати «скільки в пам'ятках народної творчості, піснях, думках та віршах міститься історичної правди і наскільки їх можна вважати історичними джерелами» [17, т. 42, с. 8]. Безліч труднощів довелося подолати І. Франкові при розслідуванні пісень, оскільки багато сторонніх чинників ство-

рювали «темні місця» в них, заводили реальну основу пісні в «глухий кут». Але все ж таки науковець продемонстрував «мудрий розум аналітика і кмітливість завзятого пошуківця» [15, с. 183], зумів у цих документах минулих століть вишукати дійсні факти, заховані у глибинах сюжетної канви.

Варто зазначити, що І. Франко як учений завжди працював за чітко викладеною схемою. Перед тим, як розпочинати дослідження будь-якої науково цікавої і важливої теми, він створював своєрідний план, на якому ґрунтувалася майбутня розвідка. Це стосувалось і його інших фольклористичних праць. У своїх «Студіях...» автор передусім намагався знайти дійсність історичних фактів (героїв, місця і часу явищ, часу написання народнопоетичного твору тощо), охарактеризувати літературно-мовні та музикологічні особливості, міжнаціональні та міжжанрові зв'язки і т. д. Згадувана праця побудована за своєрідним індуктивним принципом, коли достатньо проаналізувати декілька пісень, аби зрозуміти її суть.

Нитки правдивої істини Франко-фольклорист намагався знайти в одній із найвідоміших пісень українського народу «Пісні про Байду». Автор «Студій...» наголошував на складності вивчення аналізованого твору через низку причин. По-перше, складність проявляється у тому, що він дуже варіативний (лише у збірці Володимира Антоновича та Михайла Драгоманова міститься одинадцять варіантів), по-друге в «Пісні про Байду» відчутний вплив інших пізніших народнопісенних творів. Але це не завадило дослідникові зробити вичерпний аналіз фольклорного матеріалу. Однією з проблем, з якою зіткнувся вчений у процесі з'ясування історичної правди, було питання реальності особи головного героя пісні. Серед дослідників усної словесності виникли різноголосся. Дискутував І. Франко з Михайлом Грушевським, який у своїй «Історії України-Руси» наслідував твердження одного з перших видавців аналізованої пісні Жеготи Паулі, нібито постать Байди є прототипом князя Дмитра Вишневецького. Перший без сумніву спростовував це неправдиве твердження: «Вишневецький ніяким походом на Царгород не ходив, на гаку не вмирав і ніякого султана не вбив...» [17, т. 42, с. 183]. Ще одна деталь, яка, на думку науковця, взагалі не підходить історичній постаті – сама назва «Байда», що означає «байдикувати», «бити байдики». «Сама назва, зазначив фольклорист, мало відповідає вдачі енергійного князя Дмитра Вишневецького» [17, т. 42, с. 188]. У поле зору Франкових аргументацій щодо тексту потрапило також питання простору і часу. Це стосується насамперед строф, між якими, як зауважив науковець, «могло минути багато літ, яких події не збереглися в пам'яті творця пісні» [17, т. 42, с. 168]. «Поява турецького царя перед Байдою, – писав автор “Студій...”, – переносить нас відразу не тільки в пізніший час, але також на інше, далеке від України місце... Для нас би се було перше і найважливіше питання, та співаки, що протягом кількох століть повторяли та по-своєму перетворювали пісню про Байду та його незвичайну смерть, не турбувалися тим історичним питанням...» [17, т. 42, с. 168]. Ще безліч подробиць навів Франко-фольклорист, які не збігаються з історичними свідоцтвами, показуючи цим, наскільки, з одного боку, наша усна словесність містить у своїй утробі сторонніх нашарувань, суперечностей, домислів, затемнень, з іншого – як важливо об'єктивно і виважено підходити до дослідження народнопісенного матеріалу. Такими підходами

до вивчення пісенної творчості українців, а саме встановлення часу постання твору, історичної основи, історичної події, особи, просторової та часової віднесеності тощо просякнутий весь корпус «Студій над українськими народними піснями».

Інша проблема, яку порушував учений у «Студіях...» – проблема «мандрівних мотивів» в українському фольклорі. Докладно аналізуючи літературні та мовні принципи українських пісень, І. Франко доводив науковому світу про так звані «запозичені сюжети», які вкорінила народна пісенна лірика нашого краю.

Небагато дослідників, вивчаючи «методологічний плюралізм» (як це назвав у своїй монографії Микола Дмитренко) І. Франка, звертають увагу на філологічну школу (чого не можна сказати про перші два напрями), яку тоді трактували як метод, що займається питаннями текстології. Саме вона стоїть у перших рядах поряд із уже згадуваними школами «методологічного строю» у розвідці «Студії над українськими народними піснями». Головна мета філологічної школи спочатку ґрунтувалася на критерії оцінки твору як прекрасного (центральне місце належало естетиці як способу аналізу твору), а не як суспільно вартісного. Пізніше, як уже акцентовано, вона отримує статус текстологічного методу.

Франко-фольклорист, записуючи велику кількість народнопоетичних творів, зосередився на їх поліваріантності. Відповідно науковець почав заглиблюватись в історію пісень, з'ясувати фольклорну автентичність, подробиці та фальсифікації зафіксованого матеріалу. Учений поставив перед собою завдання критично осмислити кожен текст з метою його дальшого дослідження та інтерпретації і зрештою публікації.

Як же проявляється філологічний метод у розвідці І. Франка «Студії над українськими народними піснями»? У вступному слові до «Студій...» автор, вказуючи на багатство і різноманітність української народної традиції, зауважив, що «наукові сили, що бралися до її вияснювання та толкування, не все стояли на висоті сучасної науки. Найліпші з них [...] переважно займаються піснями як пам'ятками історичними і громадять відповідний для цього матеріал, менше вдаючися в критику їх тексту...» [17, т. 42, с. 15]. У цій праці І. Франко докладно подав своє бачення народної пісні. Вважаючи пісні найціннішим надбанням українців, дослідник одним із перших в українській фольклористиці вказав на потребу докладного вивчення народнопісенного тексту, його критичного аналізу, бо народна пісня – «один із предметів оправданої нашої гордості» [17, т. 42, с. 11]. Саме тому у згаданій праці автор ставив перед собою завдання зміцнити науково-методологічну основу дослідження народних пісень, не розглядати їх поверхово, загально, а вдумуватись у кожную деталь. «Наші збірки пісень, – писав учений, – друковані й недруковані, містять таку масу різноманітного матеріалу, дуже часто накиданого безладно, записаного руками мало тямучих збирачів, усного й книжного, що вже саме прочищення цих хащів і внесення якогось ладу в ті праліси може бути корисною роботою» [17, т. 42, с. 16]. Критикуючи вельми обережних на той час фольклористів, таких як О. Веселовський та Федір Буслаєв через брак «історично-критичного розсліду текстів і філіації поодиноких пісень» [17, т. 42, с. 16], І. Франко поставив перед собою чітку мету: «Не вдаючися ні в які загальні міркування ані системи, брати текст за текстом пісні, [...] зводити до купи всі їх відомі й невідомі досі варіанти і студіювати їх

детально, розширяючи в міру потреби дослід на сусідні країни, з якими наші пісні виявляють органічний зв'язок, притягаючи до порівняння матеріал прозовий, старі друки, загалом усе, що може причинитися до якнайповнішого розуміння даної пісні...» [17, т. 42, с. 16]. Він детально студіював народнопісенний текст, розглядав його в парадигмі варіантів, обробляючи пісню за правилами літературної й історичної критики. Вже в самому задумі майбутньої розвідки бачимо яскравий прояв філологічної школи.

Одним із перших в українській фольклористиці, як уже йшлося вище, науковець порушив питання багатоваріантності народної пісні (і взагалі фольклорного тексту). На його думку, потрібно вивчати пісні у такому руслі, щоб це «позволило нам пов'язати ті пісні скільки можна з певними територіями нашої країни, з певними історичними традиціями, з культурною і політичною еволюцією нашого народу» [17, т. 42, с. 12]. Варіантність пісенного твору цікавила І. Франка не лише на національному рівні – він розглядав її у міжнародному контексті. Як зауважив Р. Кирчів, «на основі порівняльних і типологічних зіставлень з різними писемними джерелами, починаючи з середньовіччя, з давньоруської книжності, візантійських та інших пам'яток, І. Франко виводить дослідження української пісні на широкий предметний простір і вводить її в міжнародний контекст наукової розробки цієї світової теми» [10, с. 890]. Прискіпливо студіюючи всі відомі варіанти окремої пісні, дослідник подавав ретельний розбір твору, вони допомагали вченому створити єдиний умовний варіант, а також побачити ту фальсифікацію, яку не змогли віднайти інші потужні фольклористи.

У своїй розвідці автор вивчав *тексти* українських народних пісень найдавніших записів («Стефан-воевода»). Фольклорист розглядав поняття тексту як складне явище, що відрізняється від тексту літературного через свою синкретичність й існування у багатьох виконаннях. Для них відповідно є характерними принципи реконструкції, кон'єктури, реставрації, конкретики тощо, які безпосередньо стосуються текстології як галузі філології. І. Франко використовував їх у процесі аналізу тих чи інших текстів.

Активно розвинуто у «Студіях...» питання історії тексту, яке в буквальному розумінні означає всі усні тексти, які було створено. Ідеться про конкретну еволюцію тексту, послідовний запис того чи іншого твору (деякі вчені порівнюють її з фольклорним деревом, що має декілька коренів, які утворюють один стовбур). Яскравим прикладом є пісня «Іван та Мар'яна». І. Франко навів п'ять варіантів пісні. До слова, дуже багато українських народних творів, які науковець розглянув у праці містять у своєму змісті особливості сербсько-болгарської лірики. Це стосується тематики та віршування. Усе це свідчить про тісний зв'язок між народами, їхню однаково понівечену долю, скрутне становище, побут тощо.

Інше питання, яке цікавило дослідника усної словесності на науковому рівні стосувалося принципу реконструкції первісного тексту. Проблема реконструкції була, є і буде актуальною в науці, оскільки йдеться про текст, який у реальному вигляді втратився, а натомість утворився на підставі інших збережених текстів, генетично пов'язаних між собою. Цей процес більше творчий, аніж науковий, бо відтворюється не оригінальний твір, а зафіксоване у пам'яті й свідомості рецензентів його відображення. Через це уснопоетичний текст може суттєво збігатися з попереднім варіантом, або мати деякі

відмінності. Вченого завжди цікавило питання, чи всі варіанти народних пісень походять від оригіналу, первісного тексту. На це питання він спробував дати відповідь у «Пісні про правду і неправду». Після скрупульозного студіювання всіх мотивів відомих варіантів, І. Франко дійшов висновку, що корені всіх варіантів аналізованої пісні (крім записаних пізніше на Лівобережжі, які, на його думку, утворюють окрему редакцію) таки знаходять з одного оригіналу.

Оскільки І. Франко пильно стежив за історичним перебігом розвитку української народної творчості, у його «Студій...» містяться переважно пісенні фольклорні твори із різних стародруків і рукописів, які відповідно потребують реконструкції. Доречно зазначити, що Ф. Колесса, вказуючи на головну ціль, яку поставив перед собою І. Франко у розвідці, а саме критичний розгляд українських народних пісень, одночасно акцентував на хибності та недоречності цього методу, тому що «Франко допускає велику методичну похибку через те, що стягає в одно варіанти даної пісні; тим способом творить він новий, дуже повний варіант, який в дійсності ніколи не існував, бо це підсумок усіх варіантів, що повстали на протязі десятків, а може й соток літ» [13, с. 319]. І. Франко завжди студіював українські народні пісні, відштовхуючи від них самих. Учений ніколи не створював одного цілісного варіанту пісні, а ретельно розбирав кожен із них, а вже після того вибирав метод дослідження, шукав недостовірні факти, якісно осмислював народнопоетичний твір. Він їх розглядав у взаємозв'язку лише з тією метою, щоб побачити відмінності між творами на різних рівнях, а разом з тим робив аналіз кожного варіанту зокрема. Яскравим прикладом є вже згадувана «Пісня про правду і неправду». Науковець зіставив всі відомі варіанти пісні, щоб, з одного боку, знайти найповніший варіант пісенного твору, а з іншого, – щоб шляхом зіставлення побачити багатство мотивів, зображених у фольклорному матеріалі. Він зробив висновок, що найстаріший варіант (записаний у 1845 році біля Білої Церкви) є найповнішим. В одній зі своїх праць Михайло Возняк порівнював автора «Студій...» із мулярем, який муруючи стіну, «кладе в неї не самі тільки гранітові квадрати, але як випаде, то і труск і обломки і додає до них цементу» [2, с. 39]. Справді, Франко-фольклорист поставив собі мету написати потужну розвідку про історичну пісенність українців минулих століть, а для її міцності потрібно всі частинки звести в одне ціле, щоби показати той складний шлях, яким пройшов народний ліро-епос від початку свого зародження.

Один із циклів «Студій...» «пісні про турків» розпочинається піснею про «Штефанавоеводу». Це найдавніший запис української народної пісні, який зробив Никодим, представник громади моравських братчиків у Бенатці (місто в Чехії) приблизно 1540 року. Свій запис він передав Янові Благославу, відомому тоді вченому і поетові, а останній помістив його у своїй «Граматиці».

У «Студіях над українськими народними піснями» І. Франко докладно розглянув згадану пісню, починаючи з питання про час її виникнення і закінчуючи питанням віршування. Найціннішою тут є саме реконструкція пісні, оскільки завдяки їй науковець пояснив багато неточностей. Особливо це стосується його зауваг щодо мови пісенного твору. Дослідник побачив у ній галицький діалект, точніше гуцульсько-покутський,

чим заперечив думку Олександра Потебні, який вбачав у пісні чисту українську мову¹ і намагався всі слова пояснити через українську граматику. Свое твердження І. Франко пояснив старими формами, які вжиті у пісні. Форми «чому» («Дунаю-Дунаю, чому смутен течеш?»), «тя», «те», «ті», «мі», «штьо» тощо («А што ми одречет Стефан-воевода?») характерні для гуцулів і покутян ще і сьогодні. Щодо системи віршування, то реконструйований текст тонічним розміром, кожний рядок містить дванадцять складів, рими майже немає, трапляється асонанс та алітерація.

Порівняння пісні з «великоруськими» варіантами дало змогу І. Франкові більш правдоподібно реконструювати початок твору. Наводячи аналогії відомих пісень², яким притаманний логічний зв'язок «питання–відповідь», дослідник зробив висновок, що на запитання до Дунаю у першому рядку, у другому відповідно мала йти відповідь:

Дунаю-Дунаю, чому смутен течеш?
Ой як мні, Дунаю, не смутному течи,
Що дно моє точуть студені криниці...

Як бачимо, реконструкція пісенних творів, особливо тих, які певною мірою були зіпсовані на рівнях фонетики, граматики тощо, стояла на першому місці у науковій діяльності Франка-фольклориста.

Про запозичені сюжети І. Франко виразно говорив у іншій вищезгаданій пісні «Іван та Мар'яна». Дослідник, уважно вивчаючи її зміст, побачив невідповідності у змалюванні дійсності. Відносини між турком і головним героєм, описані у тексті пісні, не були характерними для нашого краю, а, радше, для Сербії чи Болгарії (знову простежується українсько-сербсько-болгарський зв'язок), що дало можливість фольклористові підсумувати, «що основа сеї пісні не постала на нашім ґрунті, а була занесена до нас з південнослов'янських країв заможними співаками, про яких гостювання в нашім краї маємо немало писаних свідоцтв із XVI–XVII вв.» [17, т. 42, с. 63].

Проаналізувавши в загальних рисах лише декілька пісень його фундаментальної праці, бачимо, що у своїх студіях науковець аж ніяк не зациклювався на одному методі дослідження, а навпаки використовував головні ідеї всіх відомих йому на той час напрямів та шкіл.

Отже, послуговуючись у своїх розслідах тим чи іншим методом, І. Франко

¹ О. Потебня видав брошуру «Малорусская народная песня по списку XVI века...», в якій проаналізував пісню. Багато його зауваг стосується питання про мову, якою написана пісня. Вчений вбачав у ній чисто українську мову, з чим не погодився І. Франко. На його думку, вона написана західноукраїнським діалектом.

² Автор «Студій...» навів до прикладу дві загальновідомі українські народні пісні, які у своєму складі мають згадуваний логічний зв'язок «питання–відповідь». Пропонуємо одну із них:

Питання: «Гей, орле-орле, сивий соколе,
Ой чи бував ти в моїй стороні,
Ой чи чував ти о якій новині,
Ой чи не тужить миленька по мні?»
Відповідь: «Ой тужить-тужить, на ліжку лежить,
Правую рученьку на серці держить».

ніколи не висував апріорних припущень, а будь-який фольклорний сюжет розглядав у взаємозв'язку з іншими сюжетами, а також матеріальним і духовним життям народу. Такий підхід до народного твору особливо яскраво виявляється у його «Студіях над українськими народними піснями». Сучасні дослідники зазвичай вважають І. Франка адептом культурно-історичної школи, проте він досконало знав й інші теорії та школи у фольклористиці, глибоко розумів їхнє значення для розвитку цієї науки. Вчений виробив власну методологічну концепцію, у якій враховував майже все. Передусім зосереджувався на історії виникнення одиниці народної лірики, її першоджерела, еволюцію, схожість з іншими жанрами, головні ознаки, художньо-естетичний зміст, специфіку записування, співвідношення національного й міжнаціонального, питання авторства та багато іншого. Заслугують уваги слова Р. Кирчіва, який писав, що «порівняно зі своїми попередниками І. Франко не тільки значно розширив історичний погляд на українські пісні, але й суттєво збагатив і зміцнив їх філологічно-естетичний аспект дослідження. Кожна із його студій може послужити взірцем всебічного фольклорного аналізу (властиво мікроаналізу) ідейно-змістової й поетичної фактури народної пісні» [10, с. 889]. Його розвідка, і взагалі вся фольклористична спадщина цінна тим, що, по-перше містить безліч зафіксованого матеріалу, який буде орієнтиром наукових досліджень для не одного покоління вчених, а по-друге, ідеї, які висував І. Франко у тій та інших працях, є фундаментом, основою розвитку української фольклористики на сучасному етапі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики / Л. Білецький. – К. : Либідь, 1998. – 405 с.
2. Возняк М. Житє і значінне Івана Франка / М. Возняк. – Львів, 1913. – 40 с.
3. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці / Я. Гарасим. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 1999. – 143 с.
4. Грушевський М. Історія України-Руси / М. Грушевський. – К. : Наукова думка, 1995. – Т. VII. – 624 с.
5. Давидюк В. Фольклористичні методи І. Франка / В. Давидюк // Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження І. Франка : у 2 т. Т. 1. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – С. 899–911.
6. Дей О. Франко – критик буржуазних теорій у фольклористиці / О. Дей // Іван Франко і народна творчість / О. Дей. – К., 1955. – С. 115–129.
7. Денисюк І. Невичерпність атома / І. Денисюк // Франкознавчі студії. – Львів, 2001. – Вип. 2. – 318 с.
8. Дмитренко М. Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми / М. Дмитренко. – К., 2004. – 36 с.
9. Дмитренко М. Іван Франко як фольклорист / М. Дмитренко // Слово і час. – 2006. – № 1. – С. 51–56.
10. Кирчів Р. Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти) / Р. Кирчів // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження І. Франка : у 2 т. Т. 1. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – С. 881–899.

11. *Козловський В.* Народний ліро-епос українців в оцінці Івана Франка: теоретико-методологічний аспект / В. Козловський // Вісник львівського університету. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. – С. 188–197. – (Серія філологічна ; вип. 58).
12. *Колесса О.* Головні напрями й методи в розслідах українського фольклору / О. Колесса. – Прага, 1927. – 10 с.
13. *Колесса Ф.* Історія української етнографії / Ф. Колесса. – К., 2005. – 366 с.
14. *Наєнко М.* Історія українського літературознавства і критики / М. Наєнко. – К. : Академія, 2010. – 514 с.
15. *Пилипчук С.* «Документи народної свідомості»: жанр історичної пісні у науковому доробку Франка-фольклориста / С. Пилипчук // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – 2013. – Вип. 38. – С. 182–199.
16. *Потебня О.* Малорусская народная песня, по списку XVI века. Текст и примечания / О. Потебня. – Воронеж, 1877. – 53 с.
17. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. Т. 42 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – 597 с.

*Стаття надійшла до редакції 23.12.2013
Прийнята до друку 31.03.2014*

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL QUEST OF IVAN FRANKO AS A FOLKLORE SCHOLAR (Based on «The Studies of Ukrainian Folk Songs»)

Bohdan VOLOS

*The Ivan Franko National University of L'viv,
Acad. Filaret Kolessa Ukrainian Studies Dpt.,
1 Universytets'ka Str., L'viv, 79000, Ukraine*

This article is devoted to the issue of scholarly folkloristic methodology applied by Ivan Franko. The research is mainly based on «The Studies on Ukrainian Folk Songs», which represents key features of Ivan Franko's model of folklore theories. In the framework of the research, an analysis of his theoretical and methodological concept has been made, based on a comprehensive analysis of Ukrainian folk lyric epos. In addition, the author characterized major folkloristic schools, on which the scholar relied in his objective analysis of the historical songs as a comprehensive phenomenon of Ukrainian folklore.

Keywords: methodology, school, methodological pluralism, concept, historical song, song reconstruction.

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ
ФРАНКО-ФОЛЬКЛОРИСТА
(на материале «Студий украинских народных песен»)**

Богдан ВОЛОС

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра украинской фольклористики имени академика Филарета Колессы,
ул. Университетская 1, Львов, Украина, 79000*

Рассмотрено вопрос научной фольклористической методологии Ивана Франко. В центре внимания исследования корпус «Студий украинских народных песен», в которых в полном объеме выстроена модель фольклористических теорий И. Франко. Проанализировано теоретико-методологическую концепцию ученого, которая базировалась на всеобщем анализе народно лирического эпоса украинцев и превращение его в важный научный материал. Сделана характеристика основных школ, с помощью которых исследователь смог объективно рассмотреть исторические песни как полноценное явление украинского фольклора.

Ключевые слова: методология, школа, методологический плюрализм, концепция, историческая песня, реконструкция песенного произведения.

МОВОЗНАВСТВО

УДК 81'37:821.161.2-92“18”

ДИНАМІКА ФОРМУВАННЯ СЕМАНТИЧНОГО ПОЛЯ «НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ»: КОНТЕКСТ ПРАЦЬ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА ТА ІВАНА ФРАНКА

Юрій РИМАШЕВСЬКИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
Інститут франкознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

За допомогою методів компонентного і дистрибутивного аналізу виокремлено семи, що об'єднують компоненти семантичного поля «національна ідея» у працях Миколи Костомарова та Івана Франка. На основі системних зв'язків зроблено розподіл компонентів між ядром і периферією, встановлено динаміку їх формування.

Ключові слова: семантичне поле, сема, динаміка, праці М. Костомарова, І. Франка.

У той час як соціолінгвісти за рубежом активно використовують термін *національна ідея* для формування ефективної мовної політики [26], українські політологічні, філософські, соціологічні словники не пропонують власного тлумачення цієї одиниці, а здебільшого калькують його з іноземних праць. Зважаючи на те, що *національна ідея* – термін, який володіє етнічною специфікою не тільки щодо змістового наповнення, а й щодо розуміння самої його суті, такий спосіб формування визначення цієї одиниці не вважаємо допустимим. Тому актуальними є проблеми: дослідження семантики терміна *національна ідея* саме з позицій української мовної дійсності; простеження динаміки його визначення з моменту введення в український науковий дискурс (а це середина ХІХ століття) до сьогодення.

У статті розглянемо склад ядра і периферії семантичного поля «*національна ідея*» з позиції динаміки його формування. Матеріалом для аналізу послужила вибірка з 5 науково-публіцистичних праць Миколи Костомарова [4–8] та 11-ти науково-публіцистичних статей Івана Франка [14–24].

Лінгвістичні засади опису динаміки семантичного поля у мовознавстві. Погляди мовознавців щодо розуміння семантичного поля різняться. Визначення цього терміна містять максимальний перелік ознак поля [10, с. 5–6]; розмежовують терміни *поле*,

система та *структура* [12, с. 23–24; 25, с. 12–13]; вказують на долучення у нього слів різних частин мови [3, с. 65]. Спільним у поглядах мовознавців є розуміння семантичного поля як об'єднаних одиниць мовної системи, які пов'язані спільним семантичним компонентом і структурно організовані за співвідношенням ядро–периферія [3, с. 78].

Основні ознаки семантичного поля: системність, тобто наявність компонентів поля і структурних відношень між ними; семантична й функціональна спільність компонентів поля; ієрархічна будова, що передбачає наявність гіперо-гіпонімічних відношень між компонентами поля; ядро і периферія; розмитість меж між зонами ядра і периферії [25, с. 169]. Дотримуємося думки, що компонентами семантичного поля є слова різних частин мови. Обмеження одним лексико-граматичним класом звукує склад поля, оскільки поза увагою залишаються мовні одиниці, що співвідносяться з тим же поняттям, але належать до інших частин мови.

Вважаємо, що набір компонентів семантичного поля може змінюватися. Це зумовлено як власне мовними чинниками, так і позамовними. Проблема вивчення структури семантичного поля не лише у синхронії, а й у діахронії актуалізована ще у другій половині ХХ століття [25, с. 37]. Динаміка формування поля насамперед проявляється у зміні складу його ядра та периферії, перерозподілі зв'язків між компонентами поля, появі нових слів або, навпаки, виходу лексем із складу поля.

Опис семантичного поля передбачає: 1) виокремлення спільних сем у значеннях його компонентів; 2) набір компонентів поля з розкриттям їхніх дефініцій; 3) системні зв'язки між компонентами поля: гіперо-гіпонімічні, синонімічні та антонімічні; 4) ядро і периферію семантичного поля з погляду динаміки змін їх складу.

Ці принципи і використаємо для визначення ядра та периферії семантичного поля «*національна ідея*» на матеріалі текстів М. Костомарова та І. Франка.

Виокремлення спільних сем у значенні компонентів поля. Насамперед, застосуємо поняття семантичних компонентів. Метод компонентного аналізу ґрунтується на вивченні семантики мовних одиниць, що має за мету розкласти значення мовної одиниці на мінімальні елементи, тобто семи [3, с. 63]. Їхнє виокремлення у значенні лексичної одиниці роблять шляхом зіставлення з іншими одиницями, які мають з нею семантичну єдність.

Підтримуємо виділення семантичних компонентів на матеріалі словникових дефініцій, кожне слово яких прирівнюють до окремої семи [3, с. 134]. Звичайно, є тексти, які не містять словникових тлумачень, тоді структурну організацію компонентів у значенні аналізованого слова визначають на підставі його синтактичних властивостей (сполучуваності), тобто синтагматичних експонентів сем.

Опис семантичного поля «*національна ідея*» розпочинаємо з виокремлення сем у значенні однойменного терміна на матеріалі праць М. Костомарова та І. Франка.

Словосполучення *національна ідея* М. Костомаров не вживав. Лексичними маркерами, які вказують на те, що розкрита в історичних працях вченого ідея стосується всього українського народу, котрий проживає серед інших слов'янських народів, є слова *державна* [7, с. 900] та *слов'янська взаємність* [8, с. 321], з якими сполучається лексема *ідея*.

Лексичне значення слова *ідея* у творах М. Костомарова не зафіксовано. Словники

XIX століття подають набір обов'язкових ознак *ідеї*: наявність змістового наповнення та носіїв, у свідомості яких вона функціонує [1, т. 12, с. 798; 2, т. 2, с. 4; 11, т. 5, с. 34]. У працях М. Костомарова змістовим наповненням *державної ідеї* виступала *федерація українців з іншими слов'янськими народами*. Учений називав *федерацією* систему окремих одиниць, об'єднаних центральними органами влади, яким делегують частину своїх повноважень місцеві органи управління [7, с. 899]. У лексичному значенні слова *федерація* виділяємо сему «зміст ідеї».

На позначення *носіїв ідеї* дослідник використовував лексеми *малоруси, южноруси* [6, с. 127], *українці, народ український, козаки, козацтво* [4, с. 26]. Це дає змогу у семантиці вищеподаних лексичних одиниць виокремити сему «носії ідеї».

Отже, семантичний аналіз лексем *федерація, малоруси, южноруси, українці, народ український, козаки, козацтво*, які репрезентують поняття *державна ідея* у творах М. Костомарова, допоміг виокремити спільну для їхньої семантики сему «ідея». Однойменна лексема постає ідентифікатором поля, оскільки поняття, нею зафіксоване, тією чи іншою мірою представлено у дефініціях наведених вище компонентів поля. У семантиці лексеми *ідея* міститься однойменна загальна родова сема. Усі інші видові семи слугують для конкретизації її значення.

У працях І. Франка термін *національна ідея* зафіксований лише один раз. Контекст, у якому вжита ця словосполучка, не сприяє виокремленню семи: «...Шевченко важний головно як протест проти кріпацтва, проти заскоружлості та кастового егоїзму в суспільності, а тут як речник *національних ідей*, як поет, що обняв душею всю Україну, оживив її минувшину і п'ятував тих, що мучили й мучать її» [21, с. 425].

І. Франко використовував словосполучки *національний ідеал* та *ідеал національної самостійності* як відповідники до терміна *національна ідея*. Про те, що словосполучки *національний ідеал* та *ідеал національної самостійності* є синонімами, свідчать спільні семи «ідеал» та «нація», виділені у їх значенні, та взаємозамінне використання цих сполук ученим у текстах. Розглянемо і їхні значення.

Національний ідеал І. Франко тлумачив як «синтез усіх ідеальних змагань [...], *ідеал* повного, нічим не зв'язаного і не обмежуваного (крім добровільних концесій, яких вимагає дружнє життя з сусідами) *життя* і *розвою нації*» [18, с. 284]. У цьому визначенні виділяємо семи «синтез», «змагання», «ідеал», «життя», «розвій», «нація».

Дефініція терміна *ідеал національної самостійності* у працях І. Франка відсутня, тому його значення сформуємо з окремих фрагментів. Для вченого *ідеал національної самостійності* ґрунтується на «західноєвропейських *ідеалах рівності* і політичної волі» [18, с. 284] та спрямований на побудову «політично, економічно та культурно незалежної *держави для нації*» [18, с. 284]. Отже, значення словосполучки *ідеал національної самостійності* формує набір сем «ідеал», «рівність», «воля», «держава», «нація».

Сполучуваність термінів-синонімів *національна ідея, національний ідеал, ідеал національної самостійності* засвідчує про наявність у семантичних структурах їхніх значень семи на позначення *носія цієї ідеї*: «національний [...] *ідеал суспільності*» [18, с. 283]; «національні *ідеали* [...] суспільних *верств*» [24, с. 343]; «речник *національних*

ідей» [21, с. 425]. Носієм цієї *ідеї*, на думку І. Франка, постає *інтелігенція*: «...*Національного ідеалу* [...] – от чого домагається народ від *інтелігенції*...» [15, с. 78]; «*Національний ідеал* визначає [...] *інтелігенція*» [17, с. 402]. Це сприяє виокремленню у значенні досліджуваних словосполук семи «*інтелігенція*».

Отже, значення термінів *національний ідеал* та *ідеал національної самостійності* формують семи: «*синтез*», «*змагання*», «*ідеал*», «*життя*», «*розвій*», «*нація*», «*рівність*», «*воля*», «*державна*», «*інтелігенція*».

Набір компонентів поля з розкриттям їхніх дефініцій. Наступний етап – наповнення семантичного поля конкретними лексемами з опертям на формальні показники семантичної близькості одиниць, тобто наявність спільних сем у їхніх семантичних структурах. Розкриття дефініцій компонентів семантичного поля дає змогу також наповнити поле лексемами, які, будучи складниками семантичних структур слів, що входять у дефініцію досліджуваного терміна, опосередковано розкривають його значення.

Аналіз семантики слів *федерація*, *малоруси*, *южноруси*, *українці*, *народ український*, *козаки*, *козацтво* допоміг виокремити дві видові диференційні семи, які, додаючись до родової семи, формують значення інших компонентів досліджуваного семантичного поля на матеріалі праць М. Костомарова: 1) «*носій ідеї*»; 2) «*зміст ідеї*». Перша виділена сема об'єднує лексеми, що вживаються для номінації осіб, які постають носіями вичленованої М. Костомаровим *ідеї* – *малоруси*, *южноруси*, *українці*, *народ український*, *козаки*, *козацтво*. Сема «*зміст ідеї*» охоплює лексеми-синоніми *федерація* та *союз*.

Окрім слів *федерація*, *малоруси*, *южноруси*, *українці*, *народ український*, *козаки*, *козацтво*, обсяг поняття *державна ідея* М. Костомарова охоплює ще й лексему *православ'я*. У структурі поняття воно є *моделлю формування федерації*. *Православ'я* виступає основою, за якою федерація може формуватися. Це допомагає виділити ще одну видову диференційну сему «*основа формування федерації*», що реалізується у лексичному значенні слова *православ'я*.

Отже, семантичне поле «*національна ідея*» у працях М. Костомарова охоплює слова, у значенні яких представлено видові семи «*зміст ідеї*», «*носій ідеї*», «*основа формування федерації*». До складу семантичного поля входять лексеми *федерація*, *малоруси*, *южноруси*, *українці*, *народ український*, *козаки*, *козацтво*, *православ'я*, *республіканський лад*, *скасування кріпацтва*, *єдина грошова одиниця*, *загальна армія*, *частини народної міліції*, *керівні органи федеративного союзу*, *інститут президентства*, *депутати*, *урядники*, *конгрес на виборчій основі*, *удільно-вічовий уклад*, *давньогрецький поліс*, *Сполучені Штати Північної Америки*, *Нідерланди*, *єдина релігія руські князі*, *одна династія*, *мова*, *статура*, *постава*, *зовнішні риси*, *домашній побут*, *спосіб господарювання*, *традиції*, *звичаї*.

На матеріалі праць І. Франка лінгвістичним маркером семи «*синтез*» є однойменна лексема. Вона зафіксована тільки у тлумаченнях терміна *національний ідеал* та лексеми *ідеал* [18, с. 284].

Експлікантом семи «*змагання*» постає лексема *змагання*. Її тлумачення у текстах І. Франка не зафіксовано. Сполучуваність лексеми зі словами *національні* [18, с. 280],

ідеологічні [18, с. 284], політичні [21, с. 423], різнонаціональні [16, с. 307] вказує на характер *змагань*, які акумулює *національний ідеал* та *ідеал національної самостійності*.

Лінгвістичним маркером семи «*ідеал*» виступає однойменне слово, яке І. Франко тлумачив як «*синтез бажань, потреб і змагань* близьких, практично легших, і трудніших до досягнення, і *бажань* та *змагань* далеких...» [18, с. 284]. Окрім слів *синтез* та *змагання*, які розкривають значення терміна *національний ідеал*, до компонентів поля відносимо іменники *бажання, потреба, досягнення*, однойменні семи яких входять у семантичну структуру лексеми *ідеал*.

Експлікантом семи «*життя*» є однойменна лексема. І. Франко не подав її тлумачення. Словосполучка *життя нації* найчастіше поєднана з прикметниками *ліпше, щасливіше* [24, с. 333], які вказують на особливості *способу життя нації*, на побудову якого спрямовані *національний ідеал* та *ідеал національної самостійності*.

Лексичним маркером семи «*розвій*» постає іменник *розвій*. Тлумачення його у текстах І. Франка не виявлено. Учений лише зосередив увагу на двоякому впливі *розвою* на *життя громади*: з одного боку, «він витворює *скарби* і *достатки* нібито для всіх людей, а з другого боку мільйони бідних та темних, що живуть ось тут обік тих *скарбів*, не знаючи їх і не можучи користати з них» [24, с. 323]. Це дає підстави у значенні слів *скарби* та *достатки* виділити сему «*прояви розвою*».

Лінгвістичним маркером семи «*нація*» виступає однойменна лексема, яку І. Франко тлумачив як «суцільний культурний *організм*, здібний до самостійного культурного й політичного *життя*, відпорний на асиміляційну *роботу* інших націй [...] та [...] податний на присвоювання собі [...] загальнолюдських культурних *набутків*, без яких сьогодні жодна нація і жодна держава не може остоятися» [17, с. 404]. Оскільки слова *організм, життя, робота, присвоювання, набутки* входять у дефініцію лексеми *нація*, то в їхній семантичній структурі можна виокремити однойменну сему. Характеризуючи *націю*, І. Франко мав на увазі конкретну соціальну спільноту – *українців*. Це засвідчують як частотні вживання іменника *нація* з прикметником *український* [17, с. 404–405; 18, с. 282; 22, с. 579], так і пряма вказівка на те, що завдання, яке ставив науковець перед *національним ідеалом*, – «навчити *галичанина, буковинця* чути себе *українцями*» [17, с. 405]. Звідси виокремлюємо сему «*нація*» у слові *українець*. До невід’ємних ознак *нації* І. Франко відносив *самостійність*, без якої одна *нація* «мусить без опору дати визискувати себе іншій» [18, с. 280], та *мову*, «без якої національне виховання не може зробити бажаного поступу» [19, с. 462]. На цій підставі виокремлюємо сему «*ознаки нації*» у значеннях слів *самостійність* та *мова*.

Експлікантами сем «*воля*» та «*рівність*» виступають лексеми *воля* та *рівність*, які не мають дефініцій у текстах І. Франка, однак обидві лексичні одиниці входять у тлумачення терміна «*національний ідеал*».

Лінгвістичний маркер семи «*держава*» – однойменне слово, визначення якого у текстах І. Франка відсутнє. На думку вченого, національна ідея «покликана обняти душею всю *Україну*» [21, с. 425]. Це дає підстави стверджувати, що держава, невід’ємні компоненти та принципи організації якої І. Франко навів у своїх текстах, – *Україна* і що в семантичній структурі цієї лексеми є сема «*держава*».

Найважливішу характеристику *держави* зберігає значення слова *свобода*: «Сто-

совно [...] погляду на *свободу, держава* – в теперішньому значенні слова – залишитись не може» [19, с. 452], у ній *свобода слова, заробітку та переселення* повинні бути як «елементарні основи для всякого хоч трохи успішного *життя* громадського і *державного*» [20, с. 441]. Такі пояснення допомагають виокремити у значенні слова *свобода* сему «ознака держави». Структуру держави позначають лексеми *громада* («найменша [...] суспільно-політична організація» цієї *держави* [21, с. 426]), (*власна*) *школа, (освітня) традиція, (перейняте освітніми і народодлюбними думками) духовенство, (популярне і вище) письменство, преса* як невід'ємні інститути незалежної держави (без яких «...Україна готова знов опинитися в ролі ковадла, на якому різні чужі молоти вибиватимуть свої мелодії, або в ролі крілика, на якому різні прихильники вівісекції будуть доконувати своїх експериментів» [17, с. 404]). Отже, сема «структура держава» наявна у значеннях лексем *громада, школа, традиція, духовенство, письменство, преса*.

Слово *автономія* характеризує «головну основу *громадівського ладу*» [24, с. 333], словосполучення *виборна старшина* вказує на суспільний інститут, який «завідував би справами громади» [24, с. 333], словосполучення *спільні інтереси* позначає принципи, на основі яких *громади* «в'яжуться на спільну користь або спільну небезпеку» [27, с. 333]. У семантичній структурі лексем *автономія, (виборна) старшина, (спільний) інтерес* виокремлюємо сему «структура громади».

Експлікантом семи «інтелігенція» у працях І. Франка є однойменна лексема. Сема «носії ідеалу» входить також у лексичне значення слів *заступник, поборник, пророк, орел, сокіл* та словосполучення *отець народу* [15, с. 76]. Лексеми *талант, знання, дар* містять у своєму значенні сему «*риса інтелігенції*». Призначення інтелігенції розкривають словосполучення «*пізнати* [...] Україну»; «*познайомитися* з її природними засобами та громадськими болячками»; «*витворити* з величезної етнічної маси українського народу українську націю»; змінити самоідентифікацію «*галичанин*», «*буковинець*» на ідентифікацію «*українець* без офіціальних кордонів» [17, с. 404–405]. Тому дієслова *пізнати, познайомитися, витворити* у контексті реалізують такий компонент значення як сема «*призначення інтелігенції*». До семантичної структури лексеми *народодлюбство*, якому вчений протиставив *патріотизм*, входить сема «*принцип дії інтелігенції*» [17, с. 406]: «Наш голосний, фразеологічний та в більшій частині неширий, бо ділами не попертий *патріотизм* мусить уступити місце поважному, мовчазному, але глибоко відчутому *народодлюбству*, що виявляє себе не словами, а працею» [17, с. 406].

Переконуємося, що у склад поля «*національна ідея*» на матеріалі праць І. Франка входять компоненти: *синтез, змагання, ідеал, життя, розвій, нація, рівність, воля, держава, інтелігенція, національний, бажання, потреба, осягнення, далекий, близький, легший, трудніший, рух, занепад, скарб, достатки, організм, робота, при-своювання, набутки, український, українець, галичанин, буковинець, самостійність, мова, Україна, свобода, громада, школа, традиція, духовенство, письменство, преса, автономія, старшина, інтерес, заступник, поборник, пророк, орел, сокіл, отець, підпора, талант, знання, дар, пізнати, познайомитися, витворити, народодлюбство, патріотизм*.

Системні зв'язки між компонентами поля: гіперо-гіпонімічні, синонімічні та антонімічні. Важливу роль у структуруванні поля на ядро та периферію відіграють гіперо-гіпонімічні зв'язки між його компонентами. Ці зв'язки виникають між лексичними одиницями, які належать до однієї частини мови й об'єднані однією категорійною семою, внаслідок чого одне поняття співвідноситься з іншим, що є ширшим у семантичному плані й називає більшу кількість денотатів. Поняття, яке є вище за рангом у системі польової ієрархії, вважається гіперонімом, поняття ж йому підлегле й вужче в семантичному плані – гіпонімом [3, с. 61]. Встановлюємо також синонімічні та антонімічні зв'язки. Синонімія виникає між мовними одиницями, що мають подібну семантику, але відрізняються емоційно-експресивними характеристиками, сполучуваністю, частотністю [12, с. 27]. Антонімію фіксуємо між компонентами поля, що поєднані певною семантичною спільністю та розрізняються на цій же основі максимально протилежними значеннями [10, с. 38–39]. Антонімія та синонімія, що виникають між компонентами семантичного поля, здебільшого є контекстуальними: протиставлення чи подібність лексичного значення компонентів виявляється у словесному оточенні, яке розкриває в їх семантиці спільну для одиниць поля сему [25, с. 212–219].

Гіперо-гіпонімічні зв'язки. На матеріалі праць М. Костомарова лексеми та їх сполучення *малоруси, южноруси, українці, народ український, козаки, козацтво, чехи, полаби, серби, болгары, поляки, великоруси* виступають гіпонімами до номінацій *слов'яни, народи слов'янські, плем'я слов'янське*. Лексема *федерація* є гіперонімом до мовних одиниць, що називають невід'ємні ознаки цього державного утворення: *республіканський лад, скасування кріпацтва, самостійні мови, єдина грошова одиниця, загальна армія, частини народної міліції, керівні органи федеративного союзу, інститут президентства, депутати, урядники, конгрес на виборчій основі*; виявляючи види федерації: *Сполучені Штати Америки, Нідерланди, Швейцарія, Греція*.

У працях І. Франка лексеми *буковинець, галичанин* виступають гіпонімами до слова *українець*. Одним із завдань інтелігенції І. Франко визначив перетворення *буковинців та галичан* на «*українців без офіціальних кордонів*» [17, с. 404–405]. Це засвідчує потенційну наявність сем «*галичанин*» та «*буковинець*» у семантиці гіпероніма «*українець*». Іменник *українець* є гіпонімом до слова *нація*. Лексема *державна* постає гіперонімом до слів *школа, духовенство, письменство, преса*, які називають елементи цього суспільного утворення, без яких будь-яка держава не зможе стати незалежною на основі семи «*структура держави*» [17, с. 404]. Гіпонімом до гіпероніма *державна* є іменник *громада*, яку І. Франко визначив як «найменшу [...] суспільно-політичну організацію *держави*» [21, с. 426]. Лексема *державна* є гіперонімом до іменника *Україна*. Значення іменника *державна* підпорядковане семантиці лексеми *свобода*, значення якої, на думку І. Франка, входить у дефініцію слова *державна*: «*Стосовно [...] погляду на свободу, державна – в теперішньому значенні слова – залишитись не може*» [21, с. 426].

Слова *талант, знання, дар* є гіпонімами до іменника *інтелігенція*. У значенні цих мовних одиниць фіксуємо сему «*риса інтелігенції*» (*інтелігенцією* можуть бути тільки ті люди, які мають «свіжий талант, [...] знання народних звичаїв, [...] знання бесіди

людової, [...] *дар* приймання людських душ» [17, с. 404]). Іменник *інтелігенція* виступає також гіперонімом до слів *пізнати*, *познайомитися*, *вигорити*, оскільки їхня семантична структура охоплює сему «завдання інтелігенції», а отже, підпорядковуються семантиці лексеми *інтелігенція* («Інтелігенція [...] повинна [...] *пізнати* [...] Україну, [...] *познайомитися* з її природними засобами та громадськими болячками, [...] *вигорити* з величезної етнічної маси українського народу»).

Синонімічні зв'язки. У працях М. Костомарова лексема *союз* слугує синонімом до слова *федерація* [7, с. 901]. Ця синонімія зафіксована і в наведених вище дефініціях енциклопедичних та тлумачних словників XIX століття [1, т. 35, с. 407; 2, т. 4, с. 538, 11, т. 11, с. 38]. Синонімами у творах М. Костомарова постають також слова *українці*, *малоруси*, *южноруси* та *росіяни*, *великоруси*, в значенні яких можна виділити спільну сему «носії державної ідеї».

У працях І. Франка синонімами виступають мовні сполуки *національна ідея*, *національний ідеал* та *ідеал національної самостійності*. Тотожне вживання та спільна сема «ознаки держави» допомагають встановити синонімічні зв'язки між лексемами *вольність* та *свобода* (держава «починається з основного поняття *вольності*, *свободи*» [15, с. 80]). Синонімами є лексеми *скарби* та *достатки*, у значенні яких зафіксована спільна сема «*прояви розвою*» (підкреслюючи вплив *розвою* на розвиток суспільства, вчений зазначив, що він «вигорює *скарби* і *достатки*» [24, с. 323]). Контекстуальними синонімами до слова *інтелігенція* постають номінації *пророк*, *поборник*, *отець*, *сокіл*, *орел*, *заступник*, *підпори* (див. про склад галицької *інтелігенції*: «...Були у нас за той час свої [...] “*пророки*”, “*поборники*”, “*отці народи*”, [...] “*соколи та орли*”...» [15, с. 76]; «Найбільша маса [...] нічого й не знає існуванні тих своїх “*поборників*, *заступників та підпор*”...» [15, с. 77]), об'єднані спільною семою «*представники інтелігенції*».

Антонімічні зв'язки. На матеріалі праць М. Костомарова зафіксовано також антонімічні відношення: *свобода*–*кріпацтво*, *свобода*–*неволя*, *свобода*–*рабство*. Підтвердження цієї антонімії знаходимо у словниках XIX століття. У лексичному значенні слова *свобода* актуалізовано семи «*своя воля*», «*отсутвіє стеснення*, *неволи*, *рабства*» [2, т. 4, с. 151]. У семантиці лексеми *неволя* подано семи «*протиположність воли*», «*несвобода*» [2, т. 2, с. 506]. Слово *рабство* розтлумачено як «*невольничество*», «*крепосность*» [11, т. 4, с. 5]. У значенні лексеми *крепак* зафіксовано сему «*раб*» [2, т. 2, с. 207]. Проведений аналіз словникових дефініцій також засвідчує синонімічні відношення: *неволя*, *рабство*, *кріпацтво*; *раб*, *кріпак*.

У працях І. Франка антонімію фіксуємо між компонентами поля *рух*–*занепад*, *близький*–*далекий*, *легший*–*трудніший*. У семантичній структурі слів *рух* та *занепад* міститься спільна сема «*прояви поступу*» з двома протилежно спрямованими характеристиками цього появу: «Поступ не держиться одного місця, а йде мов буря з одного краю до другого, лишаячи по часах оживленого *руху* [...] *занепад*» [24, с. 309]. Пари слів *близький*–*далекий*, *легший*–*трудніший* характеризують протилежні за якостями *бажання*, *потреби* та *змагання*, яких об'єднує ідеал: «...Ідеал – це синтез бажань, потреб і змагань *близьких*, практично *легших*, і *трудніших* до осягнення, і бажань та змагань *далеких*...» [18, с. 284]. Між компонентами поля зафіксовано також контексту-

альну антонімію *народолюбство–патріотизм*: «Наш голосний, фразеологічний та в більшій частині нещирий, бо ділами не попертий *патріотизм* мусить уступити місце поважному, мовчазному, але глибоко відчутому *народолюбству*, що виявляє себе не словами, а працею» [17, с. 406]. Лексеми протиставляються протилежними якісними характеристиками (хороший–поганий) спільної для них семи «*принцип дій інтелігенції*».

Ядро і периферія семантичного поля. Належність лексем до семантичного поля є градуйованою, що уможлиблює виділити в ньому ядро та периферію. До ядра поля входять слова, що розкривають дефініцію досліджуваного терміна. Вони відображають найістотніші змістові характеристики поля, лексико-семантичні зв'язки та парадигматичні відношення в ньому [12, с. 26–27]. Компоненти ядра – це здебільшого експліканти сем лексичного значення досліджуваного терміна.

До периферії семантичного поля належать лексеми, які входять у значення ядерних компонентів поля і пов'язані з досліджуваним терміном тільки опосередкованими зв'язками. Периферія має досить розмиті межі, тому можна передбачити, що вона здатна перетинатися з іншими семантичними полями [3, с. 68].

Компоненти ядра семантичного поля та динаміка їх формування. Аналіз семантики компонентів досліджуваного нами поля дає змогу змоделювати дефініцію самого терміна *державна ідея* у розумінні М. Костомарова. Учений тлумачив її як *ідею українців щодо федерації слов'ян, організованої на основі православ'я*. З огляду на це, лексеми, об'єднані трьома виокремленими вище видовими диференційними семами («*зміст ідеї*», «*носій ідеї*», «*основа формування федерації*»), формують ядро семантичного поля, яке ми вивчаємо. Сюди відносимо слова *федерація, малоруси, южноруси, українці, народ український, козаки, козацтво, православ'я*.

Оскільки у визначенні термінів *національний ідеал* та *ідеал національної самостійності* у працях І. Франка зафіксовано семи «*синтез*», «*змагання*», «*ідеал*», «*життя*», «*розвій*», «*нація*», «*рівність*», «*воля*», «*державна*», то до ядра семантичного поля «*національна ідея*» відносимо однойменні лексеми, що постають їхніми лінгвістичними маркерами, а саме: *синтез, змагання, ідеал, життя, розвій, нація, рівність, воля, державна*, а також лексеми *Україна* та *українець* (хоча формальна підстава відносити їх до ядерних компонентів відсутня, оскільки лексеми не потрапили у визначення компонентів поля, але контекст вживання цих мовних одиниць засвідчує, що *національний ідеал* та *ідеал національної самостійності*, спрямований на побудову *України для українців*, а не абстрактної *держави* для абстрактної *нації*). До межі ядра та периферії відносимо лексеми *заступник, орел, отець, підпора, поборник, пророк, сокіл*. Як синоніми до лексеми *інтелігенція*, вони тяжіють до ядра, але через відсутність їхньої сполучуваності з досліджуваним терміном та вузький контекст вживання відносимо ці мовні одиниці за його межі, тобто до периферії.

Компонентом ядра семантичного поля «*національна ідея*» на матеріалі праць М. Костомарова виступає слово *федерація*, у значенні якого виділяємо сему «*зміст ідеї*». На матеріалі праць І. Франка до складу ядра з однойменною семою у значенні входять лексеми *державна, воля, Україна*. Компонентом ядра семантичного поля обох учених належать лексеми, у значенні яких виділяємо сему «*носій ідеї*». У працях

М. Костомарова це слова *малоруси, южноруси, українці, народ український, козаки, козацтво*. Носіями ідеї на матеріалі праць І. Франка постають лексеми *українець, нація* та *інтелігенція*. Компонентом ядра семантичного поля «*національна ідея*» на матеріалі праць М. Костомарова є також слово *православ'я*, у значенні якого виділяємо сему «*основи формування федерації*». Слова з подібною семою у дефініції у складі ядра поля на матеріалі праць І. Франка не знаходимо.

Компоненти периферії семантичного поля та динаміка їх формування. На матеріалі праць М. Костомарова до складу периферії поля входять лексеми, що конкретизують значення компонентів ядра. Так, лексеми *статура, постава, зовнішні риси, домашній побут, спосіб господарювання, традиції* та *звичаї* виступають лінгвістичними маркерами відмінності українців від інших слов'янських народів. Окреме місце серед цих аргументів М. Костомаров відвів *мові*, оскільки всупереч тогочасним поглядам учений довів самостійність *української мови*. Слова та словосполучення *республіканський лад, скасування кріпацтва, єдина грошова одиниця, загальна армія, частини народної міліції, керівні органи федеративного союзу, інститут президентства, депутати, урядники, конгрес на виборчій основі* характеризують структуру федерації. Лексеми та їх сполучення *удільно-вічовий уклад, давньогрецький поліс, Сполучені Штати Північної Америки, Нідерланди, єдина релігія руські князі, одна династія* доповнюють зміст терміна федерація. Окремі слова конкретизують значення відразу кількох складників ядра. Наприклад, лексема *побут* входить у периферію семантичного поля як конкретизатор значення слів *українці* та *православ'я*, лексема *закон* – слів *федерація* і *православ'я*.

На матеріалі праць І. Франка до складу периферії семантичного поля також потрапляють лексеми, що конкретизують значення компонентів ядра. Слова *бажання, потреба, досягнення* розкривають значення іменника *ідеал*. Лексеми *скарби* та *достатки* характеризують вплив *розвою* на *життя нації*. Мовні одиниці *організм, робота, присвоювання, набутки* формують дефініцію слова *нація*. Іменники *самостійність* та *мова* фіксують ознаки *нації*, а слова *галичанин* і *буковинець* – назви етнічних спільнот, з яких має формуватися *нація*. Лексеми *грумада, школа, традиція, духовенство, письменство, преса, автономія, виборна старшина, спільні інтереси* характеризують структуру, компоненти та принципи організації *держави*. Лексичні одиниці *талант, знання, дар, пізнати, познайомитися, витворити, народолобство* вказують на риси, завдання та принцип дій *інтелігенції*. До периферії відносимо мовні одиниці, безпосередньо не зафіксовані у визначенні термінів *національний ідеал* та *ідеал національної самостійності*. Компоненти їхніх значень опосередковано входять до семного складу цього терміна, наприклад: *грумада* (сема «*структура держави*») → *держави* (сема «*держави*») → *національний ідеал*; *мова* (сема «*ознака нації*») → *нація* (сема «*нація*») → *національний ідеал*; *пізнати* (сема «*завдання інтелігенції*») → *інтелігенція* (сема «*інтелігенція*») → *національний ідеал*.

Склад периферії семантичного поля на матеріалі праць обох учених схожий. Сюди належать слова та словосполуки, які характеризують окремішність *українців* з-поміж інших слов'янських народів (*мова, звичаї, традиції* – у працях обох учених; *статура, постава, зовнішні риси, домашній побут, спосіб господарювання* – у працях М. Косто-

марова та *архетип, раса, зміст, вірування, положення, форма* – у працях І. Франка). Відмінність простежуємо у словах, що конкретизують змістове наповнення *національної ідеї*. У працях М. Костомарова окреслене значення зафіксовано у мовних одиницях *республіканський лад, керівні органи федеративного союзу, депутати, урядники, конгрес на виборчій основі*. На матеріалі праць І. Франка сему «*зміст ідеї*» виокремлюємо у словах та словосполучах *автономія, незалежний, самостійний, свобода, політичний*. Це однією групою до складу периферії семантичного поля на матеріалі праць М. Костомарова входять мовні одиниці, що доповнюють зміст слова *федерація (давньогрецький поліс, Сполучені Штати Північної Америки, Нідерланди)*. На матеріалі праць І. Франка виділяємо групу лексем, що конкретизують значення складника ядра *інтелігенція (талант, знання, дар, пізнати, познайомитися, витворити, народольобство)*.

Підсумуємо.

1. На матеріалі праць М. Костомарова семантичне поле «*національна ідея*» сформоване одиницями різних лексико-граматичних класів, які об'єднані спільними семами «*зміст ідеї*», «*носій ідеї*», «*основа формування федерації*». Однойменне семантичне поле у працях І. Франка формують слова, у значеннях яких виокремлюємо семи «*синтез*», «*змагання*», «*ідеал*», «*життя*», «*розвій*», «*нація*», «*рівність*», «*воля*», «*держжава*», «*інтелігенція*».
2. Завдяки розкриттю дефініцій лексем (лінгвістичних маркерів виділених спільних сем) вирізняємо диференційні семи «*прояви розвою*», «*ознаки народу*»/«*ознаки нації*», «*ознаки федерації*»/«*ознаки держави*», «*структура федерації*»/«*структура держжава*», «*структура громади*», «*представники інтелігенції*», «*рисини інтелігенції*», «*призначення інтелігенції*», «*принцип дії інтелігенції*», вважаючи, що саме за їхньою допомогою можна виокремити компоненти поля.
3. Встановлені системні зв'язки між компонентами поля засвідчують домінування гіперо-гіпонімії цих співвідношень, хоча зафіксовано також синонімії та антонімії.
4. Виявлені зв'язки дають підстави встановити на матеріалі праць обох учених: а) склад ядра семантичного поля «*національна ідея*»; б) склад периферії; в) простежити динаміку їх формування, виокремивши мовні одиниці, спільні та відмінні у структурі семантичного поля.
5. Компоненти семантичного поля «*національна ідея*» у творах М. Костомарова та І. Франка засвідчують динаміку формування ядра та периферії, що постає одним із етапів формування в історії української соціолінгвістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Брокгаузь Ф. А. Энциклопедический словарь : у 41 т. / Ф. А. Брокгаузь, И. А. Ефронь. – СПб. : типография акционерного общества Ф. А. Брокгаузь, И. А. Ефронь, 1890.
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : у 4 т. / В. Даль. – СПб.; М. : Издательство книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1881.
3. Денисова С. П. Типология категорий лексичної семантики / С. П. Денисова. – К. : Вид-во Київського держ. лінгвістичного ун-ту, 1996. – 294 с.

4. *Костомаров М. І. Закон Божий (Книга буття українського народу) / М. І. Костомаров. – К. : Либідь, 1991. – 40 с.*
5. *Костомаровъ Н. Две русскія народности (Письмо къ редактору) / Н. Костомаровъ // Основа. – 1861. – № 3. – С. 33–80.*
6. *Костомаровъ Н. Мысли о федеративномъ начале въ Древней Руси / Н. Костомаровъ // Основа. – 1861. – № 1. – С. 121–158.*
7. *Костомаровъ Н. Словечко по поводу замечанія о федеративномъ начале въ Древней Руси / Н. Костомаровъ // Киевская старина. – 1883. – № 4. – С. 899–901.*
8. *Костомаровъ Н. И. Украинифильство / Н. И. Костомаровъ // Русская старина. – 1881. – № 2. – С. 319–331.*
9. *Кочерган М. П. Теорія функціонально-семантичного поля і її застосування в зіставному мовознавстві / М. П. Кочерган // Мовознавство. – 2007. – № 4–5. – С. 13–19.*
10. *Полевые структуры в системе языка / науч. ред. З. Д. Повова. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1989. – 196 с.*
11. *Справочный энциклопедический словарь : у 12 т. / [ред. Л. Старчевский]. – СПб. : типографія К. Крайя, 1847.*
12. *Тарасова В. В. Семантичне поле «Засоби пересування» в сучасних англійській, німецькій, російській та українській мовах : монографія / В. В. Тарасова. – К. : ТзОВ «SprintPrint», 2010. – 255 с.*
13. *Тищенко О. В. Лексико-семантичне поле «позитивні емоції» у слов'янській родинній обрядовості: концептуальний підхід / О. В. Тищенко // Мовознавство. – 2000. – № 2–3. – С. 57–67.*
14. *Франко І. «Ідеї» й «ідеали» галицької москвофільської молодезі / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 45 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 410–422.*
15. *Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 26 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 74–93.*
16. *Франко І. Наше теперішнє положення / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 46. Кн. 1 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 306–322.*
17. *Франко І. Одвертий лист до галицької української молодезі / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 45 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 401–409.*
18. *Франко І. Поза межами можливого / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 45 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 276–285.*
19. *Франко І. Програма галицьких соціалістів / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 45 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 448–464.*
20. *Франко І. Свобода й автономія / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 45 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 439–447.*
21. *Франко І. Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 45 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 423–438.*
22. *Франко І. Сухий пень / І. Франко // Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах. Т. 54 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 2010. – С. 577–581.*
23. *Франко І. [Що таке соціалізм?] / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 45 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 44–55.*
24. *Франко І. Що таке поступ? / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 45 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 300–348.*
25. *Щур Г. С. Теорія поля в лінгвістическій / Г. С. Щур. – Изд. 2-е., испр. и доп. – М. : URSS, ЛКИ, 2007. – 254 с.*
26. *Lexicology: Critical concept in Linguistic / Edited by P. Hanks. – London ; New-York : Routledge, 2008. – 467 s.*

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

**THE DYNAMICS OF FORMING THE
«NATIONAL IDEA» SEMANTIC FIELD:
THE CONTEXT OF MYKOLA KOSTOMAROV'S
AND IVAN FRANKO'S WORKS**

Yuriy RYMASHEVSKYI

*The Ivan Franko National University of L'viv, Institute of Franko Studies,
1 Universytets'ka Str., L'viv, 79000 Ukraine*

By applying the componential and distributive analysis, the author identifies the semes which constitute the «national idea» semantic field common in Kostomarov's and Franko's works. Based on systemic connections, distribution of the components between the centre and the periphery has been made and the dynamics of their shaping has been established.

Keywords: semantic field, seme, dynamics, centre, Franko's works, Kostomarov's works.

**ДИНАМИКА ФОРМИРОВАНИЯ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОЛЯ
«НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ»: КОНТЕКСТ ТРУДОВ
НИКОЛАЯ КОСТОМАРОВА И ИВАНА ФРАНКО**

Юрий РЫМАСHEВСКИЙ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
Институт франковедения,
ул. Университетская 1, Львов, Украина, 79000*

При помощи методов компонентного и дистрибутивного анализа выделены семы, объединяющие компоненты семантического поля «национальная идея» в работах Микола Костомарова и Ивана Франко. На основании системных связей произведено распределение компонентов между ядром и периферией, установлено динамику их формирования.

Ключевые слова: семантическое поле, сема, динамика, работы М. Костомарова, И. Франко.

УДК 81'42

**ВПЕВНЕНІСТЬ І СУМНІВИ У ЗБІРЦІ ІВАНА ФРАНКА
«НА ЛОНІ ПРИРОДИ ТА ІНШІ ОПОВІДАННЯ»
(на матеріалі корпусу дискурсивних слів)**

Ольга ІЛИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра загального мовознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Виявлено та проаналізовано функціонально-семантичні групи дискурсивних слів (ДС) у збірці Івана Франка «На лоні природи та інші оповідання». У ній зафіксовано більше ста ДС, які поділено на шість основних функціонально-семантичних груп. Найчастотнішою є група ДС, яка виражає ставлення мовця до дійсності. ДС саме цієї групи відображають упевненість та сумніви автора. Розглянуто основні контексти вживання ДС у кожній із груп. Окрім того, у статті виявлено частотність вживання ДС та розрізнену омонімію.

Ключові слова: дискурсивні слова (ДС), функціонально-семантична класифікація ДС, корпус текстів малої прози І. Франка, корпус дискурсивних слів, омоніми, ідіолект.

Дискурсивні слова – важливий розряд слів, «які, з одного боку, забезпечують зв'язність тексту, а з іншого – найбезпосередніше відображають процес взаємодії мовця і слухача, позицію мовця: те, як мовець інтерпретує факти, про які він повідомляє слухача, як він оцінює їх з погляду рівня важливості, правдивості, можливості тощо. Саме ці одиниці керують процесом спілкування: вони виражають істинні й етичні оцінки, пресупозиції, думки, співвідносять, зіставляють і протиставляють різні твердження мовця чи спілкування мовців один із одним» [2, с. 7]. Часто ДС називають ще частками [1], модальними словами [7], прагматичними маркерами [17], дискурсивними одиницями [5], дискурсивними маркерами [14; 18; 19] та багато ін. Проте найбільш уживаною є терміносполука «дискурсивні слова» [2–4; 8–11; 15], оскільки, назва «дискурсивні слова» дає змогу обійти псевдопроблему їх належності до однієї з традиційних частин мови [10, с. 293].

Клас ДС граматично неоднорідний, він охоплює сполучники, прислівники, модальні слова, частки, вставні слова, вигуки, прийменники, деякі класи займенників. Досліджувати ДС у художньому дискурсі важливо тому, що вони індивідуалізують авторське мовлення та мовлення героїв. Дуже важливою рисою ДС є те, що, «порівняно з повнозначними словами, вживання ДС значною мірою недоосмислене і невідрефлектоване» [12, с. 305]. Тому саме за допомогою ДС можливо виявити істинні наміри мовця. Якщо це художній текст, ДС уможливають глибше заглянути в авторське світовідчуття, оскільки їх, як і службові, мовець вживає інтуїтивно.

Нині є багато класифікацій ДС. Найпопулярніші – В. Виноградова [7], А. Баранова, В. Плунгяна, Е. Рахіліної [2], І. Огієнко [15], Ф. Бацевича [3], І. Массаліної [14], В. Белової [4], М. Ділай [9], Д. Шифрін [19]; Б. Фрейзера [17], Д. Самі, А. Гонсалес-Ледесми [18]. Вони мають спільні і відмінні риси. Це залежить від того, який принцип покладений в основу їх аналізу. Зокрема, А. Баранов, В. Плунгян, Е. Рахіліна виділили семантичні групи ДС, використовуючи функціональну класифікацію, в центрі якої – процедурний аспект семантики ДС (комплекс операцій, процедур). І. Огієнко, В. Белова також використовували функціонально-семантичну класифікацію ДС (на підставі функціонально-семантичних характеристик). У своїх дослідженнях І. Массаліна послуговувалася двома класифікаціями: частиномовною та функціональною. М. Ділай розробляє семантико-прагматичну класифікацію ДС (групи ДС підтримують внутрішню семантику текстів та відображають їх прагматику). Отже, найпоширенішою є функціонально-семантична класифікація, яку буде використано для дослідження ДС у збірці І. Франка «На лоні природи та інші оповідання».

У Львівському університеті існує проєкт створення корпусу текстів Івана Франка [6]. Він передбачає, що корпус охоплюватиме усі твори І. Франка (а це близько 7 млн слововживань). Створення корпусу текстів малої прози Івана Франка є частиною проєкту. Уся мала проза І. Франка займає вісімнадцять збірок оповідань та новел. Проте особливий інтерес викликає збірка, яка є оригінальною та великою за обсягом – «На лоні природи і інші оповідання», її «об'єднав пленер (події в них розгортаються у відкритому природному просторі)» [13, с. 30]. Вона складається з тринадцяти оповідань: «Odi profanum vulgus», «Дріада», «Мавка», «Микитичів дуб», «Мій злочин», «На лоні природи», «Під оборогом», «Поєдинок», «Поки рушить поїзд», «Сойчине крило», «У столярні», «Щука», «Яндруси». Позаяк у збірці ДС є важливими (загальна кількість слів у збірці $\approx 57\,409$; кількість ДС $\approx 5\,977$) і займають великий пласт лексики, то саме її ми будемо використовувати як джерельну базу для дослідження.

Проаналізувавши твори, які входять до збірки, було виявлено 110 ДС та, відповідно, їх частоту вживання у творах. Результати представлено у таблиці 1.

Таблиця 1

**Частотний список дискурсивних слів у збірці І. Франка
«На лоні природи та інші оповідання»**

РАНГ	ДИСКУРСИВНЕ СЛОВО	ЧАСТОТА ВЖИВАННЯ	РАНГ	ДИСКУРСИВНЕ СЛОВО	ЧАСТОТА ВЖИВАННЯ
1.	І (Й)	1962	10.	ТІЛЬКИ	89
2.	А	695	11.	МОЖЕ	87
3.	ТА	579	12.	АБО	79
4.	ТО	259	13.	АЖ	77
5.	ТАК	211	14.	ОСЬ	76
6.	КОЛИ	189	15.	ЗОВСІМ	75
7.	ЧИ	169	16.	ХОЧ (ХОЧА)	72
8.	Ж	121	17.	НУ	68
9.	НЕМОВ	92	18.	ЛИШЕ (ЛИШ)	62

Продовження табл. 1

РАНГ	ДИСКУРСИВНЕ СЛОВО	ЧАСТОТА ВЖИВАННЯ	РАНГ	ДИСКУРСИВНЕ СЛОВО	ЧАСТОТА ВЖИВАННЯ
19.	ДАЛІ	59	60.	ЦІКАВО	7
20.	ПЕВНО (ПЕВНЕ)	47	61.	ЗАГАЛОМ	6
21.	АДЖЕ	43	62.	ОТЖЕ	6
22.	ПРОТЕ	39	63.	БУЦІМТО	5
23.	ВИДНО	36	64.	САМИЙ	5
24.	ЖЕ	35	65.	ЧУЄШ	5
25.	НАВІТЬ	35	66.	ШКОДА	5
26.	ОТ	34	67.	ТАК СКАЗАТИ	4
27.	ТРОХИ	34	68.	ЩОПРАВДА	4
28.	ПОКИ	33	69.	ВЗАГАЛІ	3
29.	ТАКОЖ	31	70.	З ОДНОГО БОКУ	3
30.	О	30	71.	ЗРОЗУМІЛЮ	3
31.	ХІБА	30	72.	НАВПАКИ	3
32.	ПРАВДА	27	73.	НЕНАЧЕ	3
33.	СПРАВДІ	26	74.	ЧЕНЬ	3
34.	МАЙЖЕ	25	75.	АВЖЕЖ	2
35.	ЛЕДВЕ	23	76.	АЯКЖЕ	2
36.	СПРАВДІ	23	77.	ДО РЕЧІ	2
37.	МАБУТЬ	22	78.	ЕГЕ	2
38.	ЗВИЧАЙНО	20	79.	З ДРУГОГО	2
39.	ДО ТОГО	18	80.	ЗРЕШТОЮ	2
40.	ЗДАЄТЬСЯ	18	81.	МОЖЛИВО	2
41.	ЗНАЄШ	18	82.	НА ЩАСТЯ	2
42.	САМЕ	18	83.	НАПЕВНО	2
43.	ПРОСТО	15	84.	ОДНАЧЕ	2
44.	НІБИ	13	85.	ОДНИМ СЛОВОМ	2
45.	ТОМУ	13	86.	ЦІЛКОМ	2
46.	БАЧИЛОСЬ	12	87.	ЯК [ТО] КАЖУТЬ	2
47.	ГЕТЬ	12	88.	А КРІМ ТОГО	1
48.	НЕВЖЕ	12	89.	БІГМЕ	1
49.	БАЧИШ	11	90.	ВІДПОВІДНО	1
50.	НАРЕШТІ	11	91.	ВРЕШТІ	1
51.	ТАКИ	11	92.	З ДРУГОГО БОКУ	1
52.	А ДАЛІ	10	93.	З ІНШОГО БОКУ	1
53.	ЗНАЧИТЬ	10	94.	ІЙ-БОГУ	1
54.	ВСЕ-ТАКИ	9	95.	МОВЛЯВ	1
55.	ОЧЕВИДНО	9	96.	НА ДИВО	1
56.	НЕМОВБИ	8	97.	НА ЖАЛЬ	1
57.	ВТІМ	7	98.	НА МОЮ ДУМКУ	1
58.	ОТО	7	99.	НАСАМПЕРЕД	1
59.	РОЗУМІЄТЬСЯ	7	100.	НАСИЛУ	1

Закінчення табл. 1

РАНГ	ДИСКУРСИВНЕ СЛОВО	ЧАСТОТА ВЖИВАННЯ	РАНГ	ДИСКУРСИВНЕ СЛОВО	ЧАСТОТА ВЖИВАННЯ
101.	НЕМА НІЯКОГО СУМНІВУ	1	105.	ТИМ НЕ МЕНШЕ	1
102.	ОТОЖ	1	106.	ТОЖ	1
103.	ПРАВДОПОДІБНО	1	107.	ЩАСТЯ	1
104.	СКАЗАТИ ПО ПРАВДІ	1	108.	ЯК СЕ СУМНО	1
			109.	ЯКИЙ ЖАЛЬ	1
			110.	ЯКОСЬ ПРИКРО	1

Важливою частиною роботи над дослідженням стало усунення омонімії, оскільки майже всі розглянуті ДС належать до різних лексико-граматичних класів, тобто є міжчастиномовними омонімами. Таке розрізнення є необхідним, оскільки «у багатьох слів такого типу існують, поряд з дискурсивними, й інші, недискурсивні вживання» [8, с. 9]. Наприклад, порівняймо вживання слова *правда*:

*«Невже в його словах не хороба, не гарячка, а якась правда, таємна, вища, недоступна їй?» («Під оборогом»)*¹.

«А я все те витерпіла, Массіно! І навіть... мої адоратори кажуть, що ї досі виглядаю непогано. Правда, вони тут, під японськими кулями та гранатами, не дуже перебирчиві» («Сойчине крило»).

У першому реченні слово *правда* – іменник, який виражає предметність (істина; антоніми – брехня, кривда), а друге речення – це дискурсивне вживання. Слово набуває іншого значення – «впевненості мовця в сказаному», а семантичний зв'язок зі словами *кривда*, *брехня* втрачається.

Складним і проблемним є питання розмежування омонімії та полісемії, оскільки в словниках та лінгвістичній літературі простежуються розбіжності в описі цих явищ. Безсумнівно, одною з основних особливостей ДС є їх багатозначність: «Багатозначність ДС за своїми проявами відрізняється від полісемії іменних частин мови та дієслів. Значення ДС – категорія більш суб'єктивна, ніж значення повнозначних слів. Виділення того чи іншого “типу вживання” як значення в галузі дискурсивної лексики більшою мірою залежить від конкретної семантичної теорії» [8, с. 9]. Проте, як кваліфікувати такі ДС: *певно* (мабуть/звичайно), *зрештою* (підсумовує, завершує/означення крайнього ступеня незадоволення), *мовляв* (передає слова, які належать не тому, хто говорить; передає внутрішню мову персонажа, розкриття жесту/уточнення вислову; так би мовити)? Оскільки ці ДС належать до різних функціонально-семантичних груп, їх можна віднести до розряду омонімів серед дискурсивної лексики. Зокрема, ДС *зрештою*, є омонімом, оскільки належить до двох різних груп: ДС, які виражають композиційно-змістову організацію тексту та до ДС, які виражають емоційну оцінку.

Отже, за функціонально-семантичною класифікацією ДС збірки можна поділити на шість основних груп². Розглянемо їх детальніше:

¹ Тут і далі подасмо приклади з корпусу текстів малої прози Івана Франка.

² За функціонально-семантичною класифікацією груп ДС може бути понад двадцять, проте нас цікавлять найпоширеніші та найчастотніші групи, які виділила більшість дослідників.

1) Група ДС, яка виражає ставлення мовця до істинності. Вона поділяється на дві підгрупи:

• ДС, які вказують на впевненість, реальність, правдивість: *так**¹ 211, *правда** 27, *справді** 23, *звичайно** 20, *розуміється** 7, *щоправда** 4, *авжеж* 2, *аякже* 2, *еге** 2, *нема ніякого сумніву* 1, *сказати по правді* 1, *йй-богу* 1, *бігме* 1.

У мовленні героїв І. Франка ДС *так* має особливий комунікативний смисл – це ДС автокомунікації, мовець роздумує та підтверджує правильність своїх роздумів:

«Мов причаровані, впилися мої очі в дивну появу, що німо, з грізним, від пожежі паленіючим лицем стояла передо мною.

– Хто ти? – ледве прошептав я, важко переводячи дух.

– Я Мирон, – відповіла сміло й твердо поява.

Так, се справді був Мирон! Се справді був я, такий сам, як колись, у найкращі, найсвятіші дні моєї молодості!» («Поєдинок»)

Таку ж функцію у мовленні письменника виділила Т. Космеда. Дослідниця зауважила, що «коли Іван Франко про щось розмірковував, то любив промовляти сам до себе: “Так-так”. І. Франко говорив переважно тихим голосом, особливо у зазначених ситуаціях [...]. Очевидно, ці слова допомагали Франкові зосереджуватися, сприяли активізації його внутрішнього мовлення, а можливо, були й певним сигналом, свого роду переключенням коду – виходом із стану внутрішнього мовлення, перемиканням на мовлення зовнішнє» [11, с. 207].

У такому ж значенні І. Франко вжив ДС *аякже*:

«Але як же вони близько! Ось тут-таки за окопом, аякже! Люби мавочки, вони, певно, прийшли за мною сюди! Та й що не боялися! Адже якби їх люди спіймали, то забрали б їх у торбу, аякже!.. Дали би тій поганій кусіці в торбу! Але ні, вона не дала би мавок, вони такі добрі, такі гарні!..» («Мавка»).

Маленька дівчинка розмірковує і промовляє сама до себе: *аякже*. Це маркер внутрішнього мовлення, підтвердження своїх слів, певне заспокоєння самого себе. Мовлення героя повністю сконцентроване на внутрішній світ та особисті переживання, на діалог зі собою. Така функція ДС у словниках не зафіксована. Приміром, у СУМі *аякже* – розмовна частка, яка уживається для ствердження якоїсь думки; авжеж, звичайно або для вираження незгоди з чим-небудь, заперечення, відмови [16, с. 74]. Проте, крім цих двох значень вона слугує вираженням категорії інтимізації.

• ДС, які вказують на невпевненість у висловлених судженнях: *немов**92, *може** 87, *певно (певне)** 47, *видно** 36, *мабуть* 22, *здається** 18, *ніби** 13, *бачилось** 12, *очевидно** 9, *немовби** 8, *буцімто** 5, *чень* 3, *неначе** 3, *можливо** 2, *напевно** 2, *правдоподібно** 1.

ДС *правдоподібно* вживається для вираження припущення чого-небудь, таке значення є діалектним:

«– Се, правдоподібно, той самий пташок, котрого вони всаджують першого крізь видушену шибу до покоїв і котрий відчиняє їм вікна, – мовив комісар. – Є надія, що швидко будемо мати їх усіх у руках» («*Odi profanum vulgus*»).

Також діалектне ДС *чень*, яке І. Франко часто вживає у своїх творах:

¹ Див. Додаток.

«– Біжіть за слідом! – сказав Прокіп. – **Чень** її знайдете, коли ще, бідна, жива, ночувавши вчорашню ніч надворі» («Микитичів дуб»).

2) ДС, які виражають композиційно-змістову організацію тексту. Ці ДС можна поділити також на дві підгрупи:

• ДС висновку, підсумку, узагальнення, результату: *тому** 13, *нарешити** 11, *значить* 10, *загалом* 6, *отже** 6, *взагалі* 3, *навпаки** 3, *зрештою** 2, *одним словом* 2, *врешті* 1, *отож** 1.

ДС *значить* характерне для розмовного стилю, уживається, як і всі інші слова підгрупи, для підсумовування, узагальнення висловленої думки:

За г р а н и ч н и й п о л і т и к . Н а ш і й ш т у ц і б а й д у ж е д о т о г о , ч и в и ч е р е з н е ї п і д в и щ и т е с ь , ч и н і . В о н а – с а м а с о б і м е т а . В о н а – с к а р б н и ц я н а й в и щ о г о , n а й с у б т е л ь н і ш о г о ч у т т я , а н e п і д о й м a d o п і д н o ш e н н я в г o р у с т o ф у н т o в и х к л ь o ц і в . Т р e б a в ж e в и с o к o с т o я т и , щ o б м o г т и р o з k o ш y в a т и с я n e ю .

П р о ф е с о р . З н а ч и т ь , ш т у к а д л я в и б р а н ц і в ?

З а г р а н и ч н и й п о л і т и к . Т а к » (« O d i p r o f a n i t u m v u l g u s ») .

• ДС, що вказують на послідовність, перерахування, ступінь важливості тексту: *далі* 59, *а далі* 10, *з одного боку* 3, *з другого боку* 1, *з другого* 2, *з іншого боку* 1, *насамперед* 1.

Найчастотніше ДС *далі*:

«З-під барвистого серпанку виступали, щораз виразніше, темні стіни лісів, стіжкуваті бовдури розрізаних дерев, тонкі та безконечні нитки вориння, що тут і там обмежувало царину, відділяючи її від толоки. Далі зі dna того повітряного моря почали, мов блискучі сталеві шпади, виколюватися острі леза – се відблиски води, о яку внизу відбивалося сонячне проміння» («Дріада»).

Ця група ДС структурує мовлення, роблячи його логічним, ДС групи можуть наголошувати важливість та другорядність того, про що говорить співбесідник.

3) ДС, які деталізують повідомлювану інформацію:

• ДС поєднання, приєднання інформації: *і (й)** 1962, *або** 79, *до речі* 2, *а крім того* 1.

ДС є саме частка «і».

«Я виніс його на повір'я. Він сидів спокійно в моїй долоні й не пручався» («Мій злочин»). У цьому контексті ДС *й* близьке до ДС *навіть*.

• ДС уточнення, корекції: *до того* 18.

«От каню, яструба, орла, тощо іншого, до того я й сам охочий вистрілити» («На лоні природи»).

4) ДС, які виражають емоційну оцінку:

• ДС, пов'язані з позитивними емоціями: *на щастя* 2, *щастя* 1, *цікаво** 7, *на диво* 1.

«На щастя, мама вийшли були до городу, а то би, певно, були насварили на мене, нащо беру такий великий кусень хліба» («Микитичів дуб»).

ДС, пов'язані з негативними емоціями: *на жаль* 1, *який жаль* 1, *як се сумно* 1, *якось прикро* 1, *шкода** 5.

«На жаль, се огнище швидко загасне, чудовий день добіжить до кінця, мине

хвилина упоєння тишею та красою природи, а суспільність як була, так і лишиється байдужна на долю того подення, як була, так і буде вдесятеро прудкіша до пімсти і кари, ніж до любові, пробачення та материнської дбайливості» («Яндруси»).

5) ДС, які характеризують висловлення з погляду суб'єкта оцінки:

• ДС суб'єктивації повідомлюваного: на мою думку 1, думаю* 13, чую* 9.

«– Ет, тобі-бо не догодиш! – напівповажно, а напівжартом сказав молодий. – Коли хочу докладно висловити те, що думаю, то мушу ж ужити такого слова, яке, на мою думку, найвідповідніше» («На лоні природи»).

• ДС об'єктивації повідомлюваного: як [то] кажуть 2, мовляв 1, так сказати 4.

«Вийшовши з лісу, де, неважачучи на густі золоті плями, струмки та нитки від сонячного проміння, все-таки стояла ще сутінь, Борис зразу мусив аж прижмурювати очі, – так ярко світило тут сонце, що вже піднялося, як то кажуть, на три праники над сусідню, також лису, гору» («Дріада»).

6) ДС, які виражають протиставну семантику, більшу або меншу міру допустовості: проте* 39, тим не менше 1, все-таки* 9, одначе* 2.

«Та ми, **проте**, щокрок заглядали цікаво в воду під кожний прут, під кожний зів'ялий лопух, у кожний корч, чи не задушився де який наш знайомий цунак під льодом або чи пані видра не була ласкава зробити нашим рибам візиту» («Мій злочин»).

Окрім цих основних функціонально-семантичних, є й інші цікаві вживання ДС. Наприклад, ДС *добре* на перший погляд уживається на позначення згоди, проте у збірці воно набуває іншої функції з прихованим смислом «відчепись». В оповіданні «*Odi profanum vulgus*» бабуся Антонова приходить до Вінкентія дізнатися про долю його сина, який кудись зник, на що він відповідає:

«– Він, певно, затужив за селом і втік на село.

– Га, може бути. Коли пан так кажуть... А може би, пан написали там до кого в селі і запитали, чи є він там?

– **Добре-добре!** Дякую вам за відомість. Зараз нині напишу.

І бабуся, кахикаючи, пішла».

Насправді, Вінкентій «не цікавився ним (сином), ненавидів його, як гріх, як помилку, як пригадку чогось страшного, глупого і безглузлого»¹, тому і будь-яка згадка чи розмова про сина була неприємною для нього, і він намагався швидше усе припинити та забути. У цьому контексті ДС відображає ставлення мовця до співбесідника і до самої ситуації, через яку Вінкентій стає роздратований.

Пропонуємо ще один контекст:

«– **Добре**, синку, **добре**. Але нікому не говори про се. І таткові не говори.

– **Добре**, синку, **добре**. Але пам'ятай, не говори про се нікому» («Під оборогом»).

Розповідь сина про боротьбу з тучею бентежить його маму. Вона переживає, щоб син нікому це не розказував, бо люди сміятимуться. Вона погоджується зі словами сина, щоб він припинив верзти цю дурню:

У ДС *йди* також виявлено прихований комунікативний смисл:

«– **А йди, йди!** Така вже стара дівка виросла та й їй у ясний день у хаті страшно!

¹ Приклад з корпусу текстів малої прози І. Франка («*Odi profanum vulgus*»).

Далі відаватися захочеш, а в хаті боїшся! Ститайся! І як я візьму тебе у ліс? Хіба ти зможеш ходити по лісі?» («Мавка»).

«– А йди, йди, дурна! Щось також говориш! От сиди в хаті, я позамикаю двері, ніхто сюди не ввійде. А я незабаром вернуся, не бійся!» («Мавка»).

«– А йди ж ти, Анно, йди! – заговорив старий Прокіп, найстаріший дід у нашій селі. – Чи ти вдуріла, чи тобі й той розум вплив, що сь його не мала? Та так дитину скарувати, га» («Микитичів дуб»).

Таких уживань у збірці безліч. Іронічне *йди, йди* в цих контекстах означає «що за дурню ти верзеш».

Отже, ДС – це особливо важливий розряд слів, які допомагають визначити особливості ідіостилу письменника. У збірці І. Франка «На лоні природи та інші оповідання» виділено більше ста ДС, які об'єдналися у шість основних груп.

Найчисельнішою є група ДС, які вказують на ставлення мовця до істинності. Письменник часто вживав ДС, які мають стверджувальну, позитивну семантику. ДС *так, аякже, добре, правда, звичайно* передають згоду, вказують на добрі наміри героїв творів, бажання допомогти, їх відкритість, щирість.

Особливістю збірки є й те, що І. Франко використовував інтроспекцію, яка підтверджує не тільки використання одностороннього діалогу, потоку свідомості, а й особливі функції ДС *так і аякже*.

Чисельність ДС композиційно-змістової організації тексту показує, що мовлення героїв творів І. Франка є логічним, високоструктурованим. ДС цієї групи переважно вживаються в авторському мовленні та мовленні інтелігенції.

Тобто, ДС показують соціальну диференціацію героїв. У мовленні простих селян переважають ДС *ну, ади, видиш* (ДС розмовного стилю), а в мовленні інтелігенції – ДС *втім, одначе, щоправда, отже* (ДС наукового стилю) [3, с. 104]. Вживання тих чи інших ДС свідчить про те, чи мовець близько знайомий із своїм співбесідником. Наприклад, вживання ДС *ну, адить, ось* свідчить про дружні відносини між адресатом та адресантом (не з кожною людиною і не у всіх ситуаціях використовують ці ДС).

Також франкові тексти є високоемоційними. Це підтверджує чисельність групи ДС, які виражають емоційну оцінку (*на щастя, щастя, цікаво, на диво, на жаль, який жаль, як се сумно, якось прикро, шкода*).

Варто зазначити, що І. Франко є яскравим представником бойківського говору, його діалектна лексика виявляється навіть на рівні ДС. Тобто, у повнозначних словах могло бути спеціальне вживання для відтворення художнього задуму, колориту, проте, вживання ДС відбувається на інтуїтивному рівні. Серед ДС діалектними є *чень* та *правдоподібно*.

ДС передають ставлення мовця до адресата, який може дратувати (вживання ДС *добре, добре*) чи ставити під сумнів здоровий глузд співрозмовника (вживання ДС *йди, йди*).

Під час виділення дискурсивної лексики важливо розрізняти омонімію, оскільки, майже кожне ДС є омонімічним (Додаток 1). Для української мови типовими ДС є частки, для англійської – сполучники. Тому розрізливши омонімію ми матимемо потрібні контексти ДС для детальнішого аналізу.

Отже, дослідження ДС у художньому дискурсі необхідне для виділення особливостей ідіолекту автора. Без цих, на перший погляд, неважливих слів, мовлення було би сухим, а ДС роблять його живішим, індивідуалізованим. Коротко підсумовуючи, І. Франко за допомогою ДС оживив свій текст: він погоджувався зі сказаним, наголошував правдивість сказаного, часто поет скептично ставився до сказаного, сумнівався (**група ДС, яка виражає ставлення мовця до істинності**), за допомогою ДС І. Франко виділив головне і другорядне, структурував текст, підсумовував сказане (**ДС, які виражають композиційно-змістову організацію тексту**). Текст є високоемоційним, присутні як позитивні емоції, так і негативні (**ДС, які виражають емоційну оцінку**). Сам текст автора є глибоким (наявні імпліцитні смисли), високодіалогічним. ДС частково допомагають відреконструювати внутрішній світ автора (ДС автокомунікації). Отже, звертаючи увагу тільки на ДС, можна побачити особливості ідіолекту письменника.

Додаток

Розрізнені омоніми у збірці І. Франка «На лоні природи та інші оповідання»

АБО (спол.) АС	ЗДАЄТЬСЯ (вставне сл.) А##
АБО (част.) АР	
БАЧИТИСЬ (дієсл.) V	ЗРЕШТОЮ (присл.) D
БАЧИЛОСЬ (вставне сл.) А##	ЗРЕШТОЮ (спол.) АС
	ЗРЕШТОЮ (вставне сл.) А##
БУЦІМТО (спол.) АС	І (спол.) АС
БУЦІМТО (част.) АР	І (част.) АР
	І (виг.) АІ
ВИДНО (присудк. сл.) А#	
ВИДНО (вставне сл.) А##	МОЖЕ (дієсл.) V
	МОЖЕ (вставне сл.) А##
ВСЕ-ТАКИ (спол.) АС	
ВСЕ-ТАКИ (част.) АР	МОЖЛИВО (присл.) D
	МОЖЛИВО (присудк. сл.) А#
ДУМАТИ (дієсл.) V	МОЖЛИВО (вставне сл.) А##
ДУМАЮ (вставне сл.) А##	
ЕГЕ (част.) АР	НАВПАКИ (присл.) D
ЕГЕ (виг.) АІ	НАВПАКИ (прийм.) АR
	НАВПАКИ (част.) АР
	НАВПАКИ (вставне сл.) А##
ЗВИЧАЙНО (присл.) D	
ЗВИЧАЙНО (част.) АР	НАПЕВНО (присл.) D
ЗВИЧАЙНО (присудк.сл.) А#	НАПЕВНО (вставне сл.) А##
ЗВИЧАЙНО (вставне сл.) А##	
ЗДАВАТИСЯ (дієсл.) V	НАРЕШТІ (присл.) D
	НАРЕШТІ (спол.) АС

НАРЕШТІ (виг.) АІ	ПРАВДА (присудк. сл.) А#
НАРЕШТІ (вставне сл.) А##	ПРАВДА (вставне сл.) А##
НЕМОВ (спол.) АС	ПРАВДОПОДІБНО (присл.) D
НЕМОВ (част.) АР	ПРАВДОПОДІБНО (вставне сл.) А##
НЕМОВБИ (спол.) АС	ПРОТЕ (спол.) АС
НЕМОВБИ (част.) АР	ПРОТЕ (вставне сл.) А##
НЕНАЧЕ (спол.) АС	РОЗУМІЄТЬСЯ (дієсл.) V
НЕНАЧЕ (част.) АР	РОЗУМІЄТЬСЯ (част.) АР
	РОЗУМІЄТЬСЯ (вставне сл.) А##
НІБИ НІБИ (спол.) АС	СПРАВДІ (присл.) D
НІБИ# НІБИ (част.) АР	СПРАВДІ (част.) АР
	СПРАВДІ (вставне сл.) А##
ОДНАК (спол.) АС	ТАК (присл.) D
ОДНАК (присл.) D	ТАК (спол.) АС
ОДНАК (вставне сл.) А##	ТАК (част.) АР
ОДНАЧЕ (спол.) АС	
ОДНАЧЕ (вставне сл.) А##	ТОМУ (присл.) D
ОДНАЧЕ (виг.) АІ	ТОЙ (займ.) Р
	ТОМУ (спол.) АС
ОТЖЕ (част.) АР	ЦІКАВО (присл.) D
ОТЖЕ (вставне сл.) А##	ЦІКАВО (присудк. сл.) А#
ОТОЖ (част.) АР	
ОТОЖ (спол.) АС	ЧУЮ (дієсл.) V
	ЧУЮ (вставне сл.) А##
ОЧЕВИДНО (присл.) D	ШКОДА (збитки) N
ОЧЕВИДНО (присудк. сл.) А#	ШКОДА (присудк.сл.) А#
ОЧЕВИДНО (вставне сл.) А##	
ПЕВНО (присл.) D	ЩОПРАВДА (присл.) D
ПЕВНО (присудк. сл.) А#	ЩОПРАВДА (спол.) АС
ПЕВНО (вставне сл.) А##	ЩОПРАВДА (вставне сл.) А##
ПРАВДА (істина) N	

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баранов А. Н. Модальные частицы в ответах на вопрос / А. Н. Баранов, И. М. Кобозева // Прагматика и проблемы интенциональности. – М. : ИВАН СССР, 1988. – С. 45–69.

2. Баранов А. Н. Путеводитель по дискурсивным словам русского языка / А. Н. Баранов, В. А. Плуныян, Е. В. Рахилина. – М. : Азбуковник, 1993. – 243 с.
3. Бацевич Ф. С. Нариси з лінгвістичної прагматики : монографія / Ф. С. Бацевич. – Львів : ПАІС, 2010. – 336 с.
4. Белова В. М. Функционально-семантические особенности дискурсивных слов в жанре мемуаров / В. М. Белова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2011. – № 1. – С. 50–53.
5. Богданова Н. В. О проекте словаря дискурсивных единиц русской речи (на корпусном материале) / Н. В. Богданова // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. – М., 2012. – Вып. 11 (18). – С. 71–83.
6. Бук С. Н. Корпус текстів Івана Франка: спроба визначення основних параметрів / С. Н. Бук // Прикладна лінгвістика та лінгвістичні технології: MegaLing-2006 : зб. наук. пр. / НАН України. Укр. мовн.-інформ. фонд, Таврійськ. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського; за ред. В. А. Широкова. – К. : Довіра, 2007. – С. 72–82.
7. Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове) / В. В. Виноградов. – М., 1947. – 783 с.
8. Дискурсивные слова русского языка: Опыт конкретно-семантического описания / под ред. К. Киселевой и Д. Пайара. – М., 1998. – 447 с.
9. Ділай М. П. Реалізація комунікативно-прагматичного потенціалу дискурсивних слів у текстах англійських проповідей / М. П. Ділай // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – Симферополь, 2012. – Т. 25 (64). – № 1. – Ч. 1. – С. 67–70. – (Серия «Филология. Социальные коммуникации»).
10. Кобозева И. М. Для чего нужен звучащий словарь дискурсивных слов русского языка / И. М. Кобозева, Л. М. Захаров // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Труды международной конференции Диалог'2004. – М. : Наука, 2004. – С. 292–297.
11. Космеда Т. А. Типові дискурсивні слова як показник комунікативної компетенції мовної особистості (на прикладі аналізу «живого» мовлення І. Франка) / Т. А. Космеда // Лінгвістичні студії : зб. наук. праць / укл.: Анатолій Загнітко (наук. ред.) та ін. – Донецьк : ДонНУ, 2008. – Вип. 17. – С. 206–210.
12. Левонтина И. Б. Ишь / И. Б. Левонтина // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура / отв. ред. Ю.Д. Апресян. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 305–318.
13. Легкий М. З. «В поті чола»: поетика, естетика, рецепція / М. З. Легкий // Вісник Львівського університету. – 2013. – С. 29–41. (Сер. філологічна ; вип. 58).
14. Массалина И. П. Средства выражения связующей функции в английском языке военно-морского дела: диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.02.04 / Массалина И. П. – М., 2009. – 20 с.
15. Огієнко І. С. Дискурсивні слова турецького походження в текстах сучасних болгарських мас-медіа: автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.02.03 / Огієнко І. С. – К., 2009. – 20 с.
16. Словник української мови : в 11 т. Т. 1. – К. : Наукова думка, 1970. – 801 с.
17. Fraser B. Pragmatic markers / B. Fraser // Pragmatics 6(2). – 1996. – P. 167–190.
18. Samy D. Pragmatic Annotation of Discourse Markers in a Multilingual Parallel Corpus (Arabic-Spanish-English) / D. Samy, A. González-Ledesma // LREC 2008. – Marrakech, 2008. – P. 3299–3305.
19. Schiffrin D. Discourse markers / D. Schiffrin. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – 364 p.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2013

Прийнята до друку 24.03.2014

**CERTAINTY AND DOUBT IN IVAN FRANKO'S
«IN THE BOSOM OF NATURE AND OTHER STORIES»
COLLECTED PROSE
(Based On the Corpora of Discursive Words)**

Olha ILYK

*The Ivan Franko National University of L'viv,
1 Universytetska Str., L'viv, 79000, Ukraine*

The paper presents the findings on and analysis of the discursive words (DWs) in Ivan Franko's selected prose «Na loni pryrody ta inshi opovidannia» [In the Bosom of Nature and Other Stories].

Keywords: Ivan Franko, functional-semantic classification, corpus / corpora, text, discursive word, essay, homonym, idiolect.

**УВЕРЕННОСТЬ И СОМНЕНИЯ В СБОРНИКЕ ИВАНА ФРАНКО
«НА ЛОНЕ ПРИРОДЫ И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ»
(на материале корпуса дискурсивных слов)**

Ольга ИЛЫК

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра общего языкознания,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000*

Выявлены и проанализированы функционально-семантические группы дискурсивных слов (ДС) в сборнике Ивана Франко «На лоне природы и другие рассказы». В ней зафиксировано более ста ДС, которые разделены на шесть основных функционально-семантических групп. Наиболее частотной является группа ДС, которая выражает отношение говорящего к действительности. ДС именно этой группы отражают уверенность и сомнения автора. Рассматриваются основные контексты употребления ДС в каждой из групп. Кроме того, в статье выявлены частотность употребления ДС и разрозненная омонимия.

Ключевые слова: дискурсивные слова (ДС), функционально-семантическая классификация ДС, корпус текстов малой прозы И. Франко, корпус дискурсивных слов, омонимы, идиолект.

ОСОБИСТІТЬ. ТВОРЧИЙ ШЛЯХ. ДОЛЯ

УДК 821.161.2.09(092)“18” І.Франко:159.923.2

КУРІВЕЦЬКИЙ ЕПІЗОД У ЖИТТІ ІВАНА ФРАНКА

Олег ШАБЛІЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра економічної і соціальної географії,
вул. Дорошенка, 41, Львів, Україна, 79000*

У статті подано факти про перебування Івана Франка у селі Курівці Тернопільської області під час передвиборчої агітації 1898 р.

Ключові слова: Іван Франко, Курівці, радикальний рух, вибори.

Моє рідне село Курівці розташоване за десять кілометрів від Тернополя у північно-західному напрямі на лінії залізниці Львів–Київ. Цією залізницею у 1898 році приїздив у свій виборчий Тернопільський округ Іван Франко. 18 травня цього року він відвідав і село Курівці.

Іван Франко – неодноразово побував на Тернопільщині. Географія його поїздок досить широка. Це Тернопіль і його околиці (в тім числі і села Великий Глибочок та Курівці); і Збараж, де він 1911 року читав свого «Мойсея»; і село Вікно, де впорядковував архіви діди́ча Федоровича; і Бережани, де гостював у відомого письменника та адвоката Андрія Чайковського їздив з ним та адвокатовим сином Миколою до монастиря у село Краснопуща. Написав І. Франко велику наукову розвідку про Грималівський ключ, який теж на Тернопільщині.

Так склалася ситуація, що великий письменник балотувався на посла (депутата) до Віденського парламенту у 1895 році і 1898 році по Тернопільському виборчому округу, до якого, крім Тернопільського, входили Скалатський та Збаразький повіти (крайси). Тому йому доводилося роз'їжджати по території округу і проводити агітаційну працю. На шляху до парламенту виявилось чимало перешкод.

По-перше, сама виборча система, яка стараннями графа К. Бадені була законсервована у Галичині ще з панщизняних часів. Це так звані *куріальні* вибори. Усі виборці були поділені на курії, одна з яких селянська, що від неї балотувався І. Франко. Від селянської курії письменник балотувався двічі: у 1895 і 1898 роках. У 1895 році він проходив також

у Перемиській загальній курії. Але махінації властей, використання «адміністративного ресурсу» не дали змоги Франкові пробитися у послы до парламенту.

По-друге, вибори були непрямі. Спочатку вибирали так званих правиборців, а вже вони віддавали свої голоси за того чи іншого кандидата. Урядові чиновники правдами і неправдами (скоріше неправдами – підкупами, застрашуваннями, арештами та ін.) усували невідгідних правиборців від їх участі у голосуванні. Так їм вдалося двічі не допустити І. Франка до австрійського парламенту.

У 1898 році вибори були радше випадковими, ніж закономірними, календарними. Тобто було усунуто графа К. Бадені з посади прем'єра австрійського кабінету міністрів (уряду) і на цю посаду поставлено його приятеля посла графа Понінського, який «переміг» І. Франка ще 1895 року в Тернопільському виборчому окрузі. Тому звільнилося місце посла від цього округу. Селянська курія висунула на це місце тоді вже відомого борця за права гноблених І. Франка. Місцеве панство на протывагу йому запропонувало кандидатом лікаря-москвофіла О. Гладішовського з Тернополя.

І тут доречно звернути увагу на одну суттєву обставину. І. Франко пішов на вибори не просто як відомий письменник чи громадський діяч, що захищав інтереси бідних верств народу. У 1895 році, а тим паче у 1898 він був яскравим представником *радикального руху* й сам організував (1890 року) та очолив першу у Галичині (та й Україні загалом) політичну партію – *Українсько-руську радикальну партію (УРП)*. Дехто вже тоді називав її комуністичною, що частково підірвало репутацію І. Франка і налаштувало проти нього частину заможного селянства та традиційно москвофільного духовенства. Радикальний рух розцвів у селах Тернопільщини, у тім числі і в Курівцях, Великому Глибочку (тут його очолював греко-католицький священник о. Чайківський).

Дещо про УРП. Українсько-руська (згодом просто Українська) радикальна партія (скорочено УРП) як політичне угруповання була заснована 4 жовтня 1890 року у Львові під впливом Михайла Драгоманова (дядька Лесі Українки) з ініціативи Івана Франка, Михайла Павлика, В'ячеслава Будзиновського, Євгена Левицького, Северина Даниловича, Кирила Трильовського та ін. Це була перша українська політична партія європейського зразка: з суспільною програмою, масовою організацією і реєстрованим членством [5].

В основу партійної програми покладено етичний і науковий соціалізм на демократичному і кооперативному підґрунті, всеукраїнську єдність (соборність українських земель). Зокрема, 1895 року під впливом Юліана Бачинського було прийнято заяву про політичну самостійність українського народу. Зазначимо, що це була вже антидрагоманівська програма, бо останній (М. Драгоманов) говорив про федеративний союз України і Росії. У зв'язку з виборами УРП влаштувала масові селянські віча за загальне виборче право. У 1895 році від неї було обрано трьох послів до Галицького сейму у Львові, у 1897 році – двох до віденського парламенту (Т. Окуневський, Р. Яроевич) [5]. Головою партії І. Франко був до 1898 року.

У 1898 році І. Франко мав вже добру підтримку радикальної партії, хоча ще 1895 року у ній назрівав розкол на: соціалістів-народників (драгоманівців), соціалістів-марксистів та радикальних народовців. Останні, до яких належав і І. Франко, створили 1899 року Національно-демократичну партію (НДП), яка стала найсильнішою партією Галичини.

Але під час виборів 1898 року І. Франко виступав ще під гаслами УРП, яка тоді була, по суті, селянською партією¹.

Процес виборів І. Франка до австрійського парламенту був драматичним. Не допомогла ні велика підтримка селянства, ні посиленна агітація членів радикальної партії у Тернопільському, Збаразькому і Скалатському повітах.

У таких умовах І. Франко почав свою агітаційну кампанію у Тернопільському виборчому окрузі, об'їхав багато поселень цього округу, зокрема, Великий Глибочок, Курівці, Пронятин, Чистилів, Білу, Купчинці та ін. 16 травня 1898 року він прибув зі Львова до Тернополя. Його зустріли студент Антін Шмигельський зі Збаражчини, Павло Думка – народний письменник і громадський діяч з Купчинців та ін. Усі вони заопікувалися кандидатом у депутати, сприяли організованості його агітаційної праці.

Два дні пізніше письменник поїздом приїхав у Великий Глибочок, де його зустрів парох місцевої церкви о. Чайківський. У Глибочку на І. Франка і його товариша Леся Мартовича чекав мешканець Курівців Василь Загребельний². Возом, запряженим парою коней, він привіз шановних гостей до Курівців. Їхали по тільки що збудованій битій (кам'яній) дорозі і швидко подолали п'ять кілометрів³.

Це був четвер. Сонячний день. Поруч одноколіною залізницею мчали поїзди на Львів і Тернопіль. А в Курівцях того дня, на свято Вознесіння (сорок днів після Воскресіння Христового), був храмовий празник. Зійшлося багато люду із сусідніх сіл: Воробіївки, Глядок, Цеброва, Довжанки, Горішнього Івачова, Малашовець, Чернихова, Озерної, Великого Глибочка та ін. Чимало з них, знаючи про приїзд І. Франка і Леся Мартовича, вийшли зустрічати письменників. Першим місцем зустрічі стало роздоріжжя недалеко від залізничного полустанку, де була фігура Богоматері і росла ще молода липа, яка нині є заповідним деревом. Але проводити агітаційну акцію на відкритому просторі власті забороняли.

Тому кінний «екіпаж» поїхав з гостями на західну частину села, де біля церкви був двір селянина Пригоди з великою стодолюю.

Родина Пригоди належала до корінних мешканців села. Вони були тодішньою сільською елітою: навіть у панщизняних умовах. Уперше прізвище Федька Пригоди значиться в архівних документах 1763 року, коли йдеться про опис церковних земель, зафіксованих візитацією Миколая Шадурського [4]. Ще наприкінці XVIII століття Іван Пригода був війтом Верхніх Курівців, мав багато поля і великий двір під номером 25, який розміщений недалеко за церквою. Потім війтом наприкінці XVIII – на початку XIX століть був Максим Пригода. Наприкінці XIX століття (1876 року) у селі було

¹ Яка подальша доля УРП – цього дітища І. Франка? Після Першої світової війни (1923 року і пізніше) доповнено програму, за якою УРП назвала себе партією працюючих мас, що дотримується соціалістичних позицій і прагне усупільнення усіх засобів виробництва. УРП відмежувалася від подібних партій, які орієнтувалися на совєтську Україну. У 1926 році змінила назву на Українську соціально-радикальну партію і вступила до II Соціалістичного інтернаціоналу.

² Пізніше, у 1956 році, В. Загребельний опублікував короткі спогади про цю подію у Великоглибочоцькій районній газеті. На фото, зробленому після війни, цей свідомий селянин, з роду якого походив лікар Семен Загребельний (його брат), зображений вже у похилому віці. Двір Загребельних розташувався на Горішній перії і мало не стикався з городом моєї садиби.

³ Цих п'ять кілометрів я долав щодня пішки, коли у 1947–1950 роках відвідував Великоглибочоцьку напівсередню школу.

п'ять родин Пригод – Микити, Онуфрія, Теклі, Варвари (очевидно, це були вдови) і Семена. Під зверненням до Львівської консисторії про відновлення курівецької парафії є підписи трьох Пригод – Онуфрія, Миколи і Григорія. Очевидно, Григорій (Гринько) мешкав саме під номером 25, де відбулося селянське віче. Але пізніше чоловіча лінія вимерла і вже у XX століття не залишилося жодного її представника

Отже, курівецькі радикали організували віче – передвиборчу зустріч у stodoli Пригоди. У промові І. Франко запевнив: буде він депутатом чи ні, – докладатиме всіх зусиль для захисту прав народу, його культури й освіти і не піде на змову з ворогами. Він закликав усіх до єднання, бо тільки разом можна добитися волі, бо «єдність буде, а сварка руйнує» [2, с. 222].

На вічі виступив Лесь Мартович [1], який був довіреною особою І. Франка. Хоча він на п'ятнадцять років молодший від кандидата у послы, але вже мав великий досвід не лише письменницької, але й громадської праці.

Після фальсифікації виборів на користь О. Гладишовського на захист І. Франка виступала українська громадськість. Газета «Громадський голос» за 1 червня 1898 року, зокрема, писала: «У Курівцях Тернопільського повіту відбулися у четвер, на Вознесення, з нагоди празника, великі селянські збори... Народу зійшлося з 800 душ. Промовляли, між іншими, тов. Мартович, д-р Франко, Петро Новаківський, А. Шмігельський, Я. Остапчук, вияснюючи важке положення селянства, важливість недалекого вибору посла і найважливіші державні права, які стоять на деннім порядку в Раді державній. Зібрані з одушевленням заявили за кандидатуру д-ра Франка» [2, с. 223].

З усього було видно, що вибори були підтасовані: І. Франко отримав 256 голосів, а О. Гладишовський – на декілька голосів більше (266). Прихильники І. Франка робили офіційні протести. Але не змогли добитися правди.

Засмучені активісти-радикали написали І. Франкові до Львова листа, у якому вибачалися і пояснили своє розуміння ситуації. Подаємо цей лист.

Курівці, дня 30/6 1898

Дорогий Товаришу і Вп. пане Др.¹

Не з веселою гадкою вступаємо в Ваші пороги, боємо не віднесли побіди і не допустила ворожнеча, а жеби ми хлопи могли були вибрати Вас Послом до думи державної. Тим більше, що пішли ряди трудів праці і коштів з партії, а вороги тепер з нас сміються від 22 (травня. – О. Ш.), колисьмо упали при виборах, то в нашім селі ще не устав плач і смуток і в околичних селах, котрі є радикальні, і втратилисьмо дальшу надію на будучність, що не маємо способу вибрати свого Посла і не знаєм, що дальше робити – чи ся бороти з ворогом чи може наша борба піде марно як і тепер наші попи тепер з нас сміються, тим більше хруні вийти, от такий як наш Букишований по цілих ночах п'є і смієся, що рад, що хтів, то зробив. А другий вийт з Забойок (село біля Тернополя. – О. Ш.), сказав, що той щіпар не мав іно 60 голосів, а решта все Франко, але що хтілисьмо, тосьмо зробили.

Тепер міркуйте, що видко з того, що вже ніц то не pomoже, бо в їх руках лежить всьо, а нас не допустят до нічого. Сидор Луцишин зробив цвяшок і зато мав термін до старости, за що має дати 9 зл. р. і 2 дні арешту. А М. Флиста зараз по виборах відсидівім 3 добі, а жінка 2 добі, що вийт і заступця напосілися.

Заразом складаємо Вам Пане Д[окто]р сердечну подяку за Ваші труди, що сьте найздилися по наших повітах, за що тепер нарід ронить сльози, бо видів Вас наочно і мав

¹ Доктор (Ред.)

спосібність з Вами ближше спізнатися і почути з Ваших солодких уст слова до нашого бідного зпрацьованого і здертого хлопа.

Дякуємо вам, що сьте не горділи нашими хатами, котрих стріхи аж на землі лежат. Най Вам Бог дасть здоровля і многия літ і витривалости трудитися для того хлопа, що терпит голод і холод і наповняє арешта. Тільки нам не усихає слеза, що сьмо Вас не могли післати до Відня, где бисьте були висказали перед світом всьо хлопське горе.

Заносимо Вам в 25-літний ювілей щирі жилиання і просимо прийміт від нас хлопів ті жичливі слова щастя, здоровля і многая літа.

Зі щиро радикальним поздоровленем.

Микола Флиста

Гринько Пригода

Семко Пригода і Товариші

[P. S.] просимо відписати

Курівці дня 30/6 1898

Дорогий Товаришу
и Вн. Пане Др.

На зведе нас гадки вступаем в Ваши пороги св сьмо не віднесем подвиги и не до пуемила вороженера а жеби ми хлопці могли суми видрати своє стоклои до дуни держави. Штим більше мид тимли рідди трудів праці и кот мів з партії а вороги. тепер знає сьмітосе від 22. Комисно унали при виборах а то внаміи селі иже не уста в плач и епуток и в ськляних селах котри є радикальні и втратили сьмо дальшу надію на будучи сьмо иже не маємо сьмо соду видрати своі стокло и не знаємо иже дальше робити на се оброти з ворогом чи може наша борба тиде парно як и тепер наші поти те пер знає сьмітосе тим більше худи

Лист мешканців села Курівці до Івана Франка (фрагмент)

Звичайно, неуспіх І. Франка був результатом не лише фальсифікації у Курівцях, але й у інших поселеннях виборчого округу. Та й коли І. Франко був на вічі у Курівцях, «більшість думала і навіть вірила у його перемогу. Ця віра у свою перемогу була підтримана піснею «Який то буйний вітер віє від Сяну, Прута до Карпат». Цю пісню співав сам поет, а з ним співали батьки, співали їхні діти, хоч не завжди розуміли значення слів “Ми руські хлопи-радикали, звержемо темноти ярмо”» [1, с. 405]. Та реальність була іншою.

Доля не раз зводила село Курівці й мене особисто з іменем І. Франка.

Передовсім, ще за Польщі (30-ті роки ХХ століття) у селі існувала спортивна молодіжна організація «Каменярі». Хоча назва взята із поетичного твору І. Франка, але саме слово каменярі стали асоціювати з образом («іконою») І. Франка як «каменяра». Це ще більше укріпилося після того, як 1933 року на могилі І. Франка у Львові був відкритий пам'ятник зі скульптурою каменяра роботи Сергія Литвиненка.

Коли у селі організували колгосп (1948–1949 роки), його за чиеюсь пропозицією назвали іменем І. Франка. Це ніякого ентузіазму і додаткової оплати рільникам і тваринниками не збільшило. При об'єднанні колгоспу зі сусіднім цебрівським господарством ця назва зникла, а залишилася назва «Зоря». Відновлено Франкову назву вже після відокремлення. Краще було б збудувати пам'ятник І. Франку.

Мої особисті спогади. Вперше я зустрівся з іменем «Іван Франко» у 1943 році, коли почав ходити до школи. Тоді у «Читанці» було надруковано оповідання «Грицева шкільна наука». Хто його не пам'ятає, нагадаю. Гриць уперше у житті пішов до школи. Коли він повернувся додому, його запитали, що він там навчився. Гриць гордо відповів: «А-ба-ба-га-ла-ма-га». Це, здається, викликало сміх.

А тепер через багато років у Києві письменник Іван Малкович організував дитяче видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» (до речі, дуже добре видавництво). Я запитував багатьох працівників цього видавництва, чому така назва. Бо так, кажуть, є у творі І. Франка.

Насправді, «А ба-ба га-ла-ма-га» – це всього-навсього каламбур. Тут і назва жебракки («баба») і презирлива назва її обличчя («галамага»). По сучасному «жебракка – язиката морда». При чому слово *галамага* пишуть з буквою «г», а не «г».

А загалом, у дитинстві – ще у початковій школі – на мене сильно вплинули перші прочитані великі прозові твори І. Франка «Воа constrictor» та «Основи суспільності», а в постуніверситетський період – «Із секретів поетичної творчості» (хоча поетичних здібностей не маю, але відтоді почав розуміти поезію).

Я мав честь декілька разів зустрічатися з потомками І. Франка – його сином *Тарасом*, внуками Зеновією та Роландом, брати участь у наукових конференціях і світовому конгресі, присвячених славному імені І. Франка.

Спогади про ці події короткі. У 1964 році я збирав матеріали до своєї кандидатської дисертації з проблем розвитку лісового комплексу Українських Карпат. Був серпень, субота. Я їхав автобусом з Чернівців до Івано-Франківська. Перед Коломиєю до мене підсів дещо старший чоловік. Виявилося, що його прізвище *Михайло (?) Хромей*, який назвався поетом. Мовляв, їде у село Шешори біля Косова. Завтра там відкривають пам'ятник Тарасові Шевченкові.

Я вирішив їхати разом з М. Хромеєм. У Коломиї ми пересіли на автобус до Косова. По дорозі у селі Стопчатові вступили до батька поета Дмитра Павличка. Я мав з собою кінокамеру і фільмував поважного сивочолого і вусатого газду на плівку (її потім обіцяв передати його синові, але вона, на диво (!), десь зникла).

Так ми з Хромеєм доїхали до Шешор. Мене влашували на нічліг у господині Павлини (прізвище вже забув). Виявилось, що у неї квартирує син І. Франка – Тарас – могутній, високий, вже старший за віком чоловік, учений, професор (чи доцент) Київського університету. Приємний у розмові. Спав він на бамбетлі.

Увечері ми пішли на річку Лючку, де біля гуку (водоспаду) київська і львівська молодь веселилася: співала українських пісень, танцювала, слухала магнітофонні записи поезії Ліни Костенко і споживала [...] рибну юшку. Був там і В'ячеслав Чорновіл – непримітний, але жартівник. Національний лідер тоді ще у ньому не вгадувався.

Зранку у неділю ми пішли на посвяту пам'ятника. Але у селі вже було повно міліції. Відкриття пам'ятника заборонили. В. Чорновіл ходив поміж людьми (а їх зібралось багато на оболоні) у міліцейському кашкеті (де він його взяв!?), насунутому аж на очі і «зображав» придуркуватих, тупуватих советських поліцаїв. Ніхто не сміявся... Було сумно...

Ще одна родичка І. Франка – його внучка Зеновія Тарасівна, науковець Інституту літератури АН УРСР у Києві. Вона з чоловіком і малим тоді сином були активними учасниками міжнародної конференції 1966 року у Львові і Дрогобичі. Саме тоді я з нею познайомився. У її обличчі вгадувався образ І. Франка. Мила, розумна жінка, дисидент. Останній раз я бачив її на екрані ТВ, коли вона (аж не віриться!) каляся перед громадянами України за її «негідну поведінку» стосовно «рідної радянської влади». Так ламали навіть мужніх людей.

І зовсім недавно – 2006 року. Тоді у Львові відбувався міжнародний науковий конгрес «Іван Франко: дух, наука, думка, воля». Цю назву конгресу було надано за моєю пропозицією. До конгресу я видав карту «Львів – місто Івана Франка», на якій представлено місця навчання, праці і відпочинку, а також вшанування великого сина українського народу.

Закінчився конгрес виїзною науковою сесією «Франко – краєзнавець» у Криворівні і Верховині, де я вів засідання і мав доповідь «Краєзнавчі студії Івана Франка» (разом з доцентом Степаном Кузиком).

І останнє – найголовніше: вже 56 років я маю честь перебувати – спочатку вчити-ся, а згодом працювати у вищому навчальному закладі, що тішиться славним іменем Івана Франка і ношу найвище науково-педагогічне звання Заслуженого професора Львівського національного університету імені Івана Франка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Мартович Лесь [Електронний ресурс] // Вільна енциклопедія «Вікіпедія». – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki>
2. *Медведик П. К.* Літературно-мистецька та наукова Зборівщина / П. К. Медведик. – Тернопіль : Джура, 1998.

3. *Налукова С.* Курівці / С. Налукова, Т. Лахман // Шляхами золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина. Регіональний історико-мемуарний збірник. Т. XXXV. – НТШ. Український архів. – Нью Йорк, Парих, Сідней, Торонто. – Т. III.
4. ЦДІА у Львові. – Ф. 159. Оп. 9. Сп. 3296.
5. <http://uk.wikipedia.org/wiki>

Стаття надійшла до редакції 23.12.2013

Прийнята до друку 31.03.2014

THE KURIVTSI EPISODE IN IVAN FRANKO'S LIFE

Oleh SHABLIY

*The Ivan Franko National University of L'viv, Economic and Social Geography Dpt.,
41, Doroshenko Str., Lviv, Ukraine, 79000*

The article offers facts about Franko's visit to Kurivtsi village (Ternopil oblast) during his election campaign in 1898.

Keywords: Ivan Franko, Kurivtsi, radical movement, election.

КУРОВЕЦЬКИЙ ЕПІЗОД В ЖИЗНИ ІВАНА ФРАНКА

Олег ШАБЛИЙ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра экономической и социальной географии,
ул. Дорошенко 41, Львов, Украина, 79000*

В статье предоставлены факты о пребывании Ивана Франко в деревне Куривци Тернопольской области во время предвыборной агитации 1898 г.

Ключевые слова: Иван Франко, Куривци, радикальное движение, выборы.

ПУБЛІКАЦІЇ

УДК 82-6.09=112.2=161.2+82-1 І.Франко=161.2.03=112.2 А.Атлас

НЕВІДОМИЙ ПЕРЕКЛАД І НЕВІДОМІ ЛИСТИ АДОЛЬФА АТЛАСА ДО ІВАНА ФРАНКА

Роман ГОРАК, Яна ГАЛАБУРКА

*Львівський національний літературно-меморіальний музей Івана Франка,
вул. Івана Франка, 150, Львів, Україна, 79011*

Уперше публікуємо листи Адольфа Атласа до Івана Франка, а також його невідомий переклад поезії «Якби ти знав...» німецькою мовою. Подано факти з бібліографії перекладача та доля листування між ним та Іваном Франком.

Ключові слова: Іван Франко, Адольф Атлас, листи, переклад поезії «Якби ти знав...».

Про листи Івана Франка до станіславівського конципіста адвокатської контори Адольфа Атласа, який переклав декілька Франкових віршів, у тому числі «Каменярі», «Якби ти знав, як много важить слово», і надіслав їх йому для оцінки, вперше на сторінках часопису львівської спілки письменників «Жовтень» у № 5 за 1960 рік старший науковий працівник Львівського літературно-меморіального музею М. Давидова повідомила у статті «Нові матеріали з музею Івана Франка». У статті, яка називалася «Нові матеріали з музею Івана Франка» автор публікації навела два листи І. Франка до А. Атласа в перекладі українською мовою, зазначивши, що «станіславський адвокат Адольф Атлас перекладав твори Шевченка і Франка на німецьку мову». Як опинилися листи І. Франка в фондах музею автор публікації не повідомляла.

Ці два листи мовою оригіналу та в новому перекладі українською мовою були опубліковані у 50-му томі 50-томного видання творів І. Франка [3, с. 417–418]. У коментарях до цих листів повідомлялося про особу А. Атласа, що він «адвокат, жив і працював у Станіславі (тепер Івано-Франківськ), перекладав німецькою мовою твори Т. Шевченка та І. Франка».

Як могли потрапити ці два листи І. Франка до фондів музею І. Франка достовірно з'ясувати не вдалося. Відомо, що весь архів письменника та його бібліотеку, які до того зберігалися в НТШ, у 1950 році всупереч заповіту, було забрано у Київ, хоча спочатку планувалося передати їх у новостворений музей І. Франка, в якому вже після розпорядження про його заснування у 1940 році відразу розпочалась активна робота зі збирання

меморіальних речей І. Франка, в тому числі і його листів, серед друзів та знайомих. До початку Другої світової війни таки вдалося перевести у музей частину бібліотеки І. Франка, однак з початком війни музей був закритий, частину експонатів передали на збереження у Національний музей у Львові, частину, в тому числі документацію музею та підготовані до друку дві книжки про життя і творчість І. Франка, матеріали до якої зібрали працівники музею, передали на збереження до НТШ, з яких назад до музею повернулася тільки дуже незначна частина. Чимало матеріалів, як нещодавно виявилось, потрапило в рукописний фонд Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника. Цілком імовірно, що з матеріалами, які повернулися назад у музей і були згадані листи І. Франка. На жаль, книги надходження експонатів у музей почали вести тільки з 20 червня 1948 року, коли його директором був Тарас Іванович Франко. Фіксації документів, які потрапили у фонди перед війною, не провадили, а тому коли насправді надійшли листи А. Атласа, не відомо.

У заведеній книзі вступу під порядковим № 29, зробленим 2 грудня 1948 року, зареєстровано: «Переклад однієї поезії Івана Франка на німецьку мову юристом з Станіславова Адольфа Атласа і власноручні виправлення Іваном Франком. Зверху в правій стороні аркуша автограф на німецькій мові з підписом Iwan Franko 30.X.1914».

Того ж дня у цю книгу під № 30 був вписаний лист І. Франка до А. Атласа від 30 квітня 1914 року «на німецькій мові, закопертований», тобто у конверті, а також під № 31 лист І. Франка «з приводу перекладу». Як зазначено у книзі лист також писаний по-німецьки і «закопертований». У всіх випадках у графі «Звідки та від кого надійшла річ до музею та документ вступу» вказано: «Розшукано в архіві музею». Цей запис наводить на думку, що листи розшукали працівники музею на час створення музею у 1940 році у самого А. Атласа або ж його рідних.

У новій «Книзі вступу експонатів основного фонду Львівського державного літературно-меморіального музею Івана Франка», ведення якої було розпочато 2 квітня 1960 року, поезія І. Франка в перекладі на німецьку мову дістала інвентарний номер «Мем. 75» і порядковий номер книги вступу 274. Він мав конверт, адресований І. Франком. Лист І. Франка від 30.04.1914 року дістав інвентарний номер «Мем. 76» і порядковий номер книги вступу 275, лист І. Франка, що раніше мав номер у книзі вступу 31, тепер дістав інвентарний номер № «Мем. 77» і порядковий номер книги вступу 276. Цей лист був також із конвертом, що адресовував І. Франко.

На жаль, ні в першопублікації листів у «Жовтні», ні в публікації у 50-томному виданні згадки про конверти, а також адреси до А. Атласа, написаної рукою І. Франка, не було. В обох випадках на конвертах значилася така адреса: «Hochwohlgeboren Herr Adolf Atlas, Rechtskandidat Stanislaw, Ringsplatz, 16» «Високоповажаний пан Адольф Атлас. Кандидат у юристи, Станіслав. Площа Ринок, 16».

Саме ця адреса і стала вихідною точкою для встановлення особи А. Атласа.

У відділі рукописів та текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка збереглося три листи А. Атласа до І. Франка (які не датовані, їх подаємо в кінці цієї статті).

«Ukrainische Rundschau» – український місячник німецькою мовою для інформації іноземців про політичні та культурні справи України, виходив у Відні 1903–1915 роках

(до 1905 під назвою «Ruthenische Revue»), видавець В. Яворський, головний редактор В. Кушнір (1909 року О. Турянський).

Найбільше уваги в цьому часописі було присвячено польському пануванню на українських землях та забороні українства 1876 року під Росією. Тут помішали також переклади українських письменників, їх характеристики тощо. Часопис здобув популярність серед чужинців. Передруки з нього почали з'являтися в німецькій, французькій, італійській, іспанській, шведській, норвезькій пресі. У журналі друкувалися посли західноукраїнських земель: Станіслав Дністрянський, Олександр Колесса, Євген Левицький та Василь Кушнір. Тут почали з'являтися праці визначніших представників українського журналістичного, наукового, культурного та громадсько-політичного життя, таких як Юліан Романчук, Осип Турянський, Василь Щурат, Іван Крип'якевич, Мирон Кордуба, Станіслав Дністрянський, Богдан Лепкий, Михайло Лозинський, Іван Макух, Дмитро Дорошенко та інші.

У цьому журналі І. Франко до століття від народження Тараса Шевченка у № 3–4 опублікував свій переклад вірша Миколи Некрасова «На смерть Шевченка» (с. 16–17), а також переклади поезій Т. Шевченка «Заповіт» у № 1 (с. 16) за 1903 рік та «Над Аралом» у № 3–4 за 1914 рік (с. 171–172). У цьому ж номері І. Франко опублікував також свою знамениту присвяту Т. Шевченку.

Проте, незважаючи на все, журнал не присвятив І. Франкові ювілейного номера і не опублікував цього року жодного перекладу його віршів. Не було опубліковано й «Каменярів», які вислав для друку А. Атлас. Доля рукопису невідома. Це тим більш шкода, бо на ньому були правки самого І. Франка. І цей виправлений рукопис міг би бути наглядним прикладом того, яким хотів бачити свій переклад І. Франко. На перекладі «Каменярів» Сидором Твердохлібом польською мовою І. Франко написав цілу розвідку про мистецтво перекладу і вона була надрукована під назвою «Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання» у журналі «Учитель» (№13–14 та № 15–16) за 1911 рік.

Тільки 1915 року І. Франко дочекався перекладу своїх «Каменярів» німецькою мовою. Остап Грицай, який опублікував їх поруч із прологом до поеми «Мойсей», «Гімном», «Конкістадорами», «У долині село лежить...», «Наймит» та «Беркут» у першому номері друкованого органу членів Союзу визволення України «Ukrainische Nachrichten», який був двотижневиком, виходив у Відні у 1914–1919 роках (видавець М. Троцький, редактор О. Бачинський, а з 1915 року В. Біберович і редакційна колегія). Журнал містив інформацію про політичне і культурне життя України; переклади української класичної літератури. Як зазначила Любов Прийма у статті «Поезії Івана Франка в німецькомовних перекладах Остапа Грицяя» [2]: «Відомо, що інтерпретування поезії І. Франка німецькою мовою, зокрема й поезії “Каменярі”, започатковано значно раніше, ще 1880 року, коли Генріх Штробах подав у тижневику «Die Heimat» знаменитий твір українського поета «неримованим віршем». Другим перекладачем «Каменярів» був австрієць Вільгельм Горошовський, який 1904 року опублікував свою інтерпретацію Франкового шедедру в часописі «Ruthenische Revue» (№ 14, с. 477–478) з поміткою «вільний переклад» [2, с. 76]. Обидва переклади були довільним трактуванням українського тексту, хоча основне його ідейне звучання було збережене.

Близьким до оригіналу став переклад «Каменярів» («Die Steinbrecher» відомого німецького перекладача та поета Еріха Вайнерта (1890–1953), опублікований у виданні: «Iwan Franko. Ich Seh Ohne Grenzen die Felder Liegen. Ausgewahlte Dichtungen/Aus dem Ukrainischen von Erich Weinert», що вийшла у Берліні 1951 року в «Verlag Kultur Fortschritt» [5, с. 25–26].

Не були опубліковані не тільки «Каменярі» у перекладі А. Атласа, але й також твори, які він згадував у листі до І. Франка – «Якби ти знав, як много важить слово...» та «Гнів – се вогонь».

Зрештою, зберігся тільки рукопис. Sui generis – це унікальний документ, в якому збереглися правки І. Франка свого твору в чужому перекладі, а отже й збереглися побажання і вимоги автора, щодо інтерпретації цього твору.

Нижче подаємо текст перекладу «Якби ти знав...» А. Атласа:

Ach! Wüßtest du...
/Aus dem Ukrainischen frei übersetzt von Adolf Atlas/
Ach! wüßtest du, wieviel wohl mag bedeuten
Ein inniges und wärmestrahlend Wort,
Das Herzens Wunden, wie's bei vielen Leuten
Gleich Balsam heilt – ja, wüßtest du es fort.
Dann konntest doch nicht so in sich verschlossen
Wo Leid und Schmerz umher einhergehen wortlos du.
Nein! Trösten würdest immer jene unverdrossen,
Die dieses lebens Sein und Qual genossen,
Ja, wüßtest du!

Ach! wüßtest du, wie viele Wunden schneiden
Vermag ein grausam arges, böses Wort,
Wieviel darunter reine Seelen leiden,
Wie's sie vergiftet, wüßtest du es fort!
Weg möchtest du dich von der Bosheit wenden,
Wie einen Hund triebest von dir sie du.
Und wolltest trotzig doch kein einzig Trostwort spenden
Die Bosheit würdest keinesfalls verschwenden,
Ja, wüßtest du.

Ach! wüßtest du, wieviel wohl Leid und Plage
Vor dir in Freudenmasken sich versteckt.
Wie mancher, der so fröhlich ist bei Tage,
Mit Tränen nachts sein Kissen feucht bedeckt
Dann wäre lieb dein ganzes Tun und Lassen
Im Tränenmeer möchtest ganz versinken du.
Du lernstest doch verstehen und erfassen
Dies Elend, das beherrscht Menschenmassen.
Ja, wüßtest du.

Ach, wüßtest du! Doch muß die alte Wahrheit,
Durchfühlt, begriffen werden mit dem Herz,

Was unklar dem Verstand, dem Herzen ist's voll Klarheit.
Begriffest endlich doch die Welt und ihren Shmerz.
Unbeugsam und bewußt würdest du vorwärts streben,
Der harte Kampf und Angst, die kümmern dich nicht.
Es würde höher sich dein fühlend Herz erheben.
Und allen Leidenden könntest den Trost du geben:
«Ich bin es, fürchtet nicht»

Цей же текст з правками І. Франка:

Freie Übertragung ist
ungetreue Übertragung.
Man muß es immer wagen,
so freu als möglich zu übertragen.
Iwan Franko 30.IX.1914¹

Ach, wüßtest du, wie vieles mag bekunden
Ein herzliches, ein warmes Wort,
Wie wunderbar die tiefen Herzens Wunden
Es heilt. Ja, wüßtest du's in einem fort!
Du gingest dann mit fest verschlossenem Munde
An Menschen Leid und Schmerzen nicht vorbei
Von Aufmunterung gäbst du die Kunde,
Wie warmer Regen über's Feld im Mai.
Ja, wüßtest du!
Ach! wüßtest du, wie tiefe Wunden schneiden
Vermag ein grausam arges, böses Wort,
Wieviel darunter reine Seelen leiden,
Gleichwie vom Gift, oh wüßtest du's in einem fort!
Du würdest deinen Gram, wie einen bissigen Hund
In tiefsten Abgrund deiner Seele treiben,
Und hättest keinen Trost, kein Mitgefühl zur Stund
Doch lies fest wenigstens die bösen Stiche bleiben.
Ja, wüßtest du.

Ach! wüßtest du, wieviel wohl Leid und Plage
In Freudenmasken und im Dunkel sich versteckt,
Wie mancher, der so fröhlich ist bei Tage,
Mit Tränen nachts sein Kissen feucht bedeckt.
Mit Liebe schärfstest du dein Aug, dein Ohr zur Zeit,
Versänkst ins Meer der unsichtbaren Tränen,
Mit deinem Blute wüschest ihre Bitterkeit,
Und kämst dazu, die Angst des Irrens zu erkennen,
Ja, wüßtest du.

Ach! wüßtest du! Doch muß die alte Wahrheit
Durchfühlt, begriffen werden mit dem Herzen.
Was unklar dem Verstand, dem Herzen ist's voll Klarheit.

¹ Вільний переклад – це неправильний переклад. Треба намагатися перекласти настільки точно, наскільки можливо.

Begriffst endlich du die Welt mit ihren Schmerzen.
Unbeugsam und bewußt im harten Kampf des Lebens
Würdest du wandeln klar, mit leidvoll nicht vergebens,
Wie jener, der im Sturm auf grimmen Wellen wallte,
Und allen Weinenden wärst du zu einem Halte.
Und riefest ihm milden, festen Sinns:
«Habt keine Furcht. Ich bin's!»

Львівський національний літературно-меморіальний музей Івана Франка, інв.
№ Мем, 267.

Оригінал поезії І. Франка (друковано як дев'ятий вірш розділу «Книги Кааф»
збірки «Semper tūo», що вийшла у Львові 1906 року):

Якби ти знав, як много важить слово,
Одно сердечне, теплеє слівце!
Глибокі рани серця як чудово
Вигоює – якби ти знав оце!
Ти, певно б, поуз болю і розпуки,
Заціпивши уста, безмовно не минав,
Ти сіяв би слова потіхи і принуки,
Мов теплий дощ на спраглі ниви й луки, –
Якби ти знав!

Якби ти знав, які глибокі чинить рани
Одно сердите, згірднеє слівце,
Як чисті душі кривить, і поганить,
І троїть на весь вік, – якби ти знав оце!
Ти б злість свою, неначе пса гризького,
У найтемніший кут душі загнав,
Потіх не маючи та співчуття палкого,
Ти б хоч докором не ранив нікого,
Якби ти знав

Якби ти знав, як много горя криється
У масках радості, байдужості і тьми,
Як много лиць, за дня веселих, мистється
До подушки горючими слізьми!
Ти б зір свій наострив любов'ю
І в морі сліз незримих поринав,
їх гіркість власною змивав би кров'ю
І зрозумів весь жах в людському безголов'ї
Якби ти знав!

Якби ти знав! Та се знання предавне,
Відчути треба, серцем зрозуміть.
Що темне для ума, для серця ясне й явне...
І іншим би тобі вказався світ.
Ти б серцем ріс. Між бур життя й тривоги
Була б несхитна, ясна путь твоя.

Як той, що в бурю йшов по гривах хвиль
розлогих, Так ти б мовляв до всіх плачучих, скорбних,
вбогих. Не бійтеся! Се я!»

Про автора цього досі неопублікованого перекладу поезії І. Франка «Якби ти знав...» вдалося дізнатися тільки завдяки адресі, яка залишилася на конвертах та в тексті листів перекладача до І. Франка.

Згідно з даними, поданими у цій монографії [4], А. Атлас народився 15 серпня 1890 року в Ряшеві (зараз – Жешув, Польща) та, як для цього дослідження зібрав д-р Пшемислав Марцін Жуковський з архіву Ягеллонського університету, був мойсеєвого віросповідання, єврейської народності, австрійським громадянином. Його опікуном був Езежел Рафф, повітовий ветеринар, що замешкав у Колбушові.

Адольф Атлас закінчив гімназію Св. Анни в Кракові, склавши там матуру 21 травня 1908 року. У 1908 році став студентом правового факультету Ягеллонського університету в Кракові. Закінчив навчання у 1912 році.

22 жовтня 1910 року склав історично-правничий екзамен, 11 липня 1913 року – склав судовий екзамен, останній – третій державний екзамен з політичних наук склав 12 червня 1912 року. Абсолюторіум дістав 23 квітня 1913 року. Доктором прав став 1 травня 1923 року і на підставі цього одержав право займатися самостійною адвокатською практикою.

Значно більшу інформацію про А. Атласа подають документи гімназії Св. Анни в Кракові, які збрала п. Кароліна Голомб з Народного архіву в Кракові на основі «Katalogów klasyfikacyjnych z lat 1905/6–1907/8» (сигнатура GLN 166, s. 278, GLN 167, s. 103, GLN 168, s. 5), «Protokołów egzaminów dojrzałości z lat 1908–1911» (сигнатура GLN 197, s. 8–9), а також «Spisu ludności miasta Krakowa z 1910 r.» (сигнатура 29/90/10 poz. 792).

Згідно з цією інформацією, А. Атлас мойсеєвого віровизнання, народжений 15 серпня 1890 року в Ряшеві, як син Германа Атласа, навчався в I–IV класі в 1901–1904 роках у цесарсько-королівській гімназії в Новім Сончу, до п'ятого класу року шкільного 1904/5 ходив до гімназії в Станіславові, а відтак навчався у VI–VIII класах в 1906–1908 роках у цесарсько-королівській гімназії св. Анни в Кракові.

У шкільному каталозі за 1907/8 рік вказано ім'я його батька: «Herman Atlas (umarł)»; у класних каталогах за 1905/6–1907/8 роки зазначено дані його опікуна: Ezechiel Raff, повітового ветеринара в Пільні, відтак «ц. к. старший ветеринар повітовий, “zamieszkały w Kolbuszowej”». У каталогах з 1905/6 і 1907/8 міститься інформація, що мешкає А. Атлас зі своєю мамою Францішкою Атлас, вдовою по ц. к. ветеринару на Підгір'ї по вул. Львівській, 5. У каталозі за навчальний 1905/1906 рік вказано, що прибув він зі Станіслава до Кракова і записався в гімназію Св. Анни 5 грудня 1905 року. А. Атлас мав сестру: Кароліну, 1894 року народження, та брата Ернеста-Вільгельма, 1899 року народження.

Перед Першою світовою війною працював помічником адвоката (конципістом) у Станіславові.

Був на фронтах Першої світової війни.

На жаль, не мав державної юридичної служби, тому не значився в різних довідниках про державних службовців Польщі. Подальша його доля невідома. Цілком можливо, що він жив ще на час приходу радянської влади в Галичину і здав у музей листи І. Франка до нього. Віднайти дату смерті А. Атласа не вдалося. Не вдалося також підтвердити й факту перекладу ним поезій Т. Шевченка на німецьку мову, як це вказано у коментарях до публікацій Франкових листів до нього в 50-томному виданні творів І. Франка.

№ 1

Euer Hochwohlgeboren!

Seit einigen Jahren beschäftige ich mich mit Vorliebe mit den Schöpfungen der ukrainischen Literatur und ich muss es offen gestehen, dass mich am meisten die Schöpfungen Euer Hochwohlgeboren in Entzücken versetzen. Es sind speziell die allgemein menschlichen Motiven, die mich zum enthusiastischen Verehrer Ihrer Gedichte machten, es ist die nackte Wahrheit, die mein Herz so ergreift, wenn ich die Schöpfungen Euer Hochwohlgeboren lese. Bitte mich daher zu verstehen, wenn ich es wage, eine freie Übersetzung des Gedichtes «Каменярі» Euer Hochwohlgeboren zur gefälligen Kritik zu unterbreiten, die mir von solch kompetenter Seite nur zur Ehre gereichen kann.

Indem ich meiner tiefsten Verehrung Ausdruck gebe zeichne mich mit vorzüglicher Hochachtung,

Adolf Atlas, Rechtskandidat
Stanislau, Ringsplatz, 16

Ваша високоповажність!

Уже кілька років я з пристрастю займаюся творами української літератури, і мушу відверто зізнатися, що найбільше захоплення викликають у мене твори Вашого Високоблагородія. Це якраз ці загальнолюдські мотиви, це ця чиста правда, яка дістається до мого серця, коли я читаю вірші Вашого Високоблагородія, зробили з мене палкого шанувальника Ваших віршів. Тому прошу мене зрозуміти, коли я наслідуюся представити свій вільний переклад вірша «Каменярі» Вашій милостивій критиці, яка з такого компетентного боку додасть мені тільки честі.

З почуттям найщирішої шани засвідчую Вам свою глибоку повагу,

Адольф Атлас, юристкандидат
м. Станіслав, Рінгплац, 16

ЛЛ, ф. 3, № 1628, арк. 51–54. Рукопис. Оригінал.

На цей лист І. Франко відписав А. Атласу листа, датованого 17 квітня 1914 року, в якому повідомив, що поробив у висланому перекладі деякі правки. Цей лист І. Франка в перекладі українською мовою вперше було надруковано у журнал «Жовтень» [1], а відтак німецькою та українською мовами під № 389 у 50-му томі 50 томного видання творів І. Франка [3, 417], який поміщаємо тут за цим виданням:

Lemberg, den 17. April 1914

Geehrter Herr!

Ihren liebenswürdigen Brief habe ich heute erhalten und Ihre Übersetzung hie und da korrigiert. Sie könnte vielleicht bei eingehender Bearbeitung verbessert werden.

Besonders wäre es wünschenswert, die Verse so umzubauen, daß die Cäsuren in der Mitte

jedes Verses männlich wären wie im Original; so wie es ist, scheint der Rhythmus etwas verworren und schwerfällig. Ich schicke Ihnen Ihre Handschrift zurück und verbleibe hochachtungsvoll.

Д-р Iwan Franko,
Poniriski-Gasse, 4
Львів, 17 квітня 1914 р.

Шановний пане!

Сьогодні я одержав, Ваш люб'язний лист. У Вашому перекладі зробив деякі правки. При детальнішому опрацюванні його, мабуть, можна було б вдосконалити.

Вельми бажано було б перебудувати віршовані рядки так, щоб цезури всередині кожного вірша стали чоловічими – як в оригіналі, бо в такому вигляді ритм дещо безладний і важкий. Повертаю Вам Ваш рукопис і залишаюся з глибокою повагою,

Д-р Іван Франко,
вул. Понінського, 4.

Виправивши вірш, згідно з вказівками І. Франка, А. Атлас написав йому наступного листа:

№ 2

Euer Hochwohlgeboren!

Die Winke Euer Hochwohlgeboren befolgend habe ich die Verse so umgebaut und umgeändert, dass alle Cäsuren männlich seien. Ich übersende das so umgeänderte Gedicht nochmals zur gefälligen Kritik, da ich dasselbe nach erfolgter Korrektur, anlässlich des vierzigjährigen Jubiläums der segensreichen dichterischen und literarischen Tätigkeit Euer Hochwohlgeboren, in der «Ukrainischen Rundschau» veröffentlichen will.

Indem ich als Verehrer Ihrer Schöpfungen Euer Hochwohlgeboren zu diesem Jubiläum herrlichst beglückwünsche Zeichne mich hochachtungsvoll,

Adolf Atlas, Rechtskandidat,
Stanislau, Ringplatz, 16

Ваша високоповажність!

Виконуючи вказівки Вашої високоповажності, я вже так змінив і перебудував віршовані рядки, що, здається, усі цезури є чоловічими. Я висилаю переробленого таким чином вірша на Вашу милостиву критику, оскільки я хочу опублікувати його після Вашої коректури в «Українському огляді» з нагоди 40-річного ювілею плідної поетичної і літературної діяльності Вашого Високоблагородія.

З найкращими привітаннями Вашому Високоблагородію із цим ювілеєм як шанувальник Вашої творчості засвідчую свою глибоку шану,

Адольф Атлас, юристкандидат
м. Станіслав, Рінгплац, 16

ЛЛ, ф. 3, № 1628, арк. 59–62. Рукопис. Оригінал.

На цей лист І. Франко відповів листом від 30 квітня 1914 року, що у 50-му томі надрукований під № 391, який наводимо тут за цим виданням:

Lemberg, am 30. April

Verehrter Herr!

Ihre neue Übersetzung ist weit besser als die erste, und ich denke, daß sie auch druckfähig ist. Ich habe nur eine einzige Korrektur angebracht. Воля im Ukrainischen hat zwei Bedeutungen: Willen und Freiheit. Die zweite ist hier die einzig richtige.

Ich verbleibe mit Hochachtung,

D-r Iwan Franko.

Львів, 39 квітня [1914 р.]

Шановний пане!

Ваш новий переклад набагато ліпший, ніж перший, й гадаю, що він готовий до друку. Я зробив лише одну-єдину правку. «Воля» в українській мові має два значення: «бажання» й «свобода». Друге є в даному разі єдино правильним.

Залишаюся з глибокою повагою,

Д-р Іван Франко.

Нарешті третій. Останній з відомих листів А. Атласа до І. Франка:

№ 3

Euer Hochwohlgeboren!

Die von Euer Hochwohlgeboren gütigst als druckfähig bezeichnete Übersetzung des Gedichtes «Каменярі» habe ich an die löbl. Redaction der Ukrainischen Rundschau eingeschickt und wird dieseble in einer der nächsten Nummern dieser Monatsschrift veröffentlicht werden. Ich bin so frei, zwei Übersetzungen, nämlich die des Gedichtes «Якби ти знав» und «Гнів се огонь» zur gefälligen Kritik beizusenden, da ich mich wirklich glücklich schätze dies tun zu können.

Ich zeichne mich mit untertänigster Hochachtung,

Adolf Atlas, Rechtskandidat
Stanislau Ringsplatz, 16

Ваша Високоповажносте!

Я послав до шановної редакції «Українського огляду» милостиво Вашим Благородієм схвалений як такий, що готовий до друку, переклад вірша «Каменярі» і у найближчому номері цього щомісячника він буде опублікований. Я настільки осмілів, що висилаю для Вашої милостивої критики ще два переклади, а саме: віршів «Якби ти знав» і «Гнів – се огонь», бо вважаю за щастя мати можливість це зробити.

Засвідчую свою вірнопіддану шану,

Адольф Атлас, юристкандидат
м. Станіслав, Рінгплац, 16

ЛЛ, ф. 3, № 1628, арк. 55–58. Рукопис. Оригінал.

Розшифрування та переклад листів Адольфа Атласа зробив Іван Крась.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Давидова М. Нові матеріали з музею Івана Франка / М. Давидова // Жовтень. – № 5. – 1960. – С. 133–135.
2. Прима Л. Поезії Івана Франка в німецькомовних перекладах Остапа Грицяя / Л. Прима // Проблеми гуманітарних наук. – Дрогобич : Дрогобицький педагогічний університет ім. І. Франка, 2011. – С. 73–91. – (Серія: Філологія ; вип. 26).
3. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 50 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – 703 с.

4. Corpus Studiorum Universitatis Jagellonicae 1850–1918 / M. Barcik, A. Cieślak, D. Grodowska-Kulińska, U. Perkowska. – Т. III: A–D / red. J. Michalewicz. – Kraków, 1999.
5. *Franko I. Ich Seh Ohne Grenzen die Felder Liegen. Ausgewahlte Dichtungen / I. Franko // Aus dem Ukrainischen von Erich Weinert. – Berlin : Verlag Kultur Fortschritt, 1951. – 137 с.*

*Стаття надійшла до редакції 16.12.2013
Прийнята до друку 24.03.2014*

AN UNKNOWN TRANSLATION AND UNKNOWN LETTERS OF ADOLF ATLAS TO IVAN FRANKO

Roman HORAK, Yana HALABURKA

*Lviv National Literary and Memorial Museum of Ivan Franko,
150, Ivana Franka Str., Lviv, Ukraine, 79011*

The letters from Adolf Atlas to Ivan Franko are being published for the first time, as well as his unknown translation of the poem «If only you knew...» («Якби ти знав...») into the German language. The translator's biographical facts are displayed alongside with his correspondence with Ivan Franko.

Key words: Ivan Franko, Adolf Atlas, letters, translation of the poem «If only you knew...» .

НЕИЗВЕСТНЫЙ ПЕРЕВОД И НЕИЗВЕСТНЫЕ ПИСЬМА АДОЛЬФА АТЛАСА К ИВАНУ ФРАНКО

Роман ГОРАК, Яна ГАЛАБУРКА

*Львовский национальный литературно-мемориальный музей Ивана Франко,
ул. Ивана Франко, 150, Львов, Украина, 79011*

Впервые публикуются письма Адольфа Атласа к Ивану Франко, а также его неизвестный перевод поэзии «Если бы ты знал...» на немецкий язык. Приведены факты из биографии переводчика и судьба переписки между ним и И. Франко.

Ключевые слова: Иван Франко, Адольф Атлас, письма, перевод поэзии «Если бы ты знал...»

УДК 82-6.09=161.2=112.2

ЛИСТИ ГЕОРГА АДАМА ДО ІВАНА ФРАНКА

Микола ЗИМОМРЯ

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
вул. І. Франка, 34, Дрогобич, Україна, 82100*

Роман ГОРАК

*Львівський національний літературно-меморіальний музей Івана Франка,
вул. Івана Франка, 150–152, Львів, Україна, 79011*

Уперше публікуємо листи Івана Франка до відомого літературознавця та пропагандиста української літератури в Німеччині Георга Адама до Івана Франка, які охоплюють 1902–1906 роки. Розкриті також деякі досі невідомі в літературознавстві сторінки біографії Георга Адама та його зв'язок з українськими письменниками.

Ключові слова: Іван Франко, Георг Адам, листи, взаємодія українсько-німецьких літератур.

У досі опублікованій творчій спадщині Івана Франка та його епістолярії ім'я Георга Адама згадується тільки один раз: у листі до відомого болгарського письменника Петка Тодорова від 20 грудня 1902 року, який уперше опублікував Еміль Стефанов у 1956 році під назвою «Невідомий лист українського письменника Івана Франка до П. Ю. Тодорова» у № 8 журналу «Сентември» (с. 136), що зберігається в архіві П. Тодорова в Державному історичному архіві Болгарії у Софії.

«Очень жаль, – писал у цьому листі І. Франко, – что наши мечтания – сделать с г. Адамом прогулку по Болгарин, не исполнились. Здесь, конечно, вина прежде всего на обстоятельствах, которые не позволяют мне оторваться от Львова. Да, кроме того, прошлое лето было тяжело для меня и в финансовом отношении, так как постройка собственного домика истощила все мои и без того скудные средства. С завистью я слушал рассказы д-ра Адама о Вашем прекрасном отечестве и о Вашем путешествии. [...] Ежели бы Вы были так любезны написать нам для ЛНВ (“Літературно-науковий вісник”) статейку о влиянии м[а]л[о]русской лит[ературы] на болгарскую, то я был Вам очень благодарен, и не сомневаюсь, что чувство это разделяли бы все мои соотечественники. Не менее благодарен был бы я Вам за статью о болгарском рассказе. Я хочу в одной из следующих книжек напечатать статью д-ра Адама о Ботева с переводом некоторых его стихов. Я хотел бы со временем перевести всего Ботева и издать его с портретом Ботева с биографией особой книжкой, ежели бы только смог добыть его издание» [7, с. 216].

Про наміри І. Франка перекласти поезію Христо Ботева українською мовою стало відомо Г. Адаму, який був пристрасно захоплений Болгарією та її культурою. Тому він і переслав деякі поезії цього видатного письменника І. Франкові. Проте зробити їх переклад І. Франкові так і не вдалося, а надіслані матеріали залишилися в його архіві.

У коментарях до публікації цього листа у зібранні творів І. Франка в п'ятдесяти томах про Георга Адама, крім дат його життя: 1874–1948 роки, зазначено, що він був німецьким славістом і популяризатором слов'янських літератур, зокрема української, німецькою мовою.

Оскільки свого часу Г. Адам відгукнувся рецензією на «Ausgewählte Gedichte von Taras Schewtschenko» («Вибрані поезії Тараса Шевченка») в перекладі німецькою мовою Юлії Віргінії (Ляйпциг, 1911), опублікованої на сторінках журналу «Das literarische Echo» («Літературне відлуння») за 1912 рік (№ 19), то його ім'я потрапило у перший том відомого «Шевченківського словника», що вийшов 1976 року (с. 25). Тут про нього подано лаконічну інформативну нотатку: «Адам (Adam) Георг (8.ІІ.1874–1948) – німецький славіст, дослідник і популяризатор української літератури. Листувався з О. Кобилянською, І. Франком і О. Маковесем. У 1902 році відвідав Чернівці та Львів. Про Шевченка з позицій нім. прогресивної критики писав у розвідці “Сторіччя української літератури (1901)”».

А не так давно, у тритомнику «Світова велич Т. Г. Шевченка» (1964) містилася згадка про Г. Адама, де, наприклад, стверджувалось, що він помер 1914 року. Що й казати про найповніше видання творів Ольги Кобилянської, яке вийшло 1963 року, де замість року його смерті стояв знак запитання [5, с. 713].

Справді Г. Адам доволі активно листувався з О. Маковесем, О. Кобилянською та І. Франком. У відділі рукописів Інституту літератури імені Тараса Шевченка (фонд О. Маковея) зберігається три листи Г. Адама до нього (ф. 59, од. зберігання 2762). Листи написані у 1898–1902 роках. У фонді О. Кобилянської є також три листи, які написав Г. Адам у 1901–1902 роках (ф. 14, од. зберігання 1808). У фонді І. Франка (ф. 3, од. зберігання 5052) – шість листів, писаних у 1902–1906 роках. Жоден із тих листів досі не опублікований.

Творчість Г. Адама була під увагою «Літературно-наукового вісника», який у своїх коротких замітках під рубрикою «Що пишуть про нас» постійно інформував читачів навіть про найдрібнішу увагу цього німецького славіста до української культури, як наприклад, про публікацію ним двох українських емігрантських пісень з його передмовою та перекладі у № 7 штутгартського часопису «Aus fremden Zungen» («З чужих мов») за 1902 рік. Редакція навіть гордилася тим, як про «Літературно-науковий вісник» висловлювався у цій публікації цей відомий німецький славіст: «Крім того висловляє д. Адам, – писав Володимир Гнатюк, автор цього повідомлення, – гадку про наш “Вісник” отсими словами: Diese trefflich geleitete Monatsschrift, welche unter Mitarbeit der bedeutendsten kleinrussischen (ukrainisch-ruthenischen) Schriftsteller der Gegenwart nun mehr im fünften Jahre in Lemberg erscheint, ist der literarische Sammelpunkt aller Kleinrussen (Ukrainer, Russinen, Ruthenen), welche in Südrussland, dem östlichen Galizien, der Bukowina

und dem nordöstlichen Grenzgebiet Ungarns die Hauptmasse der Bevölkerung bilden¹. Наводимо сі слова як погляд стороннього європейського читача вашого журналу; вони можуть служити також за відповідь тим нашим землякам, що нераз висловлюють своє невдоволенє, не маючи ані змоги ані охоти порівняти наше виданє з иньшими подібними у иньших народів і спускаючись лише на свій “естетичний” смак та на “хлопський” розум. Як би наші люди привикли більше читати і річево думати, а менше критикувати з формальних або зовсім фантастичних причин, то ми певні, що наш Вістник мав би вже давно більше як 1000 передплатників. Ну, та підождемо... В.» [8, с. 23–24].

Цей же журнал часто перекладав деякі статті цього вченого і друкував на своїх сторінках, посилаючись на його авторитет. Наприклад, у перекладі Антона Крушельницького (Ч. П, т. 17, 1902, с. 172–177) була опублікована стаття Г. Адама «Дещо про румунську літературу».

І все ж залишається незрозумілим байдужість нашого літературознавства до цієї постаті, що поширювала й інтерпретувала українську літературу серед німецькомовного читача на рубежі XIX–XX століть. Зрештою не тільки нашого. Г. Адам був популяризатором російської, румунської, польської, болгарської літератури в Німеччині. Проте і тут, у Німеччині, він був і залишається маловідомим. Якщо не брати до уваги однієї незначної згадки у Кіршнеровому «Літературному календарі» за 1901–1915 роки, в иньших довідниках, енциклопедіях і подібних виданнях про нього немає жодної згадки.

Тільки 1998 року завдяки публікації Миколи Зимомпі «Zur Problematik von interliterarischen Kontaktbeziehungen: ihre Rolle im künstlerischen Prozeß an der Wende des XIX. zum Anfang des XX. Jh.» («До проблематики міжлітературних стосунків: їхня роль у художньому процесі на зламі XIX–XX століть»), яка була результатом роботи в різних архівах та яку надрукували в науковому збірнику на пошану академіка Миколи Мушинки «Благовісник праці» [6, с. 269–287], стала відома біографія цього палкого дослідника й пропагандиста української літератури в німецькомовному культурному просторі.

Георг Генріх Адам походив з робітничої сім’ї. Його батько Генріх Юліус Фрідріх Адам (1843–1914) був сином шевського майстра Фрідріха Шойєргота Моріца Адама (1813–1890), який народився у Польщі і працював складачем у друкарні. Йому довелося бути активним членом соціал-демократичної партії Німеччини. Він особисто знався з Вільгельмом Лібкнехтом (1826–1900). Є всі підстави стверджувати, що знав він також Августа Бебеля (1840–1913) та Карла Лібкнехта (1871–1919). Цим пояснюється, що здебільшого свої твори Г. Адам публікував у виданнях, які були друкованими органами цієї партії.

Мати Г. Адама – Юліана Амалія Радеке (1845–1923) походила зі Швергенця, що біля міста Позен (нині – Познань, Польща). Одруження батьків Г. Адама відбулося

¹ Цей провідний місячник з’явився п’ять років тому у Лемберзі, завдяки співпраці найвизначніших малоруських (україно-русинських) письменників сучасності він став об’єднуючим пунктом для усіх малоросів (українців, русинів, рутенців), які формують переважну більшість населення східної Галичини, Буковини та північно-східної території Угорщини. – *Переклад з німецької мови.*

21 жовтня 1870 року. Десь 1872 року вони переїхали до Берліна, де 8 лютого 1872 року й народився їх первісток Георг Адам, якому судилося бути єдиним сином у батьків.

Зростав Г. Адам в атмосфері, де поруч із німецькою мовою можна було чути і польську. Мати володіла декількома мовами і зуміла прищепити синові любов до слов'янських народів. Приміром, вже в юності Г. Адам володів кількома слов'янськими мовами, зокрема, польською, болгарською та лужицькою.

У 1887 році Г. Адам розпочав навчання у гімназії імені Лейбніца у Берліні і закінчив його 1893 року. Екзаменаційна комісія засвідчила, що він був старанним і уважним з усіх навчальних дисциплін. У гімназії Г. Адам як син соціал-демократа мав кличку «червоний».

Після закінчення гімназії 1893 року Г. Адам вступив до Берлінського університету імені Фрідріха Вільгельма. Батьки бажали, щоб їхній син був лікарем. Поряд із медичними предметами під час навчання в університеті протягом дванадцяти семестрів Г. Адам вивчав філософію, літературу та історію і завершив навчання в 1899 році, а відтак продовжив навчатися в університеті в Ростоці, де після зимового семестру 1899–1900 року в 1901 склав необхідні екзамени на лікарську спеціальність, а після захисту дисертації 30 березня 1901 року на тему «Періодичне божевілля», виконаної під керівництвом професора Шухарта із Ростока, отримав звання доктора медицини. Дисертація видана окремою книжкою ростockькою друкарнею Карла Гіншторфа. Вона не втратила своєї цінності ще й сьогодні, як і низка його медичних статей. Г. Адам написав ці дослідницькі студії, власне, як професійний лікар і науковець. Тривалий час він працював у психіатричній лікарні в Заксенберзі, що біля міста Шверін, а потім у шпиталі, що функціонував у дільниці Берлін-Бух. Свою лікарську професію Г. Адам сприймав як гуманний обов'язок. Йому була чужа шовіністична атмосфера у вільгельмівській Німеччині, що панувала в певних академічних колах. Не дивно, що у похмурі часи фашизму він цілком відійшов від громадського життя і жив самотньо в передмісті Берліна – Фінкенкруг. В останні роки свого життя Г. Адам інтенсивно цікавився російською літературою. Зокрема, в 1946 році він надіслав свої статті до редакцій таких журналів, як «Tägliche Rundschau», «Der Aufbau», «Die Kunst», «Für Dich», «Sonntag», «Berliner Hefte».

Варто зазначити, що Г. Адам активно досліджував творчість Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника, а також Олександра Пушкіна, Антона Чехова, Максима Горького, Володимира Маяковського. Низка його праць про їхню творчість ще й досі залишається неопублікованою. Щоправда, не кожна праця Г. Адама може бути названа новаторською, але всі вони викликають певний інтерес. Навіть за сучасної доби вони – своєрідне свідчення його духовних устремлень, сказати б, свідцтво сприйняття ним того чи іншого письменника та його творчості.

Особливо цікаві для нас статті Г. Адама про українську літературу. Перша така студія з'явилася 1898 року, а остання датується 1912 роком. Це був той період його діяльності, який приніс йому найбільші успіхи в царині літературознавства та літературної критики.

І хоча й не всі плани Г. Адама стосовно української літератури могли бути здійснені, проте він щиро хотів глибше і ширше знайомити німецькомовного читача з українською

літературою. Уже наприкінці 1899 року він виношував ідею написати хоч би короткий нарис не простої долями історії української літератури, починаючи від 1798 року, коли з'явилася «Енеїда» І. Котляревського, від якої вона починає свій новий відлік, аж до сучасних йому письменників. На жаль, обставини склалися так, що цьому не судилося здійснитися.

Окрім критичних та літературознавчих статей літературно-критичного змісту, які друкувались у тодішніх провідних журналах («Das literarische Echo», «Aus fremden Zungen» і «Magazin für die Listeratur des Auslandes»), Г. Адам писав й власні оригінальні твори: поезію, прозу та драми. Серед них цікавою видається чотириактова комедія «Ein Ölbrandt» («Ольбрандт»), а також п'єса на дві дії «Falsch beschuldigt» («Несправедливо звинувачений»), що написана 1893 року. У загальній кількості він написав понад тридцять творів, які залишилися неопублікованими. Його драматичні твори мають не вельми високу вартість. Не належить до кращих здобутків і його поезія, де не відчувається того потужного обдарування, яке натомість є у його літературознавчих працях.

В одному з віршів Г. Адам задекларував рядки – «Liebe zur Menschheit! Zum Gutten und Schönen!...» («Любов до людства! До доброго і прекрасного!...»). Вони можуть слугувати епіграфом до його діяльності, бо саме під цим гаслом написано більшість його творів на мотиви слов'янських народів. Особливу симпатію він явив до українців та болгар, історичну долю яких вважав нещасливою. Що ж до українців, то він чітко усвідомлював, що бере на себе вельми відповідальне завдання зробити доступними німецьким читачам імена ще майже невідомих у Німеччині авторів нової хвилі української літератури.

Його перша наукова праця «Aphorismen üben die Todesfurcht» («Афоризми про страх смерті») опублікована 1894 року в журналі «Lichtstrahlen», що був органом релігійно настроєної гуманістичної громади. Ця публікація не зазнала успіху. Ім'я Г. Адама не було помічене, проте саме на час публікації цієї статті припадає зростання його політичної активності як соціал-демократа в Берлінському університеті. «Його передова позиція, – писав Норберт Рандов, – спонукала його у час, коли прусько-націоналістичний ура-патріотизм найбільше формував обличчя Берлінського університету, шукати представників студентських кіл, котрі також протистояли б цьому зламові духу. Адже вони зазнавали переслідувань. І це були якраз студенти із слов'янських країн, з якими спілкувався Адам. Серед них, здається, болгарі справляли на нього найбільше враження»¹.

Чи були серед тих студентів українці, досі не вдалося з'ясувати. Певна річ, що зацікавлення Г. Адам історією слов'янських народів, привели його у центр дискусій, які велись у Берліні при тамтешньому університеті серед студентів – вихідців зі слов'янських країн. Г. Адама був співробітником соціал-демократичних та подібних за духом друкованих органів, зокрема: «Neue Zeit» («Новий час»), «Wahrer Jakob» («Справжній Якуб»; сатиричний журнал соціал-демократичної партії Німеччини), «Gleichheit» («Рівність», часопис, який видавала Клара Цеткін), «Das literarische Echo» («Літературне відлуння»; літературно-мистецький журнал).

¹ Окремі щоденникові записи Г. Адама зберігаються в особистому архіві М. Зимомрі.

Позитивний вплив на Г. Адама мав Людвіг Якобовський (1868–1900) – відомий німецький письменник, редактор літературно-наукового журналу «Die Gesellschaft» («Суспільство»), який виходив у Дрездені упродовж 1885–1902 років.

У журналі друкували переклади творів і статей українських письменників. Тут, зокрема, був опублікований німецькомовний автопереклад вірша Лесі Українки «To be or not to be?», а також її поезія в прозі «Ein Brief ins Weite» («Лист у далечинь»). До речі, обидва твори 1970 року судилося вперше віднайти одному з авторів цих рядків...

Людвіг Якобовський мав намір видати німецькою мовою антологію української малої прози у двох томах. Передбачалося вмістити художні образки І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Маковея, Леся Мартовича, О. Кобилянської. Однак реалізувати ці плани він не встиг. Після його смерті, що припала на 2 грудня 1900 року, згадані твори в адекватній інтерпретації О. Кобилянської були видрукувані на шпальтах віденського журналу «Ruthenische Revue» («Український огляд»). До слова, низка оповідань Л. Якобовського в українськомовному перекладі побачили світ у газеті «Буковина». До того ж Леся Українка переклала російською мовою два оповідання Л. Якобовського для журналу «Жизнь»; її перу належить і змістовна оцінка художньої спадщини письменника. Саме завдяки йому Г. Адам познайомився з багатьма діячами німецької культури. Також Г. Адам був одним із найактивніших членів товариства «Die Kommenden», що під кінець 1899 року заснував Людвіг Якобовський. Воно складалося з митців, науковців, любителів мистецтва. Література була постійним предметом дискусій на засіданнях гуртка. Серед обговорюваних питань часто звучала й тема німецько-слов'янських відносин. Суттєву роль у процесі їхнього поживлення відігравали болгарські письменники Пенчо Славейков (1866–1912) та особливо Петко Тодоров. Невдовзі болгарська література захопила Г. Адама як одержимого дослідника. Він познайомився з багатьма тодішніми творцями болгарського письменства.

Що ж стосується української літератури, то його приваблювала радше трагічна історія України, болі її неупокороного духовно народу, розмаїта усна народна творчість, а також багата на мотиви література. Йому були відомі німецькомовні джерела про Україну і найперше – найбільш ґрунтовна зарубіжна праця «Geschichte der Ukraine und der Cosaken» («Історія України та козаків»; Галле, 1796) Й. Х. Енгеля (1770–1814). Це засвідчує вже перша стаття Г. Адама, присвячена українській літературі. Вона надрукована на шпальтах журналу «Literarisches Echo» під назвою «Kleinrussland» («Малоросія»), власне, як результат його дослідницьких пошуків, студій, стосовно історії та фольклору українського народу. Впадає в око його добра обізнаність з тодішньою українською періодикою.

Врешті 1902 року Г. Адаму судилося подорожувати землями слов'янських народів. Це сталося не без активних ініціатив з боку О. Кобилянської. Г. Адам прагнув зібрати матеріали до нових досліджень, а також зробити кроки, які б зумовили поживлення творчої співпраці та взаєморозуміння між слов'янськими та німецькими діячами культури.

Ця поїздка, про яку писав у цьому листі І. Франко авторіві «Ідилій», тобто П. Тодорову, розпочалася 30 квітня 1902 року. Г. Адам виїхав з Берліна через Дрезден до Праги,

де вже на нього чекав болгарський побратим. Після екскурсії містом 2 травня, тобто відвідин Чеського національного музею, театру, ратуші, він був на урочистому прийомі, влаштованому на його честь. У цьому дійстві взяли участь близько двадцяти болгар, четверо сербів, троє українців, двоє чехів, двоє словенів і один росіянин. Ініціатором цієї справді величної гостини був П. Тодоров. Першим виступив Г. Адам з короткою промовою, яку закінчив словами: «Да живее България!» («Нехай живе Болгарія!»).

Від імені української спільноти на прийомі виступив приятель О. Кобилянської, з яким Г. Адам до того вже спілкувався польською мовою. Про це він особисто повідомляв О. Кобилянську в листі 3 травня 1902 року. На жаль, прізвище цього учасника досі не вдалося встановити.

Після низки промов учасники урочистості співали національні гімни слов'янських народів, у тім числі прозвучав і милозвучний гімн «Ще не вмерла України», виконали відомий болгарський танець. Найімовірніше йдеться про танець хоро, який серед болгар набув особливої популярності.

3 травня 1902 року Г. Адам разом з П. Тодоровим поїхав через Відень і Будапешт до Белграда, куди прибув увечері 4 травня. Наступного дня обидвох прийняв Костянтин Величков (1855–1907), герой національно-визвольної боротьби болгарського народу. Він був близьким духом Іванові Вазову (1850–1921). К. Величков виконував на той час обов'язки посла. Після обіду вони відвідали видатного сербського письменника Янко Веселіновича (1862–1905), автора роману «Гайдук Станко».

Разом з П. Тодоровим Г. Адам пароплавом вирушили у півтораденну подорож від Белграда до містечка Рушук (сучасне Русе). З нагоди 25-річного ювілею перебування на троні болгарського митрополита тут відбулися урочистості, в яких взяли участь представники болгарської інтелігенції. Вони справили сильне враження на Г. Адама.

7 травня Г. Адам і П. Тодоров залізницею поїхали з Рушука до Тирнова. Відтак, на їхньому шляху було місто Елена, де народився П. Тодоров. Воно припало Г. Адаму до душі. Про це він повідомляв у листі до матері. Упродовж 22-денної подорожі друзі відвідали, окрім Софії, ще й Пловдив, Скобелево, Габрово, Казанлик та інші міста. А 24 травня 1902 року Г. Адам був присутній на святі Кирила та Мефодія, провідників слов'янської письменності.

27 травня численні представники болгарської громадськості з ініціативи П. Тодорова приготували заслуженому гостеві з Німеччини урочисте прощання. І того ж дня Г. Адам дістався до Рушука з наміром зустрітись із Вожаном Ангеловим. Однак запланована зустріч не відбулася. Тому він наступного дня поїздом виїхав з Рушука через Бухарест до Чернівців. Маршрут передбачав зупинку в Бухаресті, де Г. Адам побував в університеті та редакціях періодичних видань. Звідси 30 травня Г. Адам прибув о сьомій годині ранку до Чернівців, де пробув приблизно 15 годин. На вокзалі його зустріли О. Кобилянська, її брат Юліан та О. Маковей, який з 1899 року викладав україністику в учительській семінарії та в Чернівецькому університеті. Перебування німецького гостя в столиці Буковини було нетривалим. У контексті з темою годі тут закрювати бесіду про причини. А все ж варто виокремити факт важко зрозумілого мотиву розчарування, яке охопило Г. Адама після побачення з О. Кобилянською. В

очах німецького друга вона виглядала хворобливою... Однак він плекав надію, що невдовзі приїде ще раз на землю Буковини, щоб разом з О. Кобилянською вирушити на прогулянку в гори до Кімполунгу.

«Що пан Георг Адам, – писала Ольга Кобилянська 11 липня 1902 року Петку Тодорову, – був у мене, мабуть, уже і від нього знаєте. Не можу вам сказати, яку велику радість справив нам своїм прибуттям, а се вже маю я Вам, дорогий товариш, завдячити. Та лиш жалували ми, що так коротко був у нас, бо приїхав о 3-ої з полудня, а виїхав о 10-тій вечером, так що не міг з всією нашою громадою русинів бачитись, та все ж таки пізнав видніших з них» [5, с. 508].

Тоді ж Г. Адам познайомився з професорами Чернівецького університету Степаном Смаль-Стоцьким та О. Поповичем. Крім Чернівецького університету, гість відвідав редакцію газети «Буковина» (1885–1910), яку заснував Юрій Федькович. Завдяки творцеві поеми «Лук'ян Кобилиця» та Осипу Маковею, який був її редактором (1895–1897), видання здобуло широку популярність і має заслуги перед українською літературою. У редагованому О. Маковеєм додатку до газети було надруковано кілька творів О. Кобилянської. Тому й не дивно, що Г. Адам явив великий інтерес до цього часопису і висловив бажання його передплачувати.

Поза увагою Г. Адама не залишилися і низка красназвнич праць про Буковину, наприклад, ті, що вийшли з-під пера визначного знавця краю Раймунда Фрідріха Кайндля (1866–1930), які високо оцінив Іван Франко. Із Кайндлевої ґрунтовної студії «Гуцули», що вийшла у Відні 1894 року, він використав 25 перекладених українських народних пісень, коли готував власні переклади деяких українських пісень, зокрема, з емігрантського циклу.

Під час перебування в Чернівцях Г. Адам прагнув особисто познайомитися з Р. Ф. Кайндлем, який був професором історії Австрії у стінах Чернівецького університету. Але це його бажання не здійснилося. «Чи не могли б Ви, – писав Г. Адам О. Кобилянській 24 червня 1902 року, – передати мої найкращі вітання панам професорам Смаль-Стоцькому і Поповичу, а також іншим панам передайте, будь-ласка, мою найщирішу вдячність. Мої поклони адресую також професору Кайндлю, з яким я так і не зміг познайомитися» [2].

З Чернівців Г. Адам виїхав до Львова, де його приязно зустріли І. Франко і В. Гнатюк. Перебування у Львові було ще коротшим, ніж у Чернівцях. Через сім годин він виїхав з міста Лева. Через Прагу і Дрезден він повернувся до Берліна. Зустріч з І. Франком викликала в Г. Адама справжнє захоплення. «Шановний пане докторе, – писав він І. Франкові із Заксенберга 11 червня 1902 року, – після того, як я дещо заспокоївся в оточенні моїх мекленбуржців від усіх моїх подорожей, починаю усвідомлювати ті враження і спогади, які досі перебували в достатньо хаотичному стані. Власне, через контраст із тим, що нас тепер оточує і дозволяє розвивати думки про їхній вплив загальною. І це задоволення, з яким я тепер усе переживаю ще раз, я мушу висловити і Вам мою сердечну вдячність за люб'язний і дружній прийом, яким я тішився у Вас. Коли ж мене огортає жаль, що так швидко промайнули чудові дні, то я негайно хапаюся за думку, що я знову якнайшвидше приїду до Лемберга; так, тоді Лемберг уже не буде останнім у моїй подорожі стосовно часу. Я думаю, Вас нема потреби переконувати у

тому, як мені щиро шкода, що недавно я не зміг поїхати разом з Вами, але й справді вже потрібно було поспішати з поверненням, бо вже наступного дня після мого повернення вирушив також у подорож і наш директор» [3, арк. 369–379].

У Львові Г. Адам побував у Науковому товаристві імені Шевченка, відвідав бібліотеку Осолінських та університет. Він скористався нагодою ознайомитися з реліктами Стрийського парку, біля якого мешкав В. Гнатюк, а на Софіївці будував свою хату І. Франко. Пам'ятки Львова винятково сподобалися Г. Адаму. Він охоче сперечався з думкою П. Тодорова, коли останній висловив критичний докір про місто Лева. Натомість для Г. Адама воно було самобутнім музеєм просто неба – симпатичним, жвавим і архітектурно привабливим. Можна тільки пошкодувати, що перебування Г. Адама не знайшло свого відображення на сторінках тодішньої львівської преси.

За порадою О. Кобилянської та О. Маковея, Г. Адам встиг познайомитись у Львові з професором Володимиром Шухевичем (1850–1915), автором капітальної праці «Гуцульщина». Вона справила на нього сильне враження. «Вона (Шухевичева праця “Гуцульщина”) цікавила мене особливо, – писав він О. Кобилянській у листі від 24 червня 1902 року, – бо тут я зміг знайти екстракт того, що побачити мені поки що недоступне» [2]. Нічого дивного в тому не було, бо у цій унікальній праці Г. Адам знайшов відповіді на дуже багато питань, пов'язаних з Гуцульщиною, які його цікавили. Подарували ці книги Г. Адаму при відвіданні філологічної секції НТШ, де на той час її головою був О. Колесса, а І. Франко – заступником. Зустріч відбулася перед обідом у головному корпусі Товариства, на вул. Чарнецького, 26. Опісля приїзду додому Г. Адам уважно вивчав отримані матеріали, про що він повідомляв О. Кобилянській у вже згадуваному листі від 24 червня 1902 року, що й досі залишається неопублікованим.

Ця подорож надихнула Г. Адама на глибше вивчення, власне, дослідження української народної поезії. Він опирався на праці І. Франка, В. Гнатюка, В. Шухевича, а також Р. Ф. Кайндля, К. Францоza, Г. Купчанка.

Про зустріч з І. Франком Г. Адам докладно розповів П. Тодорову у листі з червня 1902 року. Про конкретні деталі йдеться в неодноразово згадуваному листі від 24 червня 1902 року. «Дивно, – писав він О. Кобилянській, – аж лише зараз до моєї свідомості по-справжньому дійшло значення усього того, що я бачив і пережив. Всюди все здавалось мені таким звичним, знайомим і привітним, що я почував себе не інакше, як вдома. І саме зараз, оскільки я відчуваю це в своїх спогадах ще яскравіше, для мене це лише суцільна радість!» [2]. Писав від про враження від подорожі і О. Маковою в листі від 14 червня 1902 року: «І мені справляє велику радість пережити ще раз ті чудові чудові дні, годиночки, які ми провели разом у Чернівцях, за що я Вам зараз сердечно дякую. І коли мені стає шкода, що все так швидко промайнуло, то я негайно хапаюся за думку, що я якомога скоріше приїду до Вас вдруге» [4].

Перебування Г. Адама в Галичині та Буковині було коротким і тривало 22 години. Його відпустка закінчилася. «По обіді (тобто 1 червня о 14.55 год.) подорож розпочалася знову, – писав він у листі від 19 липня 1902 року П. Тодорову, – тепер вже без зупинок аж до Берліна, бо моя відпустка переступила через межу. Тут я також зміг побути лише півтора дня і знову прибув з триденним запізненням до улюбленого Заксенберга, де мене з нетерпінням чекали!»¹.

¹ Приватний архів М. Зимомрі.

Після повернення в Німеччину Г. Адам намагався інтенсивніше поширювати твори українських письменників. Особливу увагу заслуговує його спроба видати збірку творів О. Кобилянської, яку вже підготував Л. Якововський до друку у видавництві Піерзона. Ця вже друга книжка творів української письменниці у перекладі німецькою мовою мала з'явитися дещо пізніше у берлінського видавця Бруно Касірера. Для першої, яка називалась «Kleinrussische Novellen» (Мінден, 1901) він написав ґрунтовну передмову «Ein Jahrhundert kleinrussischer Literatur» («Століття української літератури»). Примітний факт: її обсяг становив 28 сторінок. Захоплення українською літературою тривало близько п'ятнадцять літ (1898–1912). До 1906 року Г. Адам був найактивнішим популяризатором української літератури в Німеччині. Цінний відгук про Шевченкові твори в перекладах Юлії Вірґінії, опублікований 1912 року в журналі «Literarisches Echo», був останньою працею, що безпосередньо пов'язана з українською літературою. Після 1912 року сольний голос Г. Адама як дослідника духовних устремлінь українського народу згас... Проте цілком імовірно, що ще віднайдуться статті про Україну в спадщині Г. Адама, яка досі не зібрана й не вивчена достатньо. Важлива деталь: все, що він зробив у цій царині до 1906 року, власне, з огляду на кількість праць та їхню дослідницьку вартість, не може не викликати й сьогодні щирого захоплення. Високої думки про Г. Адама як славіста були Едуард Вінтер, Ебергард Райснер, Норберт Рандов, Едуард Баер, Дітмар Ендлер, Лариса Робіне.

За межу вічності Г. Адам відійшов 14 травня 1948 року в Ростоці, де й похований. Доля його архіву нагадує драму, якою мало хто цікавиться. Він жив самотньо у винайманий квартирі. Після його смерті власник здав помешкання у винайм іншому квартирантові. Останній спакував духовний спадок Г. Адама у валізи, які виніс на горище... Окремі матеріали врешті потрапили в руки Миколи Зимомрі, одного з авторів цього дослідження.

Про взаємини між Г. Адамом та І. Франком, які тривали від 1902 року, тобто від часу приїзду до Львова Г. Адама до початку 1906 року, повністю відображають його шість листів, які зберігаються в Інституті літератури імені Тараса Шевченка НАН України (фонд І. Франка) і які публікуємо тут уперше зі збереженням усіх особливостей тексту. Листів І. Франка до Г. Адама виявити не вдалося.

№ 1

Sachsenberg. 11 Juni [1902]

Sehr geehrter Herr Doktor,

nachdem ich nun im Kreise meiner Mecklenburger etwas zur Ruhe gekommen bin von all meinen Fahrten, beginnen wir die. Bilder und Erinnerungen, die bisher ziemlich wirt durcheinander wirbelten, sehe zu klären und durch den Kontrast mit der gegenwärtigen Umgebung erst ihre volle Wirkung zu entfalten. Und diese Freude, mit der ich alles jetzt noch einmal durchlebe, muss ich auch Ihnen ausdrücken und meinen herzlichen Dank für die lebenswürdige, freundliche Aufnahme, die ich bei Ihnen gefunden. Wenn mich das Bedauern fasst, dass die schönen Tage so schnell vorübergehen mussten, so flüchte ich mich schell zu dem Gedanken, dass ich sobald als möglich zum zweiten Male kommen werde, und dann darf Lemberg nicht am Ende meiner Reise und meiner Zeit liegen. Ich brauche Ihnen wohl nicht zu versichern, dass ich aufrichtig bedauerte, neulich nicht mit Ihnen fahren zu können, aber es war wirklich die höchste Zeit, dass ich zurückkehre, denn am nächsten Tage nach meiner Ankunft verreiste unser Direktor.

In Beiliegendem schicke ich Ihnen drei Gedichte von Boteff und einen kleinen Artikel über ihn, sollten Sie noch weitere Gedichte von ihm interessieren, so schicke ich sie Ihnen gern. Zugleich erlaube ich mir einen kleinen Auszug, den ich aus Ihrer Studie im Вістник gemacht habe, beizulegen. Und, nicht wahr, ich darf hoffen, recht bald einmal ein Lebenszeichen von Ihnen zu erhalten?

Mit herzlichstem Dank und freundlichen Grüßen
Ihr ergebener
Georg Adam

z. Z.
Sachsenberg
Bei Schwerin (Mecklenburg)

Хаджи Димитръ

Живъ е той, живъ е! Тамъ на Балкана
Потъналъ въ кърви, лежи и пъшка
Юнакъ от дълбока на гърди рана,
Юнакъ въ младостъ и въ сила мъжка.

На една страна захвърлилъ пушка,
На друга сабя на две строшена,
Очи тъмнеятъ, глава се люшка,
Уста проклина цяла вселена.

Лежи юнакътъ, а на небето
Слънцето спряно сърдито пече...
Жътварка пее нейде в полето,
И кръвътъ още посилно тече!

Жътва е сега... Пейте, робини,
Тезъ тъжни песни! Грей и ти, слънце,
В таз робска земя! Ще да загине
И тоя юнак... Но млъкни, сърце!

Тозъ, който падне въ бой за свобода,
Той не умира: него жалеятъ
Земя и небе, звяръ и природа,
И певци песни за него пеятъ...

Денем му сянка пази орлица,
И вълкъ му кротко раната ближи;
Надъ него соколъ, юнашка птица,
И тя се за братъ, за юнакъ грижи!

Настане вечеръ – месецъ изгрее,
Звезди обсипватъ сводътъ небесенъ;
Гора зашуми, вятъръ повее, –
Балканътъ пее хайдушка песенъ!

И самодиви въ бяла премена,
Чудни, прекрасни, песенъ поемнатъ, –
Тихо нагазатъ трева зелена
И при юнакътъ дойдатъ, та седнатъ.

Една му съ билки раната върже,
Друга го пръсне съ вода студена,
Третя го въ уста целуне бърже, –
И той я гледа, – мила, засмена!

«Кажі ми, сестро, де – Караджата?
Де е и мойта вярна дружина?
Кажі ми, пакъ ми вземи душата, –
Азь искамъ, сестро, тукъ да загина!»

И плеснатъ съ ръце, па се прегърнатъ,
И съ песни хвъркнатъ те в небесата, –
Летятъ и пеятъ, дорде осъмнатъ,
И търсятъ духътъ на Караджата...

Но съмна вече! И на Балкана
Юнакътъ лежи, кръвътъ му тече, –
Вълкътъ му ближи лютата рана,
и слънцето пакъ пече ли – пече!

11 Августъ 1873

Обесвание на Василь Левски

О, майко моя, родина мила,
Защо тѣй жално, тѣй милно плачешъ?
Гарване, и ти, птицо проклета,
На чий гробъ там тѣй грозно грачешъ ?

Ох, зная, зная, ти плачешъ, майко,
За туй, че ти си черна робиня,
За туй, че твоятъ свещенъ гласъ, майко,
Е гласъ безъ помощъ, гласъ въ пустиня.

Плачи! Тамъ близо край градъ София
Стърчи, азъ видяхъ, черно бесило,
И твой единъ синъ, Българйю,
виси на него съ страшна сила.

Гарвана граче, грозно, зловещо,
Псета и вълци вят в полята,
Старци се молятъ богу горещо,
Жените плачатъ, пищятъ децата.

Зимата пее свойта зла песенъ,
Вихрове гонятъ тръни въ полето,
И студъ, и мразъ, и плачъ безъ надежда
Навяватъ на тебъ скръбъ на сърцето.

Декемврий 1876

До моето първо либе

Остави тази песенъ любовна
Не вливай ми въ сърдце отрова –

Младь съмь азь, но младость не помна,
Пакь и да помня, не ровя
Туй, що съмь ази намразиль
И предь тебе съ крака погазиль.

Забрави туй време, 'га плачахъ
за погледъ милъ и за въздишка:
Робъ бяхъ тогазъ – вериги влачахъ,
Та за една твоя усмивка,
Безумен азъ светътъ презирахъ
И чувства си въ калъта увирахъ!

Забрави ти онезъ полуди,
Въ тезъ гърди вечъ любовъ не грее
И не можешъ я ти събуди
Тамъ, де скръбъ дълбока владее,
Де сичко е съ рани покрито
И сърце зло въ злоба обвито!

Ти имашъ гласъ чудень – млада си,
Но чуешъ ли какъ пее гората?
Чуйшъ ли какъ плачатъ сиромаси?
За тозъ гласъ ми копней душата,
И тамъ тегли сърце ранено,
Тамъ, де е се съ кърви облено!

О, махни тезъ думи отровни!
Чуй какъ стене гора и шума,
Чуй какъ ечатъ бури вековни,
Как нареждатъ дума по дума –
Приказки за стари времена
И песни за нови теглила!

Запей и ти песень такава,
Запей ми, девойко, на жалость,
Запей какъ братъ брата продава,
Как гинатъ сили и младость,
Как плаче сиротна вдовица,
И какъ теглятъ безъ домъ дечица!

Запей, или млъкни, махни се!
Сърце ми вечъ трепти – ще хвръкне,
Ще хвръкне, изгоро, – свести се!
Тамъ, де земя гърми и тътне
Отъ викове страшни и злобни
И предсмъртни песни надгробни...

Там... там буря кърши клонове,
А сабля ги свива на венець;
Зинали са страшни долове,
И пици въ тяхъ зърно отъ свинець,

И смъргъта й тамъ мила усмивка,
А хладенъ гробъ сладка почивка!

Ахъ, тезъ песни и тазъ усмивка
Кой гласъ ще ми викне, запее?
Кървава да вдигна напивка,
Отъ коя и любовъ немее,
Пакъ тогазъ и самъ ще запее
Що любя и за що милея!...

10. Юний 1871.

Заксенберг, 11 червня [1902]

Шановний пане докторе,

після того, як дещо заспокоївся в оточенні моїх мекленбуржців від усіх моїх подорожей, ми починаємо собі усвідомлювати враження і спогади, які досі перебували в достатньо хаотичному стані, через контраст із тим, що нас оточує зараз і розвивати їхній повний вплив. І це задоволення, з яким я тепер усе ще раз переживаю, я мушу виразити і Вам, а також свою сердечну вдячність за люб'язний і дружній прийом, яким я тішився у Вас. Коли мене огортає жаль, що так швидко промайнули чудові дні, то я негайно хапаюся за думку, що я знову приїду до Лемберга якнайшвидше, і тоді Лемберг уже не буде останнім у моїй подорожі і моему часі. Я думаю, Вас нема потреби переконувати у тому, як мені щиро шкода, що недавно я не зміг поїхати разом з Вами, але й справді вже потрібно було поспішати з поверненням, бо вже наступного дня після мого повернення вирушив також у подорож і наш директор.

Разом з листом я висилаю Вам три вірші Ботева¹ і невеличку статтю про нього. У разі якщо Вас, можливо, зацікавлять і інші його вірші, я із задоволенням їх Вам вишлю. Разом з тим я дозволю собі додати до цього листа невеличкий уривок з Вашої статті у Вістнику². Ну, і сподіваюся, чи не так, достатньо швидко отримати від Вас ознаки життя.

Із сердечною вдячністю і дружнім привітом
Георг Адам

¹ Христо Ботев (1849–1876) – болгарський революційний діяч, публіцист і поет. Загинув у боротьбі за визволення Болгарії під час Квітневого повстання 1876 року. Георг Адам у цьому листі вислав три вірші Х. Ботева «Хаджи Димитр» («Хаджи Димитр»), «Обесвание на Василь Левски» («Страта Василя Левського»), «До моего първо либе» («Моїй першій любові»).

Доля присланої Г. Адамом «невеличкої статті» про Х. Ботева невідома.

² За час видання «Літературно-наукового вісника» на його сторінках були опубліковані наступні переклади з болгарської мови, поезії: Ксенофон Жинзидов «Болгарія, коханий, милий краю», переклав П. Грабовський (1900, т. 11, ч. I, с. 364); Любен Каравелов «Як умру, не насипайте», переклав П. Грабовський (1900, т. 11, ч. I, с. 364); Георгій Раковський «Де б'ється Болгарин», переклав П. Грабовський (1901, т. 13, ч. I, с. 92); Петро Славейков «Ми прощались, розставались», переклав П. Грабовський (1901, т. 13, ч. I, с. 91). Петро Славейков «Чи почує голос сина ненечка-мамуся», переклав П. Грабовський (1900, т. 11, ч. I, с. 364); В'ячеслав Стах «Музо, на ласку панів не зважаймо», переклав П. Грабовський (1901, т. 13, ч. I, с. 92–93); Добрил Чинтулов «“Вставай, юначе” Всіх з Балкана...» переклав П. Грабовський (1901, т. 13, ч. I, с. 91), а також прозу: оповідання Петка Тодорова «Батьківщина», переклав Ю. Б. (1901, т. 14, ч. 1, с. 202–209); «Гусярева мати», переклав В. Гнатюк (1906, т. 36, с. 80–83), «І знов зацвітуть цвіти», переклав В. Гнатюк (1906, т. 34, с. 99–101); «На зарінку», переклав Ю. Б. (1901, т. 14, ч. 1, с. 209–212).

У даний час
Заксенберг біля Шверіна

ЛЛ, ф. 3, № 1624, арк. 369–379. Рукопис. Оригінал.
№ 2

Sachsenberg, 7. Okt. [1902]

Sehr geehrter Herr Doktor,
jetzt muss ich aber mit einer großen Klage zu Ihnen kommen: seit langer Zeit habe ich schon gar nichts mehr aus Lemberg bekommen! vom Вістник ist das letzte Heft, das mir zugeht, das diesjährige Märzheft. Würden sie nun die Güte haben, mir den Вістник von Heft IV incl. ob hierher schicken zu lassen? Haben sie meinen Brief vom 14. Juni mit den Gedichten von Boteff erhalten? und haben Sie schon etwas von den Gedichten übersetzt? Es würde mich sehr freuen, wenn es Ihre Zeit erlaubt, eine Nachricht von Ihnen zu erhalten.

wollen Sie auch, bitte, den Herren Hnatjuk und Truš meine besten Grüsse übermitteln.
Mit herzlichen Grüssen

Ihr ergebener Georg Adam

Sachsenberg
Bei Schwerin (Mecklenburg)

Заксенберг, 7 жовтня [1902]

Шановний пане докторе,

Мушу звернутися до Вас з великою скаргою: я давно вже нічого не одержував із Лемберга! Останній Вістник, який дійшов до мене, був березневий номер. Чи не були б Ви так ласкаві розпорядитися прислати мені сюди Вісника, починаючи від; 4 зошита включно? Ви отримали мого листа від 14 червня із віршами Ботева¹, і може щось із цього переклали²? Я був би дуже радий, якщо дозволить Вам час, отримати від Вас вісточку.

Передайте ще, будь ласка, мої найкращі вітання панам Гнатюку і Трушу.

Із сердечним привітом Ваш Георг Адам

Заксенберг
біля Шверіна (Мекленбург)

ЛЛ, ф. 3, № 1624, арк. 305–307. Рукопис. Оригінал.

№ 3

Sachsenberg, 3. August [1903]

Lieber Herr Doktor,

nun muss ich doch mit einer Entschuldigung beginnen! Sie sind gewiss recht böse, dass ich auf Ihren so freundlichen Brief, der mir aufrichtige Freude bereitet hat, so lange nicht geschrieben habe, dabei habe ich ihn immer an exponierter Stelle in meinem Schreibtische liegen gehabt, damit er ja zu recht baldiger Beantwortung kommt, aber, na – Sie wissen wohl, wie es kommen kann. Nun muss ich Sie aber an das erinnern, was Sie mir damals geschrieben haben. Ich hatte mich sehr gefreut über die Aussicht, die Sie mir machten, bald einige Bände Ihrer Novellen zu bekommen, und würde Ihnen nun sehr dankbar sein, wenn Sie meinen Wunsch erfüllen könnten. Die Sache mit dem Вістник ist noch immer auf demselben Fleck: ich habe seit dem März vorigen Jahres

¹ Йдеться про поезію Х. Ботева «Хаджи Димитръ» («Хаджі Димитр»), «Обесвание на Василь Левски» («Страта Василя Левського»), «До моего първо либе» («Моїй першій любові»).

² Іван Франко не переклав присланих йому віршів Х. Ботева. Українською мовою вони не перекладалися. Російською мовою поезію «Хаджи Димитр» переклав О. Ревич, який опублікував її у журналі «Дружба Народов» (2009, №8), а поезію «Казнь Василя Левско-го» перекладами Олександр Борисов, Леонід Мартинов і О. Шаховська.

kein Heft zu sehen bekommen und möchte Sie nun bitten, die Zusendung doch möglichst bald zu veranlassen, sonst bin ich ja ganz aufs Trockne gesetzt. Das «Lit. Echo» geht Ihnen doch noch regelmäßig zu? Ich erhalte die «Ruth. Revue» und verfolge sie mit vielem Interesse, muss aber gestehen, dass ich mich noch nicht einmal bei Herrn Sembratowycz bedankt habe. Neuerdings habe ich in der «Köln. Zeitg.». Einen kleinen Artikel über die moderne bulgarische Literatur veröffentlicht; wenn er Sie interessieren sollte, werde ich mir erlauben, ihn Ihnen zu schicken. Haben Sie vielleicht Todoroff gesprochen? vor einigen Wochen ist er nach Elena zurückgereist; die Ärzte haben ihm wegen seiner angegriffenen Gesundheit dazu geraten; so wird es wohl mit seinem Examen vorläufig noch nichts werden, überhaupt scheint mir die Sache recht bedenklich, – der arme Kerl konnte die Philosophie nicht vertragen! – Wenn ich Ihre Zeit in Anspruch nehmen darf, so würde es mich außerordentlich freuen, wenn Sie mir mal wieder einiges schreiben wollten. Könnten Sie nicht vielleicht unter der ruthenischen Schriftstellerwelt meine Adresse gelegentlich verbreiten, dass ich ihre Sachen zugeschickt bekomme?

Indem ich Ihnen für all Ihre Bemühungen im Voraus meinen aufrichtigen Dank sage mit den herzlichsten Grüßen

Ihr ergebener Georg Adam
Sachsenberg
bei Schwerin (Mecklenburg)

Заксенберг, 3 серпня [1903]

Дорогий пане докторе,

змушений розпочинати листа з вибачення! Зрозуміло, що Ви по-справжньому сердитесь, що я так довго не відповідав на Ваш дружній лист, який доставив мені справжню радість, причому я завжди тримав його на видному місці у моєму письмовому столі, щоб якнайшвидше можна було відповісти, але, ну, що ж – не мені Вам розповідати, як це буває. А зараз треба Вам нагадати, що Ви мені тоді писали. Я був дуже радий, що Ви пообіцяли мені кілька томів своїх новел, і я був би широко вдячний, якби Ви це могли здійснити. А справа із Вісником все ще не зрушилася з місця: я не отримував від березня минулого року жодного примірника і хотів би Вас просити по можливості швидше організувати його пересилання, бо інакше я зостануся без діла. «Lit. Echo»¹ ще ж Вам приходить регулярно? Я отримую «Ruth. Revue»² і сліdkую за ним з великою цікавістю, але мушу признатися, що я ще навіть не подякував панові Сембратовичеві. Недавно я опублікував у «Köln. Zeit.»³ невелику статтю про сучасну болгарську літературу; якщо вона Вас зацікавить, то дозволю собі Вам її прислати. Може ви мали розмову з Тодоровим⁴? Він кілька тижнів тому повернувся до міста Елена; лікарі порадили йому це зробити через погане здоров'я; то, видно, із його екзамену поки що нічого не буде, і взагалі ця справа видається мені досить сумнівною, – бідолаха

¹ «Das literarische Echo» – німецький літературний двотижневик, що виходив у місті Штутгарт протягом 1898–1944 років.

² «Ruthenische Revue» – український інформаційний двотижневик німецькою мовою, виходив у Відні 1903–1905 з доручення Народного комітету, під управою В. Яворського й А. Коса. Головний редактор – П. Сембратович. «R. R.» пропагував українську справу серед чужинецького світу. Статті з цього видання передруковувала німецька, французька, італійська, іспанська, шведська, норвезька і японська преса. Продовженням «R. R.» став журнал «Ukrainische Rundschau».

³ «Kölnische Zeitung» – одна з найголовніших німецьких газет XIX століття, виходила у 1798–1945 роках.

⁴ Петко Тодоров (1879–1916) – болгарський письменник, поет, драматург. І. Франко і П. Тодоров листувалися впродовж 1902–1903 років. Листи П. Тодорова до І. Франка були надруковані у журналі «Советская Украина» (1957, № 5, с. 158–160).

не міг терпіти філософії! Якщо б Ви могли посвятити мені трохи часу, то я був би дуже радий, коли б Ви знову захотіли мені написати. Чи не могли б Ви, при нагоді, поширити мою адресу в середовищі русинських літераторів, щоб я мін отримувати їхні речі через пошту?

Висловлюючи Вам наперед свою щирю вдячність за усі Ваші старання
з найсердечнішим привітом

Ваш Георг Адам
Заксенберг
біля Шверіна (Мекленбург)

ЛЛ, ф. 3, № 1624, арк. 475–477. Рукопис. Оригінал.

№ 4

Kaninchenwerder bei Schwerin
31. XII. 03/ 13. I. 04

Die herzlichsten Glückwünsche zum neuen Jahre sendet Ihnen und Ihrer werten Familie.

Ihr ergebener Georg Adam

Канінхенвердер біля Шверіна
31. XII.03/ 13. I. 04

Найсердечніші побажання щастя з нагоди Нового року посилає Вам і Вашій шановній родині

Ваш Георг Адам

ЛЛ, ф. 3, № 1628, арк. 3–4. Рукопис. Оригінал.

№ 5

[31. 12. 1903]⁹

Schwerin

Sachsenberg 1903

Die herzlichsten Glückwünsche zum neuen Jahre sendet Ihnen und Ihrer werten Familie mit vielen Grüßen

Ihr ergebener Georg Adam

[31/ 12 1903]

Шверін

Заксенберг 1903

Найсердечніше побажання щастя з нагоди Нового року посилає Вам і Вашій шановній родині разом з багатьма привітаннями

Ваш Георг Адам

ЛЛ, ф. 3, № 1628, арк. 5–6. Рукопис. Оригінал.

№ 6

Berlin 1/14. I. 06

Lieber Herr Doktor!

gestatten Sie dass ich Ihnen meine herzlichsten Glückwünsche zum neuen Jahre ausspreche. Zugleich möchte ich meine Versäumnis energisch nachholen und Sie bitten, meinen aufrichtigen Dank für die freundliche Übersendung des «Мойсей» entgegenzunehmen, durch den Sie mich sehr erfreut haben. Und ich darf wohl hoffen, das Sie mich auch im neuen Jahre in Erinnerung behalten werden?

Mit vielen herzlichen Grüßen Ihnen und Ihren werten Angehörigen

Ihr sehr ergebener Georg Adam
Berlin
Dresdenerstraße, 32

Берлін 1/ 14. I. 06.

Дорогий пане докторе,
дозвольте висловити Вам найкращі побажання щастя у Новому році. Одночасно я хотів би енергійно подолати свої недоліки і просити Вас прийняти мою щирю подяку за люб'язне пересилання мені «Мойсея», чим дуже мене порадували. Думаю, мабуть, маю право сподіватися що і в новому році Ви пам'ятатимете мене?

З багатьма сердечними вітаннями Вам і Вашим близьким

щиро Ваш Георг Адам
Берлін
Дрезденштрассе, 32

ЛЛ, ф. 3, № 1628, арк. 7–10. Рукопис. Оригінал.

Переклади німецьких текстів Івана Крася.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Зимомря Н.* К вопросу о роли И. Франко – журналиста в контексте международных культурных связей на рубеже XIX – начала XX веков / Н. Зимомря // Иван Франко и мировая культура. – К., 1986. – С. 133–134.
2. Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. – Відділ рукописів і текстології. – Ф. 14. – Од. зберігання 330.
3. Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. – Відділ рукописів і текстології. – Ф. 3. – №1624. – Арк. 369–379
4. Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. – Відділ рукописів і текстології. – Ф. 59. – № 399.
5. *Кобилянська О.* Твори : у 5 т. Т. 5 / О. Кобилянська. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1963.
6. *Сумотрґа М.* Zur Problematik von interliterarischen Kontaktbeziehungen: ihre Rolle im künstlerischen Prozeß an der Wende des XIX. zum Anfang des XX. Jh. [«До проблематики міжлітературних стосунків: їхня роль у художньому процесі на зламі XIX–XX століть»] / М. Сумотрґа // Благовісник праці : науковий збірник на пошану академіка Миколи Мушинки, д-ра філ. наук. – Ужгород ; Пряшів, 1998. – С. 269–285.
7. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. Т. 50 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – 703 с.
8. Хроніка і бібліографія. Що пишуть про нас / Підписано: В. // Літературно-Науковий Вістник. – Львів, 1902. – Т. XVIII. – Кн. 2. – С. 23–24.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2013

Прийнята до друку 24.03.2014

LETTERS OF GEORG ADAM TO IVAN FRANKO

Mykola ZYMOMRIA

*Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
34 Ivan Franko Str., Drohobych, 82100, Ukraine*

Roman HORAK

*The L'viv National Literary and Memorial Museum of Ivan Franko,
150-152 Ivan Franko Str., L'viv, 79011, Ukraine*

Ivan Franko's letters to Georg Adam, a famous literary scholar and Ukrainian literature promoter in Germany, are published for the first time. They cover the period of 1902-1906 and describe their relations. The article informs about some unknown facts of Georg Adam's biography as related to literary studies, and provides details on his relationships with the Ukrainian writers.

Keywords: Ivan Franko, Georg Adam, letters.

ПИСЬМА ГЕОРГА АДАМА К ІВАНУ ФРАНКО

Николай ЗЫМОМРЯ

*Дрогобычский государственный педагогический университет имени Ивана Франко,
ул. И. Франко, 34, Дрогобыч, Украина, 82100*

Роман ГОРАК

*Львовский национальный литературно-мемориальный музей Ивана Франко,
ул. Ивана Франко, 150-152, Львов 79011, Украина*

Впервые публикуются письма известного литературоведа и пропагандиста украинской литературы в Германии Георга Адама к Ивану Франко, которые охватывают 1902–1906 года и освещается их характер. Раскрыто также некоторые доселе неизвестные в литературоведении страницы биографии Георга Адама и его связь с украинскими писателями.

Ключевые слова: Иван Франко, Георг Адам, письма, взаимодействие украинско-немецких литератур.

РЕЦЕНЗІЇ

У СФЕРІ ФРАНКОВИХ КОНЦЕПЦІЙ

[Пилипчук С. Фольклористична концептосфера Івана Франка : монографія. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 466 с.]

Сучасне франкознавство перебуває на піднесенні. За останні півтора десятка років з'явилася поважна кількість монографій, у яких висвітлено питання майстерності Франка-письменника та оприявлено важливі проблеми, що їх порушував Франко-науковець. Монографічні студії А. Білої, Л. Бондар, М. Гнатюка, Р. Голода, Р. Горака, Я. Гнатіва, Я. Грицака, З. Гузара, Т. Гундорової, К. Дронь, П. Іванишина, Ю. Клим'юка, В. Корнійчука, Я. Мельник, І. Папуші, Р. Піхманця, В. Працьовитого, Г. Сабат, Т. Салиги, Л. Сеника, А. Скоця, Н. Тихолоз, Б. Тихолоза, М. Ткачука, Н. Тодчук, М. Челецької (Барабаш), Р. Чопика, М. Шалати, А. Швець, Б. Якимовича та інших дослідників вивели франкознавчу науку на якісно новий рівень, забезпечили їй перспективи для розвитку й росту. На цьому тлі легко впадає у вічі обмаль ґрунтовних досліджень із царини франкознавчої фольклористики. Монографії О. Дея «Іван Франко – дослідник народнопоетичної творчості» (1953), «Іван Франко і народна творчість» (1955), Т. Рудої «Іван Франко – дослідник слов'янського фольклору» (1974) та О. Вертія «Народні джерела творчості Івана Франка» (1998), попри безперечну наукову цінність, не охопили значної кількості проблем, пов'язаних із пильною увагою Франка до народної творчості. Тим-то особливо вагомими для поступу франкознавчої фольклористики є праці Святослава Пилипчука «“Галицько-руські приповідки”: пареміологічно-пареміографічна концепція Івана Франка» (2008) і особливо «Фольклористична концептосфера Івана Франка», яка нещодавно вийшла друком.

Другу монографію молодого, хоча й знаного вже, дослідника можна назвати певним підсумком (звичайно ж, проміжним) кількітної копійки праці. Мабуть, не помилюся, коли стверджу, що, збагнувши естетичну природу паремій крізь призму Франкової методології, С. Пилипчук закономірно поширив свою увагу на інші жанри народної творчості, поставивши перед собою мету: з'ясувати внесок І. Франка у вивчення жанрової природи того чи того різновиду усної словесності, продемонструвати принципи й методи його студій, зрештою, показати причетність видатного науковця до розвою низки академічних фольклористичних шкіл.

У дослідженні С. Пилипчука враховано традиції української фольклористики, зокрема й франкознавчої, закладені у працях Л. Білецького, М. Возняка, В. Гнатюка, М. Грушевського, М. Драгоманова, Ф. Колесси, З. Кузелі, В. Перетца, М. Сумцова, В. Щурата та інших учених. Автор послуговується вагомими напрацюваннями сучасних дослідників: Я. Гарасима, В. Давидюка, І. Денисюка, М. Дмитренка, Р. Кирчіва, М. Пазяка, В. Сокола та багатьох інших. І, звичайно, в основу запропонованої монографії покладено цілу низку праць самого С. Пилипчука, в яких порушено проблеми Франкової методології і генології у дослідженнях народної словесності.

Власне, у Вступі до видання С. Пилипчук ствердив: «У фольклористичній спадщині І. Франка викристалізувалися два магістральні напрями дослідження: методологія та генологія. Над вирішенням цих взаємопов'язаних проблем учений працював особливо інтенсивно, вважав, що під час їх розгляду сплітається воедино увесь комплекс основних фольклористичних питань, переконував, що розгортання саме цих дослідницьких векторів у край необхідне для дальшого якісного зрозуміння системи усної словесності» (с. 8). Очевидно, що цих напрямів було більше (годі оминати, наприклад, поетикальний підхід ученого до вивчення уснословесного тексту або ж уважне студіювання взаємодій між народнописаними й суто літературними темами й мотивами, що виходить поза обсяг методології й генології); проте не можна заперечити постійного притягання Франкового інтелекту й духу саме до методологічних та генологічних студій. Якраз із сукупності методологічних та жанрових концепцій Франка С. Пилипчук і виформовує у монографії зриму фольклористичну концептосферу видатного ученого.

Дослідник ставить перед собою завдання «представити узагальнюючу студію, в якій було б повністю враховано досвід попередників та вияскравлено нові, ще не артикульовані коментаторами ідеї І. Франка», зважаючи на багатогранність наукових зацікавлень ученого-фольклориста і, з іншого боку, фрагментарність, одновекторність, застарілість та ідеологічну заангажованість окремих давніших праць (с. 12). Цієї мети С. Пилипчук успішно досягнув, та найголовніший вислід, який ще слід донести до широкого кола читачів, полягає ось у чому: зацікавлення усною народною творчістю й серйозні заняття фольклористикою були для Франка такими ж органічними та мотивованими, як і письменницька, перекладацька і наукова діяльність. Любов до народного слова передалася йому, як сам зізнався, від маминої пісні і батькової кузні, в якій змалечку захоплювався різноманітними розповідями, що бентежили його душу. І хтозна, чи не від захоплення фольклором розпочався Франко-учений...

Хай там як, та вирішити поставлені завдання дослідникові допомагає чітка структура роботи: два розділи, кожен із яких поділяється на менші структурні одиниці. У першому з'ясовано питання Франкової методології, а саме наукову рецепцію ідей тієї чи тієї фольклористичної школи, їхнє застосування в практичній діяльності і, таким чином, формування власної концепції певної школи. Таких шкіл у монографії виокремлено шість: міфологічну, антропологічну, міграційну, компаративістичну, культурно-історичну та філологічну. С. Пилипчукові вдалося тонко проаналізувати неоднозначне ставлення І. Франка до кожної з методологічних шкіл: від несприйняття, критичних зауважень до схвалення й активного використання у власній науковій практиці з огляду на новизну й перспективність. Так, ведучи мову про міфологічну школу, дослідник зазначив: «Висловивши низку аргументів *pro* і *contra*, він (Франко. – *М. Л.*) акцентував на фундаментальних положеннях школи Грімів, крок за кроком вивчав її науково-теоретичну базу, гостро критикував інспіровані “вужькодоктринерськими” ідеями спроби увібгати все розмаїття фольклорних явищ у “замкнутий простір” міфологічної теорії, водночас високо оцінював і застосовував у власних студіях ті методологічні знахідки, за допомогою яких відкривалися нові перспективи якісного дослідження складних фольклористичних проблем» (с. 31). Також чимало продуктивних міркувань Свято-

слав Пилипчук висловлює про працю Франка в силовому полі порівняльно-історичної школи (с. 62–85), де, озброєний потужною ерудицією та широкими знаннями усної й писемної літератур, учений працював зі значною інтенсивністю. Як на мене, Франкові фольклористичні праці, написані в руслі компаративістики («Жидівська війна», «Як виникають народні пісні», «Розбір думи про бурю на Чорнім морю», «Притча про сліпця і хромця», «“Пся кров” і “пся віра”», «Вій, Шолудивий Буняка і Юда Іскаріотський» та ін.), є, мабуть, найцікавішими і справляють неабиякий сугестивний вплив.

Свої судження й положення автор рецензованої книжки розгортає здебільшого за такою схемою: постулати школи – Франкова оцінка цих постулатів – внесок ученого в розвиток ідей школи – власна рецепція дослідника. С. Пилипчук дуже добре зорієнтований у методологічних засадах фольклористичних шкіл, представники яких яскраво виявили себе в українській, російській та європейській фольклористичній науці. Власне, його монографію можна вважати міцним підмурівком для теорії фольклористики, в якій (монографії) особливо цінними є ідеї про присутність Франкового духу й інтелекту у визначальних для розвитку європейської гуманітаристики наукових концепціях.

При цьому, на мою думку, у праці дещо перебільшено роль М. Драгоманова у зацікавленні Франка ідеями певної школи. Звичайно, його впливу на становлення молодшого колеги заперечувати не можна. Бо, як зазначено в монографії, «авторитетний учений, працюючи з першоджерелами, окреслив комплекс підходів, які систематично використовували представники різних шкіл» (с. 19). Драгоманов відкривав для Франка широкі простори для студій. Проте абсолютизувати цього впливу все ж не варто. Франко, книжний талант, освоював колосальні текстові простори, схоплював і осмислював ідеї (зокрема й фольклористичні) і без впливу та прямих вказівок Драгоманова, керувався ними у практичній діяльності. Так, наприклад, нашого ученого привабили наукові ідеї О. Веселовського, «нашого спільного, – за його словами, – вчителя та публіциста на тім інтереснім, але труднім полі дослідів» [1, т. 36, с. 37]. Пам’яті цього вченого Франко присвятив працю «Як творилася слов’янська міфологія». З’ясовуючи тонкощі методологічних підходів до вивчення народної творчості, Франко не міг оминути увагою наукові положення й концепції багатьох і багатьох учених.

Та найголовніше тут не в іменах і впливах. Не применшуючи сили інтелектуального притягання авторитетних науковців, найголовнішим чинником у визначенні методології досліджень у кожному конкретному випадку слід вважати власні наукові пошуки Івана Франка. Скажімо, вже в одній із свої перших «молодечих» наукових студій з царини фольклористики – «Сербські народні думи і пісні» (1877) – він вивчає сюжети, форму й тон цих витворів народного духу, порівнює їх з українськими аналогами, полемізує з О. Пипінім і підсумовує, що в народних піснях міститься «найбільше матеріалу до тої науки, котра тепер займає всіх найзнаменитіших учених, – до народної соціології» [1, т. 26, с. 59]. Тобто в молодого дослідника викристалізуються власні погляди на методологію досліджень і жанр твору, котрі (погляди) поступово формуватимуться у наукову концепцію. У монографії це положення варто було б підкреслити чіткіше.

У другому розділі, практикуючи пожанровий підхід, С. Пилипчук веде мову про 14 видів народної творчості, що їх досліджував І. Франко. Автор монографії ретельно вистудював жанрознавчі праці ученого і реконструював його генологічні концепції колядок, веснянок, весільних пісень, билин, історичної піснетворчості, дум, балад, коломиенок, казок, неказкових прозових форм (легенд, оповідань, переказів), анекдотів, паремій, загадок. Свої судження й узагальнення дослідник буде не лише на основі конкретних жанрознавчих праць І. Франка, а й враховує ті міркування, що розкидані по інших студіях. Наприклад, спеціальних анекдотознавчих праць у Франка немає, проте С. Пилипчукові вдалося вибудувати жанрову концепцію анекдота, уважно «повилловлювавши» Франкові роздуми про цей жанр на сторінках багатьох його студій.

Слід відзначити, що наукові положення С. Пилипчука ґрунтуються на основі вдумливого й прискіпливого аналізу 140 різних за жанром і формою праць І. Франка: містких та розлогих, як-от «Студії на українськими народними піснями» чи «Історія української літератури», і менших за обсягом, іноді зовсім дрібних, проте не менш важливих у науковому доробку. Автор монографії охопив і осмислив широкий пласт Франкового тексту, причому не лише суто фольклористичного, а й літературознавчого, епістолярного тощо. До аналізу залучено й призабуті праці І. Франка. С. Пилипчук не оминає увагою й художнього текстового масиву, інкрустуючи свої судження прикладами з циклу «Веснянки», повісті «Великий шум» і т. д. Книжка «Фольклористична концептосфера Івана Франка» дає читачеві змогу побачити широкий спектр жанрознавчих досліджень І. Франка – теоретика й практика, з'ясувати методологічні підходи до вивчення того чи того жанру, збагнути місце фольклористичної генології в науковому доробку вченого. Очевидно, С. Пилипчукові варто було б звернути увагу на народні повір'я, примівки й заклинання – жанри, що також перебували в полі зору І. Франка («Народні вірування на Підгір'ю», «Гуцульські примівки», Післямова до публікації «Примівки і заклинання» на сторінках «Етнографічного збірника», т. 5, «Щасливий чоловік. Образок із життя білоруського пана з XVII–XVIII в.» та ін.).

Монографія С. Пилипчука, таким чином, становить вагомий внесок у студії над методологією фольклористичних досліджень, закладає міцні підвалини франкознавчої науки про усну народну творчість. Вчасна й актуальна, по суті, перша в галузі теоретичної фольклористики, вона відкриває дослідникам нові перспективи для праці в цій царині. Переконалий, що поважна студія молодого дослідника викличе резонанс серед наукової громади, займе чільне місце у франкознавчій фольклористиці, стане чітким орієнтиром для наступних досліджень.

Микола Легкий

У ПОШУКАХ «ОСТАНКІВ ПЕРВІСНОГО СВИТОГЛЯДУ»

[Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект) : монографія. – Київ : Наукова думка, 2013. – 240 с.]

Франкознавство на найновішій стадії гуманітарних змагань представлене значними напрацюваннями. Серед численних здобутків чітко окреслилися магістральні напрямки в осягненні феномену Івана Франка, зосібна інтенсивно розвиваються літературознавчий, фольклористичний та мовознавчий вектори. Представники першого вектору, себто дослідники Франкової художньої спадщини активно працюють над осмисленням ліричного, прозового та драматичного універсуму письменника, спрямовуючи зусилля на розкриття генетичної основи його творів, їх поетикального багатства, ідейно-естетичних засад тощо. Вельми привабливим та інтелектуально поживним для науковця є вивчення прозового доробку Івана Франка, адже крізь його призму відкривається перспектива зазирнути у творчу роботу майстра, збагнути основні ідейні настанови, відчитати «приспані барви» унікальних художніх полотен. Звичайно, універсалізм Франкового генія значно ускладнює стрімкий поступ у вказаному напрямі, бо ж осягнути увесь спектр творчих імпульсів, особливо ж зважаючи на їх багатоманіття, вкрай важко. Відтак, у франкознавстві утвердилася тенденція, образно кажучи, «дозованої рецепції» Франкового художнього капіталу, виокремлення однієї складової у тому «скомплікованому паралелограмі сил», які формують неповторний світ прози письменника. Саме у вказаному руслі виконала своє дослідження «Міфологізм у художній прозі Івана Франка» Катерина Дронь, зосередивши увагу на з'ясуванні вельми потужного міфологічного підкладу творчості письменника. Міфологізм надає своєрідного забарвлення прозі Івана Франка, стає органічним елементом багатовимірної структури художнього світу письменника, засвідчує глибоку закоріненість автора у культурний простір попередніх віків, його прагнення через відомі архаїчні концепти розширити смисловий підтекст творів, зв'язати у міцний вузол світоглядні універсалії, які стали емблемами певних епох і виконують функцію вербалізованого знака людського поступу у розумінні сутності буття. Вивчати Франкову прозу під окресленим кутом зору вельми складно, адже недостатньо лише суб'єктивної дослідницької інтерпретації сенсорних навантажень, мотивів і способів вживлення міфологічного субстрату у текстуру твору, завжди потрібно пам'ятати, що Франко ніколи не обмежувався інтуїтивним чуттям, а пропонував глибоке та ретельне вивчення складної природи міфу та міфологізму, виробив досить чітку концепцію розуміння явища. Зваживши на цю обставину, Катерина Дронь перед тим, як провадити безпосередній аналіз творів письменника, докладно розглянула основні положення Франкової наукової рецепції міфу. Оскільки власні спостереження Франко намагався підкріпити досвідом колег-науковців (у зазначеному питанні це підтверджують численні апеляції до багатьох європейських учених, які студювали міф), то говорити про засадничі пункти міфознавства варто у широкому контексті.

Авторка запропонувала першу спробу комплексного, цілісного аналізу міфологізму

у прозі Івана Франка. Попередні напрацювання стосувалися якогось окремого твору, були радше принагідними, або ж розглядалися як допоміжний, однак не домінуючий елемент творчості. Отож Катерина Дронь перевела проблему міфологізму зі статусу другорядної у ранг центральної і переконливими аргументами (властиво уважним аналітичним прочитанням Франкової прози) довела, що цей аспект творчості письменника вкрай важливий для розуміння багатьох «секретів» художнього світу автора. Врахувавши численні теоретичні міркування Івана Франка щодо проблеми міфу і міфологізму, дослідниця вдалася до аналізу практичної площини їх художнього переосмислення, максимально звіряючи свою інтерпретаційну тактику із Франковими тезами про особливий, назагал прихований евристичний потенціал цих поліфункціональних культурних кодів. Варто зауважити, що Катерина Дронь, попри логічне бажання узгодити власні спостереження з волею автора, не звужує дослідницьких рефлексій винятково до читання по-франківськи, а через успішне залучення сучасних міфознавчих здобутків відкриває нові інтелектуально-емоційні горизонти письма майстра.

Врешті, у сучасному літературознавстві спостерігається значне похвалення у вивченні міфологічних основ творчості (цю тенденцію, обґрунтовану численними покликаннями на праці відповідної проблематики, спостерегла Катерина Дронь у вступній частині монографії), що, очевидно, зумовлено органічною потребою у науці про красне письменство заповнити вельми широкий пласт, який, зважаючи на низку об'єктивних обставин, тривалий час залишався поза сферою інтенсивного дослідження. А між тим, як переконливо доводять студії останнього часу (рецензована монографія теж красномовне тому свідчення) та й загалом неупереджений погляд на найкращі зразки української прози, міфологічний фермент виразно присутній у національному художньому універсумі, відтак його дослідження є важливою, наповненою глибоким змістом ланкою стереометричної оцінки літератури.

Безпосередньому розгляду міфознавчих думок Івана Франка у монографії передують хоч короткий, однак концептуальний виклад історії наукового потрактування міфу в Європі з особливим акцентом на власне міфологічній школі, яка заклала підвалини систематичного і глибокого осмислення найдавніших культурних здобутків людства. Щоправда, виникають деякі сумніви щодо доречності розглядати абсолютно усі фольклористичні школи (антропологічна, міграційна, культурно-історична) кінця XIX – початку XX століття, як невід'ємні етапи наукового коментування проблеми міфу. Видається, що тільки адепти власне міфологічної школи мали на меті докладно збагнути природу міфу, натомість представники інших фольклористичних доктрин радше змагали до встановлення причин подібності (подекуди навіть тотожності) сюжетів, мотивів, образів і лише опосередковано вели мову про міфологізм.

З'ясовуючи Франків внесок у поступ науки про міф, авторка передусім акцентувала на новаторських ідеях ученого та zarazом зазначила, наскільки кваліфіковано він уводив дотичний український матеріал у міфознавчий дискурс, наскільки витримано його інтерпретував без тих надмірностей і перекручень, за які так часто критикував надто екзальтованих прихильників школи Грімів. У полі зору дослідниці опинилися передусім праці «Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини», «Останки

первісного світогляду в руських і польських загадках народних», «Найновіші напрями в народознавстві», «Дві школи в фольклористиці», в яких Іван Франко найповніше розкрив своє розуміння міфу і продемонстрував, як висловилося Катерина Дронь, «самостійне, нешаблонне» осмислення, яке згодом «пересадив на ґрунт художньої творчості». У цьому контексті доречно згадати, що українська традиція не зберегла міфу як окремого жанру (за переконливими міркуваннями М. Грушевського, він не встиг остаточно сформуватися під тиском зовнішніх факторів впливу), відтак про міфологічні уявлення етносу основну інформацію отримуємо з уснословесних творів, головню тих, які представляють архаїчну верству (календарно-обрядова поезія, міфологічна легенда, казка, загадка тощо). Ці пласти національного фольклору Іван Франко ґрунтовно студював, займався їх збиранням і науковим коментуванням. Виокремлюючи з огрому фольклорного матеріалу міфологічне ядро, Франко у багатьох моментах вдало реконструював елементи системи первісних уявлень. Учений досить скептично ставився до можливості відтворити цілісну світоглядно-міфологічну картину, формовану багатьма поколіннями наших предків, однак вважав цілком прийнятним виокремити її найприкметніші риси, найвиразніші деталі. Більшість із них, хоч і не у формі міфу, хоч і значно трансформовані, хоч і суттєво переосмислені, як переконливо довів дослідник, збереглися у народній свідомості і несуть у собі потужний заряд інтелектуальної енергії багатьох генерацій, і здатні малими засобами (звичайними апеляціями до виразних міфологем) відкривати широкі пізнавальні горизонти. Цю унікально продуктивну властивість не міг не помітити такий чутливий до слова і його «зміслів» майстер, тому активно використовував «міфологічне добро» у своїх художніх полотнах. Як глибоко, і як збалансовано, без будь-яких карколомних комбінацій, еквілібристичних викрутів, Іван Франко оцінив міфологічну основу фольклору, авторка висвітлила у підрозділі «Останки первісного світогляду»: міф в етнокультурологічній концепції Франка». Водночас, дослідниця влучно заакцентувала на Франковій тезі про те, що «міфологію та літературу зближує домінанта естетичного світосприйняття» (с. 54).

У підрозділі «Будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми»: особливості художнього міфологізму письменника» Катерина Дронь обґрунтовує думку, що однією з визначальних причин значної «присутності» міфологічної складової у творчості Івана Франка є бажання автора надати українській літературі європейського звучання. Наприкінці XIX – на початку XX століття у європейському красному письменстві великої популярності набув своєрідний «міфологічний тайнопис», який підживлювався як з національних джерел, так і з міжнародних культурних рік. Властиво, Іван Франко, який тонко відчував найновіші та найпродуктивніші прямування європейської белетристики успішно інтегрував міфологічний сегмент у власний літературний продукт. В оригінальних форматах, з різною інтенсивністю письменник наснажував корпус своїх прозових творів деталями з обсягу міфологічних уявлень. Дослідниця виокремлює інкрустовані у Франкову прозу міфемі («упізнавані міфологічні назви країв, імені героїв, або їхні функціональні атрибути чи сюжети й мотиви міфів, уведені в тексти як парафрази, ідіоми, фразеологізми, метафори, алегорії, порівняння, символи, параболи») та міфологеми («переростають роль цитат,

ремінісценцій, фразеологізмів, ідіом, набувають функціонально-сислової глибини, продукують місткі підтекст і контекст, постають засобами естетичної умовності й формами вияву особливого бачення, відчуття світу, що проступає за ними» с. 63).

Розглядаючи особливості введення різнообсягових міфологічних елементів у тексту прози Івана Франка, авторка дійшла висновку, що ця деталь у письменника ніколи не ставала самоціллю, ніколи не перебирала на себе функцію домінанти, а завжди гармонійно оздоблювала текст, була «підпорядкована художнім завданням конкретного твору».

До багатопланового текстологічного опрацювання матеріалу Катерина Дронь переходить у другому розділі «Художній універсум Івана Франка крізь призму міфопоетики першостихій буття». Демонструючи неабияке інтерпретаційне вміння, дослідниця запропонувала міфопоетичне осмислення природних стихій землі, води, вогню та повітря. Приміром, при оприявленні глибинних смислових навантажень стихії землі у низці творів авторка врахувала важливі «підказки» Івана Франка, концептуально висловлені у студії «Влада землі в сучасному романі». У розвідці учений не лише запропонував короткий змістовний виклад історії становлення та еволюції роману як жанру літератури, а й з'ясував причини постійної уваги представників письменницького цеху до землі, відзначив могутній евристичний потенціал цієї стихії, що виявляється у різних модифікаціях. Отож дослідниця, скануючи Франкову прозу на предмет міфологічних інкрустацій, уважно дослухається, образно кажучи, до закадрового голосу автора і успішно підкріплює власні цінні спостереження фаховими літературознавчими підказками митця. За аналогічним принципом вибудовано розгляд матеріалу у решті підрозділів, де мовиться про інші стихії природи.

Розпросторене «міфопоетичне прочитання» «часопроторової топіки» Катерина Дронь запропонувала у третьому розділі монографії. При «розпаковуванні» міфологічних вимірів хронотопу прози письменника авторка застосувала філігранну техніку літературознавчого коментування, і успішно довела, що міфологічний матеріал справді став плідним джерелом ейдологічних і тематичних знахідок Івана Франка. Отож, можемо без жодних застережень стверджувати, що монографія Катерини Дронь «Міфологізм у художній прозі Івана Франка», у якій знаходимо відповіді на важливі питання франкознавства та літературознавства, – гідний внесок в українську гуманітаристику.

Святослав Пилипчук

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

<i>Роксолана ЗОРІВЧАК</i> . СПРИЙНЯТТЯ ТВОРЧОСТІ ТА ОСОБИСТОСТІ ІВАНА ФРАНКА ЯК СИМВОЛУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ УКРАЇНИ В АНГЛОМОВНОМУ СВІТІ.....	3
<i>Микола ЛЕГКИЙ</i> . «АПОСТОЛОВІ ПРАЦІ»: УНІВЕРСАЛІЗМ ФРАНКОВОГО ГЕНІЯ.....	15
<i>Олексій ВЕРТІЙ</i> . ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВО ІВАНА ФРАНКА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО САМОПІЗНАННЯ ТА САМОУСВІДОМЛЕННЯ УКРАЇНЦІВ	25

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

<i>Валерій КОРНІЙЧУК</i> . ДО ДЖЕРЕЛ «ПРИТЧІ ПРО ПРИЯЗНЬ» ІВАНА ФРАНКА.....	49
<i>Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ</i> . ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ ХРОНОТОПУ В ТРАГЕДІЇ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» ІВАНА ФРАНКА	60
<i>Марта КАЛИНЯК</i> . УРБАНІСТИЧНА ТОПОНІМІКА ФРАНКОВОЇ ПРОЗИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕАЛЬНОГО ТОПОСУ В ХУДОЖНІЙ	69
<i>Галина ГУРАЛЬ</i> . РОЛЬ МАСКИ В СЦЕНАРІЇ ЛЮБОВНОЇ АФЕРИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ІВАНА ФРАНКА «МАНПУЛЯНТКА» І «РІЗУНИ»).....	77
<i>Марія ЛАПШІЙ</i> . ІДЕЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ПЕЙЗАЖНОМУ ДИСКУРСІ ІВАНА ФРАНКА	86
<i>Марія КОТИК-ЧУБІНСЬКА</i> . ВІРШ ЯК ЗАПРОШЕННЯ ДО ТАНЦЮ («АХ КОБ Я БУВ МУЗИКАНТОМ...» ІВАНА ФРАНКА).....	99
<i>Ірина ГОРОШКО</i> . «СКОМПЛІКОВАНИЙ ПАРАЛЕЛОГРАМ СИЛ»: ЛЮБОВНИЙ СЮЖЕТ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА	105
<i>Христина ВОРОК</i> . СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНА ФУНКЦІЯ СНОВИДІНЬ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА.....	114
<i>Іван ВЕЧОРКІН</i> . ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА: ІДІОСТИЛЬОВІ ПРОЯВНИКИ	126
<i>Володимир МИКИТЮК</i> . «ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ЧИ ЛІТЕРАТУРА?» «ГІРЧИЧНЕ ЗЕРНО» ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ МЕМУАРІВ ІВАНА ФРАНКА	141

КОНТАКТИ. РЕЦЕПЦІЇ. ПАРАЛЕЛІ

<i>Алла ШВЕЦЬ</i> . ІВАН ФРАНКО – НАТАЛІЯ КОБРИНСЬКА – МИХАЙЛО ПАВЛИК: КОНСЕНСУСИ ТА КОНТРОВЕРЗИ	152
---	-----

<i>Сергій МИХИДА</i> . ЄВГЕН МАЛАНЮК ПРО МОТИВ ДВІЙНИЦТВА В ІВАНА ФРАНКА: ПСИХОПОЕТИКАЛЬНИЙ ВИМІР.....	162
<i>Віталій НАЗАРЕЦЬ</i> . РІЗНОВИДИ ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВИХ АДРЕСАТІВ В АДРЕСОВАНІЙ ЛІРИЦІ ІВАНА ФРАНКА.....	169
<i>Марта ДРОГОМИРЕЦЬКА</i> . ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ У МАЛІЙ ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА Й АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО.....	179
<i>Наталія ЗІНЧЕНКО</i> . «ВІН БУВ ... ВИКЛЮЧНО УКРАЇНСЬКИМ ПИСЬМЕННИКОМ... ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ»: ІВАН ФРАНКО ПРО ІДЕОЛОГІЧНІ ТВОРИ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО.....	187
<i>Ірина ШУТКА</i> . ЗАСАДНИЧІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРИНЦИПИ ІВАНА ФРАНКА В ОЦІНЦІ ОКСАНИ ПАХЛЬОВСЬКОЇ.....	194
<i>Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ</i> . ІВАН ФРАНКО – МО ЯНЬ (莫言): ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ПОШУКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ДІАЛОГУ.....	201

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

<i>Ярема КРАВЕЦЬ</i> . ФРАНЦУЗЬКА ПОЕЗІЯ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ І ПЕРЕКЛАДАЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНА ФРАНКА.....	209
---	-----

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<i>Святослав ПИЛИПЧУК</i> . «ПЕРВІСНІ ФОРМИ КНЯЗІВСЬКО-ЛИЦАРСЬКОГО ЕПОСУ»: БИЛИНОЗНАВЧІ ЗАУВАГИ ІВАНА ФРАНКА.....	224
<i>Жанна ЯНКОВСЬКА</i> . СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРИЗМУ МАЛОЇ ПРОЗИ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША ТА ІВАНА ФРАНКА (ВИЗНАЧЕННЯ ОСНОВНИХ НАПРЯМІВ ДО КОМПАРАТИВНИХ СТУДІЙ).....	237
<i>Наталія БОБРОВНИЦЬКА</i> . УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ВІРШУВАННЯ У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ СТУДІЯХ ІВАНА ФРАНКА.....	247
<i>Богдан КРІЛЬ</i> . ВІДОБРАЖЕННЯ ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ БАЛКАНСЬКИХ НАРОДІВ ПРОТИ ТУРЕЦЬКОГО ПОНЕВОЛЕННЯ У ФОЛЬКЛОРИ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДІВ ІВАНА ФРАНКА).....	256
<i>Богдан ВОЛОС</i> . ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПОШУКИ ФРАНКА-ФОЛЬКЛОРИСТА (НА МАТЕРІАЛІ «СТУДІЙ НАД УКРАЇНСЬКИМИ НАРОДНИМИ ПІСНЯМИ»).....	262

МОВОЗНАВСТВО

<i>Юрій РИМАШЕВСЬКИЙ</i> . ДИНАМІКА ФОРМУВАННЯ СЕМАНТИЧНОГО ПОЛЯ «НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ»: КОНТЕКСТ ПРАЦЬ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА ТА ІВАНА ФРАНКА.....	273
---	-----

<i>Ольга ІЛИК. ВПЕВНЕНІСТЬ І СУМНІВИ У ЗБІРЦІ ІВАНА ФРАНКА «НА ЛОНІ ПРИРОДИ ТА ІНШІ ОПОВІДАННЯ» (НА МАТЕРІАЛІ КОРПУСУ ДИСКУРСИВНИХ СЛІВ).....</i>	286
---	-----

ОСОБИСТІТЬ. ТВОРЧИЙ ШЛЯХ. ДОЛЯ

<i>Олег ШАБЛИЙ. КУРІВЕЦЬКИЙ ЕПІЗОД У ЖИТТІ ІВАНА ФРАНКА</i>	298
---	-----

ПУБЛІКАЦІЇ

<i>Роман ГОРАК, Яна ГАЛАБУРКА. НЕВІДОМИЙ ПЕРЕКЛАД І НЕВІДОМІ ЛИСТИ АДЛЬОФА АТЛАСА ДО ІВАНА ФРАНКА.....</i>	306
<i>Микола ЗИМОМРЯ, Роман ГОРАК. ЛИСТИ ГЕОРГА АДАМА ДО ІВАНА ФРАНКА</i>	317

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Микола ЛЕГКИЙ. У СФЕРІ ФРАНКОВИХ КОНЦЕПЦІЙ.....</i>	336
<i>Святослав ПИЛИПЧУК. У ПОШУКАХ «ОСТАНКІВ ПЕРВІСНОГО СВІТОГЛЯДУ»</i>	340

CONTENTS
THEORY AND METHODOLOGY

<i>Roksolana ZORIVCHAK</i> . THE RECEPTION OF THE PERSONALITY AND WRITINGS OF IVAN FRANKO AS A SYMBOL OF INTELLECTUAL UKRAINE IN THE ANGLOPHONE WORLD	3
<i>Mykola LEHKYY</i> . TO THE APOSTLE OF WORK»: UNIVERSALISM OF IVAN FRANKO'S GENIUS	15
<i>Oleksiy VERTIY</i> . IVAN FRANKO'S SHEVCHENKO STUDIES WITHIN THE CONTEXT OF NATIONAL SELF-COGNITION AND SELF-IDENTIFICATION OF THE UKRAINIANS	25

TEXT INTERPRETATION

<i>Valeriy KORNIYCHUK</i> . TOWARDS THE SOURCES OF «THE PARABLE OF FRIENDSHIP» BY IVAN FRANKO	49
<i>Volodymyr PRATSIOVYTYI</i> . THE TIME-SPACE AESTHETIC FUNCTION IN THE TRAGEDY «STOLEN HAPPINESS» BY IVAN FRANKO	60
<i>Marta KALYNYIAK</i> . URBAN TOPONYMY OF IVAN FRANKO'S PROSE: TRANSFORMATION OF THE REAL TOPOS INTO THE LITERARY ARTISTIC ONE.....	69
<i>Halyna HURAL</i> . ROLE OF THE MASK IN LOVE AFFAIR SCENARIO (BASED ON IVAN FRANKO'S WORKS «MANIPULIANTKA» AND «RIZUNY»)	77
<i>Mariya LAPIY</i> . SYNTHESIS OF THE ARTS IN IVAN FRANKO'S LANDSCAPE DISCOURSE.....	86
<i>Mariya KOTYK-CHUBINSKA</i> . POEM AS AN INVITATION TO DANCE (ON I. FRANKO'S POEM «AH, WERE I BUT A MUSICIAN»)	99
<i>Iryna HOROSHKO</i> . «COMPLICATED PARALLELOGRAM OF FORCES»: A LOVE PLOT IN IVAN FRANKO'S PROSE	105
<i>Khrystyna VOROK</i> . THE PLOT AND COMPOSITION FUNCTION OF NIGHT DREAMS IN IVAN FRANKO'S PROSE	114
<i>Ivan VECHORKIN</i> . IVAN FRANKO'S PROSE: FEATURES OF INDIVIDUAL STYLE	126
<i>Volodymyr MYKYTYUK</i> . «THE HISTORY OF LITERATURE OR LITERATURE? «MUSTARD SEED» AS THE QUINTESSENCE OF PEDAGOGICAL MEMOIRS OF IVAN FRANKO»	141

CONTACTS. RECEPTIONS. PARALLELS

<i>Alla SHVETS'</i> . IVAN FRANKO – NATALIYA KOBRYNS'KA – MYKHAYLO PAVLYK: CONSENSUSES AND CONTROVERSIES	152
<i>Serhiy MYKHAYDA</i> . YEVHEN MALANIUK ON THE MOTIVE OF DUALISM IN IVAN FRANKO'S WORKS: PSYCHOPOETICAL DIMENSION	162
<i>Vitaliy NAZARETS</i> . VARIETIES OF INTRATEXTUAL ADDRESSEES IN THE ADDRESSED LYRICS OF IVAN FRANKO	169
<i>Marta DROHOMYRETS'KA</i> . ETHICAL PROBLEMS IN SHORT PROSE OF IVAN FRANKO AND AHATANHEL KRYMSKYI	179
<i>Natalia ZINCHENKO</i> . «HE WAS ... AN EXCLUSIVELY UKRAINIAN WRITER ... FOR THE UKRAINIAN NATION»: IVAN FRANKO ON THE IDEOLOGICAL WORKS BY IVAN NECHUY-LEVYTSKYI	187
<i>Iryna SHUTKA</i> . IVAN FRANKO'S VIEWS ON LITERARY STUDIES AS VISUALIZED BY OKSANA PACHLYOVSKA	194
<i>Andriy PECHARSKYY</i> . IVAN FRANKO – MO YAN (莫言) EXISTENCE SEARCHING FOR LITERARY DIALOGUE	201

TRANSLATION

<i>Yarema KRAVETS'</i> . FRENCH POETRY IN IVAN FRANKO'S LITERARY-CRITICAL AND TRANSLATIONAL ACTIVITY	209
---	-----

FOLKLORISTICS

<i>Sviatoslav PYLYPCHUK</i> . «ANCIENT FORMS OF CHIVALRY EPOS OF THE ERA OF PRINCES»: IVAN FRANKO'S REMARKS ON BYLINY	224
<i>Zhanna YANKOV'S'KA</i> . STYLE PECULIARITIES OF FOLKLORISM IN IVAN FRANKO'S AND PANTELEIMON KULISH'S SHORT PROSE (DEFINITION OF MAJOR TRENDS FOR COMPARATIVE RESEARCH)	237
<i>Nataliya BOBROVNYTS'KA</i> . UKRAINIAN FOLK VERSIFICATION IN IVAN FRANKO'S RESEARCH PAPERS ON FOLKLORE	247
<i>Bohdan KRIL'</i> . REFLECTION OF THE LIBERATION STRUGGLE OF THE BALKAN PEOPLES AGAINST THE TURKISH CAPTURE IN FOLKLORE (BASED ON THE TRANSLATIONS MADE BY IVAN FRANKO)	256
<i>Bohdan VOLOS</i> . THEORETICAL AND METHODOLOGICAL QUEST OF IVAN FRANKO AS A FOLKLORE SCHOLAR (BASED ON «THE STUDIES OF UKRAINIAN FOLK SONGS»)	262

LINGUISTICS

- Yuriy RYMASHEVSKYI*. THE DYNAMICS OF FORMING THE
«NATIONAL IDEA» SEMANTIC FIELD: THE CONTEXT
OF MYKOLA KOSTOMAROV'S AND IVAN FRANKO'S WORKS 273
- Olha ILYK*. CERTAINTY AND DOUBT IN IVAN FRANKO'S
«IN THE BOSOM OF NATURE AND OTHER STORIES»
COLLECTED PROSE (BASED ON THE CORPORA
OF DISCURSIVE WORDS) 286

PERSONALITY. CAREER. FATE

- Oleh SHABLIY*. THE KURIVTSI EPISODE IN IVAN FRANKO'S LIFE..... 298

PUBLICATIONS

- Roman HORAK, Yana HALABURKA*. AN UNKNOWN TRANSLATION
AND UNKNOWN LETTERS OF ADOLF ATLAS TO IVAN FRANKO 306
- Mykola ZYMOMRIA, Roman HORAK*. LETTERS OF GEORG ADAM
TO IVAN FRANKO 317

REVIEWS

- Mykola LEHKYI*. IN THE SPHERE OF FRANKO'S CONCEPTUAL IDEAS..... 336
- Sviatoslav PYLYPCHUK*. SEARCHING FOR «THE RELICS
OF PRIMITIVE WELTANSCHAUUNG»..... 340