

ISSN 0130-528X

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

Issue 86 | **Випуск 86**

Scientific journal | Збірник наукових праць

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

Published since 1966 | *Видається з 1966 року*

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

2022

Друкується за ухвалою Вченої ради
Львівського національного університету
імені Івана Франка
Протокол № 33/6 від 29 червня 2022 р.

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

The current issue of the collected papers “Ukrainian Literary Studies” considers topical issues of modern Franko studies. It highlights Franko’s reception of Ukrainian (Ivan Karpenko-Karyi) and foreign (Adam Mickiewicz, Paul Bourget, Georges Huysmans etc.) writers. A number of Ivan Franko’s works are analyzed in the context of uniqueness of their ideology and themes, genres, literary expression. The “Publications” sections for the first time introduces the correspondence between Olha Franko and Olha Kobylanska and also republishes Taras Franko’s little known memoir of his father.

У черговому випуску збірника «Українське літературознавство» розглянуто актуальні питання сучасного франкознавства. Висвітлено Франкову рецепцію творчості українських (Іван Карпенко-Карий) та закордонних (Адам Міцкевич, Поль Бурже, Жорж Гюїсманс та ін.) письменників. Проаналізовано окремі твори Івана Франка у контексті їх ідейно-тематичної, жанрової, художньо-виражальної своєрідності. У розділі «Публікації» уперше уведено у науковий обіг листування Ольги Франко та Ольги Кобилянської, також републіковано маловідомий спогад Тараса Франка про батька.

Редакційна колегія:

проф., д-р філол. наук *Т. Салига* (головний редактор), проф., д-р 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 *М. Ільницький*, проф., д-р філол. наук *В. Корнійчук*, проф., д-р філол. наук *Б. Криса*, проф., д-р філол. наук *В. Івашиків*, 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, Professor *S. Pylypchuk* – Assistant Editor.

Відповідальний за випуск проф., д-р філол. наук – *С. Пилипчук*

Адреса редколегії:

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

Editorial Board Address:

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

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

Редактор *У. Крук*

Комп’ютерне верстання *С. Сенік*

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 70x100/₁₆⁶.
Ум. друк. арк. 17,₉.
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2022

КОНТАКТИ. РЕЦЕПЦІЇ. ПАРАЛЕЛІ

УДК 821.161.2-2.09"188/190" І.Франко, І.Тобілевич

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/uls.2022.86.3656>

ІВАН ФРАНКО ТА ІВАН ТОБІЛЕВИЧ: ТВОРЧІ Й ОСОБИСТІ ВЗАЄМИНИ

Василь ІВАШКІВ, Євген НАХЛІК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: vasy_ivashkiv@ukr.net*

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. М. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005,
e-mail: yenakhlik@ukr.net*

Уперше всебічно й системно висвітлені різнопланові творчі й особисті взаємини І. Франка та І. Тобілевича (Карпенка-Карого). З'ясовано, що І. Франко добре знав усю драматургію І. Тобілевича, про що свідчить наявність у Франковій бібліотеці примірників "Збірника драматичних творів Івана Карпенка-Карого", виданого в Херсоні 1886 р., і перших двох томів його "Драм і комедій", виданих в Одесі 1897 р. за підписом "Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)" (на титульному аркуші кожного з томів – дарчий напис). Підтвердженням Франкової обізнаності з пізнішою творчістю І. Тобілевича, а саме з випущеними 1903 р. в Одесі третім і четвертим томами його "Драм і комедій", є те, що всі п'єси з них саме в тому порядку, як їх там розміщено, Франко розглянув у некролозі "Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)" (1907). Натомість І. Тобілевич був обізнаний із Франковою творчістю, мабуть, вибірково і значно меншою мірою, аніж галицький письменник, із драматургією свого східноукраїнського колеги. Про їхнє особисте знайомство відомостей немає. Автори дійшли висновку, що Франко, найпевніш, так і не бачив акторської гри Карпенко-Карого. Не відомі й Франкові листи до І. Тобілевича, хоча приваємні один такий лист був, як випливає з єдиного відомого листа (відпису) І. Тобілевича до Франка від 1 березня 1888 р. з хутора Надії. Розглянуті й згадки І. Тобілевича про І. Франка в листах до інших адресатів.

Докладно висвітлено Франкову оцінку драматургії І. Тобілевича та її постав львівським театром "Руської Бесіди". Зокрема зазначено, що Франко не лише

характеризував творчість наддніпрянського драматурга, а й акцентував на ідейно-художньому новаторстві його спадщини, підкреслював його визначну роль у розвитку української драматургії й театру. Розкрито обставини прем'єри вистави “Украдене щастя” І. Франка у виконанні акторів “Малоросійської трупи О. К. Саксаганського і М. К. Садовського” (відбулася 5/18 лютого 1904 р. у приміщенні київського театру “Бергоньє”) за участю І. Карпенка-Карого, який виконав роль Миколи Задорожного. Про виставу І. Франко знав з інформації на театральній афіші, що її надіслав йому Б. Грінченко. Карпенко-Карий планував показати “Украдене щастя” й у Полтаві. У статті йдеться також про безпосередні тісні стосунки І. Франка та його синів (десь у 1896–1902 рр.) із Юрієм Тобілевичем (сином драматурга), який, навчаючись у Львівській політехніці, деякий час мешкав у Франків на квартирі, яку вони винаймали на вул. Крижовій, 12.

Ключові слова: Іван Франко, Іван Тобілевич (Карпенко-Карий), українська драматургія 1880–1900-х років, український театр у Львові, театральна критика, комедія, драма, трагедія, реалізм, типізація, суспільний ідеал.

У 2020 р. літературна та культурно-мистецька громадськість України відзначала 175-у річницю від дня народження славетного драматурга, публіциста, актора, режисера, громадського й театрального діяча Івана Карповича Тобілевича, званого переважно під псевдонімом Іван Карпенко-Карий (народився 17/29 вересня 1845 р. на Новомиргородщині, у слободі Арсенівці, тепер с. Веселівка, в родині збіднілого шляхтича білорусько-литовського і польського походження, управителя поміщицького маєтку Карпа Адамовича та Євдокії Зіновіївни). Упродовж театральної діяльності його поєднували різнопланові творчі й особисті взаємини з Іваном Франком, усебічно й системно висвітлити які – мета цієї статті. На цю тему, крім наведення принагідних відгуків І. Франка про І. Карпенка-Карого, переважно в монографіях про наддніпрянського драматурга, є лише невеличкі статті, що порушують часткові питання [15, с. 10–11; 20, с. 34–39; 21, с. 346–350].

Франкова обізнаність із драматургією Івана Тобілевича

Франко ознайомлювався з драматичними творами І. Тобілевича за їх публікаціями в Наддніпрянській Україні та Галичині, а також за виставами львівського українського професійного театру товариства “Руська Бесіда”. У Франковій бібліотеці в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України зберігається примірник “Збірника драматичних творів Івана Карпенка-Карого”, виданого в Херсоні 1886 р. [1, т. 1, с. 466. № 1117/1]. До книжки ввійшли драми “Бондарівна” і “Хто винен?” (“Безталанна”) та комедія “Розумний і дурень”. 1897 року І. Тобілевич розпочав друкування повного зібрання своїх оригінальних п'єс – в Одесі вийшли друком два об'ємні томи “Драми і комедії”, в яких уміщено дев'ять творів: т. 1 – “Бурлака”, “Бондарівна”, “Розумний і дурень”, “Наймичка”, “Мартин Боруля”; т. 2 – “Безталанна”, “Сто тисяч”, “Батькова казка”, “Паливода XVIII століття”. Автора зазначено: Іван Тобілевич (Карпенко-Карий), напис зроблено рос. мовою: Иванъ Тобилевичъ (Карпенко-Карый). Примірники обох томів зберігаються у Франковій бібліотеці, на титульному аркуші кожного з них – дарчий напис. На першому томі: “Вельми шановному Івану Франку, від автора 1897 р.”; на другому: “Шановному добродієві Іванові Франкові від автора 29 Ма[я] 1897 р.” [1, т. 2, с. 364. № 1953, 1953/1].

Паралельно з цим 1897 р. редакція львівського народовського журналу “Зоря” видала своїм коштом драми І. Тобілевича, опубліковані протягом 1890–1896 рр. у цьому, а також іншому львівському журналі народівців – “Правда”. До цього видання, яке впорядкував Василь Лукич (справжнє ім’я та прізвище – Володимир Левицький) під назвою “Твори Івана Тобілевича (Карпенка-Карого)”, увійшло шість п’єс: “Мартин Боруля”, “Сто тисяч”, “Безталанна”, “Що було, те мохом поросло” (перший варіант драми “Підпанки”), “Чабан” (перший варіант драми “Бурлака”), “Сербин” (перший варіант драми “Лиха іскра поле спалить і сама щезне”). Певна річ, ці журнальні публікації та книжкове видання були відомі Франкові.

На початку 1903 р. також в Одесі І. Тобілевич випустив третій і четвертий томи “Драм і комедій”, які містили твори, написані переважно у 1890-х – на початку 1900-х рр.: т. 3 – “Понад Дніпром”, “Хазяїн”, “Лиха іскра поле спалить і сама щезне”; т. 4 – “Чумаки”, “Сава Чалий”, “Підпанки”. 1905 р. в Полтаві з’явився п’ятий том (“Гандзя”, “Суєта”, “Житейське море”). Очевидно, Франко був обізнаний також і з цими томами, бо всі п’єси з них саме в тому порядку, як їх там розміщено, розглянув у некролозі “Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)” (1907) [16, т. 37, с. 377–380].

Спроба листування

Про особисте знайомство І. Тобілевича та І. Франка відомостей немає. Найпевніш, Франко так і не бачив його акторської гри. Не відомі й Франкові листи до нього, хоча принаймні один такий лист був. Судячи з єдиного відомого листа І. Тобілевича до І. Франка – від 1 березня 1888 р. з хутора Надії (дату й адресу для листування зазначено російською мовою, зокрема: хут. Надежда [6, № 1605, с. 49–52]) – Франко листовно прохав його надіслати автобіографію для друку. Тобілевич відповів одмовою, з якої видно, що він був ображений ігноруванням його п’єс читачами та критиками: “Писати свою автобіографію не буду, бо не хочу я смішити людей, нагадуючи їм своєю парсоною «муравья» з криловської байки: «Какой-то муравей, был силы непомерной»” [6, № 1605, с. 49] (байка І. Крилова “Муравей”). Тобілевич нарікав, що з 1200 примірників “Збірника драматичних творів” і 2400 примірників окремого видання “Наймички” (Херсон, 1887) “розійшлося за 3 роки так мало, що сором сказати. Та й те, що розійшлося, куповано здебільшого не в книгарнях, а в театральній касі замість лібрето!..” [6, № 1605, с. 49–50]. У розпачі ставив запитання, на яке давав невтішну відповідь: “Де ж мої читателі? Нема” [6, № 1605, с. 50]. Бідкався, що коли б не театр, то про нього як письменника практично не знали б. А театральна критика звертала увагу на вистави, а не на тексти п’єс: “Театральні рецензенти кажуть, що на мої п’єси тільки тим і дивиться публіка, що актори дуже добре удають... Театральний рецензент не єсть літературний критик – я знаю. Яркий світ рампи мішає рецензентові, ріже очі, і в його фантазії завше перевагу має актор над автором; він (реценз[ент]) завше забуває, що актором керує суфлерня, з котрої йому подають готові, прочувствовані речі автора, і що акторові зостається (коли він талант) тільки під впливом власних нервів те саме, що автор пережив як творець, передать слухачам...” [6, № 1605, с. 50–51]. Тож І. Тобілевич ображено запитував: “А чи була ж в літературнім стані справжня критика на мої твори? Ні! Та й кому охота

тратить працю на критику того, кого ніхто не читає?” Виходячи з цього свою відмову він мотивував байдужістю читачів і критиків до його книжок: “Написав чоловік, чи пак надруковав чотири п’єси, публіка його не читає, критика його обминає, театральна рецензія шуткує, а він пише свою автобіографію!! Ні, не хочу” [6, № 1605, с. 51]. Зізнався: “Бажаю перш усього, щоб публіка познайомилася з моїми творами не на театрі, куда ідуть слухать актора, а з книжки, котру читають ради автора”. Водночас Тобілевич не відкинув цілковито Франкової пропозиції, обіцяючи: “Як публіка буде читати мене, тоді я напишу про себе; а тепер хто-небудь прочита автобіографію і спитає другого: хто то Карпенко? А Господь його знає, скаже той другий!..”. Насамкінець повідомляв Франка про свої недруковані п’єси “Мартин Боруля”, “Безталанна” і не дозволені цензурою для вистав “Не так пани, як підпанки” та “Чабан” (останню “не дозволено навіть і до друку”), а також про те, що в альманасі “Рада” опубліковано його “очерк” “Новобранець”. Під листом підписався: “Іван Тобілевич (Карпенко Карий)” [6, № 1605, с. 52]. За поясненням Леоніда Стеценка до публікації цього листа, на той час І. Тобілевич “ще перебував під гласним наглядом поліції, і критика стримано відгукувалася на появу його творів” [7, с. 423].

У виданні “Рада, український альманах на 1883 рік” (Київ, 1883. Частина 1) М. Старицький опублікував твір “Новобранець (Оповідання)”, підписавши псевдонімом *Гнат Карий*. Згодом у “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” Франко, не розкриваючи псевдоніма, згадав, що в цьому альманасі “з менше відомих” імен “стрічаємо”, зокрема, “одне оповідання Гната Карого” [16, т. 41, с. 382]. Позаяк у цьому нарисі Франко звичайно розкривав псевдоніми, можна гадати, що Гната Карого він на той час не ідентифікував як І. Тобілевича.

Драматургія Івана Тобілевича та її постанови львівським театром “Руської Бесіди” у Франковій оцінці

Іван Франко – автор кількох рецензій на перший том “Драм і комедій” І. Тобілевича. Він також відгукнувся на літературні збірники, в яких опубліковано твори письменника, виступив з оцінкою львівських вистав за його п’єсами, висловив принагідні міркування про його творчість у літературознавчих і театрознавчих нарисах, розвідках, статтях і коментарях, написав досить об’ємну статтю-некролог “Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)” (*ЛНВ*. 1907. Т. 40. Кн. 11; у першодруку в назві й тексті: Тобілевич). Характеризував його творчість у цілому, її ідейно-художнє новаторство, окремі п’єси, його роль у розвитку української драматургії та театру.

Уперше публічно висловився Франко про Карпенка-Карого 1887 р., практично відразу після того, як той заявив про себе як драматург, – у рецензії (*Prawda*. 1887. № 49. 3.XII/21.XI) на херсонський літературний збірник “Степ” (Санкт-Петербург, 1886), де надруковано “Бондарівну”. Згадавши цю драму серед “белетристичних творів”, “гідних уваги”, критик, однак, полишив її розбір до спеціальної статті, у якій планував розглянути весь “Збірник драматичних творів” Карпенка-Карого [16, т. 27, с. 115], але чи зробив це – невідомо (радіше ні). У некролозі оцінив цю першу “історичну драму” Карпенка-Карого неоднозначно, зауваживши, що з її “основою”, “відомою народною піснею”, автор дозволив собі “обернутися зовсім свobodно, переніс акцію з

кінця XVIII на середину XVII в., намалював старосту й Герцеля зовсім фантастичними та невірними рисами, та зате в фігурах Бондаря, Тетяни та запорожця Тараса дав гарні, індивідуально забарвлені типи” [16, т. 37, с. 376]. До історичного та літературного розгляду “Бондарівни” Франко повернувся й у “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.”. Висвітлюючи зміст “белетристичної збірки” “Степ”, констатував: “Уперве виступає тут на літературне поле Іван Карпенко, псевдонім Івана Тобілевича, що під сим псевдонімом опісля здобув собі славу не тільки доброго актора, але також найкращого українського драматурга” [16, т. 41, с. 383]. Така констатація слушна в тому сенсі, що в “Степу” І. Тобілевич дебютував як драматург під псевдонімом *Іван Карпенко*, хоча літературну діяльність він почав іще в середині 1870-х років як критик, фейлетоніст і публіцист. Оpubліковану в “Степу” “Бондарівну” Франко назвав “слабою з історичного і драматичного погляду” [16, т. 41, с. 383], оскільки, як пояснював далі, “Тобілевич замало знав відносини Правобережної, тоді ще польської України в XVIII віці, і з драми хвиливої пристрасі та примхи вельможного пана зробив драму розбійницької інтриги з фігурами більше в дусі Рінальдо Рінальдїні, ніж у дусі польсько-руських відносин кінця XVIII віку” [16, т. 41, с. 399].

У рецензіях на вистави Руського (українського) народного театру при товаристві “Руська Бесіда” за п’єсами І. Тобілевича, опублікованих польською мовою під назвою “Teatr ruskі” (“Руський театр”) у газеті “Kurjer Lwowski”, Франко характеризував насамперед їх зміст (текст), а також оцінював гру акторів. У рецензії (Kurjer Lwowski. 1889. № 311. 9.XI; підпис: Iw. Fr.) відгукнувся на виставу “Хто винен?” (остаточна назва драми – “Безталанна”), що відбулася в залі товариства “Фрозін” (“Frohsinn”) у львівському готелі Жоржа напередодні (мабуть, 7 листопада в четвер; Франко мовив про “вчорашню виставу”, а “Kurjer Lwowski” за 9 листопада вийшов, як вказано в ньому, о 8-й год. ранку). І. Франко звернув увагу на драму як літературний твір, наче відповідаючи І. Тобілевичу на його риторичне запитання, висловлене в листі від 1 березня 1888 р., про те, що театральний рецензент буцімто бачить лише гру акторів, а на автора практично не зважає. Зауваживши “дещо слабку драматичну будову” твору, Франко водночас відзначив, що “ця п’єса має в собі стільки краси і сили, що, незважаючи на значні викреслення, зроблені цісарсько-королівською поліцією, такою чуливою до нервів публіки, вона може до глибини душі схвилювати кожного слухача, хто тільки має бажання і схильність бачити в людському житті (отже, і в його відтворенні на сцені) щось більше, ніж звичайний калейдоскоп дотепів, нісенітниць і чисто тваринних життєвих функцій” [16, т. 27, с. 341]. Наче відчуваючи вину за те, що обіцяної рецензії на зібрання творів І. Тобілевича він не написав, Франко докладно переповів сюжет драми, зазначивши, з огляду на її назву, що в трагічній долі персонажів “свідомої вини жодної з дійових осіб ми не бачимо. Натомість ця драма показує з якоюсь майже відчутною пластичністю душну й темну атмосферу сучасного українського [наддніпрянського. – В. І., Є. Н.] села, де є тисячі причин для того, щоб підірвати у людях все чисте й здорове [...]” [16, т. 27, с. 343]. Завершується рецензія коротким відгуком про гру акторів Тита Гембицького, Стефана Яновича (С. Курбаса) та ін.

Щоправда, через більш як двадцять років у “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” І. Франко змінив свою думку про винуватців родинної трагедії,

вважаючи ним Гната: “[...] трагічний мотив – муж убиває жінку, з якою оженився з любові, але з якою життя затроює йому мати і до якої любов звільна гасить у ньому її сліпота та ревність її суперниці, що перетягає чоловіка до себе, – затемнений головно обставиною сліпоти, [...] не драматичним, а випадковим аксесуаром. [...] на мою думку, титул “Безталанна” відповідніший від титулу “Хто винен?”, бо ж про вину вбійці, хоч би й як слабохарактерного, не може бути ніякого сумніву” [16, т. 41, с. 400]. У некролозі “Безталанну” означено як “глибоко трагічну історію”, “малюнок родинного безладдя в селянській хаті” [16, т. 37, с. 377]. І. Франко опублікував також коротке повідомлення під назвою “Teatr guski” (“Руський театр”) (Kurjer Lwowski. 1893. № 296. 25.X) про те, що 21 жовтня український театр у Львові поставив драму “Безталанна”, “переробку відомого у нас твору «Хто винен»”. Далі в цій нотатці обмежився фразою: “Вистава пройшла дуже добре, але публіки було дуже мало” [17, т. 53, с. 411].

У рецензії (Kurjer Lwowski. 1889. № 316. 14.XI. S. 4–5; підпис: Kkk) на виставу за драмою Карпенка-Карого “Наймичка”, що відбулася 12 листопада 1889 р. замість раніше анонсованої оперети австрійського композитора Карла Міллекера “Гаспароне” (див.: Teatr guski // Kurjer Lwowski. 1889. № 314. 12.XI. S. 6) [14, с. 153–155], Франко зауважив: “Здається, що лише завдяки цій обставині найкращий твір української драматургії зіграно перед майже порожніми лавками”. Далі переповів і схарактеризував “зміст драми”, узагальнивши: “Драматична дія, як і в “Хто винен”, розвивається через вплив сторонніх сил, що з неблаганним фаталізмом деморалізують і нищать життя українського селянства. Ці сили постають в образах жидів, солдатів і, зрештою, своїх власних здирників, селян, що збагатилися за рахунок лихварства і кривди співбратів”. Також оцінив гру акторів С. Яновича, Андрія Стечинського та інших і зазначив, як сприйняли виставу глядачі [14, с. 154–156].

У рецензії (Kurjer Lwowski. 1892. № 74. 14.III; підпис: Iw. Fr.) на виставу за комедією “Мартин Боруля”, що відбулася в залі товариства “Фрозін”, Франко знову поєднав літературознавчі оцінки із враженнями театрального рецензента. “Мартина Борулю” назвав “твором цілком сучасним, ніби живцем взятим з дійсности”, пояснивши: “Витіснення чиншової шляхти, показ того, як дрібні сільські багатії пнуться до панства, – ось суспільне тло цієї комедії. В кількох вдалих постатях автор охарактеризував паразитичне, морально прогниле російське чиновництво і здорове ядро сільського люду [...], хоча в образі Омелька автор дав скоріше карикатурне зображення придуркуватого парубка, ніж реальний тип” [16, т. 28, с. 251]. Насамкінець похвалив майстерну гру акторів – Мар’яна Керницького, Т. Гембицького, Костя Підвисоцького, А. Стечинського, С. Яновича та ін. [16, т. 28, с. 251–252]. Згодом у рецензії “Східно-західні непорозуміння (З приводу книжки Підеші “Восток і Запад”)” (ЛНВ. 1904. Т. 27. Кн. 9) на складний за жанром прозовий твір Андрія Камінського “Восток і Запад: Повесть” (Коломия, 1903; підпис: Підеша) Франко зауважив, що “артистичні змагання д. Підеші” “не можна схарактеризувати ліпше, як дорогою порівняння автора зі звісним Пеньюонжком. Читач, напевно, пригадає собі ту розкішно обрисовану фігуру з “Мартина Борулі”, що зовсім утратила власть над власними думками і тому на кождім кроці допускає найнеможливіші скоки, довші відступи, неналежні до речі вставки і т. п. Д[обродій] Підеша багато де в

чим нагадує того Пенъонжка. Чи згадає він про виховання – зараз, покинувши дійових осіб, де-будь зачинає викладати найнеможливіші теорії виховання [...]” [13, с. 186]. Пізніше в некролозі лише констатовано, що “Мартин Боруля” – “одна з найкращих українських комедій” [16, т. 37, с. 377]. У “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” її названо “комедією *idée fixe*” (*франц.* нав’язлива ідея) і стисло переказано її зміст [16, т. 41, с. 399–400].

В іншій рецензії (Kurjer Lwowski. 1892. № 81. 21.III; підпис: Iw. Fr.) – на прем’єру за комедією “Сто тисяч”, що відбулася 20 березня, зазначено, що в основі твору – “сучасний розвиток економічного життя народу України [мається на увазі підросійської. – *B. I., C. H.*], розвиток, який плодить т. зв. куркулів, багатих селян-лихварів, що скуповують землі і визискують своїх співбратів” [16, т. 28, с. 254]. За життя І. Тобілевича Франко загалом високо оцінював його творчу спадщину, відводив йому провідну роль у розвитку української драматургії й театру 1880–1900-х років, але деколи вказував і на хибні в його п’єсах, виходячи зі своїх естетичних поглядів і смаків. Наприклад, щодо “Сто тисяч” зауважив: “П’єса не належить до архітворів, грішить відсутністю дії і різними недоліками в композиції та психології, однак постановка її здійснена на високому рівні” [16, т. 28, с. 254]. Виокремив гру акторів М. Керницького, Т. Гембицького, А. Стечинського, С. Яновича та ін. [16, т. 28, с. 254–255]. Згодом у некролозі І. Франко висловився про “Сто тисяч” дуже коротко, але схвально: “прегарна комедія [...] з безсмертними типами Герасима Калитки та Бонавентури Копача” [16, т. 37, с. 377].

В оглядовій статті “Наше літературне життя в 1892 році (Листи до редактора “Зорі”) (Зоря. 1893. № 1, 2) І. Франко відзначив, що репертуар українського театру в Російській імперії за останні десять років складають твори таких знаних письменників, як Марко Кропивницький, І. Карпенко-Карий і М. Старицький: “На щастя для нашої літератури, всі три ці люди – талановиті письменники і, дякуючи їм, укр[аїнська] література має нині те, о чім перед десятьма роками ніхто ще й думати не смів, – має дуже гарні зав’язки питомої драми майже у всіх її родах...” [16, т. 29, с. 13]. При цьому жодного твору Карпенка-Карого не названо. У Франковій нотатці “Teatr ruski” (Kurjer Lwowski. 1893. № 331. 29.XI; без підпису) інформовано, що “на честь акторів і актрис” українського театру коштом “Руської Бесіди” відбулася “минулої неділі увечері” (26 листопада) вечірка (дослівно “komers”) у ресторані українського товариства “Народна Торговля”, на якому “випито за здоров’я”, зокрема, “першорядних українських драматургів Кропивницького, Карпенка-Карого і галицького д-ра Ів. Франка” [17, т. 53, с. 412 (з оригіналом звірів і виправив переклад, а також неточно вказані в коментарі [17, т. 53, с. 745] число й дату газ. “Kurjer Lwowski” С. Нахлік). В аналітичній статті польською мовою під такою ж назвою “Teatr ruski” (Kurjer Lwowski. 1893. № 349. 17.XII; № 351. 19.XII; № 356. 24.XII; № 361. 30.XII), де йдеться про тогочасний український театр “Руської Бесіди”, Франко акцентував на тому, що в підросійській Україні “протягом десяти років завдяки енергії і талантові кількох людей – Кропивницького, Карпенка-Карого, а найбільше Старицького – створено вже цілком серйозний оригінальний український репертуар, що оживляє також і нашу руську [українську в Галичині. –

В. І., Є. Н.] сцену, з якої він усунув невдалі комедії і псевдоісторичні драми, які тут ще недавно панували” [16, т. 29, с. 102; звірено й виправлено за першодруком]. У статті “Русько-український театр (Історичні обриси)” (написана 1894 р., першодрук 1955-го) зауважено, що “український репертуар” “після Котляревського та Квітки властиво не поступав наперед аж до часів Кропивницького та Карпенка, Лисенка та Ніщинського” [16, т. 29, с. 319].

Не відгукнувшись на “Збірник драматичних творів”, І. Франко натомість привітав коротенькою, але надзвичайно місткою і прихильною рецензією появу першого тому “Драм і комедій” (Житє і Слово. 1897. Т. 6. Кн. 1). Серед уміщених п’єс виокремив доти не друковану драму “Бурлака” – “вельми живий і драматичний малюнок безправ’я, яке царює в Росії від гори до низу”, на той час – “найбільше політична з усіх п’єс Карпенкових”. У ній на “темнім тлі” автор вивів “могучу світлу фігуру Бурлаки, чоловіка з незламною енергією та сильною вдачею, що сам один [...] стає до боротьби за правду” [16, т. 31, с. 11]. Принагідно І. Франко присоромив журі конкурсу Галицької крайової ради на найкращі українські драматичні твори, яке 14 січня 1893 р. присудило першу премію “безграмотній п’єсі” “Катря Чайківна” Надії Матвійвни Кибальчич, а другу – “плагіатові з Островського”, тобто драмі “Мужичка” Костянтина Ванченка-Писанецького, проігнорувавши п’єсу Карпенка-Карого “Бурлака”, подану на конкурс під первісною назвою “Чабан” (третю премію одержала Франкова драма “Украдене щастя”, про яку в рецензії не згадано). “Тільки тепер, прочитавши “Бурлаку”, – стверджував І. Франко, – ми можемо до глибини душі завстидатися за наш тодішній літературно-драматичний ареопаг” [16, т. 31, с. 11]. Згодом у некролозі “Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)” Франко вважав за потрібне ще раз висловитися про “Бурлаку”: “Всім пам’ятна та драма з театральних вистав, сей образ могутнього народного борця, що твердо і з нараженням своєї особи стоїть за правду, против визиску і кривди з боку всякої старшини. Всім пам’ятний також скандальний присуд галицького театрального журі, яким надгороджено одну зовсім недоладну п’єсу і одну переробку, а усунуто між речі, не варті премії, талановиту і наскрізь оригінальну креацію Тобілевича” [16, т. 37, с. 376].

Свою оцінку “Бурлаки” Франко розвинув у “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.”, зазначивши, що “вже перша драматична проба Тобілевича [...] показує в нім драматичного автора великого таланту, що потрапить у життєві явища вдумуватися далеко глибше і освітлювати життєву боротьбу в її контрастах далеко яркіше, ніж Кропивницький” [16, т. 41, с. 398–399]. Художній конфлікт у цій п’єсі кваліфіковано як “справді драматичну тему”: “Енергічна одиниця, що самою силою своєї волі зупиняє бодай моментально [тобто в одному випадку. – В. І., Є. Н.] хід поганої машини сільської деморалізації і спричинює остаточно її прочищення [...]”. Тут-таки Франко знову нарікав, що ця драма, “в другій редакції прислана на конкурс Галицького виділу крайового у Львові, не вдостойлася навіть третьої премії...” [16, т. 41, с. 399].

У листі від 3 січня 1899 р. до засновника й редактора празького журналу “Slovanský Přehled” Адольфа Черного І. Франко сповіщав, що надсилає йому “першу половину своєї другої статті про українсько-руську літературу – нарис історії нашого театру”, й обіцяв

для “другої половини”, яка “буде готова сими днями”, надіслати “портрет Карпенка-Карого” [16, т. 50, с. 126]. Цей нарис опубліковано чеською мовою під назвою “Literatura rusinsko-ukrajinská” (“Русинсько-українська література”) (Slovanský Přehled. 1899. № 6), без портрета І. Тобілевича, але з портретом Франка. Критик стверджував, що в заснуванні українського професійного театру в підросійській Україні 1880-х років “головну заслугу [...] мають троє людей”: Старицький, Кропивницький і Карпенко-Карий, “дуже талановитий актор”, який “виявився також першорядним драматичним письменником в українській літературі” [16, т. 41, с. 97]. Далі “головними репрезентантами” “нашої національної драми” в Російській імперії І. Франко назвав М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого, підкресливши: “Особливо твори Карпенка-Карого, першого сучасного майстра на полі української драматичної літератури, відзначаються великим даром обсервації, вірності спостережень і здатності схоплювати на льоту нові явища в житті сучасного українського села” [16, т. 41, с. 98]. За Франковим зізнанням, “під впливом українців”, тобто “найкращих п’єс” Кропивницького, Карпенка-Карого, Миколи Янчука, Панаса Мирного, опер Миколи Лисенка і Петра Ніщинського, “було написане” його “Украдене щастя” і “наступні драми з сучасного сільського життя” “Рябина” й “Учитель” [16, т. 41, с. 100]. В огляді “Ukrajinsko-rusinská” (“Українсько-русинська”), оприлюдненому чеською мовою в циклі статей різних авторів під назвою “Přehled literatur slovanských za r. 1898” (Slovanský Přehled. 1899. № 8), констатовано, що в “Літературно-Науковому Вістнику” (1898. Т. 3. Кн. 8) “Карпенко-Карий опублікував” “комедію” “Чумаки” [16, т. 32, с. 12]. Її надруковано за підписом: Чумаки. Комедия в 4-ох діях Івана Тобілевича (Карпенка-Карого).

Іван Франко, як свідчать його листи до Михайла Грушевського, збирався написати статтю про І. Тобілевича для “Літературно-Наукового Вістника”, але зволікав із нею: у липні 1899 р. пропонував Грушевському натомість “зладити статтю” про А. Доде (“А я би в такім разі не мусив писати тепер про Карпенка” [16, т. 50, с. 136]), а у вересні 1899 р. висловив сподівання, що “стаття про Карпенка <...> не буде запізнена і в новорічнім номері” [16, т. 50, с. 138]. Обіцяної статті Франко не написав, можливо, тому, що за неї взявся галицький письменник і літературознавець Юрій Кміт. Майже через рік у коментарі до Кмітевої статті “Карпенко-Карий (Іван Тобілевич)” (ЛНВ. 1900. Т. 11. Кн. 7; підпис: І. Ф.) Франко, дискутуючи з ним щодо естетичного питання про мету художньої творчості як такої, зазначив про драматурга: “К[арпенко]-Карий тепер у самім розцвіті творчої діяльності; кожний рік приносить нові плоди його пера і розширює рамки, потрібні для його характеристики” [16, т. 33, с. 7].

У розвідці “Д-р Остап Терлецький. Спомини і матеріали” (Записки НТШ. 1902. Т. 50. Кн. 6) Франко згадав, що, бачачи, як Остап Терлецький “з великим зацікавленням читав драми” Карпенка-Карого, він “попросив його написати літературну характеристику нашого талановитого драматурга”. Вони “кілька разів обговорювали [...] різні деталі праці”, але попри Франкові наполягання, що для “Літературно-Наукового Вістника” “потрібна студія про Карпенка-Карого як письменника і про його драми як літературні твори”, Терлецький після кількох місяців приніс “простору працю” “Українське село в драмах Карпенка-Карого”, яку Франко змушений був відхилити, бо це була суто

соціологічна студія, “зложена переважно з виписок із драм, про автора ані слова, а при оцінці драм виходило таке, що найслабші, які надавалися до аргументації Терлецького, виходили найліпшими, а найліпші, що не підходили під його ідейну рамку, признавалися якоюсь зайвиною” [16, т. 33, с. 369]. За словами Франка, це була “остання письменська проба” Терлецького [16, т. 33, с. 370]. Виходячи з того, що той помер 22 липня 1902 р., можна припустити, що замовлення статті та її написання припало десь на 1900–1901 рр.

В оглядовій статті “Українсько-руська література і наука в 1899 році” (Дѣло. 1900. № 1. 3/15.) Франко зазначив, що в підросійській Україні “свіжа літературна продукція на українській мові знаходила собі захист [...] потрохи” при журналі “Киевская Старина”, де були вміщені “нові драми” І. Тобілевича “Понад Дніпром” і “Сава Чалий” [17, т. 54, с. 250] [відповідно: 1899. Т. 64. № 2; текст без підпису; у змісті номера підпис: Драматичні картини [...] І. О. Тобілевича (Карпенка-Карого); Т. 66. № 8, 9; підпис у змісті й під текстом в обох поданнях: І. Карпенко-Карий]. Того самого року в “Киевской Старине”, надруковано ще одну драму І. Тобілевича – “Підпанки” (1899. Т. 65. № 6; текст без підпису; у змісті номера підпис: Драма [...] Карпенка-Карого), про яку Франко чомусь не згадав.

В огляді чеською мовою “Ukrajinsko-ruská” (“Українсько-руська”) (уміщено в циклі статей різних авторів під назвою “Přehled literatur slovanských za r. 1899”: Slovanský Přehled. 1900. № 10) Франко високо оцінив ідейно-мистецький рівень трагедії “Сава Чалий”, назвавши її “найкращою” з “нових драм” Карпенка-Карого. За Франком, трагедія центрального персонажа “Сави Чалого” – це трагедія “типового для України перекинщика, що був гайдамацьким ватажком, потім став шляхтичем і паном, спокусився на обіцянки поляків про волю, але помилився і загинув від рук своїх колишніх друзів” [16, т. 33, с. 12]. Це актуалізувало твір, роблячи його досить сучасним. Тому в некролозі, конкретизуючи своє розуміння художнього змісту цієї “трагедії з XVIII в., основаної на часах занепаду і хитання українського національного почуття”, як “трагедії перевертня, що для особистої користі йде на службу до ворогів і наслідком натуральної реакції здорових останків національного життя гине...”, Франко залічив її до “архитворів нашої літератури” і наголосив: “Неважаючи на історичний колорит, сим разом ухоплений автором дуже добре, драма мала велике значення для сучасної України, плямуючи інтенції сучасного національного ренегатства, і покотилася по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренегатів до служіння своєму рідному народові і його кровним інтересам” [16, т. 37, с. 379]. В огляді “З остатніх десятиліть XIX в.” (ЛНВ. 1901. Т. 15. Кн. 7–9) зауважено, що “в числі українських історичних драм, з виємком «Сави Чалого», знаходимо майже самі невдатні твори” [16, т. 41, с. 511].

Як відомо, 4 жовтня 1883 р. Іван Тобілевич був звільнений з посади секретаря Єлисаветградського міського поліцейного управління як неблагонадійний. Через місяць йому висунуто звинувачення у наданні притулку Софії Русовій і взято в нього підписку про невиїзд. Відтоді почалася його театральна і громадсько-культурна діяльність. Як актор під псевдонімом Карпенко-Карий вступив до української трупи М. Старицького (за режисурою М. Кропивницького), яка з Кропивницьким і братами І. Тобілевича –

Миколою (сценічний псевдонім: Садовський) і Панасом (сценічний псевдонім: Саксаганський) від кінця вересня до 12 жовтня 1883 р. гастролювала в Єлисаветграді. З цього приводу Франко в огляді “З остатніх десятиліть ХІХ в.” зазначив: “[...] один із батьків нашого театру тільки завдяки всеросійській реакції звернувся до української драматичної продукції: він був поліційним комісаром, та ось у його домі відкрито тайну революційну друкарню, його вигнано з місця і заслано на вигнання – і тут усміхнулася йому українська муза: Росія стратила поліційного пристава, Україна зискала Карпенка-Карого” [16, т. 41, с. 511).

У статті “Михайло П[єтрович] Старицький” (*ЛНВ*. 1902. Т. 18. Кн. 5, 6; Т. 19. Кн. 7) Франко повідомив таку цікаву подробицю: “деякі автори, як ось, напр., Карпенко-Карий, дозволяли грати свої п’єси тільки своїй трупі” [16, т. 33, с. 264]. У Франковій рецензії (*ЛНВ*. 1902. Т. 19. Кн. 8) на три томи антології “Вік” висловлено побажання, щоб у наступному томі додати ще драматичні твори Карпенка-Карого [17, т. 54, с. 362].

У нарисі “Южнорусская литература” (першодрук 1904) на чільному місці стоїть “самый талантливый и плодовитый из украинских драматургов Карпенко-Карый, пытавшийся в ряде сценически интересных пьес осветить и драматизировать разные характерные явления в жизни современной украинской деревни и давший на этом фоне ряд глубоко задуманных и художественно обрисованных типов («Бурлака», «Наймичка», «Чумаки», «Сто тысяч», «Розумний і дурень», «Хазяїн»); менее удачны его попытки представить современного украинского интеллигента («Понад Дніпром»), равно как и опыты исторической драмы («Бондарівна», «Паливода ХVІІІ століття»), кроме [...] «Сави Чалого»” [16, т. 41, с. 148]. У статті “Українці” (написана 1906 р.; першодрук 1911) також наголошено, що, “безсумнівно, найбільшим драматургом України є Іван Тобілевич, котрий створив шедеври як у жанрі сільської драми, так і в п’єсах з життя інтелігенції” [16, т. 41, с. 193].

У статті “Старе й нове в сучасній українській літературі” (*ЛНВ*. 1904. Т. 25. Кн. 2) Франко передрукував у власному українському перекладі та з власними коментарями однойменну статтю Софії Русової з московського журналу “Русская Мысль” (1903. № 12), у якій значне місце відведено розглядові драматичної творчості І. Тобілевича за виданими на той час чотирма томами “Драм і комедій” [16, т. 35, с. 91–95, 99]. Визнавши, що “в головному” висновкам Русової “не можна відмовити правдивості, а характеристикам поодиноких письменників – влучності”, Франко зауважив, що “діяльність” Мирного й Карпенка-Карого “вона характеризує не зовсім ясно. Їх не можна назвати ні малярами «старої» України з її степами та ідилічним життям, ані виключними народниками, ані навіть представниками «старої» школи в чисто технічному погляді. Навпаки, вони оба малюють Україну в важкій перехідній добі, а Карпенко-Карий навіть навмисно і дуже вдатно підхоплює найсвіжіші фази та явища економічного й громадського розвою (рух спілковий, поява великих капіталістів із українців і т. і.)” [16, т. 35, с. 106]. Усе ж Франко залічував І. Тобілевича до репрезентантів “старої школи”: за його влучним спостереженням, “стара школа дала нам у Мирнім, Свидницькім, Нечуї-Левицькім, Карпенку-Карім великих епіків (драматична форма деяких творів – річ побічна), себто людей з ясным, широким поглядом, що малювали широкі картини

українського життя так, як їх бачили оком пильного, любов'ю надиханого обсерватора або іноді мораліста та судді” [16, т. 35, с. 107].

У рецензії (*ЛНВ*. 1904. Т. 28. Кн. 10) на літературний збірник “На вічну пам’ять Котляревському” (Київ, 1904) Франко пишномовно виокремив надруковану в ньому драму Карпенка-Карого “Гандзя”, що є “новою перлиною в багатому та коштовному намисті, яке подарував нашій літературі сей талановитий та невтомний письменник” [16, т. 35, с. 227]. У некролозі також відзначено, що внаслідок занурення Карпенка-Карого “в історію XVII віку, в часи ославленої Руїни, [...] явилася прекрасна трагедія «Гандзя», символіка України, шарпаної з усіх боків і доведеної тими, що її люблять, на край погібелі. Невважаючи на деякі хиби композиції, драма робить велике враження” [16, т. 37, с. 379].

В огляді “Die ruthenische Literatur im Jahre 1904” (“Українська література 1904 року”) (*Österreichische Rundschau*. 1905. Bd. 2. № 20. 16.III) Франко звернув увагу на вимушену тематичну своєрідність тогочасної української драматургії в підросійській Україні: оскільки цензура не допускала “до вистав ані перекладних, ані історичних п’єс, ані п’єс із життя інтелігенції”, а дозволяла “обробляти [...] винятково мотиви з українського селянського життя”, то “сталосся так, що через кілька років український театр мав у своєму розпорядженні єдиний такого роду репертуар народних п’єс, найкращі з яких, особливо драми М. Кропивницького й Карпенка-Карого, подають грандіозно побачену і проникливо вивчену картину українського селянського життя за останні півсторіччя, якою не володіє в такому багатстві і повноті реалістичних образів жодна слов’янська нація” [17, т. 54, с. 576]. Відтак додав, що “головна трупа, на чолі якої все ще стоять брати Тобілевичі, продовжує утверджуватись на провідних позиціях” [17, т. 54, с. 577].

У розлогіій синтетичній статті-некролозі “Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)” Франко виклав біографію драматурга в “головних датах” [16, т. 37, с. 374], охарактеризував більшість його п’єс у творчій еволюції автора й сконденсовано розкрив його значення для української літератури й театру. Насамперед зазначив, що смерть І. Тобілевича стала “великою страгою” для українського письменства, наголосив на великій силі його акторського й особливо драматургічного таланту, який поставив у загальнослов’янський контекст: “[...] Він був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література та якому щодо ширини і багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого продумання тем, бистрої обсервації життя та ясного і широкого світогляду не дорівнює ані один із сучасних драматургів не тільки Росії, але й інших слов’янських народів” [16, т. 37, с. 374].

“Головні риси” життєпису І. Тобілевича Франко нагадав, покликуючись на книжку “Корифеи украинской сцены (с 8 портретами)” (Київ, 1901) [16, т. 37, с. 374–375], у якій опубліковано анонімні критично-біографічні нариси про М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Лисенка, Марію Заньковецьку, Ганну Затиркевич-Карпинську, М. Садовського та П. Саксаганського і примірник якої зберігається у Франковій бібліотеці в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (№ 4357). Автором нарису про Карпенка-Карого в цьому виданні був, імовірно,

Олександр Лотоцький, який згодом не зовсім певно згадував: “Мені в тій книжці належали: вступна стаття (історія українського театру), статті про М. Кропивницького, М. Старицького та, здається, про І. Тобілевича” [8, с. 255].

За стислою оцінкою Франка в некролозі, драма “Наймичка” – “майстерний твір” “з такими типами, як Василь Микитович Цокуль та наймичка Харитина, незабутніми для кожного, хто бачив їх на сцені” [16, т. 37, с. 376]. У “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” про цю “найтрагічнішу драму Карпенка”, де “в основі лежить варіант теми трагічної історії Едіпа”, йдеться в окремому абзаці: “Сільського багатиря тягне щось до бідної, але вродливої жидівської наймички. Рядом зовсім природних і легких при його становищі заходів він перетягає її до свого дому і робить її своєю любовницею, але при тім життя в його домі стає чимраз незносним, поки нарешті в самій трагічній хвилі він не дізнається, що знасилувана ним дівчина – його власна дочка” [16, т. 41, с. 399].

Досить несподівано після ранішої оцінки в “Южнорусской литературе” Франко в некролозі назвав драму “Понад Дніпром” [більш докладно про цей твір див.: 5, с. 114] – складний текст із глибинним патріотичним спрямуванням та актуальною тематикою (запровадження артільного способу виробництва “між лівобережним селянством”, “еміграція селян на орєнбурзькі степи або аж на Зелений Клин, себто в Уссурійський край” [16, т. 37, с. 377]) – “найкращою, найідеальнішою драмою Карпенка-Карого, в якій поза стрічками вичитуємо науку всій радикальній частині російської суспільності, в якій спосіб треба б починати її високим почуттям диктоване, але ніякою підготовкою не скріплене трагічне «хождение в народ»” [16, т. 37, с. 378].

За Франковою оцінкою, у драмі “Хазяїн” Карпенко-Карий дав “грандіозну по своїм замислі й по майже бездоганнім обробленні картину великого промисловця і глитая з селян з його могутніми впливами і чисто селянською вдачею”. Хоча ця постать “змальована більш епічним, ніж драматичним стилем”, “проте майстерна драматична техніка надає тій драмі велику сценічну вартість і запевняє їй довговічність на сцені” [16, т. 37, с. 378]. Також “змальовано майстерно людей” з оточення Пузиря (Финогена й Ліхтаренка), “а на фігурі Золотницького, родовитого і багатого пана, автор подав різкий контраст між давнім панством і новою плутократією” [16, т. 37, с. 378].

Високу оцінку Франка заслужила й інша соціально-психологічна драма: “Прецікава і високодраматична картина «Підпанки» малює остатні часи кріпацтва і панський двір як центр страшної деморалізації та самоволі. Пан сам не виступає на сцені, а тільки його двораки та селяни, але проте роль пана і його власті над людськими душами й їх честю та сумлінням змальована глибоко правдивими і влучними рисами. Подія розвивається надзвичайно живо і драматично” [16, т. 37, с. 379].

Водночас у некролозі геть невдалою визнано ранню комедію “Розумний і дурень”, у якій показано “контраст між практично-розумним чоловіком і його братом-ідеалістом”: “Малюнок взагалі досить блідий, композиція зовсім примітивна” [16, т. 37, с. 376]. Натомість у “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” цю п’єсу схарактеризовано без негативних означень: “В дальшій драмі «Розумний і дурень» Карпенко сягнув знов у глиб народного життя, змалювавши типовий у ньому контраст

між двома братами, нібито непрактичним ідеалістом і нібито практичним матеріалістом. В ряді драматичних образів автор показує, як вузький матеріалізм доводить чоловіка до морального і матеріального банкрутства, а розумний ідеалізм являється опорою дальшого життя родини” [16, т. 41, с. 399].

Неоднозначно оцінено в некролозі “Паливоду XVIII століття”, “жарт [...], оснований на забавних анекдотах про пана Каньовського”, як “твір, не продуманий основно, та все-таки досить сценічний” [16, т. 37, с. 377]. Знецінено ще одну пробу історичної драми: “Поривання Карпенка-Карого в історичну сферу, не дуже добре знайому йому, довело його до написання [...] зовсім слабкої драми з XVII в. «Лиха іскра поле спалить і сама щезне». Драма породжена більше жорстокою фантазією, ніж артистичним почуттям, робить дуже прикре враження і належить до поронених [підтятих, втрачених, тут – невдалих. – В. І., Є. Н.] творів нашого великого драматурга” [16, т. 37, с. 378].

За Франковим спостереженням, в останніх роках життя, “починаючи 1897 роком”, Карпенка-Карий “осягає вершини розвою свого таланту, та деколи виявляє також сліди вичерпання і занепаду” [16, т. 37, с. 377]. У “Суєті” “три перші дії – верх артистичної досконалості в композиції і переведенні теми, зате четверта сходиться до ступеня немудрої карикатури, нагадує” драму “Тато на заручинах” Григорія Цеглинського і “псує враження цілості” [16, т. 37, с. 379–380]. Проти неї “драма «Житейське море» далеко слабша і показує значний упадок артистичних сил автора” [16, т. 37, с. 380]. Попри певні зауваження щодо мистецької вартості окремих творів Франко в підсумку зазначив, що “цілість драматичної творчості Карпенка-Карого наповняє нас почуттям подиву для його таланту. Обняти такий широкий горизонт, заселити його таким množеством живих людських типів міг тільки першорядний поетичний талант і великий обсерватор людського життя” [16, т. 37, с. 380].

У статті “Маніфест «Молодої Музи»” (Діло. 1907. № 263. 6.XII) побіжна, проте вельми симптоматична згадка про Карпенка-Карого стосується Франкової полеміки з Остапом Луцьким, який у ранньомодерністській естетичній декларації “Молода Муза” (Діло. 1907. № 249. 18.XI) зводив панівний в українській літературі “загальнопризнаний реалізм”, санкціонований іменами І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Франка і Карпенка-Карого, до того, що вони “всі сквапно дбали про те, щоб для битих горем братів своїх казати слово життєвої правди і щоб подавати сю правду так, щоби з сього вийшла користь для недалеких хоч би днів”. Зацитувавши це твердження, Франко резонно запитував, чи такі твори, як “Безталанна”, “Наймичка”, “Сава Чалий” і “Суєта” Карпенка-Карого, “мої «Панські жарти», бориславські оповідання, «Для домашнього огнища», «Мойсей» були твори вузькоутилітарні для «горем битих братів»? Чи всі ті і інші твори не були надихані високим ідеалізмом [...]? Чи на дні тих творів не лежав ідеал чоловіка діяльного і повноправного, суспільний устрій, опертий на справедливості [...]” [16, т. 37, с. 414–415]. Підсумовуючи, можна сказати, що Франко оцінював реалістичну (соціально- та національно-психологічну) драматургію Карпенка-Карого з естетичних засад своєї концепції ідеального реалізму, з філософських засад позитивізму та раціоналізму, у соціальному плані – з погляду своїх симпатій до соціалізму, а в національному – на основі національно-демократичних переконань.

На Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів, що відбувся у березні 1897 р. в Москві, П. Саксаганський зачитав доповідь від українських театральних діячів, яку написав І. Тобілевич. У цій “Записці” до з'їзду звернуто увагу на тематику й проблематику вистав: “Легковесный, однообразно-шаблонный, шуточный репертуар, без всяких интересов, захватывающих общественную жизнь данного времени, не удовлетворяет слушателя, который ждёт от театра впечатлений высшего порядка” [7, с. 180]. Водночас І. Тобілевич акцентував на дискримінаційних цензурно-ідеологічних умовах, у яких перебував український театр у зв'язку з заборонаю перекладати українською мовою твори світової драматургії, писати на історичні теми [7, с. 181]. Згодом Франко в “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” відзначив, що, на відміну від М. Старицького та М. Кропивницького, які “не цуралися писати й ставити на сцені всякого роду драматичні карикатури та пасквілі”, “один тільки Карпенко-Карий не дає себе ані разу збити з дороги серйозної драматичної творчості, завойовуючи при тім своїми ліпшими драмами ширший ґрунт для історичної, соціальної і навіть політичної драми” [16, т. 41, с. 395].

Епістолярні згадки Івана Тобілевича про Івана Франка

В опублікованих листах І. Тобілевича є кілька згадок про Франка. Свою оцінку Франкових заслуг для української культури він висловив у листі до письменника й актора Якова Жарка від 30 січня 1898 р. з Одеси з приводу відзначення 25-річчя літературної діяльності галицького письменника: “В цім році будуть святкувати ювілей Франка. Потрібні гроші. Якщо можете зібрати дещицю, то пошліть, будуть сильно раді і кільком руб[лям]. Адресуйте просто на товариство “Просвіта”, але в листі напишіть: передати в поміч кому слід на ювілей Франка. Це чоловік великої вартості, і треба б допомогти” [10, с. 126].

У листі до доньок Ярини й Марії від 1/13 квітня 1903 р. з Херсона І. Тобілевич радив їм побувати у Мюнхені, “щоб побачить [...] знамениту галерею”, та Відні, “щоб роздивитись гаразд” [10, с. 212], а далі пропонував: “Із Відня я ще раю вам побувати у Львові. Зайдіть до Франка. Він буде рад вам і покаже город і людей. Це вам не пошкодить, а мені буде приємно, що побачите центр української культури!” [10, с. 213]. Наразі невідомо, чи сестри відвідали Львів і побували у Франка: листи Ярини й Марії Тобілевич не опубліковано.

Вистава “Украдене щастя” за участю Івана Карпенка-Карого

У листі до Ярини й Марії від 17 листопада 1903 р. з Варшави Карпенко-Карий, повідомивши, що цензура дозволила ставити “Суєту”, зазначив: “Тепер на Київ маємо: “Гандзю”, “Суєту” і “Украдене щастя” Франка, а через те маємо і надію, що там нам буде краще” [10, с. 230]. У листі до сина Назара від 25 січня 1904 р. вже з Києва він сповіщав, що трупа готує виставу за драмою “Украдене щастя”, але через труднощі з костюмом для головного персонажа не міг назвати дати прем'єри: “[...] коли “Украдене щастя” – ще не знаю, бо нема мундира австрійського жандарма, а виписали аж з Австрії” [7, с. 262]. Київська прем'єра у виконанні акторів “Малоросійської трупи

О. К. Саксаганського і М. К. Садовського” відбулася у четвер 5/18 лютого 1904 р. в будинку театру “Бергоньє” (вул. Фундуклеївська, тепер вул. Б. Хмельницького, 5, приміщення Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки). Карпенко-Карий виконував роль Миколи Задорожного, Микола Садовський – жандарма Михайла Гурмана, а Любов Ліницька – Анни. Про це свідчить театральна афіша, яку надіслав Франкові Борис Грінченко, написавши на ній, що на нього й дружину, Марію Грінченко, вистава справила “велике вражіння, найбільше деякими сценами, що виразно свідчили, рука якого великого таланту їх писала” [6, № 1629, с. 207].

Щоправда, актор Северин Паньківський залишив дещо інакшу згадку: “Украдене щастя” після прем’єри в Галичині “аж через 10 літ, в 1900-х роках, перший раз було виставлено на Україні у великій трупі корифеїв, у Києві, в театрі «Бергоньє», Миколу грав Іван Карпенко-Карий, Гурмана – М. К. Садовський і Анну – Л. П. Ліницька. [...] «Украдене щастя» на українській [наддніпрянській. – В. І., Є. Н.] сцені, як специфічна галицька п’єса (хоч і була обсаджена першорядними силами), вже не знайшло такої тонкої інтерпретації і зрозуміння, бо психіка галицьких персонажів була далека українським [наддніпрянським. – В. І., Є. Н.] акторам. Я бачив, як трудно вживалися в ті ролі українські їх виконавці, які були безпорадні, бо не могли збагнути душі персонажів чужого їм побуту. Через те й ролі в їх виконанні не мали тої колоритності і переконливості, якої надавали їм галицькі виконавці. Так само й публіка дуже поверхово і холодно сприймала п’єсу, бо їй далекі і незрозумілі були постаті жандарма і Анни” [12, с. 246].

Найімовірніше, ініціатором цієї постанови “Украденого щастя” був І. Тобілевич. Юрій Меженко на основі архівних документів писав про трупу Саксаганського й Садовського: “Репертуар трупи значною мірою залежав від Карпенка-Карого. Він не тільки раз-у-раз давав свої нові п’єси, але й інших авторів добирав так, щоб репутація “найкращої ідейної” трупи залишалася незатьмареною”. Завдяки цьому в її репертуарі з’явилося “Украдене щастя”, й у виставі роль Анни випало грати Ліницькій [9, с. 69].

Сам І. Тобілевич так писав про виставу в листі до Ярини й Марії від 14/27 лютого 1904 р. з Житомира: “Ще ставили драму Франка «Украдене щастя». Збір вона дала добрий, але про поспіх [себто успіх. – В. І., Є. Н.] її судить не можна, бо більше разу не було часу поставити. Мені здається, що вона мала поспіх і буде мати” [10, с. 240]. Карпенко-Карий планував показати “Украдене щастя” й у Полтаві (див. його листа до Григорія Маркевича від 21 квітня 1904 р. з Єлисаветграда [10, с. 252]).

Епізодичні стосунки Івана Франка та його синів із Юрієм Тобілевичем (сином драматурга)

У помешканні Франків, яке вони винаймали у Львові на вул. Крижовій, 12 (польс. Krzyżowa, тепер Генерала Чупринки, 14), деякий час мешкав, навчаючись у Львівській політехніці, Юрій Тобілевич (*1876–†1925), син І. Тобілевича від першої дружини – актриси Надії Тарковської, з якою він побрався 1869 р. (померла навесні 1881 р. від сухотів; другою дружиною стала в липні 1884 р. актриса Софія Дитківська). За дослідженням Романа Горака, на третьому поверсі наріжної чотириповерхової кам’яниці

на Крижовій, 12 Франки мешкали від кінця грудня 1897 р. до жовтня 1902 р. [3, с. 223, 225, 226], переселившись із будинку за адресою Каstelівка, 11, розміщеному, фактично, на тій самій вул. Крижовій, тільки на її непарному боці (тепер перебудований будинок на вул. Генерала Чупринки, 11 [3, с. 208–223]. Крижова становила північно-західну межу житлової ділянки Каstelівки. Зворотну адресу Крижова, 12 у Франкових листах уперше подибуємо в листі до Кесаря Білиловського від 28 грудня 1897 р. [16, т. 50, с. 97]. Проте поштові картки до Франка із зазначенням на них адреси дають змогу уточнити дату переселення його родини з Каstelівки, 11 на Крижову, 12. На кореспонденційній карті Василя Лукича (Володимира Левицького) від 30 жовтня 1896 р. зі Станіславова, на якій є поштові штемпелі: станіславівський “30/10 96” і львівський “31/10 96”, – написано адресу: “Каstelівка, ул. Крижова 12” [6, № 1632, с. 29–30]. Така сама адреса (“Каstelівка, вул. Крижова ч. 12”) – і на кореспонденційній карті Миколи Гладуна, вчителя зі с. Юсептич (тепер Йосиповичі Стрийського р-ну), на якій пошта в сусідньому селі Комарові поставила штампель з датою “5/11 96”, а пошта у Львові – з датою “6/11 96” (сам лист датовано “5/X. 1896”) [6, № 1629, с. 91–92]. Ці поштові картки засвідчують, що вже в жовтні 1896 р. родина Франків мешкала в будинку на вул. Крижовій, 12.

Згодом Марія Грінченко згадувала, що “Юрій Тобілевич (син Карпенка-Карого) та Микола Вороний, будши в Чернігові, розповідали про своє життя у Франка в той час, як вони вчилися у Львові. У Франка тоді ще не було свого будинку, а наймав він помешкання з трьох світличок; у двох містилися він, жінка і четверо дітей, а в третій світличці жили Вороний і Тобілевич” [4, с. 192]. М. Вороний бував у Франків: “Пам’ятаю його помешкання на Крижовій вулиці: три невеликі покої (один з них він винаймав) з кухонькою виглядали дуже непокоєво” [2, с. 378], але відомостей про те, що мешкав у них, немає. Про те, що в батьків “при Крижовій мешкав син Карпенка-Карого, студент політехніки”, залишив згадку й П. Франко: “Пан Тобілевич, завзятий спортсмен, залюбки вправляв тягарцями, тягарем, шаблями і т. п. Він навчив мене грати в шахи і чи не першого дня дістав мата!” [18, с. 654]. Що в них “був на квартирі Юрій Тобілевич, син відомого драматурга, студент політехнічного інституту”, писав у спогадах і Т. Франко [19, с. 659]. В іншій мемуарній статті він згадував: “Літом 1897 року в нас поселився Юрій Тобілевич [...]. Він привіз листа від свого батька, щоб улаштувати Юрка вчитись інженером. Ми занадто з Юрієм подружили. Він нас навчав гімнастиці. Гімнастикою займався аж до старості і наш батько” [20, с. 327]. За спогадами Софії Олеськів-Федорчакової, доньки Франкового друга, галицького громадського діяча Осипа Олеськова, у Франків на Крижовій “проживав якийсь гість з України Тобілевич із своєю молодю дружиною” [11, с. 623].

1898 року Ю. Тобілевич був посередником одеських українців у зносинах із Франком: гадаючи, що він після габілітації не обійняв доцентури української літератури у Львівському університеті тому, що платні доцента недостатньо для утримання сім’ї, вони в листі до Тобілевича прохали передати письменникові, що готові виплачувати йому щомісяця певну суму. Франко сказав Тобілевичу відписати, що він не викладає тому, що влада галицького намісника Бадені не затвердила його і що йому легше було б здобути *veniam legendi* (дозвіл читання лекцій у вищій школі, *латин.*) в університеті Віденському

або Чернівецькому. Відпису одеситів на цей лист Тобілевича Франко не знав (див. лист Франка від 18 квітня 1900 р. до Михайла Комарова [16, т. 50, с. 149–150]). А Комаров у листі до Франка від 14 квітня ст. ст. (27 квітня н. ст.) 1900 р. пояснив, що одесити одержали зі Львова вістку, наче письменник не погоджується на їхню пропозицію; коли б вони знали про можливість його доцентури в Чернівецькому університеті, то “б не занехали цієї справи” [6, № 1620, с. 213, 215]. Мабуть, Ю. Тобілевич у листі до одеситів не зовсім точно переповів Франкові побажання.

Взаємини І. Франка та І. Тобілевича (Карпенка-Карого) були різнобічні – творчі й особисті. Вони охоплювали досить широкий спектр зв’язків, зокрема персональних – од ранньої спроби листування (навесні 1888 р.) до безпосередніх тісних стосунків І. Франка та його синів із Юрієм Тобілевичем (сином драматурга) десь у 1896–1902 рр.

Франко добре знав драматичну творчість І. Тобілевича за публікаціями в журналах “Зоря”, “Правда”, “Киевская Старина” і за окремими виданнями, передусім авторизованими наддніпрянськими: “Збірником драматичних творів Івана Карпенка-Карого” (1886), що його мав у своїй бібліотеці, і п’ятитомником “Драми і комедії”, перший і другий томи якого (1897 р.) з дарчими написами автора теж збереглися у Франковій бібліотеці. Некролог “Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)” засвідчує, що Франко користувався також третім та четвертим (1903) і п’ятим (1905) томами цього видання. Бачив і рецензував Франко львівські вистави драматичних творів І. Тобілевича у виконанні акторів українського театру товариства “Руська Бесіда”.

Наддніпрянський драматург, як свідчать прихильні згадки в його листах, навзаєм був обізнаний із Франковою творчістю, але наскільки – достеменно невідомо, мабуть, вибірково і значно меншою мірою, аніж галицький письменник – із драматургією свого колеги. Найбільший і найцінніший сегмент їхніх творчих взаємин становлять різножанрові відгуки Франка на драматичні твори І. Тобілевича та їх львівські інсценізації. Знаменним є факт київської вистави Франкової драми “Украдене щастя” 5/18 лютого 1904 р., в якій Карпенко-Карий виконав роль Миколи Задорожного.

Перспектива дальшого дослідження взаємин І. Франка з І. Тобілевичем може відкритися завдяки виявленню згадок про галицького письменника в листуванні наддніпрянського драматурга з третіми особами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бібліотека Івана Франка. Науковий опис: у 4 т. / наук. керівник проекту Галина Бурлака. Київ: Критика, 2010. Т. 1; [б. в.], 2015. Т. 2.
2. *Вороний М.* Перші зустрічі з Іваном Франком // Спогади про Івана Франка / упоряд. Михайло Гнатюк. Вид. 2-ге, допов., перероб. Львів: Каменяр, 2011.
3. *Горак Р.* Львів – місто Івана Франка. Львів: Центр Європи, 2010.
4. *Грінченко М.* Спогади про Івана Франка та про його семейове огнище / підгот. тексту, комент. А. Швець // Спадщина. Літературне джерелознавство. Текстологія. Київ, 2010. Т. 5.
5. *Івашків В. М.* Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Нарис життя і творчості. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011.

6. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3. Од. зб. 1605, 1620, 1629, 1632.
7. *Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.)*. Твори: в 3 т. Київ: Держлітвидав УРСР, 1961. Т. 3.
8. *Лотоцький О.* Сторінки минулого. Вид. Укр. православної церкви в США, 1966. Частина перша.
9. *Меженко Ю.* Життя артистки // Любов Павлівна Ліницька. Київ: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури, 1957.
10. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): Листи, п'єси / упорядкув. і вст. ст. Світлана Бронза. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2010.
11. *Олесків-Федорчакова С.* Із спогадів про Івана Франка // Спогади про Івана Франка / упоряд. Михайло Гнатюк. Вид. 2-ге, допов., переробл. Львів: Каменяр, 2011.
12. *Паньківський С.* Сторінки спогадів // Спогади про Івана Франка / упоряд. Михайло Гнатюк. Вид. 2-ге, допов., переробл. Львів: Каменяр, 2011.
13. Показчик купюр (до Зібрання творів Івана Франка у п'ятдесяти томах). Київ: Наукова думка, 2009.
14. *Рой Уляна.* Театральні рецензії Івана Франка в газеті "Kurjer Lwowski" // Вісник Львівського університету. Сер. мистецтвознавство. 2006. Вип. 6.
15. *Стеценко Л.* Карпенко-Карий і Франко // Мистецтво. 1968. № 1.
16. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
17. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Київ: Наукова думка, 2008. Т. 51–53; 2011. Т. 54.
18. *Франко П.* Спогади про батька // Спогади про Івана Франка / упоряд. Михайло Гнатюк. Вид. 2-ге, допов., переробл. Львів: Каменяр, 2011.
19. *Франко Т.* Мої спогади про батька // Спогади про Івана Франка / упоряд. Михайло Гнатюк. Вид. 2-ге, допов., переробл. Львів: Каменяр, 2011.
20. *Франко Т.* Спогади про мого батька Івана Франка // Франко Т. Вибране: у 2 т. / упоряд. Є. Баран, Н. Тихолоз. Івано-Франківськ: Видавець Сеньків М. Я., 2015. Т. 2.
21. *Халімончук А. М.* Критика ідейного співбрата (І. Франко про І. Карпенка-Карого) // Українське літературознавство. 1971. Вип. 14.
22. *Ягупова Л.* Франкова концепція "різномірності характерів" у драматургії І. Карпенка-Карого (на матеріалі мелодрами "Лиха іскра поле спалить і сама щезне" та комедії-жарту "Паливода XVIII ст.") // Літературознавчі студії. Київ: ВПЦ "Київський університет", 2002. Вип. 2.

REFERENCES

1. *Biblioteka Ivana Franka. Naukovyi opys: u 4 t.* (2010, 2015) / nauk. kerivnyk proektu Halyna Burlaka. Kyiv: Krytyka, T. 1; [b. v.], T. 2.
2. Voronyi, M. (2011). Pershi zustrichi z Ivanom Frankom. In: *Spohady pro Ivana Franka / uporiad.* Mykhailo Hnatiuk. Vyd. 2-he, dopov., pererob. Lviv: Kameniar.
3. Horak, R. (2010). *Lviv – misto Ivana Franka.* Lviv: Tsentr Yevropy.
4. Hrinchenko, M. (2010). Spohady pro Ivana Franka ta pro yoho semiove ohnyshche / pidhot. tekstu, koment. A. Shvets. In: *Spadshchyna. Literaturne dzhereloznavstvo. Tekstolohiia.* Kyiv, T. 5.
5. Ivashkiv, V. M. (2011). *Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyi). Narys zhyttia i tvorchosti.* Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan.
6. *Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy.* F. 3. Od. zb. 1605, 1620, 1629, 1632.
7. *Karpenko-Karyi, I. (Tobilevych I. K.).* (1961). *Tvory: v 3 t.* Kyiv: Derzhlitvydav URSR, T. 3.

8. Lototskyi, O. (1966). *Storinky mynuloho*. Vyd. Ukr. pravoslavnoi tserkvy v SShA, Chastyna persha.
9. Mezhenko, Yu. (1957). Zhyttia artystky. *Liubov Pavlivna Linytska*. Kyiv: Derzh. vyd-vo obrazotv. mystetstva i muz. literatury,
10. *Nevidomyi Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyi): Lysty, piesy*. (2010) / uporiadkuv. i vst. st. Svitlana Bronza. Kirovohrad: Imeks-LTD.
11. Oleskiv-Fedorchakova, S. (2011). Iz spohadiv pro Ivana Franka. In: *Spohady pro Ivana Franka* / uporiad. Mykhailo Hnatiuk. Vyd. 2-he, dopov., pererobl. Lviv: Kameniar.
12. Pankivskyi, S. (2011). S torinky spohadiv. In: *Spohady pro Ivana Franka* / uporiad. Mykhailo Hnatiuk. Vyd. 2-he, dopov., pererobl. Lviv: Kameniar.
13. *Pokazhchyk kupiur (do Zibrannia tvoriv Ivana Franka u piatdesiaty tomakh)*. (2009). Kyiv: Naukova dumka.
14. Roi, Uliana. (2006). Teatralni retsenzii Ivana Franka v hazeti “Kurjer Lwowski”. In: *Visnyk Lvivskoho universytetu. Ser. mystetstvoznnavstvo*. Vyp. 6.
15. Stetsenko, L. (1968). Karpenko-Karyi i Franko. In: *Mystetstvo*. № 1.
16. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv: u 50 t*. Kyiv: Naukova dumka.
17. Franko, I. (2008; 2011.). *Dodatkovi tomy do Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh*. Kyiv: Naukova dumka, T. 51–53; T. 54.
18. Franko, P. (2011). Spohady pro batka. In: *Spohady pro Ivana Franka* / uporiad. Mykhailo Hnatiuk. Vyd. 2-he, dopov., pererobl. Lviv: Kameniar.
19. Franko, T. (2011). Moi spohady pro batka. In: *Spohady pro Ivana Franka* / uporiad. Mykhailo Hnatiuk. Vyd. 2-he, dopov., pererobl. Lviv: Kameniar.
20. Franko, T. (2015). Spohady pro moho batka Ivana Franka. Franko, T. In: *Vybrane: u 2 t. / uporiad. Ye. Baran, N. Tykholoz*. Ivano-Frankivsk: Vydavets Senkiv M. Ya., T. 2.
21. Khalimonchuk A. M. (1971). Krytyka ideinoho spivbrata (I. Franko pro I. Karpenka-Karoho). In: *Ukrainske literaturoznnavstvo*. Vyp. 14.
22. Iahupova, L. (2002). Frankova kontseptsiiia “riznoridnosti kharakteriv” u dramaturhii I. Karpenka-Karoho (na materiali melodramy “Lykha iskra pole spalyt i sama shchezne” ta komedii-zhartu “Palyvoda XVIII st.”). In: *Literaturoznnavchi studii*. Kyiv: VPTs “Kyivskiyi universytet”, Vyp. 2.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

IVAN FRANKO AND IVAN TOBILEVYCH: LITERARY AND PERSONAL RELATIONSHIPS

Vasyl IVASHKIV, Yevhen NAKHLIK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Philareth Kolessa Department of Ukrainian Folklore Studies,
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: vasy_ivashkiv@ukr.net*

*National Academy of Science of Ukraine,
Ivan Franko Institute,
18 Dragomanova Str., Lviv, Ukraine, 79005,
e-mail: yenakhlik@ukr.net*

The given paper provides the first versatile and systematic analysis of the working and personal relationships between Ivan Franko and Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyy). The authors have determined that I. Franko knew all I. Tobilevych's drama very well. In his library Ivan Franko had samples of *The Collection of Dramatic Works by Ivan Karpenko-Karyy*, published in Kherson in 1886, and the first two volumes of his *Dramas and Comedies*, published in Odesa in 1897 and signed "Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyy)" (on the front page as a dedicatory inscription). One can also assume that I. Franko was familiar with late works by I. Tobilevych, namely those published in 1903 in Odesa as the third and fourth volume of his *Dramas and Comedies*. In particular, all the plays in the same order as in I. Tobilevych's original collection were analyzed by Franko in his obituary *Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyy)* (1907). Meanwhile, I. Tobilevych was randomly aware of Franko's works, mainly drama of his Halychyna colleague. There are no data about their personal meetings. The authors of the paper have concluded that Franko was highly unlikely to have seen Karpenko-Karyy on stage. Moreover, there is no information about Franko's correspondence with I. Tobilevych, though one letter did exist, as we know from the reply of I. Tobilevych to I. Franko on March 1, 1888 from the small village Nadiya. The article also underlines that I. Tobilevych sometimes mentioned I. Franko in his letters to other addressees.

The authors provide a detailed analysis of I. Franko's reviews of I. Tobilevych's drama as well as their realization on the stage of Lviv "Ruska besida" theatre. Particularly, the paper emphasizes that Franko not only gave a general review of Tobilevych's works or separate plays, but also accentuated on the novelty of his literary heritage and a huge role in the development of Ukrainian drama and theatre. The authors describe circumstances of the premiere of the play *Ukradene shchastya* (The Stolen Happiness) by I. Franko performed by the actors of "Malorussian troupe of O. K. Saksahansky and M. K. Sadovsky" (performed on February 5/18, 1904 in Kyiv *Berhoniet* theatre) with I. Karpenko-Karyy as Mykola Zadorozhnyy. Franko learned about this performance from the theatre announcement sent to him by B. Hrinchenko. Karpenko-Karyy planned to demonstrate *Ukradene shchastya* in Poltava. The article also describes close relationship between I. Franko, his sons (about 1896–1902) and Yuriy Tobilevych (the playwright's son), who studied in Lviv Polytechnic and lived some time with the Frankos family in their rented flat in 12 Kryzhova street.

Keywords: Ivan Franko, Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyy), Ukrainian drama in the 1880–1900-ies, Ukrainian theatre in Lviv, theatre criticism, comedy, drama, tragedy, realism, typization, social ideal.

ADAM MICKIEWICZ IN IVAN FRANKO'S CREATIVE LEGACY: TRANSLATION STUDIES AND LINGUISTIC ASPECTS

Ivan TEPLYY

*Ivan Franko National University of Lviv,
Foreign Languages Department for Humanities,
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: i_teplyy@yahoo.co.uk*

The problem “Adam Mickiewicz in the Creative Heritage of Ivan Franko: Translation Studies and Linguistic Aspects” involves the analysis of a number of important issues, such as: the Polish-language translation discourse of Ivan Franko, Franko Studies Mickiewicziana, examination of individual translations, contentious issues. Thereby we can speak of Ivan Franko's Mickiewicziana or his Mickiewicz discourse.

The paper presents I. Franko's personality as translator of Adam Mickiewicz in terms of a broader issue, viz. “Ivan Franko in the Aspect of Linguistics and Translation Studies”. It touches upon linguistic, translation studies, and cultural aspects of the problem in question. I. Franko's activity is contextualized within the Polish linguistic and cultural milieu of the time, let alone translation and literary studies proper.

The research is not homogeneous. Rather, one may speak here of: 1) translations proper; 2) translation studies and linguistic papers authored by I. Franko; 3) papers on A. Mickiewicz; 4) works on Polish literature; 5) I. Franko's contribution to Polish culture, his Ukrainian-Polish translations.

Adam Mickiewicz occupies the most prominent place in I. Franko's activity as translator and scholar as far as Polish literature is concerned. Being quantitatively modest, his Polish-language oeuvre is, in terms of quality, quite significant. I. Franko was among the trail-blazers, pioneers in opening A. Mickiewicz to the Ukrainian public, despite the fact that practically the entire population of Galicia was acquainted with Polish to a lesser or greater extent. Moreover, since 1868 Polish had been made into a state language. Hence the question: “What for?”, “What sense does it make?” Being one of the few aware of the fact that no nation or state will rise without a language of its own, as well as literature, culture, i.e. he looked into the future as thinker, nation-builder, linguist and translator. It is worth emphasizing the creative nature and skills of I. Franko's translations from A. Mickiewicz.

Keywords: Ukrainian, Polish, translation, translation studies, linguistics, contribution.

“The contribution of I. Franko, the Ukrainian, into the development of Polish culture is an exceptional phenomenon, one that is hard to embrace, rather, it is unique. It would be hard to recall the surname of a representative of any other people who would so actively and fruitfully participate in the spiritual development of the Polish society” [35, c. 111]. Among Ukrainian writers, there is no one closer to Polish literature and culture than I. Franko. The Polish language accompanied I. Franko, starting from the grammar school in Drohobych,

and in Lviv University. He was well-acquainted with the life of the Polish working people, sensed the entire acuteness of international issues [33, c. 594].

In I. Franko's translation activity, this language occupies an important, if not so prominent, a place as does German. Following W. Żukrowski's data, a quarter of all I. Franko's writings is accounted for by Polish ("Jedna czwarta jego twórczości była w języku polskim") [36, c. 296]. M. Jakóbiec, another outstanding researcher into I. Franko's Polish-language works, writes: "Nearly one – fifth of I. Franko's heritage is covered by works written in Polish. There is a drama amid them, and more than ten poems, and about forty prose works, the short novels *Lelum i Polelum* [Lelum and Polelum] and *Dla domowego ogniska* [For the Home Hearth] being among them, scholarly papers published in their times' celebrated journals such as *Wisła* [The Vistula], *Lud* [The People], *Kwartalnik Historyczny* [The Historical Quarterly]. There are many serious literary-theoretical and journalistic articles and reviews in the most important Polish journals and newspapers of the second half of the 19th c., such as *Świętochowski's Prawda* [The Truth], *Wysłouch's Przegląd społeczny* [The Public Review], *Głos* [The Voice], *Przegląd tygodniowy* [The Weekly Review], *Ateneum* [The Atheneum], Petersburg-based *Kraj* [Motherland] or *Kurjer Lwowski* [L'viv Herald] [...]. Little has been done in the study of the language and style of I. Franko's works written in Polish, although we raised the problem as far back as 1958 at the Ivan Franko Session of the Slavonic Studies Committee, Polish Academy of Sciences" [25, c. 129]. To be more precise, "his bibliography includes as many as 1032 items in Polish, which constitutes more than a quarter of his whole heritage as a writer" [29, c. 253]. Very wide is the genre palette: here is critical material, correspondence etc. Most of the items (785) fall on the *Kurier Lwowski*, 123 – St. Petersburg's magazine *Kraj* etc. [29, c. 253]. According to another estimate, I. Franko's literary heritage numbers more than 40 works written in Polish, among which quite a few short stories, the short novels *Lelum i Polelum*, *For the Home Hearth* and a number of poems (more than 10) [14, c. 81]. The researcher notes that "least of all out of these works is studied poetry" [14, c. 81]. I. Franko appears to have authored more than 10 poems written in Polish. These are *My ulubimy Rusinów* [We love the Ruthenians], "O zle i dobre, które w sercu noszę" [On the good and evil I carry in my heart], "Do Józi Dz." [To Józia Dz.], "Twój śmiech mnie ranił" [Your laughter has wounded me] etc. The most interesting, however, seem the poems translated by Franko into Polish such as *Narodna piosnia* [A Folk Song] (from the *Iz lit moyeyi molodosti* [From the years of my youth] collected poems), *Idyliya* [Idyll] (*Z vershyn i nyzyn* [From the Heights and the Depths] collection), *Rozmova v lisi* [A talk in the forest], and *Ya pobachyv yiyi ne v zelenim sadku* [I had seen her, 'twas not in the garden of green] (*Iz dniv zhurby* [From the days of sorrow] collection). The poem *Idyll* was published in Polish in 1887 (magazine "Ruch" [Movement], No.6), all the rest being published in 1914, by the Kyiv-based magazine "Kłosy ukraińskie" [The Ukrainian Ears (e.g. of Wheat)] (Kyiv, 1914, No. 3–4, p. 13–14 and No. 5–6, p. 4)" [14, c. 81–87].

The poem "O zle i dobre, które w sercu noszę" (*O zlo i dobro, scho yikh v sertsy noshu* – Ukr. version of I. Franko) was first published in the *Literaturna spadshchyna: Ivan Franko* [Literary Heritage: Ivan Franko] collection. Issue I [8, c. 27]. Submitted by the autograph (Holding 3, No. 287, p. 1) [26, т. 2, c. 492]. It is volume 2 in the 50-volume edition [22, т. 2, c. 275–276].

According to M. Jakóbiec, his full of temperament and of polemical passion articles and works will not pass unnoticed by any of those who turn over the pages of *Prawda by Świętochowski, Przegląd społeczny by Wyslouch, Głos, Przegląd tygodniowy, Ateneum, St. Petersburg's Kraj or Kurier Lwowski, as well as numerous Polish scientific printed papers of the 1880s and the 1890s. I. Franko wrote in Polish and published dozens (emphasis added. – I. T.) of literary-artistic works. His activity in the Polish literary and journalistic-political fields presents a most beautiful page in the friendship and cooperation history of the progressive forces of the Polish and Ukrainian peoples [33, c. 570–571].*

“Franko is one of the pillars in the spiritual development of the Ukrainian people. After Shevchenko, who undermined the belief in the hackneyed idea regarding the provinciality of Ukrainian culture, and with the inspired word sang the glorious past of Ukraine prophesying its wonderful future, there came Franko, and with his universal hard work strove to implement Shevchenko’s idea of Ukraine as an equal partner of the civilized European peoples. So, it fell to his lot, on the one hand, to eradicate the prejudices of the backward Ukrainian society, combat its conservative worldview narrow-mindedness (Muscophiles, Populists), on the other – to throw wide open the doors for the European progressive ideological currents, mastering the cultural heritage of other peoples. Let us add that Franko himself created durable values which used to find a lasting place not only in the culture of the Ukrainian people, but other Slavonic ones, particularly Polish”, M. Kuplowski notes [35, c. 111]. Research like this is, regrettably, in short supply now. There is a testimony by H. Biegeleisen: “He *was wonderfully fluent in Polish*” [emphasis added. – I. T.] [2, c. 342].

I. Franko has translated 35 works from Polish into Ukrainian, which covers more than 100 pages of fiction, 8 authors [22, т. 11, 25; 20, т. 51, 52, 1; 28; 23, c. 83] and constitutes 0.02 % of the total volume of his literary-artistic translation. Translations from Ukrainian into Polish include 7 poetic works by 7 authors (5 of them unknown) totalling 8 pages.

An unusually valuable material regarding the translator’s poetics or creative method can be found in the poem “O zle i dobre, które w sercu noszę” (*O zlo i dobro, scho yikh v sertsy noshu* – Ukr. version of I. Franko). A special study into both versions of this and the other poems is still ahead.

The statistics on A. Mickiewicz includes: *Peterburh* (309–339); *Do druhiv rosiyan*, i.e. To the friends Russians (340–341); *Smert’ polkovnyka*, i.e. The colonel’s death (344–345); *Nichlih*, i.e. Overnight stay (346–348); *Ordonova reduta*, i.e. Ordon’s redoubt (349–352); *Chaty*, i.e. Ambush (353–355); *Vteka*, i.e. Escape (356–360); *Hospodars’kyi vechir*, i.e. Evening in a peasant’s yard (361–362); *Buria*, i.e. The tempest (363–365) – all told: 9 works, 55 pages, following the 50-volume edition of I. Franko’s works [22, т. 11, c. 309–365]. As for *Peterburh*, mentioned above, it is the translator’s title of *Ustęp* (Paragraph) to part III of the *Dziady* (Forefather’s Eve). The work comprises six parts, part three being entitled the same way [22, т. 11, c. 315–320].

There are translations, besides, from Latin into Polish and into Ukrainian, by the way, even if small in size: a rendition from Latin into Polish of the Statute for the Society of Galician Priests of the Greek Catholic Rite, Section 10 (*Lat. Societas presbyterorum ritus*

graeko-catholici galicensium), published in Vienna (1816), and a great bibliographic rarity even at that time. This Section's translation serves to illustrate the article *Essays on the History of Ruthenian Literature in Galicia* [21, т. XVI, с. 148–149]. The talk is of the first glimpses of a new movement, first glimmering signs (...) of the “dawn of renaissance” emerging in Galicia, the process headed by Bishop Mykhaylo Levyts'kyi, a person of small ability and feeble disposition, yet under the favourable influence of the canonist Ivan Mohyl'nyts'kyi, a graduate of Vienna University, disciple of Kopitar, the famous scholar in Slavistics. “It was the first man in Galician Rus' who tried to dispel the reigning here in the view of the national cause Egyptian darkness by dint of the light of science” [21, т. XVI, с. 146–147]. I. Franko translated this text from Latin into Polish: the article was published in the Warsaw-based magazine *Głos*, 1888, Nos. 2, 4, 5, 12 entitled *Szkice z dziejów literatury rusińskiej w Galicji*¹ [21, т. XVI, с. 441]. Let us add here another page of a Latin-Ukrainian translation: *Ksiondz Yan Brozhek. Darom* [Priest Jan Brożek: Gratis [For free]], tr. by Iv. Franko [3, с. 307]. Out of the 15 lines of the poem, let us cite the starting and the concluding ones: *Vy, shcho pryvykly uchytysia darom i nas uchyt' darom, [...]. / Vy, shcho vse robyte darom, vid nas zabyraytesia darom!*² / Translated from the Latin by Iv. Franko [10, с. 307].

There is also a translation from Polish into German – an extract from the novel *Pan Wołodyjowski* (1887–1888) by Henryk Sienkiewicz [32, с. 311–312]. I. Franko uses it in the sharply burning paper „*Volksaufklärung*“ in Galizien (“Folk Enlightenment” in Galicia) [32, с. 309–313]. The author plunges this episode from the novel into the new vertical context of his paper to draw a very strong and marked parallel between the macabre and the sarcastic. There are some translations from French into Polish as well [16].

Adam Mickiewicz's oeuvre was, no doubt, in the focus of I. Franko as translator of 19th c. Polish literature: he worked at it in 1895–1913. The year 1895 saw the publication of “*Hospodars'kyi vechir*” [Evening in the peasant's yard] and “*Buria*” [The tempest] – two extracts from “*Pan Tadeusz*”. In 1899 (LNV³, vol. 6, book 5) there appeared A. Mickiewicz's poem “*Het' iz ochey moyikh!*” Two ballads by A. Mickiewicz, “*Chaty*” and “*Vteka*”, translated by I. Franko in 1907, saw the light of day in the same journal (LNV, 1908, vol. 43, book 7). The newspaper *Dilo* [The Cause] (1907, No. 255) published the translation of the poem “*Ordonova reduta*”. Finally, the summing-up edition of Franko's translations from the great Polish poet became the book “*Adam Mitskevych. Wielka utrata* (Lviv, 1914)”. It included Franko's translations “*Peterburg*” (Introduction to Part III of the “*Dziady*”, I–VI) and a dozen odd of other poems and poetic fragments. Moreover, I. Franko also translated works by other Polish poets: the year 1897 witnessed the publication in the *Shkola narodna* [People's school] reader the translation of Ignacy Hołowiński's poem *Hornets' z popelom* [orig.: *Garnek*

¹ Essays on the History of Ruthenian Literature in Galicia (Pol.)

² Ye, accustomed to learn for free, and teach us for free, [...]. / Ye that do all things for free, go ye away from us for free.

³ (Literaturno-Naukovyi Vistnyk, Ukr. abbr. – *I. T.*), i.e. *Literary-Scientific Herald*. Here and throughout the paper – LNV.

z popiołem¹, i.e. A pot of ashes]. Two years later, Franko's translations of two poems by Adam Asnyk, three – by Wiktor Gomulicki and seven poems by Andrzej Niemojewski were published [12, c.193]. Along with A. Mickiewicz's poetry in the above-mentioned LNV for the year 1899, that by A. Asnyk, I. Hołowiński, W. Gomulicki, A. Niemojewski is presented too ("From Polish poets" rubric) [9, c. 184–193].

Most of I. Franko's translations were made from A. Mickiewicz, which significantly expanded the bounds of what had been accomplished in the field: he translated the satirical and political poem *Fragment*, best samples of lyric poems and individual ballads. I. Franko was among the first who addressed the *Pan Tadeusz* masterpiece: "From the works of the Polish poet, Franko selected for translating his characteristic, typical for his poetic heritage, works, viz.: the ballads *Vtecha*, orig.: *Ucieczka* (Escape), *Chaty*, orig.: *Czaty* (Ambush), the socio-political poem *Fragment*, orig.: *Ustęp* (Paragraph) to part III of the *Dziady* (Forefather's Eve), entitled by the translator as *Peterburh*, epic poems, such as *Do druziv rosiyan* [To the Friends Russians], *Ordonova reduta* [Ordon's Redoubt], *Smert' polkovnyka* [The Colonel's Death], *Nichlih* [Overnight Stay] ("Do przyjaciół moskali", "Reduta Ordon", "Śmierć pułkownika", "Nocleg"), lyric poetry *Het'z moyich ochey* [Away from my eyes], *Do materi pol'ky* [To the Polish Mother], *Nepevnist'* [Uncertainty], *W den' vidyizdu* [On the day of departure], *Sud'bamy riznymy v vyr svita kyneni* [By different fates into the world's maelstrom thrown] ("Do M.", "Do matki Polki", "Niepewność", "Dumania w dzień odjazdu", "W imionniku K(aroliny) R(zewuskiej)", and two extracts from Mickiewicz's greatest work *Pan Tadeusz* (i.e. Master Thaddeus) [13, c. 311, 325; 4, c. 132–133; 5]. Let us illustrate one of these extracts, viz. the unforgettable image of the summer sunset:

Słońce ostatnich kresów nieba dochodziło,
Mniej silnie, ale szerszej niż we dnie świeciło,
Całe zaczerwienione, jak zdrowe oblicze
Gospodarza, gdy prace skończywszy rolnicze
Na spoczynek powraca. Już krąg promienisty
Spuszcza się na wierzch boru i już pomrók
mgli-sty,
Napelniając wierzchołki i gałęzie drzewa,
Cały las wiąże w jedno i jakoby zlewa;
I bór czernił się na kształt ogromnego gmachu,
Słońce nad nim czerwone jak pożar na dachu.
Wtem zapadło do głębi; [26; 13, c. 312; 31, s. 6].

Вже сонце на край неба круг свій похияло,
Не так, як в днину ярко, та ширше палало,
Ціле розчервоніле, мов здорові лица
В господаря, що в полі вспівши обробиться,
Вертає на спочинок. Вже огнисте коло
На бір спускаєсь; сумерк мов повзе навколо.
І пні й верхи, й гілляки всіх дерев займає,
Мов в'яже їх докупи, мов ураз зливає;
Чорнієсь бір, мов палац той залятий в лісі,
Над ним червоне сонце, мов пожар на стрісі.
Ось вглиб запалось, ... [22, т. 11, с. 361; 13,
с. 312–313].

First of all, I. Franko successfully solves the problem of the Polish 13-syllabous syllabic verse rendering it by the French alexandrine, thus preserving the feminine rhymes of the original [13, c. 313]. What more, the translator has also preserved the two enjambments (lines 3–4, 4–5), several fresh similes (lines 3–4, 5–10), the rhyming pattern (couplets), still more important – the whole system of imagery, expressing the colour gamut, as wide as in the original – all that, however, in the Ukrainian language of the day in Galicia, Western Ukraine.

¹ See: [т. 11: 509]. It is commented therein that the talk is of a rehash, viz.: *Hornets' z popelom*. *Pererobka z pol's' koyho*, i.e. A pot with ashes. A rehash from the Polish.

Perhaps, the introduction of the lexeme *zakliaty*, i.e. *cursed, damn* (line 9) in relation to the palace in the woods (cf. *I bór czernił się na kształt ogromnego gmachu*, i.e. And the forest showed black like a huge building) lends additional eeriness, uncanniness to the scene, but is not estranged from the whole system of imagery.

As for the similes, the following three are fresh and striking (lines 3–4, 9–10), the rest being hidden ones (lines 5–8). The sun is likened to a flushed hot face of a farmer tilling the field in its rays all day long (line 3). The farmer looks the very picture of health. In this connection, a bit puzzling seems the plural form of the noun *lytsia* in line 3 (cf. sg. *lytse*, i.e. a face), but, probably, the phrase *v hospodaria* (in/of the farmer) implies the generic use, the singular representing any of the farmers as a class.

Both translations of the scene – I. Franko's and Kuzma Volynets' – are well-presented and contrasted by Th. Pachovs'kyi [13, c. 312–313]. The author seems to arrive at a very important conclusion whose significance cannot be overshadowed by any *Wielka utrata* or *Ein Dichter des Verrathes*: “I. Franko, when translating Mickiewicz's works, highly valued not only their cognitive, literary-artistic and educative significance, but also, with their help, he wished to strengthen the Ukrainian – Polish cultural unity, believing them to be one of the important means for this unity. It is a pity the living conditions did not allow I. Franko to cover with his translations a larger number of the works by the great Polish poet” [13, c. 325].

I. Franko's translations from A. Mickiewicz are quite profoundly, at length analysed “on the Polish side” too, viz.: “Iwan Franko jako tłumacz Mickiewicza” (I. Franko as Translator of Mickiewicz) [27, c. 85–109]. I. Franko, the Polish researcher rightly maintains, has chosen the most characteristic works of the great poet [27, c. 92]. His creative method as translator consists, so the authoress believes, in striving for the rendition of the original's content as faithfully as possible. The translator may even neglect a rhyme (introduction to part III of the *Dziady*) or even translate word-for-word [27, c. 92]. The greatest accomplishment of I. Franko's art of translation is his work at *Pan Tadeusz* [27, c. 92]. E. Anczewska convincingly shows how exactly “in the extract from Book 10 of *Pan Tadeusz* Franko has reached the acme of belles-lettres translation” [27, c. 94], even as compared to M. Rylsky's cognate translation (the description of clouds before the storm and the image of the latter). In the depiction of this image, I. Franko resorts to a “rich gamut of metaphors, alliteration, and folk-song symbolism” [27, c. 95]. This is how it is made evident in the opening lines:

Wiatry wują
Upadają na rolę, tarzają się, ryją,
Rwą skiby, robią otwór, wichrowi trzeciemu,
Który wydarł się, z roli jak słup czarnoziemiu.

Вітри ще дужче виють
Ось на ріллю падають, клубяться, люто риють.
Рвуть скиби; вигор їх новий випережа,
Що вирвався з ріллі мов земляна вежа.
Cit. by [27, c. 95–96].

I. Franko's translation earned, as E. Anczewska puts it, a great popularity in Ukraine, and though M. Staryts'kyi's transfusion had been known earlier, it is I. Franko's translation that has acquired the adequate sonority and easiness peculiar to the original [to save space, A. Anczewska's illustration is tabulated, with my English translation added. – I. T.]:

З садового підслуха
 Воевода без духа
 В замок – лютий тривожно вбігає,
 Відхиляє заслінки,
 Глянув в ліжку до жінки,
 Глянув, дрогнув, а жінки немає.

Hands with eavesdropping clasping,
 To his castle, all gasping,
 Runs the governor, his teeth a-grinding,
 With alarm moves the curtain
 To his wife see for certain,
 Looked he, trembled, but his wife not finding.

Both the rhyming and rhythmic patterns, even the prosody of the Polish verse, i.e. female rhymes are duly observed [27, c. 101–103].

By way of concluding, the researcher writes: “Franko-authored translations, though inferior more than once in terms of literary-artistic merits in comparison with today’s interpretations of Mickiewicz, were the pioneering attempt at consistently reproducing the thematic and artistic heritage of the great poet. Franko opened a new page in the history of translations from Mickiewicz into Ukrainian. And this way is followed by distinguished translators, followers of I. Franko’s cause: M. Rylsky, P. Tychyna, M. Bazhan, A. Malyshko and many others” [27, c. 109].

As theorist of literary-artistic translation, I. Franko struggled for a faithful rendition of images, ideological content and artistic means of the original. His theoretical reflections on the technique of literary-artistic translation are also attested by his own translations from other literatures, “as a sample – T. Pachovs’kyi maintains – one may name the translations from Pushkin and Mickiewicz. Franko faithfully, with artistic skill, has conveyed the contents, images and poetics in the best works by Pushkin and Mickiewicz. A valuable achievement, too, are Franko’s translations of Ukrainian poetry into Polish” [14, c. 87].

It is not to be called into question today that a good translator is a good researcher, which H. Verves aptly expressed: “Franko the researcher and Franko the translator have always successfully complemented each other. Moreover, in his translation practice the Ukrainian writer acted not only as a good connoisseur of the life, activities, epoch of Mickiewicz, but also as expert in the development of the Polish and Ukrainian languages, their riches, felt the slightest changes in the life of a word” [5, c. 133].

From the articles devoted to A. Mickiewicz’s works, it is worth mentioning “Adam Mitskevych v ukrayins’kiy literaturi”, “Adam Mitskevych”, “Nove vydannia tvoriv Mitskevycha”, foreword to the translation of A. Mickiewicz’s article “Do halyts’kykh pryvateliv” a.o. [11; 14; 22, т. 26; т. 39].

In his work *Adam Mitskevych I. Franko writes that “the spiritual heritage he left behind is only a small part of what he could have done during his not too long a life, if that life had turned happier”* [22, т. 39, c. 256].

I. Franko’s work *Adam Mitskevych v ukrayins’kiy literaturi* (Adam Mickiewicz in Ukrainian Literature) [22, т. 26, c. 384–396], first published in Polish by the newspaper *Kraj*¹, No.46, dated 14/26 XI. 1885, entitled “Adam Mickiewicz w rusińskiej literaturze”, presents the history of mastering the greatest Polish poet’s works in Ukraine. Those were, at first, solitary attempts at rehashing: “Few and far between, far from being adequate to the

¹ Polish socio-political newspaper of the pro-governmental orientation. It was published in Petersburg (1882–1909).

originals translations, to be more exact – rehashes of Mickiewicz's poetry into Ukrainian were a consequence, a result, rather than a mediator of his influence on us. [...] the very translations must we regard rather as accidental poetic attempts than a solid work launched with the aim to implant in our public of Mickiewicz's socio-political ideas and aspirations" [22, т. 26: 384]. The pioneers in the still unploughed field of the Ukrainian Mickiewicziana were O. O. Navrots'kyi, M. Tryzna-Yatskovs'kyi known under the nom de plume of Kuz'ma Volynets'; P. P. Hulak-Artemovs'kyi, Lev Borovykovs'kyi, M. P. Staryts'kyi, P. O. Kulish a.o. "I've learnt – L. Borovykovs'kyi writes in a letter to M. Maksymovych – the Polish language for Ukraine itself to benefit from it" [22, т. 26, с. 386]. After the period of stagnation following the decline of the Cyril and Methodius Brotherhood (1847–1857), "...at this time of the repeated, harder after the devastation, renaissance the name of Mickiewicz shines with a special lustre. His works are carefully and penetratingly read by the *Brotherhood's* members finding in them comfort and hope for the future. In the *Osnova* (1861) Kulish translates and publishes later, under the pen-name Lomus, Mickiewicz's ballads *Romantychnist'* (Romance), *Povernennia bat'ka* (Father's return) and *Svitezianka* (Lake Svitiiaz' Lass) [22, т. 26, с. 387]. Simultaneously, O. Navrots'kyi translates a whole number of A. Mickiewicz's works, among which two, termed in I. Franko's words, "ardent works of genius *Oda do molodosti* [Ode to youth] and *Farys*" published in 1865 by the Lviv-based journal *Nyva* [The Field]" [22, т. 26: 387]. The volume and the topic of the presentation do not make it possible to examine this paper in greater detail. After all, the interested reader will find a more detailed account of this topic in the very work by I. Franko and in H. Verves (Chapter "The Ukrainian Mickiewicz") [5, с. 119–139]. Moreover, the author of these lines should also refer the reader to his Anglophone paper "Ivan Franko and Polish Culture in L'viv" submitted for publication and touching upon a number of important linguistic issues concerning Polish-Ukrainian contacts.

More worthy of attention, instead, are I. Franko's important evaluations and observations as translation scholar: "Of all the poets having attempted to translate Mickiewicz's poetry into Ukrainian, the palm of primacy should, undoubtedly, be given to Navrots'kyi. It was necessary to possess no ordinary courage daring to translate works such as *Ode to Youth or Faris*. Even more praiseworthy is the performance itself, which, if unequal to the original in terms of the bold and lapidary style, faithfully conveys the thoughts of the original in plain words of the melodious and sonorous verse (emphasis added. – I. T.) [22, т. 26, с. 387]. But as to the translation of part I of *Pan Tadeush*, authored by Kuz'ma Volynets', which, "saturated with original phrases, written in the language with an excessive number of narrowly regional words, was not, despite some of its merits, either liked or continued" [22, т. 26, с. 388]. When characterizing the translations of M. Staryts'kyi, one of the most outstanding, according to I. Franko, poets of the time, who also attempted at translating some of Mickiewicz's poetry (*Son* [The dream], *Chaty* [Ambush], *Do Nimana* [To the Neman], and another small poem in the *Pisni i dumy* [Songs and dumas] collection (Kyiv, 1881)), the author has this to say: "Mr. Staryts'kyi is masterful of the poetic form and, though he often makes use of artificial turns of phrase or words ad hoc [for this occasion – Lat.] coined, is, nevertheless, a poet of undeniable talent. However, translations from Mickiewicz do not belong to his best works. To

characterize his method, it suffices to compare, for instance, the first strophe of Mickiewicz's *Chaty* and Mr. Staryst'kyi's translation [...]. In Mickiewicz, this strophe, as is known, sounds:

Z ogrodowej altany wojewoda zdyszany
Wpada w zamek z wściekłością i trwogą,
I uchylił zasłony, spojrział w łożę swej żony,
Spojrział – zadrzał – nie znalazł nikogo.

“This wonderful strophe – proceeds I. Franko – has been transformed by Mr. Staryst'kyi into two: Vnochi z ohoroda prybih voyevoda –

В очах щось палає негоже...
Од злої наруги серденько рве з туги,
З запалу дихнути не може.

Прибіг до світлиці, упав до ліжниці,
Одкинув запони рукою, –
І зблід по хвилині; нема господині,
Нема молодиці в покою”¹.

How many unnecessary additions, insertions, adjectives and false lines, the verse-form brought to perfection. At once is evident that it is an artisan working, not a master of inspiration” [22, т. 26, с. 388–389]. Really, even the inner rhyming is observed, and though each author has the right to “*licentia poëtica*” (literary license), of which I. Franko writes in his most famous translation research work *Kamieniari. Ukrayins'kyi tekst i pol's'kyi pereklad. Deshcho pro shtuku perekladannia*², pointing, simultaneously, at the limits of this “poetic freedom” preventing a violation of the uniqueness of the impression, or abusing it [22, т. 39, с. 15–17], so, here, regrettably, the rhythm is violated, equilinearity unobserved, even if one takes into consideration the difference in accentuation and versification systems (syllabic and syllabic-accentual).

In Galicia, where the influence of A. Mickiewicz was even greater, it was, however, translated still less (V. Ozarkevych, Pavlin Svientsits'kyi), and not with much success. “To my mind – I. Franko writes – the influence of Mickiewicz in Ukrainian literature cannot be considered to be over now, but on the contrary, with the active and wide development of this literature, those healthy grains, which the genius of the Polish prophet has sown in numerous generations of the Ukrainian people, will develop in their entirety” [22, т. 26, с. 390]. Here, after all, A. Mickiewicz could be read without translation as the Polish language functioned at the level of, to use the present mode of expression, a regional one, and Ukrainian, given the artificial division of the country, could not acquire the national status.

¹ At night from the garden rushed Governor sudden' – / In his eyes some evil is burning... / With the wicked abuse his heart will be fuse / His breath with the fervour not gaining. / Ran up to the bedroom, took bed, like a bride-groom, / He dashed the bed-cover – turned pale in no hour: / The mistress is not in the parlour.

² Pavers of the Way. Ukrainian Text and Polish Translation. Something on the Art of Translating.

In the paper *Adam Mitskevych. Perednie slovo*¹, written on the occasion of the translated ballads *Chaty* and *Vteka* (1907), I. Franko the translator afterwards, in a 6-year retrospective, writes: “Translating both those masterpieces of the epic muse by Mickiewicz, I tried to render them in our language as closely to the original as possible retaining, at that, the meter of the verses and the rhymes. I will add that of all the poetry by Mickiewicz, translated here, none has been hitherto translated into Ukrainian, save *Chaty* whose translation has been done by M. Staryts’kyi. That translation, though undoubtedly talented, nonetheless handles the original far freer than mine and is of a slightly differing meter” [22, т. 11, с. 308]. One cannot help agreeing with the translator on the preservation of equilinearity. It is, one must say, a substantial feature of his creative method as translator, the principle strictly followed: “Afterwards, Franko read the translation of the eclogue by Virgil and asked: “*Why didn’t you transfuse it in the meter of the Latin classic? Translation by another meter will be of no literary value, even though it were as faithful as yours* [emphasis added. – I. T.]. Try to adjust to the original meter. If you don’t, drop it!” – Acad. K.Studyns’kyi reminisces. It was on 25 October 1885 [15, с. 163], i.e. in the earlier years of I. Franko’s activity.

When speaking about the Mickiewicz, as it were, discourse in the writings by I. Franko, one cannot bypass the latter’s poem *Wielka utrata* [A great loss]. D. Katznelson, in this connection, has this to say: “The widely discussed poem *Wielka utrata*, allegedly ascribed to A. Mickiewicz, was included by I. Franko into the published by him in Lviv, 1914, Mickiewicz’s collected works. Here also belonged the Ukrainian translations of a number of his works beautifully done by the Paver of the Way². It is of interest to note that “the ascribing of this anonymous work to Mickiewicz whose works I. Franko knew perfectly well, was not, most probably, a memory error, but a conscious, purposeful action. The dramatic poem on the cruel suppression by Nicholas I and his satraps of the 1830–1831 uprising is deeply consonant with Mickiewicz’s works, translated by the Paver of the Way and included in that same collection, such as the angry and sorrowful poem *Do Matki Polki*, the short poems dedicated to the heroism of the Polish rebels – *Śmierć pólkownika* and *Reduta Ordon*. Probably, Franko, ascribing the accusatory, anti-tsar drama to Mickiewicz, sought to attract the readers’ attention to it, raise it to the rank of the great Polish poet’s writings favoured by the Ukrainian people. The included in the anonymous drama debunking of the tsarist and Prussian reactionary regimes oppressing the peoples was close to the entire multifaceted activity of the great Ukrainian revolutionary democrat. It should be borne in mind, simultaneously, that the ascribing of anonymous propaganda works, as well as folk songs to great poets was the phenomenon highly widespread in the 19th – early 20th cc. For example, a review of the Lviv-published Polish magazines show many works ascribed to T.Shevchenko. In a number of Polish patriotic songbooks, anonymous songs are ascribed to A.Mickiewicz and J.Słowacki” [7, с. 279–280]. What concerns the “second article on Mickiewicz” (M. Jakóbiec), i.e. “Ein Dichter des Verrathes”³ [20, т. 54, с. 935], I. Franko wrote it in the conditions of intense

¹ Adam Mickiewicz. Foreword.

² I. Franko’s symbolic title awarded him by the Ukrainian people in recognition of his enormous and selfless activity.

³ A Poet of Treason (German).

political struggle, every time being assailed by the bourgeois-nobility press denying him the right to worry about Polish affairs. The poet portrayed A. Mickiewicz in no characteristic light. The article is basically erroneous, which the poet afterwards, for the rest of his life, regretted, for he was raised on Mickiewicz's works, felt how much he owed him. Persecutions on both Polish and Ukrainian sides, brutal attacks against him in the pages of the nationalistic-bourgeois editions brought about the poet's being increasingly more involved in the sphere of scientific and literary work. At that time they started publishing in the pages of the LNV founded and edited by him the poetry and poems by Mickiewicz as proof of deep respect and the highest recognition, as well as the consciousness that the article of 1897 had been a painful mistake. This was also indicated by frequent, with enthusiasm, references to A. Mickiewicz in his literary and historical writings of the time. With all its brightness, the Mickiewicz issue arose in the writer's activity by the end of the life, during the grave illness, when, without hands, broken, he made his "conscience report", levelled out his attitude to many affairs, misunderstandings with the people life brought him in contact with [33, c. 597–598]. "More than once, ardent Polish patriots call me an enemy of the Poles. What do I have to say to a reproach like that? Shall I refer to the evidence of those Gentlemen- and Lady-Poles whom I love, value highly, and for whom I have every respect? No, I'll take a simpler way and say frankly: I do not like overzealous patriots, those having their mouths full of Poland, but the hearts cold to the misfortune of the Polish peasant and hired man. Sceptically analysing my own Ruthenian patriotism, I apply the same measure to that of the patented Polish patriots whom I cannot admire. And I am not surprized that these pay me back in the same coin, with a good interest. They spoke about me that I hate the Polish nobility. If you include in the Polish nobility Orzeszkowa and Konopnicka, Prus and Lenartowicz, Ostoja and Karłowicz – then this opinion of me will be absolutely unjust, for this genuine nobility, this elite of the Polish people I value and love, as I do all noble people of my own and every other nation. That I do not favour with the same feeling this or that Galician nobleman or even a larger portion of them, is probably for reasons of quite a different nature than those who command me to love the former. Should I find some day any nice exceptions among Galician noblemen, I will not neglect to hit a big bell about them" (*Something about Myself* or *Nieco o sobie samym*) [19; 30]. It was first published in the *Obrazki galicyjskie* collection (Lviv, 1897) as the author's preface under the title *Nieco o sobie samym* [19].

Meanwhile, a careful and calm study of the heated polemics in different European countries around the article, personal correspondence of the writer with outstanding figures of Polish culture at the time (in particular J. Baudouin de Courtenay) and other, mainly archival materials, convinces that the article was a political pamphlet. It came about as a result of I. Franko's fierce struggle with the Polish and Ukrainian reaction during the 1897 elections to the Austrian Parliament and was spearheaded against the Galician bourgeoisie and nobility with count Badeni at the head, and as the Czech journal *Čas* [Time] rightfully noted back then, hit Franko's and people's enemies "into the very heart". Herein lies the positive value of the article "A Poet of Treason" [6]. Quite an impartial, i.e. constructive message is contained in J. Janicki's Anglophone paper. "The present study is a modest attempt to pay tribute to Ivan Franko on the 100th anniversary of his death in 1916..." [34]. In a lengthy

article, the author seems to do his best to separate the wheat from the chaff, which brings him closer to A. Czerwiński calling I. Franko, without any reservations, “the heartfelt friend of the Poles” [24].

Conclusions. Adam Mickiewicz occupies the most prominent place in I. Franko’s activity as translator and scholar as far as Polish literature is concerned. Being quantitatively modest, the accomplishment is, in terms of quality, quite significant.

It is not homogeneous. Rather, one may speak here of 1) translations proper; 2) translation studies papers authored by I. Franko; 3) papers on A. Mickiewicz; 4) works on Polish literature; 5) I. Franko’s contribution to Polish culture, his Ukrainian-Polish translations, area studies research etc.

I. Franko proved the need to translate A. Mickiewicz into Ukrainian in a society where Polish functioned as both a state language and that of instruction, hence – no need, at first sight, to make translations into Ukrainian, but thinking well ahead of his time, I. Franko visualized the future of both the Ukrainians and their language which is a most reliable hallmark of statehood. It is worth noting the creative nature and the skill of the translations.

I. Franko’s presence in Polish culture is good evidence of his being a by- or multicultural personality, a reliable intermediary in the complicated and controversial at times, but so desirable creative dialogue. His versatile nature suggests itself here as well: theory and practical needs are intertwined (*Theoria cum praxi*).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алфавітний покажчик художніх перекладів та переспівів // Франко І. Зібрання творів: у 50 томах. Київ: Наукова думка, 1976–1986. Довідковий том / упоряд. О. Я. Безпальчук та ін.; ред О. О. Білявська. Київ: Наукова думка, 1988. С. 21–41.
2. *Бігелайзен Г.* Мої спомини про Івана Франка // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст., прим. М. І. Гнатюка. 2-ге вид., доп., перероб. Львів: Каменярь, 2011. С. 337–344.
3. *Брожек Я.* Даром / Ян Брожек; з латин. переклав Ів. Франко // ЛНВ. 1906. IX/XXXIX. С. 307.
4. *Вервес Г.* Іван Франко польською мовою // Літературна газета: Орган Правління Спілки радянських письменників України. 1956. №28. 21 червня. С. 2.
5. *Вервес Г. Д.* Адам Міцкевич. Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1979. 140 с.
6. *Вервес Г.* Іван Франко. Спроба синтезу. URL: <https://studfile.net/preview/8113614/>. – 14.04.20.
7. *Кацнельсон Д. Б.* [Обговорення] // Іван Франко і світова культура: матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986): у 3 кн. / упоряд. Б. З. Якимович; редкол.: І. І. Лукінов, М. В. Брик, Г. Д. Вервес та ін. Київ: Наукова думка, 1989. Кн. 1. С. 279–280.
8. Літературна спадщина. Том 1. Іван Франко. Вип. І. К.: Вид-во АН Укр. РСР, 1956. 512 с.
9. Літературно-науковий вістник: видає Наукове Товариство імени Шевченка у Львові. Відповідає за редакцію Михайло Грушевський. Річник II. Том VI. Львів, 1899. З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка.
10. Літературно-науковий вістник: видає Наукове Товариство імени Шевченка у Львові. Відповідає за редакцію Михайло Грушевський. Річник IX. Том XXXIII. Львів, 1906. З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка.

11. *Мицкевич А.* До галицьких приятелів. Переклав і пояснив Др. Іван Франко. Львів: Друкарня НТШ, 1903. 65с. (Літ.-наук. б-ка. Ч. 54. Текст й пояснення вибраних творів української й інших л-р).
12. *Москаленко М.* Нариси з історії українського перекладу // Всесвіт: Незалежний літературно-мистецький та громадсько-політичний місячник. Київ: Видавничий Дім "Всесвіт". 2006. №5–6. С. 174–194.
13. *Пачовський Т. І.* Іван Франко – перекладач Міцкевича // Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник п'ятий. Львів: Вид-во Львівського університету, 1956. С. 309–325.
14. *Пачовський Т. І.* Поезії І.Франка польською мовою // Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник дванадцятий. Львів: Вид-во Львівського університету, 1965. С. 81–88.
15. *Студинський К.* Як я став учеником Івана Франка // Спогади про Івана Франка [Текст] / упоряд., вступ. ст., прим. М.І.Гнатюка. 2-ге вид., доп., перероб. Львів: Каменяр, 2011. С. 161–165.
16. *Теплий І. М.* Польська мова у перекладацькому доробку Івана Франка // Українська філологія: традиції та сучасність = Ukrainian Philology: Traditions and Modern Age: збірник наукових праць (до 160-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. С. 323–341.
17. *Теплий І. М.* Перекладознавчий дискурс Івана Франка (на матеріалі слов'янських мов). In: Проблеми слов'язнознавства: збірник наукових праць / ред.: В. Чорній; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. 2013. Вип. 62. С. 129–147.
18. *Теплий І. М.* Прижиттєві переклади й автопереклади творів Івана Франка (на матеріалі польської та російської мов) // Проблеми слов'язнознавства. Вип. 63. 2014. С. 73–100.
19. *Франко І.* Дещо про себе самого. URL: <https://www.i-franko.name/uk/Biography/DeschoProSebeSamogo.html>
20. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 2008–2010. Томи 51–54.
21. *Франко І.* Зібрання творів: у 20 томах. Київ: ДВХЛ, 1950–1956.
22. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 томах. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
23. *Чарнецький С.* Нарис історії українського театру в Галичині. Львів: Накладом фонду "Учітєся, брати мої!" 1934. 258 с. (Науково-популярна бібліотека тов-ва "Просвіта". 1934. Кн. 11).
24. *Чермінський А.* Франко – сердечний друг поляків // Літературна газета: Орган Правління Спілки письменників України. 1956. № 36. 6 вересня. С. 5.
25. *Якубець М.* Із спостережень над мовою та стилем творів Івана Франка, писаних польською мовою // Іван Франко і світова культура: матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986): у 3 кн. / упоряд. Б. З. Якимович; Редкол.: І. І. Лукінов, М. В. Брик, Г. Д. Вервес та ін. Київ: Наукова думка, 1989. Кн. 1. С. 129–134.
26. *Adam Mickiewicz.* Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Księga pierwsza. Gospodarstwo. (Online). 8 Apr. 2020. URL: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/pan-tadeusz.html>.
27. *Anczewska E.* Iwan Franko jako tłumacz Mickiewicza. // Slavia Orientalis. Rocznik VII. Nr. 1. Red. Samuel Fiszman. Warszawa, 1958. S. 85–109. (In Pol.).
28. *Basaj M.* Ze spostrzeżeń nad językiem Iwana Franki // Іван Франко і світова культура : матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): у 3 кн. / упоряд. Б. З. Якимович; редкол.: І. І. Лукінов, М. В. Брик, Г. Д. Вервес та ін. Київ: Наукова думка. 1989. Кн. 2, С. 146–153.
29. *Bury S. E.* Iwan Franko w Polsce // Іван Франко і світова культура: матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): у 3 кн. / упоряд. Б. З. Яки-

- мович; редкол.: І. І. Лукінов, М. В. Брик, Г. Д. Вервес та ін. Київ: Наукова думка, 1989. Кн. 2. С. 253–255.
30. *Dr. I. Franko. Nieco o sobie samym* (online). URL: https://pl.wikisource.org/wiki/Nieco_o_sobie_samym
31. *Dziela Adama Mickiewicza*. Wydał Dr. Henryk Biegeleisen. T. III. Pan Tadeusz. Lwów, Nakładem Księgarni Polskiej, 1893. 306 s. (online). URL: <https://antyksobieski.pl/mickiewicz-dziela-wyd-biegeleisen-lwow-1893r-tom-i-iv-oprawa-wydawnicza>
32. Franko I. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine: Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten 1882–1915. Unter der Mitarbeit von O. I. Bilečkyj und I. I. Bass. Herausgegeben und eingeleitet von E. Winter und P. Kirchner // Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas. Herausgegeben von E. Winter. Band XIV. Berlin: Akademie-Verlag, 1963. 578 S. (In German).
33. *Jakóbiec M.* Iwan Franko (1856–1916) // Franko I. *Utwory wybrane*. Tom II. Tłumaczyli Zofia i Stanisław Głowiakowie. Posłowiem opatrzył Prof. Marian Jakóbiec. Warszawa: Spółdzielnia wydawnicza “Czytelnik”, 1955. S. 569–601.
34. *Janicki J.* Creative dissonance as a mode of writing: the case of Ivan Franko (online). URL: <https://studfile.net/preview/8113162/>
35. *Kuplowski M.* Iwan Franko a literatura polska // Іван Франко і світова культура: матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986): у 3 кн. / упоряд. Б. З. Якимович; редкол.: І. І. Лукінов, М. В. Брик, Г. Д. Вервес та ін. Київ: Наукова думка, 1989. Кн. 1. С. 111–116.
36. *Zukrowski W.* [Обговорення] // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. / упоряд. Б. З. Якимович; редкол.: І. І. Лукінов, М. В. Брик, Г. Д. Вервес та ін. Київ: Наукова думка, 1989. Кн. 2. С. 296–297.

REFERENCES

1. Alphabet index of the titles of literary-artistic translations and transfusions (1988). In: *Franko I. Zibrannia tvoriv: U 50 tomakh*. Kyiv, Naukova dumka, 1976–1986. A reference volume. Compiled by: O. Ya. Bezpал'chuk a.o.; ed. by O. O. Biliavs'ka. Kyiv: Naukova dumka, 21–41. (In Ukr.).
2. Biegeleisen, H. (2011). My reminiscences of Ivan Franko. In: *Spohady pro Ivana Franka* / Compiled, introduced, notes supplied by M. I. Hnatiuk. 2nd edition, suppl., rev. L'viv: Kamieniar, 337–344. (In Ukr.).
3. Brozhek, Ya. Darom (1906) / Jan Brožek; from the Latin translated by Iv. Franko. In: *Literarturno-Naukovyi Vistnyk (LNV)*. IX/XXXIX, 307. (In Ukr.).
4. Verves, H. (1956). Ivan Franko in Polish. In: *Literaturna hazeta: Orhan pravlinnia Spilky radians'kykh pys'mennykiv Ukrainy*. No. 28 (21 June), 2. (In Ukr.).
5. Verves, H. D. (1979). *Adam Mickiewicz. Life and creativity*. Kyiv: Dnipro, 140 p. (In Ukr.).
6. Verves, H. D. *Ivan Franko. Attempt at synthesis* (Online). Retrieved from <https://studfile.net/preview/8113614/>. 14.04.20 (In Ukr.).
7. Katznelson, D. B. [Discussion] (1989). *Ivan Franko and World Culture: Proceedings of the International UNESCO Symposium (L'viv, 11–15 Sept. 1986): In 3books* / Compiled by B. Z. Yakymovych; Ed. Board: I. I. Lukinov, M. V. Bryk, H. D. Verves a.o. Kyiv: Nauk. dumka, Book 1, 279–280 (In Ukr.).
8. *Literaturna spadschchyna. Vol. 1. Ivan Franko. No. 1*. (1956). Kyiv: Vyd-vo AN Ukr. RSR. (In Ukr.).

9. *Literaturno-naukovyi vistnyk* (1899): Published by the Shevchenko Scientific Society in L'viv. Editor-in-Chief Mykhaylo Hrushevs'kyi. Annual issue II. Vol. VI. L'viv. From the printing-house of the Shevchenko Scientific Society (In Ukrainian).
10. *Literaturno-naukovyi vistnyk* (1906): Published by the Shevchenko Scientific Society in L'viv. Editor-in-Chief Mykhaylo Hrushevs'kyi. Annual issue IX. Vol. XXXIII. Book 3. L'viv. From the printing-house of the Shevchenko Scientific Society (In Ukrainian).
11. Mickiewicz, A. (1903). *To Galician friends*. Transl. and expl. by Dr. Ivan Franko. L'viv: NTSH printing-house. (Lit.- scient. libr. No.54. Text and explanation of selected works of Ukrainian and other literatures). (In Ukr.).
12. Moskalenko, M. (2006). Essays on the history of Ukrainian translation. In: *Vsesvit: Independent literary-artistic and socio-political monthly*. Kyiv: The Vsesvit Publishing house, No. 5–6, 174–194.
13. Pachovs'kyi, T. I. (1956). Ivan Franko – the translator of Mickiewicz // *Ivan Franko. Statti i materialy*. No. 5. L'viv: Vyd-vo L'vivs'koho univ, 309–325. (In Ukr.).
14. Pachovs'kyi, T. I. (1965). I. Franko's poetry in Polish. In: *Ivan Franko. Statti i materialy. Collected papers*. No.12. L'viv: Vyd-vo L'vivs'koho univ, 81–88. (In Ukr.).
15. Studyns'kyi, K. (2011). How I became Ivan Franko's disciple. In: *Reminiscences on Ivan Franko [Text]* / Compiled, prefaced, noted by M. I. Hnatiuk. 2nd edition, supplemented, revised. L'viv: Kameniar Publ., 161–165 (In Ukr.).
16. Teplyy, I. M. (2013). The Polish language in the translated oeuvre of Ivan Franko. In: *Ukrayins'ka filolohiya: tradytsiyi ta suchasnist' = Ukrainian Philology: Traditions and Modern Age: zbirnyk naukovykh prats' (to the 160th anniversary of founding the Ukrainian Philology Chair in L'viv University)*. L'viv: LNU imeni Ivana Franka, 323–341. (In Ukr.).
17. Teplyy, I. M. (2013). The Translation Studies Discourse of Ivan Franko (Based on the Slavic Languages): Article. In: *Problemy slovyanoznavstva: zbirnyk naukovykh prats' / ed.: V.Chorniy*; L'viv. nats. un-t im. I.Franka. Issue 62, 129–147. (In Ukr.).
18. Teplyy, I. M. (2014). Life-time translations and self-translations of Ivan Franko's works (Based on Polish and Russian). In: *Problemy slovyanoznavstva*. Issue 63, 73–100. (In Ukr.).
19. Franko, I. (2020) *Something about Myself* (online). Retrieved from <https://www.i-franko.name/uk/Biography/DeschoProSebeSamogo.html> (In Ukr.). 14 Apr. 2020.
20. Franko, I. (2008–2010). *Dodatkovy tomy do Zibrannia tvoriv u 50 tomakh / Ed. Board: M.H.Zhulyns'kyi (Chairman) a.o.* Kyiv: Naukova dumka, Vols. 51–54. (In Ukr.).
21. Franko, I. (1950–1956). *Zibrannia tvoriv: U 20-ty tomakh*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhniyi litreratury. Vols. I–XX. (In Ukr.).
22. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv: U 50-ty tomakh*. Kyiv: Naukova dumka.
23. Charnets'kyi, S. (1934). *Outline on the history of the Ukrainian Theatre in Galicia*. L'viv: by the “Uchitesia, braty moyi!” foundation. 258 p. (Naukovo-populiarna biblioteka tov-va “Prosvita”, Book 11). (In Ukr.).
24. Чермінський А. (1956). Franko – the heartfelt friend of the Poles. In: *Literaturna hazeta: Orhan Pravlinnia Spilky pys'mennykiv Ukrayiny*. No. 36. 6 Sept., 5.
25. Yakubets', M. (1989). From the observations on the language and style of Ivan Franko's works written in Polish. In: *Ivan Franko i svitova kul'tura: Materialy Mizhnarodnoho sympoziumu UNESCO (L'viv, 11–15 September 1986): In 3 books / Compiled by. B. Z. Yakymovych; Ed. Board: I. I. Lukinov, M. V. Bryk, H. D. Verves et al.* Kyiv: Nauk. dumka. Book 1, 129–134. (In Ukr.).
26. Adam Mickiewicz. Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Księga pierwsza. Gospodarstwo. (Online). 8 Apr. 2020. Retrieved from <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/pan-tadeusz.html>. (In Pol.).

27. Anczewska, E. (1958). *Iwan Franko jako tłumacz Mickiewicza*. In: *Slavia Orientalis. Rocznik VII. Nr.1*. Red. Samuel Fiszman. Warszawa, 85–109. (In Pol.).
28. Basaj, M. (1989). Ze spostrzeżeń nad językiem Iwana Franki. In: *Iwan Franko i svitova kul'tura: Materialy Mizhnarodnoho sympoziumu UNESCO (L'viv, 11–15 September 1986): In 3 books / Compiled by. B. Z. Yakymovych; Ed. Board: I. I. Lukinov, M. V. Bryk, H. D. Verves et al. Kyiv: Nauk. dumka. Book 2, 146–153. (In Pol., Ukr.)*.
29. Bury, S. E. (1989). Iwan Franko w Polsce. In: *Iwan Franko i svitova kul'tura: Materialy Mizhnarodnoho sympoziumu UNESCO (L'viv, 11–15 September 1986): In 3 books / Compiled by. B. Z. Yakymovych; Ed. Board: I. I. Lukinov, M. V. Bryk, H. D. Verves et al. Kyiv: Nauk. dumka. Book 2, 253–255. (In Pol., Ukr.)*.
30. *Dr. I. Franko. Nieco o sobie samym* (online). Available at: https://pl.wikisource.org/wiki/Nieco_o_sobie_samym (In Pol.).
31. *Dziela Adama Mickiewicza*. Wydął Dr. Henryk Biegeleisen. T. III. Pan Tadeusz. (1893). Lwów, Nakładem Księgarni Polskiej. (In Pol.).
32. Franko, I. (1963). Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine: Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten 1882–1915. Unter der Mitarbeit von O. I. Bilečkyj und I. I. Bass. Herausgegeben und eingeleitet von E. Winter und P. Kirchner. In: *Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas*. Herausgegeben von E. Winter. Band XIV. Berlin: Akademie-Verlag. (In German).
33. Jakóbiec, M. (1955). Iwan Franko (1856–1916). In: Franko, I. *Utwory wybrane. – Tom II. Tłumaczyli Zofia i Stanisław Głowiakowie. Posłowiem opatrzył Prof. Marian Jakóbiec*. Warszawa: Spółdzielnia wydawnicza “Czytelnik”, 569–601 (In Pol.).
34. Janicki, J. *Creative dissonance as a mode of writing: the case of Ivan Franko* (online). Retrieved from <https://studfile.net/preview/8113162/>. – 16.04.2020.
35. Kuplowski, M. (1989). Iwan Franko a literatura polska. In: *Iwan Franko i svitova kul'tura: Materialy Mizhnarodnoho sympoziumu UNESCO (L'viv, 11–15 September 1986): In 3 books / Compiled by. B. Z. Yakymovych; Ed. Board: I. I. Lukinov, M. V. Bryk, H. D. Verves et al. Kyiv: Nauk. dumka. Book 1, 111–116. (In Pol.)*.
36. Żukrowski, W. (1989). [Discussion]. In: *Iwan Franko i svitova kul'tura: Materialy Mizhnarodnoho sympoziumu UNESCO (L'viv, 11–15 September 1986): In 3 books / Compiled by. B. Z. Yakymovych; Ed. Board: I. I. Lukinov, M. V. Bryk, H. D. Verves et al. Kyiv: Nauk. dumka. Book 2, 296–297. (In Pol.)*.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

АДАМ МІЦКЕВИЧ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ІВАНА ФРАНКА: ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ ТА МОВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ

Іван ТЕПЛІЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра іноземних мов для гуманітарних факультетів,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: i_teplyu@yahoo.co.uk*

Тема “Адам Міцкевич у творчій спадщині Івана Франка: перекладознавчий та мовознавчий аспекти” передбачає аналіз низки важливих питань, як-от: польськомовний перекладацький дискурс І. Франка, франкознавча Міцкевичіана, розгляд окремих перекладів, дискусійних питань. Таким чином можна говорити про Міцкевичіану І. Франка або його міцкевичівський дискурс.

У роботі представлено особистість І. Франка як перекладача А. Міцкевича з погляду ширшої проблеми “Іван Франко в аспекті мовознавства і перекладознавства”. Розглянуто мовознавчі, перекладознавчі, культурознавчі аспекти порушеної проблеми. Означена діяльність І. Франка подається у контексті польського мовно-літературного (ширше – культурного) середовища того часу.

Матеріал дослідження неоднорідний. Тут, радше, можна говорити про: 1) власне переклади; 2) перекладознавчі та мовознавчі праці І. Франка, дотичні до поставленої проблеми; 3) праці про А. Міцкевича; 4) внесок І. Франка у розвиток польської культури, його українсько-польські переклади; 5) спірні питання у взаєминах двох особистостей, а також і двосторонніх українсько-польських відносин.

Відзначено, що Адам Міцкевич посідає найпомітніше місце у діяльності І. Франка як перекладача і дослідника польської літератури. Польськомовний доробок І. Франка, будучи скромним з кількісного погляду, надто ж у порівнянні з німецькомовним, цілком значущий з огляду “на вагу”. І. Франко чи не найперший, хто відкривав українській громадськості А. Міцкевича. Тут, у Галичині, становище ускладнювалося тим, що майже всі українці більшою чи меншою мірою володіли польською мовою, як усною, так і письмовою, з 1868 р. як державною – отож, на перший погляд, постає питання: навіщо? який сенс? І. Франко, як мало хто інший з тогочасних діячів, усвідомлював, що без власної мови, літератури, культури не буде й нації та держави. Як складова частина цієї стратегії – збагачення рідної літератури інонаціональними цінностями. Іншими словами, він дивився у майбутнє як мислитель-державотворець, мовознавець, перекладач. Варто відзначити творчий характер і майстерність перекладів з А. Міцкевича.

Ключові слова: українська мова, польська мова, переклад, перекладознавство, лінгвістика, внесок.

**ЩЕ РАЗ ПРО ФРАНЦУЗЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО
У ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ ІВАНА ФРАНКА
(ПОЛЬ БУРЖЕ, ЖОРЖ ГЮЇСМАНС,
ЕРКМАН-ШАТРІАН, ГОНКУРИ)**

Ярема КРАВЕЦЬ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра світової літератури,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: yaremakravets@gmail.com*

Ця стаття про міжкультурні зв'язки в аспекті літературної критики є третьою й останньою із задуманого циклу статей про зацікавлення Івана Франка французьким письменством. Здійснено аналіз окремих праць І. Франка кінця XIX ст., в яких критик особливо наголошував на біографічній фазі в розгляді історії літератури та існуванні натуральної школи французьких романістів. Судження про численних прозаїків другої половини XIX століття, а також докладніший виклад Франкової оцінки доробку братів Гонкурів дають змогу зрозуміти причини Каменяревого зацікавлення творчістю цих письменників. Важливою у статті є також інформація про входження Еркмана-Шатріана і братів Гонкурів у перекладацький процес в Україні на зламі XIX–XX ст.

Ключові слова: Іван Франко, французька проза, Бурже, Гюїсманс, Еркман-Шатріан, брати Гонкури, переклад.

Історія зацікавлення Івана Франка французьким письменством XIX століття, як прозою, так і поезією, автор цієї статті трактував уже раніше в окремих публікаціях на сторінках літературознавчих видань. Дві ґрунтовні статті, як результат підготовки до виступів на щорічних франківських наукових конференціях, були надруковані 2014 та 2015 років [2; 3]. Однак у цих двох статтях поза увагою залишалася творчість п'яти французьких романістів XIX ст., рецепція яких у літературній критиці Івана Франка була тісно пов'язана із його бажанням популяризації творчості цих письменників (особливо братів Гонкурів) серед україномовних читачів і впровадження їхніх романів в український літературний процес.

Письменника Поля Бурже (повністю Бурже Поль-Шарль-Жозеф, 1852–1935), автора есеїв про Гюстава Флобера, Шарля Бодлера, Івана Тургенєва, багатьох романів, серед яких і проблемний роман “Учень”, драм “Барикада”, “Трибун” та ін., І. Франко згадав у польськомовній статті “Етнологія та історія літератури” (1894). Французького письменника І. Франко помістив серед кількох інших “талановитих представників”

біографічного напрямку “новіших часів” (Іполіта Тена, Георга Брандеса, “інших так званих французьких психологів”), які, на його думку, “головним завданням своєї праці вважали відтворення духовної фізіономії певного автора, його уподобань, почуттів і нахилів, одним словом, завдання більш художнє, ніж наукове” [4, т. 29, с. 277].

Спонукою І. Франкові для написання цієї статті була поява тридцяти томів історії французької літератури від початків французького письменства (“*Histoire littéraire de la France*”) до XIV ст., яку задумали на початку XVIII ст. французькі бенедиктинці. “Немає нічого більш повчального, як порівняння останніх томів зі старими, – писав І. Франко. – Там особи видатних письменників на першому плані: питання біографічні та бібліографічні є головним предметом пошуків; тут нові вчені намагаються вловити й передати духовну фізіономію доби з її добрими і слабкими сторонами, досліджують певні жанри творчості від найскромніших початків, від перших імпульсів і джерел аж до найпишнішого розквіту і далі до занепаду, а скоріше до переходу в інший рід творчості. І обсяг дослідження став більшим, і саме дослідження поглиблено, вдосконалено” [4, т. 29, с. 276]. І далі: “Я зупинився довше на цьому величезному творі тому, що він типовий і повчальний. Можна сказати, що в кожній фазі свого розвитку він служив за зразок для опрацювання історії літератури в інших народів. Можна тут виділити три головні фази – бібліографічна, біографічна і остання фаза в розгляді історії літератури – культурно-історична” [4, т. 29, с. 276–277]. Саме до другої – біографічної – фази І. Франко зараховував і романіста Поля Бурже.

Окрім такої характеристики П. Бурже, маємо ще декілька Франкових згадок про письменника. Так, у статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, надрукованій 1898 року, П. Бурже поміщений серед письменників “ненатуралістів, неокатоликів”, які “починають здобувати собі повагу” після великого зросту в науці 40-х і 50-х рр. позитивізму і матеріалізму, а далі дарвінізму та еволюціонізму, що започаткувало теорію натуралізму Еміля Золя.

І. Франко писав про письменника і в трактаті “Із секретів поетичної творчості”, коментуючи окремі вислови сучасного французького критика Леметра, автора есею про Поля Бурже у збірнику “Сучасники” (1886–1889): “...критика мусить бути особиста, крім своїх поглядів (значить. Крім засобу свого знання), критик вносить у свій твір також свій темперамент (значить, засіб свого чуття і навіть хвилих настроїв)”; “Критика різнорідна до безконечності, відповідно до предмета її студій, відповідно до духового складу самого критика і відповідно до поглядової точки, яку він вибере собі” [4, т. 31, с. 47–48].

Епізодично згадував І. Франко і французького письменника Жоржа Шарля Марі Гюїсманса (1848–1907), послідовника традицій натуралізму Е. Золя, автора відомого роману “Навпаки” (1884). Знаємо, що ідеалом декадентів (а в цьому романі письменника натуралізм переріс у декадентство) стає “аристократ Дез Ессент, що тікає від прози життя у світ вишуканої і протиприродної чуттєвості” [цит. за: 4, т. 28, с. 405].

У статті “З галузі науки і літератури” (1891 р.) розповідь про сучасне декадентство (розділ V) І. Франко розпочав запитанням “Якось ми вже згадували про декадентів. Хто вони такі?” Письменник зreferував окремі визначення декадентства німецького критика

Германа Бара, згадав поетику декадентства, висловлену колористикою Рене Гіля. Герой одного із творів Гюїсманса, пише І. Франко, висловлює подібну до Мопассанового героя думку, що “природа-ворог, що з нею завжди треба боротися, бо вона завжди штовхає нас до рівня тварин. Якщо існує де-небудь на землі щось чисте, прекрасне, вишукане та ідеальне, то його створив не бог, а людина, людський мозок”. У Гюїсманса, продовжує І. Франко, читаємо: “Передусім ідеться про те, щоб зуміти зосередити свій дух в одній точці, ввести себе самого в стан галюцинації, дійсність замінити сном. Час природи минув: обридлива монотонність її краєвидів, її неба вичерпала вже уважну терплячість вишуканих умів” [4, т. 28, с. 165].

“Внаслідок цього герой, – додає І. Франко, – якому остогид банальний, шаблонний і безформний світ, позбавлений всяких надій, хворий фізично і духовно, тікає в світ, наскрізь штучний [...], до спокійного і непорушного ковчегу, де й ховається віддалік від невпинного потоку людської дурості. Відокремлений від людей у вежі з слонової кості, спить він вдень, пильнує вночі. [...] Тут, полишений на власну добру волю, прислуховується він до порухів своєї душі і до капризів своїх сонних марень” [4, т. 28, с. 165].

До творчості Еркмана-Шатріана (літературне ім’я двох французьких письменників Еміля Еркмана (1822–1899) і Олександра Шатріана (1826–1890) І. Франко звернувся, презентуючи “нашим численним землякам особною книжечкою дві слідуючі повістки” – “Війна за волю” Гліба Успенського та “Виховання феодала” Еркмана-Шатріана [4, т. 25, с. 115]. Письменник високо оцінював обидві ці повісті, зазначаючи, що вони є взірцем того, як “опрацьовуються великі сучасні питання в коротеньких картинках в душі нової європейської школи літературної. Автори обох тих повісток знані широкій публіці, а почасти й у нас” (повість Еркмана-Шатріана українською мовою переклав Іван Белей, підписавши переклад псевдонімом Роман Розмарин. – Я. К.). Друкуванням цієї повістки І. Франко хотів “заохотити нашу молодіж і всіх людей широкій думки до пильної уваги на наше суспільне життя, до аналізу його щоденних і на око нічо не значущих явищ і до підношення (...) подібних пекучих питань нашої родини” [4, т. 25, с. 115]. Тільки так, резюмував автор короткого переднього слова, “ми пізнаємо наше життя і наші хиби, а тільки пізнавши їх, можемо братися до їх усунення” [4, т. 25, с. 115].

До слова сказати, у невеликій репліці про “Підручну історію руської літератури від найдавніших до найновіших часів”, яку склав Йосиф Застирець (Львів, 1902), І. Франко спростував твердження укладача видання про його (Франкову) причетність до перекладу повістей Шатріана.

Чіткіше роз’яснення цієї загадки маємо у праці І. Франка “Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.”, вперше надрукованій 1910 року, в якій І. Франко згадавав літераторів-початківців, які в 70-х рр. виступили на літературне поле у щомісячнику “Друг”, зокрема Івана Белея, який підписувався псевдонімом Роман Розмарин. Автор “Нарису...” зазначав: “Белей помістив у “Друзі” 1876 р. свої переклади двох оповідань Еркмана-Шатріана “Бесідники нашого села” і “Добрі давні часи”, а в 1877 р. переклад третього і найкращого оповідання “Виховання феодала”. Всі три ті оповідання вийшли 1878 р. окремою книжкою як перший випуск “Дрібної бібліотеки” [4, т. 41, с. 374].

А нижче, через декілька сторінок, І. Франко знову повернувся до питання про “Дрібну бібліотеку”: “В р. 1878, а властиво ще на початку 1877 р. [...] почала з ініціативи Івана Белея, в порозумінні зі мною, виходити “Дрібна бібліотека” фонетикою, для якої Белей (під псевдонімом Ром. Розмарин) дав переклад трьох оповідань Еркмана-Шатріана, а я – переклад оповідання Г. Успенського “Війна за волю”, що вийшло 1878 р. перед серією” [4, т. 41, с. 379].

Окремі уточнення, пов’язані із появою українських перекладів повістей Еркмана-Шатріана, знаходимо і в листуванні І. Франка з Михайлом Драгомановим. У листі від 6 лютого 1877 р. І. Франко писав: “...Мушу з Вами поділитися ще одною гадкою, яка тими часами мене зайняла, і спросити Вашої ради. Я задумав іменню видавати бібліотеку найзнаменитіших романів і повістей заграничних, переведених на наше. Думка сеся повстала у мене ще торік, я переписувався з деякими нашими людьми, – ну, і всі заохочували мя до того” [4, т. 48, с. 56]. Нарікаючи на брак перекладачів (“У нас сил дуже мало. Академіки котрі й слухати не хтять про роботу, а котрі відпекуються своїми заняттями”), І. Франко інформував про переклад повісті Еркмана-Шатріана, який здійснив І. Белей (“що ще найліпше переводить”) і який тепер буде у “Друзі”. Із друкуванням цього перекладу І. Франко пов’язував певні сподівання, про що писав М. Драгоманову в листі від 16 березня 1877 р., повідомляючи, що має намір подати “Паризький лист” Е. Золя про типи духовенства у Франції та інші твори, щоб викликати зацікавлення до журналу: “Думаю, що більше зробить Еркмана-Шатріана “Виховання феодала” (переклад уже готовий), Щедріна (“Деревенская тишь”), виїмки з Флоберової “La tentation de saint Antoine” (сими днями я получив сею поему і прочитав за один вечір...” [4, т. 48, с. 65].

Знову прізвище французького письменника прозвучало в листі до М. Драгоманова від 24 березня 1877 р.: “Один із наших людей, що хоче переводити Еркмана-Шатріана, просив запитати Вас, чи, переводячи і друкуючи такі речі, на котрих написано, що “всі права застережені”, “Друг” не міг би мати якого клопоту, а в разі якби так, то до кого б нам удатися і просити дозволу?” [4, т. 48, с. 67]. До речі, редакторка цього тому зазначила, що йдеться про Івана Белея і, правдоподібно, про інші оповідання письменників, оскільки три оповідання він на той момент уже помістив на сторінках “Друга”.

“Виховання феодала” постійно згадується у листуванні І. Франка у червні-липні 1878 р. до Ярослава Готкевича: І. Франко обіцяв надіслати йому “Війну за волю” Г. Успенського у своєму перекладі та “Виховання феодала” разом з іншою літературою.

Ще раз до перекладу Івана Белея повернувся І. Франко в листі від 21 серпня 1878 р. до М. Драгоманова, повідомляючи про те, що студенти взяли ся складати гроші для видання Іванова (тобто Г. Успенського. – Я. К.) та Еркмана-Шатріана. Ішлося про те, що І. Франко наполягав на тому, щоб обидва переклади у “Дрібній бібліотеці” не друкувалися “етимологічною правописсю”, а “нашою фонетикою”, і “що видавці не зовсім помилились, доказує те, що Іванова за три тижні розійшлося примірників 300” [4, т. 48, с. 104]. Про успіх такого задуму І. Франко писав 10 жовтня 1879 р. Михайлові Павлику, подаючи “короткий опис, скільки примірників “Дрібн[ої] біб[ліотеки]” досі

розійшлося у нас, а властиво, скільки ще осталося” [4, т. 48, с. 216]. В інформації І. Франка зазначалося, що з надрукованих 500 примірників Еркмана-Шатріана залишилося всього 44.

Вагоме місце в літературознавчих студіях І. Франка, пов'язаних із французькою романістикою, займає творчість видатних письменників Едмона і Жуля Гонкурів. Оцінка спадщини цих письменників, один з яких (Едмон) ще жив у час активного дослідницького зацікавлення І. Франка французьким літературним процесом, дотична до ще однієї проблеми франкознавства – ініціатива І. Франка щодо введення цих письменників в український літературний процес, зокрема через україномовний художній переклад їхніх творів.

Уперше про них І. Франко згадав у статті “Еміль Золя, його твори”, надрукованій польською мовою в журналі “Tydzień literacki, artystyczny – naukowy społeczny” (№ 44. Львів, 1878), що містилася у ньому з нагоди наступної публікації польського перекладу роману Золя “Сторінка кохання”. Автор статті зараховував Едмонда Гонкура до натуральної школи французьких романістів, “яка зараз має в своїх рядах найздібніших людей, справжніх корифеїв сучасної французької літератури” [4, т. 26, с. 97]. Серед письменників, яких згадав І. Франко, – прозаїк А. Доде, поети Франсуа Коппе, Шарль Бодлер, Рішпен, учений-історик І. Тен – бачимо і старшого із братів Гонкурів. “Ця школа, – наголошував І. Франко, – поставила собі за мету керуватися простою, не облудною, звичайною правдою і спиратися на глибокі психологічні, фізичні і етнографічні студії як у прозі, так і в поезії. Роман, на думку Золя, має бути протоколом з життя, має бути історичним документом про його сучасників” [4, т. 26, с. 97].

А наступного – 1879 – року у статті “Еміль Золя. Життєпис”, що була вступним словом до видання “Еміль Золя. Довбня. Повість з життя паризьких робітників. З французького перевела Ольга Рошкевич. І. Прачка Жервеза. ІІ. Сватання Купо”, виданому в серії “Дрібна бібліотека”, вип. VIII (Львів, 1879), І. Франко поглибив попередню характеристику: “...Золя і деякі другі “натуралісти” (брати Гонкури) стоять вище від усіх повістярів, яких ми знаємо. Кожна їх повість – се немов цілий світ фактів і спостережень; так і здається, що писатель якимсь дивним способом вирвав карту з життя першого-ліпшого стрічного чоловіка, освітив її по своєму і подає нам живу, трепечучу, з тілом і кров'ю. Дальше реалізм в представленні не може вже йти...” [4, т. 26, с. 113].

Писав про братів Гонкурів І. Франко і в ґрунтовній статті “З галузі науки і літератури”, надрукованій 1891 р. у газеті “Kurjer Lwowski”. Серед письменників, послідовників письменників великого таланту й запалу, як зазначає автор, “Жорж Санд [...], Віктор Гюго, Бальзак і ціла плеяда менш сильних, але нерідко дуже впливових талантів” [4, т. 28, с. 161]. Для цих письменників головними принциповими рисами було “вивчення життя суспільства, пропаганда певних ідей і суспільно-політичних підвалин” [4, т. 28, с. 161]. Їхні послідовники, “молоді реалісти”, – продовжує І. Франко, – були “живлені традиціями 1848 року” і “виходили з тих же засад” – такими реалістами були, “наприклад, брати Гонкури, Золя, Доде”.

І. Франко зараховував братів Гонкурів до письменників великих і могутніх своїми талантами у статті “Влада землі в сучасному романі”, надрукованій 1891 р. у журналі

“Mysl”. “Розуміння тієї істини, – зазначав він, – що людина – це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе, що з усіма цими чинниками вона пов’язана безліччю нерозривних уз, – розуміння цієї правди та її втілення в романі є заслугою французьких реалістів: Бейля – Стендаля, Бальзака та його наступників – Флобера, братів Гонкурів і насамперед – Еміля Золя. Зусиллями цих могутніх талантів [...] рамки роману розширилися в небувалий досі спосіб; водночас вони поглибили цей роман, удосконалили метод творчості й разом вивели на шлях [...] суспільно-психологічних дослідів. Сучасний роман, створений цими великими письменниками, обіймає все, що називається людським життям” [4, т. 28, с. 180].

Ще раз, уже суто принагідно, І. Франко згадав братів Гонкурів у статті “Лев Толстой”, вперше надрукованій 1892 р. в газеті “Kurjer Lwowski”, говорячи про “цілу серію описів смерті в її найрізноманітніших формах, у різні життєві моменти, в середовищі різних суспільних верств” [4, т. 28, с. 235]. Оскільки, за словами автора статті, “ці описи самі заслуговують на окремі дослідження як свого роду унікальне явище в світовій літературі”, І. Франко порівнює опис смерті у Толстого із творами Діккенса, Флобера, Золя, Гонкурів і приходиться до висновку, що тут російський реаліст стоїть набагато вище. Одні західні письменники “свою тему трактують чи то патетично й поетично” як Діккенс, чи то з погляду фізіологів і анатомів, як Флобер і Гонкури, чи то з соціологічного боку, як Золя, але жоден з них не вкладає стільки душі в свої описи, як Толстой” [4, т. 28, с. 235].

Наступні фрагментарні згадки про Гонкурів у критичних студіях І. Франка стосуються того часу, коли, як зазначив він у статті “Смерть Альфонса Доде”, написаній 1898 р., “усі чільні голови сеї плеяди спочили вже в могилі [...], тої плеяди французьких писателів, котра починається Флобером і до котрої належали брати Гонкури, Золя, А. Доде, Мопассан і ціла низка менших талантів” [4, т. 31, с. 153]. І ще дві репліки про братів Гонкурів: 1. Із статті “Еміль Золя, його життя і писання” (1898): Золя “мав 28 літ, його становище в літературнім світі Парижа було вже досить видне, він заприятелював з братами Гонкурами” [4, т. 31, с. 285]; 2. Із статті “Юрій Брандес” (1899): “... Брандес зробився критиком європейської слави [...]. Швидко йшли одна за одною його праці [...] про братів Гонкурів і Флобера...” [4, т. 31, с. 381].

Другим важливим питанням того, як І. Франко сприймав творчість братів Гонкурів, є популяризація творчості письменників серед українського читача і впровадження їхніх романів в український літературний процес.

Вперше ім’я Гонкурів прозвучало у Франковому листі до Ольги Рошкевич від 30 липня 1878 р.: “Посилаю Ол[еськов]им «Словник», свод Др[агомано]ва, дві книжки «От[ечественных] зап[исок]», де є цікавий роман Гонкура «La fille Elisa»” [4, т. 48, с. 92]. До цього роману І. Франко знову повернувся в листі до О. Рошкевич від 14 серпня 1878 р.: “У «Отеч[ественных] зап[исках]», котрі я передав О[лесько]вим, є прехороша повість Едмона Гонкура «La fille Elisa», котру тобі рекомендую добре прочитати” [4, т. 48, с. 102].

Думка про переклад твору Едмона Гонкура вперше прозвучала у Франковому листі до О. Рошкевич від 20 вересня того ж року: “Чи будеш переводити «Темное

царство»? Якби-с переводила, то першого розділу (о критиках Островськ[ого]) не треба. О “Отеч[ественные] зап[иски]” прошу також ураз із переводом Гонкура” [4, т. 48, с. 118]. Ольга Рошкевич переклала повість Е. Гонкура “Дівчина Еліза, жертва філантропії”, автограф якої зберігається у фондах Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

У листі І. Франка до О. Рошкевич від 6 липня 1879 р. з’явилася назва ще одного твору Гонкурів, який викликав особливе зацікавлення в автора листа: “Озарк[евич]-менший буде у вас і передасть ти се письмо. Заразом одержиш від нього «Довбню» і повість Гонкурів «Жерміні Лясерте»” [4, т. 48, с. 195]. До речі, назва цієї повісті відтоді постійно згадується в листуванні письменника. У листі до М. Павлика від 30 липня 1879 р. І. Франко пише: “Панна О[льг]а кінчить уже перевід ІV кусника (“Довбня” Е. Золя. – Я. К.) і восхищається Гонкуровою “Жерміні Лясерте”, котру я післав їй по-французьки. Ось що вона пише про ню: «Ти мов знав, яку повість вибрати мені до читання на теперішній час. Знаєш, Золя більше артистичний, часом розпалює, морочить змисли, а Гонкур спокійно і розважно оповідає лише про нужду, нещастя та вічну біду людську, не рахуючи на ефект. Читаєм го все з зрушенням, і мимоволі нам приходить на гадку, що є люди – мільйони, – котрі далеко більше перетерпіли, намучились, ніж ми; що наша доля, – щастя проти їхньої, та що все те, чим ми користуємось, винні-смо їм віддати, хоть би прийшлося нам зносити те саме, що вони зносять. Коли читаєм його, наша недоля стається нам легкою, бо він учить нас, моралізує правдиво».

Я дослівно навів уступ з її письма” [4, т. 48, с. 201–202].

До цього твору І. Франко знову повернувся у листі до О. Рошкевич, який датовано “близько 14 вересня 1879 р.”: “Щодо твоєї «Довбні», то її V і VI друкуватись буде, правдоподібно, аж в 15 або 16 книжечці, бо тепер 13 вже друкується, а в 14, може, піде драма Островського «Буря» переводу Павлика. Значить, спішитися дуже ніщо з переводом. За «Довбнею», може би-с, поволі переводила «Жерміні Лясерте»...” [4, т. 48, с. 205].

У пізніших листах до своїх кореспондентів (у той час дуже інтенсивним стало листування із І. Белеєм та Ф. Вовком) І. Франко не згадував більше перекладу повісті Едмона Гонкура; говорив більше про “Ругонів” Золя, “Бурю” Островського, “Фауста”, “Німеччину” Гайне, працю Реклю із цікавим українознавчим матеріалом, “Мертві душі”, вірші В. Гюго, німецькі переклади політичних поезій Т. Шевченка. Восени 1879 р. припинилося його листування із Ольгою Рошкевич, а далі перестала виходити “Дрібна бібліотека”.

У подальшій кореспонденції І. Франка натрапляємо лише на фрагментарні згадки про творчість братів Гонкурів. Так, у листі до М. Павлика від 12 листопада 1882 р. І. Франко згадав роман Гонкурів “M-me Gervaise”: “[...] Я ладжу велику поему [...] «Історія лівої руки», в котрій описую життя матері Стебельського (з «На дні») і бажав би заразом показати, як гніт подружжя без любові деморалізує і до крихти руйнує жінчину, а з другого боку – як думка тої жінчини під впливом гніту із звичайного стану доходить зразу до божевільного пієтизму, а далі до божевільної «богоненависті» і до пропаганди тої ненависті між народом. Трохи подібна (до половини) тема оброблена,

коли собі пригадуєте, в романі Гонкурів “*M-me Gervaise*”, тільки ж там показано перехід жінчини вольнодумної до девоції, а мати Стебельського, натура сильніша морально, ступає о крок далі, – впрочім, при більше тому сприяючих обставинах” [4, т. 48, с. 328].

У тому ж листі, надіславши М. Паликові у польським перекладі роман Г. Флобера “Пані Боварі”, І. Франко писав: “Я ще раз кажу, вона мені не так дуже подобалася, як Вам. Се психологічна студія, і знаменита студія, але не жіноти, тільки одної жінки і то французки. Перекладати її на наше я би зовсім не радив – широкого ходу вона мати не може. Далеко відповідніша для наших обставин була б Гонкурів «Жерміні Лясерте», котра мені і по артистизму виконання, і по теплоті чуття далеко більше подобалася, ніж «*M-me Bovary*»” [4, т. 48, с. 331].

Задум видання окремих повістей братів Гонкурів усе-таки не покидав І. Франка. 21 грудня 1884 р. він звертається із пропозицією до польського письменника Адама Вісліцького, засновника і редактора варшавського журналу “*Przegląd Tygodniowy*”, про друк деяких повістей французьких письменників у виданнях дешевих повістей цього журналу. Високо оцінюючи цих “найвидатніших представників натуралістичного напрямку у Франції”, поряд із Золя, Доде і Флобером, І. Франко вважає, що польський читач, безумовно, повинен ознайомитися і з творчістю братів Гонкурів: “Є тут одна дівчина, що дуже добре володіє французькою мовою (тому що виросла у Парижі) і так само добре володіє польською мовою і котра хотіла б літературною працею здобути собі становище, хоч трохи краще від того, в якому вона перебуває зараз. Як пробу її стилю і здібностей сподіваюся невдовзі прислати Вам її наукові реферати до “*Dodatku Miesięcznego*”, тепер я просив би лиш про одне – відповісти на питання, чи повісті братів Гонкурів (до цього часу, наскільки я знаю, вони взагалі не були відомі у польській літературі, а безумовно варті ознайомлення) могли б бути вміщені у Вашому виданні і чи можу я вище згадану пані залучити до праці?..” [4, т. 48, с. 508–509]. Редактори т. 48 50-томного Зібрання творів І. Франка у примітках припускають, що йшлося “про Марію Карнецьку, яка жила в селі Вікні, певно, на становищі гувернантки, і багато допомагала І. Франкові у праці над архівом І. Федоровича” [4, т. 48, с. 718–719]. І. Франко згадував про неї у короткому нарисі свого життя й діяльності, написаному для редактора видавництва “*Herders Konversations Lexicon*” 1 січня 1909 р. [4, т. 50, с. 359]¹.

Останнім відгомонам зацікавлення І. Франка видатними французькими письменниками була інформація, яку він подав у листі до А. Кримського від 26 серпня 1898 р.: “Ще в гімназії я влюбився був у дочку одного руського попа, Ольгу Рошкевич (вона перекладала дещо з Золя і Гонкурів ...)” [4, т. 50, с. 114].

Брати Гонкури захопили не лише Івана Франка. В одному зі своїх листів до Михайлини Рошкевич, віншуючи її “усім серцем” дебютним нарисом “Кума з кумою”,

¹ Роман Горак, автор повісті-есею “Тричі мені являлася любов”, вважає, що тією особою, якій І. Франко хотів запропонувати переклад Гонкурів, була Юзефа Дзвонковська: “Він пропонує їй спробувати свої сили в літературі, спочатку перекладачкою, а потім, коли наб’ється рука, – письменницею. На перший раз він радить взятись за переклад Гонкурів” [1, с. 69]. І трохи далі додає: “Юзефа обіцяла Франку, що візьметься до роботи, але ... мабуть, нічого в неї не вийшло” [1, с. 70].

М. Павлик писав: “Будьте ласкаві, малюйте Ви так вищі стани, особливу жоноту, межі котрими Ви обертаєтесь, – вийде дуже славно. Я думаю, що таку роботу добре було почати враз із сестрою і так Ви будете руські сестри де Гонкур або ще докладніше Еркманом-Шатріаном, бо на кілька я вирозумів, то Ви маєте (французький) дар підхоплювати внішні рухи, живість людей, само жите, так як воно показуєся очам (Шатріан), а Ваша сестра знов більше психічні прояви, думки, застанову (Еркман): от якраз добрий склад одного повістяра” [цит. за: 1, с. 29].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Горак Р. Тричі мені являлася любов. Повість-есе. Задля празника. Роман-есе про Івана Франка. Київ: Дніпро, 1987. 266 с. (Серія “Романи і повісті”).
2. Кравець Я. Французька проза у літературознавчій і перекладацькій діяльності Івана Франка // Кравець Я. “Quae scripsi, scripsi”: романські літератури у рецепції Івана Франка. Львів, 2014. С. 69–101.
3. Кравець Я. Французьке письменство у літературній критиці Івана Франка (окремі персоналії) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 203–216.
4. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.

REFERENCES

1. Horak, R. (1987). *Trychi meni yavliasia liubov. Povist-ese. Zadlia praznyka. Roman-ese pro Ivana Franka*. Kyiv: Dnipro. (Seriiia “Romany i povisti”).
2. Kravets, Ya. (2014). *Frantsuzka proza u literaturoznavchii i perekladatskii diialnosti Ivana Franka*. In: Kravets, Ya. “*Quae scripsi, scripsi*”: *romanski literatury u retseptsii Ivana Franka*. Lviv, 69–101.
3. Kravets, Ya. (2015). *Frantsuzke pysmenstvo u literaturnii krytytsi Ivana Franka (okremi personalii)*. In: *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filolohichna. Frankoznavstvo*. Lviv: Vyd. tsentr LNU imeni Ivana Franka, *Vyp. 62*, 203–216.
4. Franko, I. *Zibrannia tvoriv: u 50 t.* (1976–1986). Kyiv: Naukova dumka.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

**TOWARDS THE QUESTION OF FRENCH MEN OF LETTERS
IN THE LITERARY-CRITICAL WORKS BY IVAN FRANKO
(PAUL BOURGET, GEORGES HUYSMANS,
ERCKMANN-CHATRIAN, LES GONCOURT)**

Yarema KRAVETS'

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of World Literature,
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: yaremakravets@gmail.com*

The article is devoted to intercultural relations in terms of literary criticism. The proposed paper is the third and the last one in the series of articles conceived by its author on Ivan Franko's interest in French literature. Analysis has been made of some works by Ivan Franko written at the end of the 19th c., where the critic specially emphasized the biographical phase in the examination of the history of literature and existence of the Naturalist school of French novelists. The impetus for the writer was the appearance of the thirty-volume history of French literature from the beginnings of French letters to the 14th c. I. Franko primarily addressed the works by P. Bourget, classifying him among the writers "beginning to gain respect for themselves". Also, mentioned occasionally is the writer Huysmans, a follower of E. Zola's traditions of Naturalism. More fully I. Franko spoke on the work by Erckmann-Chatrian, presenting "to our numerous compatriots two narratives in a separate book" of these writers in the Ukrainian language, considering them a model for elaborating great issues of the present day. A place of importance in I. Franko's literary studies related to French novels was occupied by the oeuvre of the prominent writers Edmond and Jules Goncourt, whom the critic considered to be "writers great and powerful in their talents". Through the efforts of these powerful talents, I. Franko noted, the frames of the novel have expanded in an unprecedented way; the modern novel created by these great writers embraces everything that is called human life. Assessment of the legacy of the writers mentioned in this article is related to another problem of French studies yet, viz. I. Franko's introduction of these writers into the Ukrainian literary process, particularly Ukrainian literary translation. Some statements about the prose writers of the second half of the 19th c. presented here, as well as a more extensive exposition of I. Franko's interpretation of the Goncourt brothers' works enable us to comprehend the reasons for the Stone Mason's interest in these French novelists' works.

Keywords: Ivan Franko, French prose, Bourget, Huysmans, Erckmann-Chatrian, the Goncourt brothers, translation.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФРАНКОВОГО ТЕКСТУ

УДК 821.161.2-311.4.09"190"І.Франко

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/uls.2022.86.3658>

ІМПЛІЦИТНИЙ ДІАЛОГ У РОМАНІ ІВАНА ФРАНКА “ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ”

Мар’яна ГІРНЯК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
бул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: maryana.hirnyak@lnu.edu.ua*

У статті зосереджено увагу на різних способах функціонування імпліцитного діалогу в романі Івана Франка “Перехресні стежки”. Імпліцитний діалог здебільшого розгортається через апелювання до імпліцитного адресата, який може з’являтися в тексті за кількох умов: коли обидва співрозмовники фізично присутні, але один із них не бере повноцінної участі у розмові; коли конкретний співрозмовник фізично відсутній, але виконує функцію адресата у мовленні персонажа; коли персонажі звертаються до невидимого і неконкретизованого співрозмовника, тобто вдаються до класичної автокомунікації. Різновидом імпліцитного діалогу є своєрідний “дистантний перегук”, тобто діалог між віддаленими у текстуальному просторі висловлюваннями і навіть цілими структурами, який набуває полемічного звучання, подібно до діалогів-дискусій, що відіграють важливу роль у наративній організації роману. Імпліцитний діалог виявляється також у творенні образів-символів та відсиланні до низки текстів культури. Символічного значення набувають тваринні (катований кіт, риба в сітках, мушка в павутині) та артефактні (справжній діамант, протиставлений товченому склу) образи, пейзажі (“пейзажі душі” чи “пейзажі-предвісники”) й епізодичні персонажі (зблуканий селянин як символ розгубленого народу). Інтертекстуальний діалог актуалізує у романі літературознавчі та мовознавчі дискусії кінця ХІХ століття, західноєвропейську та українську класику й особливо біблійні мотиви та образи. Різні види імпліцитного діалогу в романі “Перехресні стежки” дають змогу Франкові порушити численні етичні, суспільно-громадські та національно-історичні проблеми й забезпечити параболічний і філософський вимір прочитання твору.

Ключові слова: імпліцитний діалог, діалог, полемічність, адресат, текст, персонаж, символ, параболічність.

Романи Івана Франка, особливо “Не спитавши броду”, “Лель і Полель” та “Перехресні стежки”, асоціюються з появою в українській літературі тієї проблематики

й тих жанрових форм і наративних стратегій, які сформували підґрунтя для виникнення й розвитку літературних напрямів і тенденцій ХХ століття, що серед них важливе місце належить інтелектуальній прозі. Про ознаки інтелектуальної прози у творах Франка дослідники цілком обґрунтовано згадують із певними застереженнями. Письменник приділяє багато уваги соціальним конфліктам, цікавиться психологією персонажа, а звертаючись до життя інтелігенції, насамперед порушує питання про роль освічених людей у громадському житті та вдається до публіцистичності [див.: 12, с. 10–11; 3, с. 690; 7, с. 766]. Проблеми, з приводу яких дискутують персонажі, здебільшого закорінені у конкретному історико-культурному контексті і лише зрідка набувають універсального звучання, однак, визначаючи жанрову специфіку Франкової прози, літературознавці небезпідставно називали роман Франка (зокрема “Перехресні стежки”) “багатопроблемним” [14, с. 250], “ідеологічним” і “полілогічним” [5, с. 127–128] чи “філософсько-психологічним” [15, с. 356]. Як зауважив М. Ільницький, “у пізнього Франка” спостерігаємо “переростання публіцистичної прямолінійності у філософську багатомірність” [9, с. 256].

Розвиток філософських ідей в інтелектуальній прозі асоціюється насамперед із діалогом як наративною стратегією і навіть ширше – діалогічністю, що передбачає особливу “взаємодію повноцінних свідомостей” [1, с. 9], співіснування різних голосів і навіть структур. Протистояння “полярних позицій ідейних супротивників” і навіть апелювання до “бінарних опозицій як способу моделювання дійсності”, на думку М. Ткачука, виконує таку важливу функцію у романах Франка, зокрема у “Перехресних стежках”, що дослідник наголошує на наявності у творі жанрових ознак “драматичного роману” [15, с. 208–209, 319]. Зіткнення позицій співрозмовників у романі “Перехресні стежки”, як і в більшості творів, що репрезентують інтелектуальну прозу, реалізується через класичні діалоги-дискусії, але великого значення у творі Франка набуває імпліцитний діалог. Ф. Бацевич уже проаналізував із мовознавчої перспективи “непрямі комунікативні смисли” у згаданому творі, з’ясувавши їхню роль у конфліктних дискурсах роману і наголошуючи, що наявність у мовленні персонажів Франка великої кількості таких смислів є важливою ознакою ідіостилю письменника [2, с. 202]. Мета запропонованої статті – з’ясувати, як у романі Франка “Перехресні стежки” тяжіння до імпліцитного діалогу впливає на організацію наративу і який спектр проблем автор розгортає через відповідні структури художнього тексту.

Часто діалог у романі Франка відбувається через апелювання персонажа до *імпліцитного адресата*, який забезпечує саму можливість висловлення певних думок та переконань і творить принаймні імітацію повноцінної розмови, а інколи навіть опонує своєму співрозмовникові. Таку імітацію розмови-дискусії можна простежити *навіть* в епізодах, коли обидва співрозмовники фізично присутні в конкретних просторових координатах. Уже на початку твору через діалог Стальського та Рафаловича автор порушує низку проблем етичного характеру, пов’язаних із приватним, зокрема інтимним життям, персонажів. Стальський нарікає на свою дружину, представляючи її як “смертельного ворога” і найгірший витвір пекла, висуває цілу теорію про жахливий характер блондинок, не забуваючи принагідно подискутувати з “панам

еманципаторами”, адже вони не мають уявлення, “яка безодня глупоти, фальшивості, тупої злості, зрадливості таїться в тім жіночім серці” [16, т. 20, с. 198–201]. Репліки Рафаловича виконують радше фатичну функцію. Євгеній “почув нервову дрож при тім оповіданні”, “мороз пробігав поза плечима”, персонаж перебував “у німім зачудуванні” [16, т. 20, с. 199–200]. Словами персонаж не так заперечує чи дискутує, як з’ясовує, ставить супровідні запитання, що дають підстави Стальському продовжувати розповідь. Лише наприкінці розмови Рафалович опонує своєму співрозмовникові, немовби підсумовуючи: “Не знаю вашої жінки, але хоч би була собакою, ні, гієною, – то ще гріх би було так поводитися з нею [...]. Ви живете собі по своїй волі, се так, але її держите в повній неволі під доглядом” [16, т. 20, с. 211, 213]. Манера розмовляти, чуючи лише себе і не зважаючи на Іншого, притаманна Стальському впродовж усього твору, і такі псевдодіалоги є одним із найкращих прийомів характеристики персонажа. Діалог із дружиною Стальський перетворює на риторичні запитання-звинувачення (“[...] мусиш сама признати, що маю рацію [...] спитай, свого власного сумління, спитай, хто тому був винен? Чи не твоя власна впертість, залість, злоба? [...] благав тебе: [...] не виганяй Ориськи [...] Чи я тебе неволю? [...] Чому не знайдеш собі товариство?” [16, т. 20, с. 401–402]), а вербальна реакція Регіні зводиться лише до молитовної репліки, зверненої до іншого адресата: “Боже! Не дай мені вдурити!” [16, т. 20, с. 403].

Псевдодіалог із фізично присутнім співрозмовником, який, проте, набуває ознак імпліцитного адресата, відбувається також тоді, коли розмова переходить у площину національної, культурної чи соціальної проблематики. Представники міської влади вже при знайомстві з Рафаловичем намагаються його переконати, що “наш селянин – жебрак”: “Що тут балакати про політику? [...] Які вибори ви переведете з людьми, для котрих шматок ковбаси або миска драглів, – лакома річ і при тім більше зрозуміла від усіх ваших соймів і державних рад?” [16, т. 20, с. 217]. Вагман, роз’яснюючи адвокатові справу з пасовиськом, теж сумнівається, чи здатні “хлопи” провадити серйозні справи. Рафалович за таких обставин “ніколи не сперечався”, залишав співрозмовникам “дешеву побіду” [16, т. 20, с. 217], а бунтував проти таких слів власними переконаннями і діями.

Діалог, який нагадує звернений до імпліцитного адресата монолог, дуже часто в романі відбувається тоді, коли *конкретизований співрозмовник фізично відсутній*. Перебуваючи на самоті, але звертаючись до пана маршалка, Рафалович дає змогу читачеві зрозуміти, що збагнув істинні наміри свого співрозмовника під час недавньої реальної зустрічі – “вам хотілося вишпигнути мене в саме серце” [16, т. 20, с. 271], завдати удару адвокатовій вірі в народ. Переважно такий різновид імпліцитного діалогу в романі І. Франка можна простежити тоді, коли персонажі намагаються вирішити інтимні проблеми. Рафалович – під враженням зустрічі з Регіною в домі Стальського – спершу докоряє далекій коханій, даючи волю “поганому, егоїстичному, ворожому чуттю”: “Бачиш, бачиш, ось яке ти вибрала! Не мала настільки сили волі, щоб піти за голосом серця, щоб опертися тітці!” [16, т. 20, с. 261]. Згодом світла частина його душі намагається притлумити настрої зловтіхи, “вороже чуття” поступається місцем голосові співчуття та розчарування: “Так от де ти, Регіно моя! [...] Ось яка твоя доля! [...] Де твої чари, де гармонія твоєї душі? [...] Віддай мені мій ідеал [...]” [16, т. 20, с. 265].

Подібні розмови з відсутнім, але конкретизованим співрозмовником, що свідчать про глибокі переживання і колосальну внутрішню напругу, провадять також інші персонажі. Регіна, перебуваючи на межі божевілля, раз у раз намагається привернути увагу фізично відсутнього Євгенія (“Слухай, Геню!..” [16, т. 20, с. 404–407]). Цей псевдодіалог переростає то в розповідь про те, як маленькою дівчинкою вона шукала на горі діамант щастя, то у сповідь, як через боягузтво відмовилася від руки коханого, то в покірне благання про допомогу. Юродивий Баран узагалі не здатний відрізнити реальність від марення, і персонажі його уявних світів постають перед ним як фізично присутні постаті. Він звертається до своєї Зосі, ніби до живої, переконуючи її (і себе) в можливості щасливого подружнього життя в майбутньому. “Незримим співрозмовником” Барана стає і Рафалович, у якому божевільний персонаж із маніакальною впертістю бачить Антихриста.

Здебільшого імпліцитний діалог персонажі провадять *не лише з незримим, а й із неконкретизованим співрозмовником*, і такий діалог виявляється справжньою “автокомунікацією” [11], адже Іншого мовець свідомо чи несвідомо шукає у собі. Євгеній Рафалович неодноразово провадить розмови з собою, намагаючись з’ясувати суть подій, які з ним відбуваються (“Що воно значить, що на вступі в нове життя мені перебігає дорогу отся скотина [Стальський. – М. Г.] в людській подобі?” [16, т. 20, с. 179]), та мотиви поведінки інших людей (“Що воно значиться? Чи він [Вагман. – М. Г.] має в тім якийсь свій рахунок, чи держить його [Барана. – М. Г.] з доброго серця?” [16, т. 20, с. 252]), а також визначитися з подальшими кроками у несприятливих для себе обставинах (“Куди піду? До кого? Пощо? Він не мав у місті ніякого щирого приятеля” [16, т. 20, с. 250]). Іноді друге “я” набуває в межах власної істоти ледве видимих контурів чи ледве чутного голосу, що спонукає до виконання конкретних дій. Якщо Рафалович, згадуючи про Регіну, її страх перед тіткою та факт одруження, промовляє до якоїсь “фігури, що жила в його уяві” [16, т. 20, с. 244], то Регіна перед убивством Стальського чує “у нутрі душі” “голос” – то чужий і брутальний, то жалібний. Цей голос то спонукає вдарити молотком по тімені ненависного чоловіка, провокуючи задовольнити майже дику цікавість (“А справді, чи буде трепотатися?” [16, т. 20, с. 434–435]), то вимагає зупинитися після чотирьох ударів, припинивши несвідому криваву помсту. Після систематичних знущань Стальського Регіна почуває, як на дні її серця “устає якась нова грізна сила, незалежна від її волі, сильніша від неї” [16, т. 20, с. 435], що викликає в пам’яті щасливі (молоде Євгенієве обличчя, блискучий камінець на сонячній вершині) і неприємні (туркіт фіакрів, тітка у труні, повновиде лице Ориськи) фрагментарні образи й картини і, зрештою, перетворює її на вбивцю.

Невидимий Інший забезпечує також автокомунікацію, у якій персонажі порушують соціальні та національні проблеми. Після численних застережень представників міської влади та Вагмана про неосвіченість селян Рафалович ставить перед собою питання, що таке освіта: “Чи вмілість читати і писати – се освіта? Чи, прочитавши всі книжечки “Просвіти” і “Общества Качковського”, чоловік зробиться освіченим? Щобільше, чи, скінчивши університет і одержавши диплом, чоловік робиться освіченим? Так освіченим, щоб у кожній життєвій пригоді міг собі дати раду?” [16, т. 20, с. 250]. Інший

у Рафаловичевому діалозі з самим собою раз у раз набуває рис незримого супротивника, з яким персонаж дискутує, якого переконає і навіть розпізнає у власній істоті. Знання грамоти важливе, однак, як розмірковує Євгеній Рафалович, неписьменний торговець може бути в життєвих справах “освіченішим чоловіком від доктора філософії”. Саме через брак “життєвої освіти” селяни живуть досі “на становищі диких у пралісах: що поза межами мого вігваму, те все вороже мені”, а внаслідок такої позиції виникають дріб’язкові війни між сусідами і зникає справжній громадський дух [16, т. 20, с. 251].

Визнаючи наявність у селян недоліків, що не дають їм змоги брати повноцінну участь у політичних рухах, Рафалович водночас докоряє інтелігенції, голос якої репрезентований одним із “я” персонажа у його полеміці-автокомунікації. У “хлопського адвоката”, як і в багатьох інших представників інтелігенції, з’являються сумніви в перспективності власних дій, його віра в народ зазнає дошкульних ударів, але водночас Рафалович не дозволяє таким настроям тривати довго і, зрештою, починає докоряти вже не народним масам, а вчителям, лікарям, правникам, священникам, які, на його думку, проявляють надто малу активність: “Кождий нехай починає сам від себе, в своїм крузі, в межах своєї здібності і компетенції [...]. Яке ти маєш право бути вільним, коли твій народ у неволі? Яке ти маєш право вдоволяти свої примхи і любовні бажання, коли мільйони твого народу не мають чим вдоволити найконечніших потреб життя? А коли у тебе нема сили волі настільки, щоб зректися всіх своїх приємностей [...], бодай не брешти [...]. Будь щирий і скажи виразно: «Во грісіх роди мя мати моя»” [16, т. 20, с. 290–291]. Власне, через Євгенія Рафаловича І. Франко ставить питання, “якою має бути позиція і невсипуща, повсякденна праця свідомого, добре зорієнтованого в європейських і світових справах [...] українського інтелігента” [6, с. 18], а діалог персонажа із собою передає пошуки і вагання інтелігенції, що бере на себе роль провідника народу.

Імпліцитний діалог у романі Франка “Перехресні стежки” розгортається також завдяки *дистантному перегукові* між висловлюваннями, які можна сприймати одне щодо одного як полемічні репліки, віддалені в текстуальному просторі. Такий діалог відбувається не лише поміж принагідно висловленими думками, а й між цілими структурами, що відіграють важливу композиційну роль. Показовим прикладом є два розгорнуті діалоги Рафаловича з Регіною після довгої розлуки та несподіваної зустрічі. У першому Євгеній доводить, що його любов витримала випробування часом, він готовий покинути всі свої справи й відмовитися від власних ідеалів задля коханої жінки, а Регіна позиціонує себе як чесна шлюбна жінка і переконає, що Рафалович повинен продовжувати іти до своєї високої мети, залишатися вірним своєму народові і вести його за собою. У другому діалозі виникає ефект повороту на сто вісімдесят градусів. Внаслідок нестерпних знущань Стальського Регіна готова ризикувати своєю честю і погодитися на будь-яку пропозицію Євгенія, але у словах останнього вже не залишається сліду від любові. Якщо в першому діалозі Євгеній вірить у спільне з Регіною майбутнє (“Обоє ми постарілися. Але проте ми не старі. А любов творить чуда [...]). Невже горе зламало тебе так, що ти перестала вірити сама в себе? [...] Заробимо собі на життя. Виборемо у нього все можливе” [16, т. 20, с. 276–277]), то у другому діалозі репліки персонажа – це слова не коханого чи друга, а адвоката Рафаловича: “Чим можу служити

пані? [...] чим можу бути вам помічним? [...] Перепрошаю вас, пані, коли я хибно зрозумів вашу інтенцію” [16, т. 20, с. 410–412]. Після цієї розмови Регіна усвідомлює, що їхня любов минула, і перестає бачити сенс у власнім існуванні.

Іноді через зіставлення дистантних висловлювань автор дає змогу читачеві зробити висновок про характери персонажів та атмосферу, в якій вони діють. Як тільки Рафалович з'являється в місті, кожен із його старих чи нових знайомих – Стальський, президент суду, староста, бурмістр, податковий інспектор – почергово виливає “потоки неймовірного бруду, спліток і погані” [16, т. 20, с. 181] один про одного та про третіх осіб. Зрештою, Євгеній усвідомлює, що місто живе в “затроєній атмосфері”, “кожний бризкає жовцю на свого ближнього з великої любові”, а отже, назріла необхідність “витворити довкола себе інший світ”, стягувати “добірні інтелегентні сили” задля розвитку національної справи [16, т. 20, с. 190–191].

Дистантні перегуки чи навіть дискусії у романі Франка переважно стосуються національно-культурної проблематики. Віче, організація якого є головною справою Рафаловича у зображеному в романі часовому відрізку життя персонажа, через прийом антиципації сприймається як цілком можливий факт уже на початку роману: староста при першій зустрічі застерігає “пана меценаса” від різноманітних віч, зборів, агітацій, читалень і товариств, бо хоче мати спокій у повіті. Бурмістр відразу при знайомстві переконує Євгенія Рафаловича у млявості і байдужості руського народу. В іншому епізоді Вагман радить “хлопському адвокатові”, як із найбільшою вигодою виграти справу з пасовиськами, і навіть готовий позичити йому чи отцеві Зваричу велику суму грошей, щоб допомогти “хлопам”, але наголошує, що безпосередньо з селянами не хоче мати нічого спільного – з огляду на їх неосвіченість і ненадійність. Євгеній у діалозі з цими співрозмовниками майже нічого не заперечує, не дискутує, не доводить протилежне; навіть більше – після розмови з селянами із Буркотина та їхньої не надто порядної і виваженої поведінки сам адвокат готовий визнати слухність деяких тверджень. Водночас пробудження громадянської свідомості селян під час організації віча, їхня готовність не лише масово прийти на зібрання, а й виступити із рефератами про стан справ у своїй місцевості, спонукає Рафаловича звернутися на вічі до громади зі словами, що опонують і власним сумнівам, і позиції численних представників міської влади та інтелігенції: “Ви доказали, що хочете самі працювати, самі боротися з лихом, яке допікає вам з різних боків. Ви показали, як безсоромно брешуть ті, що вважають вас якимись недорослими дітьми, якимось стадом баранів, що їх пастух мусить пасти і стригти” [16, т. 20, с. 443].

Питання про готовність селян до повноцінної участі у політичному житті та про роль інтелігенції в консолідації народних сил порушується не лише в багатьох дистантних висловлюваннях та розмовах між персонажами, а й у справжніх *діалогах-дискусіях*, що відіграють важливу роль у наративній організації роману. Євгеній не може погодитися з аргументами отця Семеновича про потребу вводити ценз грамотності на виборах, адже, як мінімум, конституція допускає таких “анальфабетів” до голосування. Адвокат Рафалович наполягає на потребі розглядати неосвічених селян як повноправних партнерів на зібраннях, а не як масу, яку треба тільки повчати. Одне лиш моралізування

не приведе до бажаних результатів, адже “школа політичного життя – то як школа плавання”: “Стоячи на березі і слухаючи теоретичних викладів і упімнень, ще ніхто на світі плавати не навчився. Тут перша річ – власна проба, власна діяльність, власне вміння і власна відвага” [16, т. 20, с. 371]. Якщо отець Семенович наполягає на просвіті народу як першочерговому завданні інтелігенції, то адвокат Рафалович переконує, що головне – пробудити політичну свідомість і громадянську відвагу в людей. Кожне віче, відповідно, має бути не читанням лекцій для селян, а “школою взаємного обучування для народу і для інтелігенції” [16, т. 20, с. 370–371]. Коли священники (Семенович і Зварич) відмовляються брати активну участь у проведенні віча через страх перед владою, а селяни натомість виявляють готовність виступити з рефератами, Рафалович упевнюється у правильності своїх аргументів і власної позиції.

У повноцінну полеміку перетворюється також другий діалог Рафаловича з Вагманом. У першому діалозі Рафалович визнавав недалекоглядність селян, не здатних оцінити Вагманової пропозиції викупити пасовиська, хоча розумів причину такої поведінки: “від селян годі й надіятися чогось іншого”, адже “так довго всі дурили та туманили їх”, що вони розуміють тільки слово “дай” [16, т. 20, с. 250]. У другому діалозі адвокат теж принаймні частково погоджується з Вагмановими міркуваннями, що “хлопи [...] лиш тоді будуть цмокати та бідкати, коли хтось інший їм з-перед носа загребе гроші лопатою” [16, т. 20, с. 367], однак, коли жид пропонує Рафаловичеві самому придбати маєток, “хлопський адвокат” навідріз відмовляється, бо цей маєток став би муром між ним і селянами. Вагман наводить Євгенієві слушні аргументи на користь своєї пропозиції: “я маю маєток, а до мене прийде бідний жид [...], а проте я чую себе таким самим жидом, як і він. А коли він потребує помочі або поради, то [...] йде до мене і до другого такого, як я” [16, т. 20, с. 367]. Матеріально забезпечених і незалежних людей Вагман вважає “фундаментом”, без якого жодний “дім не буде стояти”: “Поки ви, русини, не маєте своїх дідичів і міліонерів, поти ви не є жаден народ, а тільки купа жебраків та невольників” [16, т. 20, с. 369]. Із цим твердженням Рафалович не може погодитися, він реагує досить гостро, не зупиняючись навіть перед дошкульними для Вагмана риторичними запитаннями: “Ну, а ви, жиди [...]. У вас і міліонерів, і дідичів [...] досить, а скажіть, що ви в Галичині, народ чи не народ?” [16, т. 20, с. 369]. На цьому безпосередня полеміка закінчується. Дискутанти перестають наводити далі свої аргументи і шукати істину – “Вагман прикусив губи”, замовк Рафалович, – однак порушені проблеми знову виявляються актуальними в інших діалогах.

Діалог між віддаленими в текстуальному просторі фрагментами, зокрема між різними діалогами-дискусіями, зумовлений переважно пошуком відповіді на питання, які чинники необхідні для формування міцної нації і як ця нація має співіснувати з іншими. Уже на початку роману Рафалович звертає увагу бурмістра Рессельберга (жида і польського патріота), що всі вулиці в місті названі іменами польських діячів, які ніколи тут не працювали, але “ані один напис не нагадує, що се місто лежить на Русі і має якусь руську минувшину” [16, т. 20, с. 192]. У цьому епізоді бурмістр тільки констатує, що відчуває себе поляком, і висловлює сумнів у наявності мучеників, пророків і воєвод у руській історії. Розмову персонажів перериває прибуття маршалка Брикальського,

однак своєрідним її продовженням стає діалог бурмістра з Вагманом. Згадуючи про жидів-асимілянтів, Вагман наголошує, що вони є “мостами” між жидами-старовірами і тими націями, які їх прийняли, однак звертає увагу, що жиди зазвичай асимілюються не з тими народами, на чийй землі живуть, а з “дужчими”. Завдаючи шкоди, зокрема руському народові, вони, на думку Вагмана, нагадують цигана, що рубав гілляку, на якій сидів, адже визискування русинів рано чи пізно призведе до “пожежі руської ненависті” [16, т. 20, с. 393].

Репліки бурмістра (“ще тільки того не стало, щоб почали навертати мене на руський патріотизм” [16, т. 20, с. 392]; “се перший раз мені трапляється в отьому кабінеті така теологічна розмова!” [16, т. 20, с. 389]) виконують передусім фатичну функцію – з’являються з метою підтримування розмови. Іноді бурмістр повністю погоджується зі сказаним (“такі слова [...] як із моєї душі винято” [16, т. 20, с. 388]), однак важливо, що в цьому діалозі порушення відповідної проблеми, хоча й не реалізоване в повноцінній полеміці, набуває глибокого філософського осмислення. Вагман разом із бурмістром замислюються, що означає “почувати себе жидом”, чи достатньо для цього зберегти жидівську віру, чи обов’язково мати “почуття спільності і солідарності з темною та брудною жидівською масою” [16, т. 20, с. 387]. Вагман наполягає, що з релігії багато жидів зробили собі вигідну подушку, на якій може спочивати власне сумління, але насправді жиди-асимілянти “стару жидівську душу розірвали надвоє”. Зречення формальностей (наприклад, пейсів) стало знаком глибокої переміни у власній душі: “Ви перестали любити своє плем’я, його традицію, перестали вірити в його будущину. З усього національного добра вам лишилося тільки своє “я”, своя “сім’я”, мов одна тріска з розбитого корабля. За сю тріску ви вчепилися і пробуєте прикермувати її до іншого корабля, знайти іншу батьківщину, купити собі іншу, нерідну матір. Чи не дурите ви себе самих, коли вірите, що та інша мати полюбить і пригорне вас як своїх рідних?” [16, т. 20, с. 389–390]. Про те, наскільки важливим – не лише для Вагмана, бурмістра чи Євгенія Рафаловича, а й для самого І. Франка – є національне питання, свідчать філософські праці письменника (“На склоні віку”, “По за межами можливого”), у яких автор акцентує на потребі усвідомлення власної “національної виключності” [16, т. 45, с. 291]: “інтернаціональні ідеали” часто є свідченням “духового відчуження від рідної нації” [16, т. 45, с. 284].

Філософські акценти у романі “Перехресні стежки” з’являються не лише безпосередньо, через ідеологічно забарвлені висловлювання, а й завдяки ще одному вимірові імпліцитного діалогу – *символічним образам і відсиланням до низки текстів культури*, – що надає (принаймні окремим фрагментам твору) виразного параболічного звучання. До рівня символу в романі часто доростають образи, що нагадують про важливі події чи епізоди минулого або дають підстави навіть у теперішньому побачити стійкі подібності між матеріальним світом чи природою і поведінкою та емоційним станом персонажів. Рафалович раз у раз згадує жалібний нявкіт kota, якого Стальський колись безжально катував через шмат украденої ковбаси. Цей образ вривався Євгенієві в пам’ять, “мов тернина, вбита в живе м’ясо” [16, т. 20, с. 177], а неприємні спогади, пов’язані з колишнім учителем, утверджують Рафаловича в переконанні, що Стальський –

“найлютіший звір із усіх, яких знає зоологія” [16, т. 20, с. 213], здатний упродовж тривалого часу мучити свою жертву – незалежно від того, чи це буде кіт, чи власна дружина. Символічні образи тварини, що стає жертвою внаслідок своїх дій або цілком незаслужено, неодноразово з’являються у “Перехресних стежках”: Шнадельському, шахрайству якого зміг перешкодити Євгеній Рафалович, почало “робитися тісно на світі, як рибі, зловленій у сіть” [16, т. 20, с. 336]; Регіні перед убивством Стальського то ввижаються дивні рослини з дитячими личками, то згадується пісня, сумна, “мов жалібний бренькіт мушки, замотаної в павуковій сіті”, і вчувається “розпучний писк мушки” з павутини [16, т. 20, с. 434]; навіть думка Рафаловича, який переживає мить розчарування, асоціюється нараторові зі втомленою пташкою, що не хоче летіти в далечінь і повертається до пустого і холодного гнізда [16, т. 20, с. 286].

Своєрідними “живими символами” у творі виявляються епізодичні персонажі. Коли Рафалович підвозить до Буркотина старого селянина Демка Горішного, адвокатові спадає на думку “дивне порівняння”: “Отсей старий, що заблудив у близькім сусідстві рідного села [...], чи ж се не символ усього нашого народу? [...] не знає, куди йому йти, не має сили ані надії дійти до цілі” [16, т. 20, с. 322].

Здатність до символізації у романі “Перехресні стежки” можна простежити в різних субстанціях: це і матеріальні речі (наприклад, шлюбна сукня постає для Регіні як символ найбільшого горя), й імена персонажів (особливо Регіні – “королеви”, що не знайшла на своїх життєвих стежках “королівської корони” [8, с. 158]), і самі “перехресні стежки”, які асоціюються не лише із заплутаними життєвими історіями персонажів, а й зі “складними духовними, ментальними, національними, правовими, політичними питаннями” [15, с. 331], із “вибором правильної дороги людиною, яка опинилася на розпутьті” [8, с. 161] – за ви словом самого Євгенія Рафаловича, “мов моряк серед моря без компаса” [16, т. 20, с. 274].

Здебільшого, однак, символічний простір у романі “Перехресні стежки” визначають *пейзажі*, які віддзеркалюють події і виявляють складні переживання персонажа. Широка функціональність пейзажів спонукала дослідників виокремлювати у прозі Франка, зокрема в аналізованому творі, своєрідні “пейзажі душі” [10, с. 82], “пейзажі-дзеркала”, “пейзажі-предвісники” [13, с. 54–55] тощо. Тенденція до такої типологізації пейзажів є цілком обґрунтованою, адже вони дуже рідко є звичайним описом певного локусу природи. Пейзажем-предвісником виявляється, наприклад, образ ріки, особливо глибокого виру Клекоту, який утворила вода під мостом, б’ючись об камінь і дубові колоди. Від ріки вже на перших сторінках роману “тягло вогким холодом” [16, т. 20, с. 186], а Клекіт, місце “страшне в своїй дикій красоті” [16, т. 20, с. 417], навіть при низькому стані води оминали рибалки, і саме в ньому наприкінці твору знайде свою смерть Регіна. Осінній сльотавий вечір, бідні села з “обламаними садками” і “обскубаними сірими стріхами” [16, т. 20, с. 288] віддзеркалюють настрої сумнівів, знеохочення та меланхолії, які переживає Рафалович дорогою до Бабинець та Гумніськ, а атмосфера обмов і осудів у місті нагадує адвокатові “каламутне озеро”, у якому є загроза потонути “з душею і тілом” [16, т. 20, с. 191].

Пейзажі в “Перехресних стежках” з’являються не лише завдяки нараторовому голосові, а й через спогади або навіть сни персонажів. Дні, проведені з Регіною, із

перспективи десятиох років здаються Євгенієві “блискучим островом, що пишається над самим гирлом водопаду” [16, т. 20, с. 241], а після несподіваної зустрічі з пані Стальською персонаж у сні бачить образи сірої глухої пустині. Велика ріка здається чорною стрічкою, що огортає стрімкий берег у чорній скалі, а нерозпізнане жіноче тіло нареченої сповзає у каламутну воду, символізуючи втрачене кохання Євгенія і Регіни й виявляючи “асоціативну єдність підсвідомого і свідомого” [4, с. 48] у персонажа роману.

Інколи символіку пейзажу доповнюють артефактні образи-символи. Розмовляючи на самоті з невидимим Генем, Регіна розповідає, як малою дитиною ходила на гору шукати “шматок сонця”, що відірвався з неба і знадливо виблискував на вершині, мов діамант. Уже зріла Регіна сприймає цей діамант як символ великої і щирої любові, мрії, яка “хоч раз у житті прокидається в кожній людині і тягне, і манить її кудись високо, в ясні простори” [16, т. 20, с. 405]. Як колись рідні намагалися переконати Регіну, що це всього лиш “скляний черепок із бутельки”, що її хтось залишив на вершечку гори, так і в дорослому світі більшість людей не здатна йти за своєю мрією, а якщо навіть іде, то збивається з дороги у темному лісі або знаходить скляні черепки. Наприкінці свого життєвого шляху Регіна усвідомлює, що діамант-сонце, тобто справжня любов, таки існує: “скляний череп не видасть такого проміння”, – однак на дорозі життя такі діаманти трапляються тільки раз, а “ми й не уявляли собі, як багато нам прийдеться зустрічати в житті товченого скла” [16, т. 20, с. 405–406].

Імплицитний діалог виявляється також у *відсиланні до текстів культури*, значення яких у романі “Перехресні стежки” варіюється залежно від того, про які саме тексти йдеться і в якому контексті вони з’являються. Згадки про Пантелеймона Куліша і Михайла Драгоманова, про диспути з приводу етимології та фонетики, про європеїзм та новочасну руську літературу, про Шекспірового “Короля Ліра” чи про вірш Левка Боровиковського “Цар природи”, у якому людина постає як цар землі, свідчать про освіченість представників влади та інтелігенції або про їхні намагання використати досвід поколінь у власній інтерпретації задля своїх інтересів. Інколи апелювання до відомих текстів спонукає читача і навіть персонажа замислитися над думками класиків і спроектувати ці міркування на факти сучасного життя. Староста у розмові з Рафаловичем зазначає, що колись був зворушений словами із трагедії “Король Лір” (“нема в світі винуватих” [16, т. 20, с. 381]), але пізніше прийшов до висновку, що Шекспір не випадково вклав згадану тезу в уста божевільного: у зрілому віці староста схильний сприймати ці слова радше як антипод правди.

У “Перехресних стежках” з’являється також біблійний інтертекст, що сприяє параболічності роману, засвідчуючи, що проблеми, з якими стикається конкретна людина чи народ у певну епоху, насправді є універсальними, характерними для різних епох і культур. Уже на початку твору Стальський іронічно порівнює свою дружину, через її “пісню міну” [16, т. 20, с. 212], з *Mater dolorosa*. За якийсь час відповідні асоціації з’являються у самої Регіни, однак іронія уже зникає, натомість з’являється глибоке філософське осмислення євангельського фрагменту: “мені тоді пройшло по душі дійсне прочуття моєї майбутньої долі”; “[...] цьоця змірила вас своїм згідним поглядом”; “[...] уперве по моїм серці пройшло щось таке, що я зрозуміла євангельські слова про меч,

який мав пройти серце матері божої” [16, т. 20, с. 275]. Підґрунтям для проведення аналогій між Регіною та новозавітніми жіночими персонажами у романі є не лише страждання героїні, а й усвідомлення нею своїх помилок, а то й власної гріховності. Після численних страждань у нещасливому заміжжі Регіна дорікає собі, що “в рішучій хвилі збилася з дороги, не знайшла в душі компаса, не знайшла сильної волі, щоб піти за голосом серця” [16, т. 20, с. 406]. Цей брак волі – як у юності, коли не зуміла протистояти тітці й відстояти своє право на любов, так і вже у статусі “шлюбної жінки”, коли не вистачило сміливості прийняти простягнуту руку Євгенія, – героїня, зрештою, схильна вважати гріхом проти себе, за який розкаюється подібно до Магдалини: “Якби ти був знав, що тоді діялося в моїй душі [...] коли мої прокляті уста перебили тобі, коли моє лице – против волі – відвернулося від тебе, ах, то моє серце, облите кров’ю, не тямало себе з болю! А моя душа, облита кровавими слізьми, мов Магдалина, припадала до твоїх ніг [...]. Не вір устам! Не вір лицю! [...] Рятуй мене передо мною самою [...].” [16, т. 20, с. 407].

Новозавітні мотиви відчитуються також у роздумах Євгенія Рафаловича, який з жалем змушений констатувати, що багато людей найбільше своє щастя бачать у тому, щоби завдати другому болючого удару, подати йому “прицукровану отруту”, “серед танцю ввіпхнути йому штилет у серце” та ще й демонструють при цьому “цілованіє Юдино” [16, т. 20, с. 271]. Однак найбільш відчутним біблійний код відчитування тексту (особливо “Об’явлення св. Івана Богослова”) є в тих епізодах твору, у яких Баран передчуває близький прихід Антихриста і намагається попередити інших про його можливу появу. Під впливом ксьондза-пробоца напівбожевільний персонаж бачить знамення Антихриста в усьому довкола себе: у льодяній воді, у чорному псові з вулиці і крукові над головою, у димі з комина чи навіть самому Рафаловичеві. Апокаліптичні візії (Антихрист має їздити “чвіркою чорних коней” і “накладати свою печать на тих, хто увірить”, а “всі попечатані пропадуть навіки” [16, т. 20, с. 280–283]; “Сонце зійде з заходу, води потечуть догори, порядок світу захитається. А він на огнянім возі віїде на високу гору... А його голос залунає, мов грім. А його слуги розбіжаться на всі кінці світу приводити всіх до присяги [...] антихристові” [16, т. 20, с. 350]) змушують Барана з дерев’яним тарабаном іти в новорічне місто й “будити” народ, “отворяти очі” людям із “вродженою сліпотою” [16, т. 20, с. 351].

У “Перехресних стежках” автор не обмежується новозавітною інтертекстуальністю, а звертається також до мотивів Старого Завіту. У розмові з бурмістром Вагман обґрунтовує свою теорію розірваної надвоє жидівської душі. Одну половину “старої жидівської душі”, за спостереженням персонажа, формує “огонь старих пророків”, запал тих, хто боронив Єрусалим від римлян [16, т. 20, с. 389]. Друга половина – “та, що виховалась у Єгипті, в тяжкій неволі, що в пустині кланялась золотому теляті, що бунтувалась проти Мойсея [...], що потім не хотіла вертати з Вавілоу до Палестини, що вела лихварські і грошові інтереси в Ніневії”, тобто це та частина душі, що хоче панувати над світом, але боїться відповідальності, “що, знехтувавши наказ письма святого – вчитися в бджоли і в мурашки, здавна ходила на науку до павука і давно перевершила його в його хитрощах” [16, т. 20, с. 389].

Рефлексії про жидівську душу та про проблеми асиміляції євреїв з іншими народами приводять Вагмана до згадки про давній жидівський звичай, розповідь про який переростає у важливу притчеву історію. В Азії, де панує спека, а мало джерел, чиста вода має ціну золота, тому мандрівник, втамувавши спрагу серед пустині, кидає у воду золоту монету як відплату за добродійство джерела. Мудрість цієї притчі І. Франко не перетворює на філософську загадку, а доручає Вагманові відразу ж її розшифрувати: “[...] ви і всі асимілянти з давніх-давен видастесь мені тою золотою монетою, яку жидівська нація кидає в джерело, відки їй довелось пити та освіжитись. Ви наша данина тим народам і краям, що в тяжку годину дали нам захист і притулок. Але не жадайте, щоб та данина була занадто велика. Адже нерозумно було б жадати від вандрівця, що пив воду з криниці, щоб у відплату за се і сам скочив до криниці і втопився в ній” [16, т. 20, с. 390–391]. Підтримуючи діалог з іншими націями, навіть частково з ними асимілюючись за відповідних обставин, людина, чи тим паче народ, мусить дбати про збереження власної ідентичності.

Отож у романі І. Франка “Перехресні стежки” імпліцитний діалог, через який персонажі порушують етичні, суспільно-громадські та націософські питання, реалізується через різні наративні структури й композиційні прийоми. Одним із його виявів є звернення до імпліцитного адресата, який може бути: фізично присутнім, але пасивним у розмові-дискусії; фізично відсутнім, але конкретизованим у уяві персонажа-мовця; незримим і неконкретизованим співрозмовником, завдяки чому відбувається автокомунікація персонажа. Імпліцитний діалог у романі розгортається також завдяки дистантним перегукам між висловлюваннями (і навіть цілими текстуальними структурами), що репрезентують відмінні точки зору на ту саму проблему, але не завжди реалізуються у класичних діалогах-дискусіях. Символічні образи та відсилання до низки текстів культури, зокрема Біблії, не лише репрезентують один із аспектів імпліцитного діалогу, а й надають творам параболічного виміру та філософського звучання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1979. 318 с.
2. *Бацевич Ф.* Непрямий комунікативний смисл у конфліктних дискурсах (на матеріалі роману Івана Франка “Перехресні стежки”) // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.): у 2 томах. Т. 2. Львів: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010. С. 194–203.
3. *Горблянський Ю.* Інтелектуалізм у художній прозі Івана Франка та Агатангела Кримського // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.): у 2 томах. Т. 2. Львів: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010. С. 688–694.
4. *Гром'як Р.* Повість І. Франка “Перехресні стежки” у світлі його праці “Із секретів поетичної творчості” // Гром'як Р. Давнє і сучасне. Тернопіль: Лілея, 1997. С. 46–53.
5. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 352 с.

6. Гуняк М. Роман Івана Франка “Перехресні стежки”: світоглядно-антропологічний аспект. Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 1998. 120 с.
7. Гурбанська А. Стильова парадигма образу інтелігента у художній прозі Івана Франка та Романа Іваничука // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.): у 2 томах. Т. 2. Львів: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010. С. 764–771.
8. Денисюк І. “Усе мистецьке є символом” (розшифровані й нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”) // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. С. 151–162.
9. Льницький М. М. Повість “Перехресні стежки” і проблема художнього новаторства Івана Франка // Іван Франко і світова культура: матеріали Міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11 – 15 вересня 1986 р.): у 2 кн. Кн. 1. Київ: Наукова думка, 1990. С. 256–259.
10. Ланій М. Особливості асоціативної пейзажкреативної техніки Івана Франка в художній прозі // Іван Франко. Тексти. Факти. Інтерпретації: зб. наук. праць. Вип. 1. Київ; Львів, 2011. С. 79–90.
11. Лотман Ю. М. Автокомунікація: “Я” и “другой” как адресаты (о двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. С. 163–177.
12. Новиченко Л. М. Український радянський роман: стислий нарис історії жанру. Київ: Наукова думка, 1976. 131 с.
13. Пастух Т. Романи Івана Франка. Львів: Каменяр, 1998. 135 с.
14. Сенік Л. Т. Новаторство повістей і романів Івана Франка у контексті європейського роману // Іван Франко і світова культура: матеріали Міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11 – 15 вересня 1986 р.): у 2 кн. Київ: Наукова думка, 1990. Кн. 1. С. 248–251.
15. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003. 384 с.
16. Франко І. Зібрання творів: у 50 томах. Київ: Наукова думка, 1976–1986.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1979). *Problemy poetiki Dostoevskoho*. Moskva: Sovetskaia Rossyia.
2. Batsevych, F. (2010). Nepriamyi komunikativnyi smysl u konfliktnykh diskursakh (na materialy romanu Ivana Franka “Perekhresni stezhky”). In: *Ivan Franko: dukh, nauka, dumka, volia: materialy Mizhnarodnoho naukovoho konhresu, prysviachenoho 150-richchiiu vid dnia narodzhennia Ivana Franka (Lviv, 27 veresnia – 1 zhovtnia 2006 r.): u 2 tomakh*. T. 2. Lviv: Vyd. tsentr LNU im. I. Franka, 194–203.
3. Horblianskyi, Yu. (2010). Intelektualizm u khudozhnii prozi Ivana Franka ta Ahatanhela Krymskoho. In: *Ivan Franko: dukh, nauka, dumka, volia: materialy Mizhnarodnoho naukovoho konhresu, prysviachenoho 150-richchiiu vid dnia narodzhennia Ivana Franka (Lviv, 27 veresnia – 1 zhovtnia 2006 r.): u 2 tomakh*. T. 2. Lviv: Vyd. tsentr LNU im. I. Franka, 688–694.
4. Hromiak, R. (1997). Povist I. Franka “Perekhresni stezhky” u svitli yoho pratsi “Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti”. In: *Hromiak, R. Davnie i suchasne*. Ternopil: Lileia, 46–53.
5. Hundorova, T. (2006). *Franko ne Kameniar. Franko i Kameniar*. Kyiv: Krytyka.

6. Huniak, M. (1998). *Roman Ivana Franka "Perekhresni stezhky": svitohliadno-antropolohichniy aspekt*. Drohobych: Vydavnycha firma "Vidrodzhennia".
7. Hurbanska, A. (2010). Stylova paradyhma obrazu intelihenta u khudozhnii prozi Ivana Franka ta Romana Ivanychuka. In: *Ivan Franko: dukh, nauka, dumka, volia: materialy Mizhnarodnoho naukovooho konhresu, prysviachenoho 150-richchuu vid dnia narodzhennia Ivana Franka (Lviv, 27 veresnia – 1 zhovtnia 2006 r.): u 2 tomakh. T. 2*. Lviv: Vyd. tsentr LNU im. I. Franka, 764–771.
8. Denysiuk, I. (2005). "Use mystetske ye symvolom" (Rozshyfovani y nerozshyfovani symvoly u "Perekhresnykh stezhkakh"). In: *Denysiuk, I. Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi: u 3 tomakh, 4 knyhakh. T.2*. Lviv: [U nadzah.: Lvivskiy natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka], 151–162.
9. Ilnytskyi, M. M. (1990). Povist "Perekhresni stezhky" i problema khudozhnoho novatorstva Ivana Franka. In: *Ivan Franko i svitova kultura: materialy Mizhnarodnoho sympoziumu YuNESKO (Lviv, 11–15 veresnia 1986 r.): u 2 knyhakh. Kn. 1*. Kyiv: Naukova dumka, 256–259.
10. Lapii, M. (2011). Osoblyvosti asotsiatyvnoi peizazhokreatyvnoi tekhniki Ivana Franka v khudozhnii prozi. In: *Ivan Franko: Teksty. Fakty. Interpretatsii: zb. nauk. prats. Vyp. 1*. Kyiv; Lviv, 79–90.
11. Lotman, Yu. M. (2000). Avtokommunikatsiya: "Ya" i "drugoi" kak adresaty (O dvukh modeliakh kommunikatsii v sisteme kultury). In: *Lotman, Yu. M. Semiosfera*. Sankt-Peterburg: Iskustvo-SPB, 163–177.
12. Novychenko, L. M. (1976). *Ukrainskyi radianskyi roman: Styslyi narys istorii zhanru*. Kyiv: Naukova dumka.
13. Pastukh, T. (1998). *Romany Ivana Franka*. Lviv: Kameniar.
14. Senyk, L. T. (1990). Novatorstvo povistei i romaniv Ivana Franka u konteksti yevropeiskoho romanu. In: *Ivan Franko i svitova kultura: materialy Mizhnarodnoho sympoziumu YuNESKO (Lviv, 11–15 veresnia 1986 r.): u 2 knyhakh. Kn. 1*. Kyiv: Naukova dumka, 248–251.
15. Tkachuk, M. (2003). *Zhanrova struktura prozy Ivana Franka (boryslavskiy tsykl ta romany z zhyttia intelihentsii)*. Ternopil: [...].
16. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv: u 50 tomakh*. Kyiv: Naukova dumka.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

IMPLICIT DIALOGUE IN THE NOVEL "THE CROSSED PATHS" BY IVAN FRANKO

Maryana HIRNYAK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Literary Theory and Comparative Literary Studies,
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: maryana.hirnyak@lnu.edu.ua*

The article deals with various ways of functioning of the implicit dialogue in the novel "The Crossed Paths" by Ivan Franko. Predominantly the implicit dialogue is manifested through appealing to the implicit addressee, who can appear in the text under several

conditions: if both interlocutors are present physically, but one of them does not participate in the conversation fully; if the specified interlocutor is absent physically, however he performs a function of the addressee in the character's speech; if characters appeal to the invisible and unspecified interlocutor, namely, they refer to the classic autocommunication. The peculiar “distant reciprocal calls” form a kind of the implicit dialogue, in particular, a dialogue between the statements, remote in the textual space, and even between the entire structures, which acquires polemical features, as in the dialogues-discussions, playing an important role in the narrative organization of the novel. The implicit dialogue is also revealed in creating symbolic images and referring to a number of the texts of culture. The symbolic meaning is inherent in the animal images (the tortured cat, fish in nets, fly in the web) and the artifact ones (a real diamond, opposed to the crushed glass), as well as landscapes (“landscapes of soul” or “landscapes-harbingers”) and episodic characters (a lost peasant as a symbol of the perplexed people). In the novel, the intertextual dialogue actualizes literary criticism and linguistic discussions of the end of XIX century, the Western European and Ukrainian literature and, in particular, the Biblical motives and images. Different kinds of the implicit dialogue in the novel “The Crossed Paths” by Franko give possibility to the author to raise many moral and ethical, social and public, natiosophical problems as well as to provide the parabolic and philosophical dimension of the reading of the work.

Keywords: implicit dialogue, dialogue, polemicity, addressee, text, character, symbol, parabolicity.

“ЛІТНЯ КАЗОЧКА” ІВАНА ФРАНКА – ПСИХОЛОГІЧНА НОВЕЛА “МАВКА” (ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ)

Олена ЛУЦИШИН

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79000,
e-mail: olenkaluc@ukr.net*

У статті докладно проаналізовано психологічну новелу Івана Франка “Мавка”. Досліджено джерела написання твору, жанрові особливості. Зосереджено увагу на образі головної героїні – 5-річної Гандзуні, а також проаналізовано образ її матері. Розглянуто наратив і хронотоп новели, новаторство твору, художній метод та індивідуальний стиль автора, прижиттєву рецепцію твору. Проведено типологічні паралелі до інших текстів І. Франка, а також до творів інших письменників.

“Мавка” – мистецьки довершений твір малої прози І. Франка, огрітий почуттям любові автора, свідчення його безперечного таланту, пройнятий ніжним смутком, світлий, ліричний за своєю тональністю, документ психографії письменника, біографічний у широкому сенсі, новаторський і традиційний водночас, який не втрапив із часом своєї мистецької вартості, змушує читача співпереживати героїні, задумуватися про питання життя і смерті, про тугу й самотність, про місце людини в світі, про її взаємини з природою, про відоме й невідоме у природі, про минуше й вічне.

Ключові слова: психологічна новела, жанр, образ, портрет, інтер’єр, пейзаж, хронотоп, контраст, паралелізм, художній метод, індивідуальний стиль.

Творчість І. Франка є яскравим віддзеркаленням тих процесів, що нуртували в українській літературі другої половини XIX – початку XX ст. “Мистецькі напрями не просто змінювали один одного, часто різні принципи письма перепліталися, створюючи складні синтетичні явища, як у творчості окремого митця, так і в межах конкретного твору. Реалізм, романтизм, натуралізм, модерні течії – усе це переплавлялося, як у тиглі, в українській літературі, яка за цих часів зазнала стрімкого розвитку. Синтез творчих принципів літературних напрямів того часу репрезентує і художня спадщина І. Франка” [33, с. 208]. Р. Голод стверджував, що “визначальною рисою художнього методу І. Франка є його синтезуюча здатність, завдяки якій письменник дістав можливість творчо переосмислити й адаптувати до умов індивідуально-авторського стилю здобутки різних, часом протилежних своїми ідейно-естетичними постулатами літературних напрямів” [9, с. 59].

У рецензії на збірку “На лоні природи і інші оповідання” (Львів, 1905) Антін Крушельницький, відзначивши автобіографічний струмінь збірки, згадав і про новелу

“Мавка”: “Побіч дальших нарисів із загальним характером: “Поєдинок” і “Поки рушить поїзд”, є ще гарний нарис “Мавка”, оснований на народнім повір’ю, якого темою смерть дитини в лісі, куди вона тікає із хати приманювана розбурханою фантазією, чи прикликана співом Мавок і Русалок” [18, с. 272].

Розглянемо “Мавку” І. Франка, врахувавши досвід попередніх дослідників і запропонувавши читачам комплексний, системний аналіз цього твору.

“Мавка (Літня казочка)” була вперше надруковано в журналі “Зоря” (1883. № 21. 1/13. XI. С. 322–324), за підписом Мирон***. Автограф раннього тексту твору зберігається в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Ф. 3. № 215. С. 443–445). Очевидно, це рукопис тексту, призначеного для публікації в “Зорі”, оскільки вкінці стоїть підпис: Миронь***. В автографі є численні правки, зокрема, видно, що фонетичний правопис замінено на етимологічний. Закреслено підзаголовок “Казка Руслана” і дописано “Літна казочка”. Можливо, це рукопис, який призначався спочатку для “Славянського альманаха”.

Історія написання. Після 2 і не пізніше 15 січня 1879 р. І. Франко отримав від Є. Озаркевича (одного з редакторів “Відділу малоруського” “Славянського альманаха”, що його видавали у Відні студенти – вихідці з різних слов’янських країн) запрошення до участі у 2-ій книзі “Славянського альманаха” і негайно приступив до написання художніх творів “з життя народного”, серед них – “Микитичів дуб”, “Мавка”. Туди ж призначалася новела “Муляр”, написана влітку 1878 р. [26, с. 178]. А вже 15 січня 1879 р. І. Франко в листі до Ольги Рошкевич сповіщав: “З Відня написав Озарк[евич], щоб конче до «Слов’янського альманаху» написати деяку повістку. Присівши, написав одну довшу а три коротенькі шкіци – самі споминки з давнього мого дитинства [...]” [35, т. 48, с. 142]. В автобіографічному листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. (поміщеному згодом у передмові до збірки “В поті чола”, с. IX) І. Франко згадав про обставини написання “Мавки”: “Ще 1878 р. поклик з Відня до співробітництва в виданні «Слов’янського альманаху» заставив мене засісти до написання новел з життя народного; деякі з написаних тоді новел були друковані пізніше («Мавка», «Муляр»)” [35, т. 49, с. 246]. Про те саме писав Омелян Огоновський у своїй “Історії літератури руської” [30, с. 927], використавши інформацію з того ж листа І. Франка до М. Драгоманова, поміщеного в передмові до збірки “В поті чола”. У другій книзі “Славянського альманаха” було опубліковано “Микитичів дуб” (Т. 2. Відень, 1880. С. 91–104), проте альманах не дійшов до читачів, бо наклад конфіскували.

Отже, орієнтовний час написання “Мавки” – 1879 рік. Автор – 22-літній студент філософського факультету Львівського університету, літератор, у творчому доробку якого “Письма...”: I–III (I. [Поетична збірка] “Баляди і розкази”, 1876; II. [Прозова] “Борислав. Картини з життя підгірського народу”, 1877; III. “Навернений грішник”, [1878]); вірші та проза, друковані у журналах “Друг”, “Громадський друг”, збірниках “Дзвін”, “Молот” (серед публікацій: вірш “Каменярі”, роман “Петрії і Добошуки”, повість “Воа constrictor”), там само він помістив художні переклади з Й. В. Гете, Г. Гейне, Е. Золя, Г. Флобера, Т. Гуда, М. Помяловського, М. Чернишевського, Г. Успенського. Крім того, польською мовою у часописі “Tydzień literacki, artystyczny, naukowy i

społeczny” надруковано прозовий цикл “Ruteńcy” (1878). Вже відбувся перший арешт (1877) і 9-місячне ув’язнення І. Франка, батьки заборонили коханій письменника О. Рошкевич приймати його у себе вдома, але закохані активно переписувалися й таємно зустрічалися. В одному з листів до Ольги І. Франко послав їй уривок свого перекладу поеми П. Б. Шеллі “Цариця Меб”, заохочував збирати фольклор, перекладати Е. Золя (сам переклав і опублікував оповідання “Повінь” (1876), уривок під назвою “Природа а церков” (1878) з повісті “Провина аббата Муре”). Таким чином, у колі літературних зацікавлень письменника в час написання “Мавки” від романтичних візій Шеллі до натуралістичних експериментів Золя. І. Франко поновився в університеті, почав працювати редактором польської газети “Prasa”, перебував у скрутних фінансових умовах, але не втратив віри в майбутнє. У статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи” (1878) він проголосив концепцію “наукового реалізму”. Відразу зауважимо, що Франкові теоретичні засади не завжди точно перегукувалися з його художньою практикою, яка завдяки таланту письменника і його здатності до синтезу протилежних і несумісних, на перший погляд, стилів, пропущених крізь призму авторського “я”, давала твори високої якості і глибокого звучання. За спостереженням Євгена Нахліка, фактично два чинники зумовлювали творчість уже раннього І. Франка (кінець 1870-х – початок 1880-х років): захоплення новими філософськими, естетичними та художніми віяннями (сфера запозичень, впливів) і підсвідоме, інтуїтивне, індивідуально-архетипне відчуття власного життєвого шляху (чинник автопсихографічної оригінальності) [28]. Як слушно зауважив М. Легкий, І. Франко – “спершу романтик, вихований на розповідях батька й на народній творчості, котра не цурається виявів містичного, потойбічного, трансцендентного, інфернального; відтак позитивіст із непохитною вірою в науковий емпіричний факт, у дослід, досвід та експеримент, у причинно-наслідковий зв’язок між явищами видимого й невидимого світу” [22, с. 23]. Крім того, не можна виключати вплив на І. Франка його гімназійної, університетської лектури, порад М. Драгоманова щодо подолання рутинерства, консервативності, провінціалізму, обмеженості, розширення літературних горизонтів, традицій української, російської, польської та німецької літератур, а також нових віянь європейських літератур, зокрема французького натуралізму.

У передмові до збірки “«Батьківщина» і інші оповідання” (Львів, 1911) І. Франко писав про виникнення у нього ще від початку 1877 р. наміру “змалювати побут Галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних верствах та родах занять” [35, т. 38, с. 484]. Він планував створити “Галицькі образки”, в яких би “обік етнографічного та побутового матеріалу виступали також певні психологічні проблеми. Матеріалом до них могли служити поперед усього власні спомини та спостереження, а почасти також оповідання інших людей” [35, т. 38, с. 484]. Письменник уклав два плани (1881 і 1882) ймовірної збірки, до якої мали входити віршовані (20 поезій у першому варіанті плану і 22 – у другому) та прозові твори (21 і 24 оповідання відповідно), серед них була й новела “Мавка” [7, с. 66–67; 8, с. 68–69].

Проте ці плани у такому варіанті не були реалізовані. 1885 року вийшла прозова збірка “Галицькі образки”, до якої ввійшли тільки 4 оповідання; згодом 20 творів малої

прози склали збірку “В поті чола” (1890), а ще пізніше польською мовою вийшла прозова збірка “Obrazki galicyjskie” (1897), що містила 5 оповідань. “Мавки” там не було.

І. Франко написав новелу “Мавка” 1879 р., а опублікував її в журналі “Зоря” (№ 21. 1/13.XI. С. 322–324; етимологічним правописом) аж 1883 року.

Готуючи твір до републікації у збірці “«На лоні природи» і інші оповідання” (Львів, 1905, с. 118–125), автор вніс у текст низку виправлень і додав кілька нових абзаців. У деяких реченнях переставив місцями слова, інші речення розширив, додавши слова. Підсумовуюючи загальний вектор текстових змін, можна охарактеризувати його як напрям в бік зменшення діалектних та москвофільських форм і слів, наближення до української літературної мови (основаної, як відомо, на наддніпрянському діалекті), проте зі збереженням галицького місцевого колориту, особливо у мовленні персонажів (наприклад, розмова матері з Гандзею).

“Мавка (Літна казочка)” – назва твору і підзаголовки настроюють реципієнтів на відповідне його сприйняття. В українській міфології мавки – це “душі померлих дітей; живуть на деревах, у полях, іноді у гірських печерах. [...] Мавки – вродливі молоді дівчата, високого зросту, з довгим волоссям, яке завжди уквітчане. Одяг у них тонкий та прозорий, спереду виглядають, як дівчата, але безтілесні. [...] “Мавки – це вкрадені дияволом діти” (П. Чубинський). [...] Мавки виглядають спереду як дівчата, а ззаду їхнє тіло отворене і видно утробу. [...] В українських легендах часто виступають мавки-повітрулі. Своєю пристрасстю до танців і веселого безтурботного життя вони нагадують південнослов’янських вил” [5, с. 294–295]. Таким чином, мавки – привабливі, веселі, але водночас – небезпечні, часто навіть становлять загрозу для життя. Джерелами Франкової “Мавки” могли бути як фольклорно-міфологічні, не лише українські, а й слов’янські, античні, так, можливо, літературні. Міфологічні образи мавок чи їхніх “посестер” – русалок, античних дріад, морських панн, вил, присутні від дебютної поетичної збірки І. Франка “Баляди і розкази” (переклад з О. С. Пушкіна балади “Русалка”) до перекладів на схилі віку старонорвезьких, старошотландських, староісландських балад, сербохорватської народної поезії (“Морська панна”, “Морська покуса”, “Морський див”, “Морський цар і Гаємо”, “Танець ельфів”, “Юнак застрілив вілу”).

Книжну природу таланту І. Франка відзначали багато вчених; з іншого боку, сам він стверджував, що більшість його розповідей взяті з реального життя; крім того, відомо про його захоплення ще з гімназійних часів фольклором: письменник його активно записував, опрацьовував, а пізніше й інших (зокрема, О. Рошкевич) захолював до збирання.

Тамара Борисюк (Скрипка) висловила припущення, що одним із імовірних джерел Франкового твору могли бути опубліковані у першій половині XIX ст. фольклорні матеріали, що їх зібрав у Польщі, Україні та Білорусії К. В. Вуйціцький (1807–1879) [3, с. 23; 38]. За свідченням дослідниці, 1876 р. вийшло третє видання збірника “Klechy...”, з яким теоретично І. Франко міг бути ознайомленим. На думку Т. Борисюк, міфологічні риси мавки з однойменного оповідання І. Франка найповніше відповідають саме опису

Вуйціцького. Дослідниця також згадала Франкове оповідання “Дріада” і припустила, що персонажі античної міфології, лісові дівчата, духи дерев – дріади, теж мають спільні риси з мавками і багато в чому схожі на них (ішлося, зокрема, про порівняння з дріадами Мавки з “Лісової пісні” Лесі Українки і казково-міфологічні асоціації “Дріади”) [3].

Не можна виключати також пісенних джерел. Нема достовірних даних про знайомство І. Франка з т. зв. “русальними піснями” (не зафіксовано їх у збірнику “Народні пісні в записах Івана Франка” [27]). Але типологічні паралелі між русальними піснями і літературним образом Франкової мавки більш ніж очевидні [17].

За спостереженням Марти Хороб, “протягом всієї новелістичної дії Мавка є фокусом, навколо якого викристалізуються деталі, штрихи, цементуючи складові тексту в художню цілісність” [36, с. 1004]). Мавка стає своєрідною ідеєю-фікс, головним образом-концептом уявної дійсності, яку вигадала дитина, що дає підстави дослідниці вважати лісову красуню ще одним, нехай і не реальним, героєм новели [36, с. 1004]. Мавка, на думку Тамари Борисюк (Скрипки), становить психологічну доміную для п’ятирічної дівчинки Гандзі. Як влучно зауважила дослідниця, у “Мавці” своєрідно, як і в “Малому Мироні”, “Під оборогом”, автор показує намагання дитячої свідомості до дослідження “відомого й невідомого” в природі. “Дійсність, казка, міф у дитячому, первісному світосприйманні людини гармонійно зливаються. [...] Мислення й психіку дитини заповонив світ природи як жива, персоніфікована сила. Шум лісу – його пісня, дерева, птахи в дитячій уяві вдягнулися у живу плоть. Зустрічі з мавками прагне її творча душа. Читач вгадує небуденність натури сільської дівчини, обдарованої такою прекрасною й сильною фантазією. Гандзя чує голос мавки, її волення, заклик іти до неї на ігрища. Це щось таке, що може почути лише дитяча душа, як у «Вільшаному царі» Гете, душа, яка прозріває у невідоме. [...] Уявний, ілюзорний, вимріяний світ став жити поруч з дитиною як невід’ємна, відчутна всіма «змислами», а передусім зором і слухом, реальність, зрештою, став частиною її самої” [3, с. 64].

Мотив принадної таємничості та загадковості, за О. Вертієм, виводить дію з буденної свідомості у площину стародавнього світогляду з його незвичайними істотами і невидимими силами, зав’язуючи тугий вузол психологічних проблем [4, с. 107], а сюжет розгортається на основі витворених дитячою уявою двох протилежних світів. Перший з них це такий чарівний і принадний казковий світ природи, другий – світ темних сил, світ страшної кусіки.

Типологічний контекст. За класифікацією Франкової прози О. Білецького, “Мавка” належить до тематичної групи оповідань з життя дітей і підлітків [2]. М. Легкий зараховує “Мавку” до “казкового” циклу [20, с. 37; 21, с. 20]. На користь такого поділу свідчать записні книжки І. Франка 1884–1885 рр., де письменник у плані тематично згрупував свої твори малої прози і “Мавку” записав до групи “казок” [10, с. 83–84].

У контексті творчості І. Франка “Мавка” близька до циклу оповідань про дітей і школу (за класифікацією Ніни Жук [16, с. 34–42]), зокрема до оповідань “Малий Мирон”, “Під оборогом”, “Трицева шкільна наука” та ін. З іншого боку, вона поряд з творами “На лоні природи”, “Микитичів дуб”, “Яндруси”, “Дріада”, “Щука”, “Odi profanum vulgus”, “Під оборогом”, “Мій злочин”, “У столярні”, “Поєдинок”, “Поки

рушити поїзд”, “Сойчине крило” вписується у загальну концепцію збірки “«На лоні природи» і інші оповідання” (Львів, 1905), в якій природа є не лише тлом подій, а й пронизує всі тексти, є їхньою художньою домінантою, слугує засобом психологізму, структурує збірку і формує загальну концепцію натурфілософії І. Франка.

У контексті загального масиву прозової творчості І. Франка “Мавка” містить у собі виразні ознаки індивідуального стилю автора, водночас вирізняючись від інших творів. Так, наприклад, у “Мавці”, як і в інших творах т. зв. дитячої тематики (маємо на увазі “Малий Мирон”, “Під оборогом”, “Трицева шкільна наука”) чітко простежується Франкова концепція дитинства як часу “перших пробісків думання”, пізнання світу, єдності дитини і природи. Але якщо, змальовуючи образи хлопчиків, І. Франко акцентує увагу на мисленні дітей, то Гандзуня стала об’єктом зображення емоційно-настроєвої сфери як домінантної для створення її образу.

Природа, зокрема ліс, у “Мавці” відіграє важливу роль. Тому, порівнюючи цю новелу з іншими творами письменника з погляду його пейзажної майстерності, можемо прийти до висновку про те, що Франкова натурфілософія, а саме його трактування потужної, важливої ролі природи у житті кожної людини, а тим більше дитини, у пізніших творах письменника знайде своє продовження, поглиблення, ословлення за допомогою більш виразних і узагальнених засобів. Маємо на увазі гуцульські оповідання І. Франка та інші його твори філософського спрямування.

Жанр твору. Більшість дослідників схиляється до думки, що “Мавка” – це новела (З. Гузар, М. Легкий, Н. Тихолоз, Т. Трачук, К. Дронь, М. Лапій, О. Салій, М. Хороб, С. Пилипчук, А. Швець та ін.), інші називають її оповіданням (І. Денисюк, О. Вертій та ін.), А. Крушельницький уважав “Мавку” нарисом. У згаданому вище автобіографічному листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. І. Франко назвав “Мавку” новелою. У листі до О. Рошкевич ідеться про довшу повістку і три коротенькі шкіци. У назві збірки “«На лоні природи» і інші оповідання” відповідно “Мавка” входить до “інших оповідань”. У своїх рукописних планах із тематичним групуванням творів малої прози письменник записав “Мавку” до групи “казок” [10, с. 83–84]. Такий різнобій у жанрових номінаціях свого твору свідчить передусім про складні тогочасні процеси формування жанрової свідомості літератури загалом та І. Франка зокрема.

Підзаголовок “Літня казочка” свідчить про те, що події твору протікали влітку. Наталя Тихолоз висловила припущення, що, можливо, події, описані в новелі, відбуваються на “розігри”, тобто тиждень по Зелених святах, коли, за народними уявленнями, мавки активізуються: танцюють, гуляють і граються. Зустрічі та ігри з мавками, за повір’ями, завжди небезпечні. Мавки здатні висмоктувати з людей життєві сили, зробити так, що людина (жінка, чоловік, дитина) марніє, сохне і вкінці вмирає [34, с. 375]. Запах нив у розцвіті, про який згадує І. Франко в новелі (а жито цвіте 10–12 днів, орієнтовно ближче до Зелених Свят), дозволяє вирахувати приблизний час оповіді.

Поділяю думку Наталі Тихолоз [34], яка аргументовано довела, що “Мавка”, по-суті, це “антиказка”, а казковість твору є одним із елементів поетики твору, поняттям ейдологічним, як ще один тип образності, крім реалістичного. “Якщо для маленької героїні її «лісова казка» справджується, а смерть як «вічний сон», згідно з міфологічною

логікою, обертається на ініціацію – упродовження в надприродну сферу, то для читача, згідно з емпіричною логікою реальності, історія дівчинки сприймається як трагедія. Гандзя віднаходить свою «казку»: вона зустрілася з мавками, ба більше – сама стала мавкою (недаремно твір має заголовок «Мавка»), бо ж мавки – це «душі померлих дітей» [34, с. 230].

Розглядаючи “Мавку” у контексті літературної казки, близької до фольклорної, на рівні сюжету, образів, стилістики знайдемо спільне та відмінне: зокрема, образи мавки (мавок) та кусіки взяті з фольклору. Як влучно підмітив О. Вертій, світ, витворений дитячою уявою, зображений у “Мавці” на засадах народної естетики, зокрема естетики фольклору календарно-обрядового циклу, демонології та повір’їв [4, с. 108]. Проте, на відміну від чарівних казок, мавки та кусіка існують лише в уяві дитини або в її хворобливих мареннях, про що натякає автор. Боротьба добра і зла теж відбувається у площині дитячої фантазії. Відповідно традиційно казкові топоси: ліс, стежка, житнє поле, “мандри” – переміщення героїні у просторі мають подвійне смислове навантаження: як реальні об’єкти чи дії (подорож героїні до лісу) і як “казкове” – загадкове, таємниче, символічне. Варто зауважити, що топос дому письменник використовує не традиційно як упорядкований, безпечний простір, а, навпаки, як місце небезпеки, загрози, дискомфорту. Якщо кусіка в дитячому стрийнятті трактується традиційно, то мавки для дитини в її уяві не є небезпечними, а наділені рисами людей, ідеалізовані тощо. Смерть Гандзуні можна трактувати як “антиказковість”, а можна бачити прихований сюжет про те, як дитина стала мавкою.

Розглядаючи “Мавку” в контексті європейської літературної казки, помічаємо деякі типологічні паралелі з казкою Г.-К. Андерсена “Дівчинка з сірниками”, а також із повістю-казкою Е.-Т.-А. Гофмана “Чужа дитина”, проте твір І. Франка менш казковий на подійному рівні, хоча за стилістикою близький до цих творів. Та все-таки поглиблений психологізм “Мавки” (тут вочевидь помітний вплив Е. Золя) дає підстави вважати цей твір *психологічною новелою з елементами казковості на рівні уявних персонажів, частково стилістики, художніх засобів* (зокрема улюбленого Франкового прийому контрасту, а також паралелізму, персоніфікації).

У статті “З останніх десятиліть XIX віку” (1901) І. Франко так писав про новелу: “Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомві повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [35, т. 41, с. 524].

За жанром “Мавка” – психологічна новела, художньо довершений твір зі стислим, динамічним сюжетом, в основі якого лежить незвичайна центральна подія (втеча дитини з дому до лісу), несподіваний фінальний пуант (дівчинку знайшли неживою під березою), у творі обмежена кількість персонажів (Гандзя і мати); новелістична концентрація, поглиблений психологізм, “єдність вражень” (за Едгаром По) [32, с. 375].

Сюжет, композиція, образи Гандзі і матері. У листі до Агатангела Кримського від 4.XI.1891 І. Франко поділився секретами своєї художньої техніки при написанні творів

малої прози: “Може, се принцип застарілий, але я в своїх композиціях усе так роблю і, вибравши собі одну фігуру чи одну подію, групу довшою неї все те, що вважаю потрібним до найрельєфнішої обрисовки і характеристики” [35, т. 49, с. 304]. У новелі “Мавка” письменник майстерно вивів образ маленької Гандзуні, яку мати залишила одну в хаті. Дитина побігла в ліс, шукаючи мавок, і загинула. Кількома штрихами І. Франко створив психологічний портрет дівчинки. Розмовляючи з матір’ю, Гандзя “ламає тонкі губки”. Мистецьки довершений діалог, ніби вихоплений із дійсності, створює відповідну атмосферу твору: із нього читач дізнається про сильне бажання дитини побувати у лісі, побавитися з мавками, які їй навіть сняться. Сон про мавок в експозиції-зав’язці, який дитина докладно, в особах переповідає матері, виконує у творі сюжетотворчу функцію, це своєрідний сон-мрія і сон-віщування. Останні рядки новели “Гандзя тільки що перестала бавитися з мавкою” [35, т. 15, с. 95] є ніби продовженням Гандзиноного сну, створюючи своєрідне обрамлення й одночасно виконуючи функцію пуанту новели.

Образ матері подається редуковано, пунктирно. Із її розмови з 5-річною донечкою читач складає уявлення про неї як звичайну сільську жінку, яка в міру строга, дбає про свою дитину, не хоче її обтяжувати, не пускає далеко гуляти, очевидно, сама її виховує (про батька нема мови і шукала зниклу Гандзуню лише мати). Із тону матері, в якому відчутні строгість, безапеляційна відмова у ласкавій формі, можемо зробити висновок, які методи виховання переважають у цій сім’ї. Світ дорослих і світ дитини утворюють своєрідну опозицію, відмінне сприйняття дійсності (“приземленість” матері контрастує з наївністю, поетичністю уяви донечки). Для матері зачинені на ключ двері хати – це безпека її дитини, а для маленької Гандзуні калатання залізного ключа у дверях, що закриті дерев’яним засувом, – це передусім грізний символ того, що вона залишається сама вдома, відділена від матері, від лісу, де “гарно, тихо, зелено, тепло”, від можливості побачити мавку і погратися з нею. По-різному трактують мати і донька роль мавок у житті людини: Гандзина мати мислить стереотипно, лякає мавками донечку, підкреслюючи негативні риси міфологічного персонажа (крадуть маленьких дівчаток), а для Гандзі в її поетичній уяві мавки гарні, добрі для добрих дітей, “так радо бавляться з ними лісової зелені, гойдаються на довгих тонких березових гілках (ах, Гандзя так любила гойдатися!) і сміються так весело і співають так пречудово!” [35, т. 15, с. 92]. На відміну від інших дітей, Гандзя не боїться мавок, а прагне їх зустріти, побавитися з ними. Що більше, Гандзя готова захищати мавок від інших людей, щоби вони їх не зловили і не дали страшній кусіці. Таким чином, у творі є ще інші опозиції: Гандзя та інші люди, інші діти. Своєю неподібністю до інших дітей Гандзя нагадує малого Мирона з однойменного оповідання І. Франка.

За допомогою лексичних засобів, “дитячого” синтаксису письменник розкрив наївно-конкретне мислення дитини. Та все ж у центрі його уваги – дитячі переживання, почуття, емоційно-настроєва сфера. Залишившись удома одна, Гандзуня говорить сама до себе і плаче. Такі думки героїні вголос свідчать про те, наскільки глибоко І. Франко знав дитячу психологію (можливо, що й сам досвідчив подібні стани страху самотності, покинутості). Заповітною мрією дівчинки було побавитися в лісі з мавками,

про яких вона чула від дорослих (матері, бабусі). Дитина знову згадує свої сни про мавок, які їй снилися вже кілька ночей. У Франка сон – це художній прийом, який дозволив йому ословити найпотаємніші мрії героїні і заглянути в її майбутнє (натякнути читачеві про можливий хід подій), одночасно письменник застосував характерний для новелістики прийом абрєвіатурності, натяків, деталей-підказок. Так, наприклад, у сні мавки запрошують Гандзуню до себе: “Гандзю, куку! Гандзю, куку! – кликали вони, ваблячи її до себе своїми білесенькими руками. – Ходи до нас до лісу! У нас так тепло, так весело, так любо! Ади, які у нас коси! – і у тебе така буде! Ади, які у нас гойданки! – і ти на такій будеш гойдатися! У-у! у-у! Ходи, ходи!..” [35, т. 15, с. 93]. Тобто дитині пропонують не тільки гойданки, а й коси, як у мавок (!). Численні повтори про голосний сміх мавок, гойданки, веселощі створюють відповідну вітаїстичну атмосферу твору й одночасно є контрастом до буденної реальності, межа з якою розмита.

В уяві героїні ожили розповіді старших, якими її лякали, щоб втишити. У кутках темної хати їй вбачалися привиди (“діди”), а міфічна “кусіка” матеріалізувалася в уяві дівчинки в чорний дерев’яний гак, забитий у стелю. Чорний колір тут містить у собі негативні конотації, контрастує з білим, домінантним кольором (поряд із зеленим), асоційованим із мавками. Гандзі здавалося, що “кусіка” жива, що “се така стара, погана зморщена баба з величезною торбою, в яку забирає малих дітей. Ось вона випростовується, тупає своїми дерев’яними ногами, лізе, лізе, чимраз ближче до Гандзі” [35, т. 15, с. 93]. Психологія дитини розкрита в новелі з великою достовірністю. І мавки, і “кусіка” крадуть дітей. Як і більшість своїх ровесників, Гандзя отожднювала красу (згадаємо довгі зелені коси мавок, їхній привабливий сміх) і доброту, тобто відповідність зовнішності внутрішньому змісту. Тому страшна “кусіка” не може бути доброю. Опозиція краси (мавки)/потворності (кусіка), білого/чорного, доброго/злого, веселого/страшного, молодого/старого доповнюється ще іншими протиставленнями: реального і уявного, дійсності і візії, сновидінь, свідомого і позасвідомого, відомого і невідомого.

Як спостережливий митець і знавець дитячої психології, у творі І. Франко описав природу дитячого страху й захисний механізм – утечу від нього. Утечу не тільки фізичну, а й ментальну. Гандзуня втікає не лише з хати до лісу, а поринає у світ фантазії, дитячої уяви.

Передісторію життя героїні, гармонію дитини і природи розкрито в авторському відступі, у якому мотивується поведінка Гандзі, що не послухала матері і втекла з дому через вікно в ліс шукати мавок. “Дитяча уява день і ніч блукала по лісі, знаходила в його голосах відгомін своїх дрібнесеньких, а проте для неї таких важних і величних радощів і терпінь. Що найкращого, найприсмнішого затишила вона в своїм короткім життю (їй було всього п’ять літ), усе те нерозлучно в’язалося з лісом...” [35, т. 15, с. 92]. У первісному варіанті твору, надрукованому в “Зорі”, вік дитини був чотири роки.

У цьому творі неначе стирається межа між дійсністю і уявою. Гандзя чула голоси мавок, що кликали її. І. Франко натякав на можливу хворобу дитини, подаючи портрет героїні: “Легкий літній вітерець обвіяв її теплом, розвіяв її коротке, біле, мов льон, волосся, викликав живішу красу на бліде личко, тільки очі палали якимось гарячковим

огнем, як уперед” [35, т. 15, с. 93–94]. У новелі портрет героїні деконцентрований (розміщений у різних частинах тексту). Ескізно, штрихами подано окремі значущі деталі, які у своїй сукупності створюють динамічний, психологізований портрет: “Ліса була трошки підхилена; отворити її Гандзя не здужала б, – куди ж її малесеньким слабим ручкам до такого тягару! Вона, мов мишка, пролізла крізь вузький розтвір, крізь який хіба кітка могла би пройти вигідно, і з усміхом радості на устах, тремтячи всім тілом, опинилася на вигоні, супроти поля. Вітер дмухнув різче на її лице. Гандзя була лише в одній сорочині, довгій до кісток і підперезаній червоною крайкою” [35, т. 15, с. 94]. Традиційний елемент одягу, червона крайка, є тим значущим штрихом, який відрізняє дівчинку від мавок. Червоний колір тут символізує життя. Семантичною домінантою образу Гандзуні є “усміх радості на устах”, “біле, мов льон, волосся”, очі, які спочатку палали гарячковим вогнем, а вкінці твору були широко відкриті і вже не блищали у мертвої дитини. Як стверджував Є. Ненадкевич, портретування І. Франка періоду 1870–1880-х років позбавлене романтичної мальовничої ефектності, долає статичність, залишаючись здебільшого при “по-пуританському” найстислішому “паспортному” портреті [29, с. 62]. Проте у “Мавці”, на мій погляд, принципи портретування (ідеалізація, психологізм, натуралістичність) взаємно доповнюють один одного, вже відрізняються і від суто романтичного типу портрета, і від виключно натуралістичного, характеризуючи стиль І. Франка перехідного періоду від романтизму до “наукового” реалізму, типологічно близького до натуралізму.

У новелі автор дав оцінку героїні устами інших персонажів. Мати, розшукуючи доньку, так говорила про неї: “Якесь уродилося таке слабеньке та мізерне, а тепер уже з місяць, то раз у раз як що говорить, то ніби в горячці!” [35, т. 15, с. 95].

У творі майстерно відтворено тонкі взаємопереходи емоцій і почуттів дитини: від розчарування несповнених бажань, страху до несміливого зацікавлення, радості, захоплення. На устах знайденої у лісі мертвої дівчинки застиг розкішний усміх. Трагізм долі і щаслива усмішка – цей контраст створює відповідний ефект, відсутність авторських коментарів будить роздуми. Якщо на початку твору письменник ув авторському відступі мотивував поведінку Гандзі, підкреслив роль лісу, таємничої пісні природи в її короткій житті, то кінцеве новелістичне “умовчання” є найбільш доцільним, адже підсилює драматизм ситуації. І. Франко навіть не говорить про смерть: Гандзя перестала бавитися з мавкою – у цих словах набагато глибший зміст, ніж у будь-яких промовах, бо лаконізм і мудрість простоти завжди вражають і діють на естетичне почуття читача. І. Денисюк провів паралель до оповідання Лесі Українки “Метелик”. Перехід дівчинки з тісної похмурої хати у залиту сонцем “лісову пісню” нагадує політ метелика на світло лампи та його самоспалення [13, с. 18]. З. Гузар побачив у смерті героїні мотив вічної парадоксальності буття, трактував смерть головної героїні як здійснення мрії у трагічно-прекрасній смерті, мотив у світовій літературі відомий, органічно переплетений з катарсисом, який переживають самі герої трагедії, однак щодо світу дитини у виконанні І. Франка новаторський [11]. “Можемо говорити про специфічність зображуваного і специфічність зображення. Проблема “реалізму” – десь на вельми віддаленому плані. До деякої міри можемо відзначити баладний компонент

поруч з казковим, як і проникливий ліризм “літньої казочки”. Не можна до кінця з’ясувати і пояснити таке авторське визначення жанру. Казка про мавку і трепетне, жагуче, драматичне внутрішнє життя дитини. Так багато балад при “зустрічі дівчат і не лише їх з русалками, мавками (згадаймо повість-баладу “Тіні забутих предків”). Однак у новелі Франка – п’ятирічна дівчинка... *Novum* у новелі” [11]. М. Легкий відзначив характерне для Франкової творчості трактування смерті як свободи, розкоші, звільнення від важких життєвих проблем і страждань [23]. За спостереженнями Алли Швець, смерть Гандзуні “выглядає цілком реалістично й трагічно, сприймається радше як переселення у цей містичний світ духів” [37, с. 54]. Водночас, із погляду Тамари Борисюк (Скрипки), це “символічний образ народження людського ідеалу взагалі, того ідеалу, який, раз витворений, опановує всю людську істоту, і задля якого вона іде навіть на смерть” [3, с. 65].

Наратив новели. У “Мавці” нарація ведеться від третьої особи. Такий тип викладу, за спостереженням М. Легкого, становить найбільший відсоток у малій прозі І. Франка [24, с. 88]. У “Мавці” дослідник помітив тенденцію тяжіння авторського всезнання до абсолютного, до монтування такого типу композиції, який “засновується на маніпулюванні всезнанням, що в кінцевому результаті нагадує гру з читачем. Відавторський наратор [...] при синхронній позиції наділений здатністю втілюватися у свідомість персонажа. Переміщуючись разом з ним у просторі, він сприймає навколишній світ його органами чуття. Виклад відавторського розповідача тяжіє до техніки *showing*: він не стільки розповідає, скільки показує, демонструє, зображує” [24, с. 115]. Тенденції переходу від авторської до персонажної наративної позиції спостерігаємо у “Мавці”. Техніка “*showing*” (показ) домінує у новелі, проте та частина твору, у якій ідеться про розшуки дитини, виконана все-таки в техніці “*telling*” (розповідь). У “Мавці” наративна стратегія була підпорядкована творчому задуму автора і жанру психологічної новели з елементами казковості (антиказковості), ідилії (антиидилії), що вимагав строгу й усталену конструкцію, відповідну композицію з яскраво вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів), лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів тощо. Хоч автор у творі “всезнаючий”, проте переведення опису у сферу сприйняття героїні, обмежує його “всезнання”, тому письменник удається до натяків, деталей-підказок. Саме відчуття холоду, короткочасне, але яке Гандзуня не брала до уваги, відчуття втоми, ліс, який з великого, присмеркового, гомінкого перетворився на тихий, величезний, понурий, були тими підказками, що згущували антиципаційний пласт твору, ніби провіщуючи біду.

Часопростір новели. У “Мавці” автор використав прийом контрасту, протиставляючи замкненому просторові хати безмежжя лісу, природи. П’ятирічна Гандзуня боялася лишатися одна в хаті, де “нужденно, вогко, понуро”, у кутах їй ввижалися привиди. Гак, забитий у стелю, немов збільшився у своїх розмірах і перетворився у страшну “кусіку”, що забирала малих дітей. Опис інтер’єру фактично зведено до єдиної центральної деталі (гака-“кусіки”), яку подано через коротку “об’єктивну”, безсторонню авторську характеристику (“поглянула на стелю, в якій стримів забитий чорний, грубий,

дерев’яний гак, дивачно понакарбовуваний”) і розгорнуте, деталізоване (стосовно “кусіки”), і узагальнене (щодо всього інтер’єру), емоційно, настроєво марковане сприйняття дитини. Як не згадати “Золотий горнець” Е.-Т.-А. Гофмана, де дверний молоток перетворився з бронзового обличчя на стару відьму. Різниця лиш у тому, що у творі Гофмана перетворення було справжнім, а в І. Франка – уявним, так само як в уривку з повісті Е. Золя “Провина аббата Муре” (який переклав І. Франко) аббатові Муре здалося, що природа руйнує церкву. За тонким спостереженням Катерини Дронь, рідна домівка викликає в Гандзі враження безвихідної пастки, провокує в неї галюцинації. Зачинені на залізний ключ двері дослідниця трактує як міфосимволічну межу хати, що увиразнює взаємозаміну свого/чужого у просторі (тобто “свій” простір хати стає “чужим”, а “чужий” простір лісу стає для героїні “своїм”). “Дескрипція хати, якій протистоїть дитяча уява, базується на гротеску і міфологізмі, гармонійно поєднаних із проникливою дитячою психологічною обсервацією, основними засобами якої слугують сюрреальні елементи” [15, с. 214]. Вікно, на думку К. Дронь, “міфологізована «відкрита межа» хати”, яка допомагає дівчинці здолати межу побутового світу і потрапити в безмежний світ чарівного [15, с. 214]. Вікно для Гандзуні – це шлях від темряви до світла, від вогкості до тепла, від понурості і страху до радості, щастя, від самотності до спілкування (уявної гри) з мавками, зрештою, шлях до волі, до мрії, а згодом (у реальному житті) – це шлях до смерті, до вічності. Саме такі асоціації в імпліцитного читача сугестує письменник, застосовуючи прийом контрасту: нужденної, вогкої, понурої хати і зовнішнього макросвіту, дивосвіту природи, в якому ясно, тепло, ошатний, величний безмежний ліс з привабливими, веселими мавками.

“Хата, де жила Гандзіна мати, стояла на самім краю села. З трьох боків не дуже далеко виднівся густий, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню” [35, т. 15, с. 91–92]. Дослідники Франкової творчості віднайшли перегуки цієї дескрипції з поезією Франка “Маленький хутір серед лук і нив...” із циклу “Спомини” у збірці “Із днів журби” (1900).

Локальний колорит пейзажу у новелі містить виразні ознаки автобіографізму, а тужлива пісня лісу опосередковано виражає його душевний стан, можливо, навіть має автопсихографічні елементи.

Автор розширив часові межі твору і подав опис лісу (динамічний пейзаж) у різні пори року, використовуючи не лише зорові, а й слухові образи. “В сні й на яві вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоєвищу; любивалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворушив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки, прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів’ях дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріраних на сонячній спеці дерев” [35, т. 15, с. 92]. Р. Голод тонко підмітив колористичний і звуковий пуантилізм І. Франка, використаний для відтворення цілої гами мінливих почуттів і настроїв дитини [9, с. 362]. Як бачимо, простір тут обмежений, постійно незмінний, натомість час інтенсифіковано. Життя лісу хронологічно обіймало чотири пори року, у композиції твору – це своєрідний відступ для “часозмінної” характеристики лісу,

який в уяві дитини персоніфікується, очуднюється, його заселяють мавки, лісові духи. За спостереженням Марії Лапій, ліс – це геопростір щастя, тепла, веселощів, однак це простір радше “бажаний, уявний, вимріяний, ніж реально освоєний”, бо відмежований вікном, тому його образ “сконструйований на основі домислу, асоціації, гри уяви, загостреної чутливості й вразливості” [19, с. 152]. “Позавіконний світ природи спокушає невідомістю, він активізує дитячу фантазію, компенсує відчуття людської (земної) самотності повнотою природного світу” [19, с. 152]. Погоджуюся з думкою М. Лапій про те, що відкритий ідилічний лісовий простір конфронтує з антиідилічним закритим простором хати, а в пленері діти (герої Франкових оповідань) долають екзистенційний стан самотності, отже, стає очевидною компенсаторна, терапевтична роль спілкування з природою, з якою діти спілкуються інтуїтивно, на рівні “осяяння”, вродженого відчуття прекрасного [19, с. 152–153]. “Хронотоп «вічного дитинства» (утопічної країни гуманності, «свого» світу, світу, позбавленого смертності остаточності [...] асоціюється із казковими метаморфозами, адже дитина і природа невіддільні, саме незіснутій культурою і цивілізацією дитині відкривається у всій повноті «правда світу»)» [19, с. 154]. Таке трактування єдності природи і дітей є й у повісті-казці Е.-Т.-А. Гофмана “Чужа дитина”.

І ось уже маленька героїня через вікно втікає з дому, через обороу (відгорожена частина подвір'я з приміщенням для худоби) біжить до хвіртки, і, пролізши через відхилену щілину ліси, опиняється на вигоні, а далі через поле біжить стежкою до лісу шукати мавок. За спостереженням Святослава Пилипчука, провідний для казок мотив дороги органічно введено у текст твору [31, с. 260]. Стежка виступає символічним мікрообразом життєвого шляху Гандзуні.

Час, плін якого у хаті був дуже повільним (хоч пройшло його небагато – такий ефект дає надмірна деталізація), тепер неначе прискорюється. “Жито хитає колоссям, коли вона, біжучи, пересуне ручкою по стеблах. Як вона любить оте жито, оті блаватки та цвітки куколю, що де-де блискають, мов сині та рожеві зірки серед лісу золотих стебел!.. Ах, ось уже й ліс! Який тихий, величезний, понурий! [Ось ще один контраст. – О. Л.] Берези гріються на сонці і світять здалека своєю білою корою. Їх довгі віти, мов зелені коси, поввисали додолу і колишуться з вітром. Ось тут і мавки зараз будуть” [35, т. 15, с. 94]. Ідилічний, на перший погляд, пейзаж, містить у собі приховані смисли і готує читача до чогось невідомого, непередбачуваного.

Фітоморфні підказки. Антиципаційними маркерами-підказками, крім беріз, дерев, у міфології, пов'язаних із мавками, кора яких біла, як личка і руки мавок, а їхні довгі віти, мов зелені коси, нагадують коси русалок і водночас гойдалки, є жито – символ багатства і достатку (у житі граються мавки і саме з житом пов'язаний обряд їхніх проводів, а ще, за народними повір'ями, у час цвітіння жита прокидаються померлі). В українській міфології блаватки (волошки) – символ хлоп'ячої краси і доброти, дівочої скромності та ніжності; русалчині квіти: русалки, стережуть той цвіт і можуть залоскотати кожного, хто зірве хоч одну квітку. А от кукіль – отруйна рослина-бур'ян, має в фольклорі негативні конотації: поле, де росте кукіль, називають чортовою нивою, бо то нечистий його засіяв. У новелі пейзаж нагадує одну з картин художників-

імпресіоністів (наприклад, “Поле маків” Клода Моне), де серед золотого лісу стебел жита – дрібні квітки волошок та рожеві куколю.

Переведення авторського опису у сферу сприйняття героїні виключає статику, зупинку дії, надає пейзажеві динаміки, сприяє психологічному аналізу. Простір тут “рухомий”. Така техніка опису і спосіб відтворення чуттєвих та психічних перебігів у естві персонажа дали підстави дослідникам (В. Будний, Р. Голод, М. Легкий та ін.) побачити у цьому творі риси імпресіонізму.

Автор “виключив” час, пропустив цілий день і пише вже про вечір, повернення матері, розшуки Гандзуні. Аж на третій день знайшли люди в лісі мертву дівчинку, що міцно обнімала березу з відкритими очима і розкішним усміхом на устах. Так і закінчив Франко свою новелу.

Можливе і філософське трактування просторових образів. Хата – символ буденного безраднісного життя, простір дитячої самотності. Ліс – це простір свободи, вільний від буденності, цивілізації, щось незвідане, невідоме, таємниче, величне, манливе, уособлення первозданної краси і гармонії природи, яка наповнює людину життєвими силами.

Людина народжується для свободи, яка може дати щастя, але забрати життя. Дух прагне великого простору. Немов мелетик летить на світло, так і Гандзуня тягнеться до лісу. Людина від самого відчуття свободи отримує щастя. Фантазія дитини тягнеться до загадкового, але світ жорстокий і неблаганний. Смерть – це, з одного боку, трагедія, а з іншого – перехід у вічність. Такі думки сугестує читачам Франкова новела.

Від початку твору і до приходу Гандзі в ліс автор займав синхронну позицію, ніби ведучи репортаж із місця подій (комбінуються діалог, монолог, авторська оповідь, сприймання часу і простору дитиною, різні плани зображення – внутрішній, зовнішній). Але потім “авторське око” залишило героїню, і далі оповідач цікавився матір’ю дівчинки, проте вже немов із більшої віддалі, із певної часової перспективи, не так деталізовано, лише штрихами натякаючи на розшуки Гандзі. Опісля вкінці йшло повідомлення, що дитину знайшли мертвою в лісі (великим планом подано некропортрет дівчинки).

Новаторство твору. Як стверджує С. Пилипчук, на тлі попередніх Франкових творів “Мавка” суттєво вирізняється низкою новаторських прийомів, передусім оригінальною манерою уведення фольклорних елементів у белетристичний простір [31, с. 256–257].

Про неповторність стилю Франкової белетристики, локального колориту, свіжості барв, життєнаповненість, яка походила з намагання письменника “ловити життя на гарячому вчінку”, створювати за допомогою ілюзії автентичності живе безпосереднє враження дійсності, орієнтацію на рівень художнього європеїзму писав І. Денисюк [14].

У “Мавці” І. Франко також використав один з найулюбленіших своїх стилістичних прийомів, за визначенням Р. Голода, контраст форми і змісту – “свідчення новаторського підходу до узвичаєних естетичних канонів” [9, с. 363]. За спостереженням дослідника, “вишуканий естетизм Франкової “лісової пісні” органічно переплітається з численними міфологічними пасажами твору, підзаголовок якого налаштовує читача на зустріч з літньою казочкою. Однак позірنا безтурботність жанру додає трагізму розв’язці – картині Гандзиної смерті” [9, с. 362–363].

З. Гузар звернув увагу на те, що І. Франко перший у світовій літературі задовго до даних психологічної науки відкрив особливості вікової психології, а саме те, що “п’ять років у дитячій драмі людини – це якась особлива, можна сказати, містична межа” [11, с. 156].

Дослідники відзначають особливу роль пейзажу як композиційного засобу у “Мавці”, де він з другорядного елементу сюжету стає “глибокоемоціональним і ліричним першорядним компонентом, що є невід’ємною часткою фабули й становить основу цілого сюжетобудування” [29, с. 60]. Пейзаж у “Мавці” відтворює індивідуально-авторське відчуття природи, оригінальне і пластичне, застосовано принцип паралелізму природи й людини (автора й персонажа), що містить у собі позитивні конотації, є засобом характеротворення, використовуються і зорові, і слухові та нюхові асоціації, пейзаж поєднує “реальні й лімінальні міфотопоси, вводить характерних для романтичної картини світу баладних персонажів, як-от мавок (потойбічних знадлих істот), навіть артикулює особливе визначення смерті, властиве фольклорно-міфологічній, казковій свідомості, де «смерть – це не помирання, позбавлення життя, а перехід в інший стан», «в інший вимір єдності»” [19, с. 153–154].

У контексті української літературної традиції дослідники відзначають типологічні паралелі між “Мавкою” І. Франка, “Лісовою піснею” Лесі Українки, “Тінями забутих предків” М. Коцюбинського.

У шерезі дитячих образів незвичайних дітей, “диваків”, Гандзуна, як і малий Мирон, близька до героя новели Любові Яновської “Івась”, хлопчика Олеся з оповідання Г. Тютюнника “Дивак”.

“Мавка” – мистецьки довершений твір малої прози Франка, оґрітий почуттям любові автора, свідчення його безперечного таланту, пройнятий ніжним смутком, світлий, ліричний за своєю тональністю, з елементами психографії письменника, новаторський і традиційний водночас, який не втратив з часом своєї мистецької вартості, змушує читача співпереживати героїні, задумуватися про питання життя і смерті, тугу і самотність, радість і щастя на шляху до сповнення заповітних мрій, а також про ціну їхнього досягнення, місце людини в світі та її взаємини з природою, про відоме і невідоме у природі, минуше і вічне.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бестюк І.* Творчі інтенції міфопоетики й патопоетики на прикладі новели Івана Франка “Мавка” // *Studia methodologica*. Вип. 25. Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність / [укладач Папуша І. В.]. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 12–16.
2. *Білецький О.* Художня проза І. Франка // Білецький О. Зібрання праць: у 5 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 2. Українська література ХІХ – початку ХХ століття. С. 412–461.
3. *Борисюк Т.* Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв’язки // *Укр. літературознавство*. Львів, 1988. Вип. 50. С. 60–67.
4. *Вертій О.* Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль: Підручники і посібники, 1998. С. 106–111.

5. *Войтович В.* Українська міфологія. Енциклопедія народних вірувань. Вид. 4, доповн. Київ: “ФОРМ Стебеляк”, 2014. 688 с.
6. *Ворок Х.* Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. Київ: Наукова думка, 2018. 256 с.
7. Галицькі образки [Чорновий план збірки] [1881] // Літературна спадщина. Т. 1. Вип. 1. Іван Франко. Київ: Вид-во АН УРСР, 1956. С. 66–67.
8. Галицькі образки [Чорновий план збірки] [1882] // Літературна спадщина. Т. 1. Вип. 1. Іван Франко. Київ: Вид-во АН УРСР, 1956. С. 68–69.
9. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2005. 288 с.
10. *Голяк Т.* До історії перших багатотомних видань Івана Франка // Слово і Час. 2008. № 6. С. 83–90.
11. *Гузар З.* Новела Івана Франка “Мавка” // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2004. Вип. 35. С. 156–160.
12. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 352 с.
13. *Денисюк І. О.* На далеку дорогу життя Франкове візьмемо слово // Франко І. Твори. Львів: Каменяр, 1991.
14. *Денисюк І.* Новаторство Франка-прозаїка // Українське літературознавство. 2008. Вип. 70. С. 138–152.
15. *Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). Київ: Наук. думка, 2013. 244 с.
16. *Жук Н.* Проза Івана Франка. Київ: Вища школа, 1977. 176 с.
17. Календарно-обрядові пісні / упоряд., авт. вступ. ст. та прим. О. Ю. Чебанюк. Київ: Дніпро, 1987. 392 с.
18. *Крушельницький А.* Новини нашої літератури // Літературно-науковий вістник. 1906. Т. 34. Кн. 5. С. 267–274.
19. *Ланій М.* Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та “Молодої Музи”: семантика й поетика. Київ: Наук. думка, 2016. 276 с.
20. *Легкий М.* Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці: монографія. Львів, 2021. 608 с.
21. *Легкий М.* Проза Івана Франка: проблеми класифікації // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів, 2011. Вип. 55. С. 15–20.
22. *Легкий М.* Проза Івана Франка як психобуттєвий та соціокультурний феномен. Загальні зауваги // Слово і Час. 2019. № 2. С. 12–25.
23. *Легкий М.* Танатопоетика прози Івана Франка: тривіалізація смерті // Toronto. Slavic Quaterly. 2016. Вип. 58. URL: Sites.utoronto.ca/tsq/58/index_58.shtm.
24. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів, 1999. 160 с.
25. *Луцишин О.* У хронотопічному дзеркалі (часопростір оповідань Івана Франка про дітей) // Укр. мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2003. № 6. С. 34–45.
26. *Мороз М.* Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. 1. Львів: Артос, 2016. 560 с.
27. Народні пісні в записах Івана Франка / упоряд., вступ. ст., прим. О. І. Дея. Вид. 2-ге, доповн. і переробл. Київ: Музична Україна, 1981. 335 с.; іл.
28. *Нахлік Є.* Унікальність Франка // Збруч. 2019. 27 серп. URL: <https://zbruc.eu/node/91643>.
29. *Ненадкевич Є.* До стилю Франкової новелі 70–80 років // Про оповідання Ів. Франка: збірка статтів / М. Степняка, П. Христюка, Є. Ненадкевича. [Харків]: Рух, [б. р.]. С. 31–62.
30. *Огоновський О.* Іван Франко // Огоновський О. Історія літератури руської. Львів, 1893. Ч. 3. Від. 2. С. 915–1072.

31. Пилипчук С. Фольклорна партія “Лісової пісні” у Франковій новелі “Мавка” // “Йшла не тільки з духом часу, але й перед ним”: Наталія Кобринська та літературний процес кінця XIX – XX століття”. Зб. наук. пр. Львів, 2015. С. 256–261.
32. Попов Ю. Новела // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 374–375.
33. Сізова К. Л. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.: монографія. Київ: Наша культура і наука, 2010. 343 с.
34. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генеалогічні аспекти). Львів, 2005. 315 с.
35. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
36. Хороб М. Фольклорно-міфологічний концепт новели Івана Франка “Мавка” // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 1002–1009.
37. Швець А. Модель дитячого світу у прозі Івана Франка // Дивослово. 2005. № 9. С. 53–57.
38. Wójcicki K. W. Rusalki // Klechdy, starożytne podania i powieści ludu Polskiego i Rusi. Warszawa, 1972.

REFERENCES

1. Bestiuk, I. (2008). Tvorchy intentsii mifopoetyky i patopoetyky na prykladi novely Ivana Franka “Mavka”. In: *Studia methodologica*. Vyp. 25: Antropolohiia literatury: komunikatsiia, mova, tilesnist' / [ukladach Papusha I. V.]. Ternopil: Red.-vyd. viddil TNPU im. V. Hnatiuka, 12–16.
2. Biletskyi, O. (1965). Khudozhnia proza I. Franka. In: *Biletskyi O. Zibrannia prats: U 5 t.* Kyiv: Nauk. dumka. T. 2: Ukrainska literatura XIX – pochatku XX stolittia, 412–461.
3. Borisyuk T. O. (1988) Mavka u tvorchosti Ivana Franka i Lesi Ukrayinky: typologiya chy kontaktni zv'yazky. In: *Ukr. literaturoznavstvo*. Lviv. Vyp. 50, 60–67.
4. Vertiy, O. (1998). *Narodni dzherela tvorchosti Ivana Franka*. Ternopil, 106–111.
5. Voytovych, V. (2014). *Ukrayins'ka mifologiya. Entsyklopediya narodnyh viruvan'*. Vyd. 4, dopovn. Kyiv: “FOP Stebelyak”.
6. Vorok, Kh. (2018). *Poetyka snovydin' u prozi Ivana Franka*. Kyiv: Nauk. dumka. 256 s.
7. Halytski obrazky [Chornovy plan zbirky] [1881] (1956). In: *Literaturna spadshchyna*. T. 1. Vyp. 1. Ivan Franko. Kyiv: Vyd-vo AN URSSR, 66–67.
8. Halytski obrazky [Chornovy plan zbirky] [1882] (1956). In: *Literaturna spadshchyna*. T. 1. Vyp. 1. Ivan Franko. Kyiv: Vyd-vo AN URSSR, 68–69.
9. Holod, R. (2005). *Ivan Franko ta literaturni napryamy kintsya XIX – pochatku XX stolittya*. Ivano-FrankIvsk: Lileya-NV.
10. Holiak, T. (2008). Do istorii pershykh bahatotomnykh vydan Ivana Franka. In: *Slovo i Chas. № 6*, 83–84.
11. Huzar, Z. (2004). Novela Ivana Franka “Mavka”. In: *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Seriiia filolohichna. Lviv. Vyp. 35, 156–160.
12. Hundorova, T. (2006). *Franko ne Kameniar. Franko i Kameniar*. Kyiv: Krytyka.
13. Denysyuk, I. O. (1991). Na daleku dorogu zhittya Frankove vizmemo slovo. In: *Franko I. Tvory*. Lviv: Kamenyar.
14. Denysyuk, I. (2008). Novatorstvo Franka-prozayika. In: *Ukr. literaturoznavstvo*. Vyp. 70, 138–152.
15. Dron' K. (2013). *Mifologizm u hudozhniy prozi Ivana Franka (imagologichniy aspekt)*. Kyiv: Nauk. dumka.

16. Zhuk, N. (1977). *Proza Ivana Franka*. Kyiv: Vyshcha shkola.
17. *Kalendarno-obryadovi pisni* (1987) / Uporyad., avt. vstup. st. ta prim. O. Yu. Chebanyuk. Kyiv: Dnipro.
18. Krushelnytskyi, A. (1906). Novyny nashoi literatury. In: *LNV. T. 34, Kn. 5*, 267–274.
19. Lapiy, M. (2016). *Psihologichniy peyzazh u prozi Ivana Franka ta “Molodoi Muzy”*: *semantyka i poetika*. Kyiv: Nauk. dumka.
20. Lehkyi, M. (2021). *Proza Ivana Franka: poetyka, estetyka, retseptsiya v krytytsi*: monografiya. Lviv.
21. Lehkyi, M. (2011). Proza Ivana Franka: problemy klasyfikatsii In: *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii filolohichna: Frankoznavstvo*. Lviv: LNU, *Vyp. 55*, 15–20.
22. Lehkyi, M. (2019). Proza Ivana Franka yak psyhobuttievyi ta sotsiokulturnyi fenomen. *Zahalni zauvahy*. In: *Slovo i Chas, № 2*, 15–20.
23. Lehkyi, M. (2016). Tanatopoetyka prozy Ivana Franka: tryvializatsiya smerti. In: *Slavic Quaterly*. Toronto. *Vyp. 58*. Retrieved from Sites.utoronto.ca/tsq/58/index_58.shtm.
24. Lehkyi, M. (1999). *Formy khudozhnoho vykladu v malii prozi Ivana Franka*. Lviv.
25. Lutsyshyn, O. (2003). U khronotopichnomu dzerkali: (Chasoprostir opovidan' Ivana Franka pro ditei). In: *Ukr. mova i l-ra v serednikh shkolakh, himnaziiah, litseiakh ta kolehiumakh, № 6*, 34–45.
26. Moroz, M. (2016). *Litopys zhyttia i tvorchosti Ivana Franka*. T. 1. Lviv: Artos.
27. *Narodni pisni v zapysakh Ivana Franka* (1981) / uporiad., vstup. st., prym. O. I. Deia. Vyd. 2-he, dopovn. i pererobl. Kyiv.
28. Nakhlik, Ye. (2019) Unikalnist' Franka In: *Zbruch*. 2019. 27 serp. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/91643>.
29. Nenadkevych Ye. (1930-ті роки) Do styliu Frankovoi novely 70–80 rokiv. In: *Pro opovidannia Iv. Franka : zbirka stattiv / M. Stepniaka, P. Khrystiuka, Ye. Nenadkevycha*. [Kharkiv]: Rukh, 31–62.
30. Ohonovskyi, O. (1893). Ivan Franko. In: *Istoriia literatury ruskoj*. Lviv. *Ch. 3. Vid. 2*, 915–1072.
31. Pylypchuk, S. (2015) Folklorna partiya “Lisovoyi pisni” u Frankoviyi noveli “Mavka”. In: “*Yshla ne tilky z duhom chasu, ale i pered nym*”: *Nataliya Kobryns'ka ta literaturniy protses kintsya XIX–XX stolittya*”: Zb. nauk. pr. Lviv, 256–261.
32. Popov, Yu. (2001). Novela. In: *Leksikon zagalnoho ta porivnyalnogo literaturoznavstva*. Chernivtsi: Zoloti lytavry, 374–375.
33. Sizova, K. L. (2010). *Liudyna u dzerkali literatury : transformatsiia pryntsyypiv portretuvannia v ukrainskii prozi XIX – pochatku XX st.*: monohrafiia. Kyiv.
34. Tyholoz, N. *Kazkotvorchist' Ivana Franka (genologichni aspekty)*. Lviv, 2005.
35. Franko, I. *Zibrannia tvoriv: u 50 t.* (1976–1986). Kyiv: Nauk. Dumka.
36. Khorob, M. (2008). Folklorno-mifolohichniy kontsept novely Ivana Franka “Mavka”. In: *Ivan Franko: dukh, nauka, dumka, volia: materialy Mizhnar. nauk. konhresu, prysviach. 150-richchiu vid dnia narodzh. Ivana Franka (Lviv, 27 veresnia – 1 zhovtnia 2006 r.)*. Lviv. *T. 1*, 1002–1009.
37. Shvets', A. (2005). Model dytiachoho svitu u prozi Ivana Franka. In: *Dyvoslovo, № 9*, 53–57.
38. Wójcicki, K. W. (1972). Rusalki. In: *Klechdy, starozytne podania i powiesci ludu Polskiego i Rusi*. Warszawa.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

**IVAN FRANKO'S "SUMMER FAIRY TALE"
IS A PSYCHOLOGICAL NOVEL "MAVKA"
(GENRE FEATURES)**

Olena LUTSYSHYN

*National Academy of Sciences of Ukraine,
Ivan Franko Institute,
18 Drahomanov Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: olenkaluc@ukr.net*

The article analyzes in detail the psychological novel (short story) by Ivan Franko "Mavka". The sources of writing the work, genre features are studied. The focus is on the image of the main character – 5-year-old Gandzunya, and the image of her mother is analyzed. The narrative and chronotope of the novel, the novelty of the work, the artistic method and individual style of the author, the life reception of the work are considered. Typological parallels are drawn to other texts by Franko, as well as to the works of other writers.

"Mavka" is an artistically perfect work of Franko's short prose, warmed by the author's love, a testimony to his undoubted talent, imbued with tender sadness, bright, lyrical in its tone, a document of the writer's psychography, biographical in a broad sense, innovative and traditional at the same time timeless in its artistic value, makes the reader empathize with the heroine, think about life and death, about sadness and loneliness, about man's place in the world, and relationship with nature, about the known and unknown in nature, about the past and eternal.

Keywords: psychological novel, genre, image, portrait, interior, landscape, chronotope, contrast, parallelism, artistic method, individual style.

“СЯ ЖАРТЛИВА АЛЕГОРІЯ”: ДЕЯКІ ЗАУВАГИ ДО ЖАНРУ ОДНОГО ФРАНКОВОГО ТЕКСТУ

Христина ВОРОК

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79000,
e-mail: xyrystynka@ukr.net*

У статті досліджено особливості поетики твору Івана Франка “Як Русин товкся по тім світі” (першодрук польською мовою – 1887, українською – 1891). Окреслено жанрові маркери, на підставі яких твір кваліфіковано як химерне оповідання з елементами філософської казки-притчі (осмислення життя людини, намагання знайти своє місце в світі, символічно-метафоричний підтекст та алегоричні образи), політичної сатири, апокрифа, анекдоту, фейлетону, видіння. Простежено генезу тексту про образ вічного мандрівника, наявного в багатьох легендах та переказах і популярного і в світовій, і в українській літературі. На думку дослідниці, І. Франко створив оригінальне оповідання. Народна мораль і етика, фольклорна фантастика, повір’я, вірування, християнські заповіді – додаткові джерела та складові цього твору. Здійснено порівняльний аналіз україномовних двох видань (1891, 1906) та польськомовного варіантів.

Ключові слова: переклад, жанр, алегорія, казка, притча, сатира, анекдот, сатира, химерне оповідання.

Михайло Драгоманов у листі до Михайла Павлика від 18 травня 1891 р., згадуючи 2-ий номер журналу “Хлібороб”, зізнавався, що Франків твір не сподобався йому: “[...] А Франкової алегорії я не розумів і коли вона раніше печаталась, і тепер не розумію. Ліпше б просто розказати який епізод з історії нашої чи чужої” [11, с. 208]. Мова йшла про Франкове оповідання “Як Русин товкся по тім світі”, яке він написав польською мовою в кінці 1886 – на початку 1887 років. Тією ж мовою вперше опубліковано у журналі “Ruch” [19] під назвою “Jak Rusin tłuł się po tamtym świecie”. Того ж року письменник планував надрукувати його українською мовою в альманаху, присвяченому 20-літтю товариства “Січ”: “Із моїх власних праць я готов прислати Вам дещо з віршів, між іншими невеличку поему з 1848 року «Панські жарти», далі повістку «Чума», казку «Як Русин товкся по тамтім світі»” [16, т. 49, с. 107] (лист І. Франка до товариства “Січ” від 11 лютого 1887 р.; “Січ” – назва українського студентського культурно-освітнього товариства, що діяло у другій половині XIX – першій половині XX ст. у Львові, Чернівцях та Відні. Письменник листувався з учасниками віденського угруповання, яке існувало від 1868 року. До нього входили Остап Терлецький, Марко Черемшина

та інші культурні діячі, що навчалися у місцевому університеті). Однак, з огляду на те, що вихід альманаху запізнювався (він з'явився у Львові 1898 р.), твір у ньому опубліковано не було. Українською мовою в авторському перекладі вперше надруковано у радикальній газеті “Хлібороб. Письмо політичне, літературне і наукове для руских селян і міщан” [17] під назвою “Як Русин товкся по тамтім світі”. Письменник планував видати збірку “Казки й сатири”, куди мали увійти 10 творів: “Поєдинок”, “Добрі давні роки”, “Свиня”, “Як то Згода дім будувала” (у вказаному автографі записано “Як згода дім будувала”), “Як пан собі біди шукав”, “Як Русин товкся по тім світі”, “Наша публіка”, “Доктор Бессервіссер”, “Бодяки”, “Блощиця”. Про це свідчить план, що знаходиться в Інституті літератури імені Тараса Шевченка НАН України (Ф. 3, № 350). Автограф, за датуванням упорядників-архівістів, указує на 1905 р. Однак задумана у такому форматі збірка не була реалізована з невідомої причини. Наступного року більшість із цих творів (разом із “Як Русин товкся по тім світі”) було вміщено і видано у збірці “Місія. Чума. Казки і сатири” [18]. У 50-томному “Зібранні творів” І. Франка оповідання подали саме за цим виданням.

В оповіданні “Як Русин товкся по тім світі” О. Вертій убачав “цілком оригінальне трактування про Марка Проклятого” [1, с. 167]. Широковідомим є афоризм “Товчеться як Марко по пеклі”, що виник із легенди про єврея Малха, якого перейменовано на Марка. Він вдарив Ісуса Христа залізною рукавицею перед смертю. За це Господь покарав його, змусивши ходити під землею навкруги стовпа, не спиняючись. За твердженням дослідників, ця легенда виникла в Італії та оповідає про те, що Марко “був із тих жидів, що бичували Христа і такий був бридкий, що й сказати не можна [...]. Коли Христа повели до Пилата, то цей Марко дав йому залізною рукавицею такого ляпаса, що вибив усі зуби” [10, с. 917]. Він не зміг знайти спокою на тому світі і бився головою до стовпа. Марко з українських легенд та переказів заохався в рідну сестру, а потім убив її з матір'ю, за що був проклятий Богом на вічні блукання [5, с. 354]. 1879 р. вийшла друком повість Олекси Стороженка “Марко Проклятий”. Згодом у часописі “Киевская старина” (1885. Т. 12. № 8 (августь). С. 682–692) було вміщено розвідку “Пекельний Марко (Малорусская легенда въ стихотворномъ переложеніи конца XVIII вѣка)” (це переспів однієї з легенд про “великого грішника”, що в українській традиції є звичайним козаком), автором якої був П. Зуйченко. Франко, напевно, знав про ці публікації, котрі разом із різноманітними народними переказами про позаземний світ, сходження Ісуса Христа до пекла та легендами про Марка Проклятого дали творчий імпульс письменникові для створення свого оригінального тексту. Трохи згодом у розвідці “Южнорусская пасхальная драма” (1896) І. Франко здійснив докладний історико-літературний і змістовий аналіз апокрифічної генези мотиву сходження Христа у пекло та його “збурення”. 1862 р. вірш із подібним сюжетом (записано на Харківщині) було опубліковано в липневому номері петербурзького журналу “Основа” [16, т. 30, с. 262]. А 1886 р. на підґрунті цього вірша М. Драгоманов написав невелику статтю і надрукував у збірнику “Вагра”, що вийшов у м. Стрий [16, т. 30, с. 265]. Вже пізніше І. Франко віднайшов сюжетно ідентичну річ у Галичині. Зошит, де було вміщено цю драму, передав Франкові влітку 1894 р. молодий етнограф Осип Роздольський, який

дістав його у “селі Мостища Калуського уїзду на галицько-руському Підгір’ї” [16, т. 30, с. 266], а переписувачем текстів був селянин Тома Кишко.

Як бачимо, про образ вічного мандрівника, присутнього у багатьох легендах та переказах і популярного як у світовій, так і в українській літературі, Франкові було відомо, тому, швидше за все, на основі своїх знань він написав власний твір. Народна мораль і етика, фольклорна фантастика, повір’я, вірування, християнські заповіді – додаткові джерела та складові цього твору.

У листі до Кесаря Білиловського від 28 грудня 1897 р. І. Франко писав про генезу образу вічного скитальця: “Про джерела «Проклятого Марка» не знаю нічого нового. [...] Та, мабуть, основа сього сюжету буде спільна з основою казок про того коваля, що його вигнали з пекла і не хотіли пускати до неба (є у Surel, «Légendes chrétiennes de la Basse Bretagne», варіантів можна би підшукати чимало, у мене самого є переробка сеї казки п. з. «Як русин товкся по тамтім світі», вар[іант] є у Рудченка, Чубинського і т. д.) [мова йде про Івана Рудченка, українського фольклориста, письменника, перекладача, літературного критика, старшого брата Панаса Мирного, автора зб. “Народні южноруські казки” (Київ, 1869–1870. Вип. 1–2), та Павла Чубинського, українського поета, етнолога та етнографа, автора гімну України, упорядника та видавця “Трудов етнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский Край” (Санкт-Петербург, 1872–1877. Т. 1–7). – Х. В.]. Мені здається, що основою сих казок є апокрифи про мандрівки різних святих по пеклі, а основи тих апокрифів треба шукати в Індії, гл[яди] перекладену мною в «Ж[итю] і сл[ові]» індійську легенду про царя Віпашчіта і мою статтю про Мадея, що буде надрукована в «Wiśle» в 1898 р.” [16, т. 50, с. 97].

Перекладаючи “Як Русин товкся по тім світі” українською, І. Франко дотримувався польського тексту (так само було і з творами “Як пан собі біди шукав” (1887), “Домашній промисел” (1888), “Рубач” (1900) та ін.). До україномовної версії автор уніс деякі уточнення. Якщо у польськомовному варіанті йдеться про двох лікарів (“lekarz z prawej strony” та “lekarz z lewej strony”) і третього поважного – протомедика (“protomedyk”), то в перекладі українською письменник для їхньої характеристики використав деталі національного одягу. Так, характерною ознакою першого лікаря є конфедератка (давній головний убір з чотирикутним верхом, популярний у народів Речі Посполитої; сьогодні відомий як елемент польського національного одягу), а другого – татарська чалма (головний убір мусульман у вигляді тканини, обмотаної навколо шапки) [17, № 2, с. 13]. На відміну від польськомовної версії, в українському першодруці подано розлогий авторський коментар до сутності та значення трьох ескулапів: “Три дохторі, що залічили Русина на смерть, се Татарва, стара Польща і Московщина. Татарва лічила его на *Vim pumegiam*, т. є. числову силу, то значить – різала Русинів, гнала в ясир, але впрочім не мішалася в їх жите. Стара Польща намагалася поневолити їх, а коли вони бунтувалися, то лічила їх – огнем, мечем та шибеницями – на тоту слабість, котру старі шляхтичі називали *Rabies hajdamacica*, гайдамацька стеклість. А як лічила їх Московщина, про се послушайте в отсій казці мову протомедика” [17, № 2, с. 13]. У примітках до твору, розміщеному у збірці “Місія. Чума. Казки і сагири”, автор подав коротший коментар: “Не потребу, здається, додавати, що ся жартлива алегорія говорить про руйнування

України трьома сусідами: Татарами, Поляками і Москалями” [18, с. 125]. У 50-томному виданні творів І. Франка зі зрозумілих ідеологічних причин цей автокоментар було вилучено. Із тексту, розміщеного у збірці “Місія. Чума. Казки і сатири”, І. Франко деталі, пов’язані з одягом, забрав, а героїв поіменував “лікарем із лівої руки” та “лікарем із правої руки” відповідно. У виданні 1891 р. додано авторську примітку, якої нема в пізнішому: “*Independentiam summi positam – Незалежність над усе найцінніша*” [17, № 2, с. 14].

Перекладаючи з польської, І. Франко не змінив сюжету, тільки докладніше змалював окремі картини і деталі. Наприклад: “*Cieżka była droga, ciernista i stroma, ale dla Rusina nie przedstawiała nadzwyczajnych trudności. Nie bardzo nawet zadyszany przyszedł i zapukał do wąskiej furtki niebieskiej*” [19, № 7, с. 203]. В українському перекладі прижиттєвих видань 1891 та 1906 цей же уривок подано по-різному: “Тяжка була дорога, терниста і стрімка, але для Русина, що привик лазити по горах і ярах, вона не видалась надто трудною. Не дуже навіть задихавшись він прибув до мети і застукав до вузької фіртки небесної” [17, № 4–5, с. 31]. У пізнішій версії є так: “Важка була дорога, терниста і стрімка, і хоч здавалося, що райська брама ось-ось близенько від пекельної, так що лиш рукою подати, то коли прийшлося йти від одної до другої, Русинові видалося се безмірно важкою працею. Він ішов і йшов – здавалося, віки, тисячоліття, а брами раю як не було, так і не було. Сотки разів ослабало його тіло, не ставало духу в груді, тьмілося в очах і зневіра кліщами стискала серце, але його тверда воля, ота стара руська упертість, усе наново попихала його в дорогу. Нарешті, задиханий, утомлений, ледве живий, він застукав до вузької небесної фірточки” [18, с. 134–135]. Істотні відмінності спостерігаємо саме між україномовними виданнями. Наприклад: “[...] крикнув Русин, а бідні душі зубами дзвенять із струмени і душаться в вонючих болотяних парах. Но, но, я сего не стерплю!” [17, № 3, с. 21] і “[...] крикнув Русин. – А ви бідні душі дзвонять зубами від холоду та дусяться тут у смердючих болотяних випарах! То така в пеклі правда? Го, го, панове анциболоти, ми вам не жаби, щоб у болоті сиділи! Годі вам підіймати нас на кпи!” [18, с. 130].

У виданні 1906 р. І. Франко дещо розширив момент порятунку “бідних душ” із пекла. Порівняймо: “Інші чорти від сусідніх кітлів, бачучи немилу пригоду свого товариша, повтікали налякані, бо солідарність не належить до диявольських чеснот. // – Наша взяла! – крикнув Русин, – а тепер побачимо, що вони тут варять в тих кітликах. [...] // – Гей, хто тут? – крикнув він нахилившись над кітлом, в котрім кипіла смола. // – Ратунку! милосердя! – пищало щось з глибини” [17, № 3, с. 21] та “Інші чорти від сусідніх кітлів завили з жаху дивними голосами, бачучи пригоду свого товариша; деякі кинулися було йому на підмогу, але що солідарність не належить до чортівських чеснот, то зараз же й махнули рукою і мов чорні хмари покопотіли хто куди бачив. // – Добре йде, лиш голову на бік несе! – кричав регочучи ся Русин, бачучи ту їх утеку. – Ну, а тепер побачимо, що вони тут варять у тих кітликах. [...] // – Гей, хто там? – кричав Русин нахилившись над кітлом, у яким кипіла-клекотіла смола. – Всяке диханіє да хвалить Господа! Чуєте там? Озивайтеся. // – І ми хвалимо! І ми хвалимо! – пискотіло щось із глибини” [18, с. 130–131].

У виданнях твору 1891 р. та 1906 р. є ще деякі відмінності. У словосполученні “Пан Бог” Франко послідовно виправив початкову літеру першого слова з малої на велику. Переставив місцями, укоротив (подекуди розширив фрази, речення), замінив окремі слова та словосполучення (місцями на синонімічні відповідники). Було “Нарешті вмер і поховали его”, а стало “Умер нарешті і його поховали”; “се й є перша кара за гріхи поповнені на життя” – “се перша кара за її житеві гріхи”; “Сяк чи так” – “Так воно, чи ні”; “якби так чорта здибати, то що інше!” – “як би так чорта якого спіткати, то було б гаразд”; “вузьких штанцяx” – “обгислих штанятках”; “на скаргу” – “на жалобу”; “спитав” – “запитав солоденько у Русина”; “вертячи й вибиваючи діру в землі” – “копирсаючи та вибиваючи дрюком діру в помості”; “бестії дияволи” – “бестії чортяки”; “прилетіла ціла орава чортів з криком і лементом на Русина” – “прилетіла ціла юрба чортів, кричачи і падькаючи на Русина”; “помешканє” – “домівка”; “кепсько” – “негоже”; “дрюк” – “лопата” та ін. У першодруку душі по пеклу літають і Русин “став літати [...] мов навіжений”, а “усі чорти завили з переляку на таке забурене пекельних порядків” [17, № 2, с. 20, 21]. Ув останньому прижиттєвому виданні твору рої душ повзали, а герой “давай шибатися”, на що усі “чортяки завили з лютости і обурення на таке заворушення” [18, с. 128]. Не змінюючи основної думки твору, письменник замінив діалектну, архаїчну лексику загальноновживаною (“дохтор” – “лікар”, “его” – “його”, “ему” – “йому”, “єї” – “її”, “радше” – “краще”, “діймаво” – “дошкульно”, “оден” – “один”, “здвиг” – “натовп”, “огнів неугасаємих” – “огнів негасимих”, “червів неувядаємих” – “червяків невисипучих”, “на вкірки” – “на перекір”, “шеміт” – “шепіт”, “орава” – “юрба”, “вальорний” – “має повагу”, “заволока” – “приблуда”). У текст 1906 р. автор увів також і слова іншомовного походження: “термін”, “етіологічне”, “терапевтичне”. Подекуди додано порівняння: “кітлами ще більшими, як панви [*dial.* сковорода. – Х. В.] в соловарні” [18, с. 129]. Характер непоодиноких авторських правок свідчить про ретельну роботу письменника над підготовкою до друку цього тексту у збірці “Місія. Чума. Казки і сатири”.

У питанні жанрової кваліфікації твору серед дослідників одноставності немає. Сам автор визначив його як казку. Вторуючи Франкові, більшість дослідників дали таке ж визначення (Ярослава Закревська, Тамара Гундорова, Галина Сабат, Наталя Тихолоз). Відповідно до класифікації Олексія Дея, твір варто зараховувати до сатирично-викривальних казок [3, с. 273], а основну суть цього твору дослідник убачав у викритті шовінізму польської та австрійської буржуазії стосовно західних українців [3, с. 273, 274]. Практикованого радянським літературознавством поділу на сатиричні та дидактичні казки дотримувалася і Я. Закревська [6, с. 6–8]. Разом із казками “Куди діваються старі роки”, “Як пан собі біди шукав”, “Казка про Добробит”, “Свиня”, “Опозиція”, “Історія кожуха”, “Як то Згода дім будувала”, “Звірячий бюджет”, “Острий-преострий староста” до сатирично-викривальних дослідниця зараховує і “Як Русин товкся по тім світі”.

Тамара Гундорова назвала твір казкою з апокрифічно-сатиричною та бурлескною тенденцією [2, с. 82]. Н. Тихолоз класифікувала його як філософсько-сатиричну казку, стверджуючи, що від фольклорної вона запозичила “лише загальний антураж, стилістику

([...] окремі образи та мотиви)”, проте її “ідейно-проблемні аспекти розв’язано в суто авторському індивідуальному ключі, де важливу роль відіграють психологізація, алегорично-сатиричний підтекст, філософізм, орієнтація на сучасну Франкову соціальну дійсність” [14, с. 190]. І справді, “Як Русин товкся по тім світі” має риси казкової поетики, яка оприявлена передусім у наявності в системі художніх образів ірреальних, зокрема демонічно-фантастичних та божественних, персонажів (чорти, Люципер, Пан Бог, апостол Петро й інші святі), є також щаслива кінцівка, елементи фантастичної мандрівки у потойбіччя. Хоч твору і властивий потяг до фантастичного, магічного, однак деякі засоби поетики й семантики (зокрема, узагальнення щодо особливостей та закономірностей людського буття, питання часу та минулості, плинності життя, співчуття та взаємодопомоги) зближують його з філософськими творами. До жанру казки зарахувала твір Г. Сабат за типом казкової ірреальності, виокремлюючи її у групу химерних. Така казка містить елементи містики та фатуму, хоча дослідниця вказує і на “серйозне” спрямування твору. Тут дидактична функція відходить на задній план, адже головне не повчальність, а “намагання змусити реципієнта задуматися над глобальними питаннями буття”, а письменник виступає як “розумний політик, великий мислитель, літературний адепт, що задумується над кардинальною квестією сутності людського існування” [12, с. 227]. За світоглядними сюжетними прикметами дослідниця зараховує твір до психолого-філософічних казок, за способом художнього відображення дійсності – до комедійно-курйозних, а за конститутивною жанротворчою ознакою і фантастичною домінантою – до міфічно-емблематичних [12, с. 228–229]. Однак, на нашу думку, варто розрізняти казку як генологічне поняття та казковість як ейдологічне трактування, оскільки такий тип образності може виражатися в художньому творі будь-якого жанру. Казковість тут переходить до абсурду, межує з містикою, виливається у чудернацьку химерність, диковинну курйозність, містичну аномальність, ірреальну абсурдність.

Ростислав Чопик назвав твір сатирою [15, с. 100]. На думку Івана Денисюка, предметом сатири потрібно вважати “суспільне «битіє» австрійської конституційної держави”, оскільки тут “за допомогою умовних сміливих парадоксальних поєднань та символічних образів автор влучно викриває природу суспільних суперечностей і парадоксальності існуючого ладу, санкціонованого у законодавстві” [4, с. 107].

Микола Легкий іменував його химерним оповіданням, що позначене рисами утилітаризму й водночас “засвідчує поступовий відхід творця від студіювання дійсності, демонструє все сміливіше застосування елементів умовності й фантастики” [8, с. 121, 122]. Н. Тихолоз розвинула це твердження і, враховуючи жанрову різнобічність твору, писала: “Такий складний жанровий синкретизм можна схарактеризувати й терміном “химерний” (не просто в повсякденному сенсі “дивний”, “чудернацький”, а у значенні суто літературознавчому: так звана химерна проза, котра особливо значного розвитку набула в українській літературі 60–70-х років ХХ ст. (у творчості О. Ільченка, В. Земляка, В. Дрозда, Є. Гуцала, В. Шевчука та ін.), єднає в собі риси гіпертрофованої художньої умовності, фантастики, казковості, фольклоризму, гротеску, іронії, амбівалентності сміхової культури, філософізму). Саме такий жанрово-стильовий синтез спостерігаємо вже у Франковій історії потойбічних походеньок Русина” [14, с. 194].

Твір містить ще елементи анекдоту: Русин намагається будувати церкву у пеклі, б'є чортів, витягає грішників з гарячого котла, попри заборону апостола Петра, пробирається до раю, закинувши туди смердючий, обляпаний смолою капелюх. Анекдотичний характер має діалог Русина з апостолом Петром: “– Але ж, святецький Петре, – мовив Русин, садовлячись у наголовачі свого капелюха і підібгавши ноги під себе так, аби стопи зовсім стояли на його широчезних крисах. – Ади, адже я не в твоїм раю сиджу, а в своїм капелюсі” [16, т. 16, с. 255]. Твір має і риси притчі, оскільки в його основі лежить повчально-алегоричний сюжет, побудований на прихованому порівнянні, а також глибокий символіко-метафоричний та філософський підтекст. У творі наявні риси фейлетону, адже порушено і висвітлено важливі назрілі суспільно-політичні питання, зокрема існування та залежності/незалежності Руси-України. Апокрифічні елементи віднаходимо передусім там, де зображено пекло.

Після смерті душа Русина потрапляє до пекла, оскільки вона була грішною і, полетівши звичайною сонячною стежиною, швидко зблудила з неї і потрапила на іншу, що привела до аду. Автор не конкретизує місце знаходження цього позаземного світу, хоч за релігійними уявленнями – це “потойбічне місце під землею (від старогр. *ад* і давньогер. *шеол* із тим самим значенням, новогр. *ад* – “підземне царство”, старосл. *пекло* – “смола”), куди потрапляють душі померлих грішників для вічних мук – завжди кипіти в смолі й горіти у вічному вогні; спочатку думали, що пекло знаходиться на заході, в царстві вічної темряви” [5, с. 436]. Тож воно передусім в людській уяві постає тьмяним, хаотичним простором, де відбувають жакливі покарання за вчинені земні гріхи душі і де навіки втрачені зв'язки усього суцього зі своїм Творцем.

Вхід до нього в оповіданні проілюстровано вдало дібраними іронічними висловами: “пекло, як відомо, все стоїть отворене і браму має широку, а в брамі все натовп і стиск” [16, т. 16, с. 247]. Вид пекла дуже “розчарував” Русина. Він був налаштований на те, що побачить там “якісь бездонні пропасті, страховища, муки та катуші (*dial.* тортури, муки, катування. – *Х. В.*), яких ані око не видало, ані вухо не чувало” [16, т. 16, с. 247], про існування яких розповідають біблійні легенди й апокрифи. Коріння такого зображення пекла Ярослава Мельник вивела із апокрифічних переказів “Книги Єноха”, “Видіння Ісайї”, “Апокаліпсису Петра”, “Апокаліпсису Павла”, “Апокаліпсису Іоанна”, “Ходінь Богородиці по муках” [9, с. 17]. За уявленнями протагоніста, які перегукуються з народними, це мала б бути “середина тої «юдолі» (місце, де страждають, мучаться, терплять. – *Х. В.*), повної «огнів негасимих» та «черв'яків невисипучих». Натомість перед ним відкриваються “якісь сірі ніби багновища, ніби піски, без кінця й краю, без зелені, без лісу, без ріки; вгорі щось ніби небо, лише чорне, як смола, без сонця і без зізд, – одним словом, околиця нужденна і нудна до найвищого ступеня” [16, т. 16, с. 247]. Це суцільна безконечно довга “проклята рівнина” без жодних перешкод. У своєму оповіданні письменник руйнує традиційне народне уявлення про життя померлих у потойбічному світі. Тут, між небом і землею, ніби “чорні хмари”, блукають грішники “самопас, без заняття, без праці, без радощів, але й без ніякої особливої муки, крім нестерпної нудоти” [16, т. 16, с. 247–248]. У такий спосіб візія потойбіччя набуває специфічного жартівливо-дотепного характеру, втрачаючи таким чином похмуре,

трагічне забарвлення. Русин руйнує рамки чортівської кітловини, адже “діру в стелі провертів і порядок нарушив”, рятуючи інші душі.

Мотив подорожі у потойбіччя та “збурення” пекла відомий здавна. В античній літературі – це відвідини Енеєм свого батька на тому світі, мандрівки Геракла, Орфея. Мандрівка головного героя позаземним світом була основою численних середньовічних творів у жанрі видінь. У світовій літературі є чимало прикладів, де центральною темою постає позаземне (вічне) життя людини, а її перебування на землі потрактоване як шлях або до вічного блаженства у раю, або до одвічних мук у пеклі: “Божественна комедія” Данте Аліг’єрі, “Втрачений рай” Джона Мільтона, “Життя – се сон” Педро Кальдерона де ла Барки, “Енеїда” Івана Котляревського, “Мертві душі” Миколи Гоголя. “Як Русин товкся по тім світі” має багато спільних рис із центральними мотивами у популярних творах світової літератури, відомими І. Франку. Так, сюжет “Божественної комедії” Данте Аліг’єрі базується на подорожі протагоніста-оповідача трьома ірреальними царствами – Пеклом, Чистилищем і Раєм.

Інтертекстуальні зв’язки простежуємо в оповіданні “Як Русин товкся по тім світі” з народною пасхальною драмою “Слово о збуреню пекла”. Я. Мельник вивела Франкове “збурення пекла” (як і безліч експлікацій цього мотиву у світовій літературі, у т. ч. писемній та усній українській) із апокрифічного “Євангелія Никодима”, другої частини пам’ятки ранньохристиянської літератури III ст. “Зішестя Никодима в ад” (Descensus Christi ad inferos), де зображено сходження Ісуса Христа до пекла і визволення звідти старозавітних праведників [9, с. 16]. Генетично споріднені й давньоукраїнські пам’ятки “Слово о Лазаревѣ воскресені” і “Слово о збуренню пекла” (останню віднайшов із кількох рукописних збірок та опублікував саме І. Франко). Сюжетно із останньою драмою є схожі народні легенди про Соломона [13, с. 29–37], особливо це стосується мотиву нещасної душі, яку чорти не випускають із пекла. Франків Русин не був оригінальним у своїх пекельних діяннях. Визволення Соломона з пекла, будівництво ним церкви (в інших варіантах це монастир чи дзвіниця) є особливо цікавими в інтертекстуальному прочитанні. Господь визволив із пекла усіх праведників, окрім нього, вважаючи, що він сам дасть собі раду, і “тогда Соломон став мурувати монастир, велику резиденцію. // І каже Ад пекельний: // Що ти, Соломоне, будуєш? // Я того будую, туй прийде Маріїн син, Ісус Христос назад сюда. І будут ізо всіма святими співати красно і тимяном будут дуже красно кадити” [13, с. 37]. Налякавшись другого приходу Ісуса Христа, Ад проганяє порушника пекельних порядків зі своїх володінь.

Уперше в новій українській літературі І. Котляревський в “Енеїді” створив образ підземного царства, спираючись на українські писемні джерела, християнсько-фольклорні оповіді, образи та власну уяву. Памфлет “Листи з пекла: Антихрист до Люципера” Осипа Шпитка, новела “Пророцтво грішника” Леся Мартовича також типологічно споріднені з оповіданням Франка і містять конкретні аналогії й перегуки. Так, зокрема, картини й образи пекла набувають дотепного, інколи навіть цинічного трактування з боку самого протагоніста. Інтерпретація образу пекла і бунтівника Марка наявні і в інших творах української літератури: “Маркова скрипка” Ліни Костенко, “Марко в пеклі” Івана Кочерги.

Так, з огляду на множинність жанрових інтерпретацій, твір із генологічного погляду є досить складним. “Як Русин товкся по тім світі” – химерне оповідання з елементами філософської казки-притчі (осмислення життя людини, намагання знайти своє місце в світі, символічно-метафоричний підтекст, алегоричні образи), політичної сатири (розкриття та засудження загарбницької політики сусідів Руси-України), апокрифа, анекдоту (сміховинний стрижень міститься у діях і висловлюваннях героя), фейлетону, видіння (сюжет побудований на описі подвигу Русина в позаземному світі – Пеклі, Раю, – який раціонально важко пояснити). Така жанрова суміш лише увиразнює та підкреслює актуальність осмисленої проблематики й сьогодні.

В оповіданні “Як Русин товкся по тім світі” осягнуто складні філософсько-релігійні питання людського життя, відтворено та творчо осмислено розповсюджений і відомий мотив “збурення пекла”. Це приклад того, як химерний сюжет репрезентує логічність і глибоку змістовність дійсності. Тут І. Франко піднімає ряд питань: політика польської консервативної газети “Czas”, згадка, що від 1860 “пієта Rusi”, ставлення Русина до лікарів, його невимовне бажання потрапити до раю, етичні заповіді християнина, зміст гріха, повір’я про людську душу та потойбічне життя. Текст характеризується чітко вираженим соціально-політичним змістом, іронією, гротеском, гумором, сарказмом і сатиричністю. “Як Русин товкся по тім світі” – це відповідь І. Франка на закиди різних українофобів, які заперечували право українського народу на його існування. Така складна філософсько-символічна образність, занурена у фольклорний, біблійний, світовий літературний контекст, зумовили жанровий синкретизм цього тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Вертій О.* Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль: Підручники & посібники, 1998. 254 с.
2. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 351 с.
3. *Дей О.* Іван Франко і народна творчість. Київ: Худ. література, 1955. 299 с.
4. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів: Академічний Експрес, 1999. 280 с.
5. *Жайворонок В.* Знаки української етнокультури. Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
6. *Закревська Я.* Казки Івана Франка: мовно-художній аналіз. Київ: Наук. думка, 1966. 108 с.
7. *Зуйченко П.* Пекельний Марко (малорусская легенда въ стихотворномъ переложеніи конца XVIII века) // Киевская старина. 1885. Т. 12. № 8 (августь). С. 682–692.
8. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів, 1999. 156 с.
9. *Мельник Я.* Візія потойбіччя в оповіданні Івана Франка “Як Русин товкся по тім світі” // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне: РДГУ, 2002. Вип. XI. С. 14–18.
10. *Онацький Є.* Марко Проклятий // Українська мала енциклопедія: у 16 кн. Кн. VII. Буєнос-Айрес, 1960. С. 917.
11. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). Чернівці, 1910. Т. 6 (1890–1891).

12. *Сабат Г.* Казки Івана Франка: особливості поетики “Коли ще звірі говорили”: монографія. Дрогобич: Коло, 2006. 362 с.
13. Соломон від дитства аж до смерти // Етнографічний збірник. Т. III. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Збір. В. Гнатюк. Т. 1. Легенди й новели. Львів, 1897. С. 29–37.
14. *Тихолоз Н.* Казкотворчість Івана Франка (генеалогічні аспекти). Львів, 2005. 316 с.
15. *Чопик Р.* Ессе Номо: Добра звістка від Івана Франка. Львів, 2001. 233 с.
16. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наук. думка, 1976–1986.
17. *Франко І.* Як Русин товкся по тамтїм світі // Хлібороб. Письмо політичне, літературне і наукове для руских селян і міщан. Львів, 1891. № 2. 15. V. С. 13–14; № 3. 15. VI. С. 19–21; № 4–5. 25. VII. С. 30–32.
18. *Франко І.* Як русин товкся по тім світі // Франко І. Місія. Чума. Казки і сатири. Львів: Накладом Українсько-руської видавничої Спілки, 1906. С. 124–137.
19. *Franko I.* Jak Rusin thukł się po tamtym świecie // Ruch. Lwów, 1887. № 6. 15. III. S. 181–183; № 7. 1. IV. S. 202–203.

REFERENCES

1. Vertii, O. (1998). *Narodni dzhherela tvorchosti Ivana Franka*. Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. [in Ukrainian].
2. Hundorova, T. (2006). *Franko ne Kameniar. Franko i Kameniar*. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian].
3. Dey, O. (1955). *Ivan Franko i narodna tvorchist*. Kyiv: Derzhlitvydav URSR. [in Ukrainian].
4. Denysiuk, I. (1999). *Rozvytok ukraiinskoi maloi prozy kin. XIX–poch. XX st.* Lviv: Akademichnyi ekspres. [in Ukrainian].
5. Zhaivoronok, V. (2006). *Znaky ukraiinskoi etnokultury: Slovnyk-dovidnyk*. Kyiv: Dovira. [in Ukrainian].
6. Zakrevska, Ya. (1966). *Kazky Ivana Franka: Movno-khudozhnii analiz*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
7. Zujchenko, P. (1885). Pekelnyj Marko (Maloruskaja legenda v stichotvornom perelogenii konca XVIII v.) [in Ukrainian]. In: *Kiievskaja staryna*. T. 12. 8 (August), 682–692.
8. Lehkyj, M. (1999). *Formy khudozhnioho vykladu v malii prozi Ivana Franka*. Lviv. (Frankoznavcha serii. Vyp. 2). [in Ukrainian].
9. Melnyk, Ya. (2002). Viziia potojbichchia v opovidanni Ivana Franka “Yak rusyn tovksa po tim sviti”. In: *Aktualni problemy suchasnoi filolohii*. Literaturoznavstvo: zb. nauk. prac Rivnenskoho humanitarnoho universitetu. Rivne: RDHU. Vyp. XI, 14–18). [in Ukrainian].
10. Onackyj Ye. (1960). Marko Proklatyi. In: *Ukrainska Mala Encyklopediia* (Vol. 1–16). Vol. VII. Buenos Ajres, 917. [in Ukrainian].
11. *Perepyska Mykhaila Drahomanova z Mykhailom Pavlykom (1876–1895)* (1910). Chernivci. T. 6 (1890–1891). [in Ukrainian].
12. Sabat, H. (2006). *Kazky Ivana Franka: osoblyvosti poetyky “Koly shche zviri hovoryly”*: monohrafiya. Drohobych. [in Ukrainian].
13. Hnatiuk, V. (Ed.). (1897). Solomon vid ditstva azh do smerty. In: *Etnohrafichnyj zbirnyk. Vol. III. Etnohrafichni materialy z Uhorskoj Rusy*. Vol. 1. Lehendy j novely. Lviv, 29–37. [in Ukrainian].
14. Tykholoz, N. (2005). *Kazkotvorchist Ivana Franka (henolohichni aspekty)*. Lviv. (Frankoznavcha seriya. Vyp. 6). [in Ukrainian].
15. Chopyk, R. (2001). *Ecce Homo: Dobra zvistka vid Ivana Franka*. Lviv. [in Ukrainian].

16. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv (Vol. 1–50)*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
17. Franko, I. (1891). Yak Rusyn tovksia po tamtim sviti. In: *Khliborob. Pysmo politychne, literaturne i naukove dla ruskykh selan i mishchan*. 2 (March, 15), 13–14; 3 (April, 15), 19–21; 4–5 (July, 25), 30–32. [in Ukrainian].
18. Franko, I. (1906). Yak rusyn tovksia po tim sviti. In: Franko, I. *Misiia. Chuma. Kazky i satyry*. Lviv: Nakladom Ukrayinsko-ruskoj vydavnychoi Spilky. 124–137. [in Ukrainian].
19. Franko, I. (1887). Jak Rusin tłuł się po tamtym świecie. In: *Ruch*, 6 (March, 15), 181–183; 7 (April, 1), 202–203. [in Polish].

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

“THIS IS A HUMOROUS ALLEGORY”: SOME REMARKS ON THE GENRE OF ONE FRANKO’S TEXT

Khrystyna VOROK

*National Academy of Sciences of Ukraine,
Ivan Franko Institute,
18 Drahomanova Str., Lviv, Ukraine, 79005,
e-mail: xrystynka@ukr.net*

The article analyzes features of the poetics of the Franko’s work “As a Ruthenian pushed around the world” (first edition in Polish – 1887, in Ukrainian – 1891). Dominant genre markers of the story are identified; accordingly, the prose work is qualified as a whimsical story with elements of a philosophical fairy tale-parable (understanding of human life, trying to find his place in the world, symbolic and metaphorical subtext, allegorical images), political satire, apocrypha, anecdote, feuilleton, vision. Traced the genesis of the text about the image of the eternal traveler which present in many legends and tradition and popular in both world and Ukrainian literature. Franko created an original story and based on his story. Folk morality and ethics, folk fiction, beliefs, Christian commandments are additional sources and components of this work.

A comparative analysis Ukrainian-language publications versions of two editions (1891 and 1906) and Polish edition is made.

Keywords: translation genre, allegory, fairy tale, parable, satire, anecdote, satire, bizarre story.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ В ОДНОАКТІВЦІ “БУДКА Ч. 27”

Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: volod_prac@ukr.net*

У статті автор простежив, як Іван Франко, використовуючи різноманітні засоби художньої виразності, поєднуючи різні методи та жанрові форми шукав способів удосконалення національно-органічного стилю, який би давав йому змогу глибинно відтворити український світ.

Розпочавши “Будку ч. 27” як ліричну драму, коли заможний вдівець Прокіп Завада вирішив одружитися з молодою дівчиною Зосею, завершує його як трагедію, коли до нього повертається Ксенька, яку він покинув у молодості.

В один момент Ксенька руйнує уявну ідилію Прокопа спогадами про нещасливе кохання, зраду, про тюрму за втоплену дитину, про шпиталь, у якому її мордували. Вона вважає Прокопа Заваду великим грішником, який тяжко завинив перед нею.

Усвідомлюючи, що їм не судилося бути разом у житті, і їх може об’єднати тільки смерть, Ксенька разом із Прокопом кидається під поїзд. Таке завершення твору свідчить, що І. Франко не поступився моральними цінностями заради естетичного ефекту. І Ксенька, і Прокіп зазнали Божої кари, бо повинні були спокутувати гріхи молодості.

Одноактівка “Будка ч. 27” – це маленька трагедія, наповнена катарсисом, потрясінням у фінальній сцені, спрямованій на очищення та облагородження душі.

Ключові слова: одноактівка, лірична драма, маленька трагедія, вставна новела, романтизм, реалізм, експресіонізм.

У драматургії Іван Франко постійно експериментував. Для відтворення психічних станів людини він використовував різноманітні засоби художньої виразності, застосовував різні методи. “В своїй творчій методі Іван Франко шукав синтези романтичного й реалістичного на основі підпорядкування першого останньому” [2, с. 75]. Не цурався він також і модерних прийомів. А в одноактівці “Будка ч. 27” (1893–1896) ще й поєднав різні жанрові форми: драму, трагедію, новелу. Але І. Франко ніколи не прагнув до штукарства. Поєднуючи різні методи та жанрові форми, драматург шукав способів удосконалення національно-органічного стилю, який би давав йому змогу глибинно відтворити український світ.

У центрі одноактівки “Будка ч. 27” І. Франко поставив Прокопа Заваду – багатого господаря, вдівця літ 45, який уподобав собі Зосю, дочку будника Панька Середушого,

і вирішив одружитися з нею. Він різними способами намагається завоювати дівоче серце. Спочатку заможний господар запросив Зосю з матір'ю до себе на жнива, а після завершення роботи напросився провести їх додому. Тобто драма починається з активної дії головного героя Прокопа Завади, який втягує в драматичний процес інших персонажів. Важливу роль у розкритті внутрішнього світу дійових осіб відіграє підтекст. В експозиції твору Завада не розкриває свого наміру, але в його діях помітна пильна увага до Зосі. Удівець ожив, він запобігає перед дівчиною, пританцьовує біля неї, хоча бесідує про буденні господарські справи:

“О л е н а. Бігме, кумоньку, аж мені прикро! Сама не знаю, як вас дякувати. Не стільки ми вам там і напрацювали... Їй же Богу, яка вже з мене робітниця! А ви нас так ударували, так ударували...”

З а в а д а. Е, що там, кумо! Ударував, ударував! Гріх би мені був, якби я таких щирих, таких добрих людей не пошанував. Я вам кажу, ви мене нині так урадували тим, що-сьте мене послухали! А того вже, кумо, не говоріть, що ви не заробили. Правда, ви слабонькі, але проте жнете добре, а вже що панна Зося!..

З о с я. Та яка я вам панна, дядьку Прокопе?

П р о к і п. Для мене ти, дівочко, панна. Не гірша від тих, що в панськім дворі, а може, ще й ліпша” [6, т. 24, с. 360].

Підкреслено шанобливе ставлення Завади до Олени та Зосі, улесливі слова “слабенькі”, “дівочко” видають збуджений стан головного героя. Використавши засіб індивідуалізації мовної партитури, І. Франко передав настрій персонажів. Полілог між ними емоційно насичений, бо Завада не приховує, що Зося йому подобається, і відверто висловлює їй свої симпатії, хвалить за роботу, називає “панною”. Водночас він намагається привернути увагу Зосі до себе:

“З а в а д а. О, спасибі тобі, Зосенько! Велика рости, на весілля проси!

З о с я. Хіба досі не велика виросла?

З а в а д а. Досі ти росла, як деревце, як вишенька, все вгору та вгору, а тепер тобі пора інакше рости.

З о с я. А то як?

З а в а д а. Як Божа пшеничка: зразу колосок зелененький, а потім жовкне, наливається, золотими зернятками наповняється” [6, т. 24, с. 361].

У діалозі дійових осіб І. Франко використовує мікрообрази: “деревце”, “вишеньку”, “пшеничку”, “колосок”, “зернятко”. Ці пестливі слова, які переростають у символічні образи, дають змогу драматургові об'єктивно відтворити типових представників галицького села і водночас зосередити увагу на внутрішньому світі головного героя, у романтичних тонах передати психологічний стан закоханого вдівця.

Одноактна драма вимагає динамічного сюжету й напруженого конфлікту. Вона потребує “мінімальної експозиції, енергійної зав'язки, стрімкої і безпосередньої дії” [3, с. 107]. Тому І. Франко зразу ж зав'яже інтригу. Залишившись наодинці з Оленою, матір'ю Зосі, Завада відверто розкриває свої наміри одружитися з Зосею:

“З а в а д а. Знаєте, кумо, признаюся вам по щирості, я головно про те й хотів з вами говорити. Дуже вона мені в око впала. Вже більше як рік, ще від смерті моєї небіжки,

дивлюсь я за нею і чимраз більше мені подобається. І така в мене думка стала: або з нею оженюся, або з жадною.

О л е н а. Але ж, кумоньку!..

З а в а д а. Розуміється, кумо, силувати її не хочу. Я хотів би мати на старі літа справді жінку, дружину при собі, а не наймичку і не таку сороку, щоби чекала, коли я замкну очі, щоби посісти моє добро. Богу дякувати, у мене є на чім жити. До тяжкої роботи її не заставляю, аби доглянула мене та й себе – буде з неї. Хазяйства догляну я сам.

О л е н а. Га, що ж, куме! Якби на мене прийшло, то, вірте мені, я би своїй дитині ліпшої долі й бажати не могла” [6, т. 24, с. 363].

І. Франко вибудовує діалог між Завадою та Оленою у розміреному ритмі, характерному для сільського способу життя. Завада зізнається, що йому подобається Зося, її краса, характер, і тому він хоче одружитися з нею. Використовуючи авторитет, він схиляє Олену на свій бік. Прагнення Завади одружитися з молодою дівчиною цілком природні. Він заможний господар і хоче мати у своєму домі вірну дружину та добру господиню, яка би турбувалася про господарство та дбала про свого чоловіка, як і випадає порядній українській жінці. Драматург чітко вибудував логічну послідовність роздумів заможного господаря, який своїм багатством хоче привабити молоду дівчину і створити сімейний затишок у власному домі. Водночас закоханість у Зосяю навіяла спогади про молоді літа. Зустрівшись з Паньком Середущим, батьком Зосі, він згадує Ксеньку, яка колись жила в будці ч. 27. Тут драматург змінює сюжетний хід твору, вплітаючи новий мотив:

“З а в а д а. ...Тямите Ксеньку?

П а н ь к о. Котру то?

З а в а д а. А тоту чорнооку, будникову дочку. В отсій самій будці жила.

П а н ь к о. О, чому ж би не тямив? Усі ми, парубки в селі, дуріли за нею. А вона, бестія, всім моркву терла, аж поки десь не наскочила на свого. О, тямлю і до смерті не забуду, як чутка пішла, що в ріці просто будки знайшли втоплену дитину. Гомін по селі, шандари, плач, ведуть мою Ксеньку заковану. Повели і пропала. Не було більше й чутки про неї” [6, т. 24, с. 364–365].

Позасценічний образ Ксені має надзвичайно важливе значення. Згадка про неї не тільки вносить новий струм у діалог, а й змінює тональність розмови, її ритміку. Щоби передати найтонші вібрації психіки героя, його настроїв та стану душі, її рефлексивну мінливість, І. Франко використав імпресіоністичні прийоми. Завада зізнається, що спогади про Ксеньку не дають йому спокою: “...Остатніми днями ні про що інше й думати не можу, тільки про неї. Зажмурю очі до сну, вже вона передо мною. Дивиться на мене своїми чорними, блискучими очима, здається, аж у душу заглядає. Моргає бровами, пальцем киває, кличе кудись... Зриваюся зо сну, місця собі знайти не можу. А ще чоловік сам у хаті – ну, мука та й годі” [6, т. 24, с. 365].

Сон має зловіщий характер – Ксеня манить кудись Прокопа, але він не знає куди, і це позбавляє його спокою. Цей модерний прийом дає можливість драматургові підсилити емоційну напругу твору, зробити несподіваний поворот драматичної дії, заінтригувати будника:

“П а н ь к о (*жартом*). Чи не було там у вас чого з нею тоді? Бо щось дуже сильно вона вам пригадується.

З а в а д а. Та як тобі сказати, куме? Здається, що було дещо. А зрештою дідько її знає, чи зо мною одним. Тямиш, яка була, як той в’юн, вертка, кожному баки світила, а ніхто не міг зрозуміти, де у неї правда, а де жарт. Аж тоді, коли вже показалося по ній, тоді почала до мене лашитися, далі плакати [...], а мої старі випхнули її з хати. І знаєш, її вели заковану через село – в самі м’ясопусти було, а я до шлюбу їхав. Перестріла мене і так на мене поглянула, такими очима, що у мене аж серце ледом стялося. Донині того погляду не можу забути” [6, т. 24, с. 365].

За допомогою цього діалогу драматург органічно вплітає в драму трагічний мотив. Використавши ретроспекцію, він виявляє підсвідомі думки героя, який не може забути свого першого кохання. Створивши відповідну емоційну напругу, характерну для трагічного твору, автор зразу ж відходить від цього мотиву. Завада не хоче більше говорити про Ксеню і розпочинає розмову про намір засватати Зосю:

“П а н ь к о. Що ж, куме? Скажу тобі по правді, не надіявся я твого сватання. Ти багач, я бідний чоловік. Не дам за дочкою такого віна, якого би, може, тобі треба було.

З а в а д а (*схапується*). Та що ти, куме! Хіба я віна за неї хочу? Чи мені віна потрібно? Адже ж я маю, Богу дякувати, свого досить, дітей ані родини близької нема. Коли хочеш, то я ще й нині в інтерцизі все своє добро по своїй голові на неї запишу. Аби тільки мене шанувала, аби мені на старості літ мою пустку зіркою освітила.

П а н ь к о. Га, коли так, то Боже помагай! Знаю тебе не віднині. Чоловік ти чесний, не сукристий, господарний, і маю в Бозі надію, що моїй дитині буде добре з тобою. І тобі з нею” [6, т. 24, с. 366].

У цьому діалозі важливу роль відіграє підтекст. Зі слів Завади видно, що він чесний, авторитетний господар, але його заможність не приносить йому радості. Той погляд Ксеньки, коли її виводили з села в кайданах, мав трагічні наслідки для нього. Завада прожив недовго з нелюбою дружиною, не зазнавши щастя в такому шлюбі. Дітей у нього не було. Згодом дружина померла, батьки теж, і він лишився один, як палець. Тож йому здалося, що він може виправити помилку молодості, коли під впливом обставин відрікся від своєї любові – зрадив бідну дівчину. Завада навіть готовий поміняти свої маєтки на прихильність Зосі. Він переконав Панька в ширості свого наміру і дійшов згоди в справі одруження.

Вчинки Завади не були спонтанними. Він діяв за наперед продуманим планом, знав, які аргументи можна використати для будника. Обое цілком логічно розмірковують про матеріальне становище. Говорять про любов до землі, достаток, авторитет заможного господаря, що було характерним для українського менталітету. Але таке коло інтересів було властиве старшому поколінню. Молоді люди дивилися на життя по-іншому – думали про взаємну любов при створенні сім’ї як необхідний елемент нормальних подружніх взаємин. Та навіть Завада, покохавши Зосю, відсуває на задній план майнові інтереси – він хоче справжнього людського щастя, якого ще не зазнав у своєму житті. Він намагається будь-яким способом здобути його. Та шлюб українці завжди будували на взаємній згоді. Батьки могли радити своїй дитині виходити заміж за того чи іншого,

але рішення було за дівчиною під тиском чи без тиску. Така традиція в українському суспільстві утвердилася давно. Дівчина самостійно вирішувала: чи давати згоду на одруження чи ні, чи в'язати старостів вишитими рушниками чи підносити гарбуза. Тому й журиться Завада: “Коби ще лиш Зося згодилася” [6, т. 24, с. 366].

Зося не годиться на пропозицію Завади. Вона кохає Гната Сиротюкового, і ніякі аргументи Завади, що Гната заберуть до війська, і він забуде про неї, не можуть її переконати. Зося впевнена: “Він мене дуже любить” [6, т. 24, с. 367]. Та Завада не здається. Він вміє зачепити за живе: “Ой, дівчино, дівчино! Якби ти знала, яке ти болоче місце порушила в моїй душі! Двадцять літ тому на тім самім місці, де тепер сидимо, сиділа коло мене інша дівчина, гарна, як зірка небесна, Ксенька чорноока, горнулася до мене, заглядала мені в очі, цілувала мене, присягалася мені, що довіку буде любити, що не проживе без мене – так, як твій Гнат тобі присягається. І що ж з того? Не минуло півроку, а моя Ксеня пішла в світ з іншим, а я мусив нелюбу дівчину брати” [6, т. 24, с. 368–369].

Тут важливо звернути увагу не тільки на те, що говорить Завада, а й як висловлюється. Такі вирази, як “зірка небесна”, “моя Ксеня” свідчать про те, що кохання його не згасло. У такому трактуванні головного героя виразно проявилася творча концепція І. Франка, який уважав, що без любові людина не може відчувати справжньої краси світу. Навіть через двадцять років Завада згадує про Ксеню з теплотою та ніжністю. Обставини склалися так, що він, виходець із заможного роду, не зміг одружитися з бідною дівчиною. Їм не вдалося подолати патріархальну традицію, яка склалася в селі. Тепер, ставши вдівцем, він сподівається знайти іншу зірку, яка би на старості літ освітила його пустку. Підсвідомо він повертається до будки ч. 27. Тут він побачив Зося, як у молоді літа, закохався і вирішив одружитися з нею. Водночас, на рівні підсвідомості, Завада сподівається, що, захопившись молодою вродливою дівчиною, зможе витіснити з пам'яті Ксеню, яка останнім часом не дає йому спокою.

Слова Завади сповнені щирим почуттям. Але тут варто звернути увагу на те, що драматург знову вплітає в репліку героя позасценічний образ Ксеньки, який Завада використовує на свою користь. Він намагається розжалобити Зося, підірвати довіру до її коханого. Та дівчина не поступається: “Мій Гнат мене не покине! Він не такий. [...] І я його не покину, а вам, дядьку, ще раз говорю: шукайте собі іншої пари, бо ви не мій, а я не ваша” [6, т. 24, с. 369].

Зося делікатно, як і випадає вихованій дівчині, відмовила Заваді, пояснила йому, що вона кохає іншого. Та Завада не такий, щоб легко відмовитися від свого наміру. Він заходить з іншого боку, намагаючись розчулити дівчину: “Ти кажеш: шукайте собі іншої пари. Гай, гай! Не знаєш ти, небого, Прокопа Завади. Не знаєш, що значить у моїм віці шукати собі пари! Отже, слухай. Я полюбив тебе, одну тебе на всім світі. Полюбив у останнє в своїм віці, а часом мені здається, що ти зараз і моя перша любов. Що все, що було досі, то була мряка, дєбра, гущавина, а тільки бачачи тебе, я виходжу на ясний, рівний, Божий світ. Остання любов, дівчино, так як домовина – довіку не зміниться. Твій Гнат може ще десять разів зрадити тебе, – я не можу ніколи. Та я розумію – молоде до молодого тягне. І я не хочу ані намовляти, ані силувати тебе, борони Боже! Тільки хочу

дати тобі пізнати, як я тебе люблю. Слухай, Зосю, ти бідна, а Гнатові родичі багаті. Чи пристануть вони, щоби Гнат брав тебе?” [6, т. 24, с. 369].

Слова Завади щирі й відверті. Він говорить правду про свою останню любов. Кохання до Зосі зробило з нього поета. Отут драматург використовує романтичні тони, щоб розкрити глибину почуттів закоханого вдівця. Водночас письменник не відступає від реалізму, коли Завада говорить правду про бідність Зосі і заможних батьків Гната, які не захочуть миритися з таким вибором сина. Але в цих словах помітна підступність. У його зізнанні відчутний трагічний струмінь. Використовуючи мікрообрази “мряка”, “дебра”, “гушавина”, а потім ще й “домовина”, драматург підсилює трагічну тональність твору. Завада діє підло – він намагається посіяти сумнів щодо надійності обіцянок Гната, тобто здійснює моральний злочин. Та коли й це не допомагає, він використовує як останній аргумент характеристику Гнатових батьків: “Але я знаю їх, що то за люди. А хоч би й пристали, то тяжке пекло чекає тебе в їх домі” [6, т. 24, с. 369].

Усі свої міркування Завада подає як турботу про щастя та добробут Зосі. Він покохав її і хоче не тільки зробити щасливою, а й застерегти від необдуманих вчинків, які можуть призвести до біди:

“З а в а д а. Я остеріг тебе, а тепер дам тобі доказ, що не так люблю тебе, як твій Гнат, що не туманю тебе словами. Ще сьогодні беру твоїх старих із собою в село, аби в громаді підписали один папір.

З о с я. Який папір?

З а в а д а. Мій запис, що ним я записую тобі половину могого маєтку, поля, худоби, будинків і всього, що маю, і то не по моїй смерті, а від того дня, коли візьмеш шлюб чи з Гнатом, чи з ким хочеш іншим” [6, т. 24, с. 370].

Відчувши, що лід у душі Зосі розтанув, Завада вирішив прив’язати її до себе. Така щедрість підкупила Зосю. Хоч вона й остерігалася пастки, але під впливом щирого зізнання в коханні до неї Завади прийняла його пропозицію: “Слушайте! Коли ви не дурите мене... І коли не будете силою, ні хитрощами розлучати мене з Гнатом... І коли би Гнат змінив свою думку – добровільно, розумієте... І коли би я... Ну, та що я! Даю вам слово, що в такім разі я готова би вийти за вас” [6, т. 24, с. 370].

Завада добився свого: він переконав Зосю в щирості своїх намірів і зразу ж вирішив завершити справу – іде з батьками Зосі в село, щоб виконати свою обіцянку. І зважаючи на наполегливість Завади, немає сумніву, що він би все зробив, щоби розлучити Зосю з Гнатом та одружитися з нею. Тут І. Франко міг би закінчити драму про щасливого вдівця, який виправив помилку молодості – віддав своє багатство бідній дівчині та зазнав щастя з нею. Але І. Франко, дотримуючись правди життя, не міг завершити так драматичний твір. Письменник розумів, що неможливо виправити гріхи молодості – за все рано чи пізно треба платити. Далі дія розвивається в іншому ритмі.

Зося, зустрівшись з Гнатом, розповіла йому про залицяння Завади і його намір записати їй своє майно. Гнат зразу ж збагнув підступні наміри Завади:

“Г н а т. О, старий дідько! Чи бач, яку він чортівську лапку заставив на наші душі. Ну, і що ж ти йому на се?

З о с я. Що ж я могла сказати? По правді, я страшенно перелякалася тих слів. Адже

справді виходить так, як контракт з чортом за душу. Та потім, коли мене запевнив, що не буде тебе силувати ані намовляти против мене, я сказала йому: “Нехай буде й так”. Але ти, Гнатику, не покинь мене! Остерігаю тебе, яка на нас лапка заставлена. Пильнуйся, соколе мій! Не вір ніяким обмовам! Коли Завада дурить мене з тим записом, то нехай дурить. Сам себе одурить, а мені до його маєтку байдуже. А коли справді хоче дати мені придане, то я думаю, що ані ти, ані твої родичі не будуть мати нічого против того.

Г н а т. Боюсь, Зосенько, і Завади, і його приданого. Ліпше нехай він собі голову ломить без нас!” [6, т. 24, с. 372].

Зося повірила Заваді, який, скориставшись її наївністю, створив привабливу історію про своє нещасливе кохання, щоб розчулити і викликати довіру до себе. Вона піддалася чарам його солодких слів, хоча усвідомлювала, що така згода ніби “контракт з чортом за душу”. Гнат розуміє, що “старий дідько” не дарма розставив “чортівську лапку” на їхні душі. І в даному випадку заможний господар Завада досягнув бажаного результату, переконавши Зося в щирості своїх почуттів щедрим жестом. Але в цій сцені І. Франко зацентровує увагу на тому, що матеріальні цінності не є визначальними в стосунках Зосі і Гната. Вони щиро кохають одне одного, і найбільшою цінністю для них є любов. Таке трактування дійових осіб впливало з творчих принципів митця, які базувалися на українських національних традиціях, що культивували взаємну любов як основу сімейного укладу.

У цей момент на сцену виходить Ксеня і долучається до розмови про Заваду:

“К с е н я. [...] Ну, що ж він тобі мовив?

З о с я. Мовив, що вас дуже любив, а ви його зрадили і з іншим у світ повандрували.

К с е н я. Окаянник! Безсумлінний! Я його зрадила, я! Адже я три дні і три ночі, як собака, скавучала під його порогом, руки й ноги його цілувала, щоб не губив мене, щоби не ламав свого слова, щоби змилювався хоч над тою дитиною, що я від нього під серцем носила. Все дармо. Відіпхнув мене! Його мати помиями мене обливала, його батько палицю поламав на моїх плечах. Га, га, га! З іншим у світ повандрувала! Певно, певно! З шандарями, в кайданах, за те, що втопила ту бідну дитину. О, він масний на слова, щедрий на обіцянки, вміє вхопити за серце, розжалобити, до сліз тебе доведе. Але не дай тобі Боже повірити йому за макове зерно!” [6, с. 373–374].

Репліка Ксені подана у формі новели з її психологічною насиченістю, трагічною напругою та чіткою виразністю художніх засобів при зображенні героїні. Скупими, але соковитими мазками драматург змалював пристрасне кохання дівчини, яка до останнього боролася за своє щастя, принижуючись перед своїм коханим і його батьками, які жорстоко знущалися з неї.

У цьому епізоді І. Франко використав принцип перевернутої монети. Ксеня висвітлює події з іншого боку. Коли для Прокопа кохання з Ксенею – це тільки окремих, хоча і незабутній епізод, то для неї – трагедія. Розповідь Ксені – це немов інший фрагмент драматичного твору про сконденсоване страждання та зболене почуття в душі експресіонізму. Її репліки, густо забарвлені, енергійні та емоційно насичені, передають біль зраненого серця. Використавши антитезу, драматург контрастно малює образи-антиподи, протиставляючи лірично налаштованого Прокопа і нервово-збуджену Ксеню,

яка вносить емоційне напруження в дію драматичного твору. Письменник зосереджує увагу на суб'єктивному “я” виведеної з психічної рівноваги жінки, відсуваючи на задній план усі інші мотиви.

Виливаючи образу на Заваду, Ксеня мимоволі характеризує жорстокий світ, у якому майновий ценз може стати на заваді святим почуттям закоханих. Щоби відтворити трагічне кохання бідної дівчини і сина заможного господаря, драматург використовує експресіоністичну стильову манеру. Її розповідь – це своєрідна сповідь. Ксеня щиро покохала Прокопа – і в любовному пориві не зважала на майнову нерівність між ними, про що нагадала мати Завади поміями, а батько палицею, яку поламав на її плечах. Але Ксеня не звинувачує їх. Вона вважає, що її зрадив Прокіп – він поламав слово. Та його дії не мають правового підґрунтя. Зрада дівчини ніколи не кваліфікувалася як злочин. Однак у морально-етичному аспекті його вчинок вартий осуду, бо він мав трагічні наслідки і для Прокопа, і для Ксені. Кривда запеклася в її серці, і вона ніяк не може заспокоїтися.

Образа Ксені на колишнього свого коханого позбавляє її можливості адекватно оцінювати його. Із її слів вимальовується зовсім інша портретна характеристика Завади. Ображена на нього, вона концентрує увагу на негативних моментах його характеру, але почуття до нього в неї не згасло. У Ксені виникло непереборне бажання розповісти Заваді про свої страждання. Вона сама дивується, як змогла винести такі тяжкі випробування. Для відтворення психічного стану дійової особи драматург використовує монологічну форму: “Боже! Як я могла витерпіти! Кайдани, тюрма, потім слабкість, потім шпиталь, страшний шпиталь... казали, що я з розуму зійшла. Десять літ мене там мордували, та потім якось випустили. Ввійшла я там молодою дівчиною, здоровою, сильною, такою, як ти, а вийшла зів'ялою, згорбленою бабою” [6, т. 24, с. 374].

Після звільнення з тюрми Ксеня не мала де подітися: “Куди було йти? Тайком забігла сюди – тата ані мами вже не було, померли. Пішла на заробітки, до Борислава. Робила, поки могла, а далі пішла по жebraх” [6, т. 24, с. 374]. Але через двадцять років Ксеня не змогла пригасити пристрасного кохання і тої кривди, якої зазнала через нещасливу любов. Тому вона повернулася, щоби зустрітися знову зі своїм давнім коханням: “Мушу з ним розмовитися. Чую, як у моїй душі відновлюється стара рана. Щось там шарпає, кланцає зубами... За що ж я терпіла? Для кого мучилась?” [6, т. 24, с. 374]. А тепер, дізнавшись про наміри Завади засватати Зосю, Ксеня обурилася. Її психічний стан різко змінився. Вона вже не може адекватно реагувати на події. Їй здається великою несправедливістю те, що Прокіп Завада, через якого вона зазнала стільки прикрощів, задумав одружитися з молодою дівчиною. Ця звістка про намір удівця засватати Зосю загострила її почуття кривди і довела до шаленства: “Я чую, що на мене надходить щось таке страшне, чорне, безтямне, як тоді було, коли мене з тюрми зв'язану везли до шпиталю. Господи! Підожди ще хоч деньок, щоб я з ним розмовилася!” [6, т. 24, с. 374].

І. Франко загострює увагу на тому, що збудження Ксені дійшло до такої межі, коли вона вже не контролює себе і діє підсвідомо. Її охопили розпач і безнадія. Драматург засобами експресіонізму загострює почуття героїні, використовуючи сугестивну

лексику. Ксеня хоче дочекатися миті, щоби “всі свої муки, все своє розтрачене життя могла зібрати в одно страшне слово, в один позирк і бухнути ним йому, мов сокирою, в саме серце!” [6, т. 24, с. 374].

Образа, гнів, обурення – все змішалось в її душі. І цей її внутрішній стан позначився на емоційно насичених висловах. Вона обурюється поведінкою Завади: “О, він такий! Як угледів собі жертву, то буде довкола неї крутитися день і ніч, не спочине, доки не затопить пазурів у душу” [6, т. 24, с. 375].

Драматург психологічно вмотивовано підводить дійових осіб до головної сутички, у якій вони мають з’ясувати стосунки, виявивши свої риси характеру. Ксеня сподівається, що Завада ще повернеться до будки, бо саме тут хоче порозмовляти з ним: “Тут мое слово буде вдвоє, вдсятеро важче і зрозуміле” [6, т. 24, с. 375]. І відчуття її не підвело. Завада справді повернувся до будки (“сам, п’яленький, та держиться ципко на ногах”): “Е, поки там старий Панько зі своєю Оленою дотюпають, то я тим часом зі своєю пташечкою хоч двома-трьома словами перекинуся!” [6, т. 24, с. 376].

У цей момент І. Франко стрімко змінює ситуацію. Коли Завада сподівався побачити Зосю, до нього прискакує Ксеня: “Се я, Прокопе! Ксеня! Твоя люба! Твоя одинока! Та сама, котру ти відпхнув, як собаку! Котру жандарми в кайданах вели! Котру десять літ у шпиталі катували! (*Нахилиється до його уха і кричить щосили.*) Прокопе! Де ти?” [6, т. 24, с. 376]. Ксеня кількома короткими реченнями, сугестивно насиченими, повертає Прокопа до тих пам’ятних днів. Використавши ретроспекцію, митець максимально спресовує художній час, поєднавши минуле з сучасним. Драматург наповнює художній простір новими елементами – спогадами Ксені про кохання, про зраду, про тюрму та шпиталь. В один момент вона руйнує уявну ідилію Прокопа, повертаючи його до реальної, жорстокої дійсності. Автор загострює увагу на мотиві зради Прокопа Завади як єдиному і визначальному у фінальній частині твору. Ксеня вважає Заваду великим грішником, який завинив перед нею і має спокутувати свою провину. Вона зациклилася на цьому моменті і нічого більше не бачить навколо себе. Щоб відтворити її суб’єктивний погляд на ситуацію, яка виникла, митець віддає їй сольну партію, а Завада, який перед тим щебетав про своє останнє кохання, став безпомічним і безпорадним.

Несподівана поява Ксені настільки вразила Заваду, що він зомлів.

“К с е н я (*нахилиється над ним*). Ага! Бачиш! А ми таки здибалися! І де? Ось тут, на тім самім місці!.. (*Підводить його.*) Подивись лишень! На отсій лавочці ти присягав мені, що нікого не любиш, крім мене, що не будеш жити без мене! Прокопе! А ось тут (*тягне його з собою в противний бік*), ось тут росла бузина – цвіла тоді, пахощами повітря наповняла – і ми обоє... Прокопе! Тямиш, що тут було?” [6, т. 24, с. 377].

Конкретизовані образи – “лавочка”, “бузина”, її “пахощі” – дають змогу драматургові повернути героїв у минулі дні і відтворити картину кохання. Але Прокіп не готовий до такого повороту подій. Переляк заволодів ним. Він хоче вирватися від Ксені, але вона його не відпускає:

“К с е н я. Стій! Не втікай! Ми ще не все бачили! Я ще маю показати тобі одно місце! От там, над річкою, на закруті! Ходи! Ходи! Там ще, певно, кровава калюжа відтоді буде! (*Тягне його до сходів*).

З а в а д а. Ні, ні, ні! Не хочу! Пусти мене!

К с е н я. Пустити тебе? Га, га, га! Тепер нагадався? О ні! Не пущу! Сам Бог з неба не вирве тебе з моїх рук! Ходи! ходи!” [6, т. 24, с. 377].

Після стількох років страждань Ксеня, в шаленому пориві вхопивши в обійми свого коханого, хоче нагадати йому ті пам’ятні місця, про які вона сотні разів згадувала. Розворушена стара любов і злість змішалися в її душі, і вона не може заспокоїтися. У такому збудженому стані вона відчула в собі шалений приплив люті і силою тягне Заваду від одного місця до другого. Збагнувши, що сам не зможе справитися з Ксенею, Прокіп почав волати про допомогу, але ніхто його не чує. У цей час надходить поїзд. Побачивши потяг, Ксеня на рівні підсвідомості збагнула, що коли їм не судилося бути разом у житті, то їх може поєднати тільки смерть. Цей спонтанний, миттєвий порив високого емоційного збудження та нервового напруження героїні І. Франко відтворив у фінальній частині твору: “К с е н я (*вскакує йому на шию, валить на землю і притискає голову до шини*). Мовчи! Мовчи! Бачиш калюжу крові? Бачиш калюжу крові? Пий! Пий! Пий!” [6, т. 24, с. 377]. Ці короткі фрази наказового характеру, які промовила героїня у збудженому психічному стані, свідчать про своєрідну експресіоністичну стильову техніку І. Франка.

Життя Прокопа трагічно обірвалося в той момент, коли він знайшов своє останнє кохання і був так близько до щастя. Здійснити свою романтичну мрію він не зміг. Старі гріхи не впустили його до бажаного раю... За все доводиться розплачуватися. І Прокіп Завада поплатився власним життям. Разом з ним загинула і Ксеня, яка теж мала великий гріх, бо втопила свою дитину. Таке завершення твору свідчить, що І. Франко не поступився моральними цінностями заради естетичного ефекту. І Ксеня, і Прокіп зазнали Божої кари, бо повинні були спокутувати свої гріхи молодості. У цьому і проявилася національна самотність митця, який, використовуючи модерні прийоми для відтворення внутрішньо-почуттєвого світу дійових осіб, не відступав від традиції утверджувати добро, справедливість і високу мораль, визначену, зокрема, ще в “Повчанні дітям” Володимира Мономаха словами: “Ухиляйся від зла, твори добро, шукай миру і проганяй [зло], – і живи во віки віків” [5, с. 354–355].

І. Франко ніколи не йшов сліпо за модою. Він уміло використовував ті прийоми, які органічно вписувалися в його творчу манеру. Феномен його полягав у тому, що, за словами Наталії Шумило, “з усіх літературних проблем початку століття на чільне місце вчений поставив проблему поглибленого психологізму, яка й визначила його концепцію національного модернізму поза “декадентизмом”, “песимізмом”, “спіритуалізмом”, “духовним нігілізмом”, “сатанізмом” [7, с. 106–107].

Фінал твору хоча більше літературний, моралізаторський, але художньо вмотивований і впливає з логіки зображених подій. Використовуючи калюжу крові, про яку згадує Ксеня, як символічну ознаку людської кривди, І. Франко зумів утримати емоційну напругу, характерну для трагедійного твору. “Будка ч. 27” – це маленька трагедія, яка наповнена катарсисом, потрясінням у фінальній сцені, спрямованій на очищення душі, її облагородження. Майстерність І. Франка як драматурга проявилася в тому, що, починаючи твір як ліричну драму, у фінальній частині він зумів змінити

його тональність засобами експресіонізму, підсилити емоційну напругу, загострити почуття дійових осіб і завершити як трагедію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. Київ, 1956. 253 с.
2. Бойко Ю. До проблеми Франкового романтизму // Бойко Ю. Вибране: у 2 т. Мюнхен, 1971. Т. 1. С. 75–82.
3. Давидова І. Малі форми драматургії. Київ, 1966. 139 с.
4. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. Львів, 1956. 128 с.
5. Повесть врем'яних літ. Літопис (за Іпатським списком) / переклад, післямова та коментарі В. В. Яременка. Київ, 1990. 558 с.
6. Франко І. Будка ч. 27 // Франко І. Збір. творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 24. С. 358–377.
7. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Київ: Задруга, 2003. 354 с.

REFERENCES

1. Biloshtan, Ya. (1956). *Dramaturhiia Ivana Franka*. Kyiv.
2. Boiko, Yu. (1971). Do problemy Frankovoho romantyzmu. In: Boiko, Yu. *Vybrane: u 2 t.* Miunkhen, T. 1, 75–82.
3. Davydova, I. (1966). *Mali formy dramaturhii*. Kyiv.
4. Parkhomenko, M. (1956). *Dramaturhiia Ivana Franka*. Lviv.
5. *Povist vremianykh lit. Litopys (za Ipatskym spyskom)*. (1990) / pereklad, pisliamova ta komentari V. V. Yaremenka. Kyiv.
6. Franko, I. (1979). Budka ch. 27. In: Franko, I. *Zibr. tvoriv: u 50 t.* Kyiv: Naukova dumka, T. 24, 358–377.
7. Shumylo, N. (2003). *Pid znakom natsionalnoi samobutnosti*. Kyiv: Zadruha.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

GENRE AND STYLISTIC ANALYSIS IN THE ONE-ACT PLAY 'BUDKA CH. 27'

Volodymyr PRATSOVYTYI

*Ivan Franko Lviv National University,
Academician Mykhailo Vozniak Department of Ukrainian Literature,
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: volod_prac@ukr.net*

In the article the author observed the ways Ivan Franko juggles various literary devices, methods, and genres to perfect the national organic style, which would allow him to depict the Ukrainian world.

Having started “Budka ch. 27” as a lyrical drama, when one wealthy widower Prokip Zavada decides to marry a young girl Zosiya, Ivan Franko finishes it as a tragedy when Ksenka, the long-abandoned Prokip’s girlfriend, returns to him.

Ksenka immediately ruins Prokip’s imaginary idyll with the memories of the unhappy love, of the betrayal, a prison term for the drowning of the child, about the hospital where she was tortured. She considers Prokip to be a big sinner who is very guilty before her.

Having understood that they cannot be together in this life and that they can be united in death only, Ksenka and Prokip throw themselves under a train. This ending shows that Ivan Franko did not compromise moral values for an aesthetic effect. Both, Ksenka and Prokip bear a punishment from God for the sins of their youth.

The one-act play “Budka ch. 27” is a small tragedy which, through the catharsis and the shock of last scene is called to purify and ennoble the soul.

Keywords: one-act play, lyrical drama, small tragedy, story within a story, Romanticism, Realism, Expressionism.

ПОЕТИКА І ПРОБЛЕМАТИКА ВІРША ІВАНА ФРАНКА “ЧИМ ПІСНЯ ЖИВА?”

Галина ЛИШАК

*Національна академія наук України,
Інститут Івана Франка,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005,
e-mail: gallyshak@gmail.com*

У статті розглянуто творчу історію одного з віршів Франкового субциклу “Поет”, який входить до циклу “Профілі і маски” збірки “З вершин і низин” – “Чим пісня жива?”. Порівняно автографи двох редакцій твору, які зберігають у відділі рукописів і текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України. Відстежено текстуальні відмінності між автографами та пізнішими публікаціями вірша. Проаналізовано структуру, жанрову, версифікаційну специфіку, проблемно-тематичний спектр, суб’єктну організацію, іконосферу та поетичну лексику твору. Першу редакцію вірша, яку за життя автора не було опубліковано, знайдено в записній книжці Івана Франка серед нотаток, що датовані 1880–1881 рр. Пізніший автограф містить другу редакцію твору, яку згодом надруковано в журн. “Зоря”, і дату написання поезії – 7 березня 1884 р. Жанровій природі “Чим пісня жива?” притаманні ознаки маніфесту, ораторської поезії та медитативної лірики. Поетичний текст створено у формі монологу, що дало змогу авторові витлумачити духові відрухи митця, джерела поетичного натхнення, природу творчого акту, сутність поезії. Ключові образи вірша є акустичними й тяжіють до музичного мистецтва. “Чим пісня жива?” складається з п’яти чотирирядкових строф. Твір є зразком логаеду – проміжної форми між силаботонічною системою віршування і дольником. Вірш написано двостоповим анапестом і тристоповим хореем, які симетрично комбіновано у межах строфи.

Ключові слова: автограф, заголовок, комунікативна модальність, адресат художнього мовлення, ліричний суб’єкт, маніфест, пісня, митець, поезія, музика, логаед.

Вірш “Чим пісня жива?” Іван Франко написав 7 березня 1884 року, імовірно, у Львові, оскільки в листі до Уляни Кравченко від [27 лютого 1884 р.] зазначено місце перебування адресанта [18, т. 48, с. 402], а 10 березня 1884 р. письменник був присутній у Львові на вшануванні 23-х роковин смерті Тараса Шевченка [18, т. 53, с. 113–116]. Уперше поезію було опубліковано в журналі “Зоря” (Львів, 1884. № 6. 15/27. III. С. 47) під заголовком “Признання” і за підписом Мирон***. Згодом під назвою “Чим пісня жива?” Франко передрукував її з незначними змінами у збірці “З вершин і низин” (Львів, 1893. С. 64) як другий за порядком із п’яти віршів субциклу “Поет”, що входив до циклу “Профілі і маски”.

Творча історія. У відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України (далі – ІЛШ) зберігають олівцеві автографи двох редакцій твору без титулів. Першу редакцію, яку за життя автора не було опубліковано, вміщено в записній книжці серед нотаток, що датовані 1880 – 1881 рр. (Ф. 3. № 190. С. 103). У 50-титомному зібранні творів Івана Франка цей текст подано в розділі “Інші редакції та варіанти” [18, т. 1, с. 347]. Пізніший автограф містить закреслену чорнилом другу редакцію вірша, яку згодом надруковано в журналі “Зоря”, і дату написання поезії – 7 березня 1884 р. (Ф. 3. № 193. С. 43; пагінація з кінця записної книжки). Ця редакція має суттєві розходження з першим варіантом. У ній фактично переписано всі строфи, крім початкової, де замінено лише окремі лексеми (“протерпів” / “пережив”, “не списав” / “не зложив”); збільшено кількість катренів з чотирьох до п’яти; вирівняно ритмічну структуру; пом’якшено мінорну настроєвість (ліричний суб’єкт постає уже не страждальцем, а співцем із ширшим діапазоном почувань); розширено іконосферу (образом “струни-прім”, поняттями добра і зла, “мислей”, душі і духу). Відтак із художнього погляду друга редакція є вдалішою. Її рукописний текст і першодрук у “Зорі” ідентичні, за винятком правописних норм і долученого заголовка (“Признання”). Причини, що спонукували І. Франка по кількох роках повернутися до вірша, невідомі. Цікаво, що від моменту створення другої редакції поезії до її оприлюднення в “Зорі” минуло лише вісім днів. Задля публікації у збірці “З вершин і низин” (1893) письменник дещо переробив текст: замінив заголовок (із “Признання” на “Чим пісня жива?”), окремі слова (“жизни” / “віку”, “мысли” / “думи”, “ти” / “вам”, “блищить” / “горить”, “звуки” / “тони”) і пунктуаційні знаки, переінакшив останню строфу (“Не бануй, що царить / Въ нѣмь добръ и зло, – / Тѣлько те въ нѣмь звенить, / Що жите дало”; “І дарма, що пливе / В них добро і зло, – / В пісні те лиш живе, / Що жите дало”), осучаснив правопис.

За емоційною тональністю вірш “Чим пісня жива?” – енергійний, життєствердний, піднесений. Оскільки у творі як складовій мікроциклу “Поет” І. Франко, серед іншого, намагався “у поетичній формі [...] послідовно втілити свій цілісний естетичний кодекс” [16, с. 162], **генологічна природа** вірша тяжіє до жанру маніфесту. Зокрема, їй властиві чіткість формулювань, декларація творчих засад, поєднання чуттєвої і раціональної складових [14], апелятивність, яка наближає цей текст до вокативної лірики. Попри це, поезію не можна беззастережно назвати маніфестом, позаяк у творі відсутня така характерна жанрова ознака маніфесту, як деперсоналізована тональність, а імперативність суджень переплетена з інтроспективністю. Для тексту прикметними є також риси ораторської поезії (чітка ритміко-синтаксична структура, піднесений тон вислову, логічний пуант-висновок, що звучить як крилатий вислів) та медитативної лірики (авторепрезентація, фіксація й осмислення власних почувань).

Заголовок вірша сформульовано у формі питання. Він інтригує, націлює читача на отримання відповіді [19, с. 86]. Текст твору цю відповідь дає, адже є своєрідним ліричним поясненням, експлікацією. Лексему “пісня”, яка фігурує в назві, вжито як синонім до слова “поезія” загалом і авторського поетичного тексту зокрема. Вона часто трапляється в титулах Франкових віршів і є термінологічною парадигмою, своєрідним “горизонтним”, а точніше “зенітним” виміром поетичного тексту [15, с. 636]. До

прикладу, у Франковій поезії слово “пісня” вжито 413 разів [10, с. 170]. Згодом, чому у збірці “З вершин і низин” письменник змінив попередню назву поезії – “Признання” на “Чим пісня жива?”. Адже авторські акценти перемістилися: щемливу сповідальність, яка прострумувала в першій редакції і до якої тяжіла назва другого варіанту тексту – “Признання”, було доповнено декларативністю.

Із погляду **комунікативної модальности** “Чим пісня жива?” наближена до так званої “адресованої лірики”, у якій “моделюється ситуація звернення суб’єкта поетичного мовлення до внутрішньотекстово означеного адресата” [12, с. 40]. У вірші адресат художнього мовлення – це множинний узагальнений образ, уявний читач, що його вимислив і до нього апелює поет. Композиційно-мовленнєва форма монологу дала змогу авторові витлумачити духові відрухи митця, джерела поетичного натхнення, природу творчого акту, сутність поезії. Орієнтація на отримувача ліричного повідомлення відчутна, зокрема, у питальній формі заголовка, заперечній конструкції першої строфи (“Протерпів її я, / Не зложив лишень”), прикінцевому роз’ясненні-сентенції (“В пісні те лиш живе, / Що життя дало”). Урешті, імпліцитний адресат оприявнюється в третій строфі, у зверненні ліричного героя: “Що вам [тут і далі в читатах курсив мій. – Г. Л.] душу стряє – / То мій власний жаль”.

Суб’єктом поетичної рефлексії є митець, поет. Це – “активна, екстравертована, психічно мобільна особистість з виразною установкою на подолання життєвих труднощів; принципними рисами такого типу особистості є терпіння, оптимізм” [1, с. 114]. Він постає психопроєкцією біографічного автора, репрезентує його світогляд, почуття й емоції. Функцію ліричного “я” як носія авторського голосу на вербальному рівні акцентують численні присвійні займенники (“мій”, “моя”, “мого”, “мої”, “моїх” у вірші вжито сім разів). Внутрішнє буття митця насвітлено інтроспективно, з огляду на те, як воно реалізується в творчому акті. Ліричний суб’єкт терпить (“Протерпів її я”), мислить (“Кожда стрічка її – / Мізку мого часть”), відчуває (“серця страсть”, “власний жаль”) і виявляє емоції (“Моїх сліз хрусталь”). Йому притаманне поєднання емоційного і раціонального первнів (“Мізку мого часть” – “серця страсть”), а життєвий час поета, його особисте проминання суголосне з творчим актом (“Кожда пісня моя – / Віку мого день”). Почуття героя відтворені за допомогою метонімії (“Кожда стрічка її – / Мізку мого часть”), метафори (“Моїх сліз хрусталь”), метафоричного порівняння (“Бо нап’ятий мій дух, / Наче струна-прім”). В образі кристалю актуалізовано ознаки чистоти, прозорості, справжності поетового болю – тих прикмет, що роблять пісню не “зложеною лишень”, а “живою”.

Враження від зовнішніх подразників (“Кождий вдар, кождий рух”) митець переплавляє в “тони” поезії, адже, зі слів Франка у трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1898), “поет для доконання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичній творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню” [18, т. 31, с. 45–46]. Четверта строфа вірша прийнята акустичною образністю. “Дух”

ліричного суб'єкта – чулий, надзвичайно сприйнятливий до імпульсів ззовні, порівняно зі “струною-прім”. Він “нап'ятий”, тобто напружений, натягнений до краю. “Кожний удар, кожний рух” резонує, “будить тони в нім”, а відтак діє щось поза його волею, виводить зі стану спокою, пробуджує те, що спить. У процесі творчості співдіє те, що підпорядковано волі митця, і те, що йому непідвладне. Поет не лише вкладає в “кожду стрічку” пісні “мізку свого часть”, “нерви” і “страсть” серця, а й сам є інструментом, у якому сторонні чинники “будять тони”. Музичні терміни “ргім”, “пріма” (“ргіма”) мають декілька значень. Серед основних – перший ступінь гами; основний тон акорду; назва різновиду окремих інструментів, зокрема перших скрипок. Докладніше про це див: [11, с. 112; 13, с. 1121; 22, с. 210]. Метафоричний образ душі-струни, “Еольської арфи” письменник розгортає і в збірці “Semper tiro” (Львів, 1906), у поемі “Лісова ідилія”:

Поет – значить, вродився хорим,
 Болить чужим і власним горем.
 В його чутливість сильна, дика,
 Еольська арфа мов велика,
 Що все бринить і не втихає:
 В ній кожний стрічний вітер грає.
 А втихне вітрове дихання,
 Бринить в ній власних струн дрожання [18, т. 3, с. 108].

Таким чином, Франко-поет говорить про психосоматичну генезу своєї творчості, що її інспірують екзистенціали терпіння, страждання, співпереживання, рефлексивні стани й життєві події. У вірші “Чим пісня жива?” міметичні засади віршотворення підкреслено рядками “В пісні те лиш живе, / Що життя дало”.

Магістральний образ пісні в поезії втілено експлікативно, у формі відповіді ліричного суб'єкта-творця на питання: чим є його естетичне творіння? “Стрічки” (рядки), “думи”, “звуки” – ці складові форми і змісту поезії митець “протерплює”, переживає. Вони закорінені в особистісний досвід, у те, “що життя дало”. Відтак пісня є “частю” поета, його “віку днем” (в 1-й ред.: “жизні днем”). У вірші мотиви емпатичного зв'язку творця і його витвору, жертвування, вкладання у “штуку” “мізку”, “нервів”, “серця” виразно перегукуються з іншими Франковими поезіями – “Співакові” (“Так весь свій мозок, і нерви, і серце / Й ти в свою пісню, співаче, вкладай” [18, т. 1, с. 76]) і “Semper tiro” (“І сушиш кров свою йому [“плодові власної уяви”. – Г. Л.] для слави, / І своїх нервів сок, свій мозок перед ним / Кладеш замість кадила й страви” [18, т. 3, с. 101]). Оригінальне трактування цих образів пропонує Тамара Гундорова – як “ототожнення творчості з материнською природою”, “жертвоприношення, а можливо, – мозкове народження поезії, подібне до Атени, народженої з голови Зевса” [6, с. 320–321].

Вплив пісні на уявного читача / слухача оприявнюється у третій строфі вірша (“Що вам душу стряє – / То мій власний жаль”). Із цього погляду поетичний текст постає місцем умовної зустрічі ліричного суб'єкта-митця і реципієнта. Якщо почування поета ширі, його пісня “стряє” читачеву душу, в ній “сліз хрусталь” – “горітимо”, а

“добро і зло” – “*пливтимуть*”. У цих дієсловах, серед іншого, актуалізовано ознаки стихійности, що імпліцитно відсилає до Франкової поетичної максими “огню в одежі слова” [18, т. 3, с. 109].

Прикінцеві рядки вірша “Чим пісня жива?” репрезентують тогочасні погляди письменника на домінанти поезії: “І дарма, що пливе / В них добро і зло, – / *В пісні те лише живе, / Що життя дало*”. Категорії добра і зла, живого/життя окреслено в руслі позитивістського бачення художньої творчості як форми соціального служіння, яка “мусить стояти в [...] тісній зв’язі” [18, т. 26, с. 11] з дійсністю. Світоглядна теза про те, що “життя во всіх своїх безчисленних появах і отноcinaх єсть найвищим, ба навіть ісключним предметом поезії” [18, т. 26, с. 393], трапляється вже у ранній Франковій статті “Поезія і її становисько в наших временах” (написана орієнтовно 1875–1876 рр.), а згодом – у праці “Література, її завдання і найважніші ціхи” (першодрук 1878 р.) [18, т. 26, с. 11–12] та інших літературно-критичних і художніх творах письменника. Власний спосіб мистецького переосмислення і втілення в поезії етичних універсалій та того, що “життя дало”, І. Франко охарактеризував у рецензії “Із поезій Павла Думки” (опублікована 1890 р.): “...*Щоб могли малювати життя [...], треба любити людей, пильно і з любов’ю придивлятися і прислухуватися їм, вглиблятися в їх горя й радості, в їх думи і надії і все те показувати нам щиро, простими, але образними словами, без проповіді і моралізування*” [18, т. 28, с. 92]. Варто відзначити, що письменникове розуміння пісні як одного із конститутивних екзистенціалів буття поета-громадянина впродовж його життєтворчості відчутно не змінювалося. “У Франковій концепції світу пісня, а отже, і слово, виконують велегранну суспільно активну, націотворчу функцію” [8, с. 155].

Ключові образи вірша “Чим пісня жива?” є акустичними і **тяжіють до музичного мистецтва** (поезію іменовано “піснею”; поет імпліцитно бачиться піснярем, співаком; “дух” митця, наче “струна-прім”, породжує “тони”, “звуки”). Франкове зацікавлення музикою виявлялося, зокрема, в захопленні фольклором, творчих взаєминах із композиторами [5], написанні музикознавчих статей (“*Muzyka polska i ruska*”, “Лисенкове свято в Австрії”, “Думки профана на музикальні теми” та ін.), спробах komponувати мелодії [17], способі створення власної поезії, коли “гадка через рій мелодій добивалася до своєї форми” [21, с. 77], уведенні тем і прийомів, що дотичні до музики, в літературну творчість [4], написанні на початку 1880-их рр. музичної новели “Вільгельм Телль” (першодрук 1884).

Природу “штуки”, зосібна зв’язок поезії і музики, письменник осмислив і в трактаті “Із секретів поетичної творчості”. Окрім співзвучних із віршем “Чим пісня жива?” ключових проблем (сутности мистецтва і творчого акту, його впливу на реципієнта, ролі митця), у творі виявні й інші перегуки із текстом поезії, як-от: пояснення спорідненості понять поет/співак [18, т. 31, с. 56–57]; витлумачення поетичної творчості за допомогою музичної метафорики (віршова форма, що будить “в душі читача певні *суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії*” [18, т. 31, с. 46]); образ “душевного інструменту”, на “нижчих регістрах” якого переважно “порушується” музика, а на “горішніх [...], де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз замітно переходить в домену

чисто інтелектуальної праці” – поезія [18, т. 31, с. 86]. У трактаті також наświetлено питання про те, якою мірою добре і зле “має право доступу до штуки” [18, т. 31, с. 116, 118]. Цю ж проблему автор осмислив і в критичній розвідці “Теодот Галіп. Перші зорі, оповідане” (першодрук 1896) [18, т. 30, с. 232].

Поетична мова і стиль. “Чим пісня жива?” має чітку синтаксичну будову: кожен катрен відповідає окремому реченню. У поетичній мові помітно лексичні й фонетичні риси бойківських говірок (“кождий”, “стрічка”, “струна”), а також русизми (“часть”, “страсть”, “хрусталь”). Важливу роль у лексико-стилістичній організації тексту відіграє кумуляція – численні повтори окремих лексем: “кожда” / “кождий”, “моя” / “мого” / “мої” / “мій” / “моїх”, “її”. Вона виконує ритмотвірну, експресивну, композиційну функції і реалізується в анафорах (“Кожда пісня моя...” – “Кожда стрічка її...”; “Що вам душу стрясе...” – “Що горить в ній – то се...”), ампліфікації (“Кождий вдар, кождий рух”), внутрішніх звукових співзвуччях у межах суміжних рядків і строф (“Протерпів її я...” – “Кожда стрічка її...”). Ритмомелодіку вірша зглиблюють алітерації: “Кожда стрічка її [...] / Звуки – серця *страсть*. / Що вам душу *стрясе* – / [...] Що горить в ній – *то се*”, “В пісні те лише *живе*, / Що *життя* дало”. У поетичних висловах незрідка трапляються складені іменні присудки з нульовою дієслівною зв’язкою (“Кожда пісня моя – / Віку мого день”, “Кожда стрічка її – Мізку мого часть, / Думи – нерви мої, / Звуки – серця *страсть*” тощо).

Версифікація. Вірш складається з п’яти чотирирядкових строф. Система римування – кінцева перехресна за схемою abab. Подекуди помітно внутрішні рими (“Що вам душу стрясе – / То *мій* власний жаль, / Що горить в *ній* – то се / Моїх сліз хрусталь. / Бо нап’ятий *мій* дух, / Наче струна-прім [...]” [18, т. 1, с. 75]). Для вірша характерними є окситонні клаузули і точне просте римування. У перших трьох строфах виявне чергування відкритих і закритих рим. Поезія є зразком логаяду – проміжної форми між силабо-тонічною системою віршування і дольником. Їй притаманне врегульоване чергування різнометричних рядків. Вірш написано двостоповим анапестом і тристоповим хореем, які симетрично комбіновано у межах строфи (Ан2 Х3 Ан2 Х3) [2, с. 290]. Ув анапестичних рядках часто фіксуємо позасхемні наголоси. Кількість складів у катренах є однаковою: шестискладові рядки чергуються з п’ятискладовими.

На **проблемно-тематичному рівні** вірш “Чим пісня жива?” є зразком культурософської, а вужче, артфілософської поезії, в якій “розробляються проблеми філософії мистецтва (зокрема, мистецтва слова) – його сутності, суспільного призначення, народних джерел, ідейності та художньої майстерності, позиції й ролі митця в суспільстві” [16, с. 162]. Із цього погляду вірш кореспондує з іншими поезіями мікроциклу “Поет” (“Пісня і праця”, “Співакові”) і творами збірки “Semper tigo” (“Semper tigo”, “Сонет”, “Моєму читачеві”, “О, розстроена скрипка, розстроена!”, “Посвята Миколі Вороному” в поемі “Лісова ідилія”). У поезії також порушено питання природи натхнення і творчого акту, взаємозв’язку компонентів тріади “автор – твір – читач”, синтезу мистецтв. Таким чином, багатогранний, сповнений “життя й життєвого огню” [9, с. 116] текст вірша “Чим пісня жива?” є цікавим матеріалом для аналізу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка. Донецьк, 2002. 191 с.
2. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. Чернівці, 2000. 307 с.
3. Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль, 1998. 254 с.
4. Голомб Л. Іван Франко і проблема музики у слові // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Ужгород, 2012. Вип. 27. С. 71–74.
5. Горак Я. Іван Франко та музика: аспекти контактів // Слово “Просвіти”. Київ, 2016. № 25. С. 10–11.
6. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 352 с.
7. Дей О. Іван Франко і народна творчість. Київ, 1955. 297 с.
8. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2004. 488 с.
9. Крушельницький А. Іван Франко (поезія). Коломия: Галицька накладня Якова Оренштайна [sine anno; de facto 1909]. 279 с.
10. Лексика поетичних творів Івана Франка. Методичні вказівки з розвитку лексики / Уклали І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга. Львів, 1990. 263 с.
11. Лисько З. Музичний словник. Стрий: Вид-во Музичного Товариства ім. М. Лисенка, 1933. 166 с.
12. Назарець В. Типологія внутрішньотекстових адресатів ліричного твору // Слово і Час. Київ, 2014. № 6. С. 40–50.
13. Прима // Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. Т. В. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2005. С. 1121.
14. Симян Т. С. К проблеме манифеста как жанра: генезис, понимание, функция // Критика и семиотика. Новосибирск; Москва, 2013. Вып. 2 (19). С. 130–148.
15. Скоць А. Поетика пісні в художньому світі Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.: у 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 636–640.
16. Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії. Львів, 2009. 319 с.
17. Тихолоз Б. Франко – композитор, лірична драма і царська цензура?.. (ще одна загадка “Зів’ялого листя”). – Режим доступу: <https://frankolive.wordpress.com/2021/04/23/>
18. Франко І. Зібрання творів: у 50 томах. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
19. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка: поетика заголовків, присвят, епіграфів. Львів, 2007. 304 с.
20. Шуст Я. Поезія Івана Франка і народна пісня // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: Видавництво Львівського університету, 1958. Збірник 6. С. 230–246.
21. Щурат В. Франків спосіб творення // Франкіяна Василя Щурата: листи, статті, спогади / упоряд., передм., коментарі та покажчики Л. Козак; наук. ред. Я. Мельник. Львів, 2013. С. 77–79.
22. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник / вид. 2-ге, перероб. і доп. Тернопіль: Навчальна книга – “Богдан”, 2009. 352 с.

REFERENCES

1. Bila, A. (2002). *Obraz avtora v lirytsi Ivana Franka*. Donetsk.
2. Bunchuk, B. (2000). *Virshuvannia Ivana Franka*. Chernivtsi.
3. Vertii, O. (1998). *Narodni dzherela tvorchosti Ivana Franka*. Ternopil.
4. Holomb, L. (2012). Ivan Franko i problema muzyky u slovi. In: *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*. Uzhhorod, *Vyp.* 27, 71–74.
5. Horak, Ya. (2016). Ivan Franko ta muzyka: aspekty kontaktiv. In: *Slovo Prosvity*. Kyiv, № 25, 10–11.
6. Hundorova, T. (2006). *Franko ne Kameniar. Franko i Kameniar*. Kyiv: Krytyka.
7. Dei, O. (1955). *Ivan Franko i narodna tvorchist*. Kyiv.
8. Korniiichuk, V. (2004). *Lirychnyi universum Ivana Franka : horyzonty poetyky*. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka.
9. Krushelnytskyi, A. (sine anno; de facto 1909). *Ivan Franko (poeziia)*. Kolomyia: Halytska nakladnia Yakova Orenshtaina.
10. *Leksyka poetychnykh tvoriv Ivana Franka. Metodychni vказivky z rozvytku lekspyky*. (1990) / Uklady I. Kovalyk, I. Oshchypko, L. Poliuha. Lviv.
11. Lysko, Z. (1933). *Muzychnyi slovnyk*. Stryi: Vyd-vo Muzychnoho Tovarystva im. M. Lysenka.
12. Nazarets, V. (2014). Typolohiia vnutrishnotekstovyykh adresativ lirychnoho tvoriv. In: *Slovo i Chas*. Kyiv, № 6, 40–50.
13. Pryma. (2005). In: *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy (z dod. i dopov.) / uklad. i holov. red. T. V. Busel*. Kyiv; Irpin: VTF “Perun”, 1121.
14. Symian, T. S. (2013). K probleme manifesta kak zhanra: henezys, ponimanie, funktsiia. In: *Krytyka i semiotyka*. Novosybirsk; Moskva, *Vyp.* 2 (19), 130–148.
15. Skots, A. (2008). Poetyka pisni v khudozhnomu sviti Ivana Franka. In: “*Ivan Franko: dukh, nauka, dumka, volia*”: materialy Mizhnarodnogo naukovooho konhresu, prysviachenoho 150-richchiiu vid dnia narodzhennia Ivana Franka. Lviv, 27 veresnia – 1 zhovnia 2006 r.: u 2 t. Lviv: LNU imeni Ivana Franka, t. 1, 636–640.
16. Tykholoz, B. (2009). *Filosofska liryka Ivana Franka: Dialektyka poetychnoi refleksii*. Lviv.
17. Tykholoz, B. (2021). *Franko – kompozytor, lirychna drama i tsarska tsenzura?.. (shche odna zahadka “Zivialoho lystia”)*. Retrieved from <https://frankolive.wordpress.com/2021/04/23/>
18. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv: u 50 tomakh*. Kyiv: Naukova dumka.
19. Cheletska, M. (2007). *Nomenosfera poezii Ivana Franka: poetyka zaholovkiv, prysviat, epihrafiv*. Lviv.
20. Shust, Ya. (1958). Poeziia Ivana Franka i narodna pisnia. In: *Ivan Franko. Statti i materialy*. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoho universytetu, *Zb.* 6, 230–246.
21. Shchurat, V. (2013). Frankiv sposib tvorennia. In: *Frankiiana Vasylia Shchurata: lysty, statti, spohady / uporiadkuv., peredm., komentari ta pokazhchyky L. Kozak ; nauk. red. Ya. Melnyk*. Lviv, 77–79.
22. Iutsevych, Yu. Ye. (2009). *Muzyka. Slovnyk-dovidnyk. Vyd. 2-he, pererobl. i dop.* Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

POETICS AND PROBLEMATIC OF IVAN FRANKO'S POEM "WHAT MAKES A SONG ALIVE?"

Halyna LYSHAK

*National Academy of Sciences of Ukraine,
Ivan Franko Institute,
18 Drahomanov Str., Lviv, Ukraine, 79005,
e-mail: gallyshak@gmail.com*

This article examines the creative history of one poem from Franko's subcycle "A poet" which is part of cycle "Profiles and masks" from poetry collection "From the Heights and the Depths" – "What Makes a Song live?". The author compares autographs of two editions of the poem, which are stored in the department of manuscripts and textology of the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. The article gives a detailed analysis of textual differences between autographs of the poem and its later publications. The author analyzes the structure, genre and versification specificity, problem-thematic spectrum, subject organization, imagery and poetic language of this poetic text. The first version of the poem was never published in the author's lifetime. It was found in Ivan Franko's notebook among the notes dated 1880–81. The later autograph contains the second version of the poetic text, which was published in magazine "Zorya", and the date of writing the poem – March 7, 1884. The genre of "What Makes a Song Alive?" has features of a manifesto, oratorical poetry and meditative lyrics. The compositional-speech form of a monologue allowed the author to interpret the spiritual world of the artist, sources of poetic inspiration, the nature of a creative act, and the essence of poetry. Main images of this poem are acoustic and related to the art of music. "What Makes a Song Alive?" consists of five four-line stanzas. The poem is an example of a logaed – an intermediate form between the syllabo-tonic system of versification and the dolnik. This poetic text is written with an anapest and a chorea, which are symmetrically combined within the stanza.

Keywords: autograph, title, communicative modality, addressee of artistic speech, lyrical subject, manifesto, song, artist, poetry, music, logaed.

ПСИХОЛОГІЗМ ІВАНА ФРАНКА ЯК АНАЛІЗ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЛЮДИНИ

Любомир СЕНИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
доктор філологічних наук, професор,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Дослідник наголошує, що психологізм як типова ознака творчості І. Франка становить особливість його трактування реалістичного за змістом матеріалу, зокрема людини в її конкретно-часовому вимірі і типовими для кожного історичного часу соціальними ознаками на національному ґрунті. Уважний погляд на всю прозу письменника приводить до висновку про послідовний, наскрізний націоцентричний підхід художника слова до кожного об'єкта зображення. Франкова концепція психологізму саме постала на основі осмислення феномену національного буття, коли людиноцентризм, органічно поєднавшись із націоцентризмом, створював передумови для змалювання людини крізь призму її національної ідентичності. Психологізм як аналіз ідентичності охоплює фактично всю прозову спадщину письменника, жанрове різноманіття якої дає можливість виявити, на підставі аналізу ідентичності української людини, багатоманітну палітру особистостей із характерною особливістю, властивою кожному суб'єктові з неповторною індивідуальністю. У статті в такому ракурсі проаналізовані Франкові оповідання "Лешишина челядь" і "Два приятелі".

Ключові слова: психологізм, ідентичність, бездержавність, націоцентризм, характер, інтелект, оповідання, наратив, оповідач.

Психологізм¹ як типова ознака художньої літератури у творчості І. Франка становить особливість його способів підходу до реального матеріалу, насамперед – людини в її конкретно-часовому вимірі і типовими для кожного історичного часу соціальними ознаками, зрозуміло, на національному ґрунті. Уважний погляд на всю прозу письменника приводить до висновку про послідовний, наскрізний націоцентричний підхід художника слова до кожного об'єкта зображення.

За умов української бездержавності, на час якої і припала вся діяльність І. Франка, його концепція психологізму набула актуальних ознак, оскільки бачення

¹ Психологізм – "течія в наративній прозі і драматургії ХХ ст., відзначається посиленням зацікавлення процесами життя внутрішнього, тенденцією сприймання літературної постаті виключно в психологічних категоріях. Презентують його (психологізм. – С. Л.) твори, в яких на перший план висувається особливий аналіз психічної детермінації дій постаті (психологічна мотивація) при одночасному значному обмеженні ролі детермінації суспільно-звичасвої" [див.: 3, с. 454].

митця зосередилося саме на національному феномені буття. Як наслідок, психологізм набув внутрішніх рис аналізу національної ідентичності¹ людини, яка постала в центрі уваги письменника. Таким чином, людиноцентризм, органічно поєднавшись з націоцентризмом, призвів до необхідності розглядати людину саме в аспекті її національної ідентичності.

Звичайно, людське життя, як і природа, перебуває в постійному русі та змінах – динаміка реального буття відкрила перед спостережливим митцем, без перебільшення, масу творчих проблемних тем, як, наприклад, одна з багатьох – побачити в несприятливій ситуації “стирання” саме національної ідентичності і яким чином усе-таки зберегти її, захистити людину від германізації, колонізації чи зросійщення на тих розщеплених українських етнічних територіях, що знаходилися під різними, кажучи сучасним терміном, окупаціями сусідів України.

Таким чином, політичний підтекст аналізу національної ідентичності природно наявний у творах, причому можна припустити – навіть без волі автора. Адже художній твір, як правило, адресований читачеві, розрахований на активізацію його інтелекту і – що найважливіше – пробудження до чину.

Іван Франко-державник розумів, що призупинити денаціоналізацію може лише національна держава, а всі інші режими, які панують на українських землях, зацікавлені в денаціоналізації максимальної кількості населення, тим самим позбавляючись можливих протестів із приводу національного гніту. У світоглядній матриці І. Франка названу думку можна зарахувати до абетки державности. Отож аналіз ідентичності так чи інакше в’яжеться в органічному поєднанні поведінки героя, центру розповіді, із його соціальними та розумовими можливостями зберегти своє національне “Я”.

Психологізм як аналіз ідентичності охоплює фактично всю прозову спадщину письменника. Жанрове різноманіття цієї прози дозволяє провести, на підставі аналізу ідентичності української людини, багатоманітну палітру особистостей із характерною особливістю, властивою кожному суб’єктові неповторної індивідуальності.

Оповідання “Лесишина челядь”, що з’явилося друком у третій Франковій збірці прози “В поті чола” (1885), повністю присвячене сільській родині, до того ж не бідній: “Газдівство у старій Лесихи несогірше. Хата хоть стара, та ще добра; будиночки нові, просторі, опрятні, худібка красна, що господи, гладке кожде, мов слимак. Пасіка також по смерті небіжчика Леся не пішла ніворотом...” [2, с. 254–255].

Очевидно, читач зразу зорієнтується, що ніяк не йдеться в оповіданні про “сільські злидні”, увага його прив’язується до динамічної розповіді оповідача, як видно, прекрасно обізнаного з селом та його людьми. На початку ніби в центрі постає Лесиха, для якої автор не скупиться на загалом негативні слова характеристики, як: “Лесиха була й

¹ “Ідентичність (*лат. identicus – однаковий, тотожний*) – осмислене ототожнення особою себе з іншими об’єктами чи суб’єктами в цілісності і ненастанності власних змін. Поняття тісно пов’язане зі становленням статусу індивідуальності, а також Іншого. Запроваджене З. Фройдом для фіксування механізмів формування Super-Ego, у вузькому значенні пов’язується з теорією психоаналізу...” – пише у “Літературознавчій енциклопедії” Ю. Ковалів [див.: 1, с. 402].

справді жінка дуже господарна та запопадлива. Сукриста дуже та тверда. Бувало, як на що завізьметься, то хоть рака лазь, усе поставить на своїм. [...] Облесного й масного язика в неї не було. Зате говорила все уривчасто якось мов сердито. Жару або якого іншого радого та щирого слова не чув від неї ніхто. Кожному, аби хто, вміла дотяти своїм острим язиком... ” [2, с. 255].

Характер Лесихи виписаний колоритно, саме йому приділено максимум уваги – адже вона, завдяки своїй непростій і індивідуальності, в сюжеті оповідання поставлена в центрі. Її диктаторський характер змушує своє середовище, починаючи від пастушка, круглого сироти Василька, прозваного Галайком через його безконечне галайкання під час випасу худоби, до доньки Горпини і невістки Анни, теж круглої сироти (її – заможні – батьки померли від холери, а майно люди розтягли, розтринькали), – змушує діяти тільки за її наказами. Син Гнат тут видається більш вільним, як і, зрештою, дід-жебрак Заруба, якого Лесиха взяла для роботи на пасіці.

У такій атмосфері диктату, як видно, неможливий протест. А неупокорення через галайкання для пастушка, як правило, закінчується покаранням головно за те, що допустив від худоби шкоду... Приховане кохання Горпини до бідного красеня Дмитра (Митра), про що Гнат мав необережність дзявкнути матері, яка розвернула цілу “артилерію” своїх засобів проти, – навряд чи має перспективу. Зокрема, у цій підтемі (кохання) підтекстово постає в сучасного читача, поза всяким сумнівом, принагідне спостереження: справу про одруження закоханих вирішують не вони, а батьки.

До речі, оповідання “Лесишина челядь” було написане в Лоліні 1876 р., коли й автор був закоханий у доньку місцевого пароха. Відомо, чим закінчилося це кохання – знову ж таки завдяки “залізною” утвердженій традиції – одруження відбувається тільки за згодою батьків. У тогочасних суспільних “низах” цей неписаний закон діяв із не меншою силою...

Національна ідентичність характерів тут очевидна. Проте слід поставити питання, чи не є загрозою ідентичність Лесихи насамперед для Горпини? Без сумніву, так. Тому знову виникає питання: чи є перспектива чи бодай малий шанс змінитися Горпині? Читач прагне знайти у тексті оповідання хоча б елементарний спротив, вияв власної волі, продиктованої особливими почуттями, у цьому випадку – коханням. Чи здатна дівчина захистити свої почуття від загрози з боку найближчої рідної особи – матері? І чи сама вона усвідомлює наслідки свого упокорення перед диктатом матері? Час від часу Горпина злегка “відбивається”, маючи свої аргументи, і це породжує слабку надію читача, що, можливо, дівчина таки захистить і – головне – збереже своє почуття, бо воно взаємне.

Ще один аспект в контексті ідентичності – праця; значна частина розповіді припадає саме на час жнив. Три жниці – Лесиха, Горпина та Анна – “включені” в працю начебто автоматично конкретним часом, проте усвідомленим всією трійцею. Звісно, Лесиха тут також диктує, хто який відрізок поля займе, звісно, у силу постійної неприхильності до Анни їй попалася найширша, порівняно з двома іншими, ділянка поля. Добре серце – Горпина врзалася в ділянку Анни, бо та, маючи найбільшу ниву, явно відставала, а Лесиха не вщухала пащекувати:

– Гей, ти, неліпо якась! – крикнула Лесиха до невістки. – Чи вже лишаєшся? Вже тобі руки покулило, чи що?”

Анна не втерпіла і відповіла: “– Що ж бо ви, мамо, мене нині вчепилися, як – оса? – відрекла вона, зібравшись якось на відвагу, але не підводячи голови. – Хіба не видите, що не могу борше жати, бо загін широкий? Ваша прилуда не те. Лацно вам виварачати.

Се розлютило Лесиху.

– О, дивіть мені на неї! Яке сміле та угурне. Ще й своє рило ставить напротив мене! Ей, небого моя! Коби мені борзо вечір, прийде Гнат із косовиці, не будеш ти така широка!” [див.: 2, с. 258–259].

Свідомо наводимо цей уривок, як ілюстрацію проявлення постійно *незмінного*, жорсткого характеру Лесихи. Навіть праця не поєднала її з невісткою. Урешті, хоч Анна – дружина її сина, це не має для Лесихи фактично жодного значення. . .

Чи була вона така від народження? Ні! Автор пояснює причину такого норову Лесихи: “Небіжчик Лесь, повідають, убивав її тяжко за молодих літ, прибывав кілком за косу до лави та бив...” [2, с. 255]. Ми не маємо інформації, чому такий жорстокий у ставленні до дружини був селянин, але, очевидно, це правда, бо авторитет автора щодо знання сільського життя й побуту не піддається сумніву.

Отож, як видно, зло породжує зло, саме воно “переселилося” на жінку, а та, у свою чергу, посіває злом навкруги, скільки сягає її вплив на середовище. Негатив передався і її синові Гнату, до якого не припадали дівчата – зовнішність погана і не краща натура, бо “злий та забіяка”, ще й, окрім того, “зłodійкуватий” – “нібито не злодій”, але чуже “потягне”. Одружитися з ним погодилася лише бідна – Анна Тимишина, “тільки віна внесла в Лесишину хату, що свої чорні брови, карі очі, та двоє рук робочих, та терпливе, послухне і покірливе серце. Ой, зазнала ж вона долі за Гнатом! Не минув рік, а вже стала щезати її краса, погасати блиск ока, хилитися до землі вродлива голова! Звичайне – гризота, сварка та бійка! Кого вони не пригнуть до землі, не позбавлять веселості?...” [2, с. 255–256].

Неприваблива картина, але правдива. І ця національна правда має тисячі причин, серед яких одна найважливіша – відсутність державности. Люди караються в соціально складних обставинах, бо чужим правителям наплювати на народ, що має упокоритися їм. Саме така думка “підтекстово” напрошується після ознайомлення з оповіданням “Два приятелі”, яке теж, до речі, написане в Лолині в червні 1876 р. Лолинська “диалогія” характерна саме увагою автора до вияснення причин зла, що напосідається на людей без розбору – погані вони чи добрі.

Два приятелі Семен і Хома – нерозлийвода, ніби рідні брати, хоча й характери їхні геть супротивні – “немов огонь а вода”. Семен – поміркований, розважливий, спокійний, а Хома – “прудке, як іскра”. Проте вони разом рибалять, один одному допомагають на сінокосах і т. ін.

Поява ж небезпеки – “асентерунок”, призов до армії, названий тут “страшною відьмою”, від чого молодь панічно ухиляється, удаючись навіть до втечі, мобілізує всі розумові й фізичні можливості цих персонажів. Більшість тексту саме й присвячена втечі. А думку про неї подав якраз Хома. І далі він виступає як провідник, а Семен

переважно підкоряється йому. Після болісного прощання з матір'ю, Семена і його товариша батько виводить на берег Дністра, де втікачі ховаються в заплавах, зарослих очеретом і всяким багnistим зеллом. Розповідь веде, власне, Семен: "Ой, набідувалися ми до весни, Боже єдиний, ти йно сам то знаєш!.." [2, с. 267].

Створюється ситуація, коли втікачі, вкрай втомлені, змушені відпочити, а заходити в село небезпечно, бо нагрянуть жандарми. Хома, як правило, проявляє ініціативу і проводить Семена в напіврозвалену халупу жебрака, не кажучи про це, а той протестує, і впадає в підозру про найгірше: "І тото приятель, то щирий товариш? Веде мене кудись, Бог вість куди, а словечка щирого не скаже, не потішить, не порадить! Гой, гой, світе мій білий, нещасна моя годинонько!" [2, с. 267]. Саме з цього моменту вириває думка в Семена про можливу зраду Хоми; недовір'я ж ґрунтується загалом на неперевіренних особисто припущеннях – це всього-на-всього здогад.

Переночувавши в халупі і переодягшись в жебраків, Хома буквально наказує Семенові закрити очі і триматися мотуза, що з'єднує його з провідником. Таким чином, обманюючи жандармів, вони виходять із оточення. Їх зустрічають жандарми питаннями: "A skąd wy, dziady?" або "Gdzie mieszkacie, włóczęgi?" Характерні репліки жандармів, подані в чужій для втікачів мові, вказують на чужинну владу, яка полює за втікачами від такої ж чужої армії.

Діалоги між двома героями – то суперечка, то згода, то недовір'я – є конструктивним засобом психологічного аналізу, націленого на розкриття національної ідентичності (у способі мислення, поведінки, настрою) і з підкресленням індивідуальності кожного суб'єкта, що підштовхує читача до висновку про протистояння двох взаємно протилежних сил – народу та влади.

Проте на цьому не закінчується оповідання. Утікачі ще не добралися додому, а полювання на молоде гарматне м'ясо для імперських замірів триває. Прикінцевий текст вимагає максимальної уваги читача. Адже фінал оповідання начебто перекреслить дружбу між двома приятелями. Бо на самому початку Семен, від імені якого ведеться розповідь, якраз наголосив, що не вірить в існування справжнього приятеля. І далі, оповідаючи свою історію, нарешті, довів до кінцевого епізоду, в якому Хома нібито й зрадив Семена.

Отже, потрібна максимальна увага до тексту. Потрібно уважно стежити за описом того, що тут і зараз відбувається. Знесилений Семен, який тікав від жандармів, бо вони його спостерегли, таки добіг до такого ж украй знесиленого Хоми, але той кричав до нього, аби він негайно скрився під мостом у відому їм криївку. Отже, Хома направив його туди, аби він уникнув арешту. Зате його, Хому, арештували й вивели на міст, де арештований проспівав пісеньку, яка мала стати для Семена інформацією, що йому слід робити (прочитуємо її повністю):

Ой, Семене, мій друже Семене,
Та скажи ти батькові від мене,
Що не буде вже Хома
У недільку дома!

Далі поведінка Семена явно неадекватна як на того, що ховається від жандармів. Далі йде опис події: “– Добре, добре, – крикнув я з-під моста, порушений жалібним Хоминим співом”. Читач, без сумніву повірить в його співчуття колезі. Але читач теж знає, що Семен мислячий, спокійний, не поривчастий – отже, мав би зрозуміти, що він сам себе видав, а не Хома. Семен, пересидівши в криївці, мав передати батькові-мамі Хоми про його арешт. Далі цитата – продовження попередньої: “Господи, як я в тій хвили налякався власного голосу! Жити і вмирати буду, а тота хвиля не вийде мені з пам’яті. Мені зашуміло в ушах, замерещило перед очима, кров бухнула до голови, – сам не знаю, що зо мною сталося. Я отямився на мості...” [див.: 2, с. 273].

На Семена надягли кайданки. І ось його осуд: “І ви говорите мені о приязні! Чи ж то по-приятельськи поступив собі Хома зі мною? Я поглянув на него. Стояв понурий, мокрий, дрожащий. Раз глянув на мене – *в его очах крутились сльози...*” (курсив наш. – Л. С.). Нарешті, останні думки Семена: “Ох, приязнь, приязнь! Товариство! Далось ти мені гірко взнаки, не забуду я тебе до смерті. Бо через тебе пропали мої літа молоді!” [2, с. 274], – каже оповідач егоїстично, відбувши службу у війську. Але хіба не пропали “літа молоді” й Хоми. Про це Семен наче забуває й не каже ні слова. Та й промовисті, співчутливі сльози в очах колишнього приятеля для нього нічого не означають...

Таким чином, психологізм І. Франка поставив своєрідну межу між людиною, здатною мислити адекватно до ситуації і нездатною зрозуміти суті: оповідач навіть не усвідомлює, що робить фатально неправдиві висновки. Мабуть, не так важливо, чи письменник розповів про реальні події, чи значною мірою їх вигадав або домислив, зберігаючи стрункість своєї художньої концепції – показати в першу чергу моральну ціну того, хто робить життєві помилки під час важливого вибору, від якого залежить доля іншої людини. І в згаданому розмежуванні є одна цілість – наші люди, які потерпають і від своїх, і від чужинців та їхньої влади. Дві жертви режиму – Семен і Хома, два різні характери, які таки протистоять один одному рівнем свого інтелекту, але ж на одну жертву могло бути менше, якщо би Семен дорівнявся до інтелекту Хоми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1 / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ “Академя”, 2007. 608 с.
2. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 14. Київ: Наукова думка, 1978. 479 с.
3. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. Wrocław – Warszawa – Kraków, 2000. 706 s.

REFERENCES

1. *Literaturoznavcha entsyklopediia*: u 2 t. T. 1. (2007). / avtor-ukladach Yu. I. Kovaliv. Kyiv: VTs "Akademia".
2. Franko, I. (1978). *Zibrannia tvoriv*: u 50 t. T. 14. Kyiv: Naukova dumka.
3. Głowiński, M., Kostkiewiczowa, T., Okopień-Sławińska, A., Sławiński, J. (2000). *Słownik terminów literackich*. Wrocław – Warszawa – Kraków.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

IVAN FRANKO'S PSYCHOLOGISM AS AN ANALYSIS OF INDIVIDUAL NATIONAL IDENTITY

Liubomyr SENYK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Doctor of Philology, Professor,
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000*

The author emphasizes that psychologism is a typical feature of Franko's creative works and serves as a characteristic tool in his interpretation of the material with realistic content, in particular an individual in their specific time dimension bearing typical for each historical period social features on the national grounds. A thorough contemplation of all writer's prosaic works leads to the conclusion about consistent and pervasive nation-centric approach of the verbal artist to each represented item. Franko's conception of psychologism evolved out of contemplation of the phenomenon of national existence, where homocentrism is organically intertwined with nation-centrism and is a pre-requisite for depicting an individual through the prism of their national identity. Psychologism as an analysis of identity permeates virtually entire prosaic legacy of the writer, the genre diversity of which allows us to research the identity of a Ukrainian person and, as a result, determine a versatile palette of personalities each with characteristic peculiarity, intrinsic to each personage with unique individuality. Two Franko's short stories "Lesykha's family" ("Lesyshyna chelyad") and "Two friends" ("Dva pryvateli") have been analyzed in this context, and the findings are presented in this article.

Keywords: psychologism, identity, statelessness, nation-centrism, character, intellect, short story, narrative, narrator.

ТЕОРІЯ. МЕТОДОЛОГІЯ. МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ СТУДІЇ

УДК 821.161.1-1/-9.09"18/19"І.Франко:001.891

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/uls.2022.86.3665>

ФРАНКОЗНАВСТВО: АРХЕТИПНО-РОДОЦЕНТРИЧНИЙ АСПЕКТ

Олексій ВЕРТІЙ

*доктор філологічних наук, професор,
м. Суми,
e-mail: oleksiy.vertiy@gmail.com*

У статті наголошено на необхідності рішучого відходу від принципів підсоветської комуністичної псевдонауки як важливого кроку до пізнання першоджерел питома національного народознавства й літературознавства, що зумовить оновлення основоположних підстав сучасного українського літературознавства загалом і франкознавства зокрема. Етапними та новаторськими на шляху подолання псевдонаукових советських писань, на переконання автора статті, є пошуки Віктора Азьомова та Олександра Лук'яненка. В. Азьомов сформулював самобутню Духовну Архетипну Систему Етнонаціонального (ДАСЕ), а О. Лук'яненко розвинув і поглибив ідею Роду, трансформувавши її в Родоцентризм – своєрідну матрицю уявлень українців про Рід від найдавніших часів до наших днів. Автор статті вважає, що визначення змісту української національної ідеї, її архетипно-родоцентричних цінностей у розумінні й потрактуванні І. Франка, дослідження його життєвого і творчого шляху на засадах концепцій В. Азьомова та О. Лук'яненка – одне з першочергових завдань на шляху оновлення сучасного франкознавства. Науковець зацентрував увагу на засадничих думках В. Азьомова та О. Лук'яненка і запропонував їхню наукову апробацію при осмисленні життя і творчості І. Франка.

На думку автора статті, основоположними дослідницькими ракурсами сучасного франкознавства можуть стати такі концепти: 1) національні особливості сприймання рідної землі та планетарного довкілля як об'єктивного життєвого і духовного начала, ставлення до Вітчизни і Віри; 2) прив'язаність до Роду, родини, шанування предків, культ Роду і національних героїв, віра в їх одвічність; 3) будувати свій власний український шлях, сповнений національної самосвідомості, будувати свою, українську державу на природних підставах, тобто на підставах української національної ідеї; 4) визнання того, що нехтування архетипно-родоцентричними складниками програмує духовну сферу особистості на руйнування та занепад, наслідком чого настає руйнація й занепад нації та держави. Автор наголошує, що час і проблеми, які переживає українське суспільство сьогодні, покладають на франкознавців усю відповідальність за подальшу

розробку ідей і настанов І. Франка, їх донесення до якнайширших верств українського суспільства задля усвідомлення ними Франкових націєтворчих думок, які мали би стати засадничими і в сучасному українському державотворенні, й у повсякденному житті.

Ключові слова: народознавство, літературознавство, франкознавство, советська псевдонаука, духовна архетипна система етнонаціонального, рід, родоцентризм, підстава, начало, українська національна ідея, свідомість, самосвідомість.

Поступовий, але рішучий відхід від принципів підсоветської комуністичної псевдонауки – лише перший крок до пізнання першоджерел питома національного народознавства та літературознавства. У процесі цього пізнання на перший план виходить оновлення основоположних підстав сучасного українського літературознавства загалом та франкознавства зокрема. Важливими, новаторськими у цьому плані є пошуки Віктора Азьомова [1] та Олександра Лук'яненка [5].

Одразу зазначимо, що в українському словеснознавстві ці ідеї не нові. Про це говорили Микола Костомаров, Олександр Потебня, Іван Франко, Віктор Петров, Олег Ольжич, Дмитро Донцов, Юліян Вассиян та інші народознавці, літературознавці, філософи, публіцисти. Однак, досі вони залишилися розпорошеними і знайшли свій подальший розвиток лише останнім часом у працях В. Азьомова та О. Лук'яненка. В. Азьомов сформулював самобутню Духовну Архетипну Систему Етнонаціонального (ДАСЕ), О. Лук'яненко розвинув і поглибив ідею Роду, трансформувачи її в Родоцентризм, – своєрідний комплекс уявлень українців про Рід від найдавніших часів до наших днів.

Виокремимо основні положення їхніх праць із цієї проблематики та визначимо їх місце і значення у формуванні питома національних основоположних підстав сучасного франкознавства, які мають базуватися на підставах української національної ідеї, тобто на своїй природній основі, йти від своїх першоджерел.

Як складники ДАСЕ В. Азьомов виокремлює:

- національні особливості сприймання рідної землі та планетарного довкілля як об'єктивного життєвого і духовного начала;
- працю-творчість у національному полі як творчість, що визначає головну потребу і є необхідною умовою становлення універсальної особистості;
- рідну мову та вищі сили як визначений космічно духовний світ, що гармонізує взаємодію зовнішнього середовищного і внутрішнього психофізичного світів та узгоджує реалії індивідуальної, особистісної свідомості з архетипними законами Предко-Вічності-Майбуття;
- незаперечність моральних законів етно- та родоцентричного у їх функціонуванні в системі вселюдської цивілізації;
- національне розуміння смислу життєдіяльності, культ національних героїв;
- визнання, дотримання та розвиток народних традицій, звичаїв та обрядів як способу здійснення архетипних законів Предко-Вічності-Майбуття;
- необхідність збереження повторюваних усталених позитивних циклів духовно-матеріального буття українця з метою забезпечення тяглості, безперервності і спадкоємності етносвідомості нації;
- гармонійну резонансність внутрішніх біологічних та психічних процесів

- особистості із зовнішніми енергетичними полевіми ритмами доквілля;
- забезпечення симетричності, зрівноваженості у розвитку та взаємодії двох споріднених архетипних світів: індивідуального несвідомого – людини та колективного несвідомого – етнонації;
 - визнання, що нехтування архетипно-родоцентричними складниками програмує духовну сферу особистості на руйнування та занепад, наслідком чого стає руйнація й занепад нації та держави [1, с. 75–76].

О. Лук'яненко веде мову про культ Роду, спорідненість людини в світоуявленнях наших предків з Богом і зазначає, що “старовинне «Господь» задовго до хрещення ототожнювалось з «батьком», «охоронцем», адже в українській (руській) традиції спостерігаємо споконвічну прив'язаність до «роду, родини, шанування предків та віри в одвічність Роду як Абсолютної Істоти» [5, с. 14]. До того ж, він зазначає, що в уявленнях наших пращурів ця прив'язаність до роду, родини, це шанування предків та віра в одвічність Роду найтіснішим чином пов'язувалися з вихованням “почуття обов'язку перед рідним краєм, своїм суспільством”, з рідною мовою, як втіленням думки, святого розуму, що єднає з Творцем, як втіленням сили, яка могла обдарувати, обездолити, вилікувати й занепасти, а “однією з форм виконання цього обов'язку була участь у зборах віче – найбільш вдалій формі організації влади для наведення і підтримки ладу в землях Роду” [5, с. 19]. Це ж зобов'язує нас сьогодні “будувати свій власний український шлях, сповнений національної самосвідомості, філософії українського серця” [5, с. 22], будувати свою, українську державу на природних підставах, тобто на підставах української національної ідеї. Визначення змісту її архетипно-родоцентричних цінностей у розумінні та потрактуванні І. Франка, дослідження його життєвого і творчого шляху на цих підставах – одне з найвизначальніших і першочергових завдань оновлення основоположних підстав сучасного франкознавства.

Зупинимося на деяких з названих вище положень праць В. Азьомова та О. Лук'яненка. Отже:

1. *Національні особливості сприймання рідної землі та планетарного доквілля як об'єктивного життєвого і духовного начала, ставлення до Вітчизни і Віри.*

Свого часу Памфіл Юркевич наголошував, що мислення є виявом духовної сутності людини, його ж видозміни і стани – формуванням, становленням і духовним її розвитком, а в сукупності своїй і відповідної національної спільноти. Їх же, ці видозміни і стани, людина виводить зі своїх потреб і прагнень, які визначають її цілі, зумовлені її життєвими обставинами, які вона підпорядковує своєму розвитку, прагненням до щастя, усвідомленому обов'язку й моральним вимогам [9, с. 82 (“Серце та його значення у духовному житті людини згідно з ученням слова Божого”); с. 191 (“З науки про людський дух”)]. Так-от, простежимо тепер, як оці видозміни і стани, потреби прагнення, цілі, усвідомлені обов'язки й моральні вимоги визначають у житті та творчості Івана Франка національні особливості сприймання рідної землі та планетарного доквілля як об'єктивного життєвого і духовного начала, його та героїв його творів ставлення до Вітчизни і Віри, що й має стати предметом новітніх франкознавчих досліджень.

Іван Франко виростав у сільському середовищі, у середовищі рідної природи, які й викликали в ньому потребу їх пізнання, переживання та осмислення як першоджерела його духовного становлення та розвитку, заклали основи формування питомо національної громадянської позиції та питомо національного характеру і світогляду. “Як син селянина-русина, вигодований чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, – писав він у статті “Дещо про себе самого”, – почуваю обов’язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали. Мій руський патріотизм – то не сентимент, не національна гордість, то тяжке ярмо, покладене долею на мої плечі. Я можу здригатися, можу тихо проклинати долю, що поклала мені на плечі це ярмо, але скинути його не можу, іншої батьківщини шукати не можу, бо став би підлим, перед власним сумлінням” [8, т. 31, с. 31]. Діалектика видозмін цих станів духовного світу І. Франка формує розуміння ним рідної землі як джерела незламності його життєвих принципів та ідеалів. Первень рідної землі стає для нього першоджерелом, основою незламності сили Духа у найжорстокіших життєвих випробуваннях, тому й просить у неї дати сили, “щоб в бою сильніше стояти”, “теплоти, що розширює груди, Чистить чуття і відновлює кров”, “Що до людей безграничну будить Чисту любов!”, огню, “щоб ним слово палити”, громовую владу, щоб “Душі стрясать”, вічної страсти, щоб “Правді служити, неправду палити”, сили думкам, щоб “пути ламати”, ясності думкам, щоб “в серце кривди влучать”, щоб “працювати, працювати” і “в праці сконатъ” [8, т. 1, с. 81]. Як бачимо, рідна земля для нього – то цілий кодекс етичних норм, який формує його життєві принципи та ідеали, розуміння ним мети, смислу та цінності життя, усвідомлений обов’язок, його моральнісні вимоги до самого себе, тобто його духовний світ загалом. Саме так І. Франко розумів і потрактовував працю як працю-творчість у національному полі, що визначає головну потребу і є необхідною умовою становлення універсальної особистості.

2. Прив’язаність до Роду, родини, шанування предків, культ Роду і національних героїв, віра в їх одвічність.

Ідея Роду закладена в культурі предків, який є, як зазначає Хіросі Катаока, “засадничим формантом національної ментальності та світогляду кожного народу” [4, с. 5]. Відтак, цю проблему у франкознавстві, як і в народознавстві та літературознавстві загалом, маємо досліджувати саме в такому плані, тобто у взаємопов’язаності та взаємозумовленості уявлень про Рід, культ предків і національних героїв. Зауважимо, що поняття Роду в українській національній свідомості потрактовується не лише як кровна спорідненість, а й як спадкоємність ідейна та духовна, що й формує уявлення про націю як Рід. Пригадаймо тут повість І. Франка “Захар Беркут”. Тухольська громада і є прообразом такого Роду, адже її життєдіяльність ґрунтується на пошануванні звичаїв, обрядів і традицій своїх предків, у чому тухольці на чолі із Захаром Беркутом убачають її силу, міць, у чому криється й запорука їхньої перемоги над монголо-татарами. Життя мислять тухольці як безперервний процес творення добра і краси, які вони розуміють як продовження предківських традицій, традицій взаємоповаги, безкорисливої чесної праці. У передсмертному зверненні до громади Захар Беркут бачить рідну Тухлю як

частку космосу і сьогоденне явище, яке змінюється разом із часом. Ідея руху суспільства і життя у його світогляді базується на ідеалах добра, справедливості і злагоди як основи цього руху і протистоїть руйнації будь-якого роду, оскільки поступ як насильство чужий свідомості Захара Беркута, що, однак, не виключає боротьби не як руйнації, а як творення. За його переконаннями, нові, кращі часи суспільство вистраждає у боротьбі добра зі злом, краси з потворністю, благородства з цинізмом і жорстокістю, що й, справді, об'єднує його і тухольську громаду в один Рід. Цими ж ідеями пройняті історичні драми, поема “Великі роковини”, розвідки про Хмельниччину в українській народній поетичній творчості, інші художні твори та наукові праці І. Франка.

3. Будувати свій власний український шлях, сповнений національної самосвідомості, будувати свою, українську державу на природних підставах, тобто на підставах української національної ідеї.

Що значить у розумінні та потрактуванні І. Франка будувати власний український шлях, сповнений національної самосвідомості, будувати свою українську державу на підставах української національної ідеї? Відповіді на це запитання знаходимо, зокрема, у його статтях “Чи вертатись нам назад до народу?”, “Поza межами можливого”, “Що таке поступ?”, “Одвертий лист до гал[ицької] української молодіжї” та деяких інших. Так, обговорюючи разом з діячем партії “москвофілів” І. Наумовичем питання про економічні умови в Галичині, які нерідко руйнували спадкоємність, прив'язаність до всього рідного, до землі та звичаїв своїх батьків, дідів і прадідів, у статті “Чи вертатись нам назад до народу?” І. Франко піддає опонента різкій критиці. Він рішуче заперечує думки І. Наумовича про так звану галицьку інтелігенцію, яку становили переважно попи, як провідну верству тогочасного галицького суспільства. На словах заявляючи про свою єдність з народом, ця інтелігенція насправді була далекою від нього, не мала з ним ніякого духовного зв'язку бо ж розуміла “під народом тільки хлопів, тільки робочу масу” [8, т. 45, с. 144]. Пропагуючи релігійні догмати як нібито єдиноправильний спосіб духовного самовдосконалення, захопивши школу та верховодячи в ній, така інтелігенція винародовлювала наш народ, а діти по кількох роках науки виходили з тих шкіл “такими ж темними, як і були”, або ж ще гіршими, “з защепленою в серці погордою до всього, що своє” (8, т. 45, с. 143). Наслідком такої роботи стає збайдужіння, духовний розрив поколінь, а значить і спустошення душі. “При таких сумних обставинах щезає в народі його прив'язання до рідної землі, і він подібно як мазури, починає думати про еміграцію” [8, т. 45, с. 150], – підсумовує автор статті. Та на засвідченні такого становища він не зупиняється. Добре розуміючи, що народові потрібна справді-таки провідна духовна верства, а не попівська гниль, не паразитуюча купка зверхників і верховодів, І. Франко виводить на перший план проблему відновлення розірваних духовних зв'язків інтелігенції з народом. “У нас нема інтелігенції, – пише він, – значить, приходиться виробляти її, приходиться приготувати будущих робітників коло поступового здвигнення народу, приготувати тоту широко образовану, твердої волі громаду, котра зможе сильними руками порятувати його, широкою наукою просвітити його” [8, т. 46, кн. II, с. 312]. Саме в такій роботі провідної духовної верстви нації в громадському, суспільно-політичному житті та державному будівництві, заснованій

на звичаях, культурному та суспільно-політичному досвіді українського народу, І. Франко вбачає й джерела, природу та зміст української національної ідеї, а відтак і основу духовного становлення нації, національного державотворення. А в статті “Зміна системи” він стверджував, що і в Галичині знаходяться такі, що за відповідну плату спокушаються на службу “москвофільству”, якому властивий сікофанський та шпигунський характер, бо ж воно – “служка нинішньої російської державної машини, москвофільство платне і гідне всякої погорди” [8, т. 46, кн. II, с. 313]. Таким чином, підкуп і зрада стають найхарактернішими ознаками цього “москвофільства”. Однак І. Франко робить дещо несподіваний висновок: “не москвофіли зробили нас німечинами. Наша німеч робить їх сильними і впливовими серед нас” [8, т. 46, кн. II, с. 313]. Цілком закономірно, що за будь-яких обставин в кінцевому наслідку така німеч стає джерелом найпотворніших явищ в житті суспільства, які й викликають до життя духовний та ідейний занепад, духовне винародовлення нації.

Основою всієї роботи з пробудження та формування національної свідомості кожного українця, на тверде переконання І. Франка, є усвідомлений національний ідеал духовної й соціальної досконалості української людини та українського суспільства. З’ясовуючи джерела, зміст, особливості формування і становлення такого взірця у вченні І. Франка про українську націю, П. Іванишин пояснює їх глибоким розумінням нашим мислителем того, що народ без його, тобто національного ідеалу, усвідомлення приречений на знищення і самознищення, що соціальний, суспільно-політичний і науково-технічний поступ нації тільки тоді є поступом і приносить їй користь, коли він ґрунтується на природних духовних та ідейних загалом підставах, на підставах національного світогляду [див.: 3, с. 72–80]. Переконливим прикладом такого розуміння цих проблем є Франкова критика вимог С. Бадені щодо насильного переведення всіх сфер буття українців на чисто австрійську основу. Це також стосується і його ставлення до колоніальної політики Росії, Польщі та Румунії, адже кожна нація має розвиватись на своїй національній основі. “Як ми викинемо з основи нашого народного розвою думи козацькі, Котляревського, Шевченка, Костомарова, Антоновича та Драгоманова, а навіть Гоголя [8, т. 46, кн. II, с. 314], – запитує І. Франко у статті “Зміна системи”. Саме тому він не раз наголошує, що ніякий науково-технічний поступ без національного самоусвідомлення не ставав основою поступу колоніальних народів у будь-яких сферах їхнього історичного, соціального чи політичного життя.

Тільки духовний ріст нації, тільки самоусвідомлення нацією своїх історичних, соціальних, політичних і т.д. цінностей пробуджує в масах почуття національної чести та гідності, почуття морального обов’язку перед своїм минулим, теперішнім і майбутнім, а отже, й потребу боротьби за національне визволення, за вихід на природний шлях свого національного розвитку, на шлях свободи і волі. Адже саме взірець духовної і соціальної досконалості української людини і суспільства є “головним двигачем” життя і розвою нації, утіленням усіх її національно-визвольних змагань. Зміст і сила такого взірця полягає в тому, що він становить “синтез бажань, потреб і змагань близьких, практично легших, і трудніших до осягнення, і бажань та змагань далеких, таких, що на око лежать поза межами можливого” [8, т. 45, с. 284]. Саможертвна відданість ідеї,

напруження найбільших зусиль, здатність витримати найстрашніші муки й випробування у боротьбі за досягнення поставленої мети як свідомий вибір своїх життєвих принципів та ідеалів, свого розуміння мети, смислу і цінності життя – такі визначальні складові національного взірця духовної і соціальної досконалості, тобто національного ідеалу української людини й суспільства, формуються у свідомості мільйонів людей у процесі національно-визвольних змагань, запалюють серця в боротьбі за його втілення у всіх сферах національного буття. Такий ріст самоусвідомлення в середовищі широких мас яскраво виражений у змалюванні робітничого страйку в романі “Борислав сміється”, у рості їхнього революційного піднесення в поезіях “Гімн”, “Каменярі”, циклі “Веснянки” та інших творах.

Важливий внесок І. Франка й у розробку теорії та практики партійної розбудови. Він брав безпосередню участь у створенні та роботі Русько-української радикальної (1890), Української національно-демократичної (1899) та Української соціал-демократичної (1899) партій. Письменник виступив із різкою критикою їхньої діяльності, насамперед реакційного духовенства, відірваності їх від гостропекучих проблем свого народу. У боротьбі з реакційними силами він ставив питання про політичну самостійність і соборність України як основну мету діяльності цих партій, як невід’ємну умову вільного й повноцінного розвитку українського суспільства та становлення української нації загалом, наполегливо й послідовно обстоював неухильне їх здійснення. “Сором українській інтелігенції, сором особливо молодому поколінню, коли воно [...] не віднайде шляху до народу, не покладе основи до того, щоб Україну зробити політичною силою. Адже упадок абсолютизму в Росії буде не нині, то завтра, а конституційна управа дає поле готовим силам до конкуренції. Коли українство до того часу не буде готовою силою, то будьте певні, що й найкраща конституція перейде над ним до дневного порядку і куватиме на нього нові ярма. Бо дурня і в церкві б’ють, а на похиле дерево і кози скачуть” [цит. за: 2, с. 333], – підсумовував він невтішний кінцевий результат роботи партій у Галичині. Таке становище І. Франко пояснював відсутністю української національної ідеї як об’єднавчого чинника кожної партії і суспільства. У листі до М. Павлика ще в 1900 р. дав йому, цьому становищу, глибокий і всебічний аналіз. У діяльності радикальної партії бачив такі недоліки: 1) глибоку прірву між селянством, яке тоді становило основну масу населення і потребувало просвіти, національного проводу, та інтелігенцією, деякі представники якої стверджували, що “селянство мусить само організуватися, само робити політику” [8, т. 50, с. 147]; 2) сильний запал, але низький рівень організаційної роботи в масах; 3) відсутність єдності в рядах партії, здатності підпорядковувати волю “одиниць під вимоги цілості” [8, т. 50, с. 147]. Відтак із боєм писав: “Мені здається, головна причина була та, що се не була всенародна партія, а навіть загалом не була політична партія. Се була – даруйте за слово – більше церква, до якої сходяться самі вірні, ніж дійсна партія, де сходяться і зводяться до спільного знаменника різні інтереси” [8, т. 50, с. 147]. Саме тому радикальна партія, на глибоке переконання І. Франка, не змогла “сама в своїх рамках заповнити життя, заспокоїти всіх духових інтересів не тільки інтелігента, але навіть більше освіченого селянина” [8, т. 50, с. 147] і нагадувала швидше церковну секту, аніж політичну партію, діяльність якої мала би бути спрямована на піднесення рівня

національної історичної, соціальної та політичної свідомості широких верств і прошарків тогочасного українського суспільства, їхньої громадянської та політичної дієвості, тобто – української національної ідеї. Те, що члени партії не розуміють того, що “в інтересі національним може лежати боротьба против усякої кривди” [8, т. 50, с. 148], що формування національної свідомості та громадсько-політичної дієвості цих верств і прошарків має відповідати “певним функціям народного життя” [8, т. 50, с. 148], і не потребувати “дізнавати кривди ще й від того, що ті функції серед нашого народного тіла будуть сповняти люди чужих народностей нам на шкоду” [8, т. 50, с. 148], зумовило вихід І.Франка з рядів партії і перехід його до національної демократичної партії, з якою пов’язував вирішення означених вище проблем. До того ж, українська національна ідея як основний принцип діяльності партії, для нього була визначальною, найголовнішою. “Я чую себе насамперед русином, а потім радикалом. Отсе й була головна причина, що я виступив із радикальної партії і прилучився до тих, що помагали організувати національну демократичну партію” [8, т. 50, с. 148], – твердо й однозначно заявляв І. Франко з цього приводу у згаданому листі до М. Павлика.

4. Визнання того, що нехтування архетипно-родоцентричними складниками програмує духовну сферу особистості на руйнування та занепад, наслідком чого настає руйнація й занепад нації та держави.

Зрада Тугара Вовком принципам та укладу життя тухольської громади загалом призвела до руйнування й занепаду його як особистості, що й знайшло цілком справедливий осуд його вчинків і дій з боку громади, цілковите їхнє несприйняття. Сільська громада в “Украденому щасті” також не може змиритися з тим, що Михайло Гурман нехтує традиціями народної моралі, зрештою, і думкою її самої та виводить Анну, заміжню жінку, перед молоддю й людьми старшого віку. Такий лихий приклад може вплинути на хлопців і дівчат деморалізуюче, отож громада, як і належить за таких обставин, рішуче стає на захист віками вироблених норм повсякденного буття, засуджуючи зухвалість жандарма.

А в поемі “Великі роковини” І. Франко вкладає у вуста Козака-Невмираки гіркі слова болю й докору своїм сучасникам за байдужість до долі України, за рабську покору і блазнювання:

О, мамо! Бідна ти, бездітна й гола!
Ми всі такі! Що в інших ганьби знак –
Се ми приймаємо, як хліб насущний!
У інших ренегат – у нас добряк;
У інших підлий – в нас старшим послушний;
У інших скажуть просто, ясно так:
Безхарактерний, – в нас лиш: простодушний.
Не стало встиду в нас! Ми в супокою
Упідлимось, ще й горді підлогою [7, с. 473].

І далі поет звертається до читача, а в його особі й до свого народу:

Кождий думай, що на тобі
Міліонів стан стоїть,

Що за долю мільонів
Мушиш дати ти одвіт,
Кожний думай: тут, в тім місці,
Де стою я у огни,
Важиться тепер вся доля
Величезної війни [7, с. 477].

Підсумовуючи сказане вище, він закликає:

Чи побіди довго ждати?
Ждати – довго! То й не жди ж!
Нині вчися побіждати,
Завтра певно побідиш.
Та ж не даром цвіт розвився!
Чей же буде з цвіту плід.
Та ж не даром пробудився
Український жвавий рід.
Та ж не даром іскри грають
У очах тих молодих!
Чей нові мечі засяють
У правицях у твердих.
Довго нас недоля жерла,
Досі нас наруга жре,
Та ми крикнім: “Ще не вмерла,
Ще не вмерла і не вмере!” [7, с. 479].

Як бачимо, прочитання, здавалося би, уже відомих творів І. Франка під кутом архетипно-родоцентричних цінностей по-новому освітлює їх зміст, глибше й повнокровніше окреслює неповторність життя і творчости Великого Каменяра як одну з визначальних проблем франкознавства. Та це зумовлено не лише суто літературознавчими проблемами, а й злободенністю його ідей і настанов для державного й партійного будівництва на нинішньому етапі утвердження нашої незалежності. Вище вже йшла мова про Франкове розуміння призначення провідної суспільної, ідейної та духовної верстви в нашому житті, про принципи партійного будівництва та діяльності партій у Галичині. Чи ж покладені вони в основу формування провідної версти та партійного будівництва в житті українського суспільства сьогодні? На жаль, ні! Не можна сказати, що про них забули зовсім. З’явилися монографії “Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України” (2005), “Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна” (2008) Н. Яковенко, “Українофіли. Світ українських патріотів другої половини XIX століття” (2010) С. Єсельчика, “Українська національна ідея та концепція особистісного буття” (2012) В. Сабатухи, “Психологія українського народу. Книга перша. Психологічний склад праукраїнської народности” (2015) О. Губка, “Психологія українського народу. Книга друга. Психологічні особливості наших краян у міжчасі Трипілля – сучасна Україна” (2013), “«Ми мусимо навчитися чути себе українцями...». Франкознавчі студії” (2017) О. Вертія та інші праці. Та вони не стали

одним із джерел формування національної свідомості, керівництвом до дії не лише наших президентів (щоправда, дослідження О. Губка Віктор Ющенко придбав для себе особисто й для президентської Адміністрації), урядовців, народних депутатів, керівників партій і рухів, а й надто повільно входять у науковий обіг, що говорить про байдужість до поставлених і розв'язуваних у них проблем широкого кола науковців, викладачів вищих та середніх закладів освіти тощо А ось інтерв'ю “Відсутність знань про свою еліту в минулому формує комплекс меншовартости в сучасного українця”, взяте у доцента кафедри давньої та нової історії України Київського національного університету імені Тараса Шевченка Олексія Сокирка. Він, зокрема говорить, що провідну верству часів козаччини, Речі Посполитої, Великого князівства Литовського, класичного Середньовіччя ми знаємо дуже погано і то на рівні родоводів, а не як дієвий політичний клас, як соціальну спільноту, заряджену відповідними ідеологіями та практиками. Це сталося тому, що різні окупаційні режими витравили зі свідомості українців уявлення про націю як Великий Рід, що насаджена нам народницька ідеологія та історіографія вбачали “в елітах запродавців і зрадників”, які нібито “звели широкі народні маси з путівця, що міг би привести до народоправства”, а за советських часів, часів панування марксистсько-ленінської теорії класової боротьби, цю тему було взагалі заборонено, адже “від еліти є прямиий місток до власної державности” [6, с. 8–9], що, кажучи за І. Франком, обов'язки, які належить виконувати нам, упродовж тривалого часу нашої історії виконували “люди чужих народностей нам на шкоду” [8, т. 50, с. 148]. Тож що доводиться сьогодні говорити про януковичів, порошенків, медведчуків, тимошенків, бойків, гондонів, портникових, зеленських, ермаків, яценюків та їм подібних? Як про українську провідну верству чи як про тих, “чужих людей”, які працювали і працюють “на нашу шкоду”? Чи ж мають очільники нинішніх партій в Україні таке розуміння провідної верстви та її діяльності в наш час? Чи ж беруть собі ці очільники за керівництво у партійному будівництві настанови І. Франка творити з їх партій не церкви, до яких сходяться вірні, а дійсні партії, “де сходяться і зводяться до спільного знаменника різні інтереси”, на підставі яких формується національно свідомо провідна верства, виробляються спільні програми і організуються спільні сили для їх здійснення у повсякденному українському суспільстві на підставах розуміння української нації як Великого Роду, на підставах української національної ідеї? Ні! Це вони не беруть до уваги. Отож час і проблеми, які переживає українське суспільство сьогодні, його майбутнє покладають на франкознавців усю відповідальність за подальшу розробку ідей і настанов І. Франка, їх донесення до якнайширших верств українського суспільства – від рядового громадянина до високопоставлених державних чиновників, державних діячів і президентів, до усвідомлення ними цих думок так, щоб вони стали керівництвом до дій у їх державотворчій діяльності та повсякденному житті загалом. Лише в такому разі наша робота матиме історичну вагу і значення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Азьомов В.* Духовна Архетипна Система Етнонаціонального як основа літературознавчого аналізу художнього твору, творчості письменника та національного літературного поступування // *Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства: зб. наук. статей. Випуск I.* / упорядники Олексій Вертій, Олена Новікова. Київ: Українська літературна газета, 2018 (див. також в Інтернет-бібліотеці “Український центр”).
2. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Протистояння. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Кн. сьома.
3. *Іванишин П.* Модернізація без русифікації і вестернізації: націотворча стратегія Івана Франка // *Нагуєвицькі читання – 2008: Іван Франко і новітнє українство: матеріали міжнародної наукової конференції.* Дорогобич, 2009. С. 72–80.
4. *Катаока Хіросі.* Художня модифікація культу предків в українському та японському фольклорі: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київ, 2006.
5. *Лук'яненко О.* Родоцентрична педагогіка. Історико-теоретичні розвідки. Полтава, Друкарська майстерня, 2008 (див. також в Інтернет-бібліотеці “Український центр”).
6. *Сокирко О.* “Відсутність знань про свою еліту в минулому формує комплекс меншовартості в сучасного українця” // *Українська літературна газета.* № 22 (314). 2021. 5 листопада. С. 8–9.
7. *Франко І.* Великі роковини. Пролог, говорений перед ювілейною виставою “Наталки Полтавки” в пам'ять столітніх відродин української народності // *Франко І. Вибрані твори: в 3 т.* Дорогобич: Коло, 2004. Т. 1.
8. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
9. *Юркевич П.* Вибране. Київ: Абрис, 1993. 396 с.

REFERENCES

1. Azomov, V. (2018). Dukhovna Arkhetydna Systema Etonatsionalnoho yak osnova literaturoznavchoho analizu khudozhnoho tvoruu, tvorchosty pysmennyka ta natsionalnoho literaturnoho postupuvannia. In: *Formuvannia natsionalnykh osnovopolozhnykh pidstav suchasnoho ukrainskoho narodoznavstva ta literaturoznavstva: zb. nauk. statei. Vypusk I.* / uporiadnyky Oleksii Vertii, Olena Novikova. Kyiv: Ukrainka literaturna hazeta, (div. takozh v Internet-bibliotetsi “Ukrainskyi tsentr”).
2. Horak, R., Hnativ, Ya. (2006). *Ivan Franko. Protystoiannia.* Lviv: VTs LNU imeni Ivana Franka, Kn. soma.
3. Ivanyshyn, P. (2009). Modernizatsiia bez rusyfikatsii i vesternizatsii: natsiotvorcha stratehiia Ivana Franka. In: *Nahuiyevytski chytannia – 2008: Ivan Franko i novitnie ukrainstvo: materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii.* Dorohobych, 72–80.
4. Kataoka, Khirosi. (2006). *Khudozhnia modyfikatsiia kultu predkiv v ukrainskomu ta yaponskomu folklori:* avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoï stupenia kandydata filolohichnykh nauk. Kyiv.
5. Lukianenko, O. (2008). *Rodotsentrychna pedahohika. Istoryko-teoretychni rozvidky.* Poltava, Drukarska maisternia, (div. takozh v Internet-bibliotetsi “Ukrainskyi tsentr”).
6. Sokyрко, O. (2021). “Vidsutnist znan pro svoiu elitu v mynulomu formuie kompleks menшовartosty v suchasnoho ukrainsia”. In: *Ukrainska literaturna hazeta, № 22 (314), 5 lystopada, 8–9.*

7. Franko, I. (2004). Velyki rokovyny. Proloh, hovorenyi pered yuvileinoiu vystavoiu "Natalyky Poltavky" v pamiat stolitnikh vidrodyn ukrainskoi narodnosti. In: Franko I. *Vybrani tvory*: v 3 t. Drohobych: Kolo, T. 1.
8. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv*: u 50 t. Kyiv: Naukova dumka.
9. Iurkevych, P. (1993). *Vybrane*. Kyiv: Abrys.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

FRANKO STUDIES: ARCHETYPE-GENOCENTRIC ASPECT

Oleksiy VERTIY

Doctor of Philology,

Sumy,

e-mail: oleksiy.vertiy@gmail.com

The article highlights the necessity of unrelenting digression from the postulates of soviet communist pseudoscience as an essential step towards comprehending the origins of purely national ethnography and literary studies, which will facilitate renovation of fundamental principles of modern Ukrainian literary studies in general and Franko studies in particular. The author of the article believes that the research carried out by Viktor Aziomov and Oleksandr Lukyanenko is both transformational and innovative and contributes to discarding pseudoscientific soviet writings. Aziomov formulated an original Spiritual Archetype System of the Ethnonational, whereas Lukyanenko developed and refined the idea of the Kin, having transformed it into Genocentrism – a certain visional matrix the Ukrainians have had about the Kin since the ancient times up till now. The author of the article relies on Aziomov's and Lukyanenko's conceptions in analyzing the content of the Ukrainian national idea and its archetype-genocentric values in Ivan Franko's reception and interpretation.

The author of the article identifies the following concepts as potential groundlaying research areas of modern Franko studies: 1) national-specific reception of native land and planetary environment as an objective life and spiritual fundamentals, and attitude to the Homeland and Faith; 2) attachment to the Kin, family, veneration of the ancestors, the cult of the Kin and national heroes, belief in their timelessness; 3) paving own Ukrainian way filled with national self-awareness, building Ukrainian state on the grounds of the Ukrainian national idea; 4) acknowledging the fact that neglecting the archetype-genocentric components directs the spiritual domain of a personality to destruction and collapse, which leads to destruction and collapse of the nation and the state. The author emphasizes that the time and difficulties the Ukrainian society is facing nowadays and concern for its future call for further elaboration on Franko's ideas and guidelines, and disseminating them among all possible walks of the Ukrainian society.

Keywords: ethnography, literary studies, Franko studies, soviet pseudoscience, spiritual archetype system of the ethnonational, kin, genocentrism, ground, basis, Ukrainian national idea, awareness, self-awareness.

ДИХОТОМІЧНА СТРУКТУРА ТЕКСТОВОГО СВІТУ РОМАНУ ІВАНА ФРАНКА “ЛЕЛЬ І ПОЛЕЛЬ” В АСПЕКТІ ЛІНГВОПОЕТИКИ МОТИВНОСТІ

Марія ЗАОБОРНА

*Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка,
кафедра загального мовознавства і слов'янських мов,
вул. Максима Кривоноса, 2, Тернопіль, Україна, 46027,
e-mail: maria_ternopil@ukr.net*

Загрунтований на літературознавчих дослідженнях, матеріал статті висвітлює текст роману Івана Франка “Лель і Полель” під радикалом мотиву як лінгвістичної текстової категорії. У цьому плані мотив визначається як пов'язаний з особистістю автора (наратора) імпульс до створення тексту, що стосується психологічного боку текстотворення й актуалізується за допомогою певних лінгвальних сигналів. Осмислення мотиву як текстотвірної категорії увиразнюється на тлі етапів породження тексту, що структурують траєкторію дослідницьких міркувань: ситуація → актуалізація смислів → мотив → інтенція → текстовий концепт → змістова організація тексту. Сформована логіка пошуку конкретизується висновковою позицією: духовний та душевний устрій письменника → амбівалентний оцінний смисл як підґрунтя для формування мотиву → мотив, що реалізується в образі братів-близнюків → інтенція пояснювального психологізму → текстовий концепт як логос людської долі, зумовленої двоплановістю психіки → дихотомічна структура текстового світу. Тим самим дихотомічна структура текстового світу роману усвідомлюється як наслідок еманції характеру мотиву автора на змістову організацію тексту.

Ключові слова: текст, мотив, інтертекст, наратор, фокалізація, особистісний смисл, модус, амбівалентна оцінка, образно-понятійна парадигма текстових одиниць, лінгвальний сигнал.

Роман Івана Франка “Лель і Полель” (1887) чи не найменше досліджений серед прозових творів письменника: про нього немає спеціальних монографічних робіт, а в франкознавчих студіях йому присвячені лише окремі й побічні зауваження. Між тим усі літературознавчі розвідки так чи інакше звертають увагу на такі виразні риси тексту цього твору: 1) яскраве втілення так званої “доцентрової” тенденції, яка набула поширення в зарубіжній літературі ХХ століття і яку в українській літературі Франко заґрунтував ще наприкінці ХІХ століття, увиразнивши епіцентрову постать – героя-інтелігента, що потрапляє у складні психологічні та суспільні колізії [18; 24]; 2) художній психологізм, що корелює з актуалізацією паралелістичної сюжетно-композиційної

структури, пов'язаної з вчинками фокальних персонажів, – братів-близнюків Гната (Начка) і Владислава (Владка) Калиновичів, – конфлікти внутрішнього світу яких осмислюються в індивідуальному та інтерперсональному вимірах [11; 17; 18; 24]; 3) колізія двійництва як логічний, понятійно-образний стрижень роману, на тлі якого увиразнюється дихотомія текстового світу, де виявляються опозиції людини і природи, людини і міста, зовнішнього і внутрішнього, суспільного й особистісного, свідомого й підсвідомого, діяльного та рефлексивного [4; 11; 12; 14; 18; 24].

Постановка наукової проблеми. Вірогідно, що окреслена в літературознавстві дихотомічна структура текстового світу роману “Лель і Полель” в умовах сучасного зустрічного руху літературознавства та лінгвістики могла би бути доповнена лінгвістичним радикалом її бачення. А оскільки сучасна лінгвістика все частіше входить у проблемне поле інших галузей гуманітарного знання, то цей радикал можна увиразнити в аспекті проблематики психології художньої творчості, де актуалізується поняття мотиву як феномена, що виконує функцію своєрідного художнього орієнтиру й усвідомлюється як “загальна спонукальна установка до дії, поведінки, діяльності, творчості” [19, с. 147].

Аналіз попередніх досліджень. Відтак, якщо взяти за аксіому тезу, що будь-яка діяльність завжди визначається мотивом, якщо відштовхнутись від діяльнісних [5; 15; 16; 26] та психологічних [9] концепцій мотиву і якщо застосувати діяльнісний підхід до розуміння тексту, в системі якого він постає як комунікативно-прагматичний феномен, де в площині комунікації “автор – читач” за допомогою спеціально дібраних мовних засобів реалізуються цілі та наміри автора [2; 7; 13], – то мотив можна розглянути як лінгвістичну категорію, яка релевантна для виділення етапів породження тексту. При цьому такий підхід опозиційно уявленням про мотив як елемент оповіді [20] чи будь-який смисловий повтор [6], що склались у літературознавстві. В лінгвістичному аспекті мотив визначається як антропна, ціннісно детермінована семантико-прагматична категорія, яка формується в глибинній текстовій структурі та актуалізується за допомогою певних лінгвальних сигналів у текстових одиницях поверхневої структури, виявляючи свою сутність, пов'язану з усвідомленими чи неусвідомленими внутрішніми станами, що спонукають до діяльності, забезпечуючи реалізацію в ній особистісних смислів автора (наратора) й персонажів.

Між іншим, як злам у тексті, можна зауважити, що своєю видатною працею “Із секретів поетичної творчості” Іван Франко своєрідно започаткував психологію творчості кінця XIX – початку XX століття. Саме в ній, зосереджуючись на проблемі творчої особистості й авторської індивідуальності, письменник пропонує до вжитку новий термін “змисл”. Він зауважує: “Все, що ми знаємо, є продуктом наших змислів...” [25, т. 31, с. 77], а також зазначає: “Не всі змисли однаково важні для нашої душі, і вже елементарна психологія розкриває вищі і нижчі змисли, тобто такі, що мають свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зверхній і внутрішній)” [25, т. 31, с. 78]. Запропонована диференціація “змислів” перегукується з класичною моделлю естетичного почуття, а сам “змисл” сучасні дослідники психології творчості потрактовують одночасно і як художній образ, і

як стимул для творчості – як аспект художнього мислення, як “суб’єктивну детермінанту творчого акту” [19, 151], що узгоджується з мотивом.

Виклад основного матеріалу. Бачення кризь призму проблематики мотиву дихотомічної структури текстової дійсності роману “Лель і Полель” певною мірою визначають теоретичні позиції, які синтезують здобутки психолінгвістичної теорії мовленнєвої діяльності, а також концепцій, пов’язаних з виокремленням моделей породження мовлення та етапів текстотворення:

1. Мотив усвідомлюється як пов’язаний з особистістю автора (наратора) позамовленнєвий феномен, який стосується психологічного боку текстотворення як аспекту мовленнєвої діяльності. Це імпульс до створення тексту.

2. Мотив провокується ситуацією, в якій актуалізуються особистісні смисли та пресупозиції автора, як психологічна реакція на неї та втілюється в реакції психолінгвістичній, якою є інтенція, впливаючи через неї на формування текстового концепту, що визначає змістову організацію тексту та його формально-композиційну структуру.

3. Попри те, що мотив є домовленнєвим феноменом, який знаходиться поза межами психолінгвістичної моделі як такої, не вводячи його, ми, як зауважував О. Леонтєв ще в 1969 році минулого століття, “просто не зможемо зрозуміти причинної зумовленості мовленнєвої поведінки й певною мірою особливостей її структури” [15, 133]. Відтак можна припустити, що в тексті окреслюються певні лінгвальні сигнали, які засвідчували би процес інтеоризації мотиву в психіку автора. Вірогідність існування лінгвальних еквівалентів мотивів суб’єкта текстотворення опирається на тезу теорії породження мовлення “ми не знали б ні про існування думки, ні про існування смислів, якби не слово, не текст” [26, 32] та підтримується усвідомленням того, що “мова як “орган внутрішнього буття індивіда” (Вільгельм фон Гумбольдт) окреслює сферу його внутрішнього життя, доступну для раціональної рефлексії, конститує суб’єктивну реальність людини та сферу її життєвого світу” [21, 13].

4. Пов’язані з реалізацією мотиву на текстовому рівні мовні сигнали визначаються інтуїтивно. Опертя на інтуїцію узгоджується з “екзистенційно-феноменологічним баченням сутності мови” [3, 37–38] як нейтралізатора суб’єктивного досвіду людини з огляду на її інтенціональну присутність у свідомості як тому інваріанті, що єднає творця тексту й реципієнта. Знову ж таки, видається, тут можна провести паралелі з досягненням ефекту присутності, якого, на думку І. Франка, висловлену в праці “Із секретів поетичної творчості”, досягає читач, “вглиблюючись в дух мови” [25, т. 31, с. 109] й орієнтуючись на повноту відтворення цілісної картини зображуваного, де слова, “яко сигнали, що викликають в нашій душі враження в обсягу всіх зміслів” [25, т. 31, с. 95], є ніби гідом серед безкінечності вражень: “І хоча читач, слідкуючи за поетом, і не міркує, куди веде його поет, а тільки відчуває поодинокі імпульси його слова, то все-таки він і не спостережеться, як, прочитавши ті рядки, почує себе власне в такому настрої, в якому був поет, складаючи їх, або в якому хотів мати його поет” [25, т. 31, с. 92].

5. Декодований за допомогою певних мовних маркерів, мотив співвідноситься з усім текстом, виявляючи позиційну гнучкість у його формальній організації, й не

обов'язково стосується ініціального висловлення як самостійної текстової одиниці.

6. Мотив автора (наратора) стає своєрідним художнім орієнтиром, що проектує силові лінії в організації текстового світу й задає принципи актуалізації мотивів вчинків персонажів.

Екстраполяція й застосування представленої системи зауваг на осмислення тексту роману Івана Франка “Лель і Полель” пов'язана з окресленням траєкторії розвитку дослідницьких міркувань: ситуація → актуалізація смислів → мотив → інтенція → текстовий концепт → змістова організація тексту. Конкретним втіленням сформованої логіки пошуку стали результативні позиції, зосереджені навколо лінгвальних сигналів пов'язаної з індивідуальною свідомістю смислотвірної діяльності автора (наратора).

Обґрунтування результатів дослідження. Особистісні смисли автора стають підґрунтям для формування мотиву. Актуалізовані у зв'язку з певною ситуацією, вони співвідносять текст зі свідомістю його творця. Ці смисли можна пов'язати з інтерпретаційною текстовою інформацією як феноменом, що в постструктуралістських концепціях тексту узгоджується з контекстом культури, в межах якого народжується текст. Виводяться вони феноменологічно, з опорою на вертикальний контекст, який ще часто називають інтертекст. Власне, інтертекстуальний аспект аналізу дозволяє з'ясувати багато моментів художнього світу митця. Відповідно інтертекстуальне поле роману “Лель і Полель” є релевантним для схоплення смислу, підставового для виявлення мотиву його автора.

Текст твору актуалізує різні види інтертекстуальних зв'язків, що увиразнюють в ньому ефект полярності.

По-перше, вони виявляються в алюзіях: а) до античного міфу про братів-близнюків Діоскурів – Кастора й Полукса, власне, матриця якого моделює паралелістичну сюжетно-композиційну структуру роману; б) до трагедії Ю. Словацького “Ліла Венеда”, де Лелюм і Полелюм – сини короля венедів Дервіда.

По-друге, інтертекстуальний аспект Франкового роману, фокальні персонажі якого торують свою життєву дорогу, утверджуючись у суспільстві та водночас і протидіючи умовам суспільного буття, увиразнюють літературні ремінісценції: а) до європейського роману виховання XIX століття (Ч. Діккенс, У. Теккерей), де герой із суспільних низів пробивається у вищі верхи суспільства, однак боротьба за успіх неминуче веде за собою моральну деградацію чи фізичну загибель; б) до реалістичного роману XIX століття (Стендаль, О. де Бальзак, Г. Флобер), де актуалізується драматичне зіткнення героя з зовнішнім світом; в) до власних творів, де вирізняється проблема роздвоєності особистості, співіснування в одній людині протилежних начал та уподобань (оповідання “Поєдинок” – 1883 р., “Рубач” – 1886 р. та їх поетичні версії від 1883 р. і 1882 р. відповідно).

По-третє, своєрідним інтертекстуальним осмисленням тексту роману “Лель і Полель” можна вважати апелювання до духовного й душевного устрою самого І. Франка з огляду на феномен “імпліцитного автобіографізму” його романістики [11, 5] як підставу для виокремлення художньо-психографічного аспекту психологізму творів письменника. Про вагу особистих переживань у своїй творчості І. Франко писав у листі

до Агатангела Кримського від 8 серпня 1898 р.: "...Майже всі мої писання пливають з особистих імпульсів, з чуття далеко більше, як з резонів, усі вони, особливо моя белетристика, напоєні, так сказати, кров'ю мого серця, моїми особистими враженнями і інтересами, усі вони у певній мірі є частки моєї біографії" [25, т. 50, с. 109]. На цьому тлі релевантним для роману "Лель і Полель" можна вважати акцентований франкознавцями [10; 23; 27] стан душевної роздвоєності, який переживав письменник упродовж усього життя: "Він проникав до його "самості" поступово, але неухильно: спершу як винесена зі світу дитинства міфологема дводушництва, згодом у формі типово романтичного літературного мотиву двійництва, врешті, як породжена кризовими біографічними ситуаціями реальна психологічна проблема внутрішнього роздвоєння" [23, 846–847].

Різні види інтертекстуальних зв'язків, підтримуючи ефект полярності, тим самим увиразнюють бінарні смисли, що узгоджуються з формуванням у тексті роману "Лель і Полель" імпліцитної пресупозиційної оцінки життя загалом і людини зокрема як дуальних феноменів. Водночас вона усвідомлюється як ще одна виведена з фактури авторового життя смислбуттєва проблема, яка "вгніздилась у свідомості" і "раз по раз дає про себе знати" у творчості [8, 59].

Паралельно текст сприймається як такий, де домінує емотивний модус амбівалентної оцінки, що знаходить еманацию в усьому текстовому просторі. Так, наприклад, актуалізована в оповіді наратора модель заперечного протиставлення: *"Це вже не згряя львівських вуличних хлопчаків і обірванців, кандидатів до тюрем і лікарень, покидьків суспільства – це громада добрих тихих дітей, що прагнули ласки і любові, здатних до всього, що добре й шляхетне, сиділа в яру біля вознища й тулилася до коренів старого дуба"* [25, т. 17, с. 292], – увиразнює дихотомію зовнішнього й внутрішнього як конфлікт згубного впливу соціальних обставин і засадничих основ дитячої психіки. Ця ж смислова дилема втілюється у висловленні Гната Калиновича: *"Завжди треба припускати, що в кожній людині під товстим шаром життєвого бруду, егоїстичних мозолів та поганих звичок тліє непогасна іскра божого вогню і що не раз цілком несподівано найменший подув може оживити її, роздмухуючи з неї чудотворне полум'я"* [25, т. 17, с. 355]. Дихотомічно оцінює перспективу свого життя Семко Туман: *"Зараз моє в'яне, а його квітне"* [25, т. 17, с. 315]. Як драматичне зіткнення особистості з зовнішнім світом осмислює свою професійну сферу старий редактор: *"– Буває й так, що беручися за газетярську справу, не один із нас, дійсно, приносить із собою якусь програму та якісь ідеали. Але надовго цього не вистачає. Рветься людина, важко трудиться, доводить, аргументує, повчає, і, нарешті, опускає руки..."* [25, т. 17, с. 343]. Імпліцитна еквіполентна оцінка виводиться з адресованого Владкові й Регіні мовленнєвого акту пана Ступосьянського: *"– Я посиджу вдома, бо вже своє виходив. А ви йдіть бавтеся, користайтесь з часу й молодості. Хто знає, чи багато таких гарних днів вам призначила доля, тож хапайте те, що вам дає"* [25, т. 17, с. 457]. Як дуалістичне поєднання особистих та суспільних ідеалів осмислюється феномен щастя у площині світогляду Владислава Калиновича: *"–Регіно моя, – шептав Владко, притуляючи її обличчя до свого чола, – вір у щастя й не бійся долі. Бо що таке доля? Наша доля – це наше власне я, наші почуття й пристрасті, а хіба вони не*

завжди поєднані з коханням? Ми щасливіші від мільйонів інших тим, що не потребуємо турбуватися про хліб насущний, а наше щастя зростатиме в міру того, як ми будемо прикладати праці, щоб допомагати нещасливішим за нас. Я не заперечую, що тепер наше щастя є ще дарунком долі, але коли те щастя стане виявом нашої спільної праці, спільних думок, поривань і прагнень – о, тоді ніхто не зуміє в нас вирвати або замутити його! Тоді воно буде домом, збудованим на камені [25, т. 17, с. 465]. Урешті, емотивний модус актуалізується в тексті роману на тлі розгортання події, що імплікує переживання контрастних концептів життя і смерті: “Владко одним ударом тички по голові поклав край підстрибуванням і стражданням бідного патріарха, тлінні останки якого покладено на траву, поряд з останками його меншого товариша й накрито листками підбілу. Обоє знову сіли на своєму посту, та клені вже більше не з’являлися. [...] Регіна, однак, не хотіла сходити з місця. – Ах, дивися, Владку! – вигукнула вона, зводячи погляд догори, – які гарні ці ліси, ці засніжені полонини, позолочені заходячим сонцем. Як гарно в’ється ріка! І яка я щаслива з тобою, Владонько! – Регіно, життя моє!” [25, т. 17, с. 464].

Формуванню амбівалентного плану тексту роману “Лель і Полель” значною мірою сприяє прийом множинної фокалізації, за якого кожному з персонажів властиве своє, майже завжди відмінне від інших бачення подій і людей. Так, до прикладу, з одного боку, актуалізується негативна оцінка юних братів Калиновичів міщанами: “– Боже мій, таке ще мале, а вже таке зіпсоване! – зітхала якась бабуся, милосердно похитуючи головою. // – А нехай би їх повісили, то не було б шкода, кумцю! – викрикував якийсь гучний голос посеред вулиці. // – О, бачите, яке воно злодійське насіння! – заверещала Войцехова. – Ведуть його на кару, а воно не забуває своїх чортячих вихваток!” [25, т. 17, с. 296]. З іншого боку, позитивно оцінює їх Семко Туман: “– Не хлопці, а зухи! – сказав дід. – Відважні хлопці” [25, т. 17, с. 310] // “– Гарні ви хлопці! – сумовито мовив дід, обома руками гладячи їхні голови” [25, т. 17, с. 321].

У цьому ж плані наратор стає всезагальною інстанцією, що моделює складний світ персонажів роману, використовуючи змінну фокалізацію, послуговуючись зовнішньою та внутрішньою її формами. Так, оповідач послідовно чергує дійових осіб, які розкривають бінарну сутність того, про що йдеться. Саме у такий спосіб, наприклад, формується психологічне зображення Регіни: “– Цікаве явище! – сказав Владко, не зводячи з неї очей. – Не розумію, що ти там в ній бачиш цікавого? – проговорив товариш. – Дуже бліда, худя... Більше нервів, аніж тіла. – Більше нервів – отже більше душі, більше характеру, – сказав Владко” [25, т. 17, с. 364]. Той же прийом змінної фокалізації застосовується для окреслення інших граней внутрішнього світу Регіни: а) наратор оповідає, як Гнат, якого “у першу хвилю вразила не так її краса, а те неокреслене щось у виразі Регіниних очей, те, що дуже рідко в житті відкривається людині, мовби не бачені досі літери вироку долі” [25, т. 17, с. 366], запрошує дівчину на мазурку, щоби переконатися, “чи дійсно ці глибокі таємничі очі були вікном глибокої й прекрасної душі” [25, т. 17, с. 382]; б) поступово наратор удається до зламу в оповіді, роблячи основою наративу свідомість Гната, який, почуваючись перед Регіною невпевнено, загострено, сприймає ситуацію й проглядає протилежні порухи її душі: “Регіна тепер

йому здавалася якоюсь незадоволеною, недоброчливою; якась хмаринка висіла на її ясному чолі, очі ж блищали холодним, немов сталевим блиском, який не дозволяв заглянути в глибину душі” [25, т. 17, с. 382].

Актуалізований амбівалентний оцінний смисл, який у тексті роману підтримується певними лінгвальними корелятами, можна сприймати як мотив, поштовх до породження тексту. Водночас заґрунтований на оцінному смислі мотив знаходить своє втілення в образі близнюків, які “психологічно тонко відчують один одного навіть на віддалі, демонструючи “двовимірність психіки” сучасної людини – мислячу (Владислав) і відчуючу (Начко)” [24, 247].

Образ у тексті формує й підтримує побудована на основі зміни наративних стратегій автора образно-понятійна парадигма текстових одиниць, поєднаних засобом асоціативної когезії. Із семасіологічних позицій текстової теорії “процес утворення зв’язків між такими одиницями на образно-понятійному рівні розглядається як процес сприйняття тексту” [22, 118]. В ономасіологічному ж аспекті ці одиниці слугують маркерами когнітивних структур, що породжують текст.

У романі І. Франка образно-понятійну парадигму на вербальному рівні цементують актуалізовані в текстових одиницях кореферентні номінації братів Калиновичів, зокрема:

- дескриптивна номінація: “Йому [Стефкові. – М. 3.] особливо потрібні були Владко і Начко, два **брати-близнюки**, підлітки років дев’яти, відомі своєю **вправністю й швидкістю**” [25, т. 17, с. 284];
- опосередкована компаративна номінація: “– Владку! Начку! Де вас дідько носить? – Лізуть собі, **як той лелюм-полелюм**” [25, т. 17, с. 283];
- метафоричне найменування: “– **Ви – справжні Лель і Полель**, – сказав Стефко, **поплескавши їх обох по плечах**. – Ніяким способом вас не розлучиш!” [25, т. 17, с. 286];
- імпліцитна асоціативна номінація: “... Чи ти, Владку, **пригадаєш собі, як ми ще хлопчиками разом читали “Лілю Венеду” Словацького і як ми наприкінці обидва розплакалися? Пам’ятаєш, як ми **засперечалися, хто з нас Лель, а хто Полель**, і як ми вирішили тягти жеребки і мій жеребок випав на Леля?..” [25, т. 17, с. 450];**
- імплікативно сформовані номінативні блоки:

ті, кого Бог разом покликав ← “– Я добре пам’ятаю, що вона [мати. – М. 3.] казала нам перед смертю. Наказала, щоб ми не розлучалися... “Запам’ятайте мені, – говорила, – всюди і завжди тримайтеся разом! Бог вас разом покликав на світ, бог вам і щастить доти, поки ви будете триматися разом!” [25, т. 17, с. 286–287];

ті, що не розлучаються ← “– ... Ми не можемо бути один без одного. – Чому не можете? – спитав зацікавлений керкемайстер. – Бо не можемо, – поважно відповів Владко. – Відколи ми живемо, то ще не розлучалися” [25, т. 17, с. 305];

ті, що виявляють дивну узгодженість смаків // ті, чий психічний й фізичний організми з’єднані невидимими кільцями ← “Начко виразно пригадав собі багато фактів з їх життя, які свідчили про дивну узгодженість їхніх смаків, уподобань і

пристрастей і про якийсь могутній зв'язок, котрий невидимими кільцями з'єднував їхні фізичні й психічні організми" [25, т. 17, с. 368];

ті, що один без одного не можуть жити ← "Регіна чула в школі про таких близнюків, які хоча й живуть як окремі індивіди, одначе з'єднані між собою невидимими узами, однаково почувають, люблять і ненавидять, спільно терплять муки й один без одного не можуть жити" [25, т. 17, с. 469].

Закріплений в образі мотив визначає для роману інтенцію "пояснювального психологізму" [24, с. 235], яка, узгоджуючись з осмисленням психічного як логіки соціальних зв'язків, реалізується в змістовій та логічній структурі роману методом бінарного принципу розгортання фабули. Такий погляд увиразнює міркування літературознавця М. Ткачука: "Романний світ будується за принципом дихотомії, бінарних, двоїстих опозицій. Дія розгортається навколо двох братів – Владислава і Гната, які репрезентують дві життєві позиції, два типи етико-суспільної поведінки" [24, с. 229].

Урешті, можна припустити, що, проєктуючи інтенцію, окреслений мотив утілюється в текстовий концепт логосу людської долі, яка значною мірою детермінується двовимірністю людської психіки. Власне, й пов'язана з бінарним принципом розгортання фабули дихотомічна структура текстового світу роману І. Франка визначається опосередкованим зв'язком текстового концепту з мотивом.

Висновки. Таким чином, робоча гіпотеза, зосереджена навколо дослідницької траєкторії "ситуація → актуалізація смислів → мотив → інтенція → текстовий концепт → змістова організація тексту", стосовно роману "Лель і Полель" конкретизується висновковою позицією "духовний та душевний устрій письменника → амбівалентний оцінний смисл як підґрунтя для формування мотиву → мотив, що реалізується в образі братів-близнюків → інтенція пояснювального психологізму → текстовий концепт як логос зумовленої двоплановістю психіки людської долі, що звершується в умовах соціуму → дихотомічна структура текстового світу".

Загалом же висновуються дві тези, релевантні для увиразнення результатів літературознавчих досліджень:

1. Дихотомічна структура текстового світу роману І. Франка "Лель і Полель" є наслідком еманатії характеру мотиву автора на змістову організацію твору.

2. Специфіка образного втілення мотиву визначає доцентровий характер роману "Лель і Полель".

Пропоновані міркування слугують насамперед підставою для актуалізації мотиву як лінгвістичної текстової категорії. Водночас, будучи заґрунтованими на матеріалі літературознавчих досліджень, вони мали би слугувати втіленню й розвитку ідеї зустрічного руху літературознавства й лінгвістики, вагомої для сучасної філології загалом та франкознавчих студій зокрема.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арутюнова Н. Д. Типы модусов. Инверсия модуса и пропозиции // Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. Москва: “Языки русской культуры”, 1999. С. 411–440.
2. Бацевич Ф., Кочан І. Лінгвістика тексту. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. 316 с.
3. Бацевич Ф. С. Філософсько-методологічні засади сучасної лінгвістики: спроба обґрунтування // Мовознавство. 2006. № 6. С. 33–40.
4. Бровицьок Т. І. Колізія двійництва в романі Франка “Лель і Полель” // Радянське літературознавство. 1981. № 6. С. 57–65.
5. Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Москва: Педагогика, 1982. 504 с.
6. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Москва: Наука, 1993. 304 с.
7. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: на материале русской прозы XIX–XX вв. Москва: КомКнига, 2006. 296 с.
8. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. Київ: Видавництво “Основи”, 1993. 126 с.
9. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы. Санкт-Петербург: Питер, 2000. 512 с.
10. Ільницький М. Поєдинок із собою: проблема двійництва в “Поєдинку” І. Франка та “Двійнику” Ф. Достоєвського // Слово і Час. 2006. №8. С. 18–27.
11. Каневська Л. В. Психологізм романів І. Франка сер. 80-х – 90-х рр.: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2004. 16 с.
12. Каневська Л. Психологічні виміри дихотомних моделей у романі Івана Франка “Лель і Полель” // Літературознавчі обрії. Київ: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. 2002. Вип. 3. С. 52–57.
13. Красных В. В. Основы психолінгвістики и теории коммуникации: курс лекций. Москва: Гнозис, 2001. 270 с.
14. Левченко Г. Мотив двійництва в прозі Франка // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2016. Вип. 8 (333). С. 82–89.
15. Леонтьев А. А. Порождение речи // Лингвистический энциклопедический словарь. – Москва: БРЭ, 1998. – С. 836–837.
16. Леонтьев А. А. Психолінгвістическіє єдностіє і порождение речевого высказывания / изд. 5-е; А. А. Леонтьев. Москва: КРАСАНД, 2010. 312 с.
17. Луцак С. М. Внутрішня організація прозового тексту (на матеріалі художніх творів Івана Франка): автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2002. 20 с.
18. Пастух Т. В. Романи Івана Франка: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 1997. 16 с.
19. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. Київ: Вид. ПАРАПАН, 2007. 208 с.
20. Силантьев І. Мотив как проблема нарратологии // Критика и семиотика. Вип. 5. 2002. С. 32–60.
21. Смирнова Н. М. Смысл и творчество. Москва: Издательство “Кант+” РООИ “Реабилитация”, 2017. 304 с.
22. Степанченко І. І. Функціоналізм як альтернативна лінгвістическа парадигма. Київ: Українське видавництво, 2014. 200 с.
23. Тихолоз Б. “Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust” (міфологема дводушництва у життєтворчості Івана Франка) // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана

- Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. Т. 1. С. 845–858.
24. *Ткачук М.* Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003. 384 с.
 25. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
 26. Человеческий фактор в языке: язык и порождение речи. Москва: Наука, 1991. 240 с.
 27. *Чопик Р.* “Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust” (до генези Франкового роздвоєння) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2004. Вип. 35. С. 130–140.

REFERENCES

1. Arutiunova, N. D. (1999). Typy modusov. Ynversiya modusa y propozytsyy. In: *Yazyk y myr cheloveka*. Moskva: Iazyky russkoi kultury, 411–440.
2. Batsevych, F., Kochan, I. (2016). *Linhvistyka tekstu*. Lviv: LNU imeni Ivana Franka.
3. Batsevych, F. S. (2006). Filozofsko-metodolohichni zasady suchasnoi linhvistyky: sprobha obgruntuvannia. In: *Movoznavstvo*, № 6, 33–40.
4. Brovinok, T. I. (1981). Koliziia dviinytstva v romani Franka “Lel i Polel”. In: *Radianske literaturoznavstvo*, № 6, 57–65.
5. Vyhotskyi, L. S. (1982). Myshlenye y rech. In: Vyhotskyi L. S. *Sobrane sochyneni: v 6 t.* T. 2. Moskva: Pedahohyka.
6. Hasparov, B. M. (1993). *Lyteraturnye leitmotyvy*. Moskva: Nauka.
7. Dymarskyi, M. Ya. (2006). *Problemy tekstoobrazovanyia y khudozhestvennyi tekst: na materiale russkoi prozy XIX–XX vv.* Moskva: KomKnyha.
8. Zabuzhko, O. (1993). *Filosofia ukrainskoi idei ta yevropeyskyi kontekst: Frankivskyi period*. Kyiv: Vydavnytstvo Osnovy.
9. Ylyn, E. P. (2000). *Motyvatsyia y motyvy*. Sankt-Peterburh: Pyter.
10. Ilnytskyi, M. (2006). Poiedynok iz soboiu: problema dviinytstva v “Poiedynku” I. Franka ta “Dviinyku” F. Dostoievskoho. In: *Slovo i Chas*, №8, 18–27.
11. Kanevska, L. V. (2004). *Psykhologizm romaniv I. Franka ser. 80-kh – 90-kh rr.: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk*. Kyiv.
12. Kanevska, L. (2002). Psykhologichni vymiry dykhotomnykh modelei u romani Ivana Franka “Lel i Polel”. In: *Literaturoznavchi obrii*. Kyiv: Instytut literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, vyp. 3, 52–57.
13. Krasnykh, V. V. (2001). *Osnove psykholinhvistyky y teoryy kommunykatsyy: kurs lektsyi*. Moskva: Hnozys.
14. Levchenko, H. (2016). Motyv dviinytstva v prozi Franka. In: *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, vyp. 8 (333), 82–89.
15. Leontev, A. A. (1998). Porozhdenye rechy. In: *Lynhvystycheskyi entsyklopedycheskyi slovar*. Moskva: BRE, 836–837.
16. Leontev, A. A. (2010). *Psykholinhvystycheskye edynytsy y porozhdenye rechevoho vyskazyvanyia / yzd. 5-e*. Moskva: KRASAND.
17. Lutsak, S. M. (2002). *Vnutrishnia orhanizatsiia prozovoho tekstu (na materialy khudozhnikh tvoriv Ivana Franka): avtoref. dys. ... kand. filol. nauk*. Ternopil.
18. Pastukh, T. V. (1997). *Romany Ivana Franka: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk*. Lviv.
19. Polishchuk, O. P. (2007). *Khudozhnie myslennia: estetyko-kulturolozhichniy diskurs*. Kyiv: Vyd. PARAPAN.
20. Sylantev, Y. (2002). Motyv kak problema narratolohyy. In: *Krytyka y semyotyka*, vyp. 5, 32–60.

21. Smyrnova, N. M. (2017). *Smysl y tvorchestvo*. Moskva: Yzdatelstvo "Kant+" ROOY "Reabylytatsyia".
22. Stepanchenko, Y. Y. (2014). *Funktsyonalizm kak alternatyvnaia lynhvyystycheskaia paradyhma*. Kyev: Ukrainske vydavnytstvo.
23. Tykholoz, B. (2008). "Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust" (mifolohema dvodushnytstva u zhyttietvorchosti Ivana Franka). In: *Ivan Franko: dukh, nauka, dumka, volia: materialy Mizhnarodnoho naukovooho konhresu, prysviachenoho 150-richchiu vid dnia narodzhennia Ivana Franka (Lviv, 27 veresnia – 1 zhovtnia 2006 r.)*. Lviv: Vyd. tsentr LNU im. I. Franka, t. 1, 845–858.
24. Tkachuk, M. (2003). *Zhanrova struktura prozy Ivana Franka (boryslavskiy tsykl ta romany z zhyttia intelihentsii)*. Ternopil.
25. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv: u 50 t.* Kyiv: Naukova dumka.
26. *Chelovecheskyi faktor v yazyke: yazyk y porozhdenye rechy*. (1991). Moskva: Nauka.
27. Chopyk, R. (2004). "Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust" (do henezy Frankovooho rozdvoiennia). In: *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya filolohichna, vyp. 35*, 130–140.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

THE DICHOTOMOUS STRUCTURE OF THE TEXTUAL WORLD OF IVAN FRANKO'S NOVEL "LEL AND POLEL" IN THE ASPECT OF LINGUOPOETICS OF MOTIVENESS

Maria ZAOBORNA

*Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University in Ternopil,
Department of General Linguistics and Slavic Languages,
2 Maxim Krivonos Str., Ternopil, Ukraine, 46027
e-mail: maria_ternopil@ukr.net*

Based on literary studies, the article highlights the text of Ivan Franko's novel "Lel and Polel" from the perspective of motif as a linguistic text category. In this respect, the motive is defined as linked with the personality of the author (narrator) impulse to create the text, related to the psychological aspect of text-creation and actualized by means of certain lingual signals. Understanding the motive as a text-creating category is expressed against the background of the stages of text generation that structure the trajectory of research considerations: situation → actualization of meanings → motive → intention → text concept → semantic organization of text. The logic of the investigation is concretized with the conclusion: the spiritual and mental world of the writer → ambivalent evaluative sense as a basis for the formation of motive → motive, realized in the image of twin brothers → the intensity of explanatory psychology → textual concept as a logos of human destiny. Thus, the dichotomous structure of the textual world of the novel is realized as a consequence of emanating the nature of the author's motive for the meaningful organization of the text.

Keywords: text, motive, intertext, narrator, focalization, personality sense, modus, ambivalent evaluation, figurative-conceptual paradigm of text units, lingual signal.

ФРАГМЕНТАРНІ ЖАНРИ В ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

Микола ЛЕГКИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка
Інститут франкознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: lehkyu.m@gmail.com*

У статті розглянуто фрагментарні прозові твори Івана Франка, з'ясовано, що фрагментаризація художнього світу й буття людини в ньому було однією з яскравих тенденцій європейських, зокрема й української, літератур. Перо І. Франка також часто тяжіло до творів умовно незавершених, фрагментарних, без чітко розгорнутої фабули, натомість із високим зарядом ліризму, настроєвості, із вагомим елементом, запозиченим із інших видів мистецтва (малярства, музики, скульптури тощо), із нахилом до глибокого психологічного аналізу внутрішнього світу персонажів, до змалювання психологічних пейзажів, портретів. Фрагментарна проза – поліжанрова і містить такі видові різновиди, як етюд, ескіз, образок, акварель тощо.

У праці окреслено найголовніші ознаки етюда, ескіза, шкiца, нарису, акварелі, образка (жанру й наджанру). Зазначено, що І. Франко добре розумів приховану в жанрах фрагментарної прози можливість урізноманітнення літературних форм; нахил письменника до написання фрагментарних творів відповідав природі його таланту (не випадково називав себе мініатюристом і мікроскопістом), а творчі інтенції збіглися з загальними тенденціями розвитку української літератури. Іван Франко дійшов переконання, що основною його ознакою на зламі ХІХ–ХХ ст. став поглиблений психологізм, тобто прагнення глибоко зазирнути в душу персонажа, простежити роботу його психіки й викликати певний настрій у читача. На літературну арену виходять тепер не “заокруглені” твори з чітким причинно-наслідковим розвитком сюжету, а фрагменти, “уламки” подій, що покликані вияскравити внутрішній світ людини, рух її думок, почуттів, вражень, настроїв, викликаних певними збудниками.

Проаналізовано твори І. Франка “Лесишина челядь”, “Малий Мирон”, “Тава”, “Яндруси”, “Поки рушить поїзд”, “Дріада”, “Неначе сон”, “Син Остапа”.

Ключові слова: фрагмент, етюд, ескіз, шкiц, нарис, акварель, образок, психологізм, настроєвість.

Осмишлюючи проблеми розвитку української малої прози на зламі ХІХ–ХХ ст., І. Денисюк вказував на такі основні тенденції, як “розкріпачення” жанрів, взаємопроникнення і накладання одних форм на інші, синтез різних жанрових, родових ознак, “змагання до “кореспонденції” різних мистецтв (музики, живопису, літератури, кіно)” [11, с. 212]. Дослідник виявив також нахил до чіткішої дефініції жанрів, збільшення різновидів малої прози, зростання культури заголовка й підзаголовка, внаслідок чого “читач настроєє себе на сприймання певного ладу, певної форми стилізації дійсності.

І вже чогось іншого шукатиме в творі з підзаголовком “акварель” або “шкіц вугіллям”, “пастель” чи “ноктюрн”. Адже і в живописі підписи під картиною допомагають нашій свідомості гармонізувати зміст з технікою виконання і матеріалом, бо естетичні вимоги до ескіза інші, ніж до викінченого портрета. Інші вимоги до акварельної техніки, гравюри” [11, с. 214].

Однією з яскравих прикмет літератури кінця XIX – початку XX ст. І. Денисюк назвав “нахил до рефлексивності”, коли “лірична медитація нерідко формує жанри фрагментарної безсюжетної прози”. Структурні зміни в українській малій прозі були викликані тенденцією до природности, безпосередности, чого прозаїки сподівалися досягнути розвільненням класичних канонічних форм [11, с. 216]. Досліджуючи історію української новелістики, вчений вивів закон її жанрової різноманітності, згідно з яким майже вся друга половина XIX ст. йде під знаком вироблення максимально сконцентрованої новелістичної структури, до її класичних моделей. “Але як тільки цього досягнуто, починається нова деконцентраційна робота, пошуки нових форм композиції. [...] Новаторські експерименти йдуть у напрямку опозиції до тих жанрів, які виявляють загрозу стати канонічними. “Розкріпачення” ригористичних форм ведеться чи то під гаслом психологізму, чи то оновлення реалізму (хоч перше входить у друге), чи модернізму. Відбувається дифузія літературних родів і жанрів. [...] Толерується крайня “верлібність”, фрагментарність прози. Виникають різні форми “новелістичного нарису”. Йде безнастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і їх взаємонакладання, процвітає розмаїтість форм і барв. Стиль омузичується й збагачується “кольоровими” тропами” [11, с. 265–266].

Перо І. Франка також часто тяжіло до творів умовно незавершених, фрагментарних, без чітко розгорнутої фабули, натомість із високим зарядом ліризму, настроєвості, з вагомим елементом, запозиченим із інших видів мистецтва (малярства, музики, скульптури, кіно тощо), із нахилом до глибокого психологічного аналізу внутрішнього світу персонажів, до змалювання психологічних пейзажів, портретів. У доробку І. Франка з’являються такі жанри, як етюд, ескіз (шкіц), образок. Твори письменника “По селах”, “До Бразилії”, “Лесишина челядь”, “Мавка”, “Галицькі образки” (цикли і збірка), “*Obrazki galicyjskie*”, “В поті чола. Образки з життя робучого люду”, “Яндруси”, “В Перемишлі, де Сян пливе зелений...”, “Над великою рікою...”, “На лоні природи”, “У кузні”, “У столярні”, “Гірчичне зерно”, “Щука”, “Мій злочин”, “Гуцульський король”, “Поки рушить поїзд”, “Вівчар”, “Під оборогом”, “Дріада”, “Неначе сон”, “Син Остапа” та ін. посідають вагоме місце у його літературній спадщині, істотно збагачують жанрову, образну та стильову палітру української літератури кінця XIX – початку XX ст. та надають їй особливого значення. Усі вони разом із творами “На камені” та “*Intermezzo*” Михайла Коцюбинського, “*Impromptu phantasie*” й “*Valse mélancolique*” Ольги Кобилянської, “Діточа грудь у скрипці” та “*Adagio consolante*” Михайла Яцкова, “Голосні струни” Лесі Українки, “Побожна” Василя Стефаника, “Не-читальник” Леся Мартовича, “Листки” Марка Черемшини, “Стріча”, “Небіжчик” Богдана Лепкого, “Момент” Володимира Винниченка й багатьма іншими становлять цілий пласт надзвичайно цікавої та оригінальної фрагментарної літератури.

Термін “фрагментарний твір” отримав свою назву від слова “фрагмент” (франц. fragment, від лат. fragmentum – уламок, шматок) – тобто окремої частини мистецького твору, уривка тексту тощо [20, с. 722; 21, с. 637]. Отже, фрагментарний твір так чи інакше містить ознаки неповноти, незавершеності, є немовби частиною більшого твору. Часто враження неповноти й незавершеності залишається після прочитання цілком формально закінченого літературного твору. Очевидно, що фрагментарний твір відрізняється від інших відсутністю певних елементів: виразно окресленої фабули, розв’язки та епілогу, чітких авторських настанов, “розлитих” у тексті. За спостереженнями Романа Голода, “фрагмент вихоплює з безперервного потоку окремі “шматки життя” і тому, як правило, несподівано починається (наприклад, як продовження розпочатої “за кадром” розмови) і так само несподівано, обрубано, навіть не закінчується, а припиняється” [3, с. 238]. Фрагментарний твір відзначається сильнішим струменем настроєвості, ліризму, концентрацією авторської уваги на постаті, вчинку, деталі, плінних почуттях, відчуттях, враженнях, “роботі” психіки. Читач при цьому залишається з відчуттям обірваності події, думки, цілого світу, явленого у прагненні автора “зловити” й увічнити один із нього момент. Такий підхід до моделювання художнього світу призводить до трансформації традиційних жанрових структур, їх перемішування й витворення нових літературних форм, що особливо характерно для української літератури кінця XIX – початку XX ст. І. Денисюк з цього приводу писав: “На початку XX ст. в українській літературі множаться жанри фрагментарної прози. Перші критики, що забили тривогу з приводу цієї “пошесті”, приписували її появу модернізмові. Інші дослідники літератури початку XX віку доводили, що поряд із модерністичними пошуками йшли владні змагання за розвиток оновленого реалізму під впливом всеоновлюючого духу часу. Очевидно, дух неоромантизму, як і романтизму, стимулював розкріпачення, взаємопроникнення, трансформацію жанрів” [11, с. 215]. Природну потребу у фрагментарних творах І. Франко інтуїтивно відчув уже в 70-х роках XIX ст., наслідком чого й стала його “Лесишина челядь”.

Попри свою “розкованість”, розв’язність, позірну безсюжетність, фрагмент, на думку І. Денисюка, належить до складніших літературних жанрів, адже “при всій своїй ілюзорній свободі все ж повинен був концентрувати явища життя, відбирати не всі його скиби, а лише “найгарячіші”, монтуючи їх у певну цілість. Фрагментарна проза наближається до нарису, статті чи есе, які мають свій внутрішній план, скріплені жанром, ідеєю, думкою” [11, с. 216, 218].

Фрагментарна проза – поліжанрова й містить такі жанрові різновиди, як етюд, ескіз, образок, акварель тощо. Щоб уникнути плутанини у визначенні жанру того чи того твору, подаємо біль-менш усталені кваліфікації жанроформ такого типу. Отже, етюд – “у музиці, малярстві, графіці, скульптурі – твір, що дає поверхове, фрагментарне уявлення про зображувану митцем натуру, картину, настрій. У літературі – невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір настроєвого характеру”, як-от “Лесишина челядь”, “Поки рушить поїзд”, “Дріада” І. Франка, “Цвіт яблуні”, “Невідомий” М. Коцюбинського, “Дорога” В. Стефаніка, “У Кравчини обідають” Григора Тютюнника тощо. Поряд із поняттям “етюда” вживають його синоніми – студія, образок,

шкіц, ескіз, що вказують на свідому незавершеність твору. Може застосовуватися і як літературний або філософський нарис [16, т. 1, с. 358]. Ведучи мову про свідому незавершеність етюда, інше енциклопедичне видання образно вказує на таку ознаку цього жанрового різновиду, як “оте “ледь-ледь”, що робить його привабливим” [17, с. 259]. “Лексикон загального та порівняльного літературознавства” фіксує декілька значень для пояснення поняття “етюд”: “1. Мистецький твір (малярський, скульптурний, графічний), виконаний для ретельного вивчення природи і її форм, кольору, конструкції, взаємозв’язку з навколишніми предметами. Часто етюд є частиною майбутнього великого твору, його підготовчим матеріалом. 2. Інструментальна п’єса, що базується на використанні певного технічного прийому гри і призначена для вдосконалення майстерності виконання. 3. Невелике за об’ємом літературознавче дослідження. 4. Прозові невеликі замальовки з життя (“Лялечка”, “Невідомий”, “Цвіт яблуні” М. Коцюбинського; “Вечірня година”, “Засідання”, “Дорога” В. Стефаніка; “Три зозулі з поклоном” Г. Тютюнника, “Низькопов’язана” М. Вінграновського). Інколи етюдами називають нариси (зб. “Японські етюди” О. Гончара)” [2, с. 191]. І. Денисюк уважав етюд загальним поняттям, яке вміщує в себе такі види, як образок, акварель, картинка, а слова “нарис”, “шкіц” є просто синонімами “ескізу”. Дослідник виводить термін “етюд” від французького *étude* – “вивчення”, яке своєю чергою походить від латинського *studium* – “старанність”, “заняття”. “Звідси й українське “студія” як жанрова конкретизація передбачає старанне спостереження, навіть свого роду дослідження” [11, с. 223–224].

Ескіз – “незакінчений твір, загальна зарисовка майбутньої картини у малярстві, архітектурі, літературі тощо. Вживається іноді як шкіц, замальовка” [16, т. 1, с. 347]. У сучасному літературознавстві усталилося жанрове визначення ескізу як синоніма до нарису, але не публіцистичного, а художнього. Ескізність – це побіжність, приблизність, сумарність [11, с. 223–224]. Ескіз – жанр фрагментарної, часто безфабульної прози. У певних функціях ескіз збігається з етюдом, адже в малярстві це також чернетка, допоміжний начерк, нарис задуманої роботи, первісна зарисовка. Слово “ескіз” прийшло в українську мову з французької (*esquisse*), а шкіц – з німецької (*Skizze*) через польську (*szkic*). Сучасна енциклопедія подає своє визначення цього терміна, близьке до зазначеного: “Шкіц – стислий, ескізно окреслений твір, своєрідний начерк, зразком якого може бути новела “На золотих богів” Г. Косинки” [16, т. 2, с. 588]. “Слід особливо підкреслити, – застерігав І. Денисюк, – що часто синонімом ескіза, шкіца у літературі початку ХХ ст. є нарис. І тут не слід плутати нарис белетристичний з публіцистичним. Іван Франко ескізи Надії Кибальчич називав “новелістичними нарисами”, а “Szkice węglem” Г. Сенкевича перекладав як “Нариси вугіллям”. Так само сестра Лесі Українки Ольга Косач при перекладі “Банку рустикального” О. Кобилянської російською мовою підзаголовок “нарис” перекладала як “набросок”, а не “очерк”. Свої численні фрагменти Ольга Кобилянська називає по-українськи “нарисами”, які в німецькій пресі друкуються як “Skizzen”. Отже, “нарис” в кінці ХІХ ст. виступає: 1) у функції документально-публіцистичного твору (загальноприйняте сучасне розуміння цього слова); 2) у значенні ескіза до більшого твору; 3) у значенні ескізної техніки; 4) як фрагмент, сценка, образок в ескізній формі, і ця група превалює над всіма іншими” [11, с. 224].

Львівський дослідник запровадив чітке розрізнення між обома видами нарису (белетристичним, який входить до різновидів фрагментарної прози, та публіцистичним): “Якщо публіцистичний нарис характеризується документальністю (реальні прізвища, події, назви місцевостей), то белетристичний нарис такою самою мірою література художньої правди, як і новела, оповідання з вигаданими персонажами. Нарису (ескізу, шкіцу) як одному з видів фрагментарної прози властивий більшою чи меншою мірою нахил до безсюжетності й побіжного, “штрихового письма”, за висловом Василя Фащенко. Цей термін був дуже поширений у кінці XIX – на початку XX ст., що знайшло відображення у жанрововизначальних підзаголовках при назвах збірок”, наприклад “Покора. Нариси” (1899), “До світла. Новели і нариси” (1905) та “Сниться. Новели і нариси” (1922) О. Кобилянської, “В царстві сатани: іронічно-сентиментальні картини” (1900) М. Яцкова, “Наші знакомі (начерки)” (1901) та “Кроваве поле (нариси)” (1923) О. Маковея, “Земля. Нариси й оповідання” (1926) В. Стефаника та ін. [11, с. 224–225].

Окремим різновидом етюдів є образок – “просторово обмежений фрагмент, сцена, силует однієї постаті чи групи з більш-менш статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту. [...] Синонімом “образка” були ще “малюнок” і “фотографія”, що вказували передусім на фрагментарність, обмеженість певними рамками “дрібного” матеріалу, який не претендував на масштабність, але по-своєму був цікавий” [11, с. 228]. Сучасне енциклопедичне видання пояснює це поняття як “невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сценки, пластичний опис ситуації, наприклад “Галицькі образки” І. Франка, “Пе-коптьор”, “Відьма” М. Коцюбинського. Поширений у другій половині XIX ст. у творчості реалістів та натуралістів” [16, т. 2, с. 141]. Майстрами образка в українській літературі були Г. Хоткевич (“Гуцульські образки”), В. Стефаник (“Виводили з села”, “Стратився”, “У корчмі”, “Побожна” тощо), Марко Черемшина (“Злодія зловили”, “Парасочка”, “Парубоцька справа” та ін.), М. Коцюбинський (“Подарунок на іменини”, “Поєдинок”, “Persona grata”), І. Франко (“Лесишина челядь”, “Яндруси”, “Гуцульський король”, “Син Остапа” та інші твори) та ще багато письменників.

Акварель – “кольорово акцентований образок”, “особливо кольористичний, мальовничий образок, що своїм витонченим виконанням та картинністю бачення викликав асоціації з ніжнопрозорою технікою малярської акварелі” [11, с. 227, 229]. Акварелями називають також короткі фрагментарні літературні твори (шкіц, образок, етюд), у яких безпосереднє враження передається тонкими ліризованими пластично-зоровими образами. Вони (твори) названі так за асоціацією з технікою живопису [16, т. 1, с. 40]. Авторський підзаголовок твору М. Коцюбинського “На камені (Аквареля)” перейшов жанрову термінологічну систему, й тепер завдяки розкішному барвопису сміливо можемо називати акварелями також твори “На острові” того ж автора, “Дріаду” І. Франка, “Бурю” Є. Мандичевського. Є й збірка “Гірські акварелі” (1914) Г. Хоткевича.

Нарешті, поняття “образок” можна сприймати у вузькому та ширшому сенсах. У вузькому значенні – це жанр віршованої або прозової літератури, про що вже йшлося вище. У ширшому сенсі образок – це метажанр (наджанр), тобто “позародова жанрова ознака, яка зумовлює типологічну подібність різних жанрових форм” [15, с. 323]. У

такому розумінні образок є не стільки жанровою структурою, скільки підходом автора до моделювання художнього світу – його (світу) фрагментування, відбір особливо значущих моментів, котрі можуть не мати зримого початку чи завершення. Сам термін “образок” у цьому значенні вже має семантичне навантаження “невеликий образ”, себто фрагмент, уривок, частина більшої цілісності. Як метажанрове утворення образок може включати в себе такі жанри, як власне образок, етюд, оповідання, новела, повістка тощо. Так, до збірки “Галицькі образки” Франко включив образки “Малий Мирон”, “Трицева шкільна наука” та оповідання “Оловець”; збірка “В поті чола. Образки з життя робучого люду” містить етюд “Лешишина челядь”, оповідання з ознаками анекдоту “Два приятелі”, новелу “Муляр”, повістку “На дні”; до поетичного циклу “Галицькі образки” зі збірки “З вершин і низин” увійшли образки “Максим Цюник”, “Талаган”, “Баба Митриха” та ліричні медитації “Гадки на межі” й “Гадки над мужицькою скибою”.

Слід зауважити, що образок – це не лише прозовий жанр. Він існує і в віршованій формі як жанр ліро-епічної (рідше суто ліричної) поезії, в якій фабула зведена до мінімуму, а сюжет передає якийсь невеликий відтинок із життя персонажа (наприклад, “В шинку”, “Баба Митриха”, “Максим Цюник” з циклу “Галицькі образки” І. Франка).

Іван Франко добре розумів приховану в жанрах фрагментарної прози можливість урізноманітнення літературних форм. Нахил письменника до написання фрагментарних творів відповідав природі його таланту. У приватному листуванні письменник неодноразово підкреслював, що йому краще вдаються малоформатні твори (образки, етюди тощо), ніж романи чи повісті. Так, у листі від 21 травня 1892 р. до Агатангела Кримського він писав: “Я чую добре, аж надто добре, границі свого таланту, і ніяка похвала, навіть з уст таких компетентних знавців, як Веселовський або Дашкевич, не заставить мене забути про ті границі. Колись у “Правді” котрийсь український критик, не тямлю котрий, дуже вірно замітив в моїх писаннях певну сухість – я б назвав її вбожеством свіжих, пластичних вражень і образів, на котрі такий багатий, напр[иклад], Мирний або Короленко. Нема у мене дару (хоч є зусилля) викликати в читателю те, що називається Stimmung [настрій. – М. Л.], вирисувати фігуру “во весь рост”, з її оточенням, підхопити і передати наглядно процес її розвою, як се вміють такі великі майстри, як Золя та Діккенс (чи Ви замітили, що й Гоголь сього не вмів?). Я собі скромний мініатюрист і ледве чи зможу вибитися з тої тісної рамки. Широка повість, роман, мабуть, так і не дасться мені” [23, т. 49, с. 334–335. Курсив мій. – М. Л.].

У листі до Андрія Чайковського від 8 березня 1896 р. І. Франко знову відкривав деякі таємниці власної творчої психології: “Щасливий Ви чоловік, можете писати повісті! Я тепер іноді з тугою згадую ті часи, коли я, не раз голодний і холодний, сидів та “концентрувався в нутрі”, пишучи свої оповідання. Тепер ті часи для мене минули. Не те щоб вичерпався, – різні старі концепти, з давніх літ улюблені, та не виконані, так і блукаються по душі і напрошуються на світ Божий, та що, нема давньої свободи і безжурності! Та й, правду сказавши, не маю щастя до довших повістей. Руки закороткі, чи що. Ще на новелку вистарчить, а на довше не спроможуся. [...] Я мініатюрист і мікроскопіст, я привик знаходити цілий світ у краплі води, тож і не диво, що коли схочу обхопити ширшу сцену, цілий крайобраз, то силуюся обхопити і перенести його

в душу читача з усіми безконечними подробицями, а се, звісно, задача над мою силу, бо мій мікроскоп маленький, цілої околиці під нього не положиш” [23, т. 50, с. 74. Курсив мій. – М. Л.].

Творчі нахили письменника збіглися з загальними тенденціями розвитку української літератури. У праці “З остатніх десятиліть XIX віку” (1901) І. Франко зазначав, що “новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [23, т. 41, с. 524].

У тій-таки праці, порівнюючи “старе” й “нове” в українському письменстві, І. Франко дійшов переконання, що основною його ознакою на зламі XIX – XX ст. став поглиблений психологізм, тобто прагнення зазирнути глибоко в душу персонажа, простежити роботу його психіки й викликати певний настрій у читача: “В остатніх роках минулого десятиліття на нашій літературній горизонті появилася група молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури, тої, що, сприкривши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою штуки зробила: розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики. [...] Коли давніша повість чи то новела – не конче натуралістична, а й загалом – усе мала ціхи більше або менше докладно локалізованої події з мотивованою зав’язкою, перипетіями і розв’язкою, отже, виглядала як здвигнений після правил архітектоники більше або менше солідний будинок, то новіша белетристика робить зовсім інше враження. Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об’єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії. Нова белетристика – се незвичайно тонка філігранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблановість, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любить в смілих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках. Можна би теоретично говорити про і contra сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кожний напрям добрий, коли його репрезентанти – справдішні і живучі таланти” [23, т. 41, с. 525–526]. На літературну арену виходять тепер не “заокруглені” твори з чітким причинно-наслідковим розвитком сюжету, а фрагменти, “уламки” подій, що покликані вияскравити внутрішній світ людини, рух її думок, почуттів, вражень, настроїв, викликаних певними збудниками.

Отже, Франко часто експлуатував у своїй творчості фрагментарні жанри. Ще 1876 року він написав образок “Лесишина челядь”, поява й зміст якого вікликали дискусію. У ньому письменник мав на меті “змалювати контраст між красою природи і мізерією людського життя” [23, т. 33, с. 399]. Контраст у цьому творі й є основним засобом

зображення. Події відбуваються впродовж одного дня – від світанку до сутінків “на тлі “соковитого” сільського пейзажу, де колір, запах, поліфонія звуків творять вишукану, мікродеталізовану картину” [14, с. 73]. Фабула твору зводиться до процесу жнив на ниві Лесихи. На противагу красі літнього дня виведено дисгармонійні людські стосунки: між злою й “сукристою” вдовою Лесихою та її сином Гнатом, котрий зажив у селі слави злодія, з одного боку, та невісткою Анною, наймитами Василем на прізвисько Галай, дідом Зарубою і навіть донькою Лесихи Горпиною – з іншого.

У творі відсутній заокруглений сюжет. Композиція об’єднує три послідовно поєднані сцени: на нивці Лесихи, де працюють “челядники”, в її хаті та на вигоні, де Горпина прощається з Митром. Твір тяжіє до фрагментарності, ескізності. Картини виведено зримо й пластично, і ґрунтуються вони на різноманітних враженнях автора та персонажів від довколишнього світу, які безпосередньо впливають на їхні внутрішні стани.

У канву розповіді органічно вливається струмінь ліризму, випрозорюючи почуття персонажів. Таким чином І. Франко чи не вперше в українській прозі створив експериментальний фрагментарно-настрійний імпресіоністичний твір, жанр якого можна кваліфікувати як образок, тобто “невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сценки, пластичний опис ситуації” [16, т. 2, с. 141]. Імпресіонізм як естетична система поставав “із заперечення пізнавальних можливостей раціональних сил інтелекту, протиставляючи їм суб’єктивні враження як найістиннішу і єдино можливу реальність, а схоплення та відтворення цих вражень уважали за єдине гідне мистецтва заняття” [25, с. 40]. “Лешишиною челяддю” письменник лише закладав канонічні основи кваліфікації цієї течії у власній творчості і в контексті українського письменства.

У передмові до збірки ““Добрий заробок” і інші оповідання” І. Франко згадував, що його перші оповідання, зокрема “Лешишина челядь”, привернули увагу народівців, особливо Володимира Барвінського. Останньому, щоправда, була не до смаку техніка Франкового письма. “Могла б була вийти гарна ідилія, якби не той нещасний натуралізм, що псує ідилічне враження”, – говорив він, і був переконаний, що треба писати заокруглені оповідання, новели, романи, а не ескізи; вимагав, щоб повість викликала в читача патріотичні почуття. Франко ж відповідав, що головна мета літературного твору – “збудити такий чи інший настрій”¹; заявляв, що не відчуває в собі сили й не має такого дару обсервації, щоб створити “заокруглене оповідання” і подати в ньому повний малюнок усього суспільства чи бодай однієї його верстви; твердив, що “поперед усього треба малювати відносини, людей, поодинокі їх учинки з поглядом на їх окруження і на ті спеціальні особисті та громадські імпульси, що побуджують їх до такого, а не іншого ділання” [23, т. 33, с. 399]. Письменник вказував і на те, що різниця у вихованні людей із різних суспільних верств впливає на логіку їхнього мислення й поведінки, формує їхнє оточення – “малювати ті спеціальні логіки та психології” для

¹ Лука Луців з цього приводу розмірковував: “Франко хотів в “Лешишиній челяді” “збудити настрої читача” [...] – і це авторові вповні вдалося, бо читач на тлі гарної природи побачив людей, які тужать за щастям” [18, с. 110].

нього “дуже принадна річ” [23, т. 33, с. 399]. Лише після аналітичного студіювання суспільства в різних його “верствах та моментах” письменники могли б подумати “про синтез, про широкі заокруглені образи”. “Не біда, – продовжував І. Франко, – коли вони [такі студії. – *М. Л.*] будуть фрагментарні; се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті” [23, т. 33, с. 399–400].

Іван Денисюк влучно окреслив перехід Франкової творчої думки від жанру роману до твору фрагментарної прози: “Після похмурого і по-готичному несамовитого роману, накресленого різкими штрихами чорним вугіллем і білою крейдою, Франко несподівано вражає нас невеликою картинкою, такою собі акварелькою, ніжно-прозорою й осяйною, якою є його настроєвий образок-фрагмент “Лесишина челядь”. [...] Увага до колоритного тла і до накреслених на ньому силуетно постатей “челяді” запопадливої господині Лесиши, до пластичних зорових деталей та слухових редукувала фабулу ad minimum. Це своєрідна імпресіоністична студія. Витончено передано настроїв вечірньої години, ліризованої інтимними піснями – висловом тихої зажури” [10, с. 57].

Образок “Лесишина челядь” – не перший фрагментарний прозовий твір в українській літературі. Ведучи мову про творчість Марка Вовчка, І. Денисюк стверджував, що з появою її “Народних оповідань” (1857) у критиці з’явилися “такі жанровизначальні слова, як етюд, ескіз”, котрі “натякають на новаторство тодішньої малої прози”. Письменниця, на думку дослідника, “випереджує своїм новаторством, своєю могутньою силою лаконізму літературу на якихось піввіку. Лише початок ХХ ст. принесе (та й то не загальне) розуміння рівноправності ескіза, етюда” [11, с. 64]. А у творі Данила Мордовця “Старці”, написаному 1855 року, учений віднайшов “зародки фрагментарної прози, яка розвивається на початку ХХ століття” [11, с. 76]. Та своєю “Лесишиною челяддю” І. Франко надав нового імпульсу для еволюції фрагментарної прози.

Що фрагментарний твір став новаторським і не завжди зрозумілим явищем в українській літературі, – про це свідчать не завжди схвальні відгуки Франкових сучасників про “Лесишину челядь”. У праці “З останніх десятиліть ХІХ віку” (1901) І. Франко зізнався: “Скільки крові напсували нашій публіці і нашим редакторам ті невинні, невеличкі проби реалістичного малювання життя! Яких курйозів ми були свідками! Моєї “Лесишиної челяді” не могли зрозуміти – не для того, щоб там були які загадки, а для того, що се «заповідається як ідилія, а кінчиться дідько знає як»” [23, т. 41, с. 497]. Оцінку “Лесишиної челяді” сучасниками передано й у Франковому творі “Гірчичне зерно” (1903). Його персонаж, учитель гімназії Лімбах, висловлює свої враження від образка: “Найближчим часом я приніс і прочитав Лімбахові свою “Лесишину челядь”. Початок подобався йому.

– Гарно, гарно, – буркотів. – Є певна мелодія, є й пластика і невеличкий чуттєвий підклад. Ну-ну, далі!

Але коли я дочитав до кінця, він зморщив брови.

– Пощо ви попсували ідиллю? Початок заповідав ідиллю, а ви при кінці набовтали якогось квасу.

Я сказав, що у мене зовсім не було наміру писати ідилію, що я хотів кинути на папері профілі кількох осіб, які я знав у дитячих літах.

– Für die Katz! [Це ні до чого! – М. Л.], – мовив сердито Лімбах. – Кому яке діло до того, чи ви знали тих людей, чи ні? А ви спочатку розохочуєте, розігриваєте нас своїм малюнком природи, ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а ви тоді бух на нас холодною водою. І пощо? Що вам із того прийде? Се нечемно і... і нелосяльно. Се надужиття довір'я!

Я почав толкуватися, та не переконав старого.

– Ні, без потреби ви беретеся наслідувати того пана Золя. Без потреби. Він не доведе вас до добра, шукайте своєї власної дороги!" [23, т. 21, с. 331].

Старий Лімбах тонко підмітив найголовніші риси поетики "Лесишиної челяді", адже фрагментарність, зображення картини світу крізь призму вражень і введення у твір гострого соціального мотиву поступово віддаляє Франкову прозу від романтичної естетики й наближає її до концепції "наукового реалізму".

1885 року у Львові вийшла друком збірка Івана Франка "Галицькі образки" – друга прозова книжка письменника після збірки "Борислав. Картини з життя підгірського народу" (1877). До неї увійшли всього чотири твори: "Малий Мирон", "Грицева шкільна наука", "Оловець" та "Schönschreiben". Образки цієї збірки об'єднані наскрізною темою домашнього і шкільного виховання дитини. "Малий Мирон – дивна дитина", – так розпочинається образок "**Малий Мирон**" (написано 1879 р.). Дивним хлопчик здається усім, хто спостерігає за ним: "Сусіди тихо шептали собі, що Мирон "якесь не таке, як люди": іде та й розмахує руками, гуторить щось сам до себе, візьме прутик, швякає по повітрі або стинає головки з будяків та ластів'ячого зілля", а "коли часом відізветься з чим-небудь, то говорить таке, що старші як почують, то тільки плечима стискають" [23, т. 15, с. 65]. "Невітцівська дитина", "дурний хлопець", "туман вісімнадцятий" – так характеризують хлопчика, бо він "не вмів мислити так, як люди" [23, т. 15, с. 70]. Проте з погляду автора думки й учинки Мирона по-дитячому логічні й обґрунтовані. Сюжет твору розгортається шляхом нанизування епізодів, які й уможливають адекватне відтворення внутрішнього світу непересічної дитини, що досягається завдяки всезнанню автора, його здатності "читати" думки персонажа. За Вікторією Дуркалевич, "Мирон не тільки стикається із "дивним" світом природи, але й відчуває, що сам є окремим буттям, котре вимагає неабиякої уваги й зосередженості. Ця ситуація змушує Мирона до розмаїтих експериментів, пов'язаних передусім із пошуком відповідей на низку фундаментальних для нього запитань ..." [12, с. 70]. Останній із п'яти мікророзділів є своєрідним підсумком і водночас авторським прогнозом Миронового майбутнього. "Що з нього буде? Який цвіт розів'ється з того пупінка? Се й проповісти не тяжко" [23, т. 15, с. 70]. Талановиту дитину в кожному разі чекає "незавидна доля". Недаремно текст образка містить кількаразову авторську характеристику "Бідний Мирон!"

Цілком слушним є висновок Р. Голода про те, що твір "містить у собі елементи імпресіоністичного мистецтва", а саме психологізм у змалюванні внутрішнього світу дитини, прагнення відтворити найтонші зміни настроїв Мирона, "які залежать від тисячі зовнішніх і внутрішніх причин", схопити миттєві враження дитини від навколишньої

дійсності, багатство відтінків при її змалюванні [5, с. 70]. За композицією образок “Малий Мирон” справді нагадує “Лесишину челядь” і також є антидилією [5, с. 70].

У середині 1880-х років І. Франко працював над романом “Не спитавши броду”, однак завершити та опублікувати його йому не вдалося. Попри це, в періодичних виданнях письменник надрукував як окремі твори частини цього роману: “Гава. Образок з життя підкарпатського народу” (1888), “На лоні природи” (1890), “Гава і Вовкун” (1890), “Борис Граб” (1890), “Геній” (1890), “Гершко Гольдмахер” (1890) та “Дріада” (1905). Образок **“Гава”** (“Нawa”) пізніше увійшов до збірки “*Obrazki galicyjskie*” (1897). Твір належить до групи Франкових творів з центральною проблемою виховання та становлення особистості. Гава – 12-річний хлопчик-єврей, сирота, від природи наділений непересічними рисами характеру: “Ще дитиною проявляв він надзвичайну цікавість, проворність і хитрість і знав про життя-буття далеко більше і докладніше, ніж десятеро хлопських дітей в його віці” [23, т. 18, с. 7]. Уміло використовуючи вроджені здібності й пам’ятаючи передсмертні слова батька: “Хвала Богу, на початок і се добре” [23, т. 18, с. 7], – Гава поступово перетворився на вправного гендляр-гешефтсмана. За яку б справу не брався – з усього мав добрий зиск: торгував раками, яких сам і виловлював, дрібним, але потрібним у селянських господарствах крамом, жіночими прикрасами тощо. Жадоба збагачення так захопила його, що без жодних докорів сумління уклав на свою користь ошуканський контракт із родиною Староміських, який довів її до цілковитого зuboжіння. “Гава” – психологічний образок, який демонструє майстерність аналізу внутрішнього буття персонажа, його мислення, відчуття, емоції тощо.

На початку 1887 р. редакція газети “*Kurjer Warszawski*” оголосила конкурс на оригінальну повість із суспільного життя, дізнавшись про який, І. Франко взявся за написання роману “*Lelum i Polelum*” (“Лель і Полель”). Восени того ж року твір було завершено, проте жодної премії письменник не отримав і, попри всі спроби, свого роману не опублікував. Однак, деякі його розділи Франко оприлюднив як окремі твори, зокрема “*Jeden dzień z życia uliczników lwowskich*” (“Один день із життя львівських вуличних хлопців”, 1889), який відповідає першому розділові роману. Образок увійшов до збірки “*Obrazki galicyjskie*”, а в перекладі українською мовою письменник пізніше опублікував його під назвою **“Яндруси”** (1905).

У центрі уваги письменника й читача – 9-літні сироти-близнюки Владко й Начко Калиновичі, майбутні інтелігенти (адвокат і журналіст) та борці за українську національну справу, знаходять собі розваги в компанії таких самих вуличних дітей: “мухрають” (крадуть) на городах картоплю, моркву, кукурудзу й брукву і влаштовують посиденьки з цими смаколикami біля вогнища на околицях Львова. З малих літ Владко й Начко виявляють задатки лідерів, хвацьких майстрів своєї справи: “Ніхто з усієї компанії не вмів краще, ніж вони, упоратися в городі чи в садку, не міг так спритно уникати погоні, використовувати найменші схованки й повертатися з багатшою здобиччю” [23, т. 17, с. 284. Цитуємо за українським перекладом, поданим у 50-томовому Зібранні творів. – М. Л.]. “Яндруси” (тобто “вуличники”, “злодії”), “бестії”, “лелюм-полелюм”, “обмінчата”, “байстриюки”, “бухацькі душі”, “козаки” – так називають їх у компанії,

проте в цих характеристиках вчуваються й захват, і повага, й зазидки. Іван Ціхоцький спостеріг, що в цьому образку І. Франко “описав один день з життя «вуличних дітей», змусивши своїх малолітніх героїв «зашіварити» [заговорити. – М. Л.] цілком по-дорослому” [24, с. 202–203]. Асоціальну функціональність такого дитячого осередку автор пояснив цілковитою байдужістю суспільства, котра часто заглушує в дитячих душах поклики до доброго й високого. Споглядаючи гурт “шанталавців” біля лісового вогнища, розповідач розмірковує: “[...] діти в ту хвилину теж не бажали нікому нічого злого. Це вже не згряя львівських вуличних хлопчаків і обірванців, кандидатів до тюрем і лікарень, покидьків суспільства – це громадка добрих тихих дітей, що прагнули ласки й любові, здатних до всього, що добре й шляхетне, сиділа в яру біля вогнища й тулилася до коренів старого дуба. На жаль, вогнище незабаром погасне, пречудовий день добіжить до кінця, хвилинка захоплення тишею й красою природи мине, а суспільство як було, так і буде байдужим до долі своїх покидьків, як було, так і буде в десятки разів схильніше до помсти й кари, ніж до любові, пробачення й материнської дбайливості” [23, т. 17, с. 292–293].

Від самого дитинства брати відчують непояснювану, майже містичну нерозлучність (“дивну єдність”): “Хлопці, здавалося, навіть увяйти собі не могли, щоб кудись іти один без одного” [23, т. 17, с. 286]. “Ви справжні Лель і Полель, – сказав Стефко [один із вуличної компанії. – М. Л.], поплескавши їх обох по плечах. – Ніяким способом вас не розлучиш!” [23, т. 17, с. 286]. Брати твердо затямили заповіт покійної матері, що його озвучив перед дітьми Начко: “Я добре пам’ятаю, що вона казала нам перед смертю. Наказала, щоб ми, боронь Боже, один із одним не розлучалися... “Запам’ятайте мені, – говорила, – всюди і завжди тримайтеся разом! Бог вас разом покликав на світ, Бог вам і щаститиме доти, поки ви будете триматися разом!”” [23, т. 17, с. 286–287]. Материнський тестамент є одним із тих мотивів у романі, який рухає сюжет, адже брати часто випробовуватимуть його. “Jeden dzień z życia uliczników lwowskich” (“Яндруси”) також можна зарахувати до психологічних образків. У ньому досліджено психологію малих дітей-близнят, котрі, ставши сиротами, залишилися покинутими напризволяще у байдужому суспільстві.

Етюд “Поки рушить поїзд” (1898) – різновид малярської новели, який поглибив тенденцію І. Франка до написання безфабульних, фрагментарних творів. Він значною мірою експериментальний “як у контексті індивідуального творчого методу Івана Франка, так і загалом для тогочасного літературного процесу в Україні” [4, с. 157]. У центрі зображення І. Франка – опис процесу підготовки паротяга до їзди, руху. Власне, цей процес подано крізь призму сприйнятів і вражень автора – зорових, слухових, тактильних. Спочатку “Черепаха” ще спить – “холодна, нечутлива, мов заклата царівна в скляній труні. Крізь скляний дах її труни заглядав чимраз цікавіше молодий день; його зеленкуваті скляні очі почали звільна наливатися зразу сріблястим, далі золото-рожевим блиском. Крім шелесту щіток, котрими чищено машину, брязкоту залізних лопат і гуркоту вугля в тендері, не було чути нічого” [23, т. 20, с. 70]. Вона поступово прокидається, набирається сил і вже “сичить, мов тисяча лютих гадюк”, “всіми своїми частями грає, бринить, мов муха, зловлена в павутину”, “мов дикий звір”, готовий зірватися з місця [23, т. 20, с. 72].

Детально описуючи дії кондуктора, машиніста, кочегара, письменник не забуває й про колористичні й звукові образи та їхнє поєднання, про гру світлом і тінню, протяжністю й миттєвістю моменту, що, зрештою, дає всі підстави кваліфікувати цей твір як імпресіоністичний [4, с. 157–167]. Ось, наприклад: “Паляч Максим працює не озиваючися. Дзвенить шуфля, гуркочуть брили кам’яного вугля, котяться у паленище, кров’ю налилося Максимове лице, піт котиться градом із його закоптілого чола. Гуде огонь, грає котел. Ось рушився толоч, а на версі машини манометр зробив перший оборот. Машиніст ухопив за стерно. Почувся довгий свист. «Черепак» рушила з місця” [23, т. 20, с. 71]. Франкова малярська новела подає не статичний (нерухомий) пейзаж, як, наприклад, у “Лесишиній челяді”, а демонструє рухому картину, в якій зорові образи поєднано зі слуховими й дотиковими, що дає підстави стверджувати про поступовий рух Франкової прози до нових напрямів і течій початку ХХ ст.

Роман Голод наголошував, що “Франкова майстерність у синтезуванні образотворчого та живописного мистецтв найяскравіше проявилася в його пейзажистичі. Багатобарвністю, експресивністю, ліричністю та високим естетизмом позначені описи природи у творах «На лоні природи», «Щука», «Мій злочин», «Під оборогом», «Неначе сон» тощо. Вершиною ж естетичної довершеності та стилістичної цілісності є, поза сумнівом, оповідання «Дріада» [3, с. 246]. За жанром це – етюд, “приречений на фрагментарність”; “один із тих моментальних спалахів геніального Франка-віртуоза” [4, с. 246]. За О. Сербенською, твір справляє враження “гарного акварельного малюнка, виконаного у зелених та рожево-золотих тонах” [19, с. 116]. “Дріада” – одна із частин роману “Не спитавши броду”, який за життя автора так і не вийшов друком. Головний персонаж етюду “Дріада” (1905) – той самий Борис Граб, герой роману “Не спитавши броду” й однойменного оповідання. “Дріада” – уламок сюжету цього роману, проте не є його сателітом. Борис у цьому творі – вже не гімназист, а “медик і з замилювання гігієніст” [23, т. 22, с. 95], селянський син, котрий щойно повернувся додому зі студій у Відні й плекає мрію вибудувати лічницю в Карпатських горах. На лоні природи, в гірському лісі він оглядає місце для здійснення свого плану. Автор фіксує враження Бориса, викликані довкіллям: “Гора виглядала 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” [23, т. 22, с. 95–96].

До зорових вражень юнака долучено й слухові, які, власне, й відіграють важливу роль у процесі характеротворення персонажів: “В тій хвили почувся чистий, дзвінкий дівочий голос – десь немов над його головою. Борис слухав і тремтів, несвідомо боячися, щоб та пісня не урвалася, щоб голос не затих і щоб уся ота сцена, ті золоті плями на сухім буковім листі, і отой густо-зелений яр, і голос, і пісня, і оте солодке тремтіння його тіла – щоб усе те моментально не щезло, не розвіялося, не показалося злудою, сном, марою” [23, т. 22, с. 98–99].

Сюжет етюда побудовано так, що на тлі розкішної гірської природи (лісу) Борис Граб зустрічається з таємничою незнайомкою (ейдологічним варіантом Густі Трацької з роману “Не спитавши броду”), причому він спершу чує її пісню, тужливу й меланхолійну:

Пливе качур по Дунаю, –
Дай ми, Боже, що думаю! [23, т. 22, с. 99]¹.

Зачарований дзвінком співом, Борис відтак помічає поміж дерев “чудову дівочу головку”, “її лице та золотисто-яснової коси, вінцем покладені над висками”, “тоненьку шийку, щільно обліплена ковніром блідо-зеленої сукні” [23, т. 22, с. 101]. Дріада! “Хвилину він завагався; в його умі мелькнули старинні казки про дріад, лісових дівчат, богинь дерев, що іноді являються людям, але зараз же його розум висмиїв ті міфічні фантазії” [23, т. 22, с. 101].

Зустріч із дівчиною спершу сильно збентежила його. Ще б пак, адже він, селянський син, що стільки сил і старань доклав для здобуття освіти, становища, що вважав жінок предметом розкоші, “математичним зрівнянням із двома невідомими” [23, т. 22, с. 107], любив у всьому певність і ясність. А поява цієї “рожево-зеленої незнайомки” ніяк не могла вкластися в рамки його формул та розрахунків. “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 рахунки” [23, т. 22, с. 107].

Дівчина щораз наполегливіше втручається в його думки, позбавляє певности і ясности мислення: “Та тут у пишнobarвну тканину його мрій замішалася якась нова нитка. Майнула зразу мельком, а далі якимсь тягом рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка. [...] Ах, се та дріада, яку він так несподівано і в такій чудернацькій обставі здибав сьогодні рано ось тут унизу на стежці” [23, т. 22, с. 107].

Борис аналізує свої спостереження. Дівчина співала й розмовляла з ним по-українськи, співала проникливо (“ся українська пісня найдужче захопила його за серце” [23, т. 22, с. 107]), проте говорила з неруським акцентом, в рухах мала щось фантастичне, романтичне, манірне й претензійне, отже, україночку не була. Хлопець рішуче відкинув згадки про неї: “Ні, ні, се не для мене! Се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса. Что мні і тобі, жено?”

І він махнув рукою, немов бажав відігнати спокусливого демона” [23, т. 22, с. 108].

Неспівмірність темпераментів чоловіка і жінки в “Дріаді” набуває дещо іншого пояснення, як порівняти з “Сойчиним крилом”. Борис воліє забути хвилину зустріч із незнайомою дівчиною, котра причарувала його, через національну різницю: “Ні, ні, їй не місце у мріях селянського сина, лікаря, що має перед собою важкі особисті й національні задачі” [23, т. 22, с. 107]. Твір має типовий новелістичний фінал: коли Граб згадує “рожеву головку в золотистім вінці кіс і з продовженням зеленого хвоста”,

¹ Ще 1880 року, відбуваючи ув’язнення в коломийській тюрмі, І. Франко записав від співкамерників Францішка та Кароля Батовських із Ценяви Коломийського повіту (тепер Коломийського району Івано-Франківської області) цілу низку народних пісень, що їх пізніше вклав в уста своїх персонажів: “Ой не жалуй, моя мила, що я п’ю...” співають персонажі роману “Борислав сміється”, повістки “Яць Зелепуга”, оповідання “Полуйка”; “Ой дубе, дубе кучерявий...” (у Франковій переробці “Ой ти, дубочку кучерявий...”) вкладено у свідомість Регіни з “Перехресних стежок”; нарешті, пісню “Пливе качур по Дунаю...” співає Густя з новели “Дріада” [див.: 6, с. 98].

з його грудей злітає “важке, тужливе зітхання” [23, т. 22, с. 108]. “Цей кінцевий акорд, – розмірковував І. Денисюк, – акцентує ідею непереможеності магії “вічно жіночого” будь-якими чоловічими “теоріями”, а також свідчить про нездоланність романтичного первня у житті найраціональніших мужчин” [8, с. 172].

Дослідники давно звернули увагу на виразні риси імпресіонізму у творі. “Кольористичною ж насиченістю описів, – влучно спостеріг Р. Голод, – “Дріада” може конкурувати з багатобарвністю картин імпресіоністичного живопису. [...] Все це різнобарвне море гармонійно хвилюється в такт із настроєм головного героя, а інколи без перешкод переливається у світ його фантазії та уяви” [3, с. 246]. Марія Лапій звернула увагу на такі творчі знахідки І. Франка у цьому творі, як: активація принципу “миттевості”, мікроскопізму, пуантилізму; поглиблена увага до межових станів, зображення моменту “зламу”, перехідности, процесуальности, мінливости, різноплановости природи; вправне нюансування та оптичне змішування кольорів, відтінків; підміна активності глядача активністю пейзажу, коли “поступово виникає картина, що потребує спостереження у часі, інтенсивности розкриття і розквіту фарб, наростання кольористичної феєрії, що, зрештою, доходить до кульмінаційного моменту екстатичного захвату” [14, с. 170]. Фрагментарність, пленер (етюд увійшов до збірки “«На лоні природи» і інші оповідання”), психологізація відчуттів і вражень, котрі й становлять собою основну суть сюжету, – все вказує на перебування Франка-письменника в силовому полі імпресіоністичної поезики початку ХХ ст.

У центрі подій новели **“Неначе сон”** (1908) – селянська родина: старий удівець Мирон, його мати, яка тримає дім у своїх руках, і його молода дружина Марися. Увагу письменника зосереджено на любовному трикутнику “чоловік – дружина – коханець”, адже Марися потайки зустрічається з парубком Нестором, місцевим дяком. Сюжет начебто банальний, але важливу у творі функцію оцінки персонажів виконує Миронова мати, котра знає про адюльтер молодій невістці. Сина вона називає нездарою, старим удівцем, якому “заманулося молодій жінки”. Марися ж для неї – “невісточка, “квітка”, і звертається вона до неї лагідно, з любов’ю. “Невістка Марися уособлює красу і ніжність, лагідність і радість земного буття, – слушно зауважував І. Басс. – Своєю присутністю вона створює піднесений настрій, сяє серед інших, мов прозорий криштал. Її ніжна пристрасна пісня, зустріч з Нестором, таким же молодим і вродливим, як і вона, нестримне гаряче почуття, що кинуло їх одне одному в обійми, – все це звучить в новелі як переможний гімн життю” [1, с. 112].

Початковий опис сільської хати нагадує картину художника-імпресіоніста: “Новенька селянська хата з білими стінами, з ясними вікнами, збудована в дві половини, під насупленою стріхою, в віночку розлогих верб і яблунь, що хиляться над нею, осяяна блиском літнього південного сонця. Відчинені сінешні двері, в хаті рух, і стукіт, і веселий гамір. Хто від жнив, хто з косовиці, господар і слуги прибігли на часок додому, щоб пополюдувати. Поле близенько, широким вінцем розкидане довкола хаток невеличкої, десятихатої слободи, то йдуть на полуденок додому...” [23, т. 22, с. 318].

Новела майже цілковито зіткана з таких описів – пейзажних, портретних (Марисі й Нестора), інтер’єрних. У ній, за спостереженням О. Сербенської, все “забарвлене

золотом” [19, с. 119]. Ці описи дають авторові змогу чіткіше окреслити характери персонажів та порушити вагомі соціальні та індивідуальні психологічні проблеми.

Повернувшись із зустрічі з коханцем, молода жінка одразу потрапляє в ніжні обійми свекрухи: “Ти моя доненько! Ти моя квітонько! Ти моя радість! Шкода тебе для такого нездари, як твій муж. Я знала, що ти відчуєш се й сама. Та проте будь благословенна в Бога, що прийшла звеселити нашу хату. І приведи мені внука, щоб був гідний тебе і мав таку золоту головку, як він” [23, т. 22, с. 322]. “Баба” має на увазі Нестора, і ця сцена є в новелі вендепунктом: для читача вона несподівана, адже мати в ній керується не голосом крові, а голосом розуму. Справді, “вища логіка продовження роду, буяння життя на землі виявляється сильнішою й важливішою, аніж буденна логіка родинно-шлюбних стосунків” [22, с. 209].

Так у творі підтекстом прочитується еротичний мотив. Молода жінка, сповнена жаги кохання (про це свідчить і її пісенька), вийшовши заміж за старого удівця-“нездару” (мотивація такого кроку залишилася поза текстом), змушена шукати більш вдалої сексуальної партії. Проте мати позашлюбні стосунки – означає наражати себе на неабияку небезпеку: хтось скеровує на молодицю “наслання”. Повернувшись додому, Марися з подивом зауважує, що молоко в коморі кипить без вогню: “І о диво: молоко в горшках немовби кипіло, клекотіло, шуміло і клубилося і почало, мов кип’яток, утікати з горшків, заливаючи лавку і поміст холодною піною” [23, т. 22, с. 321]. Чари виявляються настільки сильними, що змушують “бабу”, “що вже три роки не злазить з печі” [23, т. 22, с. 319], підвестися на ноги.

Свекруха в новелі “Неначе сон” – одна з т. зв. “непростих” у Франковій прозі, тобто людина, наділена надприродними властивостями й здібностями. Вона, за І. Денисюком, “глибоко компетентна у «чорній магії»” [9, с. 117], “знахарка-відунка, баба-характерниця” [22, с. 209], яка відчуває “наслання” і вчить Марисю, як захиститися від нього: “«Перехрести горшки і поплещи кожний навхрест долонями та плюнь три рази на лівий бік!» [...] Марися зробила се, і молоко зараз заспокоїлося в горшках, хоч утрата його була досить значна” [23, т. 22, с. 321].

У канву Франкової новели влітається народнопоетичний магичний ритуал замовляння від чарів; ритуал, який справді стає чудесним покажчиком прихованих від загалу любовних стосунків. Той-таки І. Денисюк дослідив генезу мотиву кипіння молока без вогню, глибоко закоріненого в українському та чужоземному фольклорі [9, с. 113–117], й назвав новелу цікавим прикладом модерністичного фольклоризму. “Очевидно, – розмірковував учений, – з розвитком модерністичних концепцій мистецтва посилювалося розуміння його як гри. Своєрідний ребус з молоком тут застосований саме в такому ключі. Літературно-фольклорний символізм і сюрреалізм був притаманний теж іншим творам Франка останнього періоду його творчості («Син Остапа», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та інші)” [9, с. 118].

Новела, осяяна сонцем і зігріта літнім теплом, складається з кількох невеликих фрагментів, перший із яких, вступний, поданий з голосу автора, одразу націлює на те, що сюжет розгортатиметься на межі реального й ірреального, сновидного, водночас пронизаного тугою за рідними краєвидами: “Неначе ві сні, виринають перед моєю

душею забуті тіні давньої минувшини, рисуються виразними силуетами на тлі крайобразу мого рідного села і промовляють до мене давно нечутними, простими тихими словами. І ворушать моє серце, і витискають сльози на очі. Чи маю вас ловити, тіні, сіттю слова? Чи маю виводити на денне світло те, що примерещилося мені в сонній уяві?” [23, т. 22, с. 318]. І письменник ловить “тіні минувшини” “сіттю слова”, моделюючи ідилічну картину, фрагмент із споминів, скомпонований за новелістичними законами. Сучасна дослідниця має цілковиту слушність, коли стверджує, що в новелі “Неначе сон”, як і в повісті-новелі “Сойчине крило”, “ідилічна пленеристика вкорінена у буколістично-пасторальну традицію опису особливого хронотопу – райського місця (*locus amoenus*), у якому дійсність, актуальний час протиставлено позачасовості, вічності (щасливо застиглий миті); лінійний хронос життя персонажа – замкненій циклічній моделі природного часу; хаос, дисгармонію, напругу – впорядкованості, гармонії, простоті” [14, с. 14].

Автор ловить давні людські силуети сіттю слова, неначе апостол Петро (тоді ще Симон-рибалка) з євангельського тексту, котрий за словом Ісуса ще раз закинув невід у Генезаретське озеро: “Коли він [Ісус. – *М. Л.*] перестав говорити, сказав до Симона: “Відчали на глибінь та й закиньте ваші сіті на ловитву”. Озався Симон і каже: “Наставнику, всю ніч ми трудилися і нічого не піймали, але на твоє слово закину сіті”. Так вони й зробили, і піймали велику силу риби, і їхні сіті почали рватися”. Коли Симона від побаченого огорнув жах, Ісус сказав до нього: “Не бійся! Віднині людей будеш ловити” [13, с. 79]¹.

Події новели “**Син Остапа**” (1908) відбуваються у сновидінні, змістом якого є алогічна поведінка божевільного, зокрема різка зміна його настроїв. У сюжеті цього короткого твору виокремлюється кілька основних “вузлів”: зустріч оповідача з 15–18-літнім юнаком, котрий називає себе сином Остапа, домагається спадку по батькові і виявляється божевільним; подорож обох персонажів у супроводі поліціантів до поліцейного відділку й ексцентрична поведінка хлопця; і, нарешті, пуант: “син Остапа” стріляє з револьвера в голову оповідача. При цьому Франко використовує засіб так званого неоголошеного сну, коли читач не знає про сновізійний характер твору, але вже перебуває в часопросторі сновидіння.

І. Денисюк кваліфікував жанр твору як шкід [7, с. 144] – різновид белетристичного (не публіцистичного!) нарису з нахилом до фрагментарності, безсюжетності й побіжного, “штрихового письма” [11, с. 195]. На нашу ж думку, “Син Остапа” має всі ознаки новели, а саме лаконічність (обсяг становить неповних чотири сторінки у 50-томовому Зібранні), внутрішню місткість, редукція описів і передісторій, один персонаж, за яким ведеться прискіпливе спостереження (інші, як-от: оповідач, комісар поліції – відтягнені на дальній план), підтекст, чимало недомовленостей і загадок, які спонукають дослідників до пошуків і реконструювань. Виразної художності та сугестивності додають новелі химерне плетиво сновидіння, гротеск, а також ті індивідуальні мовно-стилістичні ознаки та подієвий фактаж, котрі дають змогу пластично змоделювати поведінку божевільної

¹ Схожий епізод є й у Євангелії від Марка (1: 16–18). Ісус обіцяє зробити рибалками людей Симона й Андрія [13, с. 47].

людини. Ведучи мову про модерністську новелу, той-таки І. Денисюк наголошував: “Перш за все, повторюємо, сюжет – не вузол причинно-наслідкових логічних подій. Модерністична новела – це новела-візія, якій властива аморфність і довільність асоціацій реального й нереального за принципом сну” [11, с. 242].

Сюжет новели майже не визнає каузальних зв’язків між епізодами; автор не дошукується, як це нерідко траплялося раніше, причин хвороби свого персонажа, не повідомляє про його статус, не прогнозує його майбутньої долі – нічого не витлумачує й не пояснює. Тому в тексті твору так багато загадковості й таємничості. Вагому роль у новелі відіграє діалог, побудований із максимально лапідарних фраз, із яких, власне, оповідач (один із його учасників) зробив висновок про психічну хворобу відвідувача. Ось, наприклад:

– “Питаю його, як називається.

– Я ніяк не називаюся.

– А яке ж твоє ім’я?

– Син Остапа.

– А як тебе кличуть?

– Du або Schweinskerl [ти або свиня. – *М.Л.*] [...].

– Що ж вас пригнало?

– Я син Остапа.

– Якого Остапа?

– Не знаєте Остапа? Його в Відні всі називали не інакше, як Остап.

– Не можу знати. Може, Остап Терлецький?

– Тер-тер-тер-ррр, – затеркотів син Остапа. – Прокляте свинство називатися так, що чоловік мусить зламати язик, аби вимовити його. Я приїхав по спадок по Остапі” [23, т. 22, с. 323–324].

Син Остапа, котрий відвідує оповідача, – “молодий, безвусий ще хлопчик, може 15–18 літ, у якімось спортивім, не шитім, а плетенім із синьої волічки убранні, що щільно облягає його молоде пахуче тіло, і в плащику, на взір сокольського” [23, т. 22, с. 323]. Чудернацька одежа, дивний спосіб вести розмову, нав’язливі ідеї, що ними опанований персонаж, упевнюють оповідача в божевільлі хлопця. Той назвав себе паничем, котрий любить “пси, коні і кокоток”, безапеляційно заявив, що йому в спадок належить 100 000 ринських, на ренту від яких він планує жити, вимагає негайно вести його до директора поліції, погрожуючи співрозмовникові револьвером. Ба більше, захворювання сина Остапа виявляє симптоми буйного шаленства: у трамваї “він наробив страшного вереску, кидався і копався, мов навіжений, кусав усіх і дряпав нігтями до крові”; “він устиг порозбивати всі шибки в вагоні, всі дзеркала і поперед усього скляну баню електричної лампи, не перестаючи при тім вити, та ревти, та вищати, імітуючи різні звірячі голоси”; у поліцейському відділку “він у страшнім болю кидався і ревів, та гатив поліціантів іззаду кулаками, та микав їм з лютості волосся цілими жмутами, дер їх нігтями, поки зовсім не окровавив їх” [23, т. 22, с. 325].

Однак оповідача (свідка цих сцен) найбільше вражає кардинальна зміна настрою протагоніста, котра також свідчить про важку душевну недугу: “І тут нараз яка ж зміна!

Замість шаленого крикуна просто хлопчик-душка. Мов малпочка, сердечно регочучись, він поскакав по канцелярії та й гиц на коліна до старого директора. Обхопив за голову тай став сміючись цілувати його лице і колючу бороду. [...] Вивернувши кілька козликів на дивані, він знов штрикнув на коліна директора і почав цілувати його” [23, т. 22, с. 325]. Втім, нав’язлива лагідність знову змінюється агресією: коли оповідач просить віддати хлопця в клініку для божевільних, той, вибравши зручний момент, стріляє йому в голову. Фінальний епізод новели є її пуантом і водночас вендепунктом: “Я закричав страшенно – і прокинувся. Голова справді боліла, але я даремно шукав крові, що плила б від дійсного пострілу. Значить, то був тільки сон” [23, т. 22, с. 326].

І. Денисюк зазначає, що твір “Син Остапа” “заснований на підсвідомості хворого вже автора, на його галюцинаціях” [7, с. 144]. Беручи до уваги те, як детально й пластично описано в новелі поведінку божевільного, можна припустити, що таку сонну візію бачив сам І. Франко. Зрештою, уже доведено, що власні сновидіння й галюцинації письменник нерідко переносив на сторінки своїх творів (наприклад, “Перехресні стежки”, “Великий шум”). Сонна візія самого автора, отже, є одним із джерел сюжету новели. Засіб сновидіння І. Франко використовував у своїй творчості постійно, починаючи від “Петрів і Добошуків” та циклу “Борислав”. Однак наприкінці першого десятиліття ХХ ст. ірреальне (іраціональне) стає надто важливим компонентом не лише творчого, а й загалом психічного життя письменника. Не випадково дві його останні новели – “Неначе сон” та “Син Остапа” – вдягнуті в шати сновидіння, де візійна дійсність поставлена в паритетні умови з дійсністю реальною. Точніше було б сказати, що ці новели є сновидіннями у формі літературного твору. Маємо тут справу з особливим психотипом Франкової творчості з виразним сновізієним дискурсом, ферментованим, звісно ж, попередньою художньою та науковою практикою митця.

Як бачимо, у прозовому доробку І. Франка фрагментарні твори посідають неабияке місце. Це свідчить, по-перше, про те, що письменник не залишався осторонь новітніх тенденцій літературного процесу, зокрема до фрагментаризації художнього світу й буття людини в ньому. По-друге, образок, етюд, ескіз у творчості Франка – явища не випадкові, спонтанні чи принагідні, а покликані до життя свідомими засадами, суголосними з відчуттям власного таланту “мініатюриста й мікроскопіста”, здатного доглядіти багатобарвний світ у краплині води. І, по-третє, такими творами, як “Лешишина челядь”, “Малий Мирон”, “Неначе сон”, “Син Остапа” та ін., письменник збагачував жанрово-стильову палітру української літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Басс І.* Художня проза Івана Франка. Київ: Наукова думка, 1965. 316 с.
2. *Волков А.* Етюд // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 191.
3. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. 288 с.
4. *Голод Р.* Локомотив “на крилах із гармоній”: мікростудія Франкового оповідання

- “Поки рушить поїзд” // Українське літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Вип. 70. С. 157–167.
5. *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяря. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. 108 с.
 6. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. Кн. 5: Не пора! 423 с.
 7. *Денисюк І.* Австрійські мотиви у прозі Івана Франка // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 142–146.
 8. *Денисюк І.* Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової “Дріади”) // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 163–173.
 9. *Денисюк І.* Казковий чудесний показчик у новелі Франка “Неначе сон” // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 107–118.
 10. *Денисюк І.* Новаторство Франка-прозаїка // *Записки НТШ.* Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції. С. 52–66.
 11. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів: Академічний експрес, 1999. 280 с.
 12. *Дуркалевич В.* У пошуках наративної ідентичності: індивідуальний міф у творах Івана Франка, Анджея Хціока і Бруно Шульца. Дрогобич: Коло, 2015. 366 с.
 13. *Свангелія Г. Н. І. Х.* від Луки. Розділ 5, вірші 4–10 // *Святе Письмо Старого та Нового завіту.* Б. м., 1991. С. 71–111.
 14. *Ланій М.* Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та “Молодої Музи”: семантика й поетика. Київ: Наукова думка, 2016. 276 с.
 15. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства.* Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
 16. *Літературознавча енциклопедія:* у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. Київ: ВЦ “Академія”, 2007. Т. 1: А–Л. 608 с.; Т. 2: М–Я. 624 с.
 17. *Літературознавчий словник-довідник.* Київ: ВЦ “Академія”, 1997. 752 с.
 18. *Луців Л.* Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. Нью-Йорк; Джерзі-Сіті, 1967. 653 с.
 19. *Сербенська О.* Мовний світ Івана Франка (статті, роздуми, матеріали). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 372 с.
 20. *Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука.* Київ, 1974. 776 с.
 21. *Словник української мови:* в 11 т. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 10. 658 с.
 22. *Тихолоз Б., Тихолоз Н.* “Голос духа чути скрізь...” (міфологічні персонажі в структурі Франкового тексту) // *Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси) / Катерина Дронь, Богдан Тихолоз, Наталія Тихолоз, Алла Швець.* Львів, 2007. С. 170–231.
 23. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 томах. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
 24. *Ціхоцький І.* Мова прози Івана Франка (стилістичні новації). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 280 с.
 25. *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. Київ: Критика, 2006. 296 с.

REFERENCES

1. Bass, I. (1965). *Khudozhnia proza Ivana Franka*. Kyiiv: Naukova dumka.
2. Volkov, A. (2001). Etiud. In: *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva*. Chernivtsi: Zoloti lytavry.
3. Holod, R. (2005). *Ivan Franko ta literaturni napriamy kintsia XIX – pochatku XX stolittia*. Ivano-Frankivs'k: Lileia-NV.
4. Holod, R. (2008). Lokomotyv “na krylakh iz harmonij”: Mikrostudiiia Frankovoho opovidannia “Poky rushyt’ poiizd”. In: *Ukr. Literaturoznavstvo*. Lviv: LNU imeni Ivana Franka, vyp. 70.
5. Holod, R. (2000). *Naturalizm u tvorchosti Ivana Franka: do pytannia pro osoblyvosti tvorchoho metodu Kameniaru*. Ivano-Frankivs'k: Lileia-NV.
6. Horak, R., Hnativ, J. (2005). *Ivan Franko*. Lviv: VTs LNU imeni Ivana Franka. Kn. 5: *Ne pora!*
7. Denysiuk, I. (2005). Avstrijs’ki motyvy u prozi Ivana Franka. In: Denysiuk I. *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi*: U 3 tomakh, 4 knykhakh. Lviv. T. 2: Frankoznavchi doslidzhennia.
8. Denysiuk, I. (2005). Barva, melodiia i temperatura sensations i sentiments (mikrostudiiia Frankovoi “Driady”). In: Denysiuk I. *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi*: U 3 tomakh, 4 knykhakh. Lviv. T. 2: Frankoznavchi doslidzhennia.
9. Denysiuk, I. (2005). Kazkovyi chudesnyi pokazhchuk u noveli Franka “Nenache son”. In: Denysiuk I. *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi*: U 3 tomakh, 4 knykhakh. Lviv. T. 2: Frankoznavchi doslidzhennia.
10. Denysiuk, I. (2005). Novatorstvo Franka-prozaiika. In: *Zapysky NTSh*. Lviv. T. CCL: Pratsi Filolohichnoi sektsii.
11. Denysiuk, I. (1999). *Rozvytok ukraiins’koi maloi prozy XIX – pochatku XX st.* Lviv: Akademichnyi ekspres.
12. Durkalevych V. (2015). *U poshukakh naratyvnoi identychnosti: indyvidualnyi mif u tvorakh Ivana Franka, Andzheja Khtsiuka i Bruno Shultsa*. Drohobych: Kolo.
13. Ievanheliia H. N. I. Kh. vid Luky. Rozdil 5, virshi 4–10 (1991). In: *Sviate Pys'mo Staroho ta Novoho zavitu*. B. m.
14. Lapij, M. (2016). *Psycholohichnyj pejzazh u prozi Ivana Franka i “Molodoji Muzy”: semantyka i poetyka*. Kyiiv: Naukova dumka.
15. *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva*. (2001). Chernivtsi: Zoloti lytavry.
16. *Literaturoznavcha entsyklopediia*: U 2 t. / Avtor-ukladach J. Kovaliv. (2007). Kyiiv: VTs “Akademiiia”. T. 1: A–L. T. 2: M–Ja.
17. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk*. (1997). Kyiiv: VTs “Akademiiia”.
18. Lutsiv, L. (1967). *Ivan Franko – borets’ za natsionalnu i sotsialnu spravedlyvist’*. N’iu-Iork; Dzherzi-Syti.
19. Serbens’ka, O. (2006). *Movnyi svit Ivana Franka (Statti, rozdumy, materialy)*. Lviv: VTs LNU imeni Ivana Franka.
20. *Slovnyk inshomovnykh sliv* / za red. O. S. Melnychuka. (1974). Kyiiv: Hol. Redaktsiia URE AN URSSR.
21. *Slovnyk ukraiins’koi movy*: v 11 tomakh. (1979). Kyiiv: Nauk. dumka. T. 10.
22. Tykholoz, B., Tykholoz, N. (2007). “Holos dukha chuty skriz’...” (Mifolohichni personazhi v strukturii Frankovoho tekstu). In: *Mifopoetychni obrazy v khudozhniomu sviti Ivana Franka (eidolohichni narysy)* / Kateryna Dron’, Bohdan Tykholoz, Nataliia Tykholoz, Alla Shvets’. Lviv.

23. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv: u 50 tomach*. Kyiv: Naukova dumka.
24. Tsikhots'kyi, I. (2006). *Mova prozy Ivana Franka (stylistychni novatsiji)*. Lviv: VTs LNU imeni Ivana Franka.
25. Iakovenko, S. (2006). *Romantyky, estety, nitssheantsi. Ukrain's'ka ta polska literaturna krytyka rannioho modernizmu*. Kyiv: Krytyka.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

FRAGMENTARY GENRES IN THE PROSE OF IVAN FRANKO

Mykola LEHKYI

*Ivan Franko National University of Lviv,
Institute of Ivan Franko studies,
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: lehkyi.m@gmail.com*

The article examines the fragmentary prose works of Ivan Franko, it is found that the fragmentation of the art world and human existence in it was one of the brightest trends in European, including Ukrainian, literature. I. Franko's pen also often gravitated to works that were relatively incomplete, fragmentary, without a clear plot, but with a high charge of lyricism, mood, with a significant element borrowed from other arts (painting, music, sculpture, etc.), with a tendency to deep psychological analysis world of characters, to depict psychological landscapes, portraits. Fragmentary prose is multi-genre and contains such species as sketch, outline, image, watercolor, etc.

The paper outlines the most important features of sketch, essay, watercolor, image (genre and supergenre). It is noted that I. Franko well understood the possibility of diversification of literary forms hidden in the genres of fragmentary prose; The writer's inclination to write fragmentary works corresponded to the nature of his talent (it is no coincidence that he called himself a miniaturist and microscopist), and his creative intentions coincided with the general trends in the development of Ukrainian literature. I. Franko became convinced that his main feature at the turn of the nineteenth and twentieth centuries was in-depth psychologism, that is, the desire to look deep into the character's soul, trace the work of his psyche and evoke a certain mood in the reader. Now the literary arena is not "rounded" works with a clear causal development of the plot, and fragments, "particles" of events designed to brighten the inner world of man, the movement of his thoughts, feelings, impressions, moods caused by certain pathogens.

The works of I. Franko "Lesykha's servants", "Little Myron", "Crow", "Street children", "While the train is moving", "Dryad", "Like a dream", "Son of Ostap" were analyzed.

Keywords: fragment, sketch, outline, sketches, essay, watercolor, image, psychologism, mood.

ПУБЛІКАЦІЇ

УДК 821.161.2-94.09»18»:929(477.83-25)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/uls.2022.86.3668>

ІВАН ФРАНКО У ВІЗІЇ СИНА: МАЛОВІДОМИЙ СПОГАД ТАРАСА ФРАНКА

Святослав ПИЛИПЧУК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
Інститут франкознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: pylypchuk.sviat@gmail.com*

Запропоновано републікацію та аналіз маловідомого спогаду Тараса Франка про батька. З'ясовано значний евристичний потенціал мемуарного образка. Відзначено свіжість та колоритність синових свідчень про життєвий та творчий шлях Івана Франка. Зокрема взято до уваги інформацію про мандрівки родини Франків мешканнями Львова; про спільні походи на Крайову виставку, що функціонувала з червня по жовтень 1894 року у Стрийському парку; про роль Івана Франка в упорядкуванні книжкової частини в етнографічному відділі виставки та даліше висвітлення діяльності цього відділу у серії публікацій на сторінках “Кур’єра Львівського”; про батькове захоплення рибальством і апробацію різних способів “полювання” на рибу, зокрема й так званого прийому “на трукту”; про історію однієї приповідки, яка, потрапивши “у сіті” феноменальної Франкової пам’яті, згодом збагатила колекцію народного мудрослів’я у понад тридцятитисячному корпусі “Галицько-руські народні приповідки”; про особливості “функціонування” творчої робітні генія та про багато інших фактів, які дають змогу пізнати Івана Франка як “цілого чоловіка”.

Ключові слова: спогади, автобіографія, крайова виставка, етнографічний відділ, риболовля, творчий процес.

Син Івана Франка, Тарас, залишив чимало цінних та багатих на цікаві факти спогадів про батька. Ці унікальні мемуарні записки можна порівняти з розсипаними перлами, бо були вони опубліковані у різних газетах, журналах, ювілейних видання. Деякі спогадові свідчення взагалі не побачили світ за життя Тараса Франка та довгий час “вилежувалися” в архівах. Водночас варто пам’ятати, що усі оприлюднені матеріали пройшли через дрібне сито вибагливої радянської цензури та були відповідно “вихолощені”, аби представити Івана Франка лише у потрібному для “совецької” ідеології світлі, лише як борця за права покривджених і пригноблених, лише як гранітного чи забронзовілого “Каменяра”. Нерідко

Тарасові мемуарні нотатки не вписувалися у дозволений цензурою фарватер, відтак “за бортом” друкованих статей про батька залишалося чимало свідчень про “живого”, “цілого чоловіка” Івана Франка. Однак, попри постійне перебування під “дамокловим мечем” радянської влади, синові письменника вдалося у досить розлогому спогадовому дискурсі гідно представити батька, насвітлити його величну постать зблизька.

У короткій автобіографії, писаній 20 червня 1948 року російською мовою, Тарас Франко з-поміж інших досить скупих відомостей про свої літературно-наукові здобутки також зазначив: “Написал воспоминания об отце” [10, с. 396]. Оскільки найвідоміший і, мабуть, найповніший мемуарний малюнок про Івана Франка під назвою “Мої спогади про батька” син написав значно пізніше, 1955 року, спеціально для видання “Іван Франко у спогадах сучасників” (видання було задумане як один зі способів пошанування письменника у століття від дня народження), то виникає логічне запитання: про які саме “воспоминания” згадав Тарас Франко у цитованому документі, що зберігається в архіві Львівського національного університету імені Івана Франка? Властиво, пожадану відповідь знаходимо у ґрунтовних коментарях співупорядниці видання “Тарас Франко. Вибране: У 2-х томах” (Івано-Франківськ, 2015) Наталі Тихолоз. Дослідниця, пояснюючи цінну автобіографічну заувагу, занотувала: “Очевидно, мається на увазі спогади Тараса Франка під назвою “Спогади про мого батька Івана Франка” (Радянська Україна. 1940. 27 серпня. С. 3). Згодом були написані “Мої спогади про батька”... Щоправда, у коментарях до першопублікації значилося, що “ці спогади про свого батька він написав у 1955 році для... збірника “Іван Франко у спогадах сучасників”. Можливо, основний текст спогадів був написаний і раніше 1948 року, а 1955 доопрацьований і поданий до друку” [7, с. 622]. Безперечно, ці пояснення званої дослідниці науковою та творчою спадщини Франкових дітей слушні, а здогад про тривалу (з початку 1940-х років) роботу Тараса Франка над представленням постаті автора “Мойсея” в унікальній синівській візії цілком виправданий. Єдиним відкритим питанням залишається, чи мав на увазі Тарас Іванович, мовлячи в автобіографії про уже підготовлені спомини про батька, лише коротку замітку, друковану в “Радянській Україні” 27 серпня 1940 року у день відзначення 84-річчя від дня народження письменника. До речі, у пропонуваному двосторінковому спогадовому шкідці (його упорядники двотомника вибраних творів Тараса Франка републікували у виданні 2015 року), окрім лаконічних надто узагальнених згадок про постійну зайнятість батька (діти бачили його тільки під час обіду та вечері [12, с. 326]), про особливу манеру спілкуватися (“в розмові часто закидав іншомовне слівце” [12, с. 326]), про зацікавленість народною творчістю (брав діяльну участь у підготовці виставки у Стрийському парку [12, с. 326]), про захоплення рибальством (“був завзятим риболовом” [12, с. 326]), про відкритість і допомогу іншим (“до батька щоденно приходили селяни, робітники... вони шукали поради, допомоги” [12, с. 326]) та про гостинність Франкового дому (“до нас часто приїздили з України мамині земляки” [12, с. 327]), більш ніж п’яту частину тексту відведено на “совецьку ідеологічну січку”, або ж, як влучно висловилися упорядники у примітці до переддруку, “данину радянській системі” [12, с. 327], якою змушений був автор “нагодувати” оті всякі новостворені цензурні комітети, аби хоч у такий спосіб донести до читача слово правди та показати

бодай під запоною радянського офіціозу справжнього Франка. Чи, можливо, були й інші спроби Тараса Франка, сяк-так долучивши до оригінального тексту обов'язкову фінальну “апофеозу” “совєцьких” агітаційних формулок, поділитися спогадовим, оґритим справжньою синівською любов'ю словом про батька? На це запитання можемо відповісти ствердно. Такі спроби були. Принаймні, одна.

27 травня 1941 року напередодні 25-річчя від дня смерті Івана Франка Тарас Франко опулікував на сторінках “Літературної газети” (№ 22 від 27 травня 1941 року) досить розлогий матеріал під невибагливим титулом “Спогади про батька”. Ці зараз маловідомі мемуарні свідчення, що стали своєрідним продовженням і розширенням попередньої публікації за 27 серпня 1940 року, підтверджують інтенсивну роботу Тараса Франка над розгортанням спогадового дискурсу про батька та про початок активного нагромадження матеріалу для майбутньої книги мемуарів про Івана Франка. Вже з побіжного порівняння спогаду 1940 року та публікації 1941 помітно, наскільки суголосними є обидві статті. У вічі впадає подібність структури текстів, майже ідентичний порядок викладу матеріалу. Щоправда, мемуарний нарис із “Літературної газети” більший за обсягом та змістовніший. Автор суттєво доопрацював попередню статтю, доповнивши її новими фактами та низкою “виразних” сцен із життя батька. Водночас, у пропонованій публікації максимально зредуковано частину “обов'язкової програми”, себто шаблону “радянщини” (можливо, воєнна буря Другої світової війни та передгрозя Німецько-радянської війни далися взнаки), що була зведена до коротенького абзацу з двох речень (“Годину волі, визволення він передбачував, хоч не дожив до його. Він вішував майбутнє українського народу і ясно бачив його в об'єднанні українських земель у державі робітників і селян” [11, с. 3]). Цей пафос вимушеної частини статті був ідеологічно “правильним”. Тодішня тоталітарна машина просто вимагала прославлення пропам'ятного “золотого вересня”. Але, звичайно, не ця штучно припасована бутафорія була основною у публікації.

У вступних заувагах до допису Тарас Франко передусім зазначив, що його найдавніші згадки про батька та сім'ю сягають того часу, коли родина “перепровадилася” у нове “просторе помешкання в партері” (на першому поверсі) на вулиці Хрестовій (Крижовій). Себто йдеться про рік 1896. Саме тоді, у жовтні 1896, (на цій уточненій даті зміни адреси проживання наполягає Євген Нахлік у статті “Хрещення Франкових дітей: дійові особи” [4]) сім'я перебралася із не дуже вигідної квартири на вулиці Глибокій до нової, значно просторішої (складалася із чотирьох покоїв, один із яких правив Іванові Франкові за кабінет) на вулиці Крижовій № 12. Про “перенесення” до цієї квартири згадувала й Анна Франко-Ключко. “Докладно пам'ятаю, як ми переселилися до нового мешкання при вул. Крижовій, потім Потоцького, ч. 12, на першій поверсі. Це мешкання після попереднього, видалося нам дуже великим, чотири великі кімнати підряд, а ще до того з балконом при фронтівій кімнаті” [14, с. 10]. До речі, у цьому контексті вкрай дивними видаються твердження авторів десятикнижжя “Іван Франко” Романа Горака та Якіма Гнатіва, які пов'язали час перенесення родини у нову квартиру з межею 1897–1898 років, та чомусь ствердили: “Помешкання Франків знаходилось на третьому поверсі” [2, с. 50]. У цій затишній чотирикімнатній квартирі на Крижовій

Франки проживали до жовтня 1902 року, допоки не переселилися у власний будинок на Софіївці.

У часі переселення на Крижову Тарасові уже йшов восьмий рік і він добре затамив родинний устрій, який панував вдома. На жаль, батько, за твердженнями сина, переобтяжений роботою у редакції “Кур’єра Львівського”, не мав можливості проводити багато часу з дітьми, брати діяльну участь у їх вихованні. Цікаво, що ці свідчення Тараса Франка не узгоджуються зі спогадами сестри Анни. Вона ж, навпаки, стверджувала, що батько, попри зайнятість, проводив чимало часу з дітьми, ніколи не обділяв їх увагою (вечірні оповідання казок, заміські подорожі, допомога у навчанні). Мабуть, тут Франкові нащадки говорили про різні аспекти “педагогіки”, що й зумовило різнобій у висловлюваннях.

У пам’яті Тараса Франка закарбувалися також згадки про незвичну святкову атмосферу, яка панувала у місті під час підготувань до приїзду та власне самого візиту у Львів цісаря Франца Йосипа I. У вікнах багатьох львівських кам’яниць, окрім “ілюмінацій”, за словами другого Франкового сина, з’явилися фотографії “якогось пана з бакенбардами”. Як згодом Тарас (йому на той час було 5,5 років) довідався від батька, цим “паном” на світлинах виявився цісар, який з 7 до 11 вересня 1894 року перебував у Львові, де зокрема відвідав з розмахом підготовану Крайову виставку у Стрийському парку. Ця виставка, що мала символізувати поступ Галичини у складі Австро-Угорської імперії та була присвячена 100-річчю повстання під проводом Тадеуша Костюшка, відбувалася з червня по жовтень і викликала значний ажіотаж. За час функціонування Крайову виставку відвідало понад 1 мільйон гостей. Не дивно, що Тарас затамив цю подію та доповнив спогад інформацією про спільний із батьком похід на виставку. “Потім, – зазначив він, – ще був з татом на краєвій виставі, що примістилася в Стрийському парку. Батько цікавився перш за все виробами української народної творчості і на них звертав нашу увагу (з цієї фрази можемо здогадуватися, що це був, очевидно, сімейний похід. – С. П.), пояснював, хвалив” [11, с. 3]. Варто зазначити, що Іван Франко як співробітник “Кур’єра Львівського” на час діяльності виставки відповідав за висвітлення роботи відділу етнографії. 18 серпня 1894 року у 228 випуску газети він започаткував серію публікацій під загальною назвою “Dział etnograficzny na wystawie krajowej”. Дальші статті виходили у 229, 232, 233 та 235 номерах “Кур’єра” за 19, 22, 23 та 25 серпня відповідно. У матеріалі за 18 серпня, окрім загальної інформації про концепцію виставки, зокрема й принципи комплектування етнографічного відділу, йшлося зокрема й про будівництво хат, за 19 серпня – про археологічні експонати, за 22 серпня – про виставку книжок з етнографії, за 23 серпня – про хатні прикраси та прикраси одягу (гердан), за 25 серпня – про фотографії, писанки та одяг. Франкова посилена увага до етнографічного відділу виставки була зумовлена не лише редакційним завданням, а й особистим інтересом. Івана Франка було запрошено долучитися до поповнення української колекції. З таким проханням звернувся до на той час уже авторитетного науковця давній колега Володимир Шухевич, який входив до організаційного комітету виставки та безпосередньо відповідав за вказаний відділ. Про цей факт збереглася згадка у Франковому епістолярії. У листі від 5 лютого 1894 року до Францішека Ржегожа він писав: “Проф. Шухевич просив

мене зайнятися впорядкуванням і виставленням літератури етнографічної, котра дотикає Галицької Русі...” [9, т. 49, с. 458]. Отож Іван Франко радо погодився на співпрацю та заопікувався компонуванням колекції українознавчої етнографічної літератури. Досить швидко було сформовано презентабельний книжковий стенд, який гідно ілюстрував “духовне життя русинів” в Галичині. Сам упорядник у 229 номері “Кур’єра Львівського” за 19 серпня 1894 року коротко заанонсував: “Про інтелектуальне життя тих мас народних дає уявлення бібліотека етнографічна, яку зібрав д-р Іван Франко” [16, с. 1]. А у 232 випуску газети вже докладніше описав пропонувану відвідувачам виставки книжкову колекцію. “В збірці руської етнографії, – зазначав автор, – змушений був значно обмежитися через брак місця, ба більше, вилучити багатотомні видання періодичні давніші і новіші, такі як “Зоря Галицька”, “Зоря”, “Правда”, “Киевская старина”, в яких знайдеться багато матеріалів і праць етнографічних” [17, с. 2]. Цікаво, що й ця “значно обмежена” колекція української етнографічної літератури викликала неабияке незадоволення у представників польських шовіністичних кіл, які, зважаючи на той факт, що етнографія Польщі у книжковому відділі була представлена скромніше, зчинили бучу та виступили з прилюдними звинуваченнями (стаття у львівському “Przegląd-i”) на адресу Володимира Шухевича та Івана Франка, які, начебто, зумисне у такий спосіб принизили поляків. Про перипетії безпідставних нападок поляків на українських дослідників докладно повідомляло “Діло”. У 178 числі газети за 22 серпня 1894 року з’явилася стаття “Се й те з вистави” за підписом Священик, де на підставі відповідних аргументів, подекуди навіть іронічно, спростовано усі закиди польської сторони. Автор, коментуючи звинувачення, зазначив: “Тнів Przegląd-a не оминув і д-ра Франка, котрий посмів... виставити цілу шафу книжок, трактуючих про етнографію руського народу, коли між тим збірка етнографічних діл про польський люд досить невеличка. Ну, тут не було нашої ради, тільки заборонити всім етнографам французьким, німецьким, російським, чеським і навіть і польським писати про руський люд і заставити їх писати про люд польський. В такому випадку збірка д-ра Франка була би вдоволила Przegląd” [6, с. 2].

Окрему “сюжетну лінію” у спогаді Тараса Франка відведено на докладне висвітлення батькового захоплення рибальством. Син поділився цікавими фактами з “рибальського життя” Івана Франка. Зокрема докладніше описав спільні походи на “малу й непоказну” річку Колодницю¹ поблизу Голобутова та Завадова на Стрийщині, де батько і сам вправлявся, і синів учив використовувати різні знаряддя (“сак”, “бовт”, “волок”, “в’ятір” та ін.), призначені “на загибель риби” якого роду”. Щоправда, за зізнаннями Тараса, він не поділяв татового замилювання до рибальства та “якось не злюбив того ремесла” [11, с. 3]. І все ж, попри нелюбов до ремесла, автор спогаду не оминув нагоди поділитися

¹ Про цю “непоказну” на перший погляд річку також згадували й інші діти Франка, Петро та Анна. Зокрема Петро Франко писав, що у гарні “вакаційні дні... ми розкошували над Колодницею” (Франко П. Спогади про багька // Спогади про Івана Франка. Львів: Каменяр, 2011. С. 652), а Анна зазначала: “Річка Колодниця сама по собі невелика і зовсім спокійна, але в час дощів і повені набирала могутньої сили і тоді з ревом котила жовті, повні замулу хвилі, нищила і забирала по дорозі з собою все” (Франко-Ключко А. Франко і його родина. Спомини. Торонто, 1956. С. 27–28.)

батьковим винахідливим способом приборкання норавливої риби. “Тато... поїхав до Стрия і купив там жменьку якихось чорних горішків. Дома мати замісила трошки тіста. Тато взяв малий сачок з держакон і плетений з лози кошак на рибу і в гарний, погідний день ми польовою дорогою й стежками між збіжжям вибралися на річку. Тато потовк на камені горішки надрібно, замісив у тісто і, йдучи берегом, кидав у плесо рибі зрадливу поживу. Ми за той час купалися і вчилися плавати. За якусь годину батько покликав нас ловити рибу. В однім плесі плавали поверх води величезні клені, марени й підустви якось чудно: крутилися й прибивалися до берега. Тато поважно ходив берегом і сачком на довгій держакон легко й зручно підбирав сп’янілу рибу” [11, с. 3]. Значно пізніше, 1965 року, у статті “Страницы из жизни. Из воспоминаний об отце” Тарас Франко ще раз докладно описав незвичну рибальську пригоду: “...отец прослышал как-то, что за границей продаются особые такие орешки. Если их мелко истолочь и замесить вместе с тестом, получается отличная приманка. Орешки эти совершенно безвредны – рыбу не отравляют, а лишь слегка одурманивают. Мы видели это собственными глазами на реке Колоднице, возле Завадова, в 1897 году... Отец, серьезный и сосредоточенный, похаживал взад-вперед по высокому берегу и подкармливал рыбу этими орешками. Хлебные шарики погружались на дно, и лакомая на вкусное даровое угощение рыба с жадностью хватала их. Каково же было наше изумление, когда менее чем за полчаса на поверхности омута стали появляться огромные рыбащи. Они кружились, как больные вертячкой овцы. Забыв какую бы то ни было осторожность, рыба прибывалась к берегу, в заросли камыша, и тут же попадала в небольшой сачок, услужливо подставленный отцом” [13, с. 347–348]. До речі, сюжет із “отруєною рибою” ще декілька разів виринав у доробку Тараса Франка, зокрема й малярському (1948–1949 рр.). Серед його численних любительських картин знаходимо не що інше, як своєрідну ілюстрацію до попередньо цитованих мемуарних уривків. Це полотно автор красномовно підписав: “Іван Франко в річці Колодниці коло села Завадова (стрийського району) ловить сачком отруєну рибу”. Зараз картина зберігається у Квартирі-музеї Івана Франка у Києві¹.

Максимально повно, комплексно висвітлити роль і місце риболовлі у житті Івана Франка спробували Теодозій та Павло Присяжні, а також Володимир Бандура у монографії “Нетрадиційний погляд на життя і творчість Каменяра (Франко рибалка і художник слова)” [5]. Дослідники доклали зусиль, аби зібрати усі свідчення про річки та озера, в яких Іван Франко “полював” за рибою (створили відповідну карту), і докладно описали методи, які для цього використовував (узагальнили на підставі спогадових свідчень багатьох “співучасників” рибальських походів і нотаток самого Франка). Трійко авторів не оминули увагою й незвичний спосіб “підкорення” норавливої риби, що полягав у використанні спеціальної “трукки на рибу”. У підрозділі “Ловля риби остями і “на трукку”” автори коротко охарактеризували цей оригінальний рибальський винахід. “Рідні Івана Франка, його сучасники (друзі та знайомі, рибалки і нерибалки) у спогадах пишуть про те, що Франко ловив рибу “на трукку”. Так звана “трукка”

¹ Принагідно висловлюю щиру подяку директорові Міжнародного фонду Івана Франка Ігореві Курусу та співзасновниці фонду Ользі Нижник за люб’язно надану електронну копію картини Тараса Франка.



Тарас Франко. Іван Франко в річці Колодниці коло села Завадова (Стрийського району) ловить сачком отруєну рибу. Акварель. Львів, 10 листопада 1948 – 1 січня 1949 рр.
З фондів Квартири-музею родини Івана Франка у Києві

використовувалась не для отруєння риби, а для її одурманювання. Ні сам Франко, ні його сучасники не називають (у листах та споминах) ту речовину, яка використовувалась для такого способу ловлення: внаслідок сп'яніння викликаного нею, риба спливає і її, ослаблену, підхоплюють сачком... Про те, що цією речовиною, вірогідно, був спирт, дозволяє судити епізод із повісті Франка "Лель і Полель", в якому розповідається про "полювання" на кленів героїв повісті Владка Калиновича та Регіни Киселевської. Регіні спало на думку ловити їх за допомогою корму, просякненого спиртом..." [5, с. 51]. Справді, Франкові друзі принагідно згадували про хитромудрий спосіб риболовлі, проте докладно його не описували. Приміром, Осип Маковей після спільного тижневого перебування з Іваном Франком у с. Дидьова, де протікала багата на рибу річка Сян, у щоденникових записках залишив такі нотатки: "Іван Франко, як завзятий рибак, цілими днями, як лише не падав дощ, ловив рибу, заставляв ятері, різні сіті на Сяні, кидав у воду трутку на риби, ходив з сітьми по воді, шукав пестругів руками під камінням..." [3, с. 219]. На жаль, дослідники рибальських захоплень Івана Франка не врахували цінних у цьому контексті нотаток Тараса Франка. Поза увагою цих авторів (як, зрештою, й багатьох інших) опинилися цитовані спогади сина, в яких він поміж іншим згадав про незвичну риболовлю з батьком на річці Колоденці. Зважаючи на докладний опис процесу "одурманювання" риби, вельми сумнівним видається припущення Володимира Бандури, Теодозія та Павла Присяжних про те, що "труткою на риби" для Франка слугував спирт. Очевидно, йдеться про речовину рослинного походження, яка мала тимчасову токсичну дію на риб'ячий рід. "Більшість рибних отрут, так званих іхтіотоксинів..., містяться у кількох споріднених видах рослин. Хімічні речовини, що містяться в цих рослинах одурманюють рибу, коли токсин проходить через зябра, або коли риба ковтає його. Після цього риба спливає на поверхню і її легко спіймати" [20]. Властиво, найважче було встановити таємницю "чорних горішків", які письменник не

раз використовував під час риболовлі. Перша причина полягає у тому, що зараз цей спосіб застосовувати категорично заборонено, він вважається браконьєрським, таким, що вкрай негативно впливає на популяцію риби. Другий чинник: практика нешкідливого для людини “труєння” риби не мала значного поширення у Європі, а була апробована північноамериканськими індіанцями, які для цього застосовували різні види рослин-ендемів з токсичною дією. Серед низки таких рослин чи не найчастіше вживаним був так званий “чорний горіх” (*Juglans nigra*). Значний токсичний ефект мала кора цього дерева та лушпиння горіха. Коли лушпиння засихало, то отримувало насичений чорний колір. Звичайно, сушене лушпиння було менш дієвим, аніж зелене, але могло застосовуватися упродовж року, не тільки в період досягання горіхів. “Чорний горіх містить юглон... Експериментально доведено, що юглон є інгібітором дихання... Отруювали рибу зазвичай у стоячих водоймах, або у річках із повільною течією. Каліфорнійські індіанці також використовували його у солоній воді... при відпливі. Отруєння було настільки ефективним методом вилову риби, що траплялися випадки, коли у деяких районах спеціально перегороджували невеликі струмки... Зменшення потоку води гарантувало, що невелика кількість отрути працювала з максимальною ефективністю. У випадку, коли отрута була не зовсім дієвою, наприклад..., коли потік струмка зменшував її силу, рибалки за допомогою кошиків, списів або лука і стріл виловлювали рибу, яка не повністю була піддана дії токсину” [18]. Ще одним не менш дієвим рослинним засобом “труєння риби” був так званий “американський бакей”, що є різновидом кінського каштана. Це дерево поширене у Північній Америці, зокрема у штаті Огайо, де є одним із символів регіону. Найбільше токсичних речовин містять плоди “бакея”. “Корінні американці мелений бакей використовували як порошок для одурманення риби в ставках” [19]. Джордж Еллісон у статті “Cherokee used toxins to stun fish” докладніше висвітлює досвід індіанців у риболовлі з отрутою. Зокрема він зазначив: “Горіх бакея (каштан) мелють та кидають у водойму. При цьому виділяється отрута ескулін. Цей токсин змушує рибу випливати на поверхню, де її легко збирали у кошик з довгими ручками, виготовлений для цієї мети” [15]. Отож найімовірніше Іван Франко, довідавшись про цей таємний риболовецький прийом в одному із спеціалізованих європейських джерел, роздобув пожадані “чорні горішки” та успішно апробував індіанські методи полювання за рибою на Бойківщині.

Повертаючись до публікацій у “Літературній газеті” доречно відзначити, що пропонований спогадовий матеріал частково висвітлює процес формування Франкового приповідкового корпусу, що з’явився друком у шести книгах “Етнографічного збірника” з 1901 по 1910 роки. Тарас Франко на завершення історії про незвичну успішну риболовлю “на трукту” у тихоплинних водах Колодниці зауважив, що коли вони удвох з братом несли повний кошик риби до найближчої залізничної станції, то зустрічні селяни зажартували над ними, мовлячи: “Двох несе, бо одному ніщо”. Ця дотепна приповідкова формула не “уйшла уваги” Івана Франка і була у дещо модифікованому форматі використана у третьому томі “Галицько-руських народних приповідок”. Прислів’я “Несіт два, бо одному ніщо” упорядник супроводив кваліфікованим коментарем: “Кепкують із таких двох, що несуть легку річ, яку міг би донести й один” [1, с. 645]. Згодом, саме під час цієї

сімейної риболовецької виправи Іван Франко й зафіксував у своїй феноменальній пам'яті паремійний твір. Підтверджує припущення й те, що відповідно до задекларованого та наскрізно витриманого “принципу географічного умісцевлення” у приповідковому корпусі дослідник, вказуючи на місце фіксації цього зразка народного мудрослів'я, зазначив село Нежухів. Властиво, Нежухів – це населений пункт поблизу Стрия, що сусидить із Голобутовим та Завадовим, селами, де часто зупинялися Франки. Саме поблизу Нежухова відбувся отой жартівливий комунікативний акт між селянами та Франковими синами, під час якого було актуалізовано прислівну формулу, що згодом поповнила понад тридцятитисячну колекцію “Галицько-руських народних приповідок”.

В аналізованому спогаді Тарас Франко поділився спостереженнями про особливості письменницького ремесла батька, допоміг зазирнути у його творчу роботу. Спершу, за словами сина, Іван Франко розробляв план майбутнього твору, накреслював магістральні сюжетні лінії, формував “диспозицію”, а вже потім “сидів так довго днями й тижнями, аж поки твір не був викінчений” [11, с. 3]. Такий раціональний, цілеспрямований підхід до писання зумовив, на думку Тараса, наявність відносно малої кількості незакінчених художніх полотен. Зрештою, для доведення дієвості принципу попереднього планування роботи над новим твором у Франка зібрана значна доказова база. Промовистим є факт наявності чернетки зі збереженими назвами усіх розділів незавершеного роману “Борислав сміється”. Саме Тарас Франко в архіві батька натрапив на листок паперу, на якому письменник подав проект дальшого розгортання дії у романі, занотувавши заголовки планованих до написання прикінцевих семи розділів (від XXI до XXVII). Себто Іван Франко наперед продумував кожен більший твір, виношував задум, потім концептуально у так званій “диспозиції” окреслював його майбутні контури, і насамкінець вдавався до магії мистецтва слова.

До речі, не лише на духовно-інтелектуальному аспекті Франкового творчого процесу зосередив увагу син письменника, а й пригадав звичайні матеріальні подробиці, які його (цей процес) супроводжували. Приміром, зазначив: “Чернеток не признавав, лише чистописи і ті рідко креслив. Письмо мав нерозбірливе, грубе мале; чорнило – дуже чорне – купував у крамниці Бромільського цілими півлітровими пляшками, пера вживав спеціальні – чорні, м'які” [11, с. 3]. Справді, зважаючи на обсяг писаного матеріалу, що його з подиву гідною інтенсивністю продукував Іван Франко, доводилося дбати про постійний запас якісного чорнила. Як дізнаємося з синового спогаду, улюбленим місцем поповнення та оновлення канцелярського приладдя для Франка стала “крамниця Бромінського”. Ян Бромінський провадив “sklep papierniczy”, що розташовувався на вулиці Легіонів у центрі міста (зараз проспект Свободи).

У ґрунтовній статті про життєвий і творчий шлях Тараса Франка “Тарас, але не Шевченко. Франко, але не Іван” Наталя Тихолоз, розмірковуючи над евристичним потенціалом синових студій про батька, слушно зазначила: “Одначе чи не найціннішою для сьогодні є мемуарна частина франкознавчого доробку Тараса Франка. У тогочасній періодиці опубліковано його нариси “Розмови з батьком”, “Стежками рідного краю” (1956), “Наїзд на Гуцульщину” (1958), “Одна рисочка” (1966), “Іван Франко і фізична культура” (1959), “Франки і спорт” (1971), статті “Таємниця Бубнища” (1964), “Гумор в

житті Івана Франка” (1964) та ін. Для збірника “Іван Франко у спогадах сучасників” (Львів, 1956) він написав “Мої спогади про батька”. Окрім того, Тарас Франко – автор мемуарних книг “Про батька” (Київ, 1956, 1964, 1966) та “Великий Каменяр” (Львів, 1966)” [8]. Важко не погодитися із цим твердженням дослідниці, адже спогадові свідчення Тараса Франка, представлені живо і правдиво, допомагають не тільки зазирнути за лаштунки родинного життя письменника, а й уприутул наблизитися до пізнання справжнього “цілого чоловіка” – Івана Франка. Саме тому, гадається, републікація маловідомого (одного із найраніших) синового спогаду про батька стане важливим внеском у франкознавство та “докине” декілька цікавих і цінних фактів про життя українського генія.

Тарас Франко

Спогади про батька¹

Я прийшов на світ у Львові, в будинку по вулиці Зиблікевича, ч. 10². Пізніше наша родина переселилася на Костелівку³, передмістя Львова, й замешкала по вул. Глибокій⁴. Але моя пам’ять не сягає так далеко. Я не мав ще тоді чотирьох років. Пам’ятаю себе щойно з того часу, як ми перепровалися на вулицю Хрестову⁵ та зайняли просторе помешкання в партері.

Малий чоловік є сам для себе світиком і наперед мусить з’ясувати, де він є і що коло нього діється. Отож, я завважив, що я не сам, а є старший брат Андрій, менший – Петро, та й у візку щось мале верещить і поночі дереться, спати не дає. Той “ребйонок” (як казала моя мати) виявився пізніше молодшою сестрою, Гандзею. Всією діворою піклувалася увесь день мати – Ольга, худа, чорноока, метка, яка засипувала нас потоками пестливих, російських слів, часом кричала. Була ще старша помічниця, яку ми кликали “баба”. Батька з тих наймолодших років я не тямлю добре. З життєпису знаю, що батько в 90 рр. працював у редакції “Кур’єра Львівського”⁶, польського селянського часопису.

¹ Вперше надруковано у “Літературній газеті” (№ 22 від 27 травня 1941 року. С. 3).

² ...по вулиці Зиблікевича... – вул. Зиблікевича (пол. Zyblikiewicza), названа на честь польського політика, юриста, президента Кракова, маршалка Галицького сейму, нині вул. Івана Франка. У будинку під № 10 Іван Франко з молодією дружиною Ольгою Хоружинською поселився у 1886 році.

³ ...переселилася на Костелівку... – Кастелівка – житлова дільниця Львова між нинішніми вулицями Генерала Чупринки, Горбачевського, Кастелівка та Кольберга. Дільницю запроєктували у 1886–1888 роках на південно-західній околиці міста архітектори Юліан Захаревич та Іван Левинський.

⁴ ...по вул. Глибокій... – Франки мешкали на вулиці Глибокій, 7 з вересня 1893 року до липня 1895 року. Будинок не зберігся.

⁵ ...на вулицю Хрестову... – з жовтня 1896 року по жовтень 1902 року сім’я Франків мешкала на вулиці Крижовій (пол. Krzyżowa), № 12 (нині вулиця Генерала Чупринки, № 14). Вулицю Крижову 1910 року було перейменовано на вулицю Потоцького на честь галицького намісника Анджея Казімежа Потоцького (1861–1908).

⁶ ...у редакції “Кур’єра Львівського”... – Кур’єр Львовскі (пол. Kurjer Lwowski) – польськомовна газета, що виходила у Львові щоденно у 1883–1935 роках. З 1887 до 1897 року Іван Франко був співробітником газети. Період роботи у польському часопису Іван Франко згодом називав “десятилітньою панщиною”, “наймами у сусідів”.

З того часу вбилося мені в пам'ять чудне назвисько Вислоуха¹, одного зі співробітників згаданої газети. Батько зарання, коли ми ще спали, виходив до редакції, і ми бачили його тільки при обіді, а потім ще при вечері. Батько не мав часу займатись нашим вихованням, все спадало на матір і виснажувало її й так невеликі сили.

З наймолодших літ пригадую собі, як я йшов з батьком вулицями міста увечері, а в усіх будинках вікна були рясно освічені і визирали з них фотографії якогось пана з бакенбардами. Тато казав, що це ілюмінація, а той пан – австрійський цісар. І справді, тоді Франц Йосиф I приїжджав до Галичини, відвідав Львів та інші міста, але для українців мав лише сакраментальні слова: “Адіє майне геррен”². Потім я ще був з татом на краєвій виставі, що примістилася в Стрийському парку. Батько цікавився перш за все виробами української народної творчості і на них звертав нашу увагу, пояснював, хвалив. Крім того, батько співпрацював при виданні альбому всіх порід риби. Від часу вистави висіли у нас на стінах усіх кімнат автентичні малюнки риб у природних барвах, в чорних рамах, під склом. Сам тато змалку був і до старості залишився завзятим рибалкою. Замолоду привчав нас плести штудерні, з густими очками сіті різної форми на загибель риб'ячого роду. Коли тато бував з нами часом на літніх канікулах, то цікавився передовсім рибальством. З того часу вбилися мені в пам'ять фахові слова: “сак”, “бовт”, “волок”, “в'ятір”, “клень”, “марена”, “підуства”. І я не раз з братами, за вказівками покійного батька, налазився у воді за рибою, але якось я не злюбив того ремесла.

Ми всією родиною виїжджали на літні канікули в різні місця. В околиці міста Стрия ми проживали в селі Завадові, а раз у Голобутові. В Завадові ми жили в селянина Дергала, але що в хаті було повно дівчорі, ми переселилися до сусідньої просторої хати німецького колоніста Мінцера. Недалеко за селом тато знайшов малу й непоказну річку Колодницю і завважив, що в ній пребагато риби. Поїхав до Стрия і купив там жменьку якихось чорних горішків. Дома мати замісила трохи тіста, тато взяв малий сачок з держакком і плетений з лози кошик на рибу і в гарний, погідний день ми польовою дорогою й стежками між збіжжям вибралися на річку. Тато потовк на камені горішки надрібно, замісив у тісто і, йдучи берегом, кидав у плесо рибі зрадливу поживу. Ми за той час купалися і вчилися плавати. За якусь годину батько покликав нас ловити рибу. В однім плесі плавали поверх води величезні клені, марени й підустви якось чудно: крутилися й прибивалися до берега. Тато поважно ходив берегом і сачком на довгій держакку легко й зручно підбирав сп'янілу рибу. Ми, діти, пакували її до коша. Я з братом ніс такий кошик з рибою на дрючку до станції. Стринули нас селяни й один з них сказав: “Двох несе, бо одному ніщо”.

З тією рибою мати мала потім клопіт: треба було її варити, смажити чи маринувати. Ще більша морока була з грибами, яких батько приносив не раз силу-силенну, коли ми виїжджали на літо. Бували ми в Яйківцях, Циганах, кого Борщева, Дидьовій над Сяном, в Довгополі на Гуцульщині, в Криворівні. По всіх тих селах тато лазив за грибами і всюди мати за них сварилася.

¹ Болеслав Вислоух (пол. Bolesław Wysłouch) – (1855–1937) – польський громадський та політичний діяч, публіцист, видавець, інженер-хімік. Редагував та видавав часопис “Kurjer Lwowski” з 1887 до 1919 року.

² Бувайте, мої панове.

Батько ніколи не надавав ваги дрібницям. Коли мати нарікала, що цукор подорожив на 2 центи, або що 1 кг, хліба коштує аж 22 центи, замість 20, – батько зневажливо махав рукою і казав: “пuste” або “дурниця”. Це були його улюблені слова. Батько з природи був оптиміст, любив гумор і погідний настрій.

Батько писав до пізньої ночі, а по полудні любив задрімати на канапі. Чернеток не признавав, лише чистописи і ті рідко креслив. Письмо мав нерозбірне, грубе, мале; чорнило – дуже чорне – купував у крамниці Бромільського¹ цілими півлітровими пляшками, пера вживав спеціальні – чорні, м’які. Ідею нового твору обговорював з матір’ю, яка фігурувала як видавець журналу “Жите і слово”² та деяких брошур; писав диспозицію, потім сидів так довго днями й тижнями, аж поки твір був викінчений. Недокінчених творів лишав мало. Часом читав нам, малим, частини прозових творів чи поетичних, які могли нас цікавити.

Дома, у Львові, цілий рік була гармонія. До батька заходили селяни й робітники, одинцем і гуртами, шукаючи поради, потіхи, допомоги, нічлігу. Тато з усіма розмовляв, приязно радив, заохочував, відмовляв, наділяв книжками. Петенти були виборці і правовиборці, коли він кандидував на посла, однак через тодішні великі виборчі шахрайства провалився двічі. Приходили перші організатори соціалістичного руху, а пізніше радикальні; проживали у нас Вітик³, Новаківський⁴, Думка⁵. Приїжджали не раз з далеких сторін селяни, передплатники, дописувачі, полемісти, співробітники редакції, приходили складачі з коректою, переплетники з книжками. Часом приходили дистинговані і знуджені дами і допитували, яка ціль життя. Тато при обіді не раз обговорював з матір’ю політичні і редакційні справи, з яких ми, діти, мало що могли второпати, часто кепкував з деяких відвідувачів або жалувався, що забирають йому дорогий час.

Головний засіб визволення трудящих спід гніту капіталістів батько бачив в організації мас для боротьби проти визиску. До тої справи і сам особисто прикладав руку, часто виїжджав на провінцію, в міста і села, скликав віча, виголошував промови, повчав людей, заохочував. Ходив до робітничих товариств.

Деякий час тато пролежав у затемненій кімнаті, хорий на очі. Всі кімнати були розташовані в одній лінії і нам не вільно було через татову кімнату проходити до кухні. Це було невігідно й прикро. На щастя, воно не довго тривало.

Бували в тата також земляки з Великої України, революціонери.

Десь під кінець літа 1897 р. спровадився до нас на мешкання Юрій Тобілевич, син

¹ Ян Бромільський (пол. Jan Bromilski) – (1855–1909), власник крамниці канцелярських товарів, що знаходилася на вул. Легіонів (нині проспект Свободи).

² ...журналу “Жите і слово”... – літературно-художній та громадсько-політичний часопис, що виходив у Львові (1894–1897) за редакцією Івана Франка.

³ Семен Вітик (1876–1937) – громадсько-політичний і профспілковий діяч на Дрогобиччині.

⁴ Степан Новаківський (1863–1936) – селянин, український громадсько-політичний діяч. Посол до Галицького Сейму у 1895–1901 роках.

⁵ Павло Думка (1854–1918) – український галицький громадський і політичний діяч, селянин. Член-засновник Української Радикальної Партії, посол до Галицького сейму (1908–1918), делегат Української Національної Ради ЗУНР, автор поезій.

славного драматурга Карпенка-Карого. Він привіз листи від свого батька й наша сім'я без довгих балакань прийняла його на мешкання. Ми з Юрієм – студентом політеніки – швидко заприятелювали і займалися з ним руханкою. Сам він вправлявся досить важкими гантелями і нас, хлопців, привчав до гімнастики. Початків тої штуки навчила нас мати. Батько також не занедбував фізичного руху, вправлявся тягарцями до пізньої старості і всіх дітей заохочував до руханки й спорту, що пізніше мали стати їхнім джерелом заробітку. Ю. Тобілевич скінчив у Львові політехніку, поїхав інженером на схід і працював десь у Сибіру.

Десь коло 1900 р. тато заходився будувати власну віллу коло Стрийського парку, на глинястій ще тоді вулиці Понінського¹. Згоджено інженера, майстри й робітники викорчувували в старім садку на горбику груші й яблуні, викопавши рови на фундаменти й льохи, і в сльотний день, у болото, спустили наріжні каменюки. Роботи не виконали терміново, працювали недбало, а брали дорого, що тільки вдалося – спартачили. Хата довго сохла, виступили плями на стінах, печі курили цілими роками, каналізація не функціонувала, вхід з вулиці був стрімкий і вузький. Тато мусив затягнути в банку велику позичку на докінчення будови. З того виникали часті суперечки з матір'ю, сплата процентів щокварталу зменшувала і так невелику заробітну плату батька.

Тато мало дбав про нас, зайнятий редакторською працею Записок Наукового Товариства ім. Шевченка, але писав теж багато оригінальних творів. В непоказній віллі по вул. Понінського, ч. 4 повстав, між іншим, найбільший поетичний твір Івана Франка “Мойсей”, друкований вперше 1905 р.

Іван Франко був полемічної вдачі, як Вишенський. Дух протесту характеризує майже всю його творчість – не лише публіцистичну, але й поетичну. Та при тому мав серце чуле на людську кривду. Дошкуляв йому соціальний і національний гніт, якого зазнавав український народ.

Годину волі, визволення він передбачував, хоч не дожив до його. Він віщував майбутнє українського народу і ясно бачив його в об'єднанні українських земель у державі робітників і селян.

м. Станіслав

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галицько-руські народні приповідки: у 3-х томах. Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко: 2-е вид. Львів, 2006. Т. 3. 700 с.
2. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. Восьма. Роки страждань. Львів, 2007. 546 с.
3. Маковей О. Із щоденника. Іван Франко у спогадах сучасників. Львів, 1956. Кн. 1. С. 213–219.
4. Нахлік Є. Хрещення Франкових дітей: дійові особи. URL: <https://zbruc.eu/node/107730>
5. Присяжний Т., Присяжний П., Бандура В. Нетрадиційний погляд на життя і творчість Каменяра (Франко рибалка і художник слова). Тернопіль: Астон, 2006. 262 с.
6. Священик. Се й те з вистави. *Діло*. Ч. 178 (22 серпня 1894 р.). С. 2.

¹ ... вул. Понінського... – на вул. Понінського, 4. (пол. Ponińskiego) Іван Франко побудував будинок (1901–1902 рр. – будівничий Мартин Заходний). Нині вул. Івана Франка, 152.

7. Тихолоз Н. Коментар до публікації Автобіографія. Франко Тарас Іванович. Франко Т. Вибране: у 2 т. Івано-Франківськ: Сеньків М. Я., 2015. Т. 2. С. 621–622.
8. Тихолоз Н. Тарас, але не Шевченко. Франко, але не Іван. URL: <https://frankolive.wordpress.com/2017/03/10>
9. Франко І. Збір. творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
10. Франко Т. Автобіографія. Франко Тарас Іванович. Франко Т. *Вибране*: у 2 т. Івано-Франківськ: Сеньків М. Я., 2015. Т. 2. С. 396.
11. Франко Т. Спогади про батька. *Літературна газета*. 27.05.1941. № 22. С. 3.
12. Франко Т. Спогади про мого батька Івана Франка. Франко Т. *Вибране*: у 2 т. Івано-Франківськ: Сеньків М. Я., 2015. Т. 2. С. 326–327.
13. Франко Т. Страницы из жизни. Из воспоминаний об отце. Франко Т. *Вибране*: у 2 т. Івано-Франківськ: Сеньків М. Я., 2015. Т. 2. С. 345–369.
14. Франко-Ключко А. Франко і його родина. Спомини. Торонто, 1956. 132 с.
15. Ellison George. Cherokee used toxins to stun fish. URL: <https://smokymountainnews.com/archives/item/21199-chokeee-used-toxins-to-stun-fish>
16. Fr. I. Dział etnograficzny na wystawie krajowej. *Kurjer Lwowski*. 19.08.1894. № 229.
17. Fr. I. Dział etnograficzny na wystawie krajowej. *Kurjer Lwowski*. 22.08.1894. № 232.
18. <http://www.rogueturtle.com/articles/blackwalnut.php>
19. https://plants.usda.gov/DocumentLibrary/plantguide/pdf/pg_aegl.pdf
20. Kritzon Chuck. Fishing with poisons. URL: http://primitiveways.com/fish_poison.html

REFERENCES

1. *Halytsko-ruski narodni prypovidky*: U 3-kh tomakh. (2006). Zibrav, uporiadkuvav i poyasnyv Dr. Ivan Franko: 2-e vyd. Lviv, T. 3.
2. Horak, R., Hnativ, Ya. (2007). *Ivan Franko. Kn. Vosma. Roky strazhdan*. Lviv.
3. Makovey, O. (1956). *Iz shchodennyka. Ivan Franko u spohadakh sychasnykiv*. Lviv, Kn. 1, 213–219.
4. Nakhlik, Ye. *Khreshchennia Frankovykh ditey: diyovi osoby*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/107730>
5. Pysiaznyi, T., Prysiaznyi, P., Bandura, V. (2006). *Netradytsiyni pohliad na zhyttia i tvorchist Kameniara (Franko rybalka i khudozhnyk slova)*. Ternopil: Aston.
6. Sviashchenyuk. Se y te z vystavy. *Dilo*. Ch. 178 (22 serpnia 1894 r.), 2.
7. Tykholoz, N. (2015). Komentar do publikatsiyi Avtobiografiya. Franko Taras Ivanovich. In: Franko T. *Vybrane*: U 2 t. Ivano-Frankivsk: Senkiv M. Ya., t. 2, 621–622.
8. Tykholoz, N. *Taras, ale ne Shevchenko. Franko, ale ne Ivan*. Retrieved from <https://frankolive.wordpress.com/2017/03/10>
9. Franko, I. (1976–1986). *Zibr. tvoriv*: U 50 t. Kyiv, Naukova dumka.
10. Franko, T. (2015). Avtobiografiya. Franko Taras Ivanovich. In: Franko T. *Vybrane*: U 2 t. Ivano-Frankivsk: Senkiv M. Ya., t. 2, 396.
11. Franko, T. Spohady pro batka. *Literaturna hazeta*, 27.05.1941. № 22, 3
12. Franko, T. (2015). Spohady pro moho batka Ivana Franka. In: Franko T. *Vybrane*: U 2 t. Ivano-Frankivsk: Senkiv M. Ya., t. 2, 326–327.
13. Franko, T. (2015). Stramitsy iz zhyzni. Iz vospominaniy ob ottse. In: Franko T. *Vybrane*: U 2 t. Ivano-Frankivsk: Senkiv M. Ya., t. 2, 345–369.
14. Franko-Kliuchko, A. (1956). *Franko i yoho rodyna. Spomyny*. Toronto.
15. Ellison, George. *Cherokee used toxins to stun fish*. Retrieved from <https://smokymountainnews.com/archives/item/21199-chokeee-used-toxins-to-stun-fish>
16. Fr. I. Dział etnograficzny na wystawie krajowej. *Kurjer Lwowski*. 19.08.1894. № 229.

17. Fr. I. Dział etnograficzny na wystawie krajowej. *Kurjer Lwowski*. 22.08.1894. № 232.
18. <http://www.rogueturtle.com/articles/blackwalnut.php>
19. https://plants.usda.gov/DocumentLibrary/plantguide/pdf/pg_aegl.pdf
20. Kritzon, Chuck. *Fishing with poisons*. Retrieved from http://primitiveways.com/fish_poison.html

Стаття надійшла до редколегії 10.11.2021

Прийнята до друку 12.12.2021

IVAN FRANKO IN HIS SON'S VISION: A LITTLE-KNOWN REMINISCENCE OF TARAS FRANKO

Sviatoslav PYLYPCHUK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Institute of Ivan Franko Studies,
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: pylypchuk.sviat@gmail.com*

The article republishes and offers an analysis of Taras Franko's little-known reminiscence of his father. The substantial heuristic potential of the memoir has been ascertained. It has been emphasized that the son's testimony about Ivan Franko's personal and creative life stands out as sparkling and vivid. Specifically, attention has been drawn to the information on the Frankos' changing accommodation in Lviv; on the family visits to the Regional exhibition which was held from June to October 1894 in Stryiskyi Park; on Ivan Franko's contribution to arranging the books in the ethnography section of the exhibition and further reports on the activities of this section in a number of publications in the *Kurjer Lwowski*; on the father's adoration of fishing and implementation of various methods of fish "hunting", in particular so-called "poisoning" approach involving the use of mysterious "black nuts", i.e. toxic plant substances meant for "benumbing the fish genus"; on the background story of one saying which, once caught in the net of Franko's memory, eventually enriched the collection of folk wisdom in the collection of thirty-thousand entries of "Halychyna-Rus' folk proverbs and sayings"; on remarkable spiritual and intellectual settings of the genius's creative workshop, in which, craving for a perfect piece, he would systematically proceed from scrupulous "disposition" to a refined literary canvas; and numerous other facts allowing the perception of Ivan Franko as a "holistic man".

Keywords: reminiscences, autobiography, Regional Exhibition, ethnography section, fishing, creative process.

ДО СПРАВИ АРЕШТІВ У ЛЬВОВІ В ЧЕРВНІ 1877 РОКУ

Матеріали під такою назвою мають довгу історію. Все почалося 1877 року. Тоді у Львові відбулися арешти, що призвели до відомого в Галичині першого судового соціалістичного процесу. Арешти здійснила львівська поліція, якою керував тоді директор Тустановський; звіт про ці арешти він подав до Галицького намісництва. Через багато років ці матеріали поліції віднайшов у Львівському міському архіві український історик Іван Карпинець (1898–1954) і опублікував його в 1931 році у “Записках НТШ” (том СХLI, Львів, 1931). До донесення польською мовою Іван Карпинець подав широкі коментарі, які стосувалися людей і подій, пов’язаних із цим арештом. У 1996 р. у науковому збірнику “І чужому научайтесь...” я надрукував переклад цього донесення українською мовою разом з додатками Івана Карпинця, щоправда, із деякими скороченнями. Тому зараз подаю у повному обсязі матеріали до справи арештів у Львові у червні 1877 року, а саме: донесення поліції польською мовою; мій переклад українською мовою та додатки Івана Карпинця, зберігаючи правописні норми української мови, які були загальноприйняті в Галичині у час першопублікації матеріалів.

Під час арештів у червні 1877 року у Львові йшлося про вісьмох осіб, здебільшого українських студентів Львова та Відня, а також кількох польських підпільників-революціонерів, яких звинувачували у пропаганді соціалістичних ідей та створенні таємних організацій. Серед арештованих був також Іван Франко – студент другого року відділення філософії Львівського університету, греко-католик, співредактор часопису “Друг”, член “Просвіти”, резервіст галицького полку піхоти.

На той час у Європі масово ширилися ідеї соціалізму; їхні прихильники прагнули повалити державний устрій і шляхом революції ліквідувати владу аристократів і буржуазії. Ці ідеї прийшли й у Галичину, Буковину та Карпати. Правда, тодішня австрійська влада не переслідувала людей лише за соціалістичні переконання. Навіть в університетах імперії знайомили студентів із ідеями соціалізму, але була заборонена їхня пропаганда чи створення таємних соціалістичних організацій. Але ж навіть у тюремній камері, як твердив один із товаришів по ув’язненню, І. Франко вів пропаганду соціалістичних ідей, порівнював тодішній суспільний лад із копицею сіна у формі піраміди, на горі якої – пани і попи, всередині – військо, а найбільшу і найнижчу частину займають робітники і селяни. Тож, стверджував молодий І. Франко, найнижча частина, простолуд, вирівняє цю скирту і настане новий суспільний лад. І. Франко нібито розповідав цьому свідкові, що релігія, шлюби й подружжя зникнуть за нового ладу.

Розгляд судової справи тривав 7 місяців, і 21 січня 1978 р. львівський окружний суд оголосив вирок: Іван Франко винний у тому, що збирав членів таємної організації для пропаганди соціалістичних ідей, а також винен у поширенні брошури “Баляди і розкази” (перша поетична збірка Франка. – *М. П.*) без дозволу влади.

Цей вирок істотно вплинув на долю І. Франка і в особистому, і в професійному житті. Його наречена Ольга Рошкевич на вимогу батька-священника, який не хотів мати проскрибованого (внесенного до списку підозрюваних) зятя, вийшла заміж за іншого. Вирок також зруйнував усі кар'єрні перспективи І. Франка: його виключили з університету, він втратив шанс закінчити навчання, займатися педагогічною працею й обіймати посаду професора в Університеті, яку йому пророкували.

Михайло ПАДУРА

* * *

Нижче подаю донесення львівської поліції до Галицького намісництва з 14. VI. 1877 р. в справі арештувань, які вона в тім часі перевела у Львові. З українського громадянства попали в тюрму Ів. Франко, М. Павлик, Остап Терлецький і кількох інших. Се арештування, якого епілогом був знаний в Галичині перший соціалістичний процес, мало далекосягле значіння спеціально для Франка, бо відбрало йому можливість зробити кар'єру в шкільництві й кинуло його на важку дорогу життя з письменницької праці. Хоч про ці події маємо вже досить докладні відомости, передовсім в спомині І. Франка про Остапа Терлецького (Записки НТШ з 1902, 50 том) і в праці В. Левицького п. з. "Нарис розвитку укр. робітн. руху в Галичині", то все таки незнане дотепер донесення поліції до намісництва дає можливість усталити з цілою певністю деякі факти й відчути, в яким напрямку йшли тоді змагання офіційних чинників в Галичині.

В замітках під відписами подаю ближчі відомости про менше знані особи чи про деякі справи, які там згадуються, оскільки це було можливим такі відомости зібрати.

Іван КАРПИНЕЦЬ

L. 745/pr. 192/g 877.

Wysokie Prezydjum c. k. Namiestnictwa!

Powiodło mi się wykryć i przyaresztować dnia 9 b. m. Michała Koturnickiego¹, emisariusza "Międzynarodowego Stowarzyszenia robotników", tudzież Bolesława Limanowskiego², ajenta tegoż samego stowarzyszenia i wychodźca polskiego, od kilka lat we Lwowie zamieszkałego. Koturnicki, według poczynionych przez c. k. organa policji spostrzeżeń, znosił się często z Limanowskim i Augustem Skerlem, zarządcą drukarni "Gazety Narodowej", dyrektorem "Gwiazdy" i członkiem stowarzyszenia tutejszych zecerów "Ognisko", posiadającym wpływ i znaczenie między tutejszymi robotnikami. Koturnicki był tudzież obecnym na poufnym zebraniu dnia 7 b. m. wieczór w kole towarzystwa "Ognisko". Z piśm zabranych u tego emisariusza okazało się między innymi, że Koturnicki był w poufnych stosunkach lub miał takowe zawiązać z Janem Welichowskim, urzędnikiem Zakładu Kredytowego Ziemińskiego i Janem Mandyszewskim³, akademikiem ruskim, Hugonem Wróblewskim w Krakowie, Edmundem Brzezińskim, słuchaczem medycyny i Józefem Zawiszą, słuchaczem techniki, obaj we Wiedniu.

Przy odbytych rewizjach policyjnych u Welichowskiego znaleziono jedynie list Stalmacha, redaktora "Gwiazdy Cieszyńskiej", upominający tutejszych patryjotów do dalszych składek na

rzecz towarzystwa Naukowej pomocy w Śląsku. Rewizja u Skerla i w "Ognisku" były bez skutku. Na podstawie zabranych u Mandyszewskiego listów, odbyły się rewizje u Jana Franka, akademika ruskiego i Aleksandra Zajączkowskiego⁴, alumna w seminarjum gr. kat. i słuchacza 4-go roku teologii. Materiał zabrany przy tych rewizjach wskazuje widocznie na rozgałęziony związek między akademikami ruskimi w celach tajnych. Wszystkich trzech dopiero co wymienionych, poszlakowanych o udział w zbrodniczej propagandzie socjalistycznej, uwięziono, Michała Pawlika zaś, znanego z ostatniego procesu socjalistycznego, akademika ruskiego, równie tamtym poszlakowanego o tę propagandę, pozostawiono jako chorego w szpitalu. Wiedeńska policja, na dane stąd wskazówki i adres, uwięziła we Wriedniu Edmunda Brzezińskiego, znalazłszy kompromitujące go pisma, tudzież Stanisława Barabasza⁵, Józefa Zawiszę, technika i Feliksa Sielskiego⁶, słuchacza medycyny, zostających w korespondencji z Dragomanowym w Genewie.

U Hugona Wróblewskiego, którego dokładny adres podano i którego przyjęte tu listy wyraźnie kompromitują, w Krakowie nic nie znaleziono.

Z skonfiskowanych wogóle listów, notatek, broszur i książek okazuje się: Koturnicki, rodem Polak, który wioził ze sobą kilka cetnarów książek i broszur treści socjalistycznej i rewolucyjnej w przeważnej części w językach rosyjskim i ruskim, jest emisariuszem "Międzynarodowego Stowarzyszenia robotników", oddziału rosyjskiego i należy do stronnictwa socjalistyczno-rewolucyjnego.

Bolesław Limanowski jest agentem tegoż samego stowarzyszenia, należy, jak sam przyznał do socjalistów, wyznających zasady gminowładztwa (komuny). Zostaje on w tajnych stosunkach z niejakim W. Rapackim (pseudonim) w Warszawie, który się znosi z Wróblewskim, znanym z powstania komuny paryskiej. Rapacki gorąco poleca Limanowskiemu Koturnickiego, jako osobę na nieograniczone zaufanie zasługującą. Tenże Rapacki wyraża się między innymi, że sprawa socjalistyczna czyni postępy i w Królestwie Polskim i że narodowcy-Polacy przychylniejszym już patrzą się okiem na ten ruch u pobratymców (Rosjan). Wróblewski, Rapacki i Limanowski ułożyli też projekt wydawania w Londynie czasopisma „Biblioteka zagadnień społecznych” o tendencjach szczerze socjalistycznych, na co Rapacki zebrane ma posiadać fundusze. Limanowski wyjeżdżał w marcu b. r. ze Lwowa do Warszawy w sprawie propagandy socjalistycznej.

Są wzmianki o trzecim ajencie socjalistycznym, Sarmackim. Limanowski i Koturnicki zostają także w stosunkach z Antonim Trusowem, redaktorem wychodzącego w Genewie organu radykałów socjalistycznych p. t. "Narodnoje Dilo" – "La cause du peuple" – "Die Sache des Volkes". – Koturnicki jest także w posiadaniu listów Roberta Dale (Ławrowa), redaktora "Wpiero" w Londynie, organu umiarkowanych socjalistów, skąd także odbiera dzieła do rozpowszechniania.

Specjalne zlecenie do tutejszych akademików ruskich miał Koturnicki od Michała Petrowicza Dragomanowa, głównie dyrygującego ruchem socjalistycznym między Rusinami na Ukrainie i w Galicji. Związek między Kijowem a Lwowem spoczywa w jego rękach w Genewie. Tu muszę nadmienić, że Dragomanów po utracie profesury w uniwersytecie kijowskim i zanim stale zamieszkał w Szwajcarii, postarał się o dokładne i wszechstronne obznajomienie się z tutejszym krajem i ludem ruskim. Znosił się ze wszystkimi znakomitościami

ruskimi, był w roku 1875 na zjeździe stowarzyszenia M. Kaczkowskiego w Haliczu, w towarzystwach “Akademiczeskyj Kružok” i “Proświta”, na prelekcji Ogonowskiego na uniwersytecie tutejszym, – zwiedził północne Węgry i wogóle zabrał znajomości z bardzo wielu osobami w tutejszym kraju, mianowicie z akademikami ruskimi.

W jednym liście, po rosyjsku pisanym, przesyła Dragomanów Koturnickiemu paszport rosyjski, wydany na imię Sawy Lepeckina, dymisjonowanego żołdaka i przyrzeka mu przesłać jakieś druki, skoro gotowe wyjdą z drukarni “Cooperative”. Dalej pisze: “Nie mogliście Wy dać po trzy egzemplarze Czerniszewskiego we Lwowie osobie nomine Jan Mandyszewski, do którego napiszecie list na uniwersytet studentowi – a w tym liście naznaczycie mu wydanie. P–k (zapewne Pawlik) w szpitalu. M–i Wam pokaże, kogo z Rusinów potrzeba będzie. Tam teraz w Akad. Kružku górę wzięła ponownie partja diaczkowska – pewnie na niedługo. Lekcja to za nieczynność tamtejszych radykałów, którzy się mocno zasmucili”.

Dalej pisze, że z dzienników dowiedział się o aresztowaniu jakichś nihilistów Wilskiego i Macielińskiego, prosi zatem, aby się Koturnicki prywatnie dowiedział o bliższych szczegółach w tej sprawie, mianowicie czy Wilski i Macieliński są Rusinami.

Odnosnie do czynności agitacyjnych Koturnickiego, oświadcza mu wkońcu Dragomanów, że obopólny interes wymaga, „ażeby polski socjalizm tam zaczął od jawnego oświadczenia, że celem jego nie będzie w żaden sposób odbudowanie starej Polski z r. 1772 nawet socjalistycznej – lecz organizacja chłopca polskiego na polskiej ziemi w związku z ruskimi socjalistami, którzy organizują swego chłopca na swojej ziemi. Jeśli Wy to powiecie odrazu – posypie się na Was wtedy cała inteligencja tameczna, gdyż tylko wtedy Wam się uda zapuścić twardy korzeń w całkiem świeże umysły. Na każdy wypadek aż do tego oświadczenia Rusini będą z ukosa patrzeć się na Was i nawet obawiać się będą wspierać drobnymi przysługami”.

Drugi list Dragomanowa zapieczętowany i bez adresu miał Koturnicki oddać niewiadomej jeszcze osobie⁷. List ten ukraińską pisownią po małopolsku pisany, załączam w przekładzie polskim; rzuca on bowiem nader jasne światło na sposób i rodzaj agitacji socjalistycznej, jaką zamierzano wprowadzić między lud ruski w Galicji, Węgrzech i na Bukowinie.

Z pism przyjętych w tutejszych akademikach okazuje się, że Szczęsny Sielski we Wiedniu stał na czele ruchu między tamtejszymi akademikami, którego uwięziła c. k. Dyrekcja Policji we Wiedniu. Oprócz tego okazało się, że ruch socjalistyczny, zbliżony całkiem do nihilizmu, rozwinął się między ludem wiejskim w Kosowie i okolicy⁸, w którym to mieście siostra Michała Pawlika, tutejszego akademika, gorliwie jest czynną, gdzie zabronione książki i śpiewanki (pieśni) treści nihilistycznej między ludem rozpowszechnia, tudzież emisariusze w ubraniu księdza snują się między ludem wiejskim, propagując zasady nihilizmu. Jan Franko musiał także w Lolinie, gdzie często u księdza Roszkiewicza⁹ przebywał, zaszczerpić podobną agitację nihilistyczną. Z różnych notatek zaś widać, że nieokreślony jeszcze tajny ruch wywołano między młodzieżą ruską szkół gimnazjalnych w Galicji i w początku b. r. rozesłane zostało tajne pismo z statutami do gimnazji; a Zajączkowski, słuchacz teologii, względem tego pisma badany, twierdzi, że to była ustawa gminna, co wierutnym wydaje się kłamstwem. W seminarjum ruskim odbywały się przez całą zimę nocne poufne zebrania pewnego grona alumnów w sali Nr. 29; w lecie r. z. miał Pawlik w muzeum tutejszym u nich odczyt o socjalizmie¹⁰. Po pierwszej rewizji policyjnej u Zajączkowskiego dnia 14 b. m.,

одбула się zaraz następującej nocy w ogrodzie poufna narada, poczem sprzątnięto wszelkie kompromitujące korespondencje lub książki. Spis imion tych alumnów, którzy brali udział w tych poufnych zebraniach, udzielam równocześnie c. k. Sądowi krajowemu karnemu.

Wkońcu pozwalam sobie zwrócić szczególną uwagę na ks. Daniela Taniaczkiewicza¹¹, zapewne proboszcza w Zakamarzu, w starostwie zloczowskiem, albowiem, jak z pewnego źródła się dowiaduję, list popa Daniela Taniaczkiewicza do Dragomanowa, znaleziony u Czerepakina, który odczytano przy ostatecznej rozprawie sądowej w marcu b. r., jest pisany przez tegoż Taniaczkiewicza, lecz nie przez ks. Taniaczkiewicza na Wołyniu. – Dalej dowiaduję się z wiarygodnego źródła, że między górników w Bochni i Wieliczce rozrzucone zostały broszury treści socjalistycznej.

Wszyscy w tej sprawie uwięzieni są oddani do tutejszego c. k. Sądu krajowego, a dalsze dochodzenia w tej sprawie są w toku. Dziś odbyły się dwie rewizje w seminarjum ruskiem u słuchaczy teologii Emila Hlebowickiego¹² i Hałuszczyńskiego¹³, zostały jednak bez skutku, gdyż jak się jeden z nich przyznał, dniem naprzód pisma i listy treści niewiadomej zostały spalane.

Lwów, dnia 14 czerwca 1877.

K. Radca Rządu i Dyrektor Policji –

Tustanowski

Висока президіє ц.-к. намісництва!

Вдалося мені викрити й арештувати другого дня ц.м. (червня 1877 року. – *М. П.*) Михайла Котурницького¹, емісара “Міжнародного товариства робітників”, а також Болеслава Лімановського², агента того самого товариства, поляка за походженням, який вже кілька літ мешкає у Львові. Котурницький, за спостереженнями, проведеними ц.-к органами поліції, часто спілкувався з Лімановським і Августом Скерлем, управителем друкарні “Gazety Narodowej”, директором “Gwiazdy” і членом товариства місцевих друкарських складачів “Ognisko”, який мав великий вплив на місцевих робітників. Із письмових матеріалів, відібраних від емісара Котурницького, стало між іншим відомо, що Котурницький мав таємні стосунки і мав їх ще нав’язати з Яном Веліховським, службовцем кредитного земського закладу, та Іваном Мандишевським³, студентом-русиним, Гугоном Врублевським із Кракова, Едмундом Бжезинським, слухачем медицини, та Йосифом Завішою, слухачем політехніки, обидва з Відня.

Під час поліцейських обшуків у Веліховського був знайдений лише один лист від Стальмаха, редактора “Gwiazda Cieszyńska”, який закликав місцевих патріотів робити подальші внески до Товариства наукової допомоги в Сілезії. Обшуки у Скерля та в “Огніско” були марними. На підставі відібраних від Мандишевського листів, відбулися обшуки в Івана Франка, студента-русина, й Олександра Заячківського⁴, бурсака греко-католицької семінарії і слухача 4-го року теології. Матеріали, відібрані під час цих обшуків, вказують, мабуть, на розгалужений зв’язок між студентами-русинами в таємних цілях. Усіх трьох вищеназваних, які обвинувачуються (хоч без прямих доказів) у провадженні злочинної соціалістичної пропаганди, ув’язнено, а Михайла Павлика, відомого ще з останнього соціалістичного процесу, студента-русина, який так само, як і три вищеназвані, обвинувачується без прямих доказів у тій самій

пропаганді, залишено як хворого у лікарні. Віденська поліція, на основі даних звідси вказівок й адреси, ув'язнила у Відні Едмунда Бжезинського, при цьому знайшла компрометуючі його матеріали, так само ув'язнено Станіслава Барабаша⁵, Йосифа Завішу, політехніка, й Фелікса Сельського⁶, слухача медицини, які листувалися з Драгомановим з Женеви.

У Гюгона Врублевського, чия точна адреса була вказана, а долучені тут листи його явно дискредитують, у Кракові нічого не знайшли.

Загалом із конфіскованих листів, заміток, брошур і книжок виявилось: Котурницький, поляк з роду, який віз із собою кілька центнерів книжок і брошур соціалістичного і революційного змісту, головню російською та українською мовами, є емісаром російського відділу “Міжнародного товариства робітників” і належить до соціалістично-революційної партії. Болеслав Лімановський є агентом того самого товариства, належить, як сам признався, до соціалістів, визнає засади комуни. Має таємні стосунки з якимсь В. Рапацьким (псевдонім) у Варшаві, який зв'язаний із Врублевським, відомим із постановня паризької комуни. Той самий Рапацький висловлюється, між іншим, що соціалістична справа чинить поступ теж у Польськім королівстві і що польські націоналісти вже прихильнішим оком дивляться на той рух своїх побратимів (росіян). Лімановський виїжджав у березні ц. р. зі Львова до Варшави у справі соціалістичної пропаганди.

Є інформація про третього соціалістичного агента – Сармацького. Лімановський та Котурницький також підтримують стосунки з Антонієм Трусовим, редактором органу соціалістичних радикалів, який виходить у Женеві під назвою “Народне діло” – “La cause du peuple” – “Die Sache des Volkes”. – Котурницький теж володіє листами Роберта Дейла (Лаврова), редактора лондонського “Wpierođ”, органу поміркованих соціалістів, звідки він також бере брошури для розповсюдження.

Спеціальне доручення до місцевих студентів-русинів мав Котурницький від Михайла Петровича Драгоманова, головного диригента соціалістичного руху серед русинів на Україні та в Галичині. Зв'язок між Києвом і Львовом перебуває в його руках у Женеві. Тут мушу зазначити, що Драгоманов після втрати професури в Київському університеті і до часу, поки постійно замешкав у Швейцарії, постарався детально й всебічно познайомитися з тутешнім краєм і руським людом. Познайомився з усіма відомими людьми серед русинів, був у 1875 році на з'їзді товариства імені М. Качковського у Галичі, бував у товариствах “Академический Кружок” і “Просвіта”, на публічній лекції Огоновського на тутешньому університеті, відвідав Північну Угорщину і взагалі познайомився з дуже багатьма особами в цьому краю, зокрема зі студентами-русинами.

В одному листі, написаному по-російськи, надіслав Драгоманов Котурницькому російський паспорт, виданий на прізвище Сави Лепецкіна, комісованого солдата, й обіцяє йому вислати якісь друковані матеріали, як тільки вони будуть готові в друкарні “Сооperative”. Далі пише: “Чи не могли би Ви дати по три екземпляри Чернишевського у Львові особі поміне Іван Мандишевський, до якого напишете лист на університет студентові, а в тому листі назначите йому видачу. П–к (напевно,

Павлик) у лікарні. М–й Вам покаже, кого з русинів буде потрібно. Там зараз в “Акад. Кружку” верх взяла знову партія Дячківського – думаю, що не надовго. Це наука за бездіяльність тамтешнім радикалам, які дуже сильно засмутилися”.

Далі пише, що з газет довідався про арешт якихось нігілістів Вільського і Мацелінського, отже просить, щоб Котурницький приватне довідався про детальніші подробиці у цій справі, а саме, чи Вільський і Мацелінський є русинами.

Щодо агітаційної діяльності Котурницького, висловлюється йому вкінці Драгоманов, що взаємний інтерес вимагає, “щоб польський соціалізм почав там з відкритої заяви, що його метою ні в якому разі не буде відбудова старої Польщі у межах до 1772 року, хай навіть соціалістичної, а тільки організація польського селянина на польській землі разом з українськими соціалістами, які організують свого селянина на своїй землі. Якщо Ви скажете це відразу – посипитесь тоді до Вас вся тамтешня інтелігенція, і лише тоді Вам удасться пустити міцне коріння на цілком свіжій ниві. В усіх випадках аж до такої заяви русини будуть скося поглядати на Вас і навіть будуть побоюватися зробити Вам дрібні послуги”.

Другий лист Драгоманова, запечатаний і без адреси, Котурницький мав віддати ще не відомій особі⁷. Той лист, написаний по-українськи, кидає дуже ясне світло на спосіб і характер соціалістичної агітації, яку мали намір запровадити між руським людом у Галичині, Угорщині та на Буковині.

Із газет, вилучених у тутешніх студентів-русинів, виявляється, що Фелікс (Щасний) Сельський у Відні став на чолі руху між тамтешніми студентами, якого ув’язнила ц.-к. дирекція поліції у Відні. Крім того, виявилось, що соціалістичний рух, зовсім наблизений до нігілізму, розвинувся серед селян у Косові та його околицях⁸, де сестра Михайла Павлика, тутешнього студента, дуже запопадливо працює, поширюючи між людьми заборонені книжки і співанки (пісні) нігілістичного змісту, а також емісари в одежі священника снують між селянським людом, пропагуючи засади нігілізму. Іван Франко в Лолині, де часто перебував у священника Рошкевича⁹, теж поширював подібну нігілістичну агітацію. Отже, з різних заміток видно, що ще не окреслений таємний рух виник серед русинської молоді з гімназійних шкіл у Галичині і на початку ц.р. (1877. – *М. П.*) було розіслано таємну газету зі статутами до гімназії; а Заячківський, слухач теології, на допиті з приводу цієї газети твердить, що то був статут гміни, що, звичайно, є чистісінькою брехнею. В русинській семінарії цілу зиму відбувалися нічні таємні зібрання певного кола студентів у залі № 29; влітку минулого року Павлик у тамтешньому музеї мав для них лекцію про соціалізм¹⁰. Після першого обшуку поліції у Заячківського відбулася зараз наступної ночі таємна нарада, після чого заховано всю компрометуючу кореспонденцію чи книжки. Список прізвищ слухачів, що брали участь у цьому таємному зібранні, передано також до ц.-к. крайового кримінального суду.



Будинок крайового суду у Львові, де судили Івана Франка.

Фото XIX століття

На кінець дозволю собі звернути особливу увагу на о. Данила Тянякевича¹¹, напевно, пароха села Закомаря Золочівського повіту, тому що, як я дізнався з певного джерела, лист попа Данила Тянякевича до Драгоманова, що був знайдений у Черепакіна, був написаний якраз тим самим Тянякевичем, а не о. Тянякевичем з Волині. Далі мені стало відомо з надійного джерела, що брошури соціалістичного змісту були розкидані серед шахтарів у Бохні та Величці.

Всі, хто був ув'язнений у цій справі, віддані до тутешнього ц.-к. крайового суду, і зараз проводиться даліше слідство у цій справі. Сьогодні проведено два обшуки в русинській гімназії у слухачів теології Еміля Глібовицького¹² і Галущинського¹³, однак безрезультатно, тому що, як признався один із них, день перед тим газети й листи невідомого змісту були спалені.

Львів, дня 14 червня 1877 року

Переклав із польської Михайло Падура

Коментарі (докладніші відомости)

¹ Про Михайла Котурницького подає докладніші відомости Іван Франко в споміні про Др. Остапа Терлецького (Записки НТШ, 50 том, стор. 47–45). Котурницький – це поляк, родом з Варшави, соціяліст; знався з ріжними визначними людьми, а з-поміж них і з Драгомановим, від котрого мав поручаючий лист до українців у Львові, коли приїхав сюди в маю 1877 р. По заарештуванню у Львові в червні цього ж року, був суджений в половині січня 1878 р. разом з Франком, Павликом і Остапом Терлецьким; їм всім закидувано пропаганду соціялізму й приналежність до тайних організацій. Котурницький дістав найбільшу з них усіх кару (три місяці арешту), а по її відсидженню видалено його поза кордони Австрії, з заборороною

вертати. Та проте вже в 1879 р. був у Львові, де навіть бачив його комісар поліції, що його арештував в 1877 р.; та цим разом його не арештували. Пізніше він приїздив ще кілька разів до Львова, де в 1884 р. видав навіть під псевдонімом “Michaiko” окремою брошурою кілька віршів укр. мовою й латинкою, нав'язаних горячими й дружніми розмовами з одеськими українофілами. Нащо потрібна була йому ця брошура й куди поділось її видання, яке мабуть зовсім не було пущене в продаж, Франко не знав. В 1885 чи 1886 р. Котурницький уже під назвою Borkowski виступає в варшавськiм “Głosie” з просторою статтею про польсько-українську колонію Адамполь, біля Скутарі в Туреччині. Тоді саме прислав він Франкові з Кракова свою статтю “Mickiewicz i Puszkina pod pomnikiem Piotra Wielkiego”, що була друкована в “Nowej Reformie” і відбита окремою брошурою, де протестовано проти угодних поглядів Спасовича. Пізніше Франко довідався, що Котурницький-Борковський, за порученням котрогось російського міністра, дістав при якійсь залізниці посаду, яку ми назвали би синекурою – прочитувати газети й закреслювати в них усе, що пишуть про цю залізницю та її управу.

Згадуючи про арешти в 1877 р., пише Франко про ролю Котурницького дослівно так: “Цікаво, що польська часопись не знаходила досить “słów potępienia niesumienności genewskiego sportsmena socjalizmu” (себто Драгоманова), а не пробувала застановитися над ролею, яку в цілім тім процесі відіграв польський конспіратор М. Котурницький. Ся роля вже була декому неясна”. А які були відносини між Котурницьким та Драгомановим, Франко не знає, бо Драгоманів ніколи пізніше в своїх листах до Франка не згадував про Котурницького.

В брошурі Prawdzica п. з. “Krótki rys ruchu socjalistycznego we Lwowie” (видана 1895 р.) згадано на стор. 5–6, що Мих. Котурницький був одним з 36 обвинувачених в так званім великім краківскім процесі, що розпочався 16. III. 1880 р. До сих обвинувачених належали ще вчислені в поліційнім звідомленню: Едмунд Бжезінський, Станіслав Барабаш і Йосиф Завіша.

- ² Лімановський Болеслав, соціолог і польський політик, ур. 1837 р. коло Динабурга, ще живучий. За участь в протидержавній маніфестації в 1861 р. у Вільні заслано його до північної Росії, звідки звільнено його в 1867 р. На заслання пізнав основи соціалізму й витворив собі народньо-соціалістичний погляд. По повероті зі заслання перебував початково в Варшаві, а опісля в Галичині, де кидав перші зерна соціалізму між львівських робітників. За його почином склався гурт робітників з Августом Скерле, Антоном Маньковським і Осипом Данилюком на чолі, який мав вести агітацію у Львові. Він нав'язав зносини й зі студентами. По відомих арештуваннях в 1877 р., наказала йому поліція виїхати з Австрії. Опісля перебував в Ціріху й Парижі, де брав участь у соціалістичнім русі. По світовій війні вернув до Польщі й став сенатором з рамени “PPS”. Писав дуже багато; важніші твори такі: “Socjologja A. Comtea”, “Dwa komuniści Morus i Campanella”, “Studjum o socjalizmie”, “Historja ruchu społecznego w XVIII w.”, “Historja powstania 1863/64 r.”, “Historja demokracji polskiej w epoce porozbiorowej”, “Wstęp do socjologii”. (“Ilustr. Encyklopedja Trzaski, Ewerta i Michalskiego”, том III; Левинський В.: “Нарис розвитку укр. робітн. руху в Галичині”, Київ, 1914, стор. 15; “Socjalizm, demokracja, patryjotyzm...” видана в Кракові 1902 р., з нагоди ювілею 40-літньої письменницької діяльності Лімановського; подана в ній бібліографія праць його до цього ж часу).

Почин до організації львівських робітників дали друкарські складачі (зецери); вони заснували в 1870 р. своє товариство “Postęp”, а коли намісництво розв'язало його в 1873 р., залишили друге під назвою “Ognisko”. (Левинський В.: *op. cit.* стор. 15).

- ³ Тяжко подати дані до біографії Івана Мандишевського. Франко в споміні про Остапа Терлецького згадує тільки се, що Мандишевський був сином багатих родичів, студіював права та мав намір стати адвокатом, а тому й засуд з 1878 р. не зломив йому кар'єри

(стор. 42). А біографічні матеріали з тек Івана Ем. Левицького (в бібліотеці НТШ у Львові) подають тільки один вирізок з “Діла” з 1901 р. про нього, – він був адвокатом в Станиславові.

- ⁴ Заяківський Олександр, ур. 1851, ординований 1880 р., був пізніше парохом Збаража. Як богослов, почувався радикалом. (Шематизм Львівської Єпархії; М. Павлик, Переписка з Драгомановим, 151, замітка 1).
- ⁵ Станислав Барабаш дав Котурницькому свій паспорт для їзди в Росію; Котурницький під його назвищем приїхав в маю 1877 р. до Львова. (Ів. Франко: *op. cit.* стор. 37 і 39).
- ⁶ Др. Щасний Сельський був пізніше знаним гінекологом і оператором. В 1884 р. переселився з Відня до Львова. (Теки Ів. Е. Левицького в бібліотеці НТШ у Львові).
- ⁷ Не знати, чи де задержався оригінал сего листа. Його найдено при ревізії у Котурницького дня 9 червня 1877 р., але без адреси особи, для якої був призначений. Павлик пише, що лист був призначений для нього, але влада про це не довідалася; Драгоманів написав його перед 25 травня 1877 й дав особисто Котурницькому.
- ⁸ В 1878 і 1879 р. переведено арешти селян з Москалівки, Монастирського та загалом в Косівщині й Коломийщині за соціалістичну агітацію, зглядно приналежність до тайного товариства. Між цими селянами вів пропаганду Павлик, а відтак його сестра. В акті обжалування проти Анни Павлик кажеється, що вона ширила між народом “Тромадський Друг”, “Молот” та віденські й женецькі брошури. (“Тром. Друг” почав видавати у Львові в 1878 р. Франко з Павликом за матеріальною допомогою Драгоманова, а коли прокуратурія оба його випуски сконфіскувала, видає далі його збірками під назвами “Дзвін” і “Молот”, які теж підпали конфіскації). Анну Павлик на суді увільнено (Левинський, *op. cit.* стор. 18. зам. 1).
- ⁹ О. Михайло Рошкевич був парохом Лолина, в долинянським повіті. Ів. Франко й Павлик мешкали у Львові в 1876 р. на одній станції з Ярославом Рошкевичом, певно сином о. Михайла. Отже, певно, Франко бував в домі о. Рошкевича по знакомству з його сином (Переписка Драгоманова з Павликом, II, 47, зам. 2; Шематизм Львівської Єпархії).
- ¹⁰ Про цей відчит знаходимо згадку в листі Павлика до Драгоманова з 27. VI. 1876 р., пояснену ще заміткою Павлика. (Переписка, II, 42–46 і 5 зам. на стор. 43). Отже Павлик мав дня 24 червня 1876 р. відчит в “Бесіді” у Львові з нагоди вечірки в честь М. Шашкевича, а на слідуєчий день пішов з тим самим відчитом до семінаристів. Пізніше він сей відчит значно доповнив і надрукував в “Друзі”, 1876 р., чч. 13–16 п. з. “Потреба етнографічно-статистичної роботи в Галичині”. “Одчить на вечерку в пам’ять Маркіяна Шашкевича у Львові дня 24 червня 1876”. – Властива ціль сего відчиту, – пише Павлик, – прихилити інтелігенцію до селян і то далеко поза саму етнографію. Драгоманів відписав йому, що цим відчит цінний.
- ¹¹ Справа ревізії і арештувань в духовній семінарії сталася досить голосною. О. Данило Тянячкєвич, знана тоді в культурно-політичнім життю Галичини людина (про нього нижче), видав був під псевдонімом брошуру п. з.: “Соціалісти межі семінаристами!? Студія на поміць церковно-народномъ поли призбирана О. Обачнымъ”. Львів 1877, стор. 38. В ній подав причини цього ніби соціалістичного й радикального руху серед питомців духовної семінарії та способи, як цюому зарадити. На його думку, причини цього руху були такі: зле виховування семінаристів, злі педагоги і настоятелі, принищення на теологію навіть таких, що не мали іспиту зрілости, зважаючи тільки на це, щоби дана одиниця була покірною й слухняною; заборона читати щонебудь поза теологічними річами й низький рівень науки самої теології. Ця система, – пише Тянячкєвич, – так далеко пішла, що настоятелі семінарії постаралися, щоби всі виклади для теологів відбувалися тільки в ранніх годинах,

щоби питомці не могли ходити по кілька разів на університет і не стрічалися зі знакомими студентами з інших виділів. Отже, й не диво, що деякі ідейніші й спосібніші одиниці могли зацікавитися якимись іншими думками й ідеями (не конечно соціалістичними), які перед ними семінарія закривала.

О. Данило Тянячкєвич, ур. 6. XI. 1842 р. в Дідилові, камінецького повіту, помер 21. IV. 1906 р. в Закомарю, золочівського повіту, де був парохом. Вчився в гімназії у Львові, священником став в 1867 р. Належав до перших народовців 60-тих років, організував в тих роках гімназійних учеників в “Громади”, зносився з визначними українцями як з Федьковичем і Драгомановим (гл. “Листи Д. Тянячкєвича до М. Драгоманова”, видані Павликом у Львові, 1906 р.), працював над економічним піднесенням народа, був почесним членом “Просвіти”, а в 1897 р. став послом до австрійського парламєнту. Писав до часописів і видав кілька брошур в українській і німецькій мовах. Дещо з цих річей появлялося під псевдонімами “Будеволя”, “О. Обачний” або “Федір Черногора”. (Некролог в “Ділі” з 1906 р., ч. 69; “Передне слово” М. Павлика в виданій ним переписці Тянячкєвича з Драгомановим).

Олександр Черєпахан, українєць (Переписка Драгоманова з Павликом II, 107, зам. 8).

Ця судова розправа, се правдоподібно епілог арештів з початку 1877 р. Тоді то арештували припадково перший раз Павлика, з нагоди арештування одного російського емігранта (Ястржембського), який жив у Павликовій квартирі й судили за зносини з емігрантами (І. Франко: “Мих. Павлик...” стаття в ЛНВ з 1905, XXIX, кн. III, стор. 164).

- ¹² О. Омелян (Еміль) Глібовицький, ур. 1856 р., ординований 1881 р., був від 1893 р. парохом в Циганах, борщівського повіту (Шематизм Станислав. Єпархії).
- ¹³ О. Микола Галушинський, ур. 1853 р., ординований 1877 р., парох Звиняча в чортківському повіті. Кандидував в 1891 р. на посла до австрійського парламєнту в окрузі Бучач–Чортків. (Шематизм Львів. Єпархії за рік 1883; Теки Ів. Левицького в бібл. НТШ).

Іван Карпинець

Матеріал підготував Михайло Падуря

*Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021
Прийнята до друку 15.11.2021*

“СЕ ДИВНЕ, ЯК ВОНА МОЮ СИМПАТІЮ ЗДОБУЛА”: ЛИСТУВАННЯ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА ОЛЬГИ ФРАНКО

Ярослава МЕЛЬНИК

*Український католицький університет,
професорка кафедри філології гуманітарного факультету,
вул. Іларіона Свенціцького, 17, Львів, Україна, 79011,
e-mail: yamelnyk@gmail.com*

Висвітлена історія знайомства Ольги Франко та Ольги Кобилянської у Львові восени 1898 р. і тематика їхнього епістолярію (1898–1900). Це перша публікація кореспонденції О. Франко до О. Кобилянської, а також двох листів О. Кобилянської до О. Франко.

Ключові слова: листи, Ольга Кобилянська, Ольга Франко, Іван Франко.

“Те, що я була у Львові, видиться мені тепер, як сон” [4, с. 366], – писала Ольга Кобилянська Осипові Маковею 11 листопада 1898 р., дякуючи за те, що той намовив її поїхати до Львова на ювілей Івана Франка (святкування 25-ліття літературної і творчої діяльності поета), який по часі збігся ще з одним ювілеєм – 100-літтям відродження нової української літератури. Свої враження й переживання від тодішнього майже тижневого перебування у Львові О. Кобилянська просторіше опише в листі до Василя Стефаника: “Я поїхала в неділю (30 жовтня 1898 р. – Я. М.) поспішним потягом і була на ювілей Франка. Сей мені найліпше подобався. Промови були гарні, живі, а він сам найкраще говорив. По “парадах” наступив комерс, і если б всі були так задоволені, як я – було би добре. На другу днину зрання ходили літерати на “Бесіду” на наради, щоб зав’язати “Видавничу спілку” [...]. Ввечір було представлення “Наталки” з прологом Франка, скорочене поліцією, відтак співи, котрі мене не дуже одушевляли. Вівторок перед полуднем “Академія”. Говорив науково Грушевський. Живо і пориваюче Стоцький, по-школярськи Колесса. Відтак говорили ще інші. Страшно нудно Романчук. Дуже красно Кобринська, відтак якийсь академік... безконечно... безконечно. Потім була “святчна вечеря” [...]. Франко і Грушевський говорили, справді, красно, відтак говорено ще много, чого не мож було все затямити [...]. Люди одушевлялися часто і без причини, врешті всі були задоволені...” [4, с. 369–370].

Під час цієї пам’ятної “візити” до Львова Ольга Кобилянська познайомиться нарешті з Іваном Франком і з його дружиною Ольгою. І вже невдовзі по поверненню додому, до Чернівців, просить того ж О. Маковея, частого гостя подружжя Франків,

передати вітання своїй новій львівській знайомій: “Поздоровте Франкову від мене. Се дивне, як вона мою симпатію здобула. Маленька така, а бистра – як чортик” [4, с. 369].

Справді – “дивне”. Тим паче, що в ту пору до Франкової молода письменниця, очевидно, мусила би мати якщо не прохолодні почуття, то принаймні певний жаль за її “балакання” і “злобність” супроти неї, Кобилянської. Про те, що Франкова “злобно о ній споминала”, “люб’язно” передала О. Кобилянській Марія Матковська, очільниця жіночого товариства на Буковині. Із листа О. Кобилянської до О. Маковея від 23 вересня 1898 р.: “Матковська їздила сього року до Буркуту [...] і пізналася з Франковою. Ся послідня зробила на ню кепське вражіння – каже, що дуже зарозуміла і нарікала, що не має з ким у Львові приставати. Розпитувала дуже про мене і сказала, між іншим, що “Valse mèl[ancolique]” (Матковська навіть не знала, чи я який “Vals” написала, бо я її, яко літератка, не дуже обходжу) мусить бути комбінація кількох романів (розрядка тут і далі в тексті моя. – Я. М.), що я мушу читати дуже много романів і комбіную собі з них повісті, а з “Царівни”, казала, сміються всі пани. Не думайте, що мене таке балакання болить, – воно занеінтелігентне, щоб мене вразило – іменно така думка, що я вичитую повісті [...]. Відтак, казала ще (якось дуже злобно о мені спомина[ла], говорила Матковс[ька], котрим тим, розуміється, була діткнена, бо мене дуже любить), що маю тут когось, що перетолковує мені все на руське, бо я лиш по-німецьки пишу, що се знають люди, і такі інші дурниці” [4, с. 361–362].

Виглядає, одначе, що особисте знайомство з О. Франко розвіяло неприємні почуття, які мусила відчувати О. Франко, попри запевнення, що її таке “балакання” не болить. Перед від’їздом зі Львова письменниця мала ще піти до Франків у гості: “Франко обіцяв мені якісь книжки дати до читання, і я мала перед від’їздом піти ще до них додому. Рано ми трохи заспали, а хоть я і зібралася, то казали, що ми спізнаємося до потягу, і я вже лишила ту візиту” [4, с. 368].

Після особистого знайомства між двома Ольгами, як промовисто віддзеркалює їхня кореспонденція, зав’язуються дуже теплі, щирі стосунки. Ось декілька фрагментів із цього епістолярію. Із листів О. Кобилянської до О. Франко від 11 січня і від 22 червня 1899 р.: “Щира прихильність до Вашого дому велить висказати мені Вам сих кілька щиро відчувтих слів” [1, арк. 50]; “Я Вашим листом певно утішуся. В мене нема много «розривок» і буде мені здаватися, що Ви до мене в гості прийшли” [1, арк. 55]; “Але мені все хочеться до Вас говорити, хоть і по довгім часі” [2, арк. 69]; “Признаюсь Вам, з великим густом [...] беруся до бесіди з Вами” [3, арк. 1], – повідомляла О. Франко своїй буковинській приятельці влітку 1899 р.

Це листування додає також дуже цікаві штрихи до силуетки як О. Кобилянської, так і О. Франко. Зосібна, засвідчує, що О. Франко в ту пору дуже цікавилася українським громадським і культурним життям, була в курсі всіх справ свого чоловіка. Так, вона детально оповідає своїй кореспондентці про перебування у Львові в листопаді 1898 р. данського літературознавця Георгія Брандеса, про причини неучасти членів Наукового товариства ім. Шевченка, у тому числі Івана Франка, у роботі XI Археологічного з’їзду в Києві, шкодує, що О. Кобилянська не встигла у Львові “звідіти музей вистави образів наших питомих руских малярів”, уважно студіює програму відзначення ювілею

відродження нової української літератури в Чернівцях, порівнює її зі львівським ювілеєм Івана Котляревського, тішиться виходом у світ нового часопису “Будучність” і “замилуванем” О. Кобилянської Франковою “Поємою про білу сорочку”.

Нижче публікуємо два листи О. Франко до О. Кобилянської і чотири листи О. Кобилянської до О. Франко, що зберігаються у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Обидва листи О. Франко до О. Кобилянської публікуємо вперше. Так само вперше публікуємо два листи О. Кобилянської до О. Франко (від 17 лютого 1899 р. і від 14 січня 1900 р.). Два інші листи О. Кобилянської (від 11 січня 1899 р. і від 22 червня 1899 р.) були надруковані у виданні: Кобилянська О. Твори: у 5 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. Т. 5.

Листи публікуємо зі збереженням всіх особливостей оригіналу. Пунктуація – відповідно до сучасного правопису.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Кобилянська О.* Лист до Ольги Франко від 11 січня 1899 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3. Од. зб. 1624. Арк. 49–54. Рукопис. Автограф.
2. *Кобилянська О.* Лист до Ольги Франко від 22 червня 1899 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3. Од. зб. 1624. Арк. 69–74. Рукопис. Автограф.
3. *Франко О.* Лист до Ольги Кобилянської [кінець червня – перша половина липня 1899 р.] // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 14. Од. зб. 932. Арк. 1–4. Рукопис. Автограф.
4. *Кобилянська О.* Твори: у 5 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. Т. 5.

REFERENCES

1. Kobylanska, O. Lyst do Olhy Franko vid 11 sichnia 1899 r. In: *Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. F. 3. Od. zb. 1624. Ark. 49–54. Rukopys. Avtohrad.*
2. Kobylanska, O. Lyst do Olhy Franko vid 22 chervnia 1899 r. In: *Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. F. 3. Od. zb. 1624. Ark. 69–74. Rukopys. Avtohrad.*
3. Franko, O. Lyst do Olhy Kobylianskoi [kinets chervnia – persha polovyna lypnia 1899 r.]. In: *Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. F. 14. Od. zb. 932. Ark. 1–4. Rukopys. Avtohrad.*
4. Kobylanska, O. (1963). *Tvory: u 5 t. Kyiv: Derzh. vyd-vo khud. lit-ry, t. 5.*

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

ЛИСТУВАННЯ ОЛЬГИ ФРАНКО І ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

№ 1

Лист Ольги Франко до Ольги Кобилянської
від 29 листопада 1898 року

29/XI 98
*Kreuzgasse*¹ № 12.
Lemberg

Ласкава Пані!

Відразу хотіла-м відповісти Вам ще того самого дня². Але в такім разі не на всі Ваші питання могла б відповісти. Нині ввечері у нас був п. Маковей³ і казав, що до Черновців на ювілей не поїде⁴, за причину подає брак грошей. Мені ж здається, що він змінив свої погляди: і, не задоволений з себе яко діяча-літерата, шукає посади учительської. Поки що сам не знає, що має з собою робити. Занимає з Колесою⁵ відкритєм паннів (то по секрету).

Книжки Вам привезе, правдоподібно, мій чоловік. Єсли єму що не перешкодить, то прийде конче⁶. У Львові гостив датський писатель Брандес⁷. Поляки єго запросили на відкритє пам'ятника Собескому⁸, щоб віддячитись за ту книжку, що написав Брандес з великими похвалами для польської шляхти⁹. Устроїли в честь єго раут, пописувалися "Соколи"¹⁰, і він сам мав відчит в Ратуші¹¹. Коли Русини ходили єго запросити до себе, то

¹ Тут, можливо, мала би бути назва вулиці "Kreuzgasse", але ми подаємо так, як є в рукописі.

² У Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України згаданий лист О. Франко до О. Кобилянської не виявлено.

³ Осип Маковей (1867–1925) – письменник, літературний критик, редактор, журналіст, громадський діяч, педагог, приятель О. Кобилянської.

⁴ Ідеться про відзначення в Чернівцях 100-ліття відродження нової української літератури.

⁵ Олександр Колесса (1867–1945) – мовознавець, історик літератури, громадський і політичний діяч, професор Львівського університету та Карлового університету в Празі, один зі засновників Українського вільного університету, перший ректор і професор УВУ.

⁶ Ідеться про планований приїзд Івана Франка до Чернівців на святкування 100-ліття відродження нової української літератури.

⁷ Георг Брандес (1842–1927) – данський літературознавець, представник культурно-історичної школи. Приїхав до Львова 19 листопада 1898 р. і перебував у місті впродовж другої половини місяця.

⁸ Ян III Собеський (1629–1696) – польський полководець, згодом польський король (1674–1696). Відкриття у Львові пам'ятника Янові Собескому відбулося в неділю 8 (20) листопада 1898 р. Див.: Діло. 1898. Ч. 250. 9 (21) падолиста. С. 1, 3.

⁹ Ідеться про книжку Г. Брандеса "Polen" (1898). Рецензія І. Франка на цю книжку була опублікована у віденському часописі "Die Zeit" (1899. № 234. 25. 03).

¹⁰ Мова йде про польське гімнастичне товариство "Сокіл", засноване 1867 р. у Львові.

¹¹ Ратуша – приміщення магістрату на площі Ринок у Львові.

він обіцяв, а потім на другий день, очевидно, під натиском Поляків, відмовив листовно¹. Пише в листі, що є гостем виключно Поляків і бойітся наразитися Полякам, відвідуючи Русинів. Таку показав відвагу... Взагалі хвалився Полякам, що він є аристократ і мотлоху не любить. За то ж его і натягала молодіж польська і руска в молодім Товаристві “Zjednoczenie”², куди молодіж запросила і руску. В “Ділі”, котре Ви там, певно, будете видіти, видрукований і відмовний лист Брандеса і цитати із попередніх его видань, де він ганьбить польську шляхту, що вона душить і обдирає свій народ³.

Читались-мо в “Буковині”⁴ програму вашого святкованя⁵, я гадала, що Пані приймуть участь якім відчитом, на те тільки я й була цікава, а все решта часть забавна скопійована з львівської програми.

Пані Олеськова⁶ посилає Пані свій привіт, не пише сама через господарські клопоти, син молодший був дуже хорий. Ви на неї зробили дуже добре вражінє, особливо Вашою прихильністю до Манюсі⁷. Да, Пані трохи закоротко були у Львові⁸, щоби могли его добре пізнати, а тут варто було звидіти музей вистави образів наших питомих руских малярів⁹. В другий раз, як Пані прийідут до Львова, прошу відразу зайіздити до нас,

¹ І. Брандес отримав запрошення про зустріч від української громади ще задовго до його приїзду до Львова. Під час перебування критика у Львові з проханням підтвердити зустріч українська громада делегувала до нього трьох депутатів. “Одного дня прийшла до мене до готелю депутація з трьох русинів, професор Михайло Грушевський [...], Іван Франко [...]. Ці панове прохали мене бути присутнім в їх товаристві на доповіді про малоруську літературу та взяти участь у вечорницях, що мали відбутися потім. Я подякував і прийняв. Але коли протягом дня я торкнувся цієї справи з кількома моїми приятелями, то зрозумів, що я помилився” (Див.: *Brandes Jerzy*. Lwów. Kraków, 1900. С. 32–33).

² Ідеться про перше польське студентське наукове товариство у Львові, культурно-наукову організацію (“Академічну читальню”), яка діяла з 1860-х рр. і до початку Другої світової війни. Видавала часопис “Czasopismo Akademickie”.

³ Про перебування І. Брандеса у Львові також див.: Діло. 1898. № 253. 12 (24) падолиста. С. 2. Новинки; 1898. № 255. 14 (26) падолиста. С. 1–2; Громадський голос. 1898. № 24. 1 грудня. “Буковина” – найбільша українська газета на Буковині. Виходила в 1885–1918 рр.

⁵ Див.: Програма святочного обходу 100-их роковин відродин русько-української літератури // Буковина. 1898. Ч. 135. 13 (25) падолиста. С. 1.

⁶ Йосифа Олеськова (Олеськів) – дружина Осипа Олеськова, близького приятеля Івана Франка, громадського діяча, економіста, агронома, педагога. Йосифі та Осипові Олеськовим І. Франко присвятив оповідання “Місія”. Йосифа Олеськова була в приятельських стосунках і з О. Франко. Хотіла разом із нею видати жіночу газету, однак цей намір не був здійснений. У Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України збереглося три листи Йосифи Олеськової до Ольги Франко (ІЛ. Ф. 3. № 1607. Арк. 533–536, 453–456, 581–584).

⁷ Манюся (Марія) – молодша донька Йосифи та Осипа Олеськових, згодом стала відомою львівською піаністкою.

⁸ Ольга Кобилянська була в 1898 р. у Львові упродовж декількох днів. Приїхала в неділю 30 жовтня 1898 р., повернулася до Чернівців у п’ятницю 4 листопада 1898 р. Див.: Лист Ольги Кобилянської до Василя Стефаніка від 12 листопада 1898 р. // Кобилянська О. Твори. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. Т. 5. С. 370.

⁹ Ідеться про виставку творів українського мистецтва у Львові в залі українського товари-

а я Вам покажу цілий Львів з його достопримечательностями (страшенно довге слово останнє, а ще до того російське).

Бувайте здорові, не забувайте о нас. Може, ми побачимось швидче, як через рік. Муж кланяєся Вам низенько і стискає Вашу руку міцненько.

З поважанєм Ольга Франко

Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 14. Од. зб. 931. Арк. 1–4. Рукопис. Автограф.

№ 2

Лист Ольги Кобилянської до Ольги Франко від 11 січня 1899 року

*Чернівці. II/I. 899.
ул. Панська ч. 47.*

Високоповажана і дорога Пані!

Все збиралася до Вас написати лист, та й не приходила до того. Ви, може, думали, що я забула вже про Вас, а, може, і мене забули та нічого не думали. В мене тепер дуже много домашньої праці, мати моя дуже часто хорує, а се вбиває в мене всякий весельший настрій, а смутними думками не хочу я з ніким ділитися, бо того добра кожний має. Тепер моїй мамі знов ліпши трохи, та й я забираюся відозватися до добрих знайомих і приятелів.

Вам, дорога Пані, хочу я – з зближенням Нового року – хоть се, може, і по-старосвітски, пожелати всего добра і кріпкого здоровля, потіхи і слави з Ваших діточок. Се желаю я Вам і пану Докторови з щирого серця, та прошу згори не брати се лиш яко звичайні фрази, якими, може, не оден воює в теперішних днях. Щира прихильність до Вашого дому велить висказати мені Вам сих кілька щиро відчутих слів.

Я хтіла до Вас зараз по нашім ювілею К[отляревського] написати, та розказати, як се випало, але, як вже споминала-м, не стало мені часу¹. Дуже жалувались ми, що пан Доктор не приїхав на той час до Черновець. Мій брат їздив два рази на дворець², бо я хотіла его зараз до нас забрати – але його не було – пана Доктора не було³. Був

ства “Соколи” (вул. Підвальна, 7). Див.: Вистава руской штуки // Діло. 1898. 23 жовтня (4 падолиста). С. 1; Перша вистава руской штуки (Допись зі Львова) // Буковина. 1898. Ч. 129. 30 жовтня (11 падолиста). С. 1.

¹ Відзначення 100-ліття відродження нової української літератури в Чернівцях відбулося 3 грудня 1898 р.

² Ідеться про Юліяна Кобилянського (1859–1922) – педагога, класичного філолога, автора шкільних підручників, укладача “Латинсько-українського словаря” (1912).

³ У листі до О. Маковея від 7 грудня 1898 р. О. Кобилянська писала: “...Прикре вражіння зробило те, що зі Львова не був ніхто. Франкова писала мені щось два дні перед ювілеєм, що він доконче приїде. Я на конто того приладила для нього покій та й брат виїжджав на дворець – keine Spur” (Див.: *Кобилянська О.* Твори. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. Т. 5. С. 376–377).

би нам всім невимовну утіху справив, коли б був приїхав. Що з Львовян ніхто не був, зробило трохи на Буковинців прикре вражіння; мусите знати, що ми тут дуже боримося за найменшу річ, стаємо супроти себе, і Волохів, і Поляків, і Німців – а если наші братя “Галичане” відносяться до нас трохи байдуже – нас се болить. Я переконана, що пан Доктор був би приїхав, если би єму се було можливо; але чому хто инший не загостив? Одною річею можемо ми похвалитися, проте не можем похвалитись Львовом. До нас на те сьвято прибуло дуже много селян (підкреслення в тексті наші. – Я. М.), а деякі з них говорили гарні промови. Се нас дуже тішило¹.

Як Ви ще проживаєте, дорога Пані, і що коло Вас чувати? Чи бавляться мощно тепер пані і панове? Чи маєте товарискі або літерацкі сходи́ни? В нас люди (патріоти) сходяться щонеділі на “Бесіду”² і бавляться, як можут. Все саля набита жіноцтвом, але я, правду сказавши, не дуже радо і не завши їду. Не люблю жіночого товариства, та й і до “забави” в мене трохи більші претенсії. Волю вже дома сидіти та й читати. Як будете коли мати вільну хвилину, то пишіт мені, дорога Пані. Пишіт все (підкреслення в тексті наші. – Я. М.), а се буде мене дуже радувати. Коли до Львова приїду, не маю понятія. Ви такі добрі, що просили в Вашім листі до Вас заїхати³, коли б приїхала. Вже як Ви такі добрі, то я б приняла Ваше запрошеня, лиш Бог знає, коли знов до Львова заїду. Я думаю про Великдень. Я взагалі хтіла-м би кудись виїхати, де мене ніхто не знає, та й так собі переваленьчати час по “батьарськи”. Я взагалі думаю перемінити в домі лад, бо я хочу цілком писменству віддатися. Не знаю, чи се мені вдасться, але буду бодай пробувати. Мені сей рік так гупо переменував, я нічого не написала, і я тому невинна. Не мала попросту супокою і кута, де б була могла закритися та й писати. Мала я не одно до сказаня – не маю як розписуватися, а, може, і не було би для Вас і інтересне читати.

Дістала-м лист і від пані Олеськової, котрий мене вельми мило вразив. Если з нею будете бачитися, так прошу поклонитися її. Поздоровте і панню Емму Озар[кевич]⁴ від мене, і прошу добре – пишіт!

Посилаю Вам свою фотографію. Не дуже она вдала, бо, як самі знаєте, я не ношу “голову високо”, а фотограф задер мені її, та й виглядаю, як би-м на самих руках ходила. Тут пробувала через дві неділі одна з моїх товаришок (малярка)⁵ та й перебрала мене

¹ Із листа О. Кобилянської до О. Маковея від 7 грудня 1898 р.: “Ювілей випав у нас знаменито. В театрі то таке було, що, відай, не було ще таке. Люди по 1 фр[анкові] давали на місце галереї, щоб лиш пустити їх, та не мож вже було. Люди, мужики поприходили масою, по ложах сиділо по 8 осіб. Ну, а вже учителів – то було “море”. На комерсі мож було бачити їх. Зала музична велика в нас, та була така набита, що лиш з трудністю мож було переходити” (див.: *Кобилянська О.* Твори: у 5 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. Т. 5. С. 376).

² “Бесіда” (“Руська Бесіда”) – перше українське культурно-освітнє товариство на Буковині (1869–1940).

³ Ольга Франко запрошувала О. Кобилянську в гості в листі від 29 листопада 1898 р.

⁴ Можливо, ідеться про Ольгу-Олександрю Озаркевич (Бажанську) (1866–1906) – першу в Галичині українську фахову піаністку, громадську діячку, письменницю.

⁵ Ідеться про художницю Августи́ну Кохановську (1868–1937), подругу О. Кобилянської, ілюстраторку новел письменниці.

в перський шаль і післала до фотографа. А в Mütze¹ не сподобавсь їй образок і навіть не взяла собі. Як Вам подобаєсь наша Львівська фотографія?² Мені дуже, ми там всі, з винятком Кобринської³, добре трафлені. Я і до нині жалую, що і Ви з нами не пішли до фотогр[афії]. Була би-м мала пам'ятку, а так хто знає, коли дістану Ваш образок. Сесю фотогр[афію] не дуже показуйте. Я її не люблю. В групі я добре трафлена, і се найліпша моя фотографія.

В нас тут є тепер нова дуже елегантска каварня, збудована і уладжена на лад одної Віденської каварні. Є вже осібна саля для пань. Я на се все дуже тішилася, а тепер, де вже є і де можна свобідно заходити і виходити – я до неї не іду. Не маю гумору, відколи мені мати слабує.

Чи бачилися часом з панею Морачевською?⁴ Вона мені писала, ще як в Абациї була, а я і до нині не відписала; ну, але думаю, що не повинна через те гніватися на мене. Не знаю, чи читали-сте в фейлетоні “Буковини” балаканку Яричевського⁵ про Колессу і його відчит ювілейний. Мені страшно не подобався. Не знаю, як можна так мало амбіції мати та так прилюдно жалітись за те, що не був Колессою спімнений? Читайте. Ну, як би се хто з Черновиць написав, то би люди погадали: “от, некультурний Буковинець”, але сидіти в центрі науки і просвіти і бути таким малодушним, аж чоловікови встидно!

Пишіт і про себе, як маєтеся, і про Ваші діти. Я Вашим листом певно утішуся. В мене нема много “розривок” і буде мені здаватись, що Ви до мене в гості прийшли. А тепер будьте здоровенькі; пану Доктору кланяюсь низенько, а Вас wraz з діточками цілую і здоровлю щиро.

Ваша Ольга Кобилянська

Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3. Од. зб. 1624. Арк. 49–54. Рукопис. Автограф.

¹ У шапочці (нім.)

² Ідеться про фотографію українських письменників і діячів культури зі святкування 100-літнього ювілею української літератури (100-ліття виходу в світ “Енеїди” І. Котляревського) у Львові 1898 р. На світліні – Михайло Павлик, Євгенія Ярошинська, Наталія Кобринська, Ольга Кобилянська, Сильвестр Лепкий, Андрій Чайковський, Кость Паньківський (старший), Іван Копач, Володимир Гнатюк, Осип Маковей, Михайло Грушевський, Іван Франко, Олександр Колесса, Богдан Лепкий, Іван Петрушевич, Філарет Колесса, Йосип Кишакевич, Іван Труш, Денис Лукіянович, Микола Івасюк.

³ Наталя Кобринська (1855–1920) – письменниця, громадська діячка, піонерка жіночого руху в Галичині. За її сприяння вийшли альманахи “Перший вінок” (1887) і “Наша доля” (1893–1896).

⁴ Софія Окуневська-Морачевська (1865–1926) – перша жінка-лікарка Буковини й Галичини, докторка медицини, громадська діячка, подруга О. Кобилянської.

⁵ Сильвестр Яричевський (1871–1918) – письменник, перекладач, педагог, громадський діяч.

№ 3

**Лист Ольги Кобилянської до Ольги Франко
від 17 лютого 1899 року**

Поклін із Черновець. 17.ІІ.899.

Високоповажана і добра Пані!

Я жду і жду відповіді від Вас на мій лист і не можу діждатися. Мені приходить вже на думку, що Ви не одержали моє письмо¹. Я писала до Вас ще тамтого місяця перед нашим Новим роком, 11-того і післала Вам свою фотографію. Я не рекомендувала лист, бо фотографія була маленька, та, може, все-таки пропав лист? Напишіт мені що. В мене на души тепер великий смуток. Моя мати вже від трьох неділь дуже хора. Все хорувала, а тепер вже не встає; можете собі представити мій душевний настрій. Я не пишу до нікого, бо не маю часу, а люди забувають поволи на мене. Літературою не можу тепер абсолютно абсолютно займатись, бо мушу для 5 мужеских душ їсти варити. Хотіла би я, щоби тепер хто з літератів поглянув на мою працю. Пишіт мені, що коло Вас чувати. Здоровлю Вас щиро.

Ваша Ольга Кобилянська

*Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка
НАН України. Ф. 3. Од. зб. 1624. Арк. 21. Рукопис. Автограф.*

№ 4

**Лист Ольги Кобилянської до Ольги Франко
від 22 червня 1899 року**

*Чернівці, 22.6.899.
ул. Новий Сьвіт, ч. 61.
(Neue Weltstrasse, 61)*

Високоповажана, дорога Пані!

Може, Ви собі подеколи на мене пригадуєте, так не думайте, що я на Вас забула. Хто мені припав раз до души, не випускаються скоро; а і Ви майте мене в ласкавій памяти. В мене було много клопотів з недугою матері, відтак перепроваджували-сьмося, мала-м занятя прерізного сорту, та й час так сплинув, що, як так кажуть: “як з батога тріснув!”

Але мені все хочеться до Вас говорити, хоть і по довгім часі. Так я би рада знати, як Ви і пан Доктор маєтесь, та чи здорові і Ваші діточки? Чи виїдете де на ферії і в котрі

¹ Ольга Кобилянська згадує тут свій лист до О. Франко від 11 січня 1899 р.

сторони?.. Ох, там десь тепер у Львові спека!.. Поганий воздух там взими, а що десь у літі...

Я збиралась зараз по прочитанню “Поєми про білу сорочку”¹ написати Вам, що се страшне файна поезія. Ну, розуміється – Ви ж се і без мене знаєте, але я би за ню хтіла пану Доктору руку щиро стиснути. Я прочитала її в короткім часі по прочитанню таких Przybyszewskich² і Huisman-ів³ і мені стало неначеби я опинилась між білими цвітами. Стільки преніжної чистоти! Стільки ідеальної краси! – не знаю, не можу я всяких тих декадентів читати. Може, я “старосвітська” і некультурна, може, не розуміюсь на хобливій штуці їх, я се радо признаю, але моя душа не приймає їх. І не лише я одушевилась повизше згаденою поезією, але і другим нашим тутейшим людям она дуже, а дуже подобалась. Тепер збираюсь читати “Поєми”⁴, видані стількож; тішусь вже на них.

Як подобаються Вам письма Стефаника? Єго “Камінний хрест”⁵ – гарний і сильний нарис, але зате новельки, що вийшли недавно в нас в Чернівцях⁶, не всі (підкреслення в тексті наше. – Я. М.) єму вдалися. Я подеколи переписуюсь з ним. Він збирається до якоїсь нової праці.

Чи не поїдете Ви, пані, в серпни до Кієва, се ж там, як Вам звістно, та археологічна вистава⁷, та, мабуть, більше австрійських Русинів вибиретси.

Від нас їде др. Стоцький⁸ з жінкою, і, мабуть, і я прилучуся до них⁹. Маю бути в Лесі Українки. Она писала мені з Берліна¹⁰, куди їздила з своєю сестрою до приватної клініки, і піддавалась дуже тяжкій операції. За пів року має ще раз їхати. Не могла

¹ Франкова “Поєма про білу сорочку” вперше надрукована в “Літературно-науковому віснику” (1899. Т. VI. Кн. 5. С. 117–140). Того ж року опублікована в збірці І. Франка “Поєми”.

² Станіслав Пшибишевський (1868–1927) – польський письменник-модерніст.

³ Шарль Марі Жорж Гюїсман (1848–1907) – французький письменник-натураліст.

⁴ “Поєми” – збірка поезій І. Франка, вийшла 1899 р. в “Українсько-руській видавничій спілці”. До збірки увійшли такі тексти поета: “Істар”, “Сагні і Табубу”, “Бідний Генріх”, “Поєма про білу сорочку”, “Похорон”.

⁵ “Камінний хрест” – новела В. Стефаника, написана 1899 р.

⁶ Ідеться про “Синю книжечку”, першу збірку новел В. Стефаника, яка вийшла в Чернівцях 1899 р.

⁷ XI Археологічний з’їзд відбувся в Києві 1–20 серпня 1899 р. З огляду на те, що на з’їзді були заборонені виступи українською мовою, члени НТШ відмовилися від участі в з’їзді, уважаючи, що “се недопущене не тільки робить практичну перешкоду для тих членів, що не володіють російською мовою. Але всім взагалі робить таку участь морально неможливою”. Текст відмови підписали І. Франко та В. Гнатюк (Див.: ЛНВ. 1899. Кн. 9. Хроніка і бібліографія. С. 197–198).

⁸ Степан Смаль-Стоцький (1859–1939) – мовознавець, педагог, політичний, громадський і культурний діяч Буковини.

⁹ Цей намір О. Кобилянської поїхати до Києва здійснився. У серпні 1899 р. вона їде до Києва, бере участь у роботі XI Археологічного з’їзду, знайомиться з Миколою Лисенком, Михайлом Старицьким, Михайлом Коцюбинським, Володимиром Антоновичем, Володимиром Науменком, родиною Ольги Франко. У Києві О. Кобилянська зупинилася в Косачів (застала там лише Петра Косача). Відтак письменниця гостювала у Косачів у Гадячі на Полтавщині, відвідала могилу Тараса Шевченка в Каневі.

¹⁰ Ідеться про лист Лесі Українки до О. Кобилянської з Берліна від 20 травня 1899 р.

вступити до Галичини, бо боялась, що се надто змучить її, але обіцяла, коли буде їхати вдруге до Берліна, вступити до Львова і до нас на Буковину. Її листи справляють мені велику приємність, але мені її дуже жаль, що она в такому молодім віку – а мусить так дуже терпіти. Про операцію свою пише: “Найшовся врешті, – каже, – такий хірург, що захтів мене різати; але операція була така тяжка, що за царство небесне я би її вдруге не перебула”. Між іншим, просила дозволити її перекласти деякі мої нариси на російську мову.

Ви мені писали в своїм посыліднім листі, що “деякі літераторки не можуть перед мене стати”¹? Я Вас дуже добре зрозуміла. Так “они” мені тепер навіть нічо не пишуть, гніваються чи що! А я їм абсолютно нічо злого не зробила, мала для них найліпше серце, і навіть і тепер не можу здобутись на праведний гнів... ну, але що Ви кажете, що “они” так роз’ярилися? Се дуже малодушно, дуже, і я би не була по них того сподівалася. Ей, я би мала Вам не одно устно сказати, але писати – годі...

Я в цвітню ще подалася на одну для Буковини виписану літературну стипендію, і ніби маю надію, що дістану її². Референти в тій справі – зреферували тут річ (без протекції – бо я нікого не просила!) дуже добре, я мусіла всі письма свої, німецькі і руські, предложити – а що я до того лиш одна компетентна на цілу Буковину – так певність, що я одержу її. Стипендії тої виписали 400–500 фр[анків]. От було би добре, як би-м її одержала. Виїхала би-м до Відня або до Монахіюму³ на якийсь час – а то не пошкодило б Русинці. Що би “літератки” в такому роді сказали... було би цікаво...

Если б вже до того прийшло, що я би виїжджала, так я би до Вас, дорога пані, вступила на балаканку на одну днину. Але лише спеціально в Ваш дім я би приїхала – більше ніде би і не заходила.

На другий місяць надіюсь, що до нас загостить Ржегож⁴ з Праги. Писав мені семи днями.

З п. М[аковеем] я часом перетинаюсь. Я гадаю, що він з В[ідня] поверне цілком змінений. Звичайно так буває...

Про себе не маю так що інтересного писати. Виходжу дуже мало між рускі пані, та і взагалі в товариство. Раз, що товариства не люблю, а, по друге, жалую часу. Часом ходжу на денні виклади Стоцького в університет. Зрештою, ходжу найрадше сама на проходи, не раз і за місто, або, як не те, то читаю. Сими днями почала-м одну ще перед трьома роками розпочату повість дальше писати⁵. Забрала-м ся була недавно і до писаня

¹ В архіві І. Франка у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України згаданий лист О. Франко до О. Кобилянської не виявлено.

² Ідеться про стипендію від австрійського Міністерства освіти, яку О. Кобилянська після довгих клопотань, врешті, отримала.

³ Монахіум – Мюнхен.

⁴ Франтішек Ржегорж (1857–1899) – чеський етнограф, письменник і фольклорист. За його сприяння в енциклопедичному словнику Отто (“*Ottův slovník naučný*”). 1899. Т. XIV) була опублікована стаття про О. Кобилянську. У липні 1899 р. Ф. Ржегорж зустрічався з О. Кобилянською в Чернівцях.

⁵ Ідеться про повість Ольги Кобилянської “Земля”, датовану 1901 р. Уперше повість надрукована в “Літературно-науковому віснику” (1902. Т. XVII. Кн. 1–3; Т. XVIII. Кн. 4–6).

одної новелі з життя інтелігенції – але тепер закинула. Може, коли пізніше збере охота далі писати її; тепер не стало охоти.

Ще би-м Вас, дорога пані, я одну річ дуже а дуже файно просила; се ж о Вашу і пана Доктора фотографії, а если в Вас і фотографії діточок Ваших – і їх. Я вже не раз мала на думці просити Вас о їх. Ви мені се не відмовите, як зможете, правда? Я знаю, Ви є добрі. А тепер, дорога Пані, здоровлю Вас щиро, щиро, та прошу, если коли навинесь Вам вільна хвилина промовити і до мене, не забудьте про мене. Пану Доктору кланяюсь і засилаю сердечні поздоровлення.

Ваша Ольга Кобилянська

Пані Олеськовій і Озаркевичевій мій поклін.

Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3. Од. зб. 1624. Арк. 69–74. Рукопис. Автограф.

№ 5

Лист Ольги Франко до Ольги Кобилянської [кінець червня – перша половина липня 1899 р.]¹

Люба Пані!

Волю відповідати зараз під живим вражінням прочитаного вашого листу – легше відповідаєся². Почну з головного. Признаюсь вам, з великим густом (то наше руське слово!) беруся до бесіди з вами.

І так пічну з головного. До Росії я особисто не поїду, бо не буде з ким дітей лишити. Чоловік є запрошений і мав брати участь рефератом в зїзді³. Але річ стоїть так. Було подано на руки Уварової⁴, котра є предсідателькою зїзду, о тім, щоб Галичане, в тім числі Грушевський⁵, могли говорити по-малоруськи. Уварова згодилась, але Флоринський⁶, професор Університету і господар зїзду, на таке не згодився, і, значить,

¹ Цей лист О. Франко до О. Кобилянської датуємо на основі змісту.

² Ідеться про лист О. Кобилянської до О. Франко від 22 червня 1899 р.

³ Окрім І. Франка, із доповідями на зїзді зголосилися виступити інші члени Наукового товариства імени Шевченка: І. Верхратський, В. Гнатюк, М. Грушевський, І. Кокорудз, О. Колесса, М. Коструба, Д. Коренець, В. Коцовський, В. Охримович, М. Павлик, С. Рудницький, В. Шухевич.

⁴ Параскева Уварова (Щербатова) – голова Московського археологічного товариства.

⁵ Михайло Грушевський (1866–1934) – український історик, літературознавець, письменник, публіцист, політичний і громадський діяч.

⁶ Тимофій Флоринський (1854–1919) – професор Київського університету, автор антиукраїнської статті “Несколько слов о малорусском языке (наречии) и новейших попытках усвоить ему роль органа науки и высшей образованности” (Киевлянин. 1899. №№ 271–272, 281, 300, 304, 317–318, 331–332). Стаття Т. Флоринського була передрукована 1900 р. у львівському москвофільському часописі “Галичанин” (№№ 15–19, 21–42, 44–51, 54, 56–57).

справа не рішена. Наші, і Товариство Шевченка¹ в тим случаї, если малоруска мова не буде допущена, на зїїзді участі брать не можуть, а чоловікові при тім заборонений вїзд в Россїї, а, яко участникові, его б пустили. Так обіцяла Уварова. Приватно, звісно, можна йїхати кождому, але в такім разі Франко не може получить дозволу йїхати. Не знаю, чи ви мене зрозуміли! А Стоцький, очевидно, буде говорити по-німецки?

Щодо поеми Франка “Біла сорочка”. Ваше замилюванє до неї дуже втішило Франка, бо воно прийшло як раз після ось якої події. Тільки що вийшли его “Поєми”, зараз Русини світлі чи світські, піднесли крик против неморальности, грозили, що удержуть вкладки в Спїлку², если подібні річи будуть друкуватись. Франко тим був дуже прибитий, мало не з плачем каже до мене: “Що я їм буду писати?” У нас ще довго буде мати великий вплив попівська опінія. Бо ж то є сама неморальна секта, для того ж вона так не любить, як говорять о таких річах. Як порушати у кого рану, то все більше заболить. Я думаю, що світські Русини так заговорили під впливом попів.

Як Вам подобалась журнал “Будучність”³? Чи ви єї виділи і читали? Дай, Боже, щоб вона удержалась на довший час і заставила попрацювати молодших людей і відкрила і виховала нових діячів на нашій ниві убогій.

Коли б Пані не йїхали, прошу завше загостити до нас, если, звісно, ми будемо живі. У нас теж клопоти. Чоловік хорує, хлопчик хорує від довшого часу, а я просто трачу сили і ледви дихаю, ну, та побачимо, що далі буде. Вийїдимо ми, мабуть, аж 15/ VII по экзаменах хлопців і то недалеко коло Стрия до Швабских кольоній⁴. У Львові порьядне пекло, добре, що хоть дожді часами перепадають. Щодо наших фотографій,

¹ Товариство Шевченка (Наукове товариство імени Шевченка) – науково-культурна інституція, що тривалий час виконувала функції Всеукраїнської академії наук. Засноване у Львові в грудні 1873 р. як Літературно-наукове товариство імени Шевченка, а в 1892 р. перейменоване в НТШ. Період найбільшого розвою Товариства пов’язаний з іменем Михайла Грушевського. Окрім Михайла Грушевського, у формуванні академічного обличчя НТШ велику роль відіграли Іван Франко та Володимир Гнатюк, які очолювали різні одиниці Товариства, редагували серійні та окремі видання, зокрема “Літературно-науковий вісник”.

² Українсько-руська видавнича спілка – одне з найбільших українських видавництв. Заснована у Львові на початку 1899 р. До складу дирекції Спілки входили Михайло Грушевський, Іван Франко, В’ячеслав Будзиновський, В. Гнатюк, Володимир Охримович, Н. Кобринська, Михайло Мочульський, Іван Раковський, Іван Кревецький та ін. За час свого існування УРВС видала понад 300 книжок.

³ “Будучність” – суспільно-політичний часопис, який виходив у Львові з 15 червня 1899 р. за редакцією Євгена Левицького, Володимира Охримовича, Івана Труша. На вихід перших номерів часопису І. Франко відгукнувся рецензією в “Літературно-науковому віснику” (Див.: ЛНВ. 1899. Т. 7. Кн. 8. С. 125–127).

⁴ Мова йде про німецьку колонію Карлсдорф (тепер хутір Тростяний Сколівського району). Влітку 1899 р. О. Франко з дітьми, проте, відпочивала в Москалівці коло Косова. У листі до І. Франка Ольга писала: “Дуже мене врадувала відомість, що ти прийїдеш до Косова [...]. Із Коломиї за 4–5 годин [...] прийїдеш аж до Косівської рогачки і коло корчми остановишся, а відти пішки спустишся до хати Марини Павлички. А тут знайдеш і нас” (ЛЛ. Ф. 3. № 1636. Арк. 3).

то Франка Ви маєте, дітей, може, буду фотографувати, як екзамени зроблять, а мою фотографію – ви б злякались, якби виділи, як я тепер виглядаю. Дай, Боже, Вам щастя і в чужих краях побувати і центри науки побачити. Бажаю вам усього доброго.

Ваша О. Ф.

Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 14. Од. зб. 932. Арк. 1–4. Рукопис. Автограф.

№ 6

Лист Ольги Кобилянської до Ольги Франко від 14 січня 1900 року

*Чернівці, Новий світ, ч. 61.
14.1.900*

Високоповажана дорога Пані!

Приходжу до Вас з великою прозьбою. Прошу ласкаво спитати в пана Доктора, чи не позволив би він мені перекласти его новельку “Яць Зелеп[уга]”¹ на німецьку мову²? Потребую ту новельку конче для збірника новель малоруских, котрий має вийти в Дрездені. 2). І чи не могли би Ви, добра пані, надіслати мені ту новельку (підкреслення в тексті наше. – Я. М.), я її не можу ту нігде дістати.

Будьте ласкаві, дорога Пані, відповісти мені як змога найскорше; я маю всей збірник готовий, а ніяк не хочу его без новелі пана Доктора відсилати.

Буду Вам дуже вдячна.
Здоровлю Вас якнайщирійше.

В.п. пану Доктору
Мій уклін.

Ваша
Ольга Кобилянська

Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3. Од. зб. 1631. Арк. 26. Рукопис. Автограф.

¹ “Яць Зелепуга” – оповідання І. Франка, “образок з бориславського життя”. Уперше опубліковано у львівській “Зорі” (1887. №№ 18–20, 23–24). Того ж року надруковано польською мовою в часописі “Kurjer Lwowski” (№№ 224–227, 231, 233–237). 1890 р. оповідання вийшло російською мовою під назвою “Миллионер, картинка из галицкой жизни” (Киевская старина. Т. XXIX. Кн. 5–6, підпис: Мирон).

² Ця збірка українських новел німецькою мовою друком не вийшла. Про історію видання збірки див.: *Томащук Н. І.* Франко та О. Кобилянська (до питання про вивчення літературних зв’язків) // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1960. 36. 7. С. 273–275.

“ІСКРИ ВОГНЮ ВЕЛИКОГО”
(конспекти двох виступів професора Івана Денисюка)

Лариса БОНДАР

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури ім. акад. М. Возняка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: bondarlarysa25@ukr.net*

Порпаючись у власному архіві, незнароком натрапила на два конспекти доповідей професора Івана Оксентійовича Денисюка на Франківському семінарі “Перехресні стежки”. Перший виступ – “Про жанрову систему в прозі І. Франка” – відбувся 1 грудня 2005 р., другий – “Баладні мотиви в прозі та драматургії І. Франка” – 30 вересня 2008 р. Ні один, ні другий тексти не ввійшли до Денисюкового чотирикнижжя, проекту, ініціаторам і виконавцям якого належить наша довічна вдячність, позаяк зібрано тут під одним дахом праці, що віддзеркалюють зримий образ одного з найбільших українських літературознавців другої половини ХХ століття. Шкода, що цього не зуміло усвідомити авторитетне журі Шевченківського комітету, не допустивши до конкурсу цих багатоцінних томів, прикрившись якимись абсолютно безглуздими бюрократичними аргументами. Тому тоді, коли буде складено колись список авторів, яких поважний ареопаг не зволив удостоїти чести бути Шевченківськими лавреатами, на чолі з Юрієм Щербаком, Андрієм Содоморою (а такий список неодмінно колись буде створено водночас із реєстром корнійчуківсько-козаченківських недостойних достойників, що поруч із Шевченком не мали б і близько стояти!), то в ньому І. Денисюка навіть не буде, бо ж його не допущено до конкурсу, як колись І. Франка до кафедри у Львівському університеті. Та дарма. Це вже щастя, що маємо ці чотири книги. Та чи вони охоплюють весь огром творчості непересічної особистості? Тут зібрано друковані праці, а скільки лишилося рукописів, зокрема текстів лекцій, читаних студентам упродовж десятиліть – з історії та теорії літератури, франкознавства, фольклористики. На жаль, архів професора І. Денисюка перебуває в руках родини, яка досі належно не подбала про публікацію неоцінених матеріалів. Тож мусимо подбати про це ми, вдячні професорові учні й послідовники. Спочатку я вагалася: чи такі-от “непричесані думки” – хай і великої людини – мають право на існування? Та мій попередній досвід публікації подібних матеріалів ствердив на думці, що це корисно й навіть необхідно. Зокрема, була приємно подивована, натрапивши на посилання на свою публікацію в монументальній праці

Миколи Легкого “Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці”, яка разом із не менш монументальним дослідженням Валерія Корнійчука “Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики” утворюють такий конгеніальний дует (поезія + проза), що мав би перерости надалі в могутню симфонію франкознавчих праць із царини драматургії, критики, літературознавства, фольклору, публіцистики, епістолярію...

Отож уважно пригляньмося до двох досі неопублікованих Денисюкових текстів. Відразу застерігаю (щоб уникнути можливих розчарувань): багато в них недомовленого, незрозумілого, такого, що наразі не піддається розшифруванню. Наприклад, що таке роман-ріка, про який у Гребінки (!?) написано – і тут же: “Коріння дуба, що не вміщається в вазонку”? Чому “Галицькі образки” від Барвінського (якого?). Із якої пісні рядок: “Летіла зоря та й розсипалася” (скільки тут поезії!), – з яким асоціюється процес витворення роману “Не спитавши броду”? Професор двічі звертається до сюжету балади, у якій чоловік тікає від жінки до коханки, а коли жінка з дітьми його наздоганяє, перетворюється на камінь. Що це за балада? Далі: у якому з Франкових романів ідеться про снохацтво й інцест? Хто такий німець Кляйн, що порівнював новелу з іншими жанрами, зокрема з баладою? Яким чином причетні до визначення поняття “балада” вагабунди? Може, Юрій Андрухович знає? І чи не найзагадковіший абзац: “Публікація першої балади зробила переворот у науці. Не розпалив дров, а розпалив романтизм (друг палив)”. Що за балада? Що за друг? І чий? Може, мова йде про Байрона й Шеллі? Хто знає, чи вдасться колись розшифрувати ці геніальні недомовки (сказане лишиться неказанним?), та вони завжди вражатимуть своєю таємничою оригінальністю, інтригою, загадковістю. Тож хай ідуть до читача ці непричесані думки, ці бризки шампанського, яке так любив Професор до певного часу, ці перла многоціннії, ці “іскри вогню великого” “отак, як є”, знову ж за геніальною Ліною Костенко, яка, на відміну від деяких наших сучасників, оцінити Денисюка зуміла – “як належить”!..

Іван Денисюк

Про жанрову систему в прозі Івана Франка

(виступ на семінарі “Перехресні стежки” 1 жовтня 2005 року)

Що таке жанр? Теоретичний модуль творів типологічного ряду, що сублимує в собі...

Жанрова форма, зорієнтована на певний тип змісту.

Жанровий матеріал – романний, баладний etc. Роман – багато сюжетних ліній, персонажів...

Романна ідеологія. Ідеологема – новелістична ідея.

Роман-ріка – у Гребінки написано: коріння дуба, що не вміщається в вазонку.

Баладна ситуація – удав напав на крокодила... Невідповідність у зорієнтованості змісту і форми.

Жанр – категорійна система.

Одна дівчина, не “войсько дівочьке”...

Свій конгломерат жанрів має кожен письменник.

Певна мікросистема. У Франка О. Білецький – вісім тематичних циклів. Свій

метод – науковий реалізм – всебічність студій галицького биття. “Лєсишина челядь”. “Галицькі образки” – від Барвінського. Всебічність охоплення життя. “Руго-Маккари”. “Божественна комедія”. Превалюючий жанр – мала проза. Перший цикл “Борислав” – твори великого і малого жанру. “Борислав сміється”... “Яць Зелепуга”. Планети, навколо яких кружляють сателіти – новели.

У циклі тюремної проблематики нема великого твору (“Івась Новітний”), але якщо твори з кримінальним сюжетом, то тут “планети” – “Основи суспільности”, “Для домашнього огнища”.

Твори про хід виховання. Роман виховання. Нема оповідання виховання. Бо виховання – це процес. А оповідання – епізод. Роман виховання у новелах, навіть коли б не було планети “Не спитавши броду”... “Летіла зоря, та й розсипалася”: вчені зібрали з черепків роман – її [мабуть, реконструкцію роману] зробив М. Возняк, присвоїв Г. Вервес.

У “Бориславі” індивідуальний герой губиться, герой – маса. “На роботі”, “Вівчар” – ізолює героя від ширшого соціуму; штольня душі ріпника. De profundis душевної штольні. Нескромне зеренце новизни – сполучені жанрові посудини Франкової прози. Інтертекстуальність зв’язків. Образ Германа Гольдкремера. Герман перекочує з цілою сім’єю. Псевдороманний герой – (Готліб). “Лель і Полель” – “Перехресні стежки”: мігрує ідея праці для загального добра, мігрує Регіна. “Домашня гуска” – Регіна Киселевська. Шатенка Киселевська і блондинка Твардовська. Химерні романи. Спільність типу сюжету. Химерність “Леля” шокувала Драгоманова. Баладний сюжет. Дві блондинки (сполучені посудини). Закохуються в одну дівчину. Люба-згуба – за Федьковичем. Баладна ситуація безвихідна, вихід у безвихідь. Чоловік не любить жінки, тікає до коханої, жінка з дітьми наздоганяє, він перетворюється в камінь. “Легше каменем лежати, ніж мені з дітьми мучитися”. Стефанік – “Лесева фамілія”. Теж безвихідна ситуація. У баладі кожен має рацію. “Перехресні стежки”: Регіна Киселевська – твердість Твардовської.

“Борислав сміється” > трилогія + “Навернений грішник”. Листаж. 30 сторінок – оповідання, більше – повість. “Інститутка” – 40 сторінок. “...Грішник” – 60 сторінок. “Воа...” – 80 сторінок. Психологічна проблема промислової гарячки. Швіндель, обман. Сімейна повість. Сім’я вигибає. Психологічна студія алкоголізму. Відгалуження сюжетної лінії – образ священика і шинкаря. Іван Півторак.

Матій реставрує подробиці його останнього дня. Лінія – сім’я капіталістів – рятує повість від публіцистики і схематизму. Бенедьо не їсть, не п’є, а думає про загальне добро. Радюк їсть вишні і залицяється до дівчат (Драгоманов). Дуже гарно їсть і дуже гарно залицяється. Не їсть, не п’є, як і Павло Власов у найнуднішому романі “Мать” [Горького]. Лінія єдності. У “Петріях” селянин не може витримати у боротьбі проти шахраїв. “Вносити роздор” (Кирилюк)? Снохатство? Інцест? “Romans współczesny”.

Т. Пастух обґрунтував 5 романів: [“Петрії і Добошуки”, “Борислав сміється”, “Лель і Полель”, “Не спитавши броду”, “Перехресні стежки”]

“Для домашнього огнища”, “Основи суспільности”...

Повісті “Триць і панич”, “Маніпулянтка”. Трилогія: “Воа”, “Борислав”, “Навернений грішник”.

Польська класифікація – нема повісти.

Драматичний тип роману, а не епічний. Інтенсифікація часу (“Для домашнього огнища”, “Основи суспільности”). Ніч. Злодійство, зґвалтування, вбивство. Суцільна напруга. Драматичний сюжет.

Сконцентрований роман.

Франко – новеліст. “Романи нудьги”. “В пошуках утраченого часу”.

Робітнича тематика – явище в світовій літературі. Індустріальний роман. Закономірна тема.

Іван Денисюк

Баладні мотиви у прозі та драматургії Івана Франка

(виступ на семінарі “Перехресні стежки” 30 вересня 2008 року)

Філософія новели. Філософія балади. Особливий жанр. Визначення немає. “Словник фольклорних жанрів”¹ – стаття М. Чернопиского. Проблема жанру оминає. Німець Кляйн порівнює новелу з різними жанрами, зокрема з баладою. Незвичайна подія – у баладі більша незвичайність, сягає аж до фантастики; у новелі, коли більше фантастики, то це вже казка. “Новела – це одна незвичайна подія, що сталася” (Гете). Балада не завжди фантастична (про Бондарівну). Набір мотивів. О. Дей. Ф. Колесса: пікантний сюжет, подія. Балада зображає не подію, а колізію. Це демонстрація крайньої екзистенційної ситуації, безвихідність або вихід у безвихідь. Майже всі українські балади трагічні. Але є й “Твардовський”. Анекдот, а не балада. Нема трагізму. Чи є в світовій баладі гумористичні сюжети? У шотландських і староанглійських баладах. Є щасливі закінчення, як у казці.

Найдавніша – “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?” У “Слові...” – “Плач Ярославни”.

Вагабунди². Balare. Танцювали, співали. “Ішов до лісу темного відважний гайовий”. На кожному національному ґрунті інша. Шотландська довга. “Катерина” – синтез балади й поеми. Марта Дах. Польська – у баладі злочинець покараний. Не завжди. Чоловік перетворюється на камінь. Невирішальна ситуація. “Маруся Чурай” Ліни Костенко. Стефанік – “Лесева фамілія”.

Публікація першої балади зробила переворот у науці. Не розпалив дров, а розпалив романтизм (друг палив).

“Баляди і розкази” І. Франка, видав Б. Тихолоз.

“Romantyczność”, про яку він [Б. Тихолоз] не пише. “Miej serce i patrzaj w serce”. Підсвідоме в романтизмі. Стаття Л. Петрухіної.

Мотив поліандрії. “Тройзілля” – про трьох, що закохалися в одну дівчину.

¹ Науковець мав на увазі книгу: Українська фольклористика. Словник-довідник / укладання і заг. редакція М. Чернопиского. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 448 с.

² Вагабунда (від лат. *vagabundus* – “мандрівний, блукаючий”) – людина без постійного місця проживання і без визначених занять; бурлака, бродяга, мандрівник. Ідеться про їхню причетність до балади.

“За рекою на горі”. Три чоловіки увечері. “Хуторок” [“жорстокий” романс на слова О. Кольцова].

Драгоманов. “Нові пісні про громадські справи”.

“Полюбил Андрюшенька Парашку”... “Маруся й відповідає: “Я умерла, ніззя”.

Балада як пружина, можна розтягати як завгодно.

“Лель і Полель”. Коріння баладне. Два брати закохуються в одну. Вона їх шантажує. Невиліковне засліплення.

“Перехресні стежки”. Зустріч Рафаловича з Регіною після розлуки. Голова не влазить у вельон. Сон – дараба.

Балада “Керманич”.

“Із днів журби” – переспіває мотив сну. Подав в “Акордах”. “Над широкою рікою”. “Надсянська легенда” – се мого серця драма.

Рафалович вилікувався від засліплення. “Амок” С. Цвейга. Засліплення, одержимість.

Підприємці, гарячка.

“Украдене щастя”. “Пісня про шандаря”. Це балада. Засліплення в “Батьківщині”. Олітературнення балади в багатьох творах.

У 1914 році переклад північноатлантичних балад.

Шість книг Чайлда, дуже дороге видання. Драгоманов не міг купити. Леся сказала львів’янам, вони йому купили.

Новела і балада – це те, чим може похвалитися українська культура.

О. Дей не має генологічної свідомості.

Балада – одна із форм відкритої літератури.

Поліструктурна творчість. Поліжанрова (Скоць).

Б. Тихолоз перший раз похвалив І. Франка і сказав, що він це зробив краще, ніж Пушкін. “Шильонський узник”.

Жанр світової літератури.

Глибини людської екзистенції.

Фантастика – це вираз підсвідомості. Підсвідомість створює фантастику.

Г. Нудьга – розчарований.

“Кучерявий Марко ходить по ярмарку”... [Це початок жартівливої пісні: “Кучерявий Марку, ходиш по ярмарку”. Так Іван Овксентійович кпив собі з Миколи Легкого].

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

IN MEMORIAM



DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/uls.2022.86.3672>

ВІДЧУТНА ВТРАТА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ НАУКИ: ПРОФЕСОР ЛЮБОМИР СЕНИК

Юрій ГОРБЛЯНСЬКИЙ

Як відомо представникам української наукової філологічної спільноти, Національної спілки письменників України і національно-патріотичному політичному істеблїшменту, 19 квітня 2021 р. на Личаківському цвинтарі відбувся чин похорону видатного літературознавця, критика, публіциста, письменника, громадського діяча, багаторічного працівника Інституту українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України, професора кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка, директора Інституту літературознавчих студій (до 2020 р.) Львівського національного університету імені Івана Франка Любомира Сеника (1930–2021), який відійшов у вічність 17 квітня 2021 р. на 91-му році життя.

* * *

Сеник Любомир Тадейович народився 26 червня 1930 р. в с. Чернихів Зборівського району на Тернопільщині. Він був доктором філологічних наук, професором, членом Національної спілки письменників України, дійсним членом Наукового товариства імені Шевченка. 1963 р. захистив кандидатську дисертацію “Роман Андрія Головка «Мати» в літературному процесі 20-х – початку 30-х років”. З 1964 року працював в Інституті

суспільних наук (тепер Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України), а з 1996 – директором Інституту літературознавчих студій ЛНУ ім. Івана Франка. Також очолював літературознавчу комісію Наукового товариства імені Шевченка. Свого часу був активним громадсько-політичним діячем: 1990–1992 рр. – голова Львівської крайової організації Народного Руху, співредактор газети “Віче”. 1995 р. захистив докторську дисертацію “Український роман 1920-х років: проблема національної ідентичності”.

Професор Любомир Сеник був знаковою постаттю українського літературознавства та критики другої половини ХХ – початку ХХІ ст., автором понад 450 наукових праць, літературно-критичних статей та есе, у тому числі книг: “Роман Андрія Головка “Мати” (Київ, 1963); “Микола Хвильовий і його роман “Вальдшнепи” (Львів, 1994); “Климентій Шептицький – слуга Божий” (Львів, 1997; у співавторстві з Н. Пікулик); “Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності” (Львів, 2002); “Студії ліричної драми Івана Франка “Зів’яле листя” (Львів, 2007), “Доба розстріляного відродження. Роман опору. Національна ідентичність. Література в час тоталітаризму” (Львів, 2016), книги публіцистики “De rebus publicis. Статті та есе” (Львів, 2007) та ін.

Упродовж останніх трьох десятиліть Любомир Сеник інтенсивно реалізовував себе й у галузі художнього слова: опублікував численні *книги повістей і новелістики*: “На червоному полі” (Львів, 1998), “Трамонтана” (Львів, 2003), “У просторі розп’яття” (Львів, 2008), “Палаюча троянда” (Львів, 2015), “Тасмниця. Новели, повість” (Львів, 2017); 5 *романів*, зокрема, “Ізйди, сатано!” (Париж; Львів; Цвікау, 2000), “Парабола” (Львів, 2005), “Сьома брама” (Ужгород, 2007), “Райський світ. Фантастичний роман” (Львів, 2017); близько десятка *поетичних збірок* – “Таїна” (Ужгород, 2009), “Тремтлива далечінь” (Ужгород, 2010), “Містерійні видива” (Львів, 2013), “Розкрилля” (2014), “Vita aeterna” (“Життя вічне”; Львів, 2017), “Осені покоси” (Львів, 2018) та ін. Лейтмотивні теми його поезії та художньої прози – героїчна боротьба УПА, психологічний аналіз нашого сучасника у складних обставинах становлення української національної держави, драматизм повсякденного людського буття, парадокси інтимної чуттєвості тощо. У художній творчості Любомир Сеник постає як творча особистість із неповторними стилістичними обертонами та евристичною вибагливістю епічних сюжетів і ліричних настроїв. Його творче і життєве кредо можна окреслити словами з новели “На озера” професорового улюбленого письменника М. Хвильового: “А втім, життя таке барвисте, що кожному своя путь...”

Професор Любомир Сеник досліджував історію й теорію української літератури ХІХ–ХХ ст., зокрема творчість І. Франка, художню прозу доби “розстріляного відродження” (М. Хвильовий, М. Івченко, М. Могілянський, А. Головка та ін.). За об’єктивне висвітлення історії української літератури першої половини ХХ ст., а також літературного процесу 1960–1970-х років був переслідуваний радянським режимом. Численні його літературознавчі статті присвячені і діячам “Руської Трійці”, поетиці роману, літературному процесові 1960–1990-х років ХХ ст. Його літературознавчий доробок та есеїстика пройняті глибоким почуттям патріотизму, любові до рідної землі та української національної культурної спадщини.

Любомир Тадейович більш як два десятиліття викладав українську літературу у Львівському університеті, а також був членом спеціалізованих вчених рад із захисту

кандидатських і докторських дисертацій у Львівському та інших університетах. Під керівництвом професора Любомира Сеника були захищені 3 кандидатських та 1 докторська дисертації.

До останніх днів Любомир Тадейович, окрім інтенсивної наукової діяльності, активно виступав як громадський діяч, публікуючи статті, есе, відоzwi в мережі Інтернет та в різних засобах масової інформації, разом із представниками численних громадських організацій готував різні науково-практичні конференції, семінари, круглі столи регіонального, всеукраїнського та міжнародного рівнів.

У публікаціях про громадські справи завжди висловлював принципові національно-патріотичні позиції щодо розвитку Української держави на засадах демократії, національного самоусвідомлення громадян, європоцентризму. Не терпів проявів шовінізму, нехтування демократичними засадами державного будівництва, гуманістичними ідеалами. Професор Любомир Сеник піддавав нищівній критиці прояви корупції, нечесного ставлення до матеріальних ресурсів народу задля особистої наживи, фальшування культурної пам'яті української нації. Його національно-демократичні позиції в час бурхливого розвитку Народного руху України як масової громадської та політичної організації дозволили йому разом із В'ячеславом Черноволом, Левком Лук'яненком, братами Горинями, Іваном Гелем та іншими відомими громадсько-політичними діячами максимально сприяти консолідації патріотичних сил Львівщини.

Як письменник і науковець, був відзначений численними преміями, як-от: за роман "Ізйди, сатано!" удостоєний Міжнародної літературної премії ім. Богдана Нестора Лепкого (2000); за книжку публіцистики й есеїстики "De rebus publicis" (Львів, 2007) – Львівською обласною премією імені В. Черновола; за книгу прози "Палаюча троянда" (Львів, 2015) – премією Фонду Українського вільного університету (США, 2016); за книгу "Доба розстріляного відродження. Роман опору. Національна ідентичність. Література в час тоталітаризму" (Львів, 2016) – Львівською обласною премією в галузі культури, літератури, мистецтва, журналістики та архітектури імені академіка Михайла Возняка.

До голосу професора Любомира Сеника завжди дослухалася значна частина української інтелігентної громадськості. Резонанс його творчості засвідчував те, що з нагоди 80-річчя від дня народження Любомира Тадейовича у Львівському університеті у знак пошани вийшов друком об'ємний том наукових і критико-літературознавчих праць колег і поціновувачів його творчості "Таємниця слова" (Львів, 2012), в якій автори різноаспектно осмислили, зокрема, і його творчість.

Як учений і письменник Любомир Сеник до останніх днів мав чимало творчих задумів, які, мабуть, не цілком вдалося реалізувати за життя. Але всі, хто його знав, запам'ятають його постійний духовний неспокій, оте навігасне бажання творити, яким надихав і інших до праці.

Світлий образ щирої, інтелігентної, зичливої особистості професора Любомира Сеника як Людини, Громадянина, Науковця, Письменника назавжди залишиться у нашій пам'яті!

* * *

Професор Людмир Сенік був майже постійним учасником різних франкознавчих заходів (засідань семінару “Перехресні стежки”, конференцій, поетичних читань, презентацій книг тощо), які організували франкознавці Львівського національного університету імені Івана Франка, Інституту Івана Франка НАН України та Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка. У знак глибокої пошани до нього як одного з найцікавіших франкознавців сучасності у рубриці “Інтерпретація Франкового тексту” цього збірника публікуємо текст статті, яку запропонував науковець як матеріал до виступу на XXIV Щорічній науковій франківській конференції “Серця твою почують давню силу...”: Франкові виміри національної ідентичности”, що відбулася у Львівському національному університеті імені Івана Франка 23 жовтня 2020 р. (див. с. 117–123).

ЗМІСТ

КОНТАКТИ. РЕЦЕПЦІЇ. ПАРАЛЕЛІ

<i>Василь ІВАШКІВ, Євген НАХЛІК.</i> ІВАН ФРАНКО ТА ІВАН ТОБІЛЕВИЧ: ТВОРЧІ Й ОСОБИСТІ ВЗАЄМИНИ.....	3
<i>Ivan TEPLYU.</i> ADAM MIKIEWICZ IN IVAN FRANKO'S CREATIVE LEGACY: TRANSLATION STUDIES AND LINGUISTIC ASPECTS.....	24
<i>Ярема КРАВЕЦЬ.</i> ЩЕ РАЗ ПРО ФРАНЦУЗЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО У ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ ІВАНА ФРАНКА (ПОЛЬ БУРЖЕ, ЖОРЖ ГЮІСМАНС, ЕРКМАН-ШАТРІАН, ГОНКУРИ).....	41

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФРАНКОВОГО ТЕКСТУ

<i>Мар'яна ГІРНЯК.</i> ІМПЛІЦИТНИЙ ДІАЛОГ У РОМАНІ ІВАНА ФРАНКА “ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ”	51
<i>Олена ЛУЦИШИН.</i> “ЛІТНЯ КАЗОЧКА” ІВАНА ФРАНКА – ПСИХОЛОГІЧНА НОВЕЛА “МАВКА” (ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ).....	66
<i>Христина ВОРОК.</i> “СЯ ЖАРТЛИВА АЛЕГОРІЯ”: ДЕЯКІ ЗАУВАГИ ДО ЖАНРУ ОДНОГО ФРАНКОВОГО ТЕКСТУ	85
<i>Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ.</i> ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ В ОДНОАКТИВЦІ “БУДКА Ч. 27”	96
<i>Галина ЛИШАК.</i> ПОЕТИКА І ПРОБЛЕМАТИКА ВІРША ІВАНА ФРАНКА “ЧИМ ПІСНЯ ЖИВА?”	108
<i>Любомир СЕНИК.</i> ПСИХОЛОГІЗМ ІВАНА ФРАНКА ЯК АНАЛІЗ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЛЮДИНИ	117

ТЕОРІЯ. МЕТОДОЛОГІЯ. МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ СТУДІЇ

<i>Олексій ВЕРТИЙ.</i> ФРАНКОЗНАВСТВО: АРХЕТИПНО-РОДОЦЕНТРИЧНИЙ АСПЕКТ	124
<i>Марія ЗАОБОРНА.</i> ДИХОТОМІЧНА СТРУКТУРА ТЕКСТОВОГО СВІТУ РОМАНУ ІВАНА ФРАНКА “ЛЕЛЬ І ПОЛЕЛІ” В АСПЕКТІ ЛІНГВОПОЕТИКИ МОТИВНОСТІ.....	136
<i>Микола ЛЕГКИЙ.</i> ФРАГМЕНТАРНІ ЖАНРИ В ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА	147

ПУБЛІКАЦІЇ

<i>Святослав ПИЛИПЧУК. ІВАН ФРАНКО У ВІЗІЇ СИНА: МАЛОВІДОМИЙ СПОГАД ТАРАСА ФРАНКА</i>	169
<i>Михайло ПАДУРА, Іван КАРПИНЕЦЬ. ДО СПРАВИ АРЕШТІВ У ЛЬВОВІ В ЧЕРВНІ 1877 РОКУ</i>	184
<i>Ярослава МЕЛЬНИК. “СЕ ДИВНЕ, ЯК ВОНА МОЮ СИМПАТІЮ ЗДОБУЛА”: ЛИСТУВАННЯ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА ОЛЬГИ ФРАНКО</i>	195
<i>Лариса БОНДАР. “ІСКРИ ВОГНЮ ВЕЛИКОГО” (конспекти двох виступів професора Івана Денисюка)</i>	209

IN MEMORIAM

<i>Юрій ГОРБЛЯНСЬКИЙ. ВІДЧУТНА ВТРАТА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ НАУКИ: ПРОФЕСОР ЛЮБОМИР СЕНИК</i>	214
---	-----

CONTENTS
CONTACTS. RECEPTIONS. PARALLELS

<i>Vasyl IVASHKIV, Yevhen NAKHLIK. IVAN FRANKO AND IVAN TOBILEVYCH: LITERARY AND PERSONAL RELATIONSHIPS.....</i>	3
<i>Ivan TEPLYI. ADAM MICKIEWICZ IN IVAN FRANKO'S CREATIVE LEGACY: TRANSLATION STUDIES AND LINGUISTIC ASPECTS.....</i>	24
<i>Yarema KRAVETS'. TOWARDS THE QUESTION OF FRENCH MEN OF LETTERS IN THE LITERARY-CRITICAL WORKS BY IVAN FRANKO (PAUL BOURGET, GEORGES HUYSMANS, ERCKMANN-CHATRIAN, LES GONCOURT)</i>	41

FRANKO'S TEXT INTERPRETATION

<i>Maryana HIRNYAK. IMPLICIT DIALOGUE IN THE NOVEL "THE CROSSED PATHS" BY IVAN FRANKO.....</i>	51
<i>Olena LUTSYSHYN. IVAN FRANKO'S "SUMMER FAIRY TALE" IS A PSYCHOLOGICAL NOVEL "MAVKA" (GENRE FEATURES).....</i>	66
<i>Khrystyna VOROK. "THIS IS A HUMOROUS ALLEGORY" SOME REMARKS ON THE GENRE OF ONE FRANKO'S TEXT</i>	85
<i>Volodymyr PRATSOVYTYI. GENRE AND STYLISTIC ANALYSIS IN THE ONE-ACT PLAY 'BUDKA CH. 27'</i>	96
<i>Halyna LYSHAK. POETICS AND PROBLEMATICS OF IVAN FRANKO'S POEM "WHAT MAKES A SONG ALIVE?"</i>	108
<i>Liubomyr SENYK. IVAN FRANKO'S PSYCHOLOGISM AS AN ANALYSIS OF INDIVIDUAL NATIONAL IDENTITY</i>	117

THEORY AND METHODOLOGY. INTERDISCIPLINARY STUDIES

<i>Oleksiy VERTIY. FRANKO STUDIES: ARCHETYPE-GENOCENTRIC ASPECT</i>	124
<i>Maria ZAORNA. THE DICHOTOMOUS STRUCTURE OF THE TEXTUAL WORLD OF IVAN FRANKO'S NOVEL "LEL AND POLEL" IN THE ASPECT OF LINGUOPOETICS OF MOTIVENESS.....</i>	136
<i>Mykola LEHKYI. FRAGMENTARY GENRES IN THE PROSE OF IVAN FRANKO</i>	147

PUBLICATIONS

<i>Sviatoslav PYLYPCHUK</i> . IVAN FRANKO IN HIS SON'S VISION: A LITTLE-KNOWN REMINISCENCE OF TARAS FRANKO.....	169
<i>Mykhailo PADURA</i> , <i>Ivan KARPYNETS</i> . ON THE CASE OF ARRESTS IN LVIV IN JUNE 1877	184
<i>Yaroslava MELNYK</i> . "IT IS BIZARRE HOW SHE HAS WON OVER MY AFFECTION": CORRESPONDENCE BETWEEN OLHA KOBYLIANSKA AND OLHA FRANKO	195
<i>Larysa BONDAR</i> . "SPARKLES OF A LARGE FIRE" (notes of two presentations by professor Ivan Denysiuk)	209

IN MEMORIAM

<i>Yuriy HORBLIANSKYI</i> . MAJOR LOSS OF UKRAINIAN LITERARY STUDIES: PROFESSOR LIUBOMYR SENYK	214
---	-----

Для нотаток
