

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Інститут франкознавства

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ
XVII (8-9 жовтня 2002 р.),
XVIII (9-10 жовтня 2003 р.),
XIX (10-11 жовтня 2004 р.)
ФРАНКІВСЬКИХ ЩОРІЧНИХ
НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЙ

Львів
Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка
2007

Рецензенти:

член-кореспондент НАН України, д-р філол. наук, проф.,
завідувач кафедри теорії літератури та порівняльного
літературознавства Львівського національного
університету імені Івана Франка

М. М. Ільницький;

канд. філол. наук, ст. наук. співроб. Львівського
відділення Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка

НАН України А. І. Швець;

канд. філол. наук, наук. співроб. Інституту
народознавства НАН України *Н. А. Пастух*

*Рекомендовано до друку Вченою радою
філологічного факультету*

*Львівського національного університету імені Івана Франка
Протокол № 10 від 22 листопада 2006 року*

Тези доповідей XVII (8-9 жовтня 2002 р.), XVIII
Т 29 (9-10 жовтня 2003 р.), XIX (10-11 жовтня 2004 р.)
Франківських щорічних наукових конференцій /
Відп. ред. І. О. Денисюк. Львів, 2006. – 180 с.

Збірник містить нові дослідження творчості І.Фран-
ка, його індивідуального стилю; теоретичних проблем
франкознавства, а також студії про Франкові контакти
з різними діячами науки й культури.

Для науковців, викладачів, учителів, студентів.

УДК 821.161.2.09“18/19”І.Франко(063)
ББК Ш5(4УКР)53-8І.Франкоя431

© Інститут франкознавства, 2007
© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2007

**Сучасне франкознавство:
проблеми, перспективи**

Проблем у франкознавства на сучасному етапі більш, ніж достатньо. Найголовніша з них і найболючіша – видання творчої спадщини Івана Франка в повному обсязі. 20-томне, 30-томне і навіть 50-томне зібрання нас задовольнити не можуть через те, що готувалися в умовах тоталітарного режиму і через цензурні обмеження в них не могла бути представлена значна кількість текстів, які йшли врозріз із тодішніми ідеологічними настановами, а доволі значна їх частина мусила подаватися з купюрами. Про рівень коментарів, де на кожного українського діяча обов'язково наліплювався ярлик (від найбільш негативного “буржуазно-націоналістичний”, далі “ліберально-націоналістичний”, “ліберально-демократичний” і щось ніби як найвища нагорода – “революційно-демократичний”) не варто й говорити. Отож найголовніше завдання – готувати Повне академічне чи, принаймні, наукове зібрання творів Франка. Чотири томи текстів, які не увійшли до 50-томника, що їх готує Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України, не врятують становища. Потрібне таке видання, яке могло б репрезентувати спадщину Франка перед усім світом. Становище ускладнюється ще й тим, що згаяно багато часу. Звернімо увагу: між виходом останнього тому 20-томника і першого тому 50-томника минуло двадцять років. Зрозуміло, що це двадцятиріччя було наповнене сумлінною копіткою роботою цілого колективу вчених, зосереджених в основному в Києві, де й зараз перебуває архів письменника. Отже, коли в 1986 році було завершено 50-томник (справді велетенська праця!), відразу мусила початися робота (така ж копітка й сумлінна) над наступним (на цей раз уже повним академічним) зібранням творів Франка – і в 2006 році (якраз до 150-річчя з дня народження!) ми могли б мати перший том

“академічного” Франка. Цього не станеться, хоча повністю шанс не втрачено. Співробітники відділу франкознавства Львівського відділення Інституту літератури, працюючи 12 років над текстами Франка, набули певного досвіду і, мобілізавши всі зусилля, могли б зробити Каменяреві такий подарунок до ювілею. Цьому на перешкоді може стати лише одна обставина, а саме: те, що молоді талановиті франкознавці перебувають у Львові, а архів Франка (до речі, заповіданий НТШ) – у Києві. Певна річ, повернути архів до Львова ніколи не вдасться, та й це не потрібно: у Києві йому забезпечено найкращі умови зберігання, до того ж саме у столиці повинні бути зосереджені найвищі досягнення української культури. А от про його копіювання питання слід ставити, і то настійно та терміново. Звичайно, хай боронить Господь, але скільки разів ми були свідками незбагнених пожеж і затоплень у, здавалось би, найнадійніших наших книгозбірнях! А, по-друге, саме у Львові й Дрогобичі зосереджено найбільший загін франкознавців, і це поєднання – науковці + архів – дало б незаперечний позитивний результат – вихід у світ першого тому Повного академічного зібрання творів І.Франка. Це була б, нарешті, якась ліквідація боргу перед його пам’яттю. Місцем розташування скопійованого архіву могла б стати Бібліотека НАН України ім. В.Стефаника, де б їм знайшлося достойне місце. Справа впирається, як завжди, в фінансове й технічне забезпечення. Та невже це нездоланна проблема?

Друга актуальна проблема – видання в найповнішому вигляді епістолярної спадщини Франка. І йдеться не стільки про листи Франка, як листи до Франка і листи про Франка. Але її можуть розв’язати лишень київські текстологи, що є високого класу спеціалістами (таких якраз бракує у Львові). Шкода, звичайно, що свого часу було ліквідовано відділ франкознавства в Інституті літератури і до цього часу не ставиться питання про його відновлення.

І третя найболючіша проблема – відсутність повного біо-бібліографічного покажчика “Іван Франко”, у якому були б зібрані відомості про письменника, починаючи з його першої публікації і до наших днів. Окремі праці патріарха української бібліографії М.Мороза не рятують становища. Українська бібліографія – це взагалі якийсь “цвяшок, в серце вбитий”, нашої культури; її стан катастрофічний. Тут би годилося вжити негайних заходів порятунку щодо неї.

Невідкладними завданнями є видання “Літопису життя і творчості Івана Франка”, збірників “Іван Франко. Документи і матеріали”, “Іван Франко в критиці”, краєзнавчого словника і словника мови письменника, найповнішого перевидання спогадів про нього.

Бондар Лариса (Львів)

„Із днів журби” – ліричний „щоденник Франкової душі” ?

Франковій збірці „Із днів журби” найменш пощастило з критикою. Щоправда, відразу по виході її високо оцінив такий проникливий критик, як Михайло Мочульський. Це саме йому належить визначення „щоденник Франкової душі”. Звичайно, йому можна було б закинути те, що він не довідав ся свого часу, хто ж був прототипом чарівної незнайомки з циклу „Спомини” (так само, як і хто ховається за ініціалами невідомої „Ф.Р.” з наступної збірки „Semper tiro”, яку той же Мочульський і наступні дослідники вважають вершиною поетичної творчості Франка).

Після Мочульського ніхто настільки глибоко „Днями журби” (збіркою) не цікавився. Радянське франкознавство, за невеликими винятками, дошукувалося в цій поетичній книжці самих лише соціальних мотивів, яких тут якраз порівняно небагато. Однак вони настільки сильно (як завжди у Франка) заакцентовані, що дають

шанс необ'єктивним дослідникам для таких тлумачень (радіше кривотлумачень).

Тільки в наш час з'явилися публікації про неправомірність таких суджень. Усталений стереотип намагаються дезавувувати В.Корнійчук і Б.Тихолоз. Перший у монументальній монографії „Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поезики” чи не вперше ставить питання про недооціненість збірки „Із днів журби”. Він же ретельно студіює її жанрову специфіку, образний світ, ритміку, виборюючи таким чином книжці почесне місце в еволюції естетичної свідомості Франка. У Б.Тихолоза „Дні журби” викликають зацікавлення своєю філософською наповненістю, цій проблемі присвячено низку його статей. І все ж досі збірка не стала об'єктом спеціального наукового дослідження, а вона того варта,

Справді, „Із днів журби” умотивовано названо „щоденником Франкової душі”. Підтвердженням цього є всі три її складові цикли. Насамперед це стосується першого, однойменного з назвою всієї книжки. Тут чи не вперше Франко „на карнавал життя прийшов без маски”, більше не ховаючись за личиною ліричного героя, як робив це в „Зів'ялому листі”. Це саме його особисті переживання, пов'язані з давньою утратою такої далекої тепер коханої, у якій доволі виразно проступають риси Ольги Рошкевич. Половина віршів у циклі (шість із дванадцяти) про „тінь покійної любови” ,про біль незагоєної рани від кохання... Решта так само рефлексії з того чи іншого приводу, а то й без причини, просто „втомлене серце б'ється, мов у клітці рись”. Тут же „думка шепче стиха: „дурень ти... тягнеш тачку до якоїсь фантастичної мети”. Настає той критичний момент, коли „чахне дух серед зневіри й глузу”, оте сакраментальне для чоловіків – „закони біосу однакові для всіх” (Антонич) – сорокаріччя, коли здається: „уже минув я свій zenit і розпочав спадистий шлях до склону”. Тут же відразу намагання побороти цей настрій: „І знов рефлексії! Та цур же їм! Се панський спорт!” Однак усе одно перемагає

резигнація – „на кінці не стало у власнім серці запалу, ні віри”.

Наступний цикл „Спомини” ніби продовжує лейтмотив попереднього. Підсумовуючи спогади про минуле життя, автор приходить до висновку: „Я не був у нім щасливим, други”. У передчутті згасання творчих сил він прагне відтворити один „момент казочний і кипучий” із того нещасливого, невдалого назагал життя. І це той момент, коли головний персонаж „Споминів”, яким є не хто інший, як сам Франко, пізнав (усього лиш раз у житті), що” в житті за смак і чим була любов, святеє диво”. Перед нами розгортається ще одна Франкова історія давноминулого кохання. Студент (чи нещодавній випускник університету?) „по важкій, завзятій боротьбі” „із міста схоронився” у ріднім селі, „побитий, хорий”. І розчарований: „У мене зблідли давні ідеали”. Лікується природою, блукає в лісі. Коли заходить у село, то „душа щемить”, панський двір викликає огиду і ненависть, від усіх цих переживань тікає ліс, там зустрічається з дядьком злісним, що повідомляє про якусь дивну „французьку поману”, що поселилася в панському дворі. Нарешті – зустріч із чарівною незнайомкою, інтрига: що ж буде далі?

А далі нічого більше. Оповідь несподівано обривається: „Я не скінчу тебе, моя убога пісне” – відтак ця Франкова любовна історія залишається незавершеною.

Зміст третього циклу „В плен-ері” – ліричні переживання, викликані природою. Відкриває його такий собі поетичний натурфілософський трактат „Мамо-природо!..” Далі йде щось цілком урбаністичне -- вірш „По коверці пурпуровім” – сновізійна майже сюрреалістична медитація на тлі, так би мовити, інтелектуального інтер’єра („кожен мебель був мій ворог, кожда книжка – то була п’явка, що систематично кров і мозок мій пила”). І тільки в наступному вірші нарешті -- вихід на плен-ер: „Ходить вітер по житі”. Проте розмова вітру з житніми колосками завершується цілком „неплерно” – він не може

змагатися з найбільшими нещастями галицького села, що „зовуться: коршма, лихва, податок”. Соціальна нотка вносить дисонанс навіть у найгармонійнішу ідилію „Дрімують села.Ясно ще.” з її осіннім умиротвореним пейзажем сільського благоденствія, проте набуває і мажорного звучання в єдиному вірші збірки, що став хрестоматійним і навіть покладений на музику. Ідеться про „У долині село лежить”: тут образ-символ кузні, „де кують ясну зброю замість пут” домінує над топосом долини і концептом туману, що прагне „заступити людям шлях”. Чистим пейзажним малюнком можна вважати хіба що вірш „Суне, суне чорна хмара”, однак його тема розвивається далі в поезії „Ой ідуть-ідуть тумани з її завершальним психологічним акордом: „Тільки дума невесела, мов жебрак, по душах ходить”.

На плен-ері розгортаються любовні сюжети двох галюцинаторних Франкових видінь – „Над широкою рікою” та „Ніч. Довкола тихо, мертво.” Остання поезія циклу, як і перша, позбавлена будь-яких ознак плєнеризму. По-своєму модифікуючи Ібсена, Франко подає свою формулу поетичного мистецтва як трансформації свого особистого страждання. З одного боку, це вже місток до наступної збірки „Semper tiro”, де проблема поета і поезії постане з небувалою досі емоційною силою, з другого, . отой заключний акорд – це квінтесенція „особистісності” в

збірці „Із днів журби”. Справді, у всіх трьох циклах, у всіх її тридцяти чотирьох віршах, на першому плані – авторське начало, автентичні переживання самого Франка – чи то в сфері любовній, чи в соціальній, чи навіть науковій. Кохання, мистецтво, філософія, соціальні негаразди – усе це поет глибоко переживає і відтворює як гостру особисту колізію. І тому можна погодитися з Мочульським: „Із днів журби –ліричний „щоденник Франкової душі”. Однак не тільки.

Усі дослідники якось забувають, що збірка складається не лише з трьох ліричних циклів. Сюди входять

також дві поеми – „Іван Вишенський” та „На Святоюрській горі”. Монументальність „Івана Вишенського”, його трагічний оптимізм значно розширюють творчий діапазон збірки. „На Святоюрській горі” з її центральним образом Богдана Хмельницького, зображеного в мить національного тріумфу, переакцентує мінорність назви „Із днів журби” в мажорну тональність. Отже, у 1900 році Франко прийшов до читача з поетичною книгою, яка була водночас і його ліричною сповіддю, і синтезом його натурфілософських та історіософських пошуків.

Голод Роман (Львів)

Елементи імпресіонізму у творчості Івана Франка

Однією з найбагатших і найяскравіших, хоч усе ще, на жаль, малодосліджених граней творчого таланту Івана Франка є його імпресіоністичний доробок.

Про обізнаність І.Франка з ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму свідчить цілий ряд його літературно-критичних праць. Наприклад, у статті про німецькомовний журнал “Der Kunstwart” він звертає увагу на цікаву статтю під назвою “Що таке малювання “en plein air”, надруковану в дванадцятому номері цього журналу. (Як відомо, малювання “en plein air” культивували саме художники-імпресіоністи).

Амбівалентність естетичної свідомості Франка спричинилася до того, що він, так само, як і його видатні колеги по літературному цеху – брати Гонкури, Доде, Мопассан і навіть Золя – попри повагу до “старого” реалістично-натуралістичного напрямку, цікавився “новим” імпресіоністичним мистецтвом.

Проблема напрямку того чи іншого твору Франка тісно пов’язана з проблемою жанру. Справжньою “стихією” літературного імпресіонізму є фрагментарна проза у різних її варіантах (поезія в прозі, новела, оповідання,

образок, етюд, шкіц). У полеміці зі старими поглядами на літературу І.Франко відстоює право на існування фрагментарної прози, до якої звертається в контексті зацікавлення як натуралістичним, так і імпресіоністичним мистецтвом. Франко доводить Барвінському, що оповідання, такі як “Лесишина челядь”, можуть бути фрагментарними, бо письменник у таких ескізах може передати “безпосереднє живе враження дійсності”.

Загалом у Франковій поезії імпресіоністичні вкраплення відіграють епізодичні ролі. Порівняно “чистий” імпресіонізм знаходимо хіба що “В плен-ері” поета, де цей напрям репрезентований не тільки випадковими підсвідомими інтенціями до карбування миттєвих вражень, а й певною концептуальною установкою. Белетристика Каменяра густіше насичена імпресіонізмом.

Фрагментарністю позначена лівова частка малої прози письменника. Першим вагомим експериментом Франка у цьому напрямі можна вважати вихід з-під пера оповідання “Лесишина челядь”(1876). Емоційно-настрійний момент у цьому творі передано типово імпресіоністичними засобами: апелюванням до зорових, слухових, тактильних відчуттів реципієнта, які в комплексі здатні трансформуватися в асоціативне враження. Кольористичному багатству “Лесишиної челяді” не поступається багатство звукове. Накладання, повторення, комбінування великої кількості звукових відчуттів створює враження багатоплощинної динамічної поліфонії. Тут і ритмічне повторення рефреном згадки про “цвіркотання сверщків”, і багаторазове звернення до народної пісні, і кумедне галайкування Василя, і підслухана “з життя” сільська симфонія теплого літнього вечора. “Лесишина челядь” прислужилася для розвитку і реалістичного, й імпресіоністичного напрямів в українській літературі. Усвідомлення жанрово-композиційних особливостей оповідання дає ключ до розуміння пізніших, типологічно схожих, творів І.Франка, таких як “У кузні”, “У столярні”, “Гірчичне зерно” тощо.

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 в типовій плернерній пейзажистичі письменника є, на наш погляд, оповідання “Дріада”. Класичний живописний імпресіонізм відзначається сміливим експериментуванням не тільки з кольором, але й зі світлом і тінню. Сонячне проміння у “Дріаді” – незмінний супутник головного героя у його мандрівці з перших до останніх рядків твору. Мандрівка, а відтак і розповідь, починається зі сходом сонця, і вже перший плернерний опис народження нового дня мимовільно підштовхує нас до порівняння зі знаменитим пейзажем Клода Моне “Враження. Схід сонця”. Інколи навіть складається враження, що Франко теж захопився популярною аж до одержимості в середовищі французьких художників-імпресіоністів ідеєю “намалювати повітря”. Франкове оповідання – предтеча пізнішого, більш абсолютизованого, імпресіонізму, репрезентованого, наприклад, у творчості М.Коцюбинського. Тому “Дріада” має не тільки величезне естетичне, а й культурно-історичне значення.

Загалом аналіз літературно-критичної та художньої спадщини Франка свідчить, що імпресіонізм в українській літературі – не випадкове, а цілком закономірне, послідовне, зумовлене іманентним розвитком національного літературного процесу явище.

Зенон Гузар (Дрогобич)

"Ясна, несхитна путь..."

"Якби ти знав, як багато важить слово..."

Якби ти знав! Та се знання правдавне

Відчути треба, серцем зрозуміть.
Що темне для ума, для серця ясне й явне
І іншим би тобі вказався світ.
Ти б серцем ріс. Між бур життя й тривоги
Була б несхитна, ясна путь твоя,
Як той, що в бурю йшов по гривах хвиль розлогих
Так ти б мовляв до всіх плачучих, скорбних, вбогих,
"Не бійтеся! Се я!" (1,173)

Творче буття Івана Франка - це постійний пошук "ясної, несхитної путі". Це складний шлях синтезу на рівні антропологічно-екзистенційному, світоглядному, це змаг до синтезу "Двох доріг" (див. ранній сонет) "Любов і пісня" ("Моя пісня"); "Піснях праця"...

Образ людини синтезу спробував письменник показати вже в першій своїй повісті (Андрій Петрій). Бути діяльним в сенсі національно-громадському. Саме такий активізм притаманний "цілому чоловікові". Проблему екзистенційної повноти поставив поет ще у 8-ій "Веснянці",

Лінію Андрія Петрія в нових умовах і на вищому витку продовжено в оповіданні "Моя стріча з Олексою". Образ Мирона Сторожа (вельми символічними є ім'я і прізвище героя) значною мірою відбиває симптоматичну сторінку внутрішньої біографії самого І. Франка. Названий твір є антитезою до циклу "Рутвиці", що писалися тоді ж. Спроба по-іншому поставити проблему "нової людини" -- це образ Бенедя Синиці.

З позицій "ідеального реалізму" зображено постать Захара Беркута, людини, морально-етичний світогляд якої звернений до наших праджерел, прапочатків,

"Цілою людиною" є скромна, але сповнена, сказати б, тихої гідності Целя ("Маніпулянтка"). день якої починається привітом сонцю. Целя - це антитеза до Ромці ("Між добрими людьми").

Борис Граб - оповідання і незакінчений роман "Не спитавши броду". Драма Епіманонди, що піддався спокусі! – ще одна драма від втрати "ясної несхитної путі".

Це також драма Начка ("Лель і Полель"). Драма капітана Ангаровича, який так і не знайшов утраченого діаманту подружнього щастя (повість "Для домашнього вогнища").

Повнокровним "цілим чоловіком", свідомим національно-суспільним діячем є Євгеній Рафалович, що серед "перехресних стежок" не схибив і послідовно пішов "ясною путтю".

"Цілий чоловік" Івана Франка був би засадничо неповним без "Божеського в людським дусі" (див. ранній вірш під таким заголовком). Пошук божественного в дійсності - це завдання мистецтва ("Поезія і її становлення..."), вважав юний поет, сформулювавши згодом концепцію "ідеального реалізму".

Християнським панетизмом сповнений "Ізмарагд" поета, "Semper tiro" -завжди покликаний і в сфері буття в Євангелії. Людина серця (ідею серця як онтологічної категорії І. Франко піднімав неоднораз) — це і є людина - "цілий чоловік", який став на "ясну й несхитну путь".

"Дві дорога" з'єдналися в синтезі християнської і національної ідей. Буття Івана Франка в Євангелії засвідчують твори письменника, що належать уже ХХ-му сторіччю. Це модерна проза, представлена зокрема, такими речами, як "Терен у нозі" і особливо повісті-новелі "Як Юра Шикманюк брів Черемош".

Ранній (і дуже симптоматичний) епізод, засвідчений у рядку "Розум владний без віри основ", був подоланий. "Ще раз підкреслюю: я людина віруюча". Зобразивши історію атеїзму ("Ex nihilo. Монолог атеїста"), Іван Франко підкреслив, що такий "шлях" (шлях без Ісуса Христа, без Скрижалів) веде у глухий кут (див. останні рядки "Монологу"). А ми пригадаємо "Святовечірню казку" (зі словами Христа : "Ви сіль землі", образи священиків у "Панських жартах", "Перехресних стежках" та інших творах).

"Bejahung des Lebens", ствердження буття - в євангельському панетизмі, що пронизує особистісну позицію людини, і національно-державницький, соборницький

активізм у їх синтезі - це і є, підкреслимо ще раз, "ясна неситна путь" кожного з нас.

Гучко Галина (Львів)

**Кирило-Мефодіївська
тема у творах Івана Франка**

В історії світової культури важко назвати іншу працю, яка б принесла такі корисні наслідки, як праця апостолів Кирила та Мефодія для слов'янських народів. Як зазначає І.Огієнко, "оцінюючи діяльність слов'янських апостолів, Кирило й Мефодій створили для слов'янських народів те, чого вони не мали, щоб стати народами незалежними, самостійними та культурними" [2; 9].

"Солунські брати" допомогли слов'янам отримати спільну мову, прищепити їм ідею слов'янської єдності. Церковно-слов'янська мова стала мовою не лише релігійного культу, а й мовою літератури. Це стало підґрунтям слов'янської культури - тієї культури, що вивела слов'янство на рівень "великих" народів.

Життя та діяльність Костянтина (Кирила) і Мефодія викликає гідний подив і сьогодні, хоча минуло одинадцять століть від закінчення їхньої місійної діяльності серед слов'ян. Папа Римський Іван Павло II в енцикліці "Апостоли слов'ян" (1985 р.) наголошує на тому, що "всі культури слов'янських народів завдячують свій "початок" або й власний розвиток діяльності солунських Братів" [1; 33]. Їхня культурно-просвітницька робота, перекладацька та церковно-адміністративна праця знайшли широке відображення в літературі. Введення Кирилом і Мефодієм слов'янської мови в літургію визнало причетність слов'ян до світової культури, утвердило їх рівність та суверенітет відносно інших народів, які представляли цю культуру. Результати місійної діяльності солунських братів цікавили українських вчених: М.Грушевського, І.Огієнка, Н.Полонську-Василенко, М.Чубатого, І.Нагаєвського. Значний

вклад у вивчення спадщини Кирила і Мефодія вніс і Іван Франко. Протягом всього творчого життя він цікавився діяльністю слов'янських апостолів, писав про них в загальних оглядах і спеціальних працях, рецензував нові книги з кирило-мефодіївської проблематики (В.Ягича, Ф.Пастернека, М.Мурка). У працях “Мораво-паннонське письменство” та “Святий Климент у Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди” (1906 р.) Іван Франко зауважує, що Кирило і Мефодій прибули в Моравію і Паннонію не як місіонери, а перш за все як вчителі слов'янської мови; там вони заснували першу слов'янську школу, “в якій молодіж в дозрілих уже літах, знайома з латинською і грецькою мовами, знайомиться також із слов'янською” [3; т. 40; 30]. Іван Франко наголошує, що Кирило і Мефодій розпочали свою літературну діяльність із перекладів богослужбових книжок: “Євангелія”, “Апостола”, “Псалтиря”, “Паримійника”, причому постійно дбали про доступність перекладів, про чистоту і правильність слов'янської мови. У “Мораво-паннонському письменстві” Іван Франко зауважує, що “мова перекладів була та сама, якою говорили тоді слов'яни”, для автора половини IX ст. важлива характерна риса - досконалість слов'янського перекладу. Переклад, по можливості, дослівний, хоча текст не “прив'язаний” до оригіналу. Ніколи буква оригіналу для Костянтина і Мефодія не була вищою від розуміння тексту. Іван Франко стверджує, що солунські брати уже в той час розуміли, що кожна мова має свої особливості, які створюють красу цієї мови. На думку І.Франка, переклад цих богослужбових книг мав великий вплив на весь слов'янський світ.

Іван Франко відвів багато уваги порівняльному аналізу “Життя Константина” та “Італійської легенди” (XV ст.), віддавши перевагу “Життю Константина” як першоджерелу.

У 1912-1914 рр. у світ виходять праці І.Франка: “Прогласіє святого євангелія”, “Староруська легенда про Константина і Мефодія”, “Азбучна молитва св.Конс-

тантина Солунського”, “Болгарська легенда про св.Константина”, де мислитель наполягає на тому, що Кирило та Мефодій були не тільки першими слов’янськими перекладачами, але і першими творцями слов’янської літературної мови, яка за словами І.Огієнка “була найкращим засобом для поширення великої й невмирущої ідеї про всеслов’янську єдність” [2; 11]. У статті “Літературна мова і діалекти” Іван Франко зауважує: “...літературна мова, мова школи, церкви, уряду і письменства робиться справді репрезентанткою національної єдності, спільним і для всіх діалектів рідним ognivom, що сполучає їх в одну органічну цілість” [3; т. 37; 337].

На думку Каменяра, “одиноким відомим оригінальним твором Константина треба вважати так зване “Прогласіє святого євангелія”, яке “написано талановито і свідчить про щирий інтерес автора до слов’ян і розпочатого між ними діла божого”[3; т. 40; 34]. І далі Іван Франко стверджує, що “в самім викладі “Прогласіє” виявляє повну самостійність думки, без цитатів (крім одного, з Павла), яких так багато, без пустої фразеології, а зате з багатством пластичних образів і влучних порівнянь. Так справді могла виглядати (передмова) першої слов’янської книги, писана в почутті важності тої книги для всього слов’янського світу, а в таким разі годі здумати собі, хто інший , крім самого першого перекладача міг би бути її автором” [3; т. 40; 36]. Пізніші дослідження показали, що автором “Прогласія святого євангелія” був Костянтин Преславський, учень Мефодія.

В рецензії на працю чеського та словацького доктора Матіса Мурка “Історія давньослов’янської літератури” Іван Франко, посилаючись на т. зв. “Фрайзінгенські пам’ятки”, документ, який був знайдений в 1803 р. у монастирі Фрайзінген, засвідчує місіонерську діяльність Кирила та Мефодія серед слов’ян, (хоча в статті “Католицький панславизм” мислитель притримується думки, що “...святі слов’янські апостоли були тут тільки шаховими фігурами на політичній шахівниці, а більше нічим”[3; т. 45; 71].

У праці “Святий Климент у Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди” Іван Франко доводить, що завдяки зусиллям солунських братів слов’янські народи змогли вперше усвідомити власне покликання, зробити свій внесок на користь усієї історії людства, але ця праця не була гідно пошанована Церквою. Свідченням цього можуть бути слова Івана Франка: “Константинопольська церковна традиція, як відомо, проминула повним мовчанням діло й особи Константина і Мефодія, полишаючи шанування їх пам’яті слов’янам” [3; т. 34; 291]. І тільки у XX ст. Папа Римський Іван Павло II видав Енцикліку “Апостоли Слов’ян” (1985р.), де дав високу оцінку діяльності солунських братів серед слов’ян і наголосив на тому, що “Кирило і Мефодій - це неначе ланки єднання, наче духовний міст між східною і західною традиціями, що з’єднуються разом в єдину велику Традицію вселенської Церкви” [1; 38].

Іван Франко докладно вивчав кирило-мефодіївську традицію у болгарській та інших слов’янських літературах (Климент Охридський, Костянтин Преславський, Йоанн Екзарх, монах Храбр).

У 1986 р. на міжнародному симпозіумі “Іван Франко і світова культура” було виголошено дві доповіді з кирило-мефодіївської проблематики. Літературознавець О.Мишанич (Україна) доповідав про кирило-мефодіївську проблематику у творах І.Франка, Л.Терзійська (Болгарія) з’ясувала місце староболгарської літератури в “Історії української літератури” І.Франка. Вчені дійшли висновку, що Іван Франко у даній проблемі виступає і як історик, і як лінгвіст, і як літературознавець, і як культуролог, і як філософ. Праці Івана Франка з кирило-мефодіївської проблематики мають глибоку джерелознавчу базу. Вчений врахував історіографію проблеми, постійно стежачи за тим, що з’являлося у науці.

Кирило-мефодіївська тема у творчості Івана Франка ще до кінця не вивчена і не проаналізована. Вона потребує нових досліджень і сьогодні.

1. Енцикліка Івана Павла II "Апостоли слов'ян". - Ватикан, 1985.
2. Огієнко І Історія церковно-слов'янської мови. - Вінніпег, 1970. - Т.1.
3. Франко І. Мораво-паннонське письменство // Зібрання творів у 50-ти т. Т.40.- К., Наук.думка, 1982. - С.22-42.
4. Франко І. Літературна мова і діалекти // Твори: У 20-ти т.: Т.16. - К., Державне вид.худ.-л.-ри, 1955. - С.336-341.
5. Франко І. Католицький панславізм // Зібрання творів у 50-ти т. Т.45. - К., Наук.думка, 1986. - С.69-76.
6. Франко І. Святий Климент у Корсуні. *Причини до історії старохристиянської легенди* // Зібрання творів у 50-ти т. Т.34. - К., Наук.думка, 1982. - С.7-348.

Денисюк Іван (Львів)

Іван Франко і компартивізм

1. Актуальність названої проблеми зумовлена посиленою увагою до компаративістичної методології у наш час в українському літературознавстві та фольклористиці. Існує навіть загроза реставрації так званої "впливології" - універсального методу радянського літературознавства, оскільки у багатьох університетах відкрито кафедри компаративістики, а ВАК передбачає захист дисертації з цієї спеціальності. Жоден інший науковий метод дослідження словесності таких привілеїв на державному рівні не одержав. Хоча порівняльним методом можна показати і національну специфіку явищ словесності, і в вплив на них, то аналіз сучасних теоретичних виступів з методології компаративістики свідчить, що їх автори ігнорують дві сторони цього питання, цінячи уподібнення, а не оригінальність. Оскільки Іван Франко різні методи вважав рівноцінними й застерігав від упадання у крайнощі при застосуванні одного з них, а також теоретично осмис-

лював методологічні принципи компаративістики й застосовував їх у своїх дослідженнях літературознавчих та фольклористичних, то постає проблема написання спеціальної монографії не тільки про нього як методолога, а й спеціально як компаративіста.

2. У Франковій концепції компаративізму важливе значення посідає постулат "цивілізаційних течій", обґрунтування їх виникнення й популярності у міжнародних масштабах, а також опозиції космополітизмові автохтонного національного начала в культурі. З одного боку кожна культура для свого розвитку потребує освіжування інгаляцією впливів, а з другого боку витворює імунітет відпорності їм. На автохтонному ґрунті "привозний", міграційний елемент націоналізується, трансформується. Превалює у художній творчості національне над інтернаціональним. Адже у творчості важливе значення має індивідуальне начало. Звідси Франкове вчення про творчу індивідуальність письменника, про "особу автора" і про імперсональність, епігонство. На цей важливий внесок у теорію літературних зв'язків наше франкознавство не звернуло належної уваги.

3. У Франковій спадщині є цінні спостереження над ментальністю українців і відображення її атрибутів у словесності, а також спостереження над міграцією сюжетів, мотивів, жанрів та їх своєрідною мімікрією, детермінованою специфікою національної літератури та особистістю творця, естетикою мови, - і це один із аспектів майбутніх франкознавчих студій.

4. Саму компаративістику як метод дослідження І.Франко був схильний мислити в параметрах теорії міграції сюжетів, оскільки першою працею такого типу вважав розвідку М.Драгоманова про Бову Королевича (лицарський мотив). Однак історико-порівняльні студії були у нас і раніше, до Драгоманова (М.Максимович, О.Бодянський, О.Котляревський та ін.). Не завжди Франко додержувався своїх теоретичних постулатів у дослідницькій практиці. У поглядах на жанр казки, балади,

приповідки вчений не подолав надмірностей міграційної теорії, за що його слушно критикував у першому томі своєї "Історії української літератури" М.Грушевський. запізнилу данину компаративізму О.Веселовського давали й такі галицькі фольклористи, як В.Гнатюк, І.Свенціцький, частково Ф.Колесса. компаративізм вважали в Галичині ознакою науковості ще в 20-30 рр., як, зрештою, по трактований у такому аспекті "європеїзм" і в наш час.

5. Майбутня монографія про Франка і компаративізм мені уявляється як така, що складається з теоретичної частини й розділів, присвячених конкретному аналізу наукових праць ученого -літературознавчих і фольклористичних, в яких застосовані постулати компаративізму у їх традиційному й новаторському розумінні.

Дуркалевич Вікторія (Дрогобич)

Сакрально-символічний вимір повісті Івана Франка "Для домашнього огнища"

Можна розглядати повість Івана Франка "Для домашнього огнища" на рівні когерентно-когезійному. Це означатиме: перебувати на порозі, за яким таємничий світ смислу. А можна доторкнутися ще й виміру інтенціонального. І це означатиме: перебувати у таємничому світі смислу, виявляючи-розгортаючи його.

Процес розгортання-розкривання глибинного людського значення смислу, закладеного у повісті "Для домашнього огнища", виникає у результаті активного творчого діалогу між читачем (дослідником) та символічним плетивом твору, його онтологічною наповненістю. Такий діалог вимагає у свою чергу цілісної інтелектуальної та духовно-душевної мобілізації з боку реципієнта (співтворця), а також інтенсифікації усіх його пізнавальних рівнів.

Антропологічний вимір буття як безперервної трансценденції та екзистенційної замкнутості, наповненості й порожнечі, страждання й утіхи,

гріха і спокути, сліпоти і прозріння, смерті й відродження, відродження й виродження розгортається у повісті “Для домашнього огнища” на рівні закованої авторської настанови, репрезентованої кількома ключовими символами.

Іманентними ознаками функціонування таких символів виступають наскрізність; антиципація; органічна внутрішня єдність символу й того, що позначається ним, тобто креативний процес є одночасно й процесом народження художньої істини, процесом актуалізації складної аксіологічно-телеологічної структури символу; динамізм; драматизм; смислово-конотативна градація, зумовлена межовими екстремами несподіваних аспектів майстерно використаної функціональності енантіосемії.

Одним із центральних в ейдологічній канві твору є символ Дерева, смислове поле якого репрезентує межовість амбівалентного екзистування героїв й закоріненість такого екзистування в одвічному протистоянні сакрального та профанного.

Імпліцитні, алюзивні пласти повісті відсилають читача до людинознавчих інтенцій Старого та Нового Заповітів, особливо до Книги пророка Осії, смислова наповненість символічного виміру якої архетипально уприсутнена у змодельованому Іваном Франком сакрально-символічному вимірі повісті “Для домашнього огнища”.

Калініченко Олександра (Львів)

**Трансформація трагедійних акцентів
у постановках драми Івана Франка
“Украдене щастя” в українському театрі**

У цій роботі містяться основні тези з моїх досліджень, присвячених історії сценічного втілення драми Івана Франка “Украдене щастя”. В них наголошується не стільки на драматургії, бо це питання літературознавства, а саме на режисерських і акторських роботах.

Як відомо, сценічна історія твору довга і цікава. Щоб показати динаміку змін в театральному процесі, ми розглянемо перші прочитання твору і вистави кінця ХХ ст.

Влітку 1893 р. під час перебування театру “Руської бесіди” в м. Кам’янці – Струмиловій відбулась прем’єра вистави. Постановку здійснив Кость Підвисоцький

Поставити твір так, як написав його Іван Франко, тобто показати на сцені жандарма Гурмана, не вдалось, оскільки театральна цензура примусила замінити жандарма Михайла Гурмана на листоношу. Не слід забувати що це був час панування Австрії в Галичині. Образ Михайла у виставі трактувався як негативний. А жандарм який служить цісарській владі, не може бути показаний як негативний персонаж.

Щодо питання, як театр відтворив п’єсу на сцені, звертаємось до преси. Рецензент “Діла”Струсевич писав, що Кость Підвисоцький (Микола) представляв тип м’якого, доброго мужика, “о низькій ступені інтелігенції”, а в своєму намаганні показувати слабкий характер, деколи робить смішними трагічні сцени. Проте листоноша С. Янович відразу ж усіх полонив і вийшов на перший план. “Певність своєї переваги над окружаючими особами, як цього хотів автор, пробивається в кожному найменшому рухові Яновича”.

“А. Осиповичева зрозуміла пасивний характер своєї ролі і знала удержатись на тій становищі через цілу драму...”

В такому трактуванні соціальна гострота п’єси, звичайно втрачалась. І події набували характеру любовного трикутника, де молодий привабливий листоноша зваблює жінку старого і слабохарактерного селянина.

Тільки через 16 років після написання драми, тобто у 1907 р. аматорам, в театрі львівського “Сокола” за ініціативою Степана Чернецького пощастило вперше поставити драму так, як і задумувалось Іваном Франком, тобто Михайло Гурман був жандармом, а не листоношею.

Про цю виставу відомостей майже не залишилось.

Наступний щабель у історії постановки драми – це є робота Миколи Садовського 1912 р. З часу написання Іваном Франком це є перше спроба показати її на Східній Україні. Точність відтворення, побуту була дуже важлива у ті часи. Тому перед Миколою Садовським постала проблема - на Східній Україні показати побут Галичини

Як відомо Микола Карпович у 1905 р. працював у Галичині, де вивчав її звичаї і побут.

У цій виставі роль Миколи Задорожного вважалась провідною.

Про виконання Северином Паньківським цієї ролі Василь Василько згадує, що “його Микола Задорожний був правдивим, щирим”.

Складний психологічний малюнок ролі Гурмана створив Іван Мар'яненко. Актор своєю грою показував “суперечність між особистими інтересами і службовим обов'язком, бажання щастя з Анною, боротьбу за нього”.

Та в цій виставі вперше за історію постановок, найбільше враження справила Анна (Любов Ліницька).

Актрисі вдалося розкрити “діалектику душі” Анни, показати її, з одного боку, затурканою, знівеченою життям рабинєю, а з другого,- жінкою, в якій прокинулось палке кохання, нестримне бажання повернути собі украдене щастя.

У червні 1913 р. під час гастролей театру “Руської бесіди” під керівництвом Степана Чарнецького у. Кам'янці – Струмиловій було показано драму “Украдене щастя” з Лесем Курбасом у ролі Михайла Гурмана.

Ірина Волицька у своїй книзі “Театральна юність Леся Курбаса” наводить спогади В. Юрчакової про Леся Курбаса в ролі Гурмана. Гурман – Курбас був не схожий на всіх попередніх Гурманів. Він приходив не випрошувати милостиню, а відвоювати украдене у нього щастя. Він хотів зробити це будь – яким шляхом навіть використовуючи свою жандармську владу.

Гурман Леся Курбаса був шляхетним від природи, але жандармство на нього наклало свій відбиток.

Тому він став різкішим, жорстокішим. Але любов до Анни (актрисо Катерина Рубчакова) не давала згаснути в його душі іскрі людяності й ніжності. А майже всі попередні (та й багато наступних) виконавців ролі жандарма в “Украденому щасті” створювали образ жорстокої свавільної людини, що з ненавистю ставиться до всіх.

Вже на українській сцені Михайло Гурман у виконанні Леся Курбаса постав у всій своїй багатогранності і багатовимірності.

Вистави про які ми щойно говорили, стали першими спробами прочитання драматургії Франка. В них відбиваються такі проблеми театрального мистецтва минулої епохи, як цензура і заборона висловитись, покора цісарській владі. Акцент робився не на особистостях конкретних персонажів, а на їх віковій і соціальній нерівності. Жандарм був замінений листоношею, що звужувало виставу до рамок любовного трикутника, в якому позитивним героєм був селянин Микола, а негативним листоноша Михайло. Анна залишилась всього лиш жінкою, перед якою стоїть вибір – молодий Михайло, чи старий Микола.

Починаючи з 1907 р., Михайло знову стає жандармом. На передній план виходить соціальна нерівність героїв.

Подібні акценти стали традицією і у виставах наступних десятиліть.

Роль Анни завжди була другорядною. Лише у 1912 р., у постановці Миколи Садовського, Анна (Любов Ліницька) привернула найбільшу увагу.

А в 1913 р. вперше Михайло Гурман, завдяки Леся Курбасу, не був негативним персонажем і викликав співчуття у глядачів.

А тепер розглянемо “Украдене щастя” у постановці Сергія Данченка в театрі ім. М. Заньковецької 1976 р.

Режисерське вирішення вистави рушило усталену традицію. Перше, що змінив режисер в сценічному погляді на виставу (і п'єсу також), – це вік героїв. Між трьома головними персонажами не було чіткої вікової різниці.

Проблема ставала глибшою і більш філософською. За задумом Сергія Данченка Микола був не старший і нічим не гірший від Михайла. Вони були на рівних. Отож, конфлікт полягав не у віковій різниці персонажів, а, як визначив сам Сергій Данченко: “У зіткненні протилежних морально – етичних засад і життєвих позицій”.

Ми будемо розглядати склад акторів, які зіграли у телевізійній версії вистави: Володимир Глухий (Микола), Федір Стригун (Михайло), і Таїсія Литвиненко (Анна). У інших складах грали: Богдан Козак і Богдан Ступка – Микола, Віталій Розстальний – Михайло, Алла Корнієнко – Анна.

За що боровся Микола Володимира Глухого? За спогадами Щурат-Глухої: “Він ні на хвилину не мириться з напастю, яка впала...на його хату, приголомшену нездійсненим колись коханням жінку, честь яких він захищає з подиву гідною стійкістю, - аж до трагічної розв'язки”.

Анна Таїсії Литвиненко була жіночною і чуйною. Це є справжня любляча жінка, яка нічого не хоче знати, крім свого коханого. Хоч, на нашу думку, Анна тут лише як зв'язуюча ланка двоюбою Миколи і Михайла, що є рівними в даній виставі.

Герой Федора Стригун -- на межі. Але він бореться. З одного боку, в нього стремління “відокрасти щастя” за будь-яку ціну, незважаючи ні на що і ні на кого – ні на власну совість, ні на поговорі людей. Але з іншого – ця совість не дає йому спокою, не дає вбити у Михайлові людину. Але бівалентною є остання сцена вистави. Коли вбивство перетворюється на братання, а тяжкий злочин є одночасно визволенням і порятунком.

В основі цієї вистави була глибинна людська сутність і невідворотність долі.

В “Украденому щасті” у постановці Ірини Волицької (1998 р.) все зведено до мінімуму. З численних дійових осіб п’єси Івана Франка залишилось троє: Микола, Анна і Михайло. На сцені немає нічого зайвого. А всі предмети, які є, грають в потрібні моменти: барабан стає столом, пальто – ліжком, сокира – пляшкою.

Троє героїв приблизно одного віку. Тобто, як у виставі Сергія Данченка, стерто вікову різницю. Михайло (Володимир Губанов) – демонічний і таємничий. Він з’являється невідомо звідки, може, навіть не з цього світу. Микола (Роман Біль) жертвний і чистий. Анна (Лідія Данильчук) – центральний образ у виставі. Саме жінка стає втіленням ідеї режисера.

Вона пробуджується, коли з’являється Михайло. У ній пробуджується приспана до цього жінка.

І вся вистава про те, як народжується чи відроджується жінка.

Микола у цій виставі уособлює любов – християнство, жертвність.

Михайло ж з’являється як примара. Як химера. Це наштовхує на думку, що, можливо, Михайло як реальна людина і не існує. Це є дух, дух спокуси. В Анні він відкриває життя свого тіла і диво створення з чоловіком цілого, якоїсь третьої істоти. На це наштовхують розсипані червоні кулі (символ плодів) при загибелі Михайла і знак дитини, створеної з сокири, загорнутої в шинель вбитого. “Побутова історія про подружню зраду стає міфом про народження дитини” (Надія Мірошніченко).

Отже, як ми щойно побачили, у перших прочитаннях п’єси акцент робився на трикутнику кохання.

Минуло майже століття – і Сергій Данченко побачив у п’єсі зовсім інші проблеми. Він підняв проблему особистості. Він поставив виставу про два світогляди і їх боротьбу – Михайла і Миколу. Він стер вікову різницю,

залишивши характери і їх погляди на світ, на життя. Вони були рівними і страждали однаково.

І ось вистава, що знаменує собою крок “Украденого щастя” у ХХІ ст. – це постановка Ірини Волицької. Вперше за вся сценічну історію п’єси головною героїнею стає жінка Анна. Зникають вікові відмінності між героями, як у Сергія Данченка, і зникає побут. Вистава перетворюється на “міф про народження дитини” (Надія Мірошніченко).

Вся постановка наповнена символами, що також є характерною ознакою ХХІ ст. На відміну від попередніх вистав, які трактували п’єсу реалістично.

Вистава “Украдене щастя”, яка на початку йшла як трикутник про кохання, еволюціонувала до проблеми конкретної людини, особистості, і дійшла до відтворення міфу на сцені. І на цьому, я думаю, її сценічна історія не закінчилась, а ступила в новий вимір, нову епоху.

1. Я. Білоштан. До літературно – сценічної і історичної драми І. Франка “Украдене щастя” // Іван Франко. Статті і матеріали. – Збірник 1 – й – Львів – 1948. – с. 153 – 165.

2. Я. Білоштан. Іван Франко і театр. – Київ. – 1967. – с. 107.

3. М. Возняк. До історії тексту драми “Украдене щастя” Франка // Радянський Львів. – 1945 – № 2 – 3 – с.46 – 47.

4. І. Волицька. Театральна юність Леся Курбаса. – Львів – с.114.

5. Український драматичний театр Т.І. Дожовтневий період. – Київ – 1967. – с. 281; 370.

6. В. Васильченко. Микола Садовський та його театр. – Київ – 1962 – с. 72.

7. Курбас Лесь. Спогади сучасників. – Київ – 1969.

8. С. Паньківський. Тернистим шляхом // Театр – Київ – 1939 – № 6. – с. 17.

9. І. Франко. Поезія та драматичні твори. – Львів – 1977.

10. С. Чернецький. Перша вистава “Украдене щастя” І. Франка // Література і мистецтво. – 1941 – № 3 – с.37.

Каневська Лариса (Київ)

**До питання семантико-психологічного
тлумачення назви роману І.Франка
"Не спитавши броду"**

У прозі Франка існує спосіб номінації, коли назва твору виступає найконцентрованішим утіленням його сутності, фокусуючим спектром всепроникного променя авторської ідейно-естетичної концепції. Тому декодування її є вкрай важливим, тим паче, що письменник ніби сам запрошує до цього, поставивши у заголовок свого роману застережливо-орієнтуюче народне прислів'я.

Своєрідним ключем, що відмикає браму Франкового ідейного задуму і значною мірою розкриває прихований сенс назви роману "Не спитавши броду", є символ води, що набуває у творі різноманітних модифікацій.

У метасимволі води вже іманентно закладено певний священний дуалізм: з одного боку, це благотворна, життєтворча *prima materia*, з іншого - поглинаюча, руйнівна сила. Таке подвійне розуміння природи першостихії прочитується протягом усього роману, експозиційно поставши вже на перших сторінках в пейзажному описі річки Стрий. Авторські "прориви"-застереження на тлі в основному об'єктивованої оповіді актуалізують символічні паралелі між станом розбурханої стихії, яка знищує все на своєму шляху і таким же згубним вируванням некерованої пристрасті, що межує із духовною смертю. Отже, нюансування між фізичною і моральною смертю об'єктивується в образі "виру", який у вертикальній проекції метасвіту творчості Франка представляє, так би мовити, "нижні поверхи".

У подальшому розгортанні сюжетної дії образ спокою послідовно співвідноситься із гармонізуванням душевного ладу, протиставляється дисгармонізуючим пристрастям.

У заголовок роману винесене застережливе народне прислів'я, що буквально означає *"робити що-небудь без попереднього обміркування, зважування"* [1, с. 440]. Ключовим моментом для розуміння його функціонування у структурі твору є від'їзд Бориса з дому Трацьких. Борис, докладно не з'ясувавши всі обставини і мотиви поведінки Густі - *"не спитавши броду"*, зіціпивши зуби від душевного болю, не охолонувши від першої емоційної хвилі обурення, тікає з цієї тихої пристані - *"...тихого дворики Трацьких"* [3, т.18, с.427], де, як йому здавалося, віднайшов своє щастя. Нерозуміння, нещирість стосунків між людьми у Франковій концепції людини і світу постає як дисгармонізуючий чинник.

Вирішально увиразнює семантику назви роману лист Густі до Бориса, зокрема тлумачення його поведінки, що підтекстово містить авторське застереження: *"...хто любить, той не повинен задля яких-небудь "темних діл" допускатися нерозважних, компромітуючих кроків"* [3, т.18, с.461]. Отже, автор застерігає свого героя від винесення поспішних рішень, що мають підстави тільки в емоційній сфері, від нехтування раціональним первнем.

Символічне значення у романі має перехід броду Борисом Грабом після того, як він утікає з дому Міхонської. Тут позитивно-сакральний зміст першостихії реалізується в потузі очищення, відродження духовних сил людини: *"Був немов новонароджений, мов дитина", "сильний відзисканою надією"* [3, т.18, с.462]. Лист-відповідь Густі несе для героя катарсисні зміни, розвіює сумніви, які постійно розхищували його моральну істоту, повертає ідеал.

Припускаємо, що семантика назви роману *"Не спитавши броду"* залучає ще один підтекст - неможливість поєднати свою долю із людиною іншого кола, національності, оскільки на перешкоді стають *"...родові, кастові*

традиції" [3, т.18, с.401]. Алюзійно це з'являється в роздумах Бориса на вершку перед з'ясуванням стосунків із Густею.

Проблема україно-польських взаємин у романі актуалізується у драматичних діалогах між Борисом Грабом та представниками родини Трацьких. У контексті твору вона розкривається через любовно-психологічну колізію й уособлюється в мотиві двох берегів, між якими - прирва "кастових традицій", стіна нерозуміння.

Хоча автор не ідеалізує україно-польських стосунків, все ж він усвідомлює всю важкість будування таких містків, але надії на це не полишає, що, зрештою, підтверджують фінальні сторінки роману: Борис Граб після прочитання Густиного листа рушає на шлях "осягнення цілей" з тим, щоб по здійсненню цього повернутися до неї. Отже, тут намічаються певні штрихи до ідейно-світоглядної концепції письменника, який визнає першочерговість здобуття "високих, народних цілей" [3, т.18, с.461] для власного народу з тим, щоб по їх осягненні вести *рівноправний діалог з іншими націями* (мабуть, не випадково таку важливу роль у романі відіграє форма діалогу).

Отже, у структурі художнього тексту роману "Не спитавши броду" назва є полісемантичною, поліфункціональною, але об'єднана єдиною авторською ідейно-художньою концепцією, в основі якої лежать гармонізуючі чинники.

1. Фразеологічний словник української мови: У 2 т. - К.: Наук. думка, 1994. - Т.2.- С.440.

2. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К.: Наук..думка, 1976 - 1986. Далі у тексті покликаємось на це видання, вказуючи в дужках том і сторінку.

Стиль як фактор жанрової єдності віршів-алегорій Івана Франка

Алегорія — особливий вид словесного образу, пов'язаного з персонажем, предметом чи явищем природи, що в переносному значенні, як правило, умовно передає якесь поняття. Вона наближається до художньо-синтаксичної фігури і містить у собі код поетичного висловлювання, у якому складне поняття виражається через більш просте. Лірична ситуація в такому разі пов'язана із пафосом інакомовлення. Завдяки значній художній потенції вона може виступати жанроутворюючим засобом, сприяти виникненню вірша-алегорії, стильова своєрідність якого визначається підпорядкованістю засобів художнього змалювання способу висловлення основної думки.

Вірші-алегорії І.Франка складають цикл "Excelsior!" збірки "З вершин і низин" — "Наймит" (1876), "Беркут" (1883), "Христос і хрест" (1880), "Човен" (1880), "Каменярі" (1878), "Ідилія" (1886), до них належать поезії "Бубнище" (1881), "Рубач (Із переказів народних)" (1882), "Меморандум будяків" (1883), "Зближався день і сон прогнав (невинний)..." (1885), з циклу "В плен-ері" збірки "Із днів журби" — "У долині село лежить..." (1900), "Школа поета (За Ібсеном)" (1900), з циклу "Із злоби дня. Із тридцятиліття 1878-1907" збірки "Давнє й нове" — "Женщина. Алегорія на привітання товариства "Руських жінок" у Станіславові" (1884), а також вірш "Не алегорія" (1914).

Для віршів-алегорій І.Франка властивий драматизм, що створюється опозиційним способом поетичного висловлювання. Він іде від міфогенних принципів самого жанру та світоглядних переконань автора, що знаходить вираження в неоромантичних тенденціях його творчості. У неоромантизмі протистояння між високими поривами людської душі і буденністю перетворюються у можливість досягнення поставленої мети, тому драматизм у творах І.Франка, не втрачаючи гостроти конфліктності, виражає

консенквентність переваги добра над злом, набуває конкретних, пов'язаних між собою форм боротьби з негативними, суспільними явищами та людськими факторами, що заважають поступові.

Алегоричний образ репрезентує широке узагальнення, що виникає внаслідок умовності ситуації його появи, пов'язаної з уособленням, персоніфікацією, навіть фантастичністю описуваних подій. Саме тому вірші-алегорії І.Франка близькі до жанрів міфу та казки. У них твориться казковий хронотоп, що через рефлексивне значення передає мудрість віків як підставу для розв'язання назрілих проблем сучасності. Завдяки цьому зростає настановча і повчальна потенція таких віршів.

Головні алегоричні образи віршів-алегорій І.Франка виступають засобами узагальненого вираження наперед заданих думок. Через образи велета, дерев'яного розп'яття Ісуса Христа, човна серед бурхливих хвиль, каменярів, рубача, хлопчика і дівчинки, неземної жінки, кузні й коваля, оживленої кам'яної статуї у віршах І.Франка "Наймит", "Бубнище", "Човен", "Каменярі", "Рубач (Із переказів народних)", "Ідилія", "Зближався день і сон прогнав (невинний)...", "У долині село лежить...", "Женщина. Алегорія на привітання товариства "Руських женщин" у Станісловові" передається законне право людини на щастя. У віршах поета "Беркут", "Меморандум будяків", "Не алегорія" в образах беркута, будяків, шулік знаходять вираження сили, що стоять на перешкоді руху людини до добробуту. Значна роль мистецтва передається через образ ведмеда у вірші І.Франка "Школа поета (За Ібсеном)". Джерелом цих образів є словесні твори старохристиянської, античної, норвезької літератури та українського фольклору.

Стильова специфіка віршів-алегорій І.Франка виникає не лише під впливом неоромантизму, а й властивого для жанру стилістичного забарвлення тропів, фігур художнього синтаксису. Тропи вживаються для розкриття провідних образів-персонажів, їх стану душі, ставлення

героїв один до одного, сприйняття світу ліричним героєм, виступають засобами психологічного поглиблення значення твору та узагальненого висловлення глибоких за змістом думок. Здебільшого такі образи переростають у символи.

Інтонція віршів-алегорій І.Франка багата на експресивні засоби. Вони складають певні групи. Перша стосується акцентуації уваги реципієнтів на певних словах з метою підсилення їх смислового навантаження — це інверсії, повтори, тавтології, анафори, енжамбемани. До другої групи входять фігури логічної інструментації твору — це аналогії, антитези, еліпсиси, ремінісценції Біблії, наставляння. Третю групу складають риторичні фігури — звертання, запитання, твердження. У контексті твору вони спрямовані на розкриття важливого для життя загалу змісту.

У віршах-алегоріях І.Франка ліричний герой може співчутливо ставитись до головного образу твору, повністю підтримувати його або перебувати в опозиційних стосунках з ним; такий герой, як правило, має негативне значення.

Алегорії у віршах І.Франка архетипного походження, відбивають колективну свідомість і містять у собі асоціативний ряд великої сили, здатний підняти уяву читача до усвідомлення найскладніших життєвих завдань епохи.

Кость Оксана (Львів)

Фантоми сюрреалізму у трактаті І. Франка "Із секретів поетичної творчості"

Безперечно, на формування естетичних і поетичних принципів українського сюрреалізму в 50-х роках ХХ ст. впливали теоретичні засади А. Бретона, викладені у його трьох маніфестах, есе Л. Арагона, живописна техніка колажу С. Далі, Р. Магріта та інших сюрреалістів. Адже репродукуванням маніфестів сюрреалізму в українській

літературі ніхто не займався. Однак було б помилково не визнавати імпульси сюрреалістичного образотворення безпосередньо на українському ґрунті. А. Макаров, скажімо, проводить думку про те, що задовго до появи самого терміну „сюрреалізм”, поетика ірреального функціонувала вже у добу бароко. Очевидно, там, де виникає контакт уяви митця зі сферою підсвідомості, майже завжди наявні фантоми сюрреалістичного: дереалізація зображення, тобто стирання меж між реальним та ірреальним, видимим і невидимим, абсолютизація сновидінь у творчій практиці поета чи художника.

У теоретичному контексті деякі аспекти сюрреалістичної поетики розглядає у своєму трактаті „Із секретів поетичної творчості” І. Франко. Досліджуючи психологічні основи художньої творчості, критик актуалізує апологію підсвідомого начала в образному мисленні митця. На той час це було новаторською ідеєю. Відтак автор трактату постулює ряд тверджень, що мають спільні моменти із сюрреалістичною доктриною:

1. Сонна фантазія, галюцинації є джерелом творчого натхнення. "Кожний чоловік, - пише І. Франко, - у сні або в гарячці є до певної міри поет" (4, 71) . Ця фраза перегукується з відомим постулатом А.Бретона про те, що для того, щоб стати сюрреалістом, достатньо налаштувати свою уяву на хвилю сонних марень.

2. Поетична і сонна фантазія, за думкою І. Франка, є "явищем одної категорії". У розумінні критика це означає, що поетична фантазія, так само як і сонна, має несвідомий характер, володіє здатністю до символізації, легкістю комбінування образів і "не любить абстрактів і загальників". Схожі міркування на початку ХХ ст. висловив італійський живописець-сюрреаліст Д. Кіріко, але у більш ортодоксальній формі. Не залишаючи свідомості жодних шансів для контролювання творчого процесу, італійський художник визнавав метафізичну суть мистецтва, для якого є чужими "здоровий глузд" і "логіка".

Та загалом концепція свідомого наслідування зразків сонних візій в обох авторів однакова. Не випадково Л. Макаров предтечами "методу свідомого зближення поетичної і сонної фантазії" називає І. Франка і Д. Кіріко. За Франком, сонна фантазія, крім репродуктивної функції, виконує творчу, тобто "вона потрапить нам уявити такі ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали" [4, 74]. Критик не вживає слова "ірреальність", але з контексту даної фрази видно, що в інтенції автора вловлюється натяк на поетику ірреального.

У трактаті І. Франка звертає на себе увагу той факт, що теоретичні положення автора часто супроводжуються апеляціями до творчості Т. Шевченка. У поетичній ойкумені поета критик знаходить вид асоціації суперечливих ідей, що виражається через художній прийом контрасту. Прикладом контрастивної поетики є бенкет під час пожежі (поема "Гайдамаки") та порушення семантичної асоціації, пов'язаної з образом неділі. У Шевченка це не "день відпочинку і молитви", а буденний звичайний день (поема "Наймичка"). Як відомо, контраст поряд із гротеском і парадоксом є прийомом деформації. Шевченкові приклади контрасту не виходять за межі естетики романтизму. Але якщо брати до уваги Шевченків образ "чуми з лопатою", до якого звертається І. Франко, маючи па увазі пластику сновидного образу, то він не позбавлений сюрреалістичного ефекту. Адже одним із способів сюрреалістичного образотворення в А. Бретона була саме трансформація абстрактного поняття у конкретне, при якому відбувається стирання меж між видимим і невидимим.

Отже, при відсутньому оперуванні сюрреалістичними термінами у трактаті І.Франка "Із секретів поетичної творчості" чітко викристалізуються загальні постулати сюрреалістичної доктрини. Еруптивна функція свідомості, послаблення контролю у творчому процесі, констатація свідомого зближення сонної поетичної фантазії

наявні в теоретичному дискурсі французького сюрреалізму.

1. Бретон А. Манифест сюрреалізму // Називають речі своїми іменами: програмні виступи майстрів західноєвропейської літератури ХХ в. М.: Прогрес, 1986.

2. Макаров А.М. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: нариси з психології творчості. К.: Радянський письменник. І 990.

3. Макаров А.М. Світло українського бароко. К.: Мистецтво, 1994.

4. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Франко І. Твори в 50-ти т. Т. 31. К.: Наук, думка. 1981.

5. Шевченко Т. Кобзар. К.: Дніпро, 1999.

Кравець Ярема (Львів)

**“Пролог” до поеми І. Франка “Мойсей”
у франкомовних інтерпретаціях
(з історії питання “І. Франко
та франкомовний світ”)**

Образ біблійного жидівського пророка Мойсея привертав до себе увагу не одного поета світової літератури, зокрема франкомовних. Переважно у цьому ряді згадується насамперед В. Гюго з його одою “Мойсей на Ніїл”, що входила в ту низку од, які молодий тоді поет-дебютант надсилав 1818-1820 рр. Тулузькій Академії, доставши врешті-решт винагороду та прихильників свого таланту. Поет, якому щойно виповнилося двадцять, побачив у червні 1822 року свою першу поетичну добірку, яка знайшла свого покупця так само швидко, як і вірші В. Гюго, що перед тим друкувалися окремими невеликими зошитами.

З постаттю “Мойсея” в поетичній інтерпретації пов'язаний й інший французький поет-романтик Альфред

де Вінї (1797-1853), вихований у військових традиціях, до того ж у сім'ї роялістів, які призначали свого сина, як самі казали, для “служінню королю”. Однак цей молодий лейтенант уже накреслював майбутні поетичні трагедії – “Роланд”, “Антоній та Клеопатра”, а 1826 року друкує свою другу поетичну добірку “Античні та сучасні поеми”, серед яких була поміщена і поема “Мойсей”. Величні біблійні теми надавали його поезії релігійного звучання: його Мойсей є одночасно Мойсеєм і Рене з “Геній християнства” Фр.-Р. де Шатобріана. Похмура величність Мойсея романтика А. де Вінї поєднувала у собі всі можливі джерела романтизму – романтизму, що походив із релігії, і романтизму, що прямував із XVIII ст., тобто із джерел християнських та поганських.

Якраз на цій рисі Мойсея в романтика А. де Вінї наголошував Павло Филипович у своїй праці “Шляхи Франкової поезії”, що датується 1927 р., пишучи, що “Мойсей в романтика-песиміста Альфреда де Вінї обмальований як надлюдина, що не може більше переносити своєї самотності і могутності; а Франків Мойсей черпає силу в своєму люді і через нього ж зазнає поразки”. І далі Павло Филипович продовжує: “Поет, що написав колись “Вічного революціонера”, на прикладі Мойсея показує тепер владу творчого духа”(2, 93).¹

Сюжетний Мойсейів ряд можна вести і в глибші століття французької літератури: літературні французькі словники, побудовані за принципом “герой, персонаж, тематика”, подають декілька творів, у яких знайшов своє трактування цей образ, між іншим “героїчну іділію” XVII ст. “Порятований Мойсей” (1653 р.) поета Сент-Амана, який торкнувся лише короткого епізода із життя біблійного патріарха – “кошик Мойсея опинився на ріці, його несе за течією, донька фараона знаходить немовля.”

¹ У списку наукових праць, відкриттів та винаходів, що містяться в особовій справі Михайла Рудницького (архів ЛНУ ім. І. Франка, спр.№ 7629-А) під номером 30, є згадка про рукописний на дві сторінки текст задуманої праці “Мойсей” І. Франка і “Мойсей” А. де Вінї”.

У т.4 “Le nouveau dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays” Лаффон-Бомпіані зазначається, що “на Заході образ Мойсея з’являвся вже у містеріях XII ст.” (3,с.675). Згаданий вже нами Фр.-Р. де Шатобріан 1821 р. видає п’ятиактну трагедію у віршах “Мойсей”, в якій змальовує Мойсея як символ божественної місії жидів, котрий карає свого небожа Надага за його кохання до вродливої полонянки з чужого племені, яка намагається привернути його до лихих богів.

І вже в наш час у творі Едмонда Флега “Мойсей” (1928) маємо аутентичне біблійне, чи радше гебрейське, відтворення цієї історії оскільки автор використав при роботі численні уривки з жидівського фольклору; Едмонд Флег дорікає патріархові у тому, що той сповнився сумнівів щодо свого народу.

Створюючи 1905 року свого “Мойсея”, Іван Франко, за твердженням Олександра Кульчицького, історичними та географічними джерелами для написання поеми використав працю французького вченого Едуарда Реуса (Reuss) “Свята історія і закон”, П’ятикнижжя Мойсееве та Книгу Ісуса Навина (Книга Єгошуї) із циклу “Книги історичні”.

У франкомовному літературознавстві маємо декілька промовистих фактів зацікавлення тим текстом, який у літературознавстві взагалі і, зокрема, у франкознавстві називають “Пролог” до поеми І. Франка “Мойсей”.

Насамперед ідеться про відомі українські номери бельгійсько-французького літературно-мистецького журналу “La Nerve” (ч. IV-V, VII 1928 р.), в якому окрім загальної статті про українську літературу, де подавався короткий огляд життя і творчості І. Франка, були вміщені уривки з “Пролога” до поеми “Мойсей” як ілюстрація деяких думок мистецтвознавця Сімони Корбіо.

Того ж року, паризький двомісячник “L’Ukraine Nouvelle”, присвячений українським справам, друкував велику розвідку про поему І. Франка “Мойсей” з численними уривками перекладів, які здійснив професор

Одеського інституту народної освіти Л. Горріс. Подвижницька діяльність французького професора, його “досить літературні переклади”, які “значно поширювали обізнання французів з новою українською літературою”, дістали високу оцінку на сторінках журналу “Життя й революція” (1, 190).

А перший і поки що єдиний повний французький переклад “Мойсея” І. Франка з’явився 1969р. у Бельгії і був здійснений українцем-емігрантом А.Свірком, який вже наступного року у бельгійському видавництві “Editions des artistes” надрукував у своєму ж перекладі “Вибрані поезії” І. Франка. Обидва видання супроводжувалися переднім словом А.Свірка. Уривки цього бельгійського перекладу “Мойсея” ілюстрували незадовго статтю О. Кульчицького “Філософсько-антропологічні виміри поеми “Мойсей” І. Франка” з видання “Actes de la Journee Ivan Franko”, в якому друкувалися матеріали Франкового симпозіуму, проведеного 12 листопада 1977р. в Сорбонні.

Ще один французький переклад “Пролога” до поеми “Мойсей” з’явився друком 1996р. у добірці “... І золото троянд” (“De l’or des roses”) (Paris, P.I.U.F.) французької поетеси українського походження Аліни Дорош; як зазначається у добірці, переклад зроблено 23 жовтня 1993р.

Розлога характеристика поеми І. Франка подавалася у згаданому вже нами т. IV словника Лаффона – Бомпіані: “Написана 1905р. філософська поема “Мойсей” українського письменника І. Франка(1856 - 1916) вельми значна. Вона розпочинається дуже гарним прологом, в якому поет висловлює свою незламну віру в краще майбутнє українського народу. А далі - маємо поетичне розгортання трагедії великого пророка, який звільнив свій народ від чужоземного гніту, сорок років провадив його до обіцяної землі, а за це все зазнав образ і зневаги”. (3, 4734).

1. Родзевич С. Українське мистецтво в закордонних журналах// “Життя й революція”, 1929, VII.

2. Филипович П. П. Шляхи Франкової поезії//Літературно- критичні статті К.,1991, с.61-94. 3. Laffont-Bompiani." Le nouveau dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays",t.IV, Paris, 1994.

Крупач Микола (Львів)

**"...Визволи нас від лукавого"
("Філософія" лукавства у творчому монтажі
роману І.Франка "Перехресні стежки")**

Історіософічну ідею "лупання" імперської "скали" "каменярем" (чи ж "Мойсеєм") І.Франко успішно зреалізував і у романі "Перехресні стежки".

У галицьке місто, де "всі вулиці" "названі іменами польських королів, гетьманів та патріотів, котрі тут ніколи не бували і нічим із сею місцевістю не зв'язані, а ані однісінька назва, ані один напис не нагадує, що се місто лежить на Русі і має якусь руську минувшину" [1, т.20, с.192], прибув доктор права, адвокат Євген Рафалович – свідомий щодо своєї національної приналежності. Він, як і колись Мойсей, прагне пробудити свій народ із гіпнотичного сну, нав'язаного лукавством та силою чужинців. Різнить їх те, що Мойсей мав вести своїх співвітчизників довгих сорок років крізь пустелю на Батьківщину, а Рафаловичеві треба пробуджувати свій народ на його ж споконвічній землі, аби він став господарем у своїй хаті. А ще – живуть вони в різні історичні епохи, отже – мислять дещо по-різному.

Мойсей вірить у Бога, тому очікує Його підтримки на своїй нелегкій дорозі (коли протистоїть поклонінню "Ізрайля синів" [1, т.5, с.217] Ваалові; коли намагається урезонити "лихого демона громади" Датана [1, т.5, с.220] та його поплічника Авірона; коли веде духову боротьбу з "Азазелем, темним демоном пустині" [1, т.5, с.246] і т. д.).

Рафалович – син свого часу, тобто часу раціоналістично-матеріалістичного. Йому не личить впадати в

метафізичне мислення, як, наприклад, Мойсееві. Та й І.Франкові, напевно, легше було зреалізувати основне ідейне завдання в поемі "Мойсей", аніж у романі "Перехресні стежки". Бо у другому творі, як сучасник Рафаловича, не міг дозволити собі метафізики. Потрібно було намагатися бути "модерним" (сучасним), інакше просто не зрозуміли б – і сучасники, і нащадки. Отож – метафізичний аспект у романі "Перехресні стежки" І.Франко дещо приховав.

З перших днів появи Євгенія Рафаловича у повітовому містечку, де він мав намір здійснити свої провідирські (месіанські – було б сказано занадто патетично, на це він не претендував) плани, його буквально окільцюють оті нові слуги Ваала (мамони), "лихі демони" повітової громади, "темні демони" ("чорні дами" та їм подібні) міста. Вони, як змії, виповзають на це духове "сонце", яке несе у своїй чистій душі молодий національно свідомий персонаж Франкового роману.

Письменникові потрібно було добре вивчити й проаналізувати "закони" лукавства, які діяли проти нього ж самого впродовж його життя (й не перестають діяти ще й дотепер), аби так уміло вмонтувати їх у композицію художнього тексту, витворити з них цілу "філософію" лукавства, якою "полюбляють" користуватися деякі прошарки людей.

Достатньо уважно вчитатися лиш у початок роману, аби збагнути, що І.Франко мав намір поділитися з читачами (особливо молодими, й, передусім, тими, що вступають в активне суспільне життя) своїми застереженнями щодо лукавих пасток, які чекають їх на життєвій дорозі з "перехресними стежками" (тому й інтрига твору надзвичайно психологічно напружена та носить дидактичний характер).

Першою життєвою пасткою на новому шляху для Рафаловича став Валеріан Стальський. І хоч Євгеній, як зауважує І.Франко, "не був забобонний (згідно із значенням цього слова, потрібно читати: не вірив у

всілякі надприродні злі чи добрі сили. – М.К.) і не вірив у стрічі, але його думка зі старої традиційної привички зложила ще одно питання: "Що воно значить, що на вступі в нове життя мені перебігає дорогу отся скотина в людській подобі?.." [1, т.20, с.179].

Отже, "стара традиційна привичка" ніби "сигналізувала" Євгенієві, що має він справу не з людиною, створеною на "подобу Божу", а з чимось протилежним, що набуло подобу людини, тобто Божої подоби. Назва цій "скотині" за християнською традицією – "лукавий". У молитві християни просять Господа захистити їх від цієї потвори, що носить людську подобу. А перед тим був ще один містичний (підсвідомий) "сигнал" – "якесь неясне, але болюче, неприємне чуття" [1, т.20, с.177], та, як людина модерна (у даному випадку, отже – "не забобонна"), він не надав належного значення цьому попередженню. А от зустріч із ще однією (на цей раз – чарівною) пасткою – "чорною дамою". І знову "нараз щось немов шпигнуло його; він стрепенувся, мовби несподівано діткнувся електричної батареї"; "у Євгенія сильно забилося серце, в голові затуманилося" [1, т.20, с.186]. Але він знову не дослухався до містичного "сигналу". А що симптоми цього "сигналу" мають метафізичну природу – каже сам І.Франко, наприклад, у вірші "Блюдіться бьса полуденнаго", якщо читати його без матеріалістичного скептицизму. Далі з'являються нові пастки – суспільні; але до них Євген був більш підготовлений – для цього він студіював право.

Своїм романом І.Франко застерігає нового (освітченого) русина, якого вже не можна здолати правом невіглаством, від більш "вишуканих" прийомів "лукавого" та носіїв його "філософії". Те, що в недавньому українському патріархальному суспільстві вважалося святим – дружба та кохання, може стати причиною суспільної трагедії людини. У вдалому монтажі психологічно-напружених епізодів письменник викриває лукаві (часом і несвідомі) наміри в оточенні головного персонажа, який

хоч і намагається мислити раціоналістично – у душі все ж залишається ідеалістом. І лукавство, що вже виробило свою псевдомудрість (псевдофілософію), із волі І.Франка розбивається об мури Вічної Істини, заплутуючись у власних сітях. Так письменник "визволяє від лукавого" близького йому по духові та крові русина.

1. *Франко І.* Зібр. творів: У 50 томах. К., 1976-1986.

Кукула Світлана (Галич)

На перехресті літературних контактів Юліана Романчука та Івана Франка

У 1897 р. І.Франко видав у перекладі польською мовою свої новели під назвою "Obrazki galicyjskie". Збірка відкривалася авторською передмовою "Niemo o sobie samym". Франкова передмова — це і штрихи до портрета, що містять автобіографічні відомості, і авторська сповідь. Письменник представляє себе польській публіці, говорить про себе самого, хто він і який він. Говорить одверто, щиро і сміливо. Франко пише темпераментно, емоційно, талановито. "Niemo o sobie samym" — один із найкращих в українській літературі зразків автобіографічного нариса, автобіографічного портрета.

Для Юліана Романчука Франкова передмова вида-лася крамолою, "смутною появою". Під цією назвою в газеті "Діло" (13.05.1897) він опублікував статтю-відгук. Вона полемічна, загальний її тон антифранківський. Опонента особливо вразили, навіть обурили, Франкові sacramentalні фрази: "Не люблю русинів", "не люблю нашої Русі".

Передусім щодо теми: люблю — не люблю. Вона центральна і в передмові Франка, і в статті Романчука. Свою "нелюбов" Франко достатньо і переконливо аргу-ментує. І в цій аргументації в підтексті, між рядками прочитується його щира, незрадлива, синівська любов до

русинів і Русі. Він не хоче їх бачити такими, якими вони є, і тому не може їх любити. Це, радше, біль зраненого серця, крик зболеної і люблячої (повторюю) синівської душі, пройнятої щирим уболіванням за долю своїх співвітчизників і своєї (скористаюся словом Романчука) “Вотчини”. Такого щирого уболівання у Франковій передмові не збагнув Романчук. Уболівання, в якому Любов переростає у свою антонімічну суперечливість — “нелюбов”. Логічний силігізм. Метафоричне утвердження через заперечення.

Згодом у віршовій відповіді — публіцистичному посланні “Сідоглавому” (Юліяну Романчукові) Франко скаже: “У мене тая Русь — кривава в серці рана... Я ж не люблю її З надмірної любови”. Так, справді, він любить Русь, але не любов’ю показовою, рекламною, не любов’ю “патентованих патріотів”, а справжньою і великою.

“Niесо о sobie samym” — “Смутна поява” — “Сідоглавому”. Якщо розглядати ці художні документи контекстуально, в сукупності, можна визначити таку образну схему: теза — антитеза — синтез. Справді, вірш “Сідоглавому” завершує і підсумовує полеміку між Франком і Романчуком, є немовби публіцистичним ключем, який закриває полемічну тему.

Поезія Франка побудована на художній антитезі, гранично чітко розмежовані дві життєві позиції — Ти і Я, твоя любов — моя любов, фальшива — і справжня. Ліричне послання “Сідоглавому” розуміємо як послання не стільки Юліяну Романчукові, скільки множинним адресатам, воно найперше адресоване “Романчукам”, отим, як їх називає Франко, “патентованим патріотам”. Відштовхнувшись від конкретного образу (прототипу), Франко створив узагальнений образ українця-лжепатріота, псевдопатріота.

Стосовно Юліяна Романчука, зрозуміло, поезія “Сідоглавому” — твір публіцистично (як кажуть) “приперчений”, “пересолений”. Це було зумовлене вимогою жанру публіцистичного послання. “Патентованим патріотом” Романчук ніколи не був. Навпаки, він (громадсько-

політичний діяч, вчений, журналіст, публіцист) самовіддано працював для добра рідного народу, своєю діяльністю утверджував високі національні ідеали, його робота опромінена почуттям українського патріотизму. У даному разі Франкові йшлося (повторюю) про узагальнений типовий образ. “Сідоглавому” — класичний зразок публіцистичного послання в українській літературі.

Іван Франко — Юліян Романчук. Хто вони — недруги, вороги? Не треба шукати між ними полярних протилежностей, вимірювати їх міркою ворогів, антиподів. “Niєso o sobie samum” — “Смутна поява” — “Сідоглавому” — це документи творчої дискусії, полеміки між розумними людьми, яка властива кожній науці і яка визначає її поступ. Інтелігентні люди сваряться інтелігентно, хоч на високій, але чистій ноті.

Кушнір Ірина (Львів)

**Проблема землі у романі
"Кінець буржуа" К.Лемоньє
(за Франковою концепцією
"влади землі над людиною")**

Романіст, новеліст і літературний критик, К.Лемоньє справедливо названий “маршалом бельгійської літератури” за плідну творчість упродовж цілого життя та за значний вплив на багатьох франкомовних письменників. Він проникає в первісну свідомість селянина, заповнюючи таким чином лакуну, що існує в романі “Земля” Е.Золя. Але коли К.Лемоньє залишається “інстинктивним” письменником, що пише під впливом природного імпульсу, у Е.Золя виявляється талант суворого теоретика і послідовника ідей натуралізму, що й бачимо в його романах.

Характеризуючи роман “Земля” Е.Золя, І.Франко зазначав: “...автор не показав нам ані сліду стремління інтелігенції до зближення і братання з народом або

полегшення йому важкого тягача ярма, яке на нього покладає сила землі. На обрії не видно жодної ясної цяточки. Вся та картина – велетенська, надзвичайно пластична, сповнена подробиць – робить враження важкої сірої хмари, обтяженої громами і градом" [2; 187]. Це характеризує і роман *"Кінець буржуа"* К.Лемоньє.

Це один з найкращих творів, який спричинився до того, щоб їх автора справедливо визнали *"Zola belge"*. Тема землі тут є другорядною, проте маємо її специфічний вияв, що дає змогу порівнювати її звучання з романом Е.Золя *"Земля"*. Мета К.Лемоньє – зображення зросту, але разом з тим і занепаду сім'ї Расанфос (прізвище також є значущим: *"race en fosse"*, тобто *"race"* – раса, рід, династія, *"en fosse"* – у ямі, могилі, шахті). Своєму багатству родина завдячує землі, точніше вугіллю з шахти *"Misère"* (*"Злидні"*). Так само, як людина носить у собі зачатки смерті, так і рід, що є живим організмом, рано чи пізно повинен загинути [1; 51]. Це неминуче, бо родина Расанфос відірвалася од свого коріння. Багатство, що прийшло з землі, туди повертається, забираючи життя людини: вона ж бо також народжена з землі. *"Naissance, croissance, maturité, disparition, les quatre stades, les quatre termes de la vie!"* [3; 333].

Родоначальниця Барба залишилася працювати на землі, захищаючи її від грабунків та банкрутства. Вона притримується думки, що дітей потрібно було навчити жити за законами їхніх предків на землі, тоді б вони уникнули нещастя виродження. Барба залишається у свої дев'яносто років символом могутності Расанфосів. Її сили можуть позаздрити онуки, які вирости в місті. Вона уособлює землю, що дала початок цій родині: *"Elle assumait l'ère héroïque de Jean-Crétien, ... l'avènement au jour d'une millénaire hérédité ténébreuse, toujours plus avant plongée aux âges de la Terre. Elle était le symbole incarné de la perdurée des humanités, la matrice en qui s'était transvasé, ... le sang des antiques parias captifs de la bure, la glèbe fructifiée des fiers froments, ... les inféconds"*

labours qui d'abord n'avaient fait lever qu'une graine morte-née" [3, 279]. Як і земля, Барба виснажилася, тому не буде нового урожаю, як і не буде нащадків роду Расанфос.

У порівнянні з романом "Земля" Е.Золя тема землі у романі "Кінець буржуа" не набирає такого широкого епічного розмаху, як у французького письменника. Однак тут повторюються мотиви могутності землі, її влади над шахтарями, її щедрості до тих, хто на ній працює. Особливо сильним є мотив повернення людини в землю після смерті. Як і Гранд, героїня Е.Золя, Барба є родоначальницею Расанфосів, уособленням Матері-Землі. К.Лемоньє використовує символ землі у такому трактуванні: він звертається до таємної суті життя Землі-Матері-Природи. Ідилійно-гармонійна картина світу пов'язана з трудовим циклом та споконвічною працею на землі чи у шахті. Е.Золя виходить за межі соціального аспекту проблеми, земля із причини конфлікту стає символом у найширшому розумінні як засіб екзистенції людини, вічного абстрактного первня життя. Для обох романів у розробленні цієї тематики характерне відтворення в ній ставлення людини до землі, а саме, за словами І.Франка, "влади землі над людиною". Використання символічного образу землі допомагає К.Лемоньє надати життю особливого бачення. Це насамперед йде від віри у її життєдайну силу, у постійний зв'язок людини і Природи. Володіння землею стає визначальним у формуванні характеру та світогляду героїв обидвох романів. У К.Лемоньє і Е.Золя немає ідентичного розуміння символіки землі, але такий синкретизм образів відбиває процес спільних уявлень незалежно від приналежності до певної національної літератури.

1. Владимирова А.И. Лемонье и Е.Золя (Роман Камиля Лемонье «Конец Буржуа») // История и современность в зарубежных литературах. – Ленинград, 1979. – С.50-61.

2. Франко І. Влада землі в сучасному романі // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976. Т.28. С.176-195.

3. Lemonnier C. La fin des bourgeois. – Bruxelles: Editions Labor, 1986.

Легкий Микола (Львів)

**Факти, тексти та контексти:
кілька міркувань про інтертекстуальні зв'язки
«Сойчиного крила»**

Нещодавно побачила світ чергова книжка київського видавництва “Факт” із серії “Текст + контекст”: “Відлуння самотності: Кнут Гамсун та контекст українського модернізму” (упорядник Юлія Ємець-Доброносова). Підібрані тут дослідження М. Рудницького, А. Шамрая, Л. Горенка (М. Семенка), Н. Лисенко та самої упорядниці з'ясовують інтертекстуальні стосунки між романами К. Гамсуна “Голод” та “Пан” і творами М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської та Л. Пахаревського. “Модерністське світовідчуття, слушно стверджує Юлія Ємець-Доброносова, дало можливість зазвучати глибоко екзистенційному розумінню людської самотності у світі. Цей феномен існування став пульсуючою точкою, камінчиком у гладінь, як своєрідний образ-концепт модерністського світовідчуття” [1, с. 6].

Маємо назагал симпатичне видання, та залишається лише пожалкувати, що до запропонованих текстів і контекстів не потрапила повість-новела І. Франка “Сойчине крило”. Як на мене, інтертекстуальні зв'язки цього твору з романом К. Гамсуна “Пан” очевидні. Втім, не наполягатиму, а наведу лише кілька фактів, які, здається, багато про що скажуть самі.

Майже немає сумніву, що Франко знав цей Гамсунів твір. Одрразу після виходу в світ рідною мовою (1894 рік) “Пан” з'явився в німецькому, польському, російському

перекладах. В одному зі своїх досліджень І. Франко називає Гамсуна одним із першорядних письменників у сучасних європейських літературах [3, т. 31, с. 383].

У “Пані” відлюдьком-самітником є Томас Глан. Він – дитя природи, лісу. Саме тут він відчуває абсолютну рівновагу духу, переживає щасливі хвилини: “...Не маю жодної гризоти і живу цілком безтурботним життям. Я вдоволений усім, а тридцять літ – то ж не вік” [2, с. 24]. Ота всеєвропейська самотність індивіда не обійшла й творчості нашого письменника: у “Сойчиному крилі” діє персонаж-самітник Хома (Тома, Томассіно, Массіно), який виробив для себе життєве кредо – “*Aequam servare mentem*” (“Зберігати рівновагу духу”).

Обидва твори мають схожі формальні показники, а саме підзаголовки: “Сойчине крило” – “Із записок відлюдька”, “Пан” – “Із записок лейтенанта Глана”. Вони свідчать про літературно-писемну форму викладу, а саме щоденникову.

Літературно-писемний наратив уможливорює фіксацію духовних переживань, осяянь, рефлексій, що значною мірою ліризує епічний твір. Щоденниковий тип викладу має в обох творах ремінісцентний характер: персонажі розповідають про свої пргоди дворічної давнини. У творі Гасуна читаємо: “Чи то писати й далі? Ні, ні. Хіба що трохи, задля власної втіхи, а ще марную час, розповідаючи, як два роки тому прийшла весна і як завітчалася земля навкруги. У повітрі витав дух землі та моря...” [2, с. 31]. У “Сойчиному крилі”: “Двох попередніх років я ще був новачком у твердій школі самоти” [3, т. 22, с. 54]. Цікаво, що минуле входить у теперішній стан персонажів поступово, звільна, однак рішуче руйнує твердині їхнього замкненого інтровертивного світу.

Як і в творі І. Франка, у “Пані” спостерігаємо вишукану любовну гру з усіма її колізіями, гру, сповнену нелогічних, на перший погляд, учинків. В обох творах стосунки між чоловіком та жінкою – справді “скомплікований паралелограм сил”, де логіку взаємин визначають

неспівмірні темпераменти персонажів, різні погляди кожного з них на предмет захоплення, різні сподівання від пасій, кохання, яке, незважаючи на всі перепони, могутньою силою притягує закоханих. “Що таке чоловік для чоловіка? І кат, і Бог. З ним живеш – мучишся, а без нього ще гірше! Жорстока, безвихідна загадка!” [3, т. 22, с. 92]. А ось роздуми лейтенанта Глана: “Яка дивна людська натура. Тягнуть тебе за волосся то вгору, то вниз [...]. А коли запитують: “Може, допомогти тобі, визволити тебе?” – скажеш: “Ні, не треба!” А якщо запитують: “А чи витримаєш?” Скажеш: “Так, витримаю, бо кохаю ту руку, яка тягне мене!” [2, с. 101]. У “Сойчиному крилі”, як і в творі К. Гамуна, зустрічаємо напружений конфлікт, близький до драматичного, а, отже, й своєрідне складне родово-видове утворення, яке поєднує ознаки усіх трьох літературних родів.

“Сойчине крило” і “Пан” близькі й за жанровою структурою. Твір І. Франка визначається як повість-новела. Жанрова ж структура “Пана” також, на мою думку, тяжіє до повісті (порівняно невеликий обсяг, одна сюжетна лінія, яка й охоплює зовнішній та внутрішній “зрізи” екзистенції персонажа). Однак жанрова природа “Пана” ускладнюється завершальним розділом “Смерть Глана”, який спершу публікувався як окрема новела і який має всі параметри цілком завершеного твору.

Як і в “Сойчиному крилі”, епіцентром подій у повісті “Пан” є пленер. Ось початок твору: “Останніми днями я усе думав і думав про вічний день нурланнського літа на далекій півночі Норвегії. Усе стоїть те літо мені перед очима, хатина, в якій я мешкав, а за хатиною – ліс” [2, с. 24]. У цій хатині й відбуваються усі реальні та вимріяні любовні зустрічі персонажа. Він, лейтенант Глан, – всевладний пан і володар своїх володінь. “Тямиш той ліс із його полянами і гущавинами, з його стежками й лініями [...]?” – читаємо у творі І. Франка. – Скрізь розлита була велична гармонія, і життя йшло рівним могутнім ритмом, що передавався душам людським? Тямиш ту лісничівку в

самій середині того лісу? До неї сходилися всі лісові дороги, як артерії до сонця, а з неї виходив лад, і порядок, і сильна воля на всі окраїни лісу” [3, т. 22, с. 61].

Фабулу “Сойчиного крила” рухає лист, що його отримує Томассіно; лист, у якому виявляється крило вбитої колись сойки. Ця деталь і починає бентежити Хому, руйнувати його душевний спокій і весь трирічний триб життя. Сойчине крило виявляється тут і початком еволюції психології героя. Схожу ситуацію спостерігаємо і в “Пані”. Спогади Глана провокує лист, у якому той віднаходить дві пташині пір’їни. Їх, як виявляється, він колись подарував Едварді, і тепер вона надіслала їх Гланові на знак можливого продовження складного любовного роману. Як і “Сойчиному крилі”, він виявляється фатальним.

Ще одна пара деталей. Жертвою складних стосунків між Манею та Хомою стала улюблена сойка, яку застрелила героїня. Схожа жертва приноситься і в “Пані”: нею стає улюблений собака Глана Езоп, якого власноруч убиває господар.

Обидва твори споріднює імпресіоністична манера письма. Автор записок у кожному творі фіксує враження від зовнішнього світу (насамперед зорові та слухові), а також передає свої внутрішні стани, викликані певними зовнішніми збудниками.

Інтертекстуальні зв’язки між двома творами мають алюзивний характер. Типологічні порівняльні збіги між текстами можна пояснити насамперед схожими для українського та норвезького письменств тенденціями у літературних процесах кінця XIX – початку XX ст., зокрема пошуками нових форм оновлення буття, увагою до особистості та її внутрішнього світу, безвідносного до обставин їх екзистенцій.

1. Віддуння самотності: Кнут Гамсун та контекст українського модернізму. – К.: Факт, 2003.

2. Гамсун К. Вибрані твори / Переклала з норвезької Н. Іваничук. – Львів: Літопис, 2000.

3. Франко І. Зібрання творів: у 50 томах. – К.: Наук. думка, 1976–1986.

Леськів Богдан (Немирів)

Літота в поезії Івана Франка

Літота є важливим засобом творення художності у поезії Івана Франка. Тема наскільки цікава та багата для вивчення, настільки слабо досліджена франкознавцями. Про її функціональні особливості та важливість у "модельованні" художніх компонентів впору писати не лише статті, окремі дослідження, а й книги, захищати дисертації. На жаль, у нашому літературознавстві фігури - тема взагалі "загумінкова", не варта особливої уваги. І як результат—у найновіших наших словниках за літотою визнають лише функцію риторичного зменшення. Ставлять знак рівності між літотою та мейозисом. Справді, існує певна частина прикладів, задіяних у риторичному зменшенні, коли літота і мейозис співпадають. Але це лише невеличка частина художніх засобів, при цьому засобів менш значимих, локального текстового характеру, Літота /в тому розумінні, як її подає Ігор Качуровський, найвидатніший наш вчений серед знавців теорії фігур/- значно масштабніша, глибша та багатша для передачі художніх реалій. Поезія Івана Франка "Не пора" -добрий приклад цього. У поетичній ТВОРЧОСТІ Івана Франка літота займає достойне місце. Багата на її приклади, зокрема, збірка "З вершин і низин". У "Вічному революціонері" ця фігура вжита 5 разів, в "Наймиті" - 6, у "Каменярах" - 10, "На суді" -7,у вірші "Данилові Млаці" -7. Своєрідна ця фігура в поезії "Анні П.", у діалозі матері з дочкою є шість літот, але лише в мові доньки.

Характерною прикметою поезії "Не пора" є насиченість фігурами. Досить сказати, що у чотирьох строфах

нараховуємо біля 50 фігур майже 20 видів. Про нюанс приблизності - мова окремо. Літота, власне, одна, вона повторюється ще вісім разів, але її домінування у всьому не викликає сумніву. Вона ведуча в поезії, вона накреслює зміст твору, у восьми чітко визначених позиціях вказує на те, що не дає можливості народу жити вільним повноцінним життям. З допомогою фігури літоти автор наголошує, чого саме потрібно позбутися українському народу, аби добути "волю, і щастя, і честь".

Частий повтор слова „пора” / із заперечною часткою/ мимоволі дрібнить його, робить менш значимим. Власне, тут іменник наче підпорядковується виконувати функцію прислівника. Вираз "не пора" по змісту вислову/ але не по змісту вірша/ можна замінити прислівником невчасно / або - недоречно/. А в той же час слово пора у позиції другого антоніма оточене ореолом слів високої експресивної насиченості, піднесене на особливу висоту: "Бо пора се великая єсть". Фразу гідно завершує глоса „єсть”. Від першої літоти "не пора" до рядка "Бо пора се великая єсть" - великий розмах, злет емоційних чинників поезії, а отже і пісні.

Перелік фігур аналізованої поезії: алітерація, ампліфікація, антитеза, апострофа, асонанс, глоса, градація, епітет, звертання, звукопис, літота, метафора, метонімія, пейоратив, символ, епіфора, синекдоха.

Складність визначення їх та розрізнення одної від іншої зумовлена багатьма факторами. Головний із них - поліфігуральність мовного звороту. Оскільки у нас теорія фігур у занедбаному стані, то й не дивно, що такої важливої проблеми наші дослідники майже не торкаються у своїх працях. А між тим це явище повсюдне і доволі поширене. В поезії Тараса Шевченка доводилось зустрічати фразу із п'яти слів, в якій виявилось шість фігур. Найчастіше „збігаються” дві, три фігури. Зрештою, серед них є такі, що складаються із простіших. Так, звукопис - це поєднання алітерації та асонансу, кондублікація / у

нашому прикладі/ - це повтор на початку кожної із трьох строф трьох літот.

Сама побудова вірша цілком підпорядкована анти-тезі. Одну групу антонімів представляють літоти з розшифруванням їх змісту у двох наступних рядках. Виходить так : 3+3+3.Протилежні їм антоніми - кожний останній рядок у перших трьох строфах і четверта строфа повністю, тобто маємо: I+I+I+4.

Така стрункість у побудові, чітке протиставлення, що було, напевно, першоосновним, спонукало потім автора підібрати до вірша мелодію . І став він піснею. Та ще якою піснею! Вона піднялася в ряд таких глибоко-патріотичних шедеврів нашого народу, як "Ще не вмерла Україна", "Боже, великий єдиний", "Заповіт" Тараса Шевченка, "Чуєш, брате мій" Богдана Лепкого... Згадую свою юність у 40-вих роках, входження у політичну діяльність... Для нас "Не пора" звучало, як гімн, як поклик, як пароль...

Очевидно, є підстави стверджувати: поезія Івана Франка в минулому столітті могли вплинути на формування політичної свідомості українців взагалі, а галичан, волинян зокрема. А хіба сьогодні вона втратила свою актуальність? Якщо не часте звучання пісні за часи Незалежності зі сцени, з телеекрана можна пояснити / правда, не завжди/ толерантністю, то відносити "Не пора" до вчорашніх, неактуальних творів, очевидно, передчасно. З польськими політиками наші розмовляють на рівних, а з російськими... Слухаєш, бувало, дебати в парламенті, і приходить мелодія Франка на згадку, на пам'ять! То ще актуальне!

Очевидно, поезія Івана Франка "Не пора" на довгі роки залишиться класичним зразком політичної поезії, яка набагато глибше, сильніше пройняла український народ, ніж, наприклад, "Вічний революціонер" того ж автора.

**Неперервність духових традицій
українського народу в культурологічних
концепціях Івана Франка та Євгена Маланюка**

Постаті І. Франка та Є. Маланюка, кожна з яких по-своєму унікальна, належать різним епохам. Франко, безперечно, більш знаний і визнаний, доробок Маланюка-науковця лише тепер в умовах нашої державности стає доступним для широкого загалу. Зупинимось детальніше на дослідницькій, історико-публіцистичній праці Маланюка «Нариси з історії нашої культури» (1954) і по змозі проведемо деякі паралелі між його культурософією та історико-літературною концепцією Франка.

Маланюк визнавав велику заслугу українознавчих праць своїх попередників, зокрема історика В. Антоновича, антрополога Ф. Вовка, відзначав діяльність І. Франка як історика літератури та ін. Проте, хоч вітчизняна наука плідно та наполегливо працювала в умовах бездержавности, її здобутки, на думку Маланюка, були надто мало знані серед широкого загалу. Причиною цього була передусім чужа школа, котра подавала все, що стосувалося українського національного самопізнання, викривлено, або не подавала зовсім.

Події 1917 р. змушували Маланюка замислюватись над тим, як після першого акту нашої “історичної драми” наступив “антракт” еміграції, з одного боку, та духової неволі, з іншого. Протягом багатьох століть політична історія бурхливо переходила по нашій культурі, періодично перетинаючи її розвиток. Попри всі лихоліття в нашій історії, Маланюк убачав в українському національному організмі величезну силу і колосальний спротив “знедуховленню” нації. У цьому сенсі його погляди суголосні з позицією Франка, котрий трактував кожную добу застою та занепаду як результат певного зрівноваження сил, які тільки чекають нагоди розгорнутися і проявити себе. Будь-яка реакція, за Франком, породжувала

бажання нового руху, мимоволі провокувала згуртування сил та посилювала спротив. Події 1917 р. різко розмежували позиції тих, хто обстоював національну незалежність, і тих, хто пристосувався до нової історичної ситуації.

Франко як прихильник культурно-історичної школи та порівняльного методу досліджень розглядав розвиток української літератури у загально-культурному контексті, нерозривно з історичним буттям нації, враховував міжнародні контакти, “віяння цивілізаційних течій”, за його висловом. Він ставив перед інтелігенцією завдання витворити з величезної маси українського народу українську націю як єдиний культурний організм, здатний засвоювати здобутки інших народів, проте відпорний до асиміляції. Саме творче засвоєння надбань культури інших народів, за Франком, є свідченням життєвої сили народу і його потенційних можливостей.

Маланюк, слідом за німецьким історіософом О. Шпенглером, різко розмежовував поняття “культура” і “цивілізація”. Культуру Маланюк визначав як “продукт” акту творення, окреслював цим терміном все, що належить до творчості людства, до творчості, а не механічного копіювання. Культуру з її духовим творенням дослідник відрізняв од секундарного поняття цивілізації з її репродукцією вже роблених, а не творених речей. Для Маланюка комплекс культури є неподільною цілістю, що не може існувати без генетичної лінії, без національного коріння. Безнаціональною, за висловом Шпенглера, є переймана цивілізація.

Застосувавши методологічний постулат культурно-історичної школи про вплив географічного середовища на національне світосприйняття, відповідно — на характер літературної творчості, Франко обстоював думку про одвічний духовий зв'язок українського народу з природою краю. “Постійність і однаковість при частковій різнорідності”, “сонячна лагідність і живість, спарована з тужливістю, властивою степовій країні”, визначали, на

погляд дослідника, вдачу українців, забарвлювали їхню художню творчість. У цьому ж напрямку просувалася дослідницька думка Є. Маланюка. Він витворив термін “геокультура” (за аналогією до “геополітика”) і висунув припущення, що наша культура не завжди була лише національною, її глибший і ширший зміст часто визначався саме географічним розташування нашої вітчизни. Географія, клімат, краєвиди, на думку дослідника, були тісніше пов’язані з культурою, ніж політика. Символом культури нашої землі Маланюк обирає образ “великого льоху” з однойменної поеми Т. Шевченка. Три геокультурні смуги (ліс, лісостеп, степ), за спостереженням Є. Маланюка, мали безпосередній вплив на формування української культури. Дніпро, що роз’єднував Ліво- та Правобережжя і одночасно з’єднував наші землі з середземноморським культурним античним кругом, стверджує Маланюк, мав вирішальне, доленосне значення для нашої культури. Комплекс Еллади у трактуванні Маланюка — могутній, глибинний поклад української культури, у відродження якого він вірив, як вірив у те, що ніколи не переривалися тисячолітні традиції українського народу, естетика якого майже по-старогрецьки була пов’язана з його етикою (комплекс красного і доброго). Ця віра давала підстави досліднику навести слова свого видатного попередника Й.Г. Гердера про те, що Україна стане колись новою Елладою.

В історико-літературній концепції І. Франка вихідною була теза про одноцільність і неперервність літературного розвитку від найдавніших часів до сучасності. Ця ж думка є визначальною в культурософії Є. Маланюка. Кожен із мислителів по-своєму трактував джерела, особливості, динаміку культурного розвитку. Проте і Франко, і Маланюк, послідовно, крок за кроком, аргументовано доводили головне — духові традиції українського народу, незважаючи на злети й падіння, ніколи не переривалися, і саме ця “генетична лінія”, за висловом Маланюка, становила стрижень нашої культури.

**Творчість Данила Мордовця
в оцінці Івана Франка
(до проблеми національної
ідентичності письменника)**

Постать письменника, історика, публіциста та етнографа Данила Лукича Мордовця-Сліпченка (Мордовцева) належить до історії двох культур – російської та української. Франко назвав його письменником з “подвійною літературною фізіономією” [1; 148], хоч зі сумом констатував: російські твори Мордовця кількісно перевищують його український доробок. У визначенні національної ідентичності автора головним критерієм для Франка служила мова його творів, він звертав також увагу на органічне входження митця в український літературний контекст, на ідейно-тематичне, образне наповнення творів, стильові особливості, застосовував естетичний і соціологічний аналіз творчості. Видана у Петербурзі 1885 збірка українських оповідань Д. Мордовця викликала у І. Франка двоякі почуття, “тяжкі чуття, напівсумні а напіввідраді” [1; 147]. Дослідник бачив суттєву різницю в російському та українському “творчих обличчях” письменника, хоч визнавав своє недостатнє знання російської творчості Д. Мордовця. Вчений висловив припущення: “подвійна літературна фізіономія” автора, а саме українська ідентичність, була закладена генетично, бо походив він з української сім’ї, яка осіла на російській землі, знайомство з М. Костомаровим спричинило до написання творів українською мовою.

З видавничих планів Франка, відтворених у листуванні, довідуємося про його інтерес з початку 80-х років XIX ст. до української творчості Мордовця. Франкові належить ґрунтовний аналіз української збірки оповідань Мордовця, виданої у Петербурзі (1885), стаття “Данило

Мордовцев” польською мовою (К. Lw., 1892), а також некролог письменника (ЛНБ, 1905).

У численних рецензіях на видання літературних збірників, альманахів Франко серед інших авторів, вартих уваги, аналізує і твори Д. Мордовця, зокрема оповідання “А все пречиста” (у рецензії на “Ватру” В. Лукича), нарис “Луна з нової України” (у рецензії на літературний збірник “На вічну пам’ять Котляревському” (1904, ЛНБ)), невеличкий ліричний нарис “Будяк” (1886, рецензія на альманах “Степ”).

Франкова рецензія “Д. А. Мордовець. Оповідання. С.Петербург. Типографія В.С. Балашева. 1885. Стор.95, в 8-ку” і сьогодні, незважаючи на дещо популяризаторський характер, не втратила свого значення, на Франкові оцінки посиляються майже усі пізніші дослідники творчості Мордовця. Франко спершу написав рецензію польською мовою для петербурзької газети “Крај” (1886), а згодом переклав її українською мовою для збірника В. Лукича “Ватра” (1887), пізніше використав матеріал статті для коротенького нарису, опублікованого у “Зорі” (1891, № 9). Творчу манеру українських прозових творів Мордовця Франко характеризує як ліричну. Франко проводить паралелі до творчості Марка Вовчка, вважаючи “Народні оповідання”, видані 1857 р., безпосереднім взірцем для повістевих “очерків” Мордовця з 1859 р. Франко аналізує ранні оповідання Мордовця (“Салдатка”, “Дзвонар”, “Старці”, останній з яких не увійшов до збірки його оповідань) і три пізніші нариси (“Сон – не сон”, “Скажи, місяченьку” і “Із уст младенців”). Він відзначає помітну різницю між ранніми літературними пробами пера письменника і творами більш пізнього періоду. Крім того, тривалий час Мордовець взагалі не писав українською мовою, хоча тема України була присутня у його російських творах. Франко назвав цей період “антрактом” в “українсько-руськім писательстві” Мордовця. Тривала перерва (понад 20 років) в українській творчості письменника якісно позначилась на його творах: суттєво

змінилася концепція дійсності, що не пройшло повз увагу дослідника. Франкову оцінку творчості Д. Мордовця з погляду української ідентичності письменника складали такі чинники: мова творів автора (відзначав її мелодійність); щирість тону (ця категорія для Франка завжди мала велике значення); тема України, ідейно-тематичний наповнення творів, образна система, народна символіка, народна етика, національний колорит, гумор; простота (“вбогість”) сюжетів; стиль (ліризм прози Мордовця, подекуди іронічні нотки, проста, дещо сентиментальна, “застаріла” манера); органічне входження у контекст українського письменства тощо.

Франко вважав реалізацію творчого потенціалу Д. Мордовця на ниві українського письменства недостатньою, хоч не назвав причин того, чому ідентичність російська переважила українську. Проте згадаємо Франкову оцінку Д. Мордовця: “Але коли мислитель, учений і романіст Мордовцев під не одним зглядом заслужив може на закиди, то українсько-руський поет Данило Мордовець є і останеться назавсідги вельми симпатичною, хоч не вельми й визначною літературною появою” [1; 148].

1. Франко І. Д. А. Мордовець. Оповідання... [Рец.] // Ватра. – Стрий, 1887.

Марків Руслан (Львів)

Фольклористична спадщина М. Дикарева в оцінці І.Франка

1903 року накладом Наукового товариства імені Шевченка у Львові вийшов збірник фольклористичних праць Митрофана Дикарева “Посмертні писання Митрофана Дикарева з поля фольклору і мітології” (вчений помер 1899 року). Ще за життя цей вчений-самоук, як назвав його І. Франко, заповів свій науковий доробок

Товариству з надією, що ці праці будуть опубліковані і знайдуть місце в інтелектуальній спадщині українця.

Відтак філологічна секція Наукового товариства доручила опрацювання і систематизацію матеріалів, рукописних варіантів наукових розвідок Дикарева Франкові. До цього окремі праці чи уривки наукових студій вченого друкувалися досить спорадично у деяких російських часописах. Тому збірник 1903 року під загальною редакцією І. Франка (з його вступною статтею) становить найповніше впорядковане видання праць дослідника.

М. Дикарев не отримав академічної освіти, і цю прогалину дослідник намагався компенсувати самонавчанням, яке не завжди давало певне підґрунтя для наукових висновків і гіпотез, і надзвичайною активністю у сфері нагромадження етнографічних та фольклорних матеріалів. Однак, на думку І. Франка, такий науковий ентузіазм не позбавив його наукові студії ознак хаотичності, несистематичності, що особливо позначилося на невиробленості наукового методу.

Треба відзначити, що Франкові вдалося класифікувати і впорядкувати значну кількість розрізнених карток. Відтак він виділив три основні напрямки наукових зацікавлень Дикарева, і відповідно до цього систематизував весь наданий йому матеріал:

- 1) лексикографія (робота над словником);
- 2) фольклор і міфологія;
- 3) лінгвістичні студії.

Щодо лексикографічних та лінгвістичних матеріалів, то Франко відкинув думку про їх видання, оскільки словникові картки не мали належної впорядкованості і посилань, а жоден з уривків філологічних розвідок не можна було вважати окремою науковою працею.

Фольклористичні дослідження М. Дикарева, мабуть, відзначаються найбільшою стрункістю побудови гіпотез і їхніх науковим обґрунтуванням, хоча й тут відчувається брак наукової виваженості й академічних знань. При цьому І. Франко відзначав особливість пульсування думки

дослідника, вказуючи на вміння у величезній масі матеріалу віднайти цікаве та характерне, на прагнення до пошуку нових шляхів у науці, незважаючи на авторитетні дослідження у цій галузі.

Основну увагу при аналізі фольклорно-міфологічних “писань” Дикарева Франко зосереджує на методології наукових розвідок вченого.

Безперечно, Дикарев як науковець перебував під впливом міфологічної школи, зокрема вдавався до методів, запроваджених О. Потебнею та О. Веселовським: як і Потебня, Дикарев звертався до лінгвістичних даних при розв’язанні міфологічних завдань; з Веселовським його об’єднує стремління до порівняльних студій і надмірного використання західноєвропейського матеріалу, греко-римської міфології. При цьому, вважає І. Франко, Дикареву не вистачило ні загальної освіти, ні глибини спеціальних студій цих вчених.

Іноді він вдається до неймовірних ідентифікацій в галузі міфології, що засвідчує некритичний підхід до наукових здобутків міфологічної школи. Для Франка як представника культурно-історичної школи неприйнятною була відсутність диференціації фольклорних чи міфологічних явищ на основі приналежності до культурно-етнічного середовища, історичної епохи тощо.

Критично Франко оцінив і застосування Дикаревим закону фонетичних кореляцій для зв’язування абсолютно відмінних за походженням фольклорних явищ.

Однак, незважаючи на певні хиби – нахил до науково не обґрунтованих ідентифікацій і надмірна покваліфікованість у висновках автора замість виважених культурно-історичних доказів своїх гіпотез, праці М. Дикарева, без сумніву, мають свою наукову цінність, яка, на думку І. Франка, полягає:

1) у зведенні з незвичайною пильністю величезної кількості коштовного матеріалу;

2) висновки М. Дикарева мають певну цінність як здобутки міцної думки для прояснення найскладніших

завдань (це, зокрема, стосується полеміки з О. Веселовським з приводу слов'янських міфологічних вірувань – Дикарев відкидав тезу Веселовського про “самозародження християнської міфології”, хоч і не міг дати належного наукового обґрунтування своїм твердженням);

3) і, головне, для нас, українців, праці М. Дикарева важливі ще й тим, що він, ідучи слідом за О. Потебнею, намагався висвітлювати загальнонаукові питання залученням “великої сили” *українського* матеріалу, і таким способом вказував на важливість і наукову цінність цього матеріалу.

Мацевко-Бекерська Лідія (Львів)

Франкове прочитання Винниченка: початок літературного винниченкознавства

Перша літературно-критична згадка про Володимира Винниченка, про характерні ознаки його письменницького стилю належить *І.Личкові*, чия стаття „Талант чи випадковість?” була надрукована у 22-му томі „Літературно-наукового вісника” за 1903 рік. Манера критика, його різка оцінка, запитання-виклики спричинили перший Франків виступ на захист молодого автора.”. Насамперед критик відзначив, що „чимось новим, свіжим і оригінальним віє від „Сили і краси”; ся повість має те, що примушує читача не лише прочитати її, а ще й перечитати окремі сцени, запам'ятати деякі вирази”.¹ Повторене наприкінці статті запитання назви додало цьому виступові цілісності, осмисленості і викликало зауваження Франка, яке однаковою мірою було адресоване критикові та авторові. У примітці читаємо: „Друкуючи отсю розвідочку шановного Українця, ми чинимо се з обов'язку редакційної об'єктивності, хоча нам особисто здається, що міркування д. Личка щодо обсягу та завдання „чистої

¹ Личко І. Талант чи випадковість? // ЛНВ, Львів, 1903, т.21, С.86.

штуки” не зовсім вірні, тай його оцінка повісті д.Винниченка, а спеціально її хиб вимагає значних поправок. Друкуючи рівночасно нове оповідання д. Винниченка, прислане ще торік до редакції Л.Н.Вістника, ми бажаємо звернути на нього увагу Читачів, а рівночасно дати й самим Читачам змогу виробити собі відповідь на питання, поставлене д. Личком при кінці його статті.”¹ Таким чином, перша згадка про Винниченка у працях І.Франка була пов’язана з обороною його імені і творчості від агресивної критики.

Значно більше про Винниченка зауважує Франко у статті-огляді *„Старе й нове в сучасній українській літературі”*, якою полемізує з С.Русовою щодо стану тогочасного письменства. На противагу Русовій, котра схвально відгукувалася про поважних та молодих авторів, Франко твердив про певні ознаки кризи в літературному процесі, апелюючи при цьому до класиків. Серед винятків, які виказують та увиразнюють затишшя у белетристиці, він називає саме Винниченка: „Один тільки Винниченко в останніх двох роках піднявся відразу на видне становище і подав великі надії своїм незвичайно многостороннім, дужим талантом та знанням життя. Коли доля поталанить сему молодому та повному сили письменникові дійти до повного розвою, то можемо надіятися з нього справді великої прикраси нашої літератури. Дужістю свого таланту, яркістю малюнка та широтою розмаху він найбільше з усіх молодих наших письменників нагадує П. Мирного.”² Виокремлення мистецького обдарування, згадка імені Винниченка серед українських класиків надовго визначила настроїв і спрямування дослідницьких оцінок.

Наступне звернення до Винниченка свідчить про пильний критично-дослідницький інтерес Франка до кожного нового слова молодого письменника. Відгуку-

¹ Там само, С.92.

² Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі.// ЛНВ, Львів, 1904, т. 25, С 79.

ючись рецензією на ювілейний збірник „На вічну пам'ять Котляревському” Вид-во „Вік”, К., 1904), згадавши С.Єфремова, Л.Яновську, Франко малює загальний портрет молодих українських авторів: „Дуже цікава та частина Збірника, що дає твори письменників наймолодшої генерації, тих, що виступили на літературну арену по р. 1898. Вони ще не досить зазначили свою фізіономію, та все таки для критика вже видна та нова скиба, яку вони починають прокладати в нашому письменстві.”¹

Збірка оповідань „Краса і сила”, що побачила світ 1906 року, дала Франкові новий привід для схвальних оцінок Винниченкового мистецького обдарування. Рецензія представляє всебічний аналіз кожного із оповідань, торкається тематики, психологічних аспектів творчості, особливостей образотворення, способу узагальнення та правдоподібності малювання дійсності. Початок цієї статті увійшов до всіх без винятку монографій про Винниченка і став своєрідною знаковою картою сучасного винниченкознавства. Жодна праця не уникає емоційного особистісного звернення Франка: „І звідкіля ти такий узявся?..”², таким чином віддаючи Франкові заслугу першовідкривача неординарного українського белетриста, котрий посяде титулу „найбільш читабельного письменника”.³

Називаючи головні теми творчості Винниченка прозаїка, Іван Франко відзначає „гарну руку” письменника у зображенні не лише робітників і селян, але й інтелігенції. Висловлені Франком оцінки, зроблені ним висновки щодо ранньої творчості Володимира Винниченка значною мірою вплинули на переважну більшість усіх наступних статей, монографій, досліджень окремих проблем як періоду малої прози, так і періодів епічної

¹ Франко І. Новини нашої літератури. //ЛНВ, 1904, т.28, с.46.

² Франко І. Новини нашої літератури – Володимир Винниченко. Краса і сила. Вид-во „Вік” у Києві, 1906, стор.411.// ЛНВ, 1907, т.38, с.139.

³ Річицький А. В.Винниченко в літературі і політиці. Збірка статей. – Харків, ДВУ,1928.

форми і драми. Посилання на першого літературного критика Винниченка знаходимо у дослідженнях його сучасників та матеріалах впродовж століття. Авторитет Івана Франка став до певної міри домінантою у сприйнятті літературних виступів молодого автора. Так, оглядаючи нові публікації в українських журналах початку ХХ століття і відгуки та рецензії на них, Дмитро Дорошенко апелює насамперед до статті Франка про збірку оповідань „Краса і сила”: „Талант молодого письменника знаходить велике признание у д. Франка,.. / який / „знаходить в усіх прегарну пластику, цікаве планування і силу малюнка.”¹

1920-го року в українському літературознавстві з'явилася перша монографічна праця про В.Винниченка: нарис І.Свенціцького „Винниченко (Спроба літературної характеристики) / Львів/ (написана раніше праця Ю.Тищенка була біографічним нарисом: „Хто такий Винниченко?– Київ,1917). Невелика брошура застановилася на Франкових висновках та оцінках ранньої творчості письменника, зокрема його оповідань. Інші роботи про Винниченка дотримувалися запропонованих постулатів і доповнювали існуючі характеристики його стилю і творчої манери. Це стосується досліджень Ю.Тищенка, В.Василенка, А.Річицького, П.Христюка. М.Рудницький,

Очевидно, Франко був чи не єдиним критиком творчості Винниченка, який не переймався його громадянською позицією, його місцем у спільноті, двоїстою природою його мистецького обдарування. Дослідники після Франка неодмінно апелювали до рівнозначності літератури та політики у становленні особистості Винниченка. Неодноразовими були спроби шукати вибачення літературних вад (на думку дослідників) у площині світоглядних помилок, і навпаки – джерела політичного ідеалізму знаходили своє тлумачення в естетичній концепції автора.

¹ Д-ко Д. З українських журналів (ЛНВ, кн.4). – Рада, Київ, 27.IV.1907, Ч.97, с.3.

У літературознавчих дослідженнях 1940-1950-их років, періоду активного замовчування імені Винниченка в Україні, діаспорна критика вивчала та аналізувала творчість письменника. Характерно, що значна увага була зосереджена саме на поетикальних рисах творів усіх періодів, незалежно від суспільної ваги автора на певний момент. Так, на думку В. Чапленка, Винниченко заслуговує посісти місце поряд із своїм першим поціновувачем та критиком: „... визначні люди не раз попадають у конфлікт зі своїм суспільством: П.Куліш, І.Франко, В.Винниченко...”¹ У значно пізніших своїх дослідженнях цей же науковець іде далі шляхом піднесення мистецького авторитету Винниченка, називаючи письменника одним із „чотирьох наших найбільших класиків – Т.Шевченка, І.Франка, Л.Українки.”²

Сучасні праці, присвячені вивченню, типологізації творчості Володимира Винниченка, незмінно апелюють до перших Франкових узагальнень та оцінок письменникового дебюту. Кожна новочасна монографія або стаття щоразу починається промовистою метафорою Франка, так чи інакше зупиняється на вихідних аспектах Винниченкової творчості. Особливо це стосується пильного вивчення психологічних пераметрів образотворення у творах всіх жанрів, специфіки заломлення дійсності у ключових моментах оповіді. У кожному разі необхідно мати на увазі, що саме Франко заклав підвалини об'єктивного дослідження стилю письменника, обсервуючи передусім художню творчість поза всіма можливими та ймовірними чинниками, які впливали на позицію автора. „Персональність” Франка при аналізі зауважена проф. І. Денисюком: „... Франко цінить Винниченкові оповідання за те, що на них позначилась авторська індивідуальність... „Образ автора” – концепція рецензії

¹ Ч-ко В. (Вас.Чапленко) Трагедія генія чи суспільства? (Володимир Винниченко і ми) – Укр..вісті, Новий Ульм, 10.IX.1947, ч.63, с.5-6.

² Чапленко В. З історії українського письменства. Досліди і рецензії. – Нью-Йорк, 1984. С.4.

І.Франка.”¹ Франкове бачення знайшло свою підтримку та розвиток у відгуках Лесі Українки, Г. Хоткевича, незважаючи на полярні оцінки авторів (позитивно-піднесеної та гостро-критичної). Творчість Винниченка привертає увагу багатьма позиціями: образами дещо незвичних персонажів, малюнками невпізнаної у своїй звичності дійсності, натуралістичним зображенням психіки особистості, яка вперто шукає гармонії зі собою та світом. І, звичайно, інтерес посилюється тим, що початки літературознавчої винниченкіани належать Іванові Франкові, котрий безпомилково визначив цінність „молодого таланту”, не лише давши різку відповідь сучасним критикам, котрі нетактовно висловлювалися про Винниченка, але й надовго визначивши ключові проблеми творчості письменника, тим самим зорієнтувавши літературознавчу думку майбутніх поколінь.

Мельник Ярослава (Львів)

М. Драгоманов: “...Пишу і про апокрифи”

Боронячи перед М. Павликом право І. Франка на студії апокрифічного письменства (М. Павлик, як і багато хто з Франкових сучасників, гадав, що “апокрифи розібрав би нам і хто інший”), М. Драгоманов якось мовив: “Що Франко воліє писати про апокрифи, а не про аграрні справи, на се його *licentia literaria*. Я сам пишу і про апокрифи — тому не можу проти того виступати”²¹ [2; 49]. М. Драгоманов, однак, не просто писав про апокрифи, на поле дослідів “таємних” книг із українських учених він уступив одним із перших, і апокрифічна тема в його фольклористичному доробку, зокрема в таких розвідках, як “Слов’янські варіанти одної євангельської легенди”,

¹ Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999. – С.243.

² Драгоманов М. Листи до Ів.Франка і інших. 1887–1895. Видав Іван Франко. — Львів, 1908. —С.231.

“Слов’янські оповідання про пожертвування власної дитини”, “Слов’янські переробки Едіпової історії”, “Дуалістичне світотворення”, “Із історії вірші на Україні”, доволі помітна.

Власне, на апокрифи М. Драгоманова й вивели порівняльні студії над усною словесністю, насамперед над історією релігійної легенди, що стала, за висловом М. Грушевського, “головним змістом наукової роботи” вченого. Дослідження ембріології мотиву метаморфози в фольклорі різних народів і мотиву пожертвування власної дитини — на Арабське євангеліє дитинства Христа, легенд про Юду-кровосумішника — на старозавітні апокрифи, народних оповідань про дуалістичне сотворення світу — на есхатологію “таємних” книг, українських віршів XVII – XVIII ст. — на Євангеліє Никодима.

Звідси, із цих спостережень, висновок дослідника про значний вплив апокрифічної літератури на фольклор і вірування різних народів, українського зокрема. Більше того. На думку М. Драгоманова, апокрифічні євангелія через перевагу в них “чудесного елементу” над морально-дидактичним мали значно більший вплив на народну масу та її усну словесність, аніж канонічні¹² [3; т.3; 295].

Ще один висновок М. Драгоманова, “досить інтересний”, за його словами, — про національну своєрідність рецепції апокрифічного письменства, “рухомість” апокрифів на слов’янських літературних теренах зокрема (національні різниці в оповіданнях міжнародного характеру, постулював М. Драгоманов, можуть слугувати “прегарним матеріалом для спеціальної національної психології”²³[3; т.4; 307]). Це твердження критика — вислід застосування на практиці однієї з основних засад його компаративної стратегії: “доконечність гострішої методи: уваги не лише до схожостей, але й до різниць

¹ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. — Чернівці, 1911. — Т.8. — С.49.

² Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. — Львів, 1906. — Т.ІІІ — С.295.

оповідань і до побутових умов, починаючи з географічних”¹⁴[3; т.4; 266]. Отож, закиди М.Драгоманову та іншим репрезентантам порівняльної теорії з боку літературників романтичної, чи, за дефініцією того ж таки М.Драгоманова, націоналістичної, школи в літературознавстві, про те, що вони у своїх “головоломних екскурсах по лицю земної кулі”, захопившись шуканиною схожості та зближення, нехтують національними відмінностями, не надто справедливі, принаймні не завжди. Лише одна ілюстрація уваги М.Драгоманова до національної маркації міжнародного матеріалу. Так, більшу вільність українських віршів про Descensus Ісуса Христа в поводженні з релігійним сюжетом та особами Священної історії порівняно із західноєвропейськими драмами, зокрема німецькими “Passionsspiele” і “Fronleichnamsspiele” (останні так само, як і українські тексти, сягають Євангелія Никодима), М.Драгоманов пояснював “юмористичною “стрункою” в українському національному характері”²⁵[3; т.3; 116]. У цьому контексті слідом за І.Франком зацентруємо на першопрохідництві М.Драгоманова в потрактуванні українського фольклору порівняльним методом у зв’язку з міжнародними літературними сюжетами, апокрифічними в тому числі.

На завершення знову повертаємося до сюжету “Апокрифи — М. Драгоманов — І. Франко”.

В особі М. Драгоманова І.Франко-дослідник “таємних” книг мав не тільки авторитетного оборонця від М.Павлика і всіх тих, котрі достеменно знали, що не на апокрифи йому, І.Франкові, треба було “спрямувати силу свого інтелекту”, а й, як засвідчує епістолярій обидвох учених, вельми фахового консультанта. Окрім того, саме М.Драгоманов належав до тієї когорти вчених-компаративістів, що значною мірою “породили” І.Франка-адепта порівняльного літературознавства. Причін роль

¹ Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. — Львів, 1907. — Т.IV. — С.307.

² Там само. С.266.

М.Драгоманова в навершенні І.Франка до компаративної віри особлива: як із огляду на національний вектор його порівняльних студій, так і з уваги на його постійні заклики до І.Франка йти тією ж науковою дорогою, що й він, “обробити кілька наших національних сюжетів інтернаціональним способом, то з того вийде колись і інтернаціональна робота і користь”¹⁶[1; 231].

Ці заклики М.Драгоманова не повисли в повітрі, а, впавши на родючий ґрунт, принесли щедрий науковий ужинок — ряд компаративних розвідок І.Франка (“Святий Климент у Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди”, “Апокрифічне євангеліє псевдо-Матея і його сліди в українсько-руськiм письменстві”, “Причинки до вивчення церковнослов’янських новозаповітних апокрифів”), “відмітною ціхою” яких є інкрустація в студії апокрифів українського текстуального матеріалу. І ще одне. Видається мені глибоко символічним, що саме в рік смерті М.Драгоманова (1895) І.Франко запропонував Науковому товариству імені Тараса Шевченка у Львові план свого капітального видання апокрифів і легенд з українських рукописів, реалізація якого стала блискучим завершенням починань М.Драгоманова на полі дослідів апокрифічного письменства.

Мельник Ярослава (Львів)

У дзеркалі критики: І. Франко й апокрифи

Якщо у франкознавстві є безбережні й архіважливі теми, то проблема “Іван Франко й апокрифи”, без сумніву, одна з них. В апокрифіаді І. Франка (а це великий корпус різножанрових наукових праць, ще більший компендіум текстів апокрифів, опублікованих дослідником із укра-

¹ Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. — Львів, 1906. — Т.ІІІ. — С.116.

їнських рукописних збірок, а також розкішна апокрифічна гілка на дереві художнього слова митця), “яко въ зеркаль”, ясніє його велегранна неповторна постать.

Як часто зазирали в це дзеркало Франкові критики різних поколінь? І чи надовго затримували в ньому свій погляд?

На жаль, не надто часто й зазвичай ненадовго.

Чому? Уважали апокрифи маргінальним сюжетом в “огромі” творчого доробку І.Франка? Ба більше: пасткою для нього як митця (пригадується оте знамените “Апокрифи з’їли Франка” і “Апокрифи розібрав би нам і хто інший”? Відлякувала безбережність, а, можливо, і непопулярність во “времена оние” апокрифічної теми як інтертексту Святого Письма.

Але якби там не було з причинами цього незвернення, аксіоматично: тема “І.Франко і *biblia arosyrypha*” у франкознавстві й досі майже *terra incognita*. Парадигма, яка детермінувала підхід до цієї теми, зосібна до апокрифічного коду Франкового художнього тексту, була обмежена в основному оціночними, причому полярними, параметрами. З одного боку, маємо твердження на кшталт уже згадуваного “Апокрифи з’їли Франка”¹, з іншого — визнання того, що апокрифи стали для І.Франка тієї “станцією духа”, на якій він не раз зупинявся, “шукаючи в давніх образах та ідеях висловів всьому тому, що наростало в його власній душі”².

З усіх іпостасей І.Франка-апокрифолога найбільше у дзеркалі критики відбилася його постать видавця. Цьому прислужився вихід у світ п’ятитомного корпусу “Апокрифи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. Львів, 1896–1910. Т.1–5”, що викликав значний резонанс у тогочасних наукових колах. Оцінюючи публікацію українського вченого як “найвизначнішу того роду появу в слов’янській

¹ Хоткевич Г. Літературні вражіння//ЛНВ. 1909. Т.11.Кн.2. С.396.

² Козій Д. Франкові моралістичні поезії на старій основі// Наша культура. 1936. № 4. С.267.

науці”, критики (українські і чужоземні) відзначали з-поміж іншого і прикмети духовної структури самого видавця, які зумовили похвальні якості його збірки, зосібна його ерудицію, інтелект, попередній науковий досвід у царині студій і публікацій апокрифічних текстів¹.

Не пройшли повз увагу сучасної Франкової критики і його наукові студії апокрифічного письменства, найперше “Святий Климент в Корсуні. Причинки до історії старохристиянської легенди”, “Слово о Лазаревъ воскресении. Староруська поема на апокрифічні теми”, “Апокрифічне євангелія Псевдо-Матвія і його сліди в українсько-руським письменстві”, “Студії на полі Карпато-руського письменства XVII – XVII вв.”², хоча, природно, автори реценцій на ці тексти, дотримуючись жанрового канону, не могли надто розтікатися “мислю по древу”.

Тему І.Франка-видавця і Франка-дослідника апокрифів продовжили й дослідники пізнішої генерації, які присвятили цьому сюжетові окремі розвідки³. Цікаві спостереження над апокрифічним дискурсом І.Франка подибуємо також у низці монографічних дослідженнях, присвячених творчості письменника, насамперед у працях М.Возняка, до слова, одного з рецензентів збірки “Апокрифів і легенд з українських рукописів”⁴, а також в

¹ Про реценцію “Апокрифів і легенд...” у критиці див.: “Апокрифи і легенди з українських рукописів” у дзеркалі критики /Упоряд., перекл. (з нім., польськ., рос., чеськ.), передм. та прим. Я.Мельник. Львів: Логос, 2001.

² Бібліографію рецензій на апокрифологічні студії І.Франка див.: *Мороз О. і Мороз М.* Матеріали до бібліографії критичної літератури про Івана Франка (1875–1938) // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1962. 36.9. С. 220, 233–234, 237, 240–241, 252–253.

³ *Микитась В.* Іван Франко як дослідник давніх апокрифів, апокрифічних легенд та оповідань // Микитась В. Іван Франко як дослідник давньої української літератури. Київ: Наукова думка, 1988. С.123–149; *Махновець Л.* Франко - дослідник української літератури 17-18 ст. // Слово про Великого Каменяря: Збірник статей до 100-ліття з дня народження Івана Франка. Київ, 1976. Т.2. С.41-84; *Остапенко В.* Не поклонятися чужим богам... Доктор філософії І.Франко і апокрифічна література // Дзвін. 1996. №8. С.136–139.

⁴ Див. про це: *Бондар Л.* М.Возняк — рецензент наукових творів Івана Франка // Академік М.Возняк і розвиток української національної культури: Тези наукових читань. Львів, 1900. С.27–28.

“Історіях української літератури”, зокрема в “Історії української літератури” М.Грушевського, який (також до слова) і сам немало спричинився до студій апокрифів, виявивши немало слідів цієї “косполітичної рослини” в українському фольклорі. І знову ж з огляду на характер згаданих наукових структур, апокрифічна тема в творчості І.Франка отримала тут лише периферійне опрацювання.

Із праць, присвячених апокрифічному коду Франкового художнього тексту, варто відзначити насамперед розвідки Д.Козія¹, а також О.Мороза², Я.Горака³, Б.Тихолоза⁴ та ін.

Отож, потреба нових студій над апокрифічними сторінками Франкового дискурсу, у тому числі досліджень синтетичного характеру, видається більш, аніж нагальною.

Микуш Степан (Львів)

Праукраїнські мотиви-символи у повісті І.Франка „Захар Беркут”

У процесі соціально-біологічного розвитку і в міру особливостей своєї історичної долі український народ виробив величезну систему символів-жестів, в яких закодовано емоційно-фізіологічний, духовно-психологічний стан людини і за посередністю яких ми визнаємо його душевний рівень: доброту, щирість, жорстокість чи грубість, веселий настрій чи сумний; біль, туга чи навпаки.

¹ Козій Д. До генези Франкових легенд // Наша культура. 1935. №8. С. 475-482.

² Мороз О. До генези й джерел “Мого Ізмарагду” Ів.Франка // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1948. Вип.1. С. 125-152.

³ Горак Я. Два чуда з Іваном Вишенським (до джерел поеми Івана Франка “Іван Вишенський”) // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 2001. 36.64. С.77-81.

⁴ Тихолоз Б. Інтерпретація апокрифічного сюжету у поезії Івана Франка “Як голова болять!..” // З його духа печаттю... Збірник наукових праць на пошану професора Івана Денисюка. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. – Т.1. – С.318-327

Все це жило насамперед у нашій багатій скарбниці – усній народній поезії, яку І.Франко прекрасно знав і дари якої використовував у своїй творчості.

Письменник, у творчості якого маємо і теоретичні основи художньої творчості (статті про особливості художнього слова), безперечно, володів колосальним арсеналом мистецького оформлення художньої тканини. Тому у його творах ми зустрінемо найрізноманітніші засоби народнопоетичних пластів, праукраїнських мотивів-символів, а також символів-жестів на досягнення максимального мистецького впливу на читача.

В образну систему Франка-письменника, Франка-поета входять насамперед ремінісценції, а то і прямі включення української народної і загальнолюдської культури, зокрема релігійної міфології, з елементів яких він і вибудовує свій художній світ. Визначальною рисою цього світу є, по-перше, розуміння матеріального і духовного, буденного, практичного й високого, поетичного як нерозривно зв'язаних, а не віддалених одне від одного глухою стіною. А по-друге, розуміння цього зв'язку як процесу взаємопереходу однієї якості в іншу. Звідси його прагнення вивести назовні ознаки такого руху в психології своїх героїв і вселити переконання в його невинності, поступовості у свідомість читача.

Каменяр постійно тримав у полі зору нашу праоснову, нашу праукраїнську поетику, свідомість, мотиви, міфологію – все, що було, є і залишиться на віки як наш моральний орієнтир і основа.

Людина і природа, людина як часточка природи, серед якої на першому місці наше життєдайне світло-сонце:

– Сонце преясне, – сказав він (Захар Беркут – С.М.).
– Ти, благотворне, вольне світило, не слухай тих огидних слів, які осмілився сей чоловік сказати перед твоїм лицем! Не слухай їх, забудь, що вони сказані були на нашій, досі й помислом таким не оскверненій землі! І не карай нас за них! Бо безкарно ти не пропустиш їх, я знаю (1, с. 54).

Сонце, місяць – це життєдайні джерела, у які вірили наші предки, зверталися до них, молилися до них („помолилась до схід сонця” у Т.Шевченка):

– Сонце праведне! – кликнув у своїй душевній муці Максим. – Невже ж така воля, щоб я гинув у кайданах? Невже ж ти так часто своїм усміхом вітало дні моєї радості на те лише, щоб сьогодні повітати моє бездонне горе? Сонце, неville ж ти перестало бути добрим богом Тухольщини, а сталося опікуном тих лютих дикунів? (1, с. 98).

Праукраїнські символи і міфологічні вірування, які мирно існували із християнством (до речі, які залишилися до наших днів), рясніють у повісті, натякаючи, хто ми є і звідки вийшли: „Се була давня тухольська контина, де діди теперішнього покоління засилали свої молитви найвищому творцеві життя, Дажбогові-Сонцю, котрого образ означала на стелі викута золотовінчана півкуля... а й перед невеличкими боковими вівтарями Лади і Діда частенько курився пахучий ялівець і тріпоталися різані їм у жертву голуби – дар тухольських дівчат і парубків” (1, с. 122).

Перед вирішальним боєм громада („Громадою обух сталить” у Т.Шевченка) збирається на Ясній поляні. Туди ж і занесуть тіло Захара Беркута: „Важко зітхнув старий Захар, зирнув на сонце, всміхнувся, і по хвилі вже його не стало

Не плакали за ним ні сини, ні сусіди, ні громадяни, бо добре знали, що за щасливим гріх плакати. Але з радісними співами обмили його тіло і занесли його на „Ясну поляну”, до стародавнього житла прадідівських богів, і, зложивши його в кам’яній контині, лицем до золотого образу сонця, вміщеного на стелі, потім привалили вхід величезною плитою і замурували. От так спочив старий Захар Беркут на лоні тих богів, що жили в його серці і нашіптували йому весь вік чесні, до добра громади вимірені думки” (1,с.154).

Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 16.

Моторнюк Ігор (Львів)

**Іван Франко проти
«Енгельсової народної держави»**

Понад сто років тому у коломийському тижневику “Поступ” (1903. - № 2-26) була надрукована стаття І.Франка “Що таке поступ?”. Тоді ж у Коломиї вона вийшла окремою брошурою. Після того довгий час ніхто її не передруковував. Оскільки тижневик і брошура стали бібліографічною рідкістю, то про статтю мало що знали не тільки ширше коло читачів, а й більшість франкознавців. Вона й сьогодні, як здається, є одним з найменш вивчених Франкових творів. Хоча ніби й не потребує якихось особливих розтлумачень і аргументації для підтвердження Франкової правоти, бо цю правоту підтвердило саме життя.

І все ж таки є ряд нюансів, які ставили і, очевидно, ще ставитимуть франкознавців у певні колізії, з яких не так просто можна вийти. А тому стаття спонукує до роздумів. Особливих клопотів завдавала вона радянським франкознавцям. З одного боку, була начебто “вдячним” прикладом “благодетельного впливу” на Франка “ідей марксизму”, спираючись на які він зумів “правильно” простежити поступальний розвиток людського суспільства. А з другого... З другого боку вона ці ідеї не просто розвінчувала і заперечувала, а й передбачливо доводила усю згубність для людського поступу їх практичної реалізації. Ну хоч би ось таке твердження Франка: “Життя в Енгельсовій народній державі було би правильне, рівне, як добре заведений годинник. Але...та всеможна сила держави налягла би страшним тягарем на життя кожного поодинокого чоловіка. Власна воля і власна думка кожного мусила би зникнути, зникнути, бо ану ж

держава признає її шкідливою... Люди би виростали і жили в такій залежності, під таким доглядом держави, про який тепер у найабсолютніших поліційних державах нема й мови. Народна держава стала би величезною народною тюрмою... І стара біда - нерівність, вигнана дверима, вернула би вікном: не було би визиску робітників через капіталістів, але була би всевладність керманичів – усе одно, чи родовитих, чи вибраних – над мільйонами членів народної держави. А маючи в руках таку необмежену владу хоч би лише на короткий час, як легко могли би ті керманичі захопити її назавсіди! І як легко при тім порядку підтяти серед людної корінь усякого поступу й розвою... Ні, соціал-демократична “народна держава”, коли б навіть було можливим збудувати її, не витворила би раю на землі, а була би в ліпшій разі великою завадою для дійсного поступу...”

Радянські читачі мали змогу переконуватися у слушності цих пророчих слів на власному досвіді – “радянському способі життя” як результаті практичного будівництва “Енгельсової”, тобто “марксистської держави”.

Тому Франкову статтю або замовчували, або фальсифікували. Уперше передрукували її у 19 томі 20-томного видання Франкових творів. Але найдразливіше місце (більша частина XI розділу) там пропущене. А до надрукованого додано відповідні коментарі: “Стаття свідчить про матеріалістичні тенденції в поглядах Франка на процес історичного розвитку, про знайомство його з світовою прогресивною літературою з соціологічних питань та про вплив на нього марксизму”. І хоча “в ряді питань Франко не піднісся до марксистської точки зору”, то це пояснювали тим, що він просто “помилявся”.

У 50-томнику (том 45) стаття передрукована повністю. Але так само з коментарями: “Стаття свідчить про матеріалістичні тенденції в світогляді І.Франка, значну близькість його до марксизму в розв’язанні ряду питань. Франко зазначає, що робітничий клас є “чинником циві-

лізації і то найважливішим, закликає до боротьби за соціалізм як єдино справедливий суспільний лад”. А це вже – фальсифікація: бо тут Франко не тільки не закликає до боротьби за “єдино справедливий лад”, а переконливо доводить, що той лад у принципі не може бути справедливим.

Сьогодні читачі тим більше можуть переконатися у слушності Франкових суджень. Але й тут є певні нюанси. Справа у тім, що з критикою майбутньої “народної держави” ще понад двадцять років раніше за Франка виступив В.Барвінський у статті “Слівце до опізнання” (Правда. - 1877. - № 3-4). То була відповідь Драгоманову на його статтю “Опізнаймося” (Друг. - 1877. - № 1-2). Полемізуючи з Драгомановим, прихильником соціалістичних ідеалів (а під його впливом тоді перебував і Франко), В.Барвінський аналізує і відомі на той час “соціалістичні” брошури одного з перших в Україні пропагандистів марксистського вчення С.Подолінського (“Парова машина”, “Про багатство та бідність”, “Про правду”) і приходить до аналогічного висновку про неспроможність “соціалістичної держави” ошчасливити людство.

Франкова стаття написана, напевно ж, не під впливом В.Барвінського. Хоча окремі перегуки тут відчутні, але є й суттєві відмінності. Барвінський дивився на проблему вужче, через призму економічних відносин, проте пов’язував її з конкретною тогочасною українською (галицькою) дійсністю, розглядав у контексті “українофільства”, твердив, що соціалістичні марксистські ідеї не прийнятні у принципі для української нації. Натомість Франко підходив до проблеми ширше, розглядав її в історичному вимірі, тлумачив на фоні поступального розвитку людського суспільства, однак - абстрактно, у теоретично-філософському плані, не прив’язуючи до якоїсь конкретної (тим паче – української) реальності.

Взагалі в поглядах Франка на соціалізм відбувалася певна еволюція. Коли Барвінський виступав з критикою соціалізму, Франко тоді ще захоплювався соціалістичними

ідеалами. Певний вплив на нього якраз і справляв Драгоманов. Саме цей період (70-80-ті роки) радянські франкознавці брали для ілюстрації наближення Франка до марксизму. Говорили також і про вплив соціалістичних ідей Драгоманова, але підкреслювали, що Франко драгоманівську концепцію соціалізму (“громадівський соціалізм”) критикував і підпадав більше під вплив С.Подолинського, а через нього (чи поряд з ним) ішов до сприйняття ідей марксизму і соціалістичну перебудову суспільства пов’язував (на противагу Драгоманову) з революційною боротьбою робітничого класу. Для підтвердження бралися такі статті Франка того часу, як “Мислі о еволюції в історії людськості”, “Чого хоче “Галицька робітницька громада”?”. А якщо в чомусь Франко все ж таки “не дотягав”, то це пояснювали тим, що він не до кінця зрозумів “суті теорії наукового соціалізму”, “історичної ролі робітничого класу”, у тому числі (чи й насамперед) “диктатури пролетаріату”. Причини цієї Франкової “обмеженості” шукали у “соціально-економічній відсталості Галичини”.

Насправді ж усе було навпаки. Критикуючи концепцію Драгоманова, Франко у перспективі не тільки не наближався до “марксівського соціалізму”, а віддалявся від нього і передовсім тому, що починав усвідомлювати його хибність і неспроможність, про що й сказав з усією відвертістю у статті “Що таке поступ?”.

Але тут є ще один нюанс. Франко критикував Драгоманова не лише за його концепцію “громадівського соціалізму”. У статті “Поза межами можливого” (ЛНВ. – 1900. – Кн.10) він писав, що “головною характеристикою політичних поглядів Драгоманова... було переконання про конечність міститися українству і політично, і літературно під одним дахом з російством...”.

Тому Франко прагне вирватися не тільки з оманливих соціалістичних драгоманівських ілюзій, а й з його проросійських ілюзій. Про це радянські франкознавці боялися навіть подумати. Але... Критикуючи соціалістичні

утопії і ту “народну державу”, яка мала би постати на їх основі, з одного боку, і обмежені погляди Драгоманова на національну справу, - з другого, Франко не пропонує своєї концепції держави, у тому числі (чи й зокрема, чи передусім) - української, що мала би постати на чіткому національному ґрунті. Більше того, - він фактично уникає самої ідеї національної держави. А коли й порушує її - опосередковано, то якось змазує, звужує. Про це свідчать усі його політичні соціально-економічні статті початку століття. У тому числі і - “Поза межами можливого”. Встряваючи у суперечку між “Ділом”, “Молодою Україною” і “Буковиною” про ідею української національної самобутності, Франко мимоволі пристає до думки, що “ідеал національної самостійності в усякім погляді, культурнім і політичним, лежить для нас поки що, з нашої теперішньої перспективи, поза межами можливого”.

Тут напрошувався ще один, найвирішальніший крок, щоби сказати, що тим ідеалом є САМОСТІЙНА СУБЕРЕННА УКРАЇНСЬКА ДЕРЖАВА, що без такої ДЕРЖАВИ усі розмови про поліпшення життя народу, про його “національну самостійність” будуть марними. На жаль, такого кроку Франко на початку ХХ ст. (як і Барвінський наприкінці ХІХ ст.) не зробив. Може, тому, що сам цей ідеал тоді також був “поза межами можливого” ...

А між тим, він уже стукав у двері. Їх пробував відхилити Микола Міхновський, хоча ще дуже несміливо й обережно... Можна б сказати, що пробував це робити й Франко. Але... як поет - у поемі “Мойсей”. Тому цей ідеал тут - лише як поетичний символ. Який (можемо зробити припущення) перегукується з Шевченковим “В своїй хаті своя правда”, де слова “своя хата” і мали би (могли би) означати (символізувати) “свою державу”. Цей символ Франко використовує у пролозі до “Мойсея” (“І глянеш, як хазяїн домовитий, По своїй хаті і по своїм полі”) у тому ж шевченківському (державницькому!) значенні...

Але, ще раз підкреслю, то лише поетичний символ, який треба було розшифрувати й конкретизувати. Або,

кажучи словами самого Франка, мову чуття перекласти на мову розуму. І зробити це мав би Франко-ПУБЛІЦИСТ. Цього не сталося... Чому? На це питання і треба знайти відповідь...

Але не для того, щоби дорікнути Франкові. А щоби відповісти на ще одне, можливо, найдразливіше і найболючіше, уже сьогоднішнє питання: ЩО Ж МИ ЗА НАРОД ТАКИЙ, що колись начебто мали свою державу і навіть свою, найліпшу у світі для тих часів конституцію, і так легко її втратили, а тепер, уже начебто й знову маємо свою, і вже ніби нарешті справжню державу, не можемо дати з нею ради. А найпарадоксальніше, - готові ще раз її втратити...

Отож віддаючи Франкові належне за його передбачливість, мусимо все ж таки зробити докір, але, знову ж таки, не йому, а всій нашій еліті, що не зуміла, а часто й не пробувала вселити ідею, чи ідеал державності у “плоть і кров” усієї нації, усіх і кожного. Можливо, не зуміла тому, що сама не перейнялася нею. Адже ж про самостійну державу сказано було щось менш-більш конкретне щойно у IV Універсалі. А до того наші “провідники” мислили Україну (“по-драгоманівськи”?) як автономію у складі Росії. І якщо сьогодні нас тягнуть у “єдиний економічний простір”, а значна частина (якщо не переважаюча більшість) нації готова з цим змиритися (бо “може, так і треба...”), то чим це можна пояснити?...

Невже слова “поза межами можливого” й далі висітимуть над нами страшним заляттям?...

Пастух Тарас (Львів)

**Конотації прізвищ та імен персонажів
у прозі Івана Франка**

Проблема номінації персонажів висвітлює питання художності прозового твору у двох ракурсах. По-перше, за наявності тих чи тих фактичних даних можна просте-

жити процес трансформації “паспортних” ознак прототипу в художні атрибути героя. Наявність такої метаморфози свідчатиме про ті чи ті естетичні наміри автора, збагнути які допомагає вже сам твір. По-друге, з’ясування етимології та семантики прізвищ персонажів активізує їхні явні та виявляє їхні приховані значеннєві властивості. Вони у процесі розвитку сюжету можуть іноді набувати статусу істотних оцінювально-емоційних компонентів, а іноді – додаткових експресивних засобів характеротворення.

Іван Франко залюбки вводив реальну топографію у свої прозові твори (варто лишень переглянути повість “Для домашнього огнища”); він часто відтворював дійсні події у своїх художніх полотнах (повість “Основи суспільності” була написана на підставі документальних фактів кукузівського процесу). Та у переважній більшості випадків письменник уникав відтворення реальних прізвищ та імен, давав своїм персонажам інші “паспортні” дані. На це була своя художня логіка. Адже використання дійсних даних “заземлює” художній твір, перетворює його на хроніку, загалом зв’язує уяву автора вимогами все дальшої і дальшої реалістичної відповідності. Крім того, творення імен героїв на власний розсуд дає авторові можливість сховати в прізвищі чи імені героя ту чи іншу прикметну ознаку з певною естетичною метою.

Такі прізвища можна класифікувати за семантичними ознаками:

- прізвища-зооніми: *Беркут* – великий хижий птах із породи орлів. Прізвище Беркут конотує мужню й сильну вдачу, яку виявляють Захар та Максим (повість “Захар Беркут”);

- прізвища рослинного походження: *Моримуха* – мухомор – отруйний гриб, через що має негативні асоціації. В оповіданні “Батьківщина” надзвичайно добрий Опанас Моримуха безтямно закохується у героїню із досить вільними поглядами на особисте життя. Через кохання герой продає за півціни батьківський маєток

(“батьківщину”), несподівано й назавжди виїздить із рідних місць, кардинально змінює свій життєвий шлях. Любов до Киценьки – надзвичайно сильна й вірна – певним чином вивищує його душу, викликає трагічне співчуття. Та в цілому ця любов виявляється згубною й отруйною для нього, що й підказується, власне, прізвиськом;

– прізвиська, що своїм походженням завдячують певним тілесним властивостям людини: *Баух* (der Bauch) – живіт – у романі “Борислав сміється” конотується із поглинанням та накопиченням значної кількості грошей. Саме в Іцика Бауха Сень Басараб та Прийдеволя забирають чималі гроші, які необхідні для проведення робітничого страйку. Відбувається експропріація експропріатора (“живіт опустошують”), а сам Іцик Баух вмирає від переляку;

– прізвиська за професією його носія: *Шіндер* (der Schinder) – шкуродер, лупій, глитай – асоціації досить промовисті. У новелі “Пироги з черницями” таким було прізвисько батька Хане Гольдбаум. Мойша Шіндер був відомим бориславським капіталістом, котрий мав “твердий характер і реальний погляд на світ і людей”. Сама новела, власне, побудована на ситуації, в якій Хане (до неї автор прикладає вислів: “такого батька така й дочка”) виявляє свій жорсткий норів у ставленні до дитини. Кінцевий вчинок матері підпорядкований гешефтській логіці, за якою з сина має вирости бізнесмен-практик без будь-яких емоцій. З моральної точки зору – шкуродер.

Класифікацію художньо значимих прізвиськ можна продовжувати далі й далі, знаходячи у прозі І.Франка нові й нові семантичні варіації такої естетичної наснаженості. У процесі пошуку та класифікації мимоволі виникає провокативне запитання: наскільки свідомо Іван Франко закладав ту чи іншу семантику в прізвиська та (частково!) в імена героїв? І чи не є така конотативна аура, яка твориться довкола кожної назви, справою випадку,

породженням буйної уяви читача? Дати відповідь на таке питання міг би тільки сам Іван Франко. А нас же розглянутий художній матеріал схиляє у бік навмисного – досить розлогого – письменницького кодування прізвищ та імен (останніх, слід сказати, меншою мірою). Іван Франко свідомо й майстерно впроваджував через поміпа героїв свою авторську інтенційність. Таке кодування свідчить про збільшення семантичного насичення слова у прозі, спонукає до активізації читацького сприйняття. Зрештою проблема навмисності / випадковості стосується психології творчості, а не психології читача, з точки зору якого ми здійснили можливе сприймання та осмислення емоційно наснажених імен у текстах Франкової прози.

Пилипчук Святослав (Львів)

**Франкова інтерпретація
здобутків європейської пареміографії**

„Галицько-руські народні приповідки” Івана Франка – верховинне досягнення української пареміології. Видання і до сьогодні залишається потрібним і корисним, оскільки всеохопно ілюструє багатоманітність галицького паремійного фонду. Об’ємний матеріал, що його опрацював І. Франко вражає. Недаремно чеський дослідник Ї. Полівка у рецензії на перший том „Галицько-руських народних приповідок” писав, що праця І. Франка „одне з найграндіозніших паремійних зібрань і не лише у слов’янській фольклористиці”¹.

Найважливішим досягненням І Франка як пареміографа є те, що дослідник зумів досконало продумати структуру видання, застосувавши і вдосконаливши усі

¹Polivka G. Галицько-руські народні приповідки. Зібрав, упорядкував і пояснив Іван Франко. Том перший (А – Діти). Львів, 1901 – 1905, XX, 600 с. (Етнографічний збірник НТШ, Т. X, XII) [Рец.] // Archiv für slavische Philologie. – Berlin, 1906. – Bol. 28. – S. 396.

відомі на той час методи європейської пареміографії. Найдоречнішим нововведенням на українському ґрунті (з цим погоджується більшість дослідників) було впровадження опорно-гаслового принципу класифікації паремій, який значно полегшував користування збірником, а також значно підвищував його науковий рівень. Вдосконалений опорно-гасловий принцип систематизації паремій означав якісно новий період розвитку української пареміографії. Позитивістичні ідеї проникнули і в цю галузь фольклористичної науки. Акцент зміщувався на те, як саме слід здійснювати фіксацію зразків народного мудрослів'я. Науковість стає домінантною рисою, яка витісняє всі інші. І. Франко при укладанні збірника в основу брав саме принцип науковості, тому не дивно, що Ю. Шевельов, визначаючи специфіку видання галицьких приповідок, писав, що „Франкова збірка... вона передусім довідкова, для вченого дослідника”¹.

Нова класифікаційна система значно спрощує користування збірником, витісняє притаманні для романтичного періоду індивідуальні елементи, які лише ускладнюють роботу пошуківця. Опорно-гасловий принцип класифікації відзначається тим, що в паремії виділяється стрижневе слово, ядро, яке має найбільше семантичне навантаження. Це слово стає реєстровим, під ним подаються всі тексти, в яких воно виявляється смислово центральним. Проблема виникала тоді, коли з'ясовувалося, що стрижневих слів у паремії декілька. І. Франко у подібних ситуаціях діяв за принципом: “У прислів'ях, що мають два або й більше опорних слів, провідним є те слово, на яке припадає основний логічний наголос, а при труднощах у його визначенні надається перевага першому з них за місцем розташування у паремійній

¹Шевельов Ю. Номис – Даль – Адальберг. З проблем української пареміології середини ХІХ сторіччя. // Фольклорний збірник Матвія Номиса 1864-1984. – Саут-Бавнд-Брук, Н. Дж.: Видавничий фонд Владики Мстислава, митрополита Української Автокефальної Православної Церкви в діаспорі. Оселя св. ап. Андрія Первозванного, 1985. – С. 57.

одиниці”¹. Уникнувши таким чином численних повторень, пареміолог зберіг струнку і чітку побудову збірки.

Алфавітну класифікацію упорядник застосував до реєстрових слів, а також в межах словникової статті, що допомогло структурувати одногословні тексти.

Впровадив І. Франко подвійну кількісну статистику зразків: наскрізну та потематичну. Наскрізна виявляє загальну кількість інваріантів. Потематична нумерація числить зразки, об’єднані під певним гаслом. З цього приводу дослідник зазначив, що “подвійна бухгалтерія”... покажеться практичною і здобуде собі признання”². Позитив нумерування беззаперечний, адже при кількарзовому користуванні певним текстом номер допомагає знайти його без надмірних зусиль.

Цінним елементом є систематичні Франкові вказівки при кожній приповідці на місцевість, де вона була записана. Упорядник зазначав, що такі відомості ще не впевнюють у тому, що зразок вживається лише в певній місцевості, а більш ніде. Натомість важливими вони стають, коли маємо справу із варіантами одного прислів’я чи приказки. От тоді то і впадають у вічі діалектні відмінності різних рівнів – синтаксичного, лексичного, морфемного, фонетичного. Збережені діалектологічні дані і до сьогодні не втрачають наукової ваги й активно використовуються в працях лінгвістів-діалектологів як ілюстративний матеріал для підтвердження відповідних норм. Діалектні риси, окрім демонстрації мовних реалій місцевості, водночас виступають ідентифікаторами точності запису. Дорікав І. Франко своїм попередникам за недодержання “принципу географічного уміцнення”, і обурювався з приводу тої уніфікаційної тенденції, котру знаходимо, наприклад, у Г. Ількевича. Особливо добре

¹ Пазяк М. Від упорядника // Прислів’я та приказки. Природа. Господарська діяльність людини. К.: Наукова думка. – 1989. – С. 6.

² Франко І. Передмова до першого тому видання „Галицько-руські народні приповідки” – Львів, 1905. // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1983, – Т. 38. – С. 307.

розумів усю складність використання такого принципу (у передмові зазначає всі ті незручності, які довелося йому подолати, аби встановити межі побутування тої чи тої приповідки), але був вимогливий до себе (згадаймо ще той факт, що хвороба прогресувала), тому й вимагав від інших постійної праці. Чіткі дані про місце побутування приповідки мав І. Франко на підстав своїх записів, а також записів свідомих його сучасників. Значно складніше було із давнішими фіксаціями. Тут дослідникові доводилося з'ясовувати історію постання кожної збірки і встановлювати, якщо не місце, то хоча б місцевість, де вона була зафіксована. Про місцевість свідчив також поштовий штампель, коли кореспонденти не локалізували надісланого матеріалу. У кожній із передмов (а їх, нагадаємо, три) наш пареміограф подає впорядкований список сіл та міст, в яких було записано хоча б невелику частину матеріалу, поданого у збірнику. Таку роботу варто належно оцінити, адже одразу ж з'ясовуємо, який ареал охоплено і чи є в його межах та місцевість, паремійна традиція якого стала об'єктом нашої зацікавленості.

Порівняльний аналіз кожного тексту із його відповідниками в інших європейських народів демонструє не тільки спільні їх риси, але й вказує на суттєві відмінності, що виявляються на різних рівнях. Компаративну студію щодо паремій І. Франко здійснив не однобоко, а з глибоким розумінням усіх можливостей такого аналізу.

Вичерпні, а головне точні, пояснення змісту приповідок підтверджують думку Л. Скрипник, яка вважала, що збірник “з повним правом можна вважати першим тлумачним фразеологічним словником української мови”¹. Сам автор писав: “При... поясненнях являється можливість торкнутися многих народних звичаїв, вірувань, поведінок, діалектичних окремішностей та інших етнологічних та мовних явищ, які попадають під руки збирачеві і можуть мати немале значення для всякого майбутнього

¹ Скрипник Л. Фразеологія української мови. – К.: Наукова думка. – 1973, – С. 239.

дослідника”¹. Важливість пояснень аргументував ще й тим, що “Приповідка, як монета: поки в обігу, кождий знає її ціну, а вийде з обігу, то й робиться не раз просто загадка, особливо, коли вона оперта на якійсь грі слів або являється ремінісценцією якоїсь мандрівної анекдоти або якогось місцевого, давно забутого факту”².

Мав намір І. Франко подати в кінці збірника покажчик тем, але через брак часу і величезну кількість матеріалу відмовився від початкового задуму.

Загалом збірник завдяки продуманості і багатоаспектності залишається і залишатиметься актуальним.

Попадинець Ганна (Дрогобич)

Філософське, морально-етичне наповнення автологізму (збірка І. Франка "Semper tiro")

"Semper tiro" (1906) - остання прижиттєва оригінальна Франкова поетична збірка майже ровесниці „Мойсея" (1905). За образним висловом Петра Колесника, Франко підійшов до вершини, „на якій не спад починається, а зовсім обривається могутнє дихання поета"(11,91), Прикметно, що високу художню якість збірки "Semper tiro" високо оцінив уже перший її рецензент - М.Мочульський, влучно й всеохопно характеризуючи особливості поетики збірки: "Новий томик поезій Франка - се спільий соковитий овоч. Мова чиста, ядерна, багата, осяяна золотим промінням поезії. Вірш гнучкий, мелодійний; він плаче, сміється, співає наче скрипка під смичком віртуоза. Фантазія - легка, жива, рухлива, навіть у рефлексійних, поважних п'єсах... Тон книжечки

¹ Франко І. Передмова до першого тому видання „Галицько-руські народні приповідки”- Львів, 1905. // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. - К.: Наукова думка, 1983, - Т. 38. - С.310.

² Франко І. Передмова до першого тому видання „Галицько-руські народні приповідки”- Львів, 1905. // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. - К.: Наукова думка, 1983, - Т. 38. - С.310.

філософічно-погідний, закрашений подекуди іронією й золотим гумором; десь-не-десь стрічаються на поетовім небі темні хмарки, але їх швидко зцілюють ясні промені сонця поезії. З дзеркала Франкових строф прозирає душа гуманна й гарячо любляча чоловіка й свій поневолений нарід"(8, 188).Отож якщо Франко, досягнувши свого росту і сили у "творчому ремеслі" - мистецтві поруч з тропами найвищої якості й допускав у своє твориво автологічне слово, то воно не тільки не викликало дисонансів, а згармонізовувалось із загальним високим ладом художнього мислення. І треба відверто визнати, що спочатку це автологічне слово завойовує собі місце з трудом.

Опір образності майже непереможний. Вступний цикл, що має назву "Semper tiro" і складається з трьох віршів, "викладає" авторську філософію мистецтва, сутність якої полягає в тому, що оволодіння цим феноменом - це процес нескінченний, це бути "завжди учнем" (semper tiro).

У напрочуд настроєвому, сумовито-тужливому циклі "Буркутьські танси" автологічними є афоризми у поезії "Ользі С.":

Найгарніша для нас
Загранична квітка;
Найлюбіше лице,
Що стрічається зрідка.
Найчистіша сльоза,
Причарована штукою;
Найвірніша любов, у
Усвячена розлукою [11, 104].

Відсутність образності у цьому автологічному шедеврї компенсувала ритміка, яка виражена не лише перехресним римуванням (другого рядка з четвертим), паузами в кінці кожного рядка, а й "геометризмом" структури кожної з двох строф - симетрією рядків. Кожне речення-афоризм починається означенням-анафорою, вираженим прикметником у найвищому ступені: "найгар-

ніша", "найлюбіше", "найчистіша", "найвірніша". Ці слова навіть римуються, утворюючи перехресну внутрішню риму,

Ось чому А.Крушельницького так захоплювала ця мініатюра, яку він назвав "перлою у вінці поетичного авреолу Франка". "Вісім стрічок - а в них чотири коротких картини, а в них вінець чотирьох почувань, що складаються на одно велике поняття; краса ... "(7,280).

У текстах "Буркутських стансів" деякі рядки автологічні, але поетичні безвідносно до свого образного контексту.

О розстроєна скрипка, розстроєна! [11. 104].

Де у цьому рядку починається поезія? Що робить їх поезією? У чому "секрети поетичної творчості" автологічного слова? Скоротимо усе "зайве": "Розстроєна скрипка".

Поетичний флер щез. У чому ж він був? Виявляється, у повторях, бо "розстроєна скрипка" - то суха проза, а "О, розстроєна скрипка, розстроєна" - то вже поезія. Повтори створили ритм, а ритм - мелодику фрази. Емоційно-естетичного відтінку фразі надає й вигук "о".

Як бачимо, є різні поетикальні засоби офарблення безбарвного автологічного слова у певній емоційній гамі: меланхолійні або "танцюристі" повтори, оклична інтонація "бойових окликів" тощо.

Частотність вживання автологічного слова зростає у циклі "Нові співомовки".

В історіософських віршах циклу "На старі теми" автологічним є лише епіграф-мотто, інтертекстуалізм, який спроможний вклинюватись майже у кожную строфу поезії.

Цикл "Із книги Кааф" завершує збірку "Semper tiro" і водночас є своєрідним продовженням морально-етичних творів "Ізмаряду".

Збірка "Semper tiro" найбільшою мірою відповідає "делікатній дидактиці" (М.Зеров) Франкової музи зенітного періоду творчості поета. Автор згладив у ній різкі контури

зображуваного світу. Немає тут натуралістичних "галицьких образків" - картин галицької бід, "недолі й сліз" та й взагалі, за винятком "Буркутських стансів", "сфотографованих" клаптиків "натурального" пейзажу немає. Та й у цих стансах, як "кожна кичера в млі", реалії природи оповиті серпанком авторських рефлексій. "Буркутські станси" більш "виражальні", ніж "зображальні". Усі інші ліричні тексти у збірці виражають авторські рефлексії, які вимагають посиленої образності. Автологічне слово бере у них опосередковану участь то в зачинах, то в епіграфах, але в афоризмах і "нових співомовках" з їх нахилом до анекдотичності фабули й водночас до "делікатного" дидактизму, до натуральності вислову, автологічні тексти превалюють над метафоричними.

1. Білецький О. "Слово о полку Ігоревім" та українська література XIX -XX ст. // Від давнини до сучасності. Вибрані праці: У 2 т. - К.: Держлітвидав, 1960.

2. Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т. 2 кн. - К.: Либідь. 1993. -Т.1.

3. Зеров М. Франко - поет.// Твори: У 2-ох т. -К,: Дніпро, 1990. -Т.2.

4. Кобилецький Ю. Творчість Івана Франка. - К.: Держлітвидав України, 1956.

5. Колесник П. Син народу. - К.: Рад. письменник, 1957.

6. Корнійчук В. Ритміка збірки "Semper tiro"// Українське літературознавство.—Вип.62.—Львів, 1993.

7. Крушельницький А. Іван Франко. Поезія. - Коломия: Галицька накладня Я.Оренштайна, 1910.

8. Мочульський М. "Semper tiro" Івана Франка (Замітки й вражіння)// Літературно-науковий вісник. - 1906. - Кн. XII.

9. Ніньовський В. Поетичні форми Івана Франка. - Львів, 2000.

10. Ревуцький Ю. Живе слово. Теорія виразного читання для школи.

11. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. - К., 1976.—Т.3.

Працьовитий Володимир (Львів)

Образ громади у комедії Івана Франка "Рябина"

У драматургії Івана Франка відбилися національно-політичні проблеми українського суспільства. Моделюючи сучасне життя українського народу, він проектував його майбутнє. Прикладом може послужити комедія "Рябина", яку він написав у 1886 році.

Дія комедії відбувається в одному підгірському селі. Драматург вибудував складні колізії, використавши конфлікт громадського начальника Кирила Рябини із сільською громадою. Намагаючись показати роль і силу громади, драматург гіперболізує події та образи-характери, надає їм символічного узагальнюючого значення. Кирило Рябина уособлює нахабного сільського чиновника, який, скориставшись службовим становищем, грабує людей та знущується з них. Жертвою став Клим Казидорога. Рябина без жодних підстав відібрав у нього поле.

Програвши справу в суді, Казидорога вирішив викликати свого кривдника на громадське оскарження. Для цього він біля церкви прив'язує себе пучком до рябинового дерева і замикає пучок на колодку: "Так, панове громадо, злодія! Злодія хочу публічно закувати! Злодія, що мені жити не дає, що мене з світа згонить, що на нього не можу права ніякого знайти!"[1.79]. Рябинове дерево Іван Франко використовує як паралельний образ кривдника. Надалі Казидорога, розповідаючи по негідні вчинки громадського начальника, звинувачує рябинове дерево. Такий спосіб непрямого звертання, поширений серед селян, використовує драматург, щоб викликати Рябину на відвертість, уникаючи прямого зіткнення зі сільським старостою: "Та я не про вас, пане начальнику, хорони господи! Таже ми всі знаємо, що ви у нас нікого не підкупуєте! Правда, панове громадо!"[1,82].

Негативно трактує Іван Франко постать писаря Перуна, який займається шахрайством, обдурює Рябину і штовхає його на необдумані авантюрні вчинки. Про нього

так говорить Матрона: "...О, та я знаю, то того поганого Юди, того писаря робота"[1,95-96]. Вона не може спокійно дивитися на те, як її чоловік все нижче і нижче падає. Мотрона стає на захист високих моральних принципів, які споконвічне утвердилися в українському суспільстві, намагаючись повернути чоловіка на праведний шлях. Його негідні вчинки вона сприймає як особисту ганьбу.

Звичайно, Іван Франко ідеалізував Матрону, показуючи її виняткову чесність. Вона пішла проти свого чоловіка, віддає громаді документи, у яких зафіксовані шахрайські махінації її чоловіка та писаря, лиш б не опуститися на дно підлості та обману.

Сила громади та любов дружини допомагають Рябині виплутатися з халепи. Драматург дає можливість герою" вийти на праведний шлях. Рябина зрікається війтівства: "Сам я тепер виджу, що був я для вас злим начальником. Нашкодив я громаді, накривдився й поодиноким людям, але й Бог мене карає за то і ви, панове громадо, тяжко покарали. Та що, ваша правда, а мені одному не йти против громади. ...Все спродам, що буду міг, а поверну вам ту шкоду, щоби ані одна сльозиночка людська до мене не пристала. А за то, що я кого чи то судом фальшивим, чи то бійкою, чи згідним словом за свого урядування окривдив, оскорбив, поганьбив, перепрошую вас, панове громадо, уклінно! Даруйте дурному та нерозумному. (Кланяється в пояс тричі.) ...Засліпив мене сатана, затвердив моє серце, і наробив я такого, що й сам чую, що варт би не то щоб від мене відверталися, але щоб плювали на мене всі люди"[I,111].

На думку М.Пархоменка, "переродження Рябини, що відбувається за лаштунками, деє в часі поміж кінцем другої і початком третьої дії, веде до відхилення від правди характерів, до психологічно не вмотивованого порушення логіки розвитку основного характеру комедії" [2; 47], але завершуючи драму таким чином, Іван Франко наголошував на тому, що сільська громада, вихована на високоморальних принципах, накопичила потужну енер-

гію і може використовувати її для очищення українського національного організму, утвердження добра та справедливості.

1. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978.—Т. 26. 2. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. - Львів, 1956.

Рязанова Олеся (Дрогобич)

**До проблеми акцентуації дієслів
у поезії Івана Франка
(суфіксально-флексійне наголошення, тип СФ)**

Суфіксально-флексійний тип (СФ) характеризується суфіксальним наголосом основи в інфінітиві і в усіх інших особових формах, крім словформ однини та множини теперішнього часу і наказового способу, де виступає флексійне (на суфіксі класу основи) наголошування. До цього типу належать дієслівні форми з такими акцентованими суфіксами в основі інфінітива: -а-, дієслова з односкладовою інфінітивною основою на -а-, дієслівні форми з інфінітивною основою на -і-, -и-.

Дієслова з інфінітивною основою на -а-: блищати, гарчати, кричати, лежати та ін.: "Тут деякі рутенці зачали кричати" (XI, 360); "Кричу і плачу - даремне!" (1,10, 217); "Отак кричи, а в Індровій божниці Передаси мені свою корону" (1,10, 410).

У Франковому поетичному мовленні авторський наголос у 1-ій особі однини теперішнього часу відповідає сучасній літературній нормі: "Де там, мов на склі лежу_". Решта словформ мають наголос, що збігається із сучасною орфоепією. Дієслова з односкладовою інфінітивною основою на -а- і суфіксами -у- (-ю), -є- (-є-) в основі теперішнього часу та їх префіксальні утворення своїм наголошенням теж не відрізняються від сучасної літературної норми, тобто в 1-ій особі однини теперішнього (простого майбутнього) часу вживаються загалом із флексійним наголосом: брати, братися, і подібні: "Я ж

тепер уряд найвищий архонтарха сам беру і до битви ввесь народ я до побіди поведу"(XIV, 278).

Дієслова з суфіксом -а- (-я-) в основі інфінітива, які засвідчені виключно знаголосом на основі: вбрати, орати тощо: "Я тобі в днину

Світлоньку вберу, їсти злагоджу" (11, 486); "Я тебе орю, чорнеє поле" (11, 488); "Стіл "застелю і вквітчаю (XI, 394). Щодо наголошування дієслова орати, то поетичне Франкове мовлення відбиває діалектне тло у вживанні його особових дієслівних словоформ. Дієслово сидіти вжите в поетовому мовленні з дублетним акцентуванням "Схилившись о вікно, „ сиджу я в час вечірній"(11, 313); "Я сиджу, немов у чарівному сні" (X111, 430). При амфібрахії залишається акцентованим корінь і в інших акцентованих словоформах. Дієслова з наголошеним суфіксом -и- в основі інфінітива і в усіх інших особових формах, крім словоформ однини і множини теперішнього часу і наказового способу, де згідно із сучасною літературною нормою, виступає флексійне (на суфіксі класу основи) акцентування: благословити, бубнити, веселити і тому подібні: "Отак своє пановання утверджу, як камінь той(11, 434). В основному з парокситонічним наголосом у 1-ій особі однини теперішнього часу вживаються дієслова цього типу: грозити, зладити, лишити: "І чи ж лишу сиротами, Як його придбаю вам за сина?"(11, 300). При перекладі М. Некрасова, зберігаючи версифікаційний малюнок вірша з ямбічною тенденцією, Франко вживає нормативний під сучасну пору наголос: лишу: "Умру я швидко. Спадок геть ледачий, О рідний краю, я лишу тобі" ХУ, 284).

У поезії нашого автора суспіль (лише з деякими винятками) натрапляємо на кореневий наголос, як позначений автором, так і зумовлений просодією, в особових формах дієслова грозити. У перекладах з польської поет згідно з силабікою наголошує корінь: "Куля ось летить здалека грозить і шумить, і виє, Мов бугай реве до бою. Шарпається й землю риє" (1,14, 321). Накореневе

наголошування і в перекладі з Гете: "Почвари вогняні. Люто Грозять мені!" (1,15, 461).

1. Іван Франко. Твори: у 20т.- К., 1950-1956

Савчук Лілія (Івано-Франківськ)

Іван Франко та філософія позитивізму

Значення позитивізму як послідовного та закономірного етапу духовної еволюції людства не викликає сумнівів у філософів, культурологів, мистецтвознавців. Однак питання про його вплив на вітчизняний культурний процес загалом і літературний зокрема, усе ще залишається відкритим. Важливо дослідити цей вплив у проекції на творчість Івана Франка – людини, яка чи не найбільше спричинилася до популяризації позитивізму в Україні та найбільш органічно використала його у підмурівках власної ідейно-естетичної доктрини.

У душі позитивістського раціоналізму витримані сциєнтичні тенденції у літературно-критичній спадщині І. Франка. У статті "Лев Толстой" він критикує російського письменника за те, що той у "Війні і мирі" висловлює рішучий протест проти холодного розуму, "ставлячи на перше місце почуття і моральний бік людини". На думку критика, і з цими факторами наука мусить рахуватися, але вони не можуть замінити розумовий, випробуваний метод наукової праці.

Позитивізм був одним із основних джерел Франкової концепції "наукового реалізму", суть якої викладено у статті "Література, її завдання і найважливіші ціхи". Водночас Франко був упродовж усього життя переконаний у необхідності творчого синкретизму між так званими "науковою" і "красною" літературами.

Позитивні основи мислення Франка (особливо у ранній період його літературної та наукової діяльності) проявлялися в орієнтації на все те, що реальне, а не

фантастичне і химерне. Услід за О.Контом, український письменник відстоював позитивістську тезу про необхідну корисність, соціальність будь-якого виду людської діяльності.

Літературно-критичні праці Франка містять багато доказів того, що вчений володів позитивістською методологією мислення з її опорою на факт. Перевагою факту він вважав те, що той є “смертельним ворогом усяких комбінацій і неможливостей”. Однак у творах мистецтва критик бачив завдання автора використовувати факт не заради самого факту, а як будівельний матеріал для втілення якоїсь вищої ідейно-естетичної мети.

У руслі філософії позитивізму слід розглядати також захоплення Франка філософією І. Тена, Г. Спенсера та соціал-дарвінізмом. У статті “Поема про створення світу” він захищає передові наукові здобутки одного із засновників позитивістського вчення – Ч. Дарвіна – від критики реакційно настроєної частини галицької інтелігенції.

Поштовхом до зацікавлення Франка творами європейських позитивістів було спілкування з М. Драгомановим, якого вважають одним із перших популяризаторів філософії позитивізму в Україні. Вплив М. Драгоманова на формування творчого методу Франка можна дослідити на основі його “Листів до редакції журналу “Друг”, на матеріалах “Листування І. Франка та М. Драгоманова” тощо.

Саме Драгоманов зацікавив Франка методологічною базою культурно-історичної школи – напрямку в літературознавстві, що склався в середині XIX століття на основі позитивістської філософії О. Конта і чільними представниками якого у різних країнах були І. Тен, Ф. Брюнетьер, Г. Брандес, А. Піпін та інші.

Франко погоджувався з висунутими Драгомановим і співзвучними з ідеями європейських позитивістів вимогами науковості, народності літератури, її соціальної заангажованості, скерованості на аналітичне дослідження дійсності.

Деякі вчені-літературознавці однозначно негативно оцінюють вплив Драгоманова на творчість Франка, вважаючи, що він гальмував розвиток ідейно-естетичної концепції останнього. Такі безапеляційні заяви виглядають безпідставними, бо саме позитивізм свого часу поєднав Франка із тенденціями європейського духовного розвитку.

Скіра Галина (Львів)

**Оцінка як перекладознавча категорія
(на матеріалі англomовних
перекладів поеми-казки І.Франка «Лис Микита»)**

Природа людини, передусім, її ментальна й емоційна сфери, етичні й естетичні начала, сам процес сприйняття, пізнання та оцінки світу, як відомо, відображається в мові. Саме тому збільшення кількості досліджень у межах антропоцентричного напрямку з урахуванням аспектів прагмалінгвістики як складової сучасного функціонально-комунікативного мовознавства викликає великий інтерес.

Функціональні типи лексичних значень слів – наслідок когнітивної функції мови. Подібні значення – ділянка антропоцентричної семантики. Функціональні типи лексичних значень є полярними до номінативних типів, що закріплюються у мовній системі і безпосередньо відображають довколишній світ.

Проблема раціонального й ефективного підбору еквівалентів у процесі перекладу слів, окремих лексико-семантичних варіантів, виразів із однієї мови на іншу також вимагає нового погляду крізь призму прагмалінгвістики і дає змогу, застосовуючи поєднання компонентного та концептуального аналізів, оцінювати відповідники перекладів на всіх названих рівнях саме з урахуванням прагмалінгвістичних параметрів.

Значний внесок у розв'язання аксіологічних проблем зробив й Іван Франко. У праці «Із секретів поетичної

творчості” він, звертаючись до читача, писав, що доводиться часто “вичитувати в критичних статтях та оцінках такі осуди, як: отсе місце вийшло вельми поетичне, мова у сього автора вельми мелодійна, або навпаки: в тих віршах нема й сліду поезії, проза сього автора суха, мертва, рапава, вірш дерев’яний тощо”. Так у концентрованій формі автор цих рядків наголосив на важливості поняття оцінки, зокрема, для літературної критики. Особливо важко оцінювати, на думку І.Франка, поезію. Франко зазначав, що поняття оцінки складається історично, що оцінка пов’язана з законами психіки, з асоціативними образами, з духовністю та ментальністю. На думку Т.Космеди, яка аналізує судження письменника, І.Франко виокремлює певні типи оцінки, а саме: психологічний тип оцінки із його різновидами, а також емоційно-чуттєвий та культурно-естетичний типи [2; 78].

Окрім теоретичних праць, відкритою скарбницею залишаються для нас казки І.Франка, де є багатий і цікавий матеріал для мовностилістичного аналізу. Письменник збагатив засоби актуалізації побутових тем, виявив своє бачення побудови і стилю діалогічності мовлення.

«Дослухаючись» до мови звірів у казках І.Франка, легко виявити ті важливі зв’язки між мовою і культурою українського народу. Прагмалінгвістичне дослідження мови у казках письменника дає змогу розкрити культурний аспект комунікативних актів, українські традиції мовного етикету: як звертатися, як формулювати прохання, наказ, претензію, скаргу, як просити вибачення, що “подоба” робити, а що ні, яких мовних засобів вживати, щоб вплинути на того, до кого звернена мова [3; 443].

Неабиякі труднощі мають перекладачі, які намагаються відтворити іншою мовою твори авторів, що активно вживають національну колоритну лексику. До таких авторів відносив себе і сам Франко, що в передмові до збірки “Коли ще звірі говорили” писав: “Я старався

віддати тон і спосіб вислову найкращих казок, записаних із уст нашого народу, бажаючи й отсі чужоземні зробити так само нашими” [5; 75]; так говорить і про поему-казку “Лис Микита” дослідник ролі німецької літератури у творчості Франка Л.Рудницький: “Лис Микита” І.Франка є “найбільш оригінальним тому, що суто український, навіть своєрідним гумором західноукраїнського села, перенесений в українське середовище і прикрашений новими епізодами та мотивами” [4; 136].

Саме в етикетних мовленнєвих актах категорія оцінки має яскраве вираження. Значення мовного етикету зумовлює мовленнєву поведінку. Його розуміння дає змогу бачити життя народу в мові. Адже при аналізі мовленнєвого етикету експліцитно відчувається залежність мови від культури, духовності народу.

Бабай, прийшовши до свого небожа Лиса Микити із царським наказом, каже: «А, здорові! Ось до вас я причвалав!» [7; 62]; «How are you all! I've come to visit you, my dear!» [7; 63]; «How is everybody? Here I am! I've come to visit you!» [8; 43]; «Are you feeling well and strong?» [9; 114]. Українська традиційна вітальна формула розпитування про здоров'я включає конотацію близькості, спорідненості чи, як у цьому прикладі, родинності та піклування про співрозмовника. Перекладачі по-різному намагаються компенсувати відсутність відповідника в англійській мові так, у першому перекладі маємо розширення традиційної формули за допомогою лексеми *all*, що надає фразі розмовного характеру, подібну функцію виконує займенник *everybody* у другому перекладі, а в третьому знаходимо кальку, ампліфіковану синонімами *well and strong*.

Оцінні значення сприятливості і несприятливості, корисності чи некорисності мають на меті виділити етичні ознаки, досягнення позитивного чи негативного ефекту в галузі, що виходить за межі оцінювання. Спектр оцінювання тут достатньо широкий і визначається як загальнолюдськими, так і етнопсихологічними чинниками. Можливість виставити етичну оцінку шляхом компаративного

аналізу закладено в сферу пошуку ідеалу [1; 173]. Так, Лис Микита, вигадуючи на своє виправдання історію про скарб, апелює до національної свідомості короля Лева та інших слухачів, задіюючи символізовані образи Чорногори, Черемоша та Говерли, місцевостей, “знаних із подвигів Довбуша, у серці перебування опришків” [5; 86].

На високій Чорногорі, Де Черемош води скорі По камінні вниз жене, У Говерлі, просто серця, Коло третього реберця, Є леговище скальне [7; 106]; *“In the mountains’ frightful crags Impale the sky; where over snags The Cheremosh’s waters rage; Inside Hoverlia’s rocky crib, Between her heart and her third rib, There is a hidden secret stage.”*[7; 107]; *“In the Chornohora’s ridges, Where the Cheremosh so rushes Its clear waters to the glen. At Hoverla’s heart, its center ,Near the third rib you must enter: There’s a lair – a rocky den.”*[9; 122].

Такий тип оцінного значення є, фактично, неперекладним, бо можна передати його хіба що за допомогою позатекстового пояснення, себто виносок.

Категорія оцінки є цікавим матеріалом досліджень у перекладознавчому аспекті, особливо коли йдеться про зіставлення етнонаціональної семантики художніх творів.

1. Кононенко В. Мовна оцінка в етнокультурному аспекті // Мовознавство: Доп. та повідомл. IV Міжнар. конгр. українців / Відп. ред. В.Німчук. – К.: Пульсари, 2002. – С. 172-176.

2. Космеда Т. Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки. – Львів: ЛНУ ім. І.Франка, 2000. – 350 с.

3. Прихода Я. Про що і як звірі говорили у казках Івана Франка (деякі аспекти лінгвістичної прагматики) // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 441-443.

4. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. – Львів, 2002. – 240 с.

5. Франко І. Коли ще звірі говорили: Казки для дітей / Передмова // Збір. тв. у п'ятдесяти томах. – Київ: Наук. думка, 1979. – Т. 20. – С. 74-77.

6. Франко Т. “Лис Микита”. Критичний розбір поеми І.Франка. – Львів, 1937.— 104 с.

7. Franko I. Fox Mykyta / Eng. Version by B. Melnyk [a bilingual edition]. – Toronto: The Basilian Press, 2001. – 238 pp.

8. Franko I. Fox Mykyta / Tr-ted by B.Melnyk. – Montreal: Tundra Books, 1978. – 152 pp.

9. Ivan Franko: Moses and other poems / Tr-ted from Ukr. By A.Hnidj. – N.-Y.: Vantage Press INC. – 149 pp.

Скоць Андрій (Львів)

Три вступні поезії у збірці Івана Франка “Semper tiro”

Маємо на увазі вірш однойменної назви “Сонет” і ліричне послання “Моєму читачеві”. У збірці “Semper tiro” вони програмні (винесені поза цикли), виконують функцію зачину, прологу, настроюють читача на відповідний камертон, відповідний регістр, готують до сприймання всього поетичного матеріалу в книжці.

Маємо підставу розглядати поезії “Semper tiro”, “Сонет” і “Моєму читачеві” як три самостійні твори і разом у їх контексті як функціональне єдине ціле, як образну “тріаду”, виражену в трьох художніх іпостасях, — Поет — Пісня — Читач. Ці іпостасі передають рух, динаміку ліричної теми. Є також підстава розглядати їх у контексті всієї поетичної книжки “Semper tiro”, бо вони, як своєрідні прожектори, освічують і просвічують увесь її художній зміст, зв’язані з ним зримими і незримими субстанціями художності, як своєрідні мембрани передають його пульсацію.

Найважливіше композиційне навантаження у вступній частині збірки “Semper tiro”, безперечно, має

перший (однойменний) вірш, що виконує функцію власне прологу і дає назву (заголовок) усій книжці. “Poëta semper tiro” — основний його лейтмотив.

Афористична рамка в поезії “Semper tiro”, по-перше, художньо документує афористичність поетичного мислення Франка, по-друге, робить твір якимсь небуденним, піднесеним, величним, глибоким. Так, це справді глибока, розумна Франкова наука, глаголяща великі й вічні істини. Так, це глибока Франкова мудрість, його “поетична” філософія. Маємо один із найкращих в українській і світовій літературі зразків філософської лірики.

У вірші “Semper tiro” головною і, по суті, єдиною художньою постаттю виступає автор (ліричний герой). Виступає в ролі Вчителя, що повчає молодого поета-новобранця. Роль Учителя Франкові пасувала і не суперечила його винятковій скромності. П’ятдесятирічний поет мав на це право, бо в літературі він, доктор філософії, вже ходив у високому рангу “poëta semper magister”, був справжнім Учителем. До того ж, свою науку “poëta semper tiro” він адресував також собі, для нього вона була святим переконанням, першою заповіддю (ще один вияв його скромності). Він досвідчений поет — і одночасно учень поезії.

Опосередковано в поезії “Semper tiro” мислиться молодий поет, його незрима присутність постійно відчутна. До нього звернена монологічна мова ліричного героя. У вірші фактично є дві Музи: зрадлива богиня, користолюбна муза — такий служити не варто, бо струни її дзвенять фальшивими мелодіями; і правдива богиня, добродійна — їй слід служити “непохитно, щиро”.

Загалом поезія Франка “Semper tiro” — це наука повчальна, заповіт, програма, настанова, порада, розрада, застереження... До того ж наука не тільки для поетів-новобранців, й для письменників з великим творчим стажем і досвідом. Наука, яка піднесена в ранг Вічності, вічної Істини, як естетичний кодекс, як філософія мистецтва.

Франків “Сонет” — немовби друга глава вступу збірки “Semper tiro”. За законом поетичної сутестії Франко виходить на тему Пісні. Поет і пісня. Поет і пісня народна як незглибиме джерело творчого натхнення. Пісню Франко підносить на п’єдестал Вічності, художньо утверджує її Невмирущість. “Сонет” — висока поетизація Пісні, своєрідний їй Гімн і Молитва. Він має всі стильові ознаки величального Гімну і величальної Молитви. Поетичний образ Пісні подано у високому лірико-патетичному реєстрі. Вона — як Богоматір, відрада душ і “сонце благовісне”, вона всесильна і всемогутня Цариця... “Сонет” — один із найкращих у світовій літературі твір на тему Пісні.

Ліричне послання “Моєму читачеві” завершує триступеневу композицію вступного зачину у збірці “Semper tiro”: Поет — Пісня — Читач. Тут панує висока духовна культура, толерантність, етичність, дружелюбність, щедрість, щирість, людяність, повага, турбота, пошанівок, інтимність, — спокійна, лагідна, ніжна, м’яка, задушевна. Увесь цей барвистий емоційно-ліричний спектр проведений не по прямовисній, а по поземній, одноплощинній лінії Поет — Читач. Це розмова на рівних. А таке зрівняння також має сенс. “Благословенна ... поміж жонами” поетова Пісня і благословенний Поетом поміж людьми його Читач... Між рядками твору, в його підтексті (а Франка й так потрібно читати) бачимо привабливий автопортрет Поета.

... Три вступні, програмні твори до поетичної книжки “Semper tiro”, три вступні акорди, акордна тріада — вірш однойменної назви як своєрідне естетичне кредо Поета, “Сонет” як ода — хвала Пісні, ліричне послання “Моєму читачеві” як поетична передмова до збірки. Вони (ці вірші) збагачують її художні світи, множать її високу поетичну культуру, визначають літературно-естетичну концепцію І.Франка.

**Відтворення лексичних особливостей вірша
І.Франка “Semper tiro” в англійському
та польському перекладах**

“Semper tiro” – це, на думку дослідників-франкознавців, остання оригінальна книга добірної лірики, у якій відчувається особлива настроєвість та м’яка, ніжна, але разом з тим і сильна, мовби різьблена вічністю, ритмомелодика та інтонація” [2; 55].

Розглянувши англійський та польський переклади цього вірша загалом, з’ясуємо тепер його лексичні особливості. Микола Зеров [1] у статті, що вийшла друком ще 1928 року, вважає, що треба неодмінно розрізняти як смислові, так і формальні компоненти вірша. У зв’язку з цим серед п’яти побажань (*desiderata*) перекладачеві на першому місці постає “недопустимість антихудожньої мішанини” стилів [3]. Йдеться, отже, про *відповідність* лексичних засобів оригіналу та перекладу. Така увага визначного перекладача і перекладознавця до лексичного аспекту не випадкова, адже саме слово є носієм образності та інших ознак поетичного тесту. Без нього поезії немає.

Розгляньмо тепер кожную строфу вірша, зіставивши її відповідно з англійським (Персіваль Канді) та польським (Казімеж Анджей Яворскі) перекладами:

Життя коротке, та безмежна штука	Man’s life is brief, but what <i>art infinite</i>
І незглибиме творче ремесло;	It takes to live it as creative task!
Що зразу, бачиться, тобі було	At first it seems as though ‘twere
Лиш оп’яніння, забавка, ошука,	but to flit
Те в необнятий розмір уросло,	In magic dreams, in fantasies to bask.
Всю душу, мрії всі твої ввісало,	But soon it grows to bounds
Всі сили забира і ще говорить:	<i>unknown before,</i>
”Мало!”	Demands <i>thy</i> hopes, begins <i>thy</i> soul
	to ask,
	Takes all <i>thy</i> powers, and still cries
	out for more.

Перша строфа оригіналу розпочинається з відомої латинської сентенції *Ars longa, vita brevis est*, що, як вважається, належить Гіпократові [4; 29]. І.Франко подає її у вигляді парафрази та антитези (рядки 1-й та 2-й оригіналу). У відповідних рядках англійського перекладу цю особливість відтворено частково: контаміновано у “безмежність мистецтва, потрібного для того, щоби прожити це коротке життя як творче завдання”. На цьому наголошується й графічними засобами (знак оклику). П’ятий рядок строфи цікавий наявністю фразеологізованих метафор “*уростати в розмір*”, “*звіссати (душу, мрії)*”, “*забирати (сили)*”. У перекладі їх віддано вельми вдало, надто ж - першу: *But soon it grows to bounds unknown before*. Останній рядок перекладу звучить як досить вдалий відповідник першоджерела: скажімо, замість “говорить” маємо в оригіналі “*demands*” (вимагає), “*cries out*” (викрикує), тобто вимагає криком (голосно), але таке вживання компенсує відсутність знака оклику наприкінці першої строфи оригіналу. Допускається деяке змішування стилів (див. вживання архаїзованої форми *thy* з боку перекладача: *thy hopes, thy soul, thy powers*). Водночас, таке вживання мало на меті відтворити форму другої особи “*ти*”. Перейдімо до польського перекладу зазначених рядків:

Życie jest krótkie, nieskończona sztuka
I niezgłębione jest twórcy rzemiosło;
Zrazu ci tylko upojenie niosło;
Rozrywkiś w nim, zabawy tylko szukał.
I nagle w bezmiar przed tobą urosło,
Duszę, marzenia wszystkie twe wessało,
Wyzuwszy ciebie z sił, wciąż jeszcze mówi: “Mało!”.

Лексичних розходжень немає, стилістично переклади досить близькі, але деяким дисонансом є уведення К.А.Яворським фразеологізму *wyziść z sił*, що дещо перевищує тональність оригіналу (пор. “*Всі сили забира*”).

У другій строфі змінено схему римування, що, мабуть, пояснюється пошуком нових експресивних тонів,

звідси – несподівані перепади ритму, філософським роздумам надається поважного (“епічного”) характеру:

I перед плодом власної уяви
Стоїш, мов перед божеством
яким,
I сушиш кров свою йому для
слави,
I своїх нервів сок, і мислі перед
ним
Кладеш замість кадила й страви,
I чуєш сам себе рабом його й
підданим,
Та в серці шепче щось: “Ні, буду
твоїм паном”.

Then, with the fruitage of *thy*
mind and heart,
Thou standest as before some
deity.
To honour her *thou dost* the blood
impart.
Thy nervous force, *thy* brain's
capacity,
As to a goddess that must be
adored,
And *feelest* like a slave, no longer
free,
While in *thy* heart thou *sayest*: “I
will be lord!”.

На перший погляд важко виправдати часте вживання застарілих (навіть станом на 1906 рік) граматичних форм та конструкцій *thou standest, dost...thy blood impart, feelest, sayest*, проте якщо взяти до уваги особливості тогочасної літературної норми в Галичині (пор. *сим*), а також і стиль викладу, близький до богословського (пор. *божество, богиня, жертва, кадило, миро*), то звертання П. Канді до архаїчних форм значною мірою виправдане, оскільки наявне і в церковному вжитку цільової мови. Частково, як на мене, відтворено й “*нервів сок*” (*thy nervous force*), хоча втрачено образність.

У польському перекладі другої строфи відзначимо такі особливості:

I przed owocem swojej własnej zjawy
Stoisz jak gdyby przed jakimś idolem.
I sączysz swoją krew do jego sławy,
Swój nerwów sok, swój mózg i serca bole
Składasz przed bóstwem jak ofiary krwawe,
Czujesz się rabem jego i poddanym,
A serce szepcze ci: “Nie! Ty bądź jego panem!”.

Добір лексичних засобів перекладу загалом відповідає лексико-семантичним особливостям другої строфи, хоча й тут перекладачеві не вдалося уникнути деяких “семантичних зсувів”, як-от у випадку з “кровною” жерт-

вою. Також “zjawą” – це далеко не *уява*, а “мара”, “привид”. *Idol* – це теж не цілком те саме, що “божество”. Останнє має вищі, так би мовити, конотації, аніж ті, що їх додав сам автор перекладу. Вислів “i serca bole”, хоч і експлікує словосполуку “*perwów sok*”, все ж видається дещо “приточеним”.

Переходимо до аналізу третьої строфи:

Не вір сим пошептам! Зрадлива	<i>Believe it not! Deceptive is the</i>
та богиня.	<i>Muse.</i>
Та Муза! Вабить, надить і манить,	<i>The goddess will suck out thine “I”</i>
Щоб виссать “я” твоє, зробить з	<i>to use</i>
тебе начиння	<i>It as a vessel for her sportive play;</i>
Своїх забагань, дух твій спорож-	<i>She’ll drain thy soul and then</i>
нить.	<i>cast it away</i>
Не вір мелодії, що з струн її	<i>Heed not the strains thou hearest</i>
дзвенить:	<i>from her lyre:</i>
“Ти будеш майстром, будеш	<i>“As master, thou upon men’s</i>
паном тонів,	<i>hearts shalt play,</i>
І серць володарем, і владником	<i>And millions move with thy poetic</i>
мільйонів.	<i>fire.</i>

Лексичні засоби оригіналу відтворено таким чином, що деякі важливі особливості залишилися поза увагою перекладача або ж не знайшли належних відповідників (див. 1-й та 2-й рядки), надто ж початок другого: *Та Муза!...*, де частковим еквівалентом є “*Deceptive is the Muse*” (Оманлива є Муза / Та богиня виссе “я” твоє). Іноді перекладач експлікує деякі рядки строфи (4-й, зокрема, пор.: *She’ll drain thy soul and then cast it away*).

З інших особливостей оригіналу відзначимо вживання застарілої лексики (*thine, thy, heed not, thou heerest, shalt play*). Уведено й новий образ: власне “я” як начиння (інструмент, засіб) власних забагань. На нашу гадку, авторське “начиння” передано двічі: Богиня виссе твоє я, щоб ужити його як посудину (начиння) для забаганки (гри). “Начиння” двозначне: це або інструмент (знаряддя), або посудина, що й відтворив автор.

У польському перекладі цієї строфи читаємо:

Nie wierz tym szeptom! Nie ufaj bogini
Poezji: Ona wabi cię i dręczy.

Wyssie “ja” twoje, sługą swym uczyni
 I zachciankami swymi ci zamęczy.
 Nie wierz melodii, która z strun jej dźwięńczy:
 “Ty będziesz mistrzem, będziesz panem tonów
 I serc włodarzem, I władcą milionów”.

За винятком іменника “владник”, в оригіналі, що його відтворено нейтральним *władca* (власник), реєстрових розбіжностей не виявлено. Є спроба відтворити характерний початок другого рядка, несподіваний наголос, підсилення (Та муза, Роезji) хоча втрачено один склад – і порушився ритм. Спроцується поетичність асоціації “зробити начиння забагань”: її зведено до сухого констатування: пор.: *sługą swym uczyni / I zachciankami swymi ci zamęczy*: замість: *Вабить, надить і манить, / Щоб виссать “я” твое, зробить з тебе начиння / своїх забагань, дух твій спорожнить*. Такий переклад призводить до деякого спотворення образності оригіналу, динаміки самого образу.

П'ята строфа першотвору й англійського перекладу виглядає так:

О не дури себе ти, молодая
 ліро!
 Коли в душі пісень тісниться
 рій,
 Служи богині непохитно,
 щиро,
 Та панувать над нею і не
 мрій.
 Хай спів твій буде запаху ще
 миро
 В пиру життя. Та сам ти
 скромно стій
 І знай одно – poëta semper
 tiro.

Believe it not! If thou indeed must
 sing,
 If poesy within thee is supreme,
 Serve thou the goddess without
 wavering,
 But to rule over her thou must not
 dream.
 Let thy song at the feast of life ring
 free
 And unconstrained. Know thou but
 this one thing:
 The poet always must a learner be.

Вживання архаїчних форм займенників створює загалом досить адекватне враження, оскільки є стилізацією оригіналу. Не вельми наочно відтворено рядок “If poesy within thee is supreme”, де *supreme*, хоч і відповідає значенню “being the highest authority, highest in quality, highest in degree” [5; 995], тобто “найвищий авторитет,

найвищий за ступенем, якістю,” все ж дещо втрачає в експресивності. Зате наступний рядок *Serve thou the goddess without wavering* (“Служи богині непохитно, без вагань”) загалом добре передає враження від оригіналу. Перший рядок: *О, не дури себе ти, молодая ліро!* відтворено більш-менш вдало, хоча втрачено звертання, і компенсація тут експлікативна.

У польському перекладі
W dumę nie wbijaj się o młoda liro!
Gdy w duszy swojej czujesz pieśni roje,
Bogini służ i na bogate stroje
Nie zmieniaj nigdy skromnej sukni swojej...
Niech śpiew twój będzie jako wonna mirra
Na uczcie życia wśród życiowych wojen.
I jedno wierz: poeta semper tiro.

Заклик до молодої ліри “не впадати в гординю” видається, на перший погляд, чужим духові першотвору, але коли у передостанньому рядку читаємо: “... та сам ти скромно стій ...” (підкр. наше – І.Т.), то такий вибір перекладача можна вважати значною мірою виправданим, чого, на жаль, не можна сказати про наступні рядки: другий відтворено загалом добре, але *czujesz* – далеко не те, що “тісниться”. У третьому рядку зроблено начебто перенесення (*Bogini służ*), але не виділено пунктуаційно, проте друга частина цього рядка і весь наступний (... *i na bogate stroje / Nie zmieniaj nigdy skromnej sukni swojej*) навряд чи адекватно відтворюють образ та семантику відповідних рядків оригіналу (див. 3-й та 4-й рядки): “Служи богині непохитно, щиро / Та панувати над нею і не мрій. Можливо, якоюсь мірою це й так, адже “багата сукня” може сприйматися як символ багатства, а то й влади, проте уведено образність, чужу оригіналові. Наступний, 5-й рядок, відтворено вельми вдало, але переносу наступного, шостого, рядка, на превеликий жаль, не збережено і, що вкрай прикро, уведено метафору (пор. *zapachuje miro / W piurę життя! ta wonna mirra / Na uczcie życia wśród życiowych wojen*).

Навіть задля ритми чи ритму таке спотворення і образності, і духу оригіналу навряд чи прийнятне. Завершальний рядок віддано вдало, навіть коли *znaj i wierz* – не цілком адекватні. Позитивним є те, що відтворено співвідношення заголовок: *завершальний акорд*, тобто *Semper tiro: poëta semper tiro*, чого немає в англійському перекладі (див. вище).

Загальні висновки. “*Semper tiro*” у двох перекладах – польською та англійською мовами – загалом відтворює дух оригіналу, чим завдячуємо досить вдалому відтворенню лексичних особливостей вірша, які, у свою чергу, переплітаються з граматичними, фонічними та стилістичними. Зважаючи на літературні традиції та особливості національної психології потенційних читацьких аудиторій, можна вважати, що перекладачі більшою чи меншою мірою впоралися з цією важкою, проте почесною місією.

1. Зеров М. У справі віршованого перекладу// Всесвіт. –1988. – №8. – С. 128-135.

2. Корнійчук В. Ритміка збірки “*Semper tiro*”// Укр. літературознавство: Зб. наук. праць.–2001.– Вип. 64.

3. Теплий І.М. Вірш І.Франка “*Semper tiro*” в англійському та польському перекладах// Тези доповідей шістнадцятої щорічної наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження І.Франка. Львів (17-19 жовтня 2001 року). – Відп. ред Л. П. Бондар. – Львів, 2002. – С. 77-78.

4. Jędraszko, Cz. Łacina na codzień. Wyd. piąte, poprawione i rozszerzone.- Warszawa: Nasza Księgarnia, 1980.

5. New Webster’s Dictionary and Thesaurus of the English Language.—Danbury, CT: LEXICON PUBLICATIONS, Inc., 1993.

**«Присвята» до «Фауста» Й.-В.Ґете
у перекладознавчому аспекті
(на матеріалі перекладів
Івана Франка та Миколи Лукаша)**

Монументальний твір світової літератури – трагедія «Фауст» Й.-В. Ґете – з часу її написання (літо 1797 р.) досить швидко знайшла свій шлях до українського читача завдяки І.Франкові: 1882 р. вийшов друком переклад першої частини, з присвятою (в оригіналі–*Приспівка*) М.П.Драгоманову [6; 3-4], а 1899 — другої (третій акт). Проте І.Франко не тільки переклав текст, а й пояснив його [3 та 4]. У примітках автор зібрав усе потрібне для належного розуміння самого перекладу і просить читати їх „рівнобіжно” з читанням самого тексту [6; XII]. Перекладаючи „Фавста”, І.Франко дбав про “зрозумілість і ясність бесіди”. Другим принциповим моментом у перекладі „Фавста” було старання І.Франка „переводити „Фавста” вірно, о кілька мож дословно, подавати кожду думку автора по змозі в такій самій формі, як сам автор, – на кілька се було згідне з духом нашої мови”. [6; XII].

Історія написання В оригіналі титул звучить як *Zueignung* („Присвята”), І.Франко передав заголовок як „Приспівка”, у зв’язку з чим і пише: „Приспівка”, в котрій поет передає свого „Фавста” читаючій громаді, написана літом 1797 р., с[е] е[сть] звиш 20 літ по розпочаттю самої драми. Багато приятелів та свояків, що радісно вітали початок „Фавста”, лягли в могилі, не діждавшись його кінця, як ось сестра поета Корнелія, приятелі Мерк, Вагнер, Ленц. Беручись наново до праці над „Фавстом”, поет нагадує про них, – ся згадка навіває на нього сум і через те скріплює в нім охоту заглибитися в таємничий світ духів, казок, та повірок—в світ звичайно непринадний для його живої реалістичної вдачі. Та тепер він не може устоятись перед заманливими привидами і збирає

свою силу, щоб ухватити їх, видобути на світ, і оживити новим людським життям.”[3; 352]. Подаючи другий переклад—М.Лукаша, маємо на меті показати конкретно-історичну зумовленість рівня Франкового перекладу, порівнюючи його “з передачею на українську мову пізнішими вправними таумачами, які виросли на досвіді своїх попередників і репрезентують вищий ступінь української літературної мови від того, якого вона досягла в часи Франка”, стверджує І. Денисюк [1; 7].

Загальна характеристика. Переклади виконано з оригіналу. За формою—це розмова, діалог з привидами, спогадами, що линути нестримно. Цей діалог доцільно було б подати у вигляді своєрідного циклу: навала (образів, привидів та ін.)> образи минулого> розсіяність>потяг до тиші або *стрімка динаміка—сповільненість—повільність—рухливість—спокій(статика)*. Загалом плин цей стрімкий. Теперішнє у ньому сумує, а минуле—радіє (пор. *frohe Tage, liebe Schatten*). Тут панує невизначеність, невідомість. З музикознавчого погляду цей загальний настрій та динаміку можна було б подати так: *алеґро—алеґретто—модерато—анданте*.

Віршування, ритм, рима. Розгляньмо структуру докладніше. Текст аналізу являє собою 32 рядки, укладені в 4 строфи-октави. Схема римування: *абабабвв*. Віршовий розмір—чотиристопний ямб, де рими *а*—жіночі, *б*—чоловічі, *в*—жіночі. Кількість складів у рядку—10/11, слів—приблизно 7. І.Франко вельми близько дотримується розмірів оригіналу, прагнучи зберегти їх в усій, сказати б, повноті. Навіть загальне число слів відповідає оригіналові, незважаючи на те, що існують об’єктивні типологічні перешкоди (наявність артиклів, складених слів у німецькій мові), але загальне число складів цілком рівне в усіх строфах. Відтворено загальну схему римування, ритміку і тональність першотвору. Незважаючи на свою ще не зовсім досконалу, історично обумовлену і застарілу вже мовну форму – вважає Я. Ярема,—Франковий переклад “Фауста” і до сьогодні зберігає ще свою безперечну

цінність, як переклад, без допомоги якого не обійдеться жоден сучасний і майбутній український перекладач “Фавста” [5; 107].

Розгляньмо тепер указаний переклад докладніше, строфа за строфою, у зіставленні з оригіналом. Аналіз охоплюватиме систему образності, ритміку, синтаксичну будову, розгляд лексико-семантичних компонентів [2]. Автор звертається до “хитких привидів”—це мовби розмова з ними, своєрідний діалог: вони як живі істоти, виникають, наближаються, наділені рисами людей, – автор у роздумах, ваганнях:

Ihr naht euch wieder, schwankende
Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick
gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal
festzuhalten?
Fühl ich mein Herz noch jenem
Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! nun gut, so
mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um
mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich
erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug
umwittert.

Ви знов явилися, привиди
хиткіі!

Так, як являлись з давна, мов з
за мгли.

Чи вдержу ж вас тепер? Чи
давні мрії

Ще й досі живо з серцем ся
зжили?

Ви претесь! Так і будь! Мов мгли
нічніі

Ви хмарою круг мене облягли,
І серце в груди бьєся, молодіє
Тим чаром, що від вас на мене
віє.

Одразу ж наводимо й переклад Миколи Лукаша:

Знов близитеся ви, постаті туманні,

Що вже мені з'являлися колись.

Чи вдержу вас? Чи знову тій омані

Мої чуття прихильно піддалися?

Ви ринете! Пануйте ж нестриманні,

Коли вже ви так владно піднялись;

Моя душа бентежно молодіє,

Коли від вас чудовний дух повіє.

Отже, у першій строфі маємо: метафори (5), епітети (3). У перекладі чотири епітети і три порівняння (рядки 2-й, 5-й та 6-й). Зринають образи минувшини завдяки майстерно дібраній палітрі виражальних засобів, що їх

ужив Іван Франко. Зокрема, *Gestalt* (форма, вигляд, образ) перекладено як *привид*. Враховуючи сполучуваність (*хисткий*) та загальний контекст, можемо вважати цей варіант прийнятним. Порівняння *мов зза мгли* деякою мірою врівноважує той “похмурий погляд,” якому піддаються хисткі образи у Гете: імла навряд чи додає кращого настрою до подібних образів, що вже зринали раніше. Іменник *Wahn* (ілюзія, мрія, привид), до якого прихиляється серце поета, передається через “давні мрії”, *що з серцем ся жили*. До того ж, у 5-му рядку виділено цей натиск привидів, внаслідок чого набагато сильніше, з пафосом, звучить допустовість (примирливість від того, що нікуди дітися) у перекладі, пор.: *Ви претесь! Так і будь!*. Тим часом *Dunst und Nebel* оригіналу відтворено за допомогою порівняння *хмарою*, тобто як *хмара*. У Гете вони постають з імли та серпанку. Порівняння у другому рядку віддає думку навіть краще, ніж першотвір і компенсує, можливо, не вельми приємні враження від надмірного вживання діалектизмів. Важливим елементом строфи є дієслова “*zudringen*” та “*walten*” (чинити натиск, напирати і, відповідно, панувати, керувати), що вдало відтворено у перекладі (Пор., зокрема, такі поняття як *буря і натиск* чи *натиск на схід* (*Sturm und Drang, Drang nach Osten*) або словосполучу *gewaltige Melodei* у відомому, сказати б хрестоматійному, вірші Г. Гайне, чим виражається потужний вплив мелодії Лорелеєного співу. Помолодечому хвилюються груди (поет зворушений) від тієї чарівливості навіювань, що її відчутно з потоку привидів. І.Франко, як видно, вдало відтворив цей “плин привиддя” і його вплив на автора першотвору. Збережено еквілінеарність першотвору: 11 складів оригіналу супроти такого ж їх числа у перекладі, віддано й чергування жіночих та чоловічих рим, віршовий розмір, ритміку.

Микола Лукаш, зі свого боку, зберігає особливості римування, чергування рим, віршовий розмір і число складів. Співвідношення складів оригіналу та перекладу 11:11. В обох випадках збереження метричних та

фонетичних особливостей першотвору забезпечує легкість сприймання, відповідний хід оповіді. Лексичні особливості першотвору відтворено цілком вдало, зокрема це дієслова „ринути”, „близитися”, прикметник „нестриманні”. *Хисткі образи* віддано у перекладі як *постаті туманні*, що, врешті, не суперечить задумові, а, радше, відповідає йому, адже видиво майже те саме, і постає перед *похмури*м поглядом автора. Цього характерного ставлення не віддано у перекладах, частково про це у Івана Франка (2-й рядок перекладу). Якоюсь мірою читач може скласти собі таке враження, хоча важко сказати, з якою ймовірністю. У наступних двох рядках (3-му та 4-му) загалом вдало відтворено лексичні засоби. Зокрема, М.Лукаш замінив лексему “СЕРЦЕ” як орган почуттів гіперонімом “ЧУТТЯ”. Останні чотири рядки відтворено вельми добре, враховуючи, що і стилістичні особливості віддано вдало, пор.: *постаті туманні, чудовний дух, нестриманні* (постаті), *бентежно молодіти* (про душу), *піддаватися, ринути, молодіти* (про постаті і душу, чуття). Отже, тут не спостерігається такої точної відповідності стилістичних засобів щодо оригіналу, як у І.Франка. Головно це епітети і метафори. Можливо, експресія дещо знижена через відсутність порівнянь у перекладі, але загалом образність відтворено досить вдало. Водночас, зачин, хід першотвору віддано належно, і що важливо, добірною українською мовою.

У другій строфі

Ihr bringt mit euch die Bilder
froher Tage,
Und manche liebe Schatten
steigen auf
Gleich einer alten
halbverklungenen Sage
Kommt erste Lieb und
Freundschaft mit herauf;
Der Schmerz wird neu, es
wiederholt die Klage
Des Lebens labyrinthisch irren
Lauf

Із вами враз веселих днів картини
І многі любі споминки встають;
Мов призабута казка старовини
Любов найперша й приязнь
сниться тут;
Біль відживає і жалі блудними
Життя стежками, мов плачки,
бридуть
Братів шукать, що скошені
судьбою
Тих чудних хвиль не дожили зо
мною

Und nennt die Guten, die, um
schöne Stunden
Vom Glück getäuscht, vor mir
hinweggeschwunden.

Ви принесли веселих днів картини
І образів навіки любий рій;
І першого кохання й дружби тіні;
Встають, немов у казці прастарій.
Згадалися життя зигзаги звинні,
Минулий жаль, і втрати біль гіркий,
І ймення тих, що їх зрадлива доля
В цвіту стяла, мов квіти серед поля...

Оригіналу та перекладу спостерігаються такі особливості: насиченість тексту метафорами, напр.: *Ihr bringt mit euch die Bilder, (Schatten) steigen auf; Kommt erste Lieb und Freundschaft mit herauf; die Guten Vom Glück getäuscht, vor mir hinweggeschwunden*, епітетами *froher Tage, liebe Schatten, labyrinthisch irren Lauf, schöne Stunden*. Цікаво відтворено, зокрема, й метафору *Der Schmerz wird neu* як біль відживає. (Цей засіб— майже у кожному рядку), порівняннями (одне в Й.-В. Гете та два у І. Франка): відповідно 3-й та 4-й рядки оригіналу і перекладу, а також 5-й і 6-й перекладу, де автор уводить лексему “плачкі” (тобто *жінки-плакальниці*, зокрема на похороні чи з приводу інших сумних подій). Справді, *плачка* або *прибита горем людина*, брестиме без конкретної мети і її „траєкторію” можна було б окреслити як страшенно заплутану. Засоби свіжі, – і це приємно відзначити – як у першотворі, так і в українському відповіднику. Відтворено образність, тональність, хоча іноді доводиться вживати й діалектизми, як-от: *житя, многі, чудні*. Вживання лексеми *споминки* дещо „просвітлює” переклад, тим часом як в оригіналі це фактично оксиморон, пор.: *любі тіні*. Майже однакове число стилістичних засобів і близькість до першотвору, але це не та небезпечно-формальна близькість, за якою губиться Поезія. Тут радше йдеться про компроміс, золоту середину, яка дає змогу належно відтворити форму та

зміст, образне багатство першоджерела. Щодо лексичних засобів, то їхній добір загалом вірно відтворює авторський задум. Характерними для другої частини строфи лексемами є властиво *labyrinthisch* (=як у лабіринті), *irre* (спантеличений, заплутаний) та *Guten* (див. нижче). Життєві стежки, точніше, їхній біг, страшенно, як у лабіринті, заплутані. Кількісно, за складами, де їх, як і в попередній строфі, 11, Франків переклад еквівалентний першотворові, це ж стосується й чергування рим як жіночих (непарні рядки, передостанній та останній), так і чоловічих (парні рядки). Відтворено і віршовий розмір оригіналу, його ритм.

У першому рядку М. Лукаш дещо порушив розмір викладу (Ви принесли), але далі хід “вирівнявся”. Інші фонетичні особливості строфи віддано належно. З лексичного погляду вельми цікаве розв’язання проблеми семантичної (та стилістичної) відповідності першотвору і перекладу (рядки 2-й, 3-й, 5-й–8-й). Особливо гарно сприймаються епітети *веселих днів*, *любий рій*, *зигзаги звинні*, *казці прастарій* (хоча в оригіналі *напівзабута* казка/сказання), метафори *встають* (про тіні), *біль втрати*, *доля стяла* (як косою). Тут уже метафора виступає як приховане порівняння, але є й інші, виражені порівняння *мов квіти серед поля* та *немов у казці прастарій*. Згадані стилістичні засоби не затерті. Ці та інші засоби сприяють, безперечно, збереженню образності першотвору. У наступній строфі переважає опис (у третій особі) того, що започатковане у попередній, а саме біль, що відживає, і жалі, які шукають *братів*, *скошених судьбою*. Братам (в оригіналі – *благам чи благим/добрим справам/людям* (*Guten*))—отже, у перекладі гіпонім) не вдалося дожити до тих чудових хвилин сьогодення:

Sie hören nicht die folgenden
Gesänge,
Die Seelen, denen ich die ersten
sang;
Zerstoben ist das freundliche
Gedränge,

Вони не вчують сього співу мого,
Вони, що чули мій найперший
спів;
С тих щирих душ нема вже ні
одного,
І відголос пісень тих занімів:

Verklungen, ach! der erste Widerklang. Mein Lied ertönt der unbekannten Menge, Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang, Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet, Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.	Незнаний люд днесь слуха співу сього.— Єго й хвала низить мя, гне долів; А з давних другів, так прихильних д мині Хоть хто й жиє, то блудить десь в чужині.
--	---

Пісень моїх не чують ніжні душі,
Що слухали пісні юнацьких днів;
Розвіялись бесіди наші дружні,
Їх відгомін давно вже відбринів.
Кругом чужі, хоч, може й не байдужі,
Та їх хвала не радує чуттів;
А ті, що їх, мов рідні, привітають, -
Розкидані, десь по світах блукають.

Тепер ці душі (Seelen), що їм першим автор співав свої пісні, вже не чують його співу. Вони (дружнє, неугамовне товариство) розлетілися по світах (у І.Франка—не зосталося жодного), одлунав і перший відгомін цих пісень. І.Франко вживає тут анафоричний повтор *вони* (1-й та 2-й рядки), тим часом як у першотворі цей іменник вживається катафорично щодо займенника *Sie*, пояснює його. Так встановлюється зв'язок між *Guten* та *Seelen*. Цікаво, як на мене, відтворив І.Франко 4-й рядок, зокрема заслуговує на увагу дієслово „занимів”(в оригіналі—відголос *одлунав*). Останні чотири рядки загалом адекватно відтворено зміст оригіналу. У 7-му рядку перекладач тлумачить те невизначене, що *еще живет у його песнях и, разсыяне, блужает по свету*. Щодо лексики, то привертають увагу лексеми (*freundliche*) *Gedränge*—(дружній) *натовп*, *компанія*; (*unbekannte*) *Menge*—(невідомий) *натовп*; дієслово (*angst und*) *bange machen*—*залякувати*, (=на душі/серці стає моторошно). Відтворюючи ці рядки (3-й, 5-й та 7-й), перекладач дещо, можливо, знижує тональність першотвору, однак вдало нівелює стилістичні невідповідності, пов'язані з

„натовпом” (пор.: *щирі душі* та, зокрема, *незнаний люд*). Збережено метричні особливості та схему римування, чергування рим, а число складів, зокрема, відтворено з абсолютною точністю. Попри те, що належної форми досягається за рахунок діалектної лексики (6-й рядок), можна говорити що труднощі, які постали перед автором перекладу, все ж подолано.

М. Лукаш відтворює третю строфу рівноцінно, зберігаючи розмір, ритм, схему римування, не втрачаючи відчуття цільової мови, що видно з добору лексичних засобів: увиразнено займенник *вони*: це ніжні душі, що слухали пісень. *Розвіялись* бесіди (дружнього натовпу), *відбринів* відгомін (в оригіналі йдеться про перший відгук пісень юності). *Бесіди* годилося б виділити наголосом (*бесіди*), хоча ритм і сприяє цьому. У п'ятому рядку начебто втрачено образність першотвору, але в загальному контексті строфи така втрата все ж не фатальна, оскільки зрозуміло, що йдеться про пісні юності (рядки 1-й та 2-й перекладу). Знайдено досить добрий контекстуальний відповідник. Менш удатним видається переклад наступного, 6-го, рядка, де *хвала неznаної юрби така, що аж моторошно стає на душі*. Перекладач же віддав це слабше, вибравши нейтрально-невизначену *хвалу, що не радує чуттів*. Два завершальні рядки строфи відтворено належним чином. Доречно дібрано лексему *по світах*, що імпонує цьому контекстові. Що ж до умови [якщо (=друзі) живі], то вона легко імплікується. За кількістю складів, навіть частин мови (зокр. дієслів, прикметників) переклад відтворює першотвір, надто його образність, динаміку, звуколад.

Четверта, завершальна, строфа оригіналу та Франкового перекладу виглядає так:

Und mich ergreift ein längst	Мене ж незнана тягне туди воля
entwöhntes Sehnen	В таємний, тихий, мглистий
Nach jenem stillen, ernsten	духів світ;
Geisterreich,	Шепчуча пісня, звук мов струн
Es schwebet nun in unbestimmten	Еоля
Tönen	

Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe
gleich,
Ein Schauer faßt mich, Träne folgt
den Tränen,
Das strenge Herz, es fühlt sich mild
und weich;
Was ich besitze, seh ich wie im
Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu
Wirklichkeiten.

Тремтячим, тихим тоном слух
манить;
Дрожу, і в сльози тає біль,
недоля,
І трудне серце, мов роса кріпить
Все, що тепер круг мене — в
даль щезає,
Те, що пройшло, — зближаєсь,
оживає.

Тут автор знову говорить про незвичну вже тугу за тихим, поважним світом духів. Невизначеними тонами витає тепер *шепчуча пісня, звук мов струн Еоля*. Перекладач увиразнює цей тон як *тремтячий і тихий*, а тугу—як *незнану туги волю, що слух манить*. Як видно, метафори (туги воля *тягне*, *шепчуча пісня манить*), епітети (*незнана туги воля, таємний, тихий, мглистий світ, шепчуча пісня*) та порівняння (*мов струн Еоля*) відтворено з належною повнотою. В оригіналі це—*ein längst entwöhntes Sehnen, stilles, ernstes Geisterreich, unbestimmten Tönen; lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich*. У завершальних чотирьох рядках оригіналу належно відтворено образність першотвору. Щоправда, деякою мірою вільно трактуються слова автора (*в сльози тає біль, недоля; трудне серце мов роса кріпить, в даль щезає*), однак таке трактування не суперечить духові оригіналу. Не залишилися й поза увагою перекладача і число складів (незмінно їх 11 або 10: саме стільки, що й у першотворі), розмір, рима, чергування рим та ритм, без яких український читач не склав би собі належного уявлення про першотвір.

Микола Лукаш так віддає цю октаву:
І знов мене привиддя полонили,
Неначе звуть в мовчазне царство сна.
Колишній спів мій, майже занімилій,
Лунає знов, мов арфа чарівна ;
Я стрепенувсь, і сльози забриніли,
І серце враз відтало аж до дна...
Теперішнє здалека ледве мріє,

А що пройшло — ізнов живе і діє.

У першому рядку строфи більш-менш віддано деяку раптовість, поворот до початкових рядків, тобто про привидів, що полонили оповідача. У Гете йдеться про *потяг, від якого оповідач вже давно відвик*. Це *потяг у мовчазне або тихе і понуре (ernst) царство духів чи привидів*, де сон – це, можливо, один із виявів „буття”. Сама лексема „сна”, вжита у родовому відмінку, прийнятна в українській мові, хоча була в активному вжитку у 40-х—60-х рр. минулого століття. У наступних двох рядках йдеться про колишній спів, одначе в німецького автора він *schwebet* тобто *витає у повітрі, перебуває у невизначеному стані*. Спів цей *такий, що шепоче*, ба більше, *шепелявить*, хоча й лунає, врешті, мов арфа Еола або чарівна арфа, як у нашому випадку, що узагальненіше. Відрадно, що вдало збережено порівняння. П'ятий та шостий рядки відтворено належним чином. Іншими словами, причинно-наслідковий зв'язок 5-го рядка відтворено вельми вдало. На жаль, у 6-му рядку не зайвим було би згадати про *суворе, тверде серце, яке, однак, несподівано зм'якло тепер*. Тут уже багато залежить від сприйнятливості читача. Завершальні рядки відтворено таким чином, що читач матиме загальне уявлення, однак немає тої краси, стилістики, як це спостерігається у першоджерелі (насамперед це порівняння), проте компенсовано великою мірою у наступному рядку. Щоправда, доречніше було б ужити дієслово *минуло* замість *пройшло*, що видається прийнятнішим в українській мові.

Висновки. Аналіз семантичних рядів та конкретних строф показує, що обом перекладачам вдалося передати структуру, ритм, систему римування, динаміку образів, художні засоби (метафори, порівняння, епітети), тональність. Лексичні ряди відтворено досить повно. Збережено хід та глибину осмислення першотвору. Відзначимо й особливості поетики перекладачів: І.Франко дотримується якомога ближче структури та семантики оригіналу, його

ритміки, образності. Відчувається духовна і поетична близькість авторів оригіналу та перекладу, проте мова самого перекладу не відповідає сучасним літературним нормам, що пояснюється історичним чинником. Натомість М.Лукаш, чудовий знавець сучасної літературної мови, не завжди дотримується лексики та стилістики оригіналу, зберігаючи, зпгалом, його образність. Аналіз засвідчує здобутки перекладачів, їхнє вміння долати неминучі труднощі зіставного плану, розв'язувати проблеми мово- та літературознавчого плану.

1. Денисюк І. Фундаментальне дослідження вагомої проблеми (Замість передмови) // Рудницький Л. Іван Франко і німецька література: Наукове видання. Друге уточнене і розширене видання. Відп. ред. Олег Купчинський// Наукове товариство ім. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ.—Ч.10.—Львів, 2002.—С.5-12.

2. Зеров М. У справі віршованого перекладу// Всесвіт.—1988.—№ 8.—С.128-135.

3. Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах.— К.: Вид-во “Наук. думка”, 1976-1986. Худ. твори. Томи 1-25.—Т.13—Поетичні переклади та переспіви—К.: Вид-во “Наук. думка”, 1978.

4. Фавст. Трагедія Йогана Вольфганга Гете. Часть перша. З німецького переклав і пояснив Іван Франко.—У Львові: Заходом Редакції “Сьвіта”, 1882—222 с.(+1 с.).

5. Ярема Я. Я. Іван Франко і “Фауст” Гете// Дослідження творчості Івана Франка. Відп. ред. І.П.Крип'якевич.— К.: Вид-во АН УРСР, 1956.—С.68-107.

Тихолоз Богдан (Львів)

Колізії цілосності й роздвоєності у філософській поезії Івана Франка

Діалектика душевної цілісності та її антитези – роздвоєності особистості – одна з провідних, усежиттєвих

ліній драматичного саморозвитку франківської художньо-філософської думки, її перманентний “метасюжет”. Попри увагу багатьох дослідників до колізії двійництва (поширеного в світовому письменстві мотиву-топосу – літературної сублімації амбівалентності людської психіки), у франкознавстві ще не було цілісного аналізу проблематики внутрішнього роздвоєння у зв’язку зі змаганням до духовної цілності. Проблематика ця, сягаючи екзистенційних глибин світоглядно-психологічної драми самого письменника, особливо виразно відбита в його філософській поезії – найбезпосереднішому художньому індикаторові душевних борінь, зорієнтованому водночас на універсалії найширшого мірила. Питання взаємин цілності і роздвоєності як літературних мотивів у психологічному аспекті постає як співвідношення особистісної ідентичності (внутрішньої єдності, тожсамості) та її кризи (негації, дезінтеграції, дифузії, розщеплення ідеального та реального “я”). Динаміку розгортання цього співвідношення визначають чотири хронологічно послідовні етапи.

1. Ідеальне “я” та гармонія “божеського” і людського (1870-ті – поч. 80-х рр.). Романтично-ідеалістична маніфестація всезагальної гармонії – в собі й у світі, зі собою й зі світом (“Баляди і розкази”). Віра в непоборність сил добра, незнищенність “весняної цвітки” (многонадійної душі, осяяної “божеськістю в людським дусі” – “творчістю духа із любовою”) як запорука трансцендентної єдності людини з Богом, а відтак – і її внутрішньої цілності. Перший симптом грядущого роздвоєння (“Дві дороги”) долається надією на синтез дороги віри й молитви та дороги труда й боротьби. У поезії “пророцтва і бунту” (“З вершин і низин”) декларується оптимістично-життєствердна філософія *vitaе activae*, квінтесенція якої – тріада “життя – праця – боротьба” (С.Єфремов), персоніфікована в ідеалі “цілого чоловіка” – усебічно й гармонійно розвинутої особистості, високої почуттями й думками, соціально активної й глибоко

моральної, небайдужої до чужого лиха. Символічні інкарнації “цілого чоловіка” – герой-пролетар, колишній Наймит, а тепер (осяяний вічним революціонером-духом) – Каменяр поступу, Рубач, апостол простого шляху. Ідеальне “я” глибоко людяного громадського діяча-ідеаліста, одержимого любов’ю до всіх людей та ідеєю боротьби “за чесне, праве діло”, у якого внутрішній поклик суголосний суспільному й національному покликанню. Секуляризація образу ідеального “я”: виростання “романтика віри” в “романтика чину”, поступове перетворення ревного християнина “Баюд і розказів”, що уповає на Божу благодать, на “соціаліста”-революціонера “З вершин і низин”, для котрого справи “земні” значно важливіші за “небесні”, а людська мораль – за релігійні приписи.

2. Криза ідентичності та внутрішні “поєдинки” (1880-ті – 90-ті рр.). Розщеплення внутрішньо цілісного ліричного суб’єкта на “геройно-каменярську” та “приватно-страждальну” іпостасі – дезінтеграція ідентичності. Наслідок сумнівів, вагань, гіркою усвідомлення промінальності життя, незворотності буття-до-смерті, суїцидальної спокуси (“Осінні думи”, “Скорбні пісні”, “Нічні думи”; найперше “Пісня геніїв ночі”) – інтерналізація мотиву боротьби; тепер це боротьба внутрішня, війна з самим собою, значно важча від соціального протистояння. Символічна візія цієї боротьби у прозовій та поетичній версіях “Поєдинку” (1883): колізія двійництва (протистояння двох Миронів – “правдивого” й “фальшивого”) і проблема зради як екзистенційного самогубства. Однозначне розв’язання цих колізій і проблем з погляду етики “простого шляху”. Розчахнутість Каїна межі звіром і янголом та її подолання (“Смерть Каїна”): гріх братовбивства, Боже прокляття, блукання й духовні пошуки, душевне воскресіння-осяяння, смерть як трагічний катарсис. Відкриття внутрішньої гармонії (раю “у власному нутрі”), “джерела життя” (чуття любові) і трагедія нерозуміння. Динаміка розвитку внутрішньо-психологічного “поєдинку” у ліричній драмі “Зів’яле листя”

(1896): любов як надія і віра – відсутність взаємності – біль, страждання – зневіра як смерть надії – суїцид як “визвілля з болю” (А.Крушельницький). Конфлікт мотивацій: межі суспільним і приватним чоловіком. Дисиміляція образу ліричного героя та власне автора. Діалектика еросу і танатосу: любов чи смерть? Любов як смерть. Універсалізація розколу в людині і світі в поетичній книзі “Мій Ізмарагд”: антиномія “сущого і належного”. Невтішна індивідуальна й соціальна дійсність протиставлена етико-деонтологічному ідеалові (цикли “Притчі”, “Паренетікон”). Ідеальне “я” порадирика-мудреця, морального навчителя та його відмінність від реального “я” поета. Рух художньо-філософської свідомості у напрямку подолання глибокої кризи особистісної ідентичності автора та самого Zeitgeist-у епохи “декадансу”.

3. “Похорон” внутрішнього роздвоєння як трагічний катарсис (1897-99). Екзистенційна ситуація “подвійної зради” (колізії довкола статей “Поет зради” та “Дещо про себе самого”, 1897). “Похорон” як поема вибору шляху. “Чи вірна наша, чи хибна дорога?” – центральна проблема стратегії національного поступу й духовного самовизначення особистості. Авторська формула основи й суті твору: “Легенда про великого грішника, що навертається на праведний шлях візією власного похорону”. “Похорон” як поема суду над самим собою і подолання самого себе, вздоровлення власного недужого духу через поховання внутрішньої роздвоєності, на взір “Поєдинку” проявленої у протистоянні двох Миронів (борця і зрадника), в постатях яких письменник гіпостазував два голоси своєї душі. Трансформації й дифузії ідентичності героя у філософському сюжеті поеми: “цілий чоловік” (герой – Мирон-борець – повсталий Наймит, після-Каїн, Мойсей) – спокуса (“злий геній” героя – князь-Азazel) – роздвоєння (розщеплення особистості Мирона на антагоністичні, ворожі начала) – зрада як моральне самогубство (антигерой – Мирон-відступник – Юда, великий грішник, духовний труп). Бенкет “переможців” та ірреальна сцена

Страшного Суду. Поховання обох двійників (мертвого тілом борця і мертвого духом зрадника) в одній труні задля поновлення втраченої цілості духу. “Похорон” як трагічний катарсис, каяття і покута, негачія зради (дезінтеграції ідентичності); художнє прощання з роздвоєнням – та чи назавжди?

4. Після “Похорону”: рецидиви роздвоєння й змагання до цілісності (1900-1916). Поглиблення кризи ідентичності у збірці “Із днів журби”: поезія “духового сирітства”. Філософська універсалізація проблематики духовної кризи в поемі “Іван Вишенський”. Екзистенційний парадокс “одиничного” на релігійній стадії духовного розвитку: внутрішній конфлікт між Авраамом та апостолом Павлом (беззастережною вірою і “страхом Божим”, з одного боку, та, з іншого, любов’ю до ближнього, без якої неможлива правдива любов до Бога). Духовний подвиг зречення світу і “недуга на смерть” (страх, відчай, жорстоке томління). Шлях до особистого спасіння: само-офіра чи офіра-задня-себе? Внутрішні боріння героя, драматична переорієнтація “філософської віри” зі світу “горнього”, небесного на світ “дольний”, земний, людський. Фінал поеми як трагічний катарсис, його символічна відкритість: духовне переродження, возз’єднання з Богом, розчинення в нирвані небуття, пророча “смерть на шляху”? Поема “Мойсей” – символічна автобіографія Франка, художній синтез проблематики екзистенційного вибору, сумніву, зневіри, боротьби з оточенням і самим собою. Криза ідентичності і внутрішнє роздвоєння “пророка, не признаного своїм народом”, проявлене в “діалогізмі героїв-антагоністів” (Т.Гундорова) – Єгови та Азazelя. Мойсей – переможець чи переможений у цьому поєдинку? Духовна резигнація, зневіра у Божому провидінні та справедлива покара (“смерть на шляху”) як пересторога нащадкам. Поема “подоланого сумніву” (М.Зеров) і неостаточність цього подолання. Суто психологічна інкарнація внутрішньо-особистісного конфлікту – “трагічна роздвоєність І.Франка” останніх літ (Я.Мельник): життя у двох вимірах –

реальному й ірреальному, манія переслідування злими “духами” (містифікація й демонізація особистісної “тіні”). Ненастанне жадання екзистенційного синтезу – довічне стремління до ідеалу “цілого чоловіка”.

Принципова неостаточність, незавершеність неґації роздвоєння. Ані “цілий чоловік”, ані колізія двійництва ніколи не стали для І.Франка перейденим етапом і ніколи не були остаточно поховані. Нескінченна екзистенційна діалектика внутрішньої гармонії й дисгармонії особистості не може бути до решти вичерпана триактною схемою: “цілий чоловік” (ідеал) – “поєдинок” (колізія двійництва) – “похорон” (розв’язання цієї колізії), – бо, за логікою заперечення заперечення, кожен синтез породжував антиномію, і після “похорону” щоразу воскресав “цілий чоловік”, в душі якого знову визрівав “поєдинок”.

Тихолоз Богдан (Львів)

Апологія розкутого еросу в пізній ліриці Т.Шевченка та І.Франка

Українська література в стереотипних уявленнях пересічного реципієнта постає надто вже цнотливою, сказати б, зацібнутою до останнього гудзика, мов бідолашна Квітчина Маруся. Властиво, український ерос і досі переважно асоціюється з кришталево чистою, неторканою дівочою цнотою, дбайливо стереженою та водночас незрідка брутално поганьбленою незайманістю (згадаймо хоча б широку галерею образів покриток у письменстві XIX ст.). Сексуальність як природний вияв статевої ідентичності особистості в естетичній та етичній свідомості наших літераторів та літературознавців здебільшого відсилалася – та й досі ще часто-густо відсилається – у сферу гріха (як щось непристойне, нецензурне, скандальне, сороміцьке, ба – навіть неприродне!), а відтак – підлягала (і все ще підлягає) численним моральним та мистецьким табу, обмеженням та конвенціям.

Тим часом найбільші наші класики XIX століття, Тарас Шевченко та Іван Франко, аж ніяк не сповідували цієї псевдосвященницької філософії. Навпаки: пропагували звільнення від згаданих поведінкових і психологічних заборон. Недарма у їхній пізній ліриці (пізній радше в світоглядно-естетичному, ніж у хронологічно-онтогенетичному вимірі: не в тому сенсі, що автори творили її у літньому віці – жоден із них не дожив-бо до патріарших літ, – а з огляду на “передфінальне” місце у творчій еволюції митців) з’являється відверта апологія розкутого еросу. Маю на увазі найперше Шевченкові поезії 1860 року – “Гімн черничий” та “Великомученице кумо!” (“Н.Т.”) – та Франкові вірші зі збірки “Semper tiro” – “Притичина” (1903), “Ти йдеш у вишукано-скромнім строї” (1903) та “Дівчино, каменю дорогоцінний” (із досі нерозкритою присвятою “Ф. Р.”) (1904). Основною смисловою домінантою цих творів є якраз реабілітація плотського “гріха” – *libido sexualis* – і рішуче засудження вдаваної цнотливості як значно більшої провини, аніж навіть розпуста, – як гріха проти духу, проти життя, проти людської природи.

Одразу наголошую: апологія розкутого еросу, заманіфестована в титулі цієї статті, аж ніяк не тотожна апології безмежної розпусти, розгнужданої пристрасті, так би мовити, “сексу без правил”. Навпаки: поборювання фальшивого аскетизму, показної цнотливості, протиприродної сексуальної абстиненції – це якраз вияв пропаганди, тривіально кажучи, “здорового способу життя”. Здорового не тільки (й не стільки) в медично-гігієнічному сенсі, а насамперед в етичному. Ерос розкутий – не ерос безконтрольний, лишень вільний, органічний і гармонійний, як сама природа. (Згадаймо ранню Франкову декларацію: “Вільна праця і вільна любов”). Проте волю, свободу тут слід чітко відмежовувати од свавілля й уседозволеності. Підкреслюю: цей ерос – зовсім не хаос, він має в собі логос, він доцільний і сповнений сенсу.

Зауважмо: в цьому разі не йдеться про еротичну лірику *ab definitio*. Радше про морально-філософські рефлексії на тему еросу і його етичної легітимності. Ані Шевченко, ані Франко, наскільки мені відомо, не писали так званих “еротиків” у прямому сенсі терміна – на кшталт відомих грайливих віршів О.Пушкіна (хоча й залишили нечисленні взірці так званої “альбомної лірики”), оскільки це не входило в систему тих ідейно-художніх завдань, що їх вони перед собою ставили. Ставлення до поетичного слова як до священнодіяння, культуро- і націєтворення унеможливлювало безпосередньо-стихийний, невідрефлектований гедонізм і, зокрема, еротизм. Тому еротизм Шевченкової та Франкової творчості – це еротизм витончений, сублимований, навіть десексуалізований. Скажімо, навіть “лірична драма” “Зів’яле листя”, наскрізь перейнята любовними переживаннями героя-самогубця, позбавлена виразних сексуальних мотивів і тяжіє радше до “вертерівського”, ніж до “донжуанівського” типу еротизму. Проте ті ж таки ідейно-художні завдання спонукали митців до витворення ідеалу насправду цільної, повнокровної й гармонійної людини, якій ніщо людське не чуже. Поміж тим – і еротичний потяг до супротивної статі.

І останнє застереження: інтерпретуючи проблему еросу у спадщині класиків, я свідомо уникаю біографічного дискурсу, звертаючи свою увагу натомість на дискурс світоглядно-естетичний. Мене цікавить у цьому разі *поетична проекція світоглядних переконань* письменників щодо еросу, а не “скоромні” факти їхнього життяпису, у тім числі інтимного (хоч і таке прочитання, без сумніву, можливе; інша річ, на якому науковому та етичному рівні воно провадитиметься).

Ще Юрій Шерех у статті “1860 рік у творчості Тараса Шевченка” (1962) зауважив, що в останній період своєї творчості Шевченко-філософ особливо гнівно засуджує “гріх праведний” – гріх цілібату – як “гріх проти себе самого, проти власного тіла, отже, проти власної душі. Це

гріх відмови від статевого життя, гріх неприйняття життя, неповного користування з усіх благ, які воно нам дає. [...] Ніщо не було таким далеким і чужим йому, як аскетизм. Вічно мріючи про сімейне щастя, він, однак, віддавав перевагу гульцтву над цноту [5, с. 47]. Ці спостереження, попри свій дещо загострено-провокаційний характер, напрочуд слушні. Шевченко, як відомо зі свідчень сучасників та біографів, ніколи не відзначався надмірною, гіпертрофованою цнотливістю, хоча й навряд чи був аж таким ловеласом, яким намагаються його зобразити деякі постмодерні геростратисти. Та обстоювання легітимності еросу знаходимо саме в його ліриці останніх літ. Поет, зокрема, закликає “дурну та нерозумну” ліричну адресатку, що “раю красною не знала”, “недвиги серцем”, і намарне берегла своє “ціломудріє” від “гріха прелюбодійного”: “Прокинься, кумо, пробудись, Та кругом себе подивись, Начхай на ту дівочу славу Та щирим серцем, нелукаво Хоть раз, сердего, соблуди” [4, с. 561-562] (відомий ще експресивніший варіант останнього рядка: “Хоч з псом, сердего, соблуди”). Не висловлюватиму однозначних присудів, наскільки така етична позиція й екзистенційна стратегія узгоджується з усталеною християнською мораллю (принаймні в стереотипному її розумінні); скажу лише, що вона (ця позиція) відчутно вибігає поза межі моралі громадської, патріархальної, загальноприйнятої у більшості традиційних суспільств (як селянських, так і міщанських).

Колективний же ліричний суб’єкт “Гімну черничого” взагалі доходить зазедве не до богоборства, закидаючи верховному судді й законодавцеві, що він позбавив бідолашних черниць, “окрадених небог” природного права на земне щастя й реалізацію свого сексуального потенціалу: “Тебе ж, боже, зневажаєм, Зневажаючи, співаєм: Алілуя. Якби не ти, ми б любились, Кохалися б, та дружились, Та діточок виростили, Научали б та співали: Алілуя! [...] Ти постриг нас у черниці, А ми собі молодичі... Та танцюєм, та співаєм, Співаючи, примовляєм: Алілуя!”

[4, с. 548]. Апологія еросу, що межує тут із релігійним блюзнірством (блюзнірством, підкреслюю, рольовим, персонажним, а не власне авторським), напряду пов'язана з нищівним тавруванням черничого аскетизму. Подібні акценти пізніше знайдемо й у Франковому ставленні до опозиції “ерос – аскеза як відмова від еросу”.

Як трактувати ці надто провокативні Шевченкові твори? У радянський час їх залюбки використовували як свідчення “войовничого атеїзму” “великого Кобзаря”. У теперішній “постмодерній” культурній ситуації хтось так само охоче міг би скористатися ними як черговим “компроматом” на “батька Тараса”, щоб доценту зруйнувати його “іконописний” образ (а про мене – радше “лубковий”: ікона ж бо – сакральна *ab definitio*, тим часом як лубок – дешева, примітивна, розрахована на невибагливі масові смаки профанація високих духовних вартостей). Я ж не належу ні до перших, ні до других. Моя справа в цьому разі – не засуджувати чи звеличувати, а експлікувати світоглядний сенс того чи того твору. І сенс цей, як мені здається, якраз і полягає у відстоюванні незаперечного людського права на свободу власної життєвої самореалізації, у тім числі еротичної, як вияву повноцінного віталістичного пориву. Недарма саме в контексті шевченківського *віталізму* трактує ці тексти у своїй недавній монографії Євген Нахлік [див.: 2, с. 349-357].

Твори Івана Франка, у яких відстежуються подібні мотиви, на жаль, менш знані (як і загалом – неосяжний доробок автора “Мойсея”), хоч не менш цікаві й показові в досліджуваному аспекті.

Так, на Франкову “нову співомовку” “Притичина” (зі збірки “*Semper tiro*”) рідко звертали увагу дослідники. Утім, уже Михайло Мочульський, перший рецензент цієї поетичної книги, абсолютно точно, на мій погляд, відчитав внутрішню колізію, приховану в цих позірно невинуватливих рядках. “Поет змальовує у цій невеликій п'єсі по-мистецьки і з психологічною гостротою драму, що

відбувається в серці непорочної дівчини. Героями тієї драми: непорочна дівоча душа і старий ґеній породи [себто статі. – Б.Т.]” [1, с. 199]. Властиво, цей “старий ґеній породи”, про мене, – не хто інший, як наш старий знайомий – пустотливий Ерот. Адже його майже канонічні обриси виразно вловлюються у такому ескізному поетичному портреті, що привидівся дівчині в млосному сновидінні: “Пишнокрилий, срібнолатий... Ах, якби його спіймати!.. Грації якоїсь син. Він крильцями тріпотить – Весь рожевий, тло зелене – Все круг мене, все круг мене Відлетить, то прилетить! Мамцю, мамцю, що се є? Чи метелик, чи горобчик, Чи рожевий, гарний хлопчик Мені спати не дає?..” [3, т. 3, с. 143]. На це риторичне питання відповідь може бути лише одна – таки не метелик і не горобчик, а “рожевий гарний хлопчик”-амурчик тривожить найінтимніші струни дівочого єства. “Так родиться в дівочій душі підсвідома жадоба, якої вона не локалізує (в ній дримає ще *libido sexualis*), і тому ця жадоба поволі охоплює душу чи пак цілий організм дівчини, домагаючись від неї “щастя, якого вона ще не уявляє собі, але недостатчу його відчуває” [1, с. 200], – психоаналітично витлумачує цей твір той-таки Мочульський, і з його інтерпретацією можна в загальних рисах погодитись. Тільки що, як на мене, *libido sexualis* тут уже не дримає, а якраз пробуджується від сну дитинства – до дорослого, повноцінного сексуального життя. Прикметно, що Франко в цьому вірші обирає об’єктом мистецької уваги саме момент перехідний, межовий, переломний. Сексуальність цікавить поета не в статичній формі застиглої даності, а в динаміці органічного саморозвитку особистості, внутрішньої психобіологічної метаморфози. І, власне, якраз у цьому своєрідному процесі ініціації, напівнеусвідомленого посвячення-переходу у новий, ще незнаний, світ відчуттів і почуттів, вкорінені особлива зворушливість твору, його теплий емоційний колорит, грайливість і граціозність авторської художньої фантазії та точність психологічної

емпатії. (Цікаво, що суб'єктом цієї емпатії – вчування в дівочу душу – у цьому разі є письменник-чоловік).

Те, що в поезії “Притичина” видавалося дотепним жартом, психологічно-побутовою замальовкою, у циклі “Із книги Кааф” транспонується у тональність серйозної, поважної філософсько-ліричної рефлексії. У дещо контroversійних поезіях “Ти йдеш у вишукано-скромнім строї...” та “Дівчино, каменю дорогоцінний...” (“Ф. Р.”) Франко ніби розширює межі гуманності, реабілітуючи людську тілесність і рішуче засуджуючи фальшивий, на його тверде переконання, аскетизм – аскезу плоті, а не аскезу духа. Ідеал повного життя, у якому б дух і тіло єдналися у вищій гармонії, просвічує з цих дещо викличних (як на той час) терцин, що містять заклики ловити прекрасні миті земного існування, сповна користати з “весни молодості”, черпати з “криниц[i] втіхи життєвої” [3, т. 3, с. 167] і щиро ділити з людьми свій “багатий скарб чуття й любові” [3, т. 3, с. 168], не марнуючи його. У вірші “Дівчино, каменю дорогоцінний...” Марія Єгипетська (легендарна блудниця, що покалася у своїх гріхах і знайшла блаженний спокій в пустельному усамітненні) стає для поета парадигмою праведної поведінки, однаке не завдяки її каяттю, а якраз всупереч йому (sic!). Марія звеличується за те, що безкорисно дарувала “рай на своїм лоні” усім, хто його потребував – отже, з ортодоксального погляду, чинила страшний гріх. (Зауважмо той-таки образ-топос “раю красного”, що й у “Великомученице кумо!” Т.Шевченка – своєрідний символічний “місточок” між двома геніями у трактуванні спільної екзистенційної теми) Тож і свою ліричну адресатку суб'єкт закликає: “Сій радощі, плекай любовні мрії І жаль гони від свого порога За прикладом єгиптянки Марії” [3, т. 3, с. 169]. Така неканонічна інтерпретація християнського сюжетно-образного матеріалу засвідчує нетотожність Франкової моралі (як, до речі, й Шевченкової), хоча й заснованої на євангельській заповіді любові, традиційній релігійній етиці. Утім, апологія

розкутого еросу, звільненого од соціальних умовностей, аж ніяк не означає пропаганди статевої розпусти; радше навпаки, застерігає від неї. Адже ніщо так не сприяє розпусті, як надмірна й показна цнотливість. Вимога актуалізації любовно-еротичного потенціалу людини як явища природного й органічного насправді не заперечує християнства, а тільки дещо модернізує й модифікує узвичаєне й часто-густо спрофановане розуміння його догматів.

Для мене – в межах цієї студії – залишається принаймні ще одне важливе питання. Чим пояснюється звернення двох поетів до ліричної апологетики вільного еросу саме в досить зрілому, навіть, так би мовити, “перезрілому” віці, коли, здавалося б, давно вже відбували юнацькі пристрасті, і любовні захоплення фігурують хіба що в модусі спогаду? (Обом поетам в часі написання згаданих творів було близько п’ятдесяти літ: Шевченкові – 46, Франкові – 47-48; майже повна онтогенетична “синхронність” актуалізації спорідненої проблематики у двох поетів-мислителів ще раз підкреслює не випадковість, внутрішню зумовлену закономірність ідейно-художнього суголосся в трактуванні екзистенціалу любові). Звісно, можна психоаналітично рефлексувати над останнім “надвечірнім” піком чоловічої сексуальності напередодні полудня віку та неминучими змінами у віковій психології, що призводять до своєрідного “старечого” гедонізму й “осінніх” спалахів еротизму (згадаймо деякі деталі біографії пізнього Й.В.Гете). Та, про мене, мотивація може бути радше така. Апологія розкутого еросу – це вияв, з одного боку, сублимації до кінця незреалізованих потенцій двох творчих мужів, далеко не щасливих в особистому (і, сміємо гадати, в інтимно-сексуальному) житті, компенсації їх невичерпаного, нерозтраченого, глибоко потамованого любовного скарбу. З іншого ж боку, проповідь еротичної свободи (аж до “невздержливості”), вочевидь, пов’язана з ностальгією за власною відбуваюлою, незворотно втраченою молодістю.

І ще одне важливе міркування: парадигма ідеального еросу в кожного з митців була не епікурейсько-гедоністична (донжуанівська), а сімейно-подружня, родинно-шлюбна (її взірцеві втілення в античній міфології – Одисей і Пенелопа, Філемон і Бавкіда – ідеальні образи подружньої вірності і щасливої шлюбної пари). Властиво, подружня вірність – ось природна межа розкутого еросу, та грань, за якою він і справді перетворюється на гріховну пристрасть. Оскарження ж незайманості й тлумачення цноти не як чесноти, а радше як перепони, якої треба позбутися, – це скорше вислід полемічної пересадки, інтелектуальна провокація закостенілій суспільній псевдоморалі, ніж щире переконання, а тим паче – ніж рекомендація, інструкція до дії.

Тож апологія розкутого еросу у творчості Тараса Шевченка та Івана Франка – наголошу у підсумку – це не пропаганда імморалізму. Це радше вияв нездоланного “бажання життя”, яке сам автор “Мойсея” вважав найприкметнішою рисою творчості свого великого попередника-“Кобзаря”. (“Коли б мені довелося звести поезію Шевченка до однієї формули, – писав Франко у статті “Тарас Шевченко”, – то я був би схильний назвати її поезією бажання життя. Вільне життя, нічим не опутаний [sic!] розвиток одиниці і всієї суспільності – це ідеал, якому Шевченко був вірний протягом усього життя” [3, т. 39, с. 254]). Можна з певністю сказати, що цьому-таки ідеалові зберігав усежиттєву вірність і сам Франко. Бажання життя, що проймає творчість наших геніїв, – це та нездоланна вітальна жага, яка все-таки перемагає холодний подих смерті поза плечима. Той подих, що невідступно переслідує кожного на землі сущого, народженого в гріховному і священному водночас пориві еросу.

1. Мочульський М. “Semper tiro” // Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів.: Вид-во “Ізмарагд”, 1938. – С. 191-211.

2. *Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики.* – Львів: ЛВ ІЛШ НАН України, 2003.

3. *Франко І.Я.* Зібрання творів: У 50 тт. – К.: Наук. думка, 1976-1986.

4. *Шевченко Т. Кобзар / Вступ. ст. акад. М.Рильського.* – К.: ДВХЛ, 1960.

5. *Шерех Ю.* 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: 3 тт. – Т. III.* – Харків: Фоліо, 1998. – С. 29-51.

Тихолоз Наталя (Львів)

Естетичні моделі гри у збірці казок Івана Франка «Коли ще звірі говорили»

Ігровий первень у художній творчості надзвичайно істотний, хоч і не єдино значущий (адже більшість справжніх шедеврів своїм існуванням завдячують не тільки грі фантазії й інтуїції митця, й напруженій і серйозній праці). Особливо естетично продуктивним є використання ігрових моделей у різних жанрах літератури для дітей, чи не найважливіший із яких – казка. Дивний казковий світ – це світ неперевершеної гри уяви, взорованої на предковічні фольклорно-міфологічні кшталти.

Збірка казок про тварин “КОЛИ ЩЕ ЗВІРІ ГОВОРИЛИ” І.Франка, створена протягом 1896 - 1898 років, а вперше опублікована у 1898 році, багата на ігрові ситуації різного виду й масштабу. Ігрові моделі, які є предметом Франкової інтерпретації, – не оригінальні витвори письменницької фантазії, а фольклорні “кліше”, запозичені з творчості інших народів (із німецьких, сербських, російських, грецьких, індійських казок) та суттєво переосмислені відповідно до авторських творчих намірів. Письменник, зокрема, якісно змінює ідейно-естетичну “фізіономію” своїх казок, порівняно з їхніми передтекстами: зміщує проблемні акценти; вводить мотиваційну базу ролей

персонажів; ставить звірів у рамки певних законів, порушення яких тотожне смерті. Відтак художні ситуації Франкових казок є умовно змодельованою дійсністю, у якій звірі діють у визначених часопросторових межах, виконують певні ролі і підпорядковуються кодексу обов'язкових правил. Властиво, йдеться про *sui generis* ігрову діяльність; адже окреслені щойно характеристики – атрибутивні властивості гри як такої.

У збірці “КОЛИ ЩЕ ЗВІРІ ГОВОРИЛИ” простежуються два основні типи ігрових моделей: універсальна і локальні. Художню дійсність цілої збірки можна розглядати як **універсальну ігрову модель боротьби за існування** – тотального агону за земні блага й терен самоутвердження, де перемагає найсильніший (фізично чи розумово), слабший неодмінно гине, а правила встановлює сама природа. Конкретними варіантами цієї всезагальної ідейно-сюжетної матриці-інваріанту є **локальні ігрові моделі**, серед яких аналітично виокремлюються такі різновиди:

1. Гра як відстоювання честі і гідності.
 - 1.1. Відстоювання честі у спортивному змаганні.
 - 1.2. Відстоювання честі у військовому змаганні.
3. Гра як змагання за соціальну роль.
4. Гра як змагання за життя на смерть.

Схарактеризуймо ж особливості художньої інтерпретації цих ігрових моделей у казках збірки «Коли ще звірі говорили».

1. Гра як відстоювання честі й гідності.

Етичні категорії честі й гідності відбивають ставлення людини до самої себе і ставлення до неї суспільства. Відтак честь і гідність потребують від суб'єкта постійно підтримувати ту репутацію, яку він вважає гідною самого себе. Приниження ж честі й гідності вимагає певного реваншу над кривдником. Протягом століть форми реабілітації честі були різними. Однією з цих форм є гра, зокрема агонального типу. Сюжетні колізії казок збірки “КОЛИ ЩЕ ЗВІРІ ГОВОРИЛИ” відбивають деякі з цих ігрових моделей відстоювання честі.

1.1. *Відстоювання честі у спортивному змаганні.*

Цей тип ігрової моделі представлений у казках “*ЛИСИЧКА І РАК*” та “*ЗАЄЦЬ І ЇЖАК*”. Ролі героїв у цих казках розподілені за двома категоріями: прудконогий кривдник (Лисичка, Заєць) та хитрий, хоч і менш спритний, скривджений (Рак, Їжак).

Лисичка (з казки “*ЛИСИЧКА І РАК*”) та Заєць (з казки “*ЗАЄЦЬ І ЇЖАК*”) насміхаються відповідно з Рака та Їжака, піднімаючи на глул їхню повільність та незграбність. А Заєць на чемне Їжакове привітання відповідає грубо, зневажливо. Принижуючи його гідність, Заєць зачіпає і найболючіше Їжакове місце – глазує з його кривих ніг. “Ся насмішка дуже розсердила Їжака, бо вже що як що можна йому говорити, все він знесе, але коли хто його ноги бере на кпини, то він того не може дарувати, власне для того, бо з Божого допусту ноги у нього криві” [2; т. 20; 93]. Ця насмішка – виклик на гру-змагання; вона виконує функцію кинутої у суперечці рукавички. Почуваючи себе ображеними, Їжак та Рак виступають ініціаторами протиборства. Ображені звірі б'ються об заклад зі своїми кривдниками (у казці “*ЗАЄЦЬ І ЇЖАК*” ставкою у грі є кварта горілки та дукат; Рак же сперечається з Лисичкою “на інтерес”, ставка у грі тут – моральне задоволення переможця).

Сюжет у казках розгортається за зразком спортивної ігрової моделі і має всі її риси: для обох партнерів гра є абсолютно добровільною діяльністю, яка відбувається у визначений час (у “святу неділеньку, під осінь уже, саме коли гречки відцвітали” [2; 20; 92] у казці “*ЗАЄЦЬ І ЇЖАК*”) і на певному місці (на ниві у казці “*ЗАЄЦЬ І ЇЖАК*” та біля “корчика” в казці “*ЛИСИЧКА І РАК*”); за наперед визначеними правилами – учасникам слід чимшвидше добігти за певним маршрутом до призначеної мети. Опонентами керує бажання виграти, перемогти суперника. Гра набуває форми спортивного змагання, у якому кожен поривається бути першим. А в казці “*ЗАЄЦЬ І ЇЖАК*” агон

навіть переходить в агонію. Прагнення виграти у Зайця таке пристрасне, що доводить його до летального кінця: “Так він (Заєць. – Н.Т.), бідолаха, бігав, бігав сімдесят і три рази там і назад, а Їжак завсіди був “уже тут”. <...> А сімдесятий четвертий раз уже Заєць не добіг до мети. Саме на середині ниви впав на землю, кров бухнула йому з горла, і він сконав на місці” [2; т. 20; 94].

Заклад виграють скривджені Їжак та Рак. Проте свою честь вони відстоюють ошуканством і обманом, порушуючи правила гри. А Заєць навіть за Їжакові амбіції поплатився життям. Захисники власної честі перемагають своїх суперників не силою спритності (що було умовою гри), а силою розуму, хитрості. Тут порушується розпорядок локальної ігрової моделі, проте таким чином тільки справджуються закони моделі універсальної; тобто Їжак і Рак переступають правила, умовлені ним у грі-змаганні із Зайцем і Лисичкою, але вони при цьому повністю зберігають свою вірність лісовому кодексові “боротьби за існування”.

1.2. **Відстоювання честі у військовому змаганні.**

Війна як форма агону сюжетно оприсутнена у двох казках збірки: “КОРОЛИК І МЕДВІДЬ” та “ВІЙНА МІЖ ПСОМ І ВОВКОМ”. Королик (із казки “КОРОЛИК І МЕДВІДЬ”) уважає справою честі оголосити Медведєві війну, оскільки той обізвав Короликових дітей “потерчатами” (байстрюками, приبلудами, загубленими, не знати чийми дітьми). Амбітний вовк (із казки “ВІЙНА МІЖ ПСОМ І ВОВКОМ”) теж почуває себе зневаженим через те, що вірний своєму господарєві Пес Гривко не допоміг йому поласувати поросятами. Тому Вовк викликає Пса на війну.

Війна – це вже не “єдинична”, а командна гра. Відтак кожен із суперників добирає собі військо з кола близьких за духом друзів: Королик “поскликав усю пташню, а ще більше лісової дрібноти: мух, чмелів, шершнів, комарів” [2; т. 20; 96]; Медвідь же гукнув собі на допомогу Вовка, Кабана, Лиса, Борсука, Серну, Зайця – усе, що “тільки бігає по лісі на чотирьох ногах” [2; т. 20; 96]. У

казці “ВІЙНА МІЖ ПСОМ І ВОВКОМ”, сюжет якої ґрунтується на фольклорному мотиві війни свійських та диких тварин, головні герої – Пес Гривко та Вовк – віднаходять собі “лицарів-союзників” відповідно серед приручених людиною звірів та лісових мешканців. Ув обох казках сили суперників кількісно рівні.

Часопростір баталій чітко локалізований: вирішальний бій має відбутися “скоро світ” біля королікової домівки [2; т. 20; 96] (у казці “КОРОЛИК І МЕДВІДЬ”) та “ще не світ не зоря” “коло дуба на поляні” [2; т. 20; 119-120] (у казці “ВІЙНА МІЖ ПСОМ І ВОВКОМ”). “Ці домовленості щодо часу й місця битви, – як зазначає Йоган Гейзінґа, – мають величезне значення як свідчення того, що війна була змаганням честі, а zarazом – і правовим розв’язанням суперечки” [1; 116]. Битві передуює військова нарада у кожному з ворожих таборів, на якій звірі визначають стратегію і тактику боротьби, гасло, розміщення військ, призначають генерала. Умови війни не визначаються попередньо і не узгоджуються між воюючими сторонами, оскільки вважаються зрозумілими самі собою. Війна мислиться як “кровава” й смертельна. Сама війна як організована боротьба між двома суперниками набуває в казках трагікомічних рис. Переможцями у воєнній грі за честь стають скривджені і упосліджені звірі.

1.3. Гра як змагання за соціальну роль.

Соціальна роль зумовлює місце індивіда у системі суспільних відносин. Гра як змагання за соціальну роль передбачає вміння героя перевтілитися з однієї, актуальної, ролі в іншу, якій відповідає бажаний соціальний статус. Для цього слід вчасно одягнути маску. Світ постає в контексті цієї гри як великий театр, де кожен – актор певного амплау. Мистецтво перевтілення вимагає від героя неабияких артистичних здібностей. Він мусить повсякчас прикидатися і хитрувати.

Так, у казці “ОСЕЛ І ЛЕВ” Осел бажає посісти місце Лева – царя звірів – на лісовій ієрархійній драбині. Тому традиційно недоторопний віслук виявляє незвичні для

нього здібності: він вправно грає роль царя звірів, майстерно наслідуючи усі риси його характеру (безстрашність, гордість, владність тощо) і посиляючись на атрибути царської влади (письмове підтвердження монаршого статусу, царську печатку). Але цілковите й незаперечне утвердження Осла в ролі володаря звірячого царства має відбутися після “трібування” (змагання). Умови змагання визначає герой, відповідність якого соціальній ролі ставиться під сумнів, – Лев: “Ходімо в ліс, хто за годину наловить більше звірів, той буде правдивий цар” [2; т. 20; 79]. Зрештою Лев визнає свою поразку у змаганні з Ослом, адже останній переконав попереднього правителя у своїй вищості, силі і владності, хитрістю здобувши собі більше здобичі, ніж упольовав Лев. До того ж, Осел фіктивно розширює спектр можливостей володаря: він нібито може ловити звірів, “що в повітрі літають” [2; т. 20; 79].

Таким чином, ігрова модель змагання за соціальну роль трактується як артистична диверсія лукавого героя в табір вельможної тупості. Тут “сам акт ошуканського перехитрування когось іншого стає темою змагання, ба навіть новим ігровим сюжетом” [1; 64].

Гра як змагання за життя на смерть.

Гра як змагання за життя на смерть існує в історії людської культури віддавна. Це і гра-битва між витязями, інтересом у якій є бажання випробувати власну долю, перевірити на правдивість пророцтво чи гадання оракула; це й кориди, у якій бездушна смерть доконче мусить когось забрати з собою – або бика, або матадора. Уже сама модель гри як змагання за життя на смерть передбачає загибель одного з опонентів. Смерть – необхідна умова й очевидний результат гри для всіх учасників, окрім переможця. Адже це – гра на виживання; усі, крім одного (найсильнішого чи найспритнішого) конче мусять згинуть. Відсутність смерті у цій ігровій моделі веде до порушення приписів гри, позбавляє її “ігрового характеру”. А “сутність гри саме в тому й полягає, щоб гравці дотри-

мувались правил – щоб гра була чесна” [1; 64] (Й.Гейзінга). Отже, без смерті гра не відбудеться.

Неминучість смерті у грі загрожує звірам у казці “Лис і Дрозд”, які опинились у ямі і не можуть з неї вибратися. Голод змушує героїв (Кабана, Лиса, Вовка, Зайця) вдатися до гри на смерть, результат якої збереже її переможцям життя. Хитрий Лис оголошує правила гри: “Хто найтонше (чи “найгрубше” [2; т. 20; 87]) голосом потягне, того ми й з’їмо” [2; т. 20; 87]. Перебування персонажів у горизонтально замкненому просторі, який унеможливає здобуття собі їжі іншими способами, змушує героїв по кілька разів грати в одну й ту ж гру, але зі щоразу зміненими правилами. Це – гра на вибування, кількість учасників у якій все меншає. Фіаско у грі поступово зазнають найслабші фізично та інтелектуально звірі.

Ця гра демонструє бажання звірів вижити у скрутній життєвій ситуації. Персонажі розуміють її як єдино можливий у цих умовах спосіб буття у світі. При цьому сама гра є вигадкою Лиса, хитрою пасткою, котру він розкладає на своїх менш лукавих колег по нещастю. Підпорядковуючись законам боротьби за виживання (правилам універсальної ігрової моделі), Лис майстерно і спритно, хоч, безперечно, й жорстоко використовує їх у локальній ігровій моделі, яку сам і створює, а до того ж за потреби (коли міняється кон’юнктура) перетворює, змінюючи правила. (Відтак гра на виживання в ямі – мікро-модель загальноприродної гри всіх і вся у боротьбі за існування). Тож не дивно, що саме Лис, єдиний із чотирьох, у напруженій, повсякчас на грані смерті, ситуації виживає і стає переможцем, як завше, виходячи сухим з води. Отже, гра як змагання за життя на смерть за своєю суттю жорстока й немилосердна: на всіх учасників неминуче поширюється дія її законів, безжальність яких очевидна.

Назагал, ігрові моделі Франкових казок, які розмаїто варіюють глобальну проблему змагання живих істот у

боротьбі за існування, виконують дві взаємодоповняльні функції – *гедоністичну* й *дидактичну*. Розважаючи читача потішними перипетіями напружених і часто непрогнозованих ігрових сюжетів, митець водночас і навчас своїх реципієнтів непростой екзистенційної стратегії.

1. *Гейзінга Й.* Homo Ludens / Пер. з англ. О.Мокровольського. – К.: Основи, 1994.

2. *Франко І.Я.* Збір. творів: У 50 томах. – К.: Наук. думка, 1976-1986. – т. 20.

Траченко Оксана (Львів)

Стилістична стратифікація заголовкової лексики в поезії І.Франка

Як показують спостереження, лексика назв поетичних творів І. Франка стилістично неоднорідна. Для опису стилістичної диференціації заголовкової лексики приймемо поділ всієї сукупності слів сучасної української мови на дві підмножини: слова, які мають лексико-стилістичну парадигму – поетичні слова, архаїзми, іноземні слова, книжні слова, неологізми, сленгізми, колоквіалізми, жаргонізми і т. ін.; слова, які не мають лексико-стилістичної парадигми; сюди відносяться нейтральні слова, терміни, номенклатурні слова і т. ін. Слова, які входять у лексико-стилістичну парадигму, належать до двох великих класів – слів високого стилістичного тону і слів пониженого стилістичного тону.

У класі слів високого стилістичного тону слід, перш за все, виділити пласт поетичної і книжкової лексики: *Азъ покой, Вразуми м, Живъ боудоу, Блюдитесь б са полуденнаго, Во человецах благоволеніе, Блаженный муж* і т. ін. До цього ж класу належать і іноземні слова та словосполучення: *modern, idylla, semper tiro, anima saltans, sic transit, vivere memento, semper idem, hausordnung*. І слова високого поетичного стилю, які створюють високий

наративний стиль, і іноземні слова, які вживаються у своїй первинній функції для створення іноземного колориту, будучи у загальному випадку засобом достовірного опису подій, можуть використовуватися для передачі найрізноманітніших стилістичних відтінків.

Більш широко представлені слова зниженого стилістичного тону, зокрема розмовні слова і словосполучення: *зближаєсь* (*Зближаєсь час із серцем, б'ючим в груди*), *скванно* (*В снах юності так скванно ми шукаєм*), *се* (*Се дім плачу, і смутку, і зітхання*), *гей* (*Гей, описали нас, немов худобу*), *кожда* (*Кожда пісня моя*), *цур* (*І знов рефлексії! Та цур же їм*), *бо* (*О, бо і я зазнав раз щось такого*), *тям* (*Поете, тям, на шляху життєвому*), *хлоп* (*Чого ти, хлопче, вбравсь у стрій лицарський*), *живо* (*Стаяли живо сніги, розірвали морози окови*), *ой* (*Ой, брязнула шибка...*), *ох* (*Весно, ох, довго ж на тебе чекати*) і діалектизми: *дорогов*, *коверці*, *нездалі*, *хочесь*. Слова зниженого стилістичного тону виконують різні функції: 1) передають емоційність і експресивність розмовної мови; 2) є засобом мовної характеристики дійових осіб; 3) сприяють виявленню авторської і текстової модальності.

До пласту лексики, яка не має лексико-стилістичної парадигми, належать терміни: *алегорія* (*Не алегорія*), *строфа* (*Строфи*), номенклатурні слова: *соловей* (*Ще щебече у садочку соловей*), *журавлі* (*Журавлі*); історизми: *конкістадори* (*Конкістадори*), *Пілат* (*Легенда про Пілата*); авторські неологізми: *ботокуди* (*Ботокуди*), *воронізація* (*Воронізація*). Призначення цих груп слів визначається художнім замислом конкретного тексту. Номенклатурні слова є часто матеріалом для побудови зоометафор: *Ми оси, ми оси*; терміни і авторські неологізми є зручним засобом передачі авторського задуму; однак при цьому вони не є явищем “фотографічним”, а тільки засобом побудови художніх образів, які втілюють авторську модель “світу земного”.

У цю ж парадигму входить і нейтральна лексика. Як показує аналіз, вона складає переважну більшість загального словникового фонду заголовків. Вираженість заголовків нейтральною лексикою зовсім не означає, що ці заголовки невиразні чи “сірі”. Виразність нейтральної лексики, характерними рисами якої є частотність, полісемія, широкі можливості сполучуваності, денотативний характер інформації, а також певний запас позатекстових “асоціативних” сенсів (наприклад, *осінь, вечір, вітер* і т.ін.) полягає у її здатності співвідноситися з широким колом явищ, що призводить до виключно значної семантичної ємкості цього класу слів: *Лице небесне прояснилось, Осінній вітре, що могучим стоном, Гадки над мужицькою скибою* та ін. Цю тезу можна проілюструвати і на назвах поетичних збірок *З вершин і низин, Із днів журби, Давне і нове* і поетичних циклів *Веснянки, Осінні думи, Профілі і маски, Картка любові* та ін. Стилістично нейтральні слова складаються, в основному, з конкретної лексики, яка позначає предмети і явища, що сприймаються чуттєво. Вони є винятково вдячним матеріалом для побудови художніх образів: *Човен, Каменярі, В шинку* і т. ін. Прості слова, які здаються прозаїчними і позбавленими поетичності, стають основою ємких образів і художніх деталей: *Як лампа розбита, Обрубане дерево знов зеленіє, Ой ти, дівчино, з горіха зерня, В природи нема ні ядра, ні лупини*. У поетичному контексті такі “прості” заголовки отримують текстуальні прирощення значення і на виході з тексту стають настільки вагомими і мудрими, що їх “простота” виявляється сильнішою і більш значимою, ніж найпретензійніші заголовки.

Усі перелічені класи стилістично нейтральної і стилістично забарвленої лексики на виході з поетичного тексту являють собою елементи узагальненої художньої авторської моделі дійсності. З одного боку, вони несуть ознаки цієї моделі, а з іншого – залежно від своїх стилістичних характеристик і цілей використання –

виконують різні художні функції. Стилiстично забарвлена лексика сприяє створенню бiльшiї достовiрностi зображуваної дiйсностi. Стилiстично нейтральна лексика, яка може спiввiдноситися з широким колом предметiв i явищ, характеризується винятково значною семантичною ємкiстю i є лабiльним матерiалом для побудови художнiх образiв.

Франко Андрiй (Львiв)

**Що спонукало iвана Франка здiйснити
прозовий український переклад твору Я.Каро
“Беата й Гальшка”?**

Безпосередньому здiйсненню перекладу передували детальна пiдготовча пошукова робота I.Франка, опрацювання вiдповiдного науково-джерельного апарату, з'ясування пiдґрунтя, iсторичного тла написаного переважно на iсторичних джерелах прототексту – працi польського письменника А.Пшездзецького, що з'явилася у Кракові 1868 р. у збiрнику “Jagiellonki polskie w XVI wieku. Obrazy rodziny i dworu Zygmunta I i Zygmunta Augusta, królów polskich”. Власне, це дослiдження i стало основою творчої iнтерпретацiї перебiгу подiй, змальованих в оповiданнi Я.Каро, яке, на думку I Франка, не було “здобутком його власних дослiдiв, але являється досить близькою, декуди вкороченою... i популярнiше виконаною переробкою джерелової працi польського письменника Александра Пшездзецького...” [2, 4].

Оповiдання нiмецького iсторика єврейського походження, професора унiверситету у Вроцлавi Якоба Каро “Beata und Halszhka. Eine polnisch-russische Geschichte aus dem 16-ten Jahrhundert” (Вроцлав, 1883), як зазначив у передмовi до україномовного перекладу I.Франко, “являється настiльки важним причинком до iсторiї одної з найвизначнiших родин Пiвденної Руси, що я вважав

відповідним присвоїти її нашій освіченій суспільності через переклад на нашу мову” [2,4].

Не зайвим тут буде зауважити, що І. Франка далеко не в останню чергу зацікавили гостра фабульна динаміка, експресія, ілюстративність сюжету, поєднання белетристичних та публіцистичних елементів у тканині твору, події котрого базуються на історично підтверджених фактах. Емоційний фактор надає праці Я.Каро, послуговуючись лексемою І.Франка, “артистизму”, романтичного забарвлення, чарівного шарму у зображенні персонажів. Захоплюючий сюжет твору розгортається у детективному руслі просто-таки калейдоскопічно шляхом реального відтворення “досить незвичайної навіть на ті часи романтичної історії” [4,146] за допомогою майстерних засобів зображення несподіваних зигзагів драматичної долі українсько-польської родини на тлі безпосереднього втручання у ці складні життєві перипетії самих польських королів Зигмунта I Старого, його сина Зигмунта Августа, королеви Бони Сфорци д’Арагона та інших можновладців королівського двору. “Співця контрастів” (за С.Єфремовим) І.Франка не могла не зачепити за чутливі письменницькі душевні струни, поряд з іншими колізіями оповідання, і трагічна розв’язка твору. І.Франко поставив перед собою надзавдання, надмету, ознайомившись із вищезгаданими працями. Маємо всі підстави без перебільшення стверджувати, що це був, якщо можна так висловитися, не просто дослівний “механічний” літературний і, ясна річ, високохудожній у виконанні І.Франка переклад. Вибір саме цієї праці з відповідною української тематикою і проблематикою не був випадковим явищем чи результатом збігу обставин. Важливі виправлення, доповнення, підтекстові коментарі і примітки, цитуючи І.Франка, “лишаються властивістю” українського перекладу [2,4]. Доносячи до широкого українського читача пам’ятку життя і діяльності яскравих представників генеалогічного древа Острозьких, І.Франко своєю публікацією акцентував увагу допитливого реципієнта на спадкоємності укра-

їнських традицій, на перманентному процесі формування української історії, важливості усвідомлення її тягlosti. Адже рід князів Острозьких походив від великого київського князя Володимира Святославича і Данила Галицького. У праці Я.Каро висвітлюється діяльність трьох реальних історичних постатей княжого роду Острозьких, серед них – двох найвизначніших діячів: першого гетьмана Великого князівства Литовського Костянтина Івановича та його сина, мецената української культури, великого магната князя Василя-Костянтина. Саме ці та інші волинські князі (найзаможніша ланка українського привілейованого стану) і впливові шляхетські родини українського походження (з них в оповіданні німецького професора фігурують князі Федір, його сини Дмитро та Роман Сангушки, королівські секретарі Іван Горностай, Василь Полубенський, Іван Василевич та ін.) формували кістяк “руського нобілітету”, української шляхти кінця XV – початку XVII ст., ролі якої в українській історії І.Франко надавав особливого значення [6, 88-99].

Перекладаючи влітку 1911 р. працю Я.Каро, І.Франко старанно “студіював” відповідний джерельний матеріал, передусім той, що стосувався історії визначного українського княжого роду Острозьких, зокрема, з публікації “Archiwum książąt Sanguszków w Sławuckie, wydane przez Bronisława Gorczaka, konserwatora tegoż archiwum, t. IV, 1535-47, we Lwowie, 1890”. Франковий переклад друкувався у 1912 р. частинами у газеті “Діло”, починаючи з № 185, де під рубрикою “Новинки” вміщено без назви його передмову, закінчуючи № 206. Я.Каро ніде, крім єдиного разу в передмові, не супроводив текст ні довідковим апаратом, ні примітками. І.Франко ж, на відміну від німецького вченого, доповнив переклад коментарями до передмови, I, III і IV розділів. До передмови український перекладач додав бібліографічний опис праці А.Пшездзецького, у I розділі пояснив значення слова серебщина, у III розділі вказав на те, що Ян Радванський переклав польською мовою для родинного архіву князів

Сангушків матеріали з деяких актів судового процесу 1555 р. (за книгою судових зізнань, що зберігається у бібліотеці Чеського музею у Празі) і на те, що з цього перекладу пізніше користав А.Пшездзецький; також в одному місці І.Франко виправив “трохи недокладний” переклад Якобом Каро уривку з праці А.Пшездзецького, додав ґрунтовну примітку-коментар (29 підтекстових рядків) про подробиці латинських і чеських написів на надгробному пам’ятнику князеві Дмитру Сангушкові у церкві св. Миколая, розташований у чеському містечку Яроміржі. У цьому ж розділі І.Франко у підрядковому коментарі подав стислий опис тлінних останків із слідами насильницької смерті князя Д.Сангушка (заподіяної йому у 1554 р.), виявлених у 1860 р. його далеким родичем князем Романом Сангушком під час ексгумації. У примітці до IV розділу І.Франко вмістив дослівний переклад з латинської мови королівського мандату (з покликом на міський архів Львова).

Задекларовані у передмові І.Франка до праці Я.Каро деякі “поправки і доповнення”, які планувалося подавати “в нотатках під текстом” [2,4] не побачили світ з якихось причин у публікації твору у газеті “Діло”. Це стосується насамперед “похвального вірша польського поета з руського роду” Андрія Крицького, присвяченого красі та незвичайним чеснотам Беати Костелецької, надрукованого пізніше І.Франком у здійсненому ним перекладі з латинської мови на українську (грудень 1912 р.) у дослідженні вченого “Шість записів князя Іллі Костянтиновича Острозького з р. 1535-1540” [4,147]. І.Франко науково опрацював свій переклад праці німецького професора, подавши передрук тексту всіх шести листів Іллі Острозького у вищезгаданій статті із “Архіву Сангушків”, а також ґрунтовне “Переднє слово” та пояснення до вміщеного ним архівно-актового матеріалу. В основі мови листів І.Острозького лежить, на повне переконання І.Франка (у доробку якого було чимало фахових мовознавчих досліджень), саме народна українська мова з уживанням

білорусизмів і полонізмів, характерна для “руських магнатів”, котрі користувалися нею у королівській канцелярії, судочинстві, діловодстві [4, 146]. Три останні листи присвячені якраз героїням оповідання Я.Каро, насамперед, жінці Іллі Острозького Беаті Костелецькій та частково стосувалися ще ненародженої тоді їхньої дитини Гальшки. Зміст листів та їх вплив на долю головних персонажів – ключовий момент “монографії” німецького вченого, сюжетна зав’язка оповідання, від якої залежить хід усіх подальших подій. Івана Франка як джерелознавця та історика української культури особливо цікавили “писані пам’ятки” з власноручними підписами Острозьких, а не лише хоч і талановиті, але все ж дещо суб’єктивні через жанрову природу белетристичні твори-інтерпретації-“переспіви”, а також реалістичні історичні оповідання і навіть джерельно опрацьовані наукові обробки.

Цю проблематику осмислювали також інші українські вчені, зокрема: галицький історик І.Шараневич [5, 1-200], К.Мельник [3, кн.1-3], яка перекладала працю Я.Каро російською мовою з примітками-коментарями, написаними її чоловіком, видатним істориком В.Антоновичем. Надзвичайно складній долі Беати Костелецької та її доньки Гальшки Острозької присвятив стислі “уваги” М.Грушевський в “Історії України-Руси” [1, 631]. О.Огоновський написав трагедію “Гальшка Острозька” (1881).

Відділ франкознавства Львівського відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, де автор цього дослідження має честь працювати, підготував до друку II-й додатковий (до Зібрання творів Івана Франка у 50-ти томах) том прозової перекладної спадщини І.Франка, де буде вміщено з розлогими коментарями-примітками дослідницького характеру текстологічно упорядкований Франковий переклад твору Я.Каро “Беата й Гальшка” (відповідальним секретарем і одним із упорядників II-го тому є автор цієї статті).

1. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. К., 1995. Т.6.
2. "Діло". 1912. №185. 16(3). VIII.
3. "Киевская старина". 1890. Т.28.
4. Франко І. Збір творів: У 50 томах. К., 1983. Т. 39.
5. Шараневич І. Гальшка, княгиня Острозька. Оповідання історичне. Львів, 1880.
6. Яковенко Н.М. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст. (Волинь і Центральна Україна). К., 1993.

Хавкіна Ірина (Харків)

Українська романтична поезія 20-х – 40-х рр. XIX ст. в оцінці І.Франка

1. Франко чимало уваги приділив аналізу раннього етапу побутування романтичного напрямку на українському терені. У ряді розвідок він розглянув ранній український романтизм як суспільно-культурний феномен, що цілковито перебував у контексті загальноєвропейських процесів, а також вдався до характеристики найвидатніших постатей у тогочасному літературному житті.

І. Франко звертався до з'ясування специфіки романтичної рецепції народної творчості як однієї з визначальних рис літературного відродження. Він ставив за мету визначити провідні елементи романтичного світогляду, особливості поетики, схарактеризувати оригінальний символічний код художньої творчості романтиків. Його досвід, особливо у вивченні народно-поетичного компоненту романтичної творчості, її символічного шару, пізніше використаний науковцями, ставши за міцне підґрунтя для подальшого аналізу створеного романтиками національного міфу. У розвідках вченого - оглядових, теоретико-літературних, присвячених окремим поетам - містився ряд цінних зауважень загального характеру стосовно романтизму і його реалізації в Україні.

І. Франко наголошував, що "однією з рис романтизму XIX ст. була емансипація особистості, підкреслене не раз вивищування свого "я", обговорення одиниць незвичайних і геніальних" (4; 279).

Аналізуючи специфіку творчості ряду українських романтиків, І. Франко відзначав її тісний зв'язок з народнопоетичною творчістю, віруваннями, народним світобаченням. У статті "Деяко про "Марусю" Л. Боровиковського та її основу" вчений здійснив порівняльний аналіз даної балади та ряду творів європейської літератури, в основу яких було покладено подібний сюжет та мотиви і які могли служити за взірці українському автору. Він доводив, що основа "Марусі" є суто національною, у ній відбито місцеві реалії - звичаї, обряди, вірування, елементи світогляду, духовної й побутової культури українців, твір яскраво ілюструє романтичну тенденцію до максимально адекватного відтворення народного буття та світобачення. І. Франко вказував на властивий романтичній картині надприродний елемент, пов'язаний з вірою у посмертне життя та принагідне повернення душі померлого у світ живих людей під впливом якогось характерного фактору, з вірою у перехрещення світів, яка визначає особливості народного світогляду, закладених у ньому морально-етичних засад.

З огляду на характер співвіднесеності з фольклорною традицією і спільність ряду мотивів та образів у творчості ранніх українських романтиків, І. Франко окреслює особливості художньої спадщини В. Забіли, неодноразово звертається до постаті О. Афанасьєва-Чужбинського. На його думку, тотожність низки поетичних ознак у творчості ряду поетів пояснюється не наслідуванням, а спільністю джерел, основним з яких є народна творчість як постійний об'єкт рецепції. Він окремо виділяє діяльність харківської плеяди авторів, роль Харківського університету у розповсюдженні романтичних ідей, у виникненні "нового літературного та розумового руху" (10; 146).

1. Франко згадує серед харківських романтиків І. Срез-

невського як упорядника "Запорожской старины" і послідовно виділяє як найпомітніших поетів М. Костомарова та А. Метлинського.

Як найвизначніше явище тогочасної літератури І. Франко досліджує ранню творчість Т. Шевченка, наголошуючи на тій ролі, яку поет відіграв в українському культурному відродженні, розсунувши рамки тогочасної літератури, і наголошує на романтичному, народно-поетичному у своїй основі характері Шевченкової історіософії, втіленої засобами художньої творчості. У контексті світоглядної концепції Т. Шевченка І. Франко на прикладі "Перебенді" розглядає притаманну його творчості увагу до постаті кобзаря, тлумачачи центральну постать твору у двох ракурсах: як маргінальну особистість і як носія вищого знання, що обумовлює його неповторну суспільно-історичну та культурну функцію: "зберігання споминів про бувальщину і передача добрих та щирих здобутків тої бувальщини новим поколінням" (12; 296). Іншим знаковим образом Шевченкової поезії І. Франко вважає "тип жінчини-матері, оскорбленої в найсвятіших чуттях і піднімаючоїся в горі і сльозах до чимраз вищої висоти морального і громадського ідеалу" (5; 153). Він робить внесок у традицію аналізу жіночих образів, яка згодом розвинулася у стійкий погляд, за яким жінка в Шевченковому тексті є глибинною алегорією до образу України, що має очиститися від власних і чужих гріхів через страждання задля майбутнього відродження, задля повернення "золотого віку".

І. Франко окремо виділяє Шевченкову "Тополю", де відзначає поєднання двох давніх фольклорних і літературних мотивів - "про те, як дівчина при допомозі чарів викликає неприсутнього милого, і про те, як дівчина перемінюється в тополя" (15; 79), - які привернули поетову увагу, бо ілюструють важливі риси народного світогляду, заснованого на багатовіковому досвіді як у сфері вірувань, так і у сфері морально-етичній та естетичній. І. Франко торкається й актуального до сьогодні

питання співіснування в романтичній поезії елементів язичницького і християнського світогляду. У розвідці "Із секретів поетичної творчості" вчений аналізує наскрізні образи-символи в Т. Шевченка, за допомогою яких поет змальовує тугу, жаль, мовчання, стани душі, нерозділене кохання, "контраст між свободним і невільним життям", "життя з нелюбом" (6; 81). Вчений виділяє групи романтичних образів - зорових, слухових, пов'язаних зі сферою смаку та дотику, а також використання абстрактних понять, які апелюють до психіки людини.

Окремим предметом дослідження для І. Франка стає західноукраїнське культурне відродження, провідною ланкою якого є галицький романтичний рух, що перебував у контексті європейських процесів. Він аналізує художню практику М. Шашкевича з огляду на рецепцію народнопісенної творчості, образно-символічний світ, вважаючи новаторським моментом безпосередній вияв поетової особистості, зацікавлення внутрішнім світом людини, увага до мови творів, яка, за романтичною концепцією, мала бути суто народною (оскільки вважалася одним з провідних культуротворчих і націотворчих чинників). І. Франко звертається й до української школи польських поетів як культурного феномену, відзначаючи її подвійний вплив - на літературні процеси і польської, і галицької літератури.

Отже, І. Франко, постійно звертаючись до проблеми побутування в Україні раннього романтизму у східноукраїнському та галицькому варіантах, - у ряді статей подав досить цілісну картину літературної ситуації кін. 20 - поч. 40-х рр. XIX ст., що носила характер культурного відродження і перебувала в контексті аналогічних європейських процесів. Ним було накреслено потенційні напрями дослідження романтичної картини світу, зроблено низку цінних зауважень, використаних пізніше, зокрема при вивченні романтичного міфу України.

1. Франко І. Адам Міцкевич в українській літературі // Франко І. Збір. тв.; У 50 т. - К., 1980. - Т. 26. - С. 384 - 390.
2. Франко І. Галицко-русская библиография XIX ст. с узгляднением изданий, появившихся в Угорщине й Буковине (1801—1886) // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1980. - Т. 27. - С. 201 -208.
3. Франко І. Дещо про "Марусю" Л. Боровиковського та її основу // Франко І. Збір. тв.: У 50т.-К.₅ 1981.-Т. 33.- С. 403-416.
4. Франко І. Етнологія та історія літератури // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1981. - Т. 29, - С. 273 - 282.
5. Франко І. Жінчина-мати в поемах Шевченка // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1980. - Т. 26. - С. 153 - 154.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І.Я. Збір. тв.: У 50т. -К., 1981. -Т. 31. -С. 45 — 119.
7. Франко І. М. Шашкевич і галицько-руська література // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1981. - Т. 29. - С. 249 - 257.
8. Франко І. Метод і задачі історії літератури // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1984. - Т. 41. - С. 17 - 23.
9. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1984. - Т. 41. - С. 194 -471.
10. Франко І. Нариси з історії української літератури в Галичині // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1980. - Т. 27. - С. 130 - 148.
11. Франко І. Олександр Степанович Афанасьєв-Чужбинський // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1983. - Т. 39. - С. 23 - 29.
12. Франко І. Переднє слово [До видання: Шевченко Т. Г. "Перебендя", Львів, 1889] // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1980. - Т. 27. - С. 285 - 307.

13. Франко І. Писання І.П. Котляревського в Галичині // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1981. - Т. 31. - С. 321 - 334.

14. Франко І. Поезії Віктора Забіли // Франко І.Я. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1982. - Т. 37. - С. 42 - 51.

15. Франко І. "Тополя" Т. Шевченка // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1980. - Т. 28. - С. 73 « 88.

16. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1984. - Т. 41. - С. 74 - 100.

17. Франко І. Українці // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1984. - Т. 41. - С. 162-193.

18. Франко І. Южнорусская література // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1984. - Т. 41. - С. 101 - 161.

19. Франко І. Як виникають народні пісні // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. - К., 1980. - Т. 27. - С. 57 - 65.

Ціхоцький Іван (Львів)

**“Карикатуризація” і “об’єктивізація”
мовного стилю (уваги до відтворення
“жидівського жаргону”)**

У маловідомій статті “Мої знайомі жиди”, написаній, вірогідно, близько 1908 року, Франко згадує про витоки єврейської теми у своїй прозовій творчості. “Про великих підприємців, що тоді появились (в Бориславі), Лінденбаума, Гартенберга, Крайсберга й інших, оповідано різні історії. Усе це займало мою уяву, а коли я кілька літ по складеному іспиті зрілості студіював на Львівському університеті й зазнайомився потрохи з модерними соціальними явищами та доктринами, задумав я обробити ці мої переживання та враження в низці нарисів, новел і романів під спільним заголовком “Борислав”. План далеко переходив тодішні мої сили, але в тому часі написав я те своє оповідання, яке критика признала моєю першою не цілком незначною роботою, а саме згаданого вже “Воа

constrictor". Що в ньому було новим для української літератури, це був саме факт, що герой оповідання був жид і що цей жид був змальований **"цілком як людина"**, без сліду звичайної в дотеперішній українській (а також і польській) літературі **карикатуризації (або ідеалізації, що також є карикатуризацією в протилежному напрямку)**" (виділення наші. – І.Ц.) [3; 346].

Долати концептуальні семантичні та стилістичні "штампи" творення популярного, а тому й узвичаєного, мовного типу було справою нелегкою. Зрештою, починає І.Франко доволі-таки традиційно. У ранньому оповіданні "На роботі", написаному у формі "я"-оповідання, мовлення жида-властивця репродукується крізь мовну рецепцію найманого робітника з Борислава, а тому, певно, фіксує маргінальні риси сприймання характерних ознак мовної поведінки і водночас наслідуює усталену традицію стилістичної техніки "карикатуризації" і "комізації" вислову.

Модель "попсутої мови" з типовими рефлексами спотвореної української фонетики та парадигмо-відмінкової некомпетентності найбільш придатною була, звісно, тільки для епізодичних ролей, слугуючи своєрідною "викладовою родзинкою" прозового стилю. У розлогих текстових масивах техніка нагнітання "зіпсутих" слів себе не виправдовувала, ставала нав'язливою, громіздкою і важкою до сприйняття. До найхарактерніших ознак комічного відтворення "жидівського жаргону" належить спотворена вимова шиплячих з подальшим їх пом'якшенням і якістю наступного голосного ([ж] – [з'], [ч] – [ц'], [ш] – [с'], [щ] – [с'ц']); вимова [р] як [г]; хаотичність у відтворенні відмінкових форм іменника та займенника й особових форм дієслова. Лексика і синтаксис мало різняться від діалектного мовлення.

Комічна шкаралуца мови, попри те, не є всуціль герметичною: традиційно вона виступає ще й у ролі ефективного чинника психомовленнєвої характеристики поведінки героїв. "Із культурно-історичного й народно-психологічного боку, – пише Франко у статті "Мої знайомі

жиди”, – галицьке жидівство – це такий дивний витвір, що його цілком не може зрозуміти ні людина, що стоїть ізбоку, ні та, що знаходиться серед нього, бо кожному з них доводиться бачити іншу фізіономію й рівночасно рахуватися з іншими вартостями” [3; 337]. Розвиває свою думку письменник у повісті “*Boa constrictor*”: “в кожного з “жидівської віри”, так сказати, двоє лиць: одно, котро обертається до хлопа, у всіх однаке: гидке, насмішливе, грізне або хитре, – а друге, котре наворачтається до своєї віри, і тото лице нічим не різниться від лиць других людей, значить, буває у кожного відмінне: добре або зле, хитре або щире, грізне або ласкаве” [2; т.14; 381]. Зрештою, у літературі до Франка годі було добачити оте “відмінне”, “людське” у жидівській фізіономії. Натомість безроздільно панувала комічна і водночас огидна маска єврея-визискувача, хитруна, брехуна і підступника. Упереджено негативна літературна репутація жидівських типів мала свої об’єктивні причини. Жидівська людність, що складала пропорційно значний процент мешканців Галичини, мала чи не найбільший вплив на суспільно-економічний розвій краю: “такі факти, як нечесна конкуренція індивідуальна, неперебирання в способах, аби лише вели до цілі, і скрите, але сильне ділання організацій, що лучать економічні інтереси з віросповідними, ті факти занадто відомі всім і зробилися джерелом незадоволення неєврейської людності” [4; 316]. Не дивно тому, що неєврейські письменники через свою працю виказували усі ті шкоди, яких зазнавала місцева людність від жидів. Франко не становив винятку: практично крізь усю “бориславську сагу” пройшов хрестоматійний сюжет видурювання підприємливим жидом-гешефтсманом нафтоносних бориславських моргів у “недалекого” хлопа. Мовностилістичний штамп і тут спрацьовував безвідмовно; мовна поведінка жида розвивалася за стандартною схемою: улесливо-альтруїстична подоба швидко поступалася місцем зверхньо-вульгарній та агресивній тональності мовлення.

1878 року І.Франко пише твір, у котрому до решти звільняється від комічного підтексту характеристики жидівських типів. У хроніці “життя майбутнього мільйонера” [2; т.14; 375] – повісті “*Boa constrictor*”, – що її О.Огоновський небезпідставно називав першою Франковою “психологічною студією”, Франко вперше виставив на суд публіки справжнє, “живе” (а тому й незвичне) обличчя єврея, обравши для того “бізнесову кар’єру” бориславського нафтового магната Германа Гольдкремера. Автор зробив жида не лише головним героєм повісті, – для оповіді він обрав ще й опосередковано-інтеріоризоване мовлення, фокусуючи більшість фактів і подій у свідомості героя. Всезнаючий автор лише “озвучував”, “матеріалізував” голос його свідомості. Питання про стилістичне оформлення мови для такого ракурсу залишалося відкритим: “калічення” мови для такого завдання видавалося цілковито непридатним, бо не відповідало суті образу; натуралістичне ж передавання німецької мови та їдиш, якими користувалося галицьке жидівство у повсякденному житті, обмежувало б читачку аудиторію, бо потребувало б спеціальних мовних знань. До стенографічної практики І.Франко вдається лише в окремих випадках – головню для типізації мовного середовища, яке він описував.

Загалом до підміни індивідуалізації мови її натуралізацією І.Франко ставився вкрай негативно, хоч така практика й зустрічається у пробних творах раннього періоду творчості. У літературі до Франка панувала думка, що дійова особа-поляк повинен розмовляти польською мовою, німець – німецькою, єврей – єврейською. Зрештою, ще у кінці XIX ст. вистачало літературних критиків, котрі дивувалися, коли “польський шляхтич та польська шляхтянка заговорять ... мовою того хлопа, з котрого праці їдять хліб” [1; 166].

Аби урізноманітнити мову персонажів-жидів і водночас поживавити мовний стиль, у канву загальнозрозумілої мови Франко повсякчас вплітає гебраїзми, котрі вказують

на етнічне й культурне походження героїв. Їх кількість обмежується колом хрестоматійних, найбільш уживаних лексем, значення яких було відомим місцевому населенню більш ніж добре (*гой* [2 : 14; 399], *трефняк* [2 : 21; 14], *лямпарт* [2 : 14; 415], *бухер* [2 : 14; 379], *парх* [2 : 21; 14], *капцан* [2 : 21; 14], *гешефтсман* [2 : 14; 418], *гешефт* [2 : 14; 396], *трінгельт* [2 : 14; 422], *цабас* [2 : 14; 399], *капорес* [2 : 14; 379], *цурес* [2 : 21; 61] та ін.).

У повісті “*Boa constrictor*” І.Франко умисне відходить від вузьконаціонального типу герів, трактуючи особу бориславського мільйонера Германа Гольдкремера не так у практично-підприємницькому, як у морально-психологічному ракурсі й вкладаючи у його уста (нечувана, як на той час, річ!) гідні рафінованого інтелігента філософсько-медитативні монологи, чим порушував усі усталені погляди на приземлену бориславську тему і не менш приземлений традиційний образ нищого шахрая – галицького гешефтсмана.

“У своїх оповіданнях й поезіях я дуже часто виводив жидівські типи і затавав жидівських мелодій, – підсумовує письменник, – і за те стягнув на себе з боку деяких своїх земляків закиди філосемітизму. На всі ці закиди міг я тільки одне відповісти, що я тільки це й так змалював, що я бачив і переживав і як я розумів, і що завжди старався в жидові, так само як в змалюваному мною українцеві, полякові, циганові, бачити й малювати людину й тільки людину” [3; 337]. Апробовану у повісті “*Boa constrictor*” об’єктивну манеру мовної характеристики персонажів-чужинців Іван Франко згодом успішно використовуватиме як у пізніших творах “бориславського” циклу (повісті “Борислав сміється”, оповіданнях “Міліонер” (“Яць Зелепуга”), “Полуйка”, “Задля празника”, “Слимак”), так і в творах на іншу тематику (“Перехресні стежки”)

1. Корнієнко Н.П. Художня мова українських письменників XIX і початку XX століть в оцінці Івана Франка

// Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1955. – Зб. 4. – С. 150 – 171.

2. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1976 – 1986.

3. Франко І.Я. Мої знайомі жиди //Франко І.Я. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50-ти томах / Упоряд. З.Т.Франко, М.Г.Василенко. – Львів: Каменярь, 2001. – С. 335 – 348.

4. Франко І.Я. Семітизм і антисемітизм у Галичині // Франко І.Я. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50-ти томах / Упоряд. З.Т.Франко, М.Г.Василенко. – Львів: Каменярь, 2001. – С. 313 – 331.

Челецька Мар'яна (Львів)

Перехресні горизонти вражень у назвах поетичних збірок І.Франка

Ефективність процесу естетизації – перетворення тексту у твір – залежить від того, наскільки назва поетичної збірки відповідає *горизонту сподівання* тих віршів, які її репрезентують. У кожній назві збірки завжди перехреснюються три “горизонти” сприйняття: горизонт *баченого*, горизонт *відсутності* та горизонт *враженого імпульсу* читача. Горизонт баченого впливає на вибір лектури, є своєрідним стимулом, що заохочує до читання книжки. Ефект відсутності має місце вже під час читання, коли ми починаємо розуміти, що наші здогади про назву збірки не завжди можуть підтвердитися, адже це б суперечило самій природі при-власнення авторського тексту реципієнтом. Неочікуване назви, початку твору, як правило, прямо пропорційне враженню, яке справляє на нас твір у той момент, коли перегортаємо його останню сторінку. Разом з останньою крапкою відбувається “схрещення” очікуваного моменту й різноманітних неочікуваних ситуацій, і в цьому акті здійснюється перше розуміння заголовка – такої стійкої враженневої формули,

що мислиться як безперервний і дуже рухливий автономний текст і є “найекономнішою формою зберігання історії літератури” [2, 173].

По-іншому, правда, спрацьовує перехресний горизонт враження з перегортанням останньої сторінки поетичної збірки, що об'єднує хоч і тематично та композиційно однопланові вірші, але все-таки зберігає за собою право на відтворення “багатоголосі” архітектоніки тексту. Це відкриває, за словами болгарського дослідника Ц. Раковського, “різноманітні структурні і/чи функціональні можливості для заголовка, що одночасно відіграє як роль архітектонічного початку, так і залучення у смисловий діалог важко передбачуваних зовнішньо текстових територій” [3, 60]. Назви віршованих збірок Івана Франка можна сприймати як самостійно організований текст: правда, вони тільки задають орієнтир, але натомість не вказують на напрямок протікання враження, що, очевидно, і дає змогу І. Денисюкові говорити про поетичні збірки І. Франка як про “дивовижних “сім струн”... кожна з яких має свій тембр, свій настрій і свою філософію” [1, 121] (при цьому, напевно, збірки “Балади і розкази” та “Із літ моєї молодості” розглядаються як один композиційний тип, оскільки формально їх маємо в поетичній спадщині І.Франка – вісім). І справді, з відповідним “горизонтом” книжки привнесено й певну гаму почуттів, якийсь “змішаний колір” відчуття, тому аналогічно Франкові поетичні збірки можна також розглядати як оригінальний спектр із семи кольорів: *червоний* (“Балади і розкази” + “Із літ моєї молодості”), *оранжевий* (“З вершин і низин”), *жовтий* (“Зів'яле листя”), *зелений* (“Мій Ізмарагд”), *блакитний* (“Із днів журби”), *синій* (“Semper tiro”), *фіолетовий* (“Давнє і нове”).

Цей “змішаний колір” відчуття може по-різному коригуватися і відтворюватися у каноні заданого жанру. “Балади і розкази” перцептивно викликають нестійке враження звуженого жанрового горизонту, який поступово руйнується, коли читач починає розуміти, що вірші з

баладними у заголовках героями насправді дуже мало відповідають вимогам баладної композиції, а наприкінці збірки жанровий горизонт її назви відкрито розбивається з появою заголовка “Коляда (руським господарям)”. Відповідно до логіки поетичного сюжету читач, орієнтуючись за назвою, все-таки очікує неминучого злиття жанрових горизонтів (“балад” + “розказів”), але стосовно видання 1876 р. залишається незадоволеним: таке “злиття” автор здійснює тільки разом із перелічуванням своєї дебютної збірки, яка отримує у книжці “Із літ моєї молодості” певне обрамлення із віршів сонетного зразка (“Народна пісня (Сонет)” – на початку; “Наука (Сонет)” – у кінці). Заголовки до першої збірки І. Франка є “картинними” (наприклад, “Аскольд і Дір під Царгородом”, “Рибак серед моря”, “Пімста за вбитого”), інколи навіть “портретними” (“Князь Олег”, “Керманич”, “Святослав”); цього принципу автор частково дотримується і при перекомпонуванні “Балад і розказів” у книжку “Із літ моєї молодості” (зокрема, змінюючи заголовки-примітку над текстом *Пролог із Гейне* на заголовок-підпис до картини *Лицар*), хоча в останній важливу роль відіграють саме жанрові заголовки та підзаголовкові комплекси (“Народна пісня (Сонет)”, “Моя пісня”, “Дві дороги (Сонет)”, “Наш образ (Сонет)” тощо). Не виправдовуючи свого горизонту очікуваного, заголовки до віршів цих збірок частково “розсіюються” у їх текстах чи й підтексті та “зливаються” із загальною кольористичною тональністю їх поетичного сюжету. Послідовне і повільне вчитування у кожен із цих віршів може залишити в читача трохи неприємне відчуття, що автор семантично перенасичує їх *кольором крові* (для унаочнення варто лише навести заголовок *Пімста за вбитого* та завершальний акорд із “Хреста чигиринського”: *криваве бойовище травою поросло* [4, 329]).

Враження обмеженої просторової композиції викликає назва “З вершин і низин” з її “жадібним очікуванням” на схрещення різних полюсів життя. Таке

“схрещення” у тексті збірки ніяк не експліковане, – навпаки, читач несвідомо відчуває, що воно ніяким чином не можливе, і це відчуття є першою ознакою, яка дає змогу побачити у способі організації ліричних циклів книжки її неконтрольовану “вихрову” композицію. Ефект “вихрового” розгортання тексту збірки створює уже на її початку емблема-символ “розвидняючогося дня” у “Вічному революціонері”, яка містить у собі неясне передчуття “вершини” чи “низини”, їх оранжевого кольору.

Кольористична тональність може привноситися у композицію книжки вже самою її назвою, як це маємо у випадку із “Зів’ялим листям” (жовтий) та “Моїм Ізмарагдом” (зелений). Імпліцитне навантаження кольору впливає на характер організації віршів у цикли. Символічна розгортка назви настільки зрощується із позатекстовим світом, що, практично, сприймається як певний жанровий еквівалент: “жмуток”, “листя” замінюють традиційні поняття “циклу” та “збірки”, а “Ізмарагд” містить відсилання до культурного коду іншої епохи, зв’язок з якою здійснюється через привласнення “чужого” часу.

У поетичних збірках І. Франка початку ХХ ст. спостерігається певна тенденція до стягнення перехресних горизонтів вражень, які накладаються на авторські настроєві деталі та ритми – стосовно визначеної одиниці часу (“Із днів журби”), енергетичного згустку (“Semper tiro”) чи й цілого часового проміжку (“Давнє і нове”). Ці заголовки не пропонують читачеві локально-обмежених картин, як попередні збірки, а фіксують лише мисленнєвий спалах у часі, що сприймається як змодифікований образ різних відтінків кольору неба в семантичному розрізі тексту збірки (метафора журби проходить через Франкові тексти настроєм серпанку – *сивий вітер, сріблястий пісок, копиці пільми* і т. п.; а алюзія-символ завжди-присутності *semper* збагачується образами *гірського потоку, блакитного Дону*, отримує чіткі обрисинастрої ЧОГОСЬ *що синіє*, яке у збірці “Давнє і нове”

затягується враженням ЧОГОСЬ *фіолетового*, принаймні так можна намалювати Франкову “злобу дня” чи ознаку-“постать” **многонадійності**).

Отже, за характером і способом “перехрещення” різних горизонтів враження у назвах поетичних збірок І. Франка можна визначити домінанту ліричного настрою автора. Певне перетікання простору в час, яке простежується у хронологічній “семиструнності” чи “семиколірності” Франкових збірок, дещо говорить і про тип поетичного мислення. Від жанрових заголовків-схем поет переходить до панорамних горизонтів, що поступово стягуються і набувають значення одиничної мисленнєвої формули цілого тексту, яка прочитується не через композиційну структуру збірки, а, власне, на основі культурно-історичного “зв’язування” часів (“Мій Ізмарагд”, “Давнє і нове”).

Як бачимо, на Франковій поетичній творчості максимально позначилася загальна тенденція доби, про яку пише у вже згадуваній статті Ц. Раковський: заголовки з відкритою для читацького сприйняття структурою (жанровою, просторово-композиційною) на зламі сторіч витісняється у його збірках назвами з інтенціональною та алюзійною символікою [3, 67], що, очевидно, найвиразніше дає про себе знати під час “перечитування” заголовків. У назві збірки “Із літ моєї молодості” читацький імпульс практично розчиняється в авторській саморефлексії та “літописанні”, коли “Балади і розкази” створюють контур відкритої текстової структури, за якою стоїть жанрове порозуміння чи непорозуміння із читачем.

1. Денисюк І. Перебудова і фразкознавство // Невичерпність атома / Упор. та прим. Т. Пастуха. – Львів, 2001.

2. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функция, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики: 1984. – М., 1988. – С. 167-183.

3. Раковски Ц. Заглавието и пространството на текста // Език и литература. – 1997 (LII). – № 5-6. –С. 60-76.

4. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976-1986. – Т. 3.

Челецька Мар'яна (Львів)

Просторові типи «жіночих» присвят у поезії Івана Франка

Присвяту можна розглядати як окремий жанр лірики. Тип адресата залежить від концентрації навколо нього ліричного простору та ступеня авторського привласнення цього простору. Це передбачає розробку певної типології присвят, яку можна здійснити, застосовуючи для цього, наприклад, просторові схеми Н. Х. Копистянської [2]. Відповідно до характеру вираження зовнішнього простору персонажа в переході до внутрішнього (психологічного) можна говорити про присвяти, які індивідуалізують або типізують інтимний, особистий, сімейний, соціальний, культурний, суспільний (географічний, етнічний, державний) і природний життєві світи [2; 174]. Пропонуємо розрізняти власне присвяти від так званих **посвячень**, до яких належать, зокрема, назви-криптиграми. Далі докладніше розглянемо власне присвяти з жіночим типом свідомості (порівнюючи їх з типом посвячень) у ліриці Івана Франка і те, як ці присвяти кореспондують із різними способами вираження простору персонажа.

Приналежність інтимного простору адресатам, які винесені у заголовки віршів “Моїй дружині”, “Do Józi D.”, “До Ц.Ж.”¹, залежить від характеру авторського

¹ За відсутністю достовірніших джерел, ці назви вважаємо за авторські, покликаючись на упорядників “Літературної спадщини” та 50-томного видання. Адже для характеристики заголовків-присвят дуже важливо брати до уваги саме їх авторські варіанти, оскільки редакторське втручання у їх структуру за допомогою квадратних дужок суттєво впливає на визначення їхнього “адресатного” статусу.

звертання. Прийменникова форма звертання задає тональність і ритм на безпосереднє спілкування, створює ілюзію звичайного побутового діалогу, яка особливо вражає читача, коли в ролі ймовірного адресата автор використовує тип абстрактного (умовно-поетичного) персонажа (скажімо, “До Музи”). Натомість відмінкова форма звертання створює навколо себе певний “ореол” епістолярного контексту і розрахована на опосередковане “спілкування” автора зі своїм адресатом – на спілкування за допомогою листа (саме така дедикація у формі давального відмінка відіграє основну роль під час адресування поштових кореспонденцій). Отже, Франковий вірш “Моїй дружині” повинен прочитуватися як лист чи радше записка з дня 27 січня 1887 року і через опосередковану форму звертання включає у себе ширший, ніж просто інтимний простір, простір, що наповнюється психологічною атмосферою особисто-сімейного характеру. З іншого боку, польськомовні звертання поета до Юзефи Дзвонковської та Целіни Журовської є односторонніми репліками в “уявно-му” діалозі з дотриманням усіх можливих ритуалів (насамперед мовних) “шляхетного” спілкування, а їхня криптограмна форма дає змогу зарахувати ці вірші до категорії **посвячень** автора в інший духовний вимір чи навіть закріпити за ними статус таких, що вказують на характер *переміщення* поета у соціально-культурному просторі. У вірші “До Ц.Ж.” поет здійснює акт ініціації шляхом утаємничення у мовній формі свого авторського задуму (заклинанням *мрій-думок у поетичні слова*):

Rozłączył nas wał życia, niech więc te marzenia
Zaklęte w słowa żyją, z chorym sercem giną [3; т.2; 407].

Однак під питанням залишається те, чому Франко до польськомовного вірша криптограмує назву кириличним способом “До Ц.Ж.” (якщо ця назва справді належить Франкові), що свідчить про виняткову багатомовність геніального митця уже навіть на рівні заголовкового комплексу.

Для таких і подібних віршів, що формують різні виміри компактного лірично-інтимного простору, немає значення, наявний чи відсутній певний адресатний прототип у світі епістолярного автора, оскільки вони розраховані на такий тип контакту, який не обмежується тільки замкнутим спілкуванням між автором та адресатом, а передбачає розімкнену сферу взаємостосунків із центром орієнтації на реального читача.

На іншому, трохи віддаленішому концентричному витку навколоадресатної спіралі розташовані посвячення в особистий простір таких знайомих Івана Франка, як Анна Павлик, Михайлина Рошкевич та Ольга Білінська. Адресати віршів із циклу “Знайомим і незнайомим” “Анні П.”, “Михайлині Р.”, “Олі” не передбачають наявності епістолярного “двійника”, а тому не розраховані лише на двосуб’єктний характер спілкування. За жанром, це оригінальні *вітальні фотолістівки для допитливого колекціонера*, у яких ім’я адресата виконує символічні функції (що підтверджує, наприклад, перший варіант заголовка до вірша “Анні П.” – “Жниця”). Символічність назви “Олі” можна пояснити тим, що її функції не відповідають тій ліричній ситуації, яку розгортає основний текст. Це й не дивно, оскільки елементи заголовкового комплексу до цього вірша зазнали чи не найбільше містифікацій порівняно з іншими поетичними творами І. Франка. Однак, як для вірша, що претендує на статус “посвяченого”, не має значення, хто і коли змінив його заголовок і дату написання, а також те, хто дописав “невідомою рукою” перший варіант його заголовка – “Думка” [див.: 3; т.1; 429]. Важливо тільки те, що в новому варіанті назва “Олі” виконує функцію підпису до “альбомного” циклу “Знайомим і незнайомим” та функцію заадресованої криптограми на ім’я Ольги Білінської. Але цей заголовок, як і його жанровий різновид, не впливають із характеру суб’єктивної організації самого тексту вірша, який з першим рядком настроює читача на ставлення, що завжди більше, ніж позитивне, тобто на

ставлення-співпереживання за чужу долю. І для “непов’язаного” читача ця оціночна ситуація не повинна переходити в розряд “приватної думки”, що виникла, як згадує Марія Білецька, під враженням від побутових розмов найближчого кола знайомих, думка чи (з)гадка про приємні хвилини в житті [1; 121], звідси і такий імпресіоністично насичений ритм цього вірша, що нагадує “кольорову фотолистівку” з натури, образок із життя жінки-жебракки. А назва “Олі” – лише знакограма, “криптопис”, що підпорядковує вірш загальній концепції циклу, в який входить; він може викликати різні асоціації або й інтерпретації, тільки щоб мав якнайменше точок дотику з реально біографічним (“спогадальним”) Іваном Франком. Адже листів до Ольги Білінської нема, не повинно, отже, бути і їхніх “містифікацій”, написаних у серці читача, – досить уже того, що автор вам дозволив “проглянути” свій “приватний блокнот” під назвою “Знайомим і незнайомим”.

Щодо компактності оформлення соціального простору в присвятах у І.Франка, то цікавим є те, що цей процес прямо пропорційно залежить від жанрового статусу поетичних творів. Такі адресати тяжіють до “рольового” маркування жанру, від них автор практично нічого не приховує (а тому використовує їхні повні імена), однак водночас і не наближає їх до свого компактно-текстового світу, залишаючи їх, так би мовити, *на маргінесі*, тобто над текстами до творів великої поетичної форми. Такі Франкові присвяти Ользі Альбранд, Наталії Кобринській та пам’яті Зіновії Бурачинської, що супроводжують відповідно його “Притчу про двох рабів”, поему “У цади́ка” із циклу “Жидівські мелодії” і поему “Терен у нозі”, не належать до компонентів із **посвячуваним** ефектом, а тільки виконують функції, умовно кажучи, *забезпечення рівноваги* між заголовком та основним текстом.

1. Білецька М. Картина з життя Івана Франка // Спогади про Івана Франка / Упор., прим. і вступ. ст. М. Гнатюка. – Львів, 1997. – С. 119-123.

2. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі // Молода нація: Альманах. – К., 1997. – Вип. 5. – С. 172-178.

3. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976-1986.

Юлія Бердник (Львів)

Тема самогубства у творчості Івана Франка

З-поміж різних видів людської смерті спостерігаються такі, коли акт вбивства здійснює сам потерпілий. Специфіка цієї смерті, полягає вже в самому намірі – з нього і починається самогубство.

За Дюркгаймом, самогубством називається смерть, яка настає внаслідок позитивного чи негативного акту, здійсненого самою жертвою.

Процес дослідження психології самогубств ускладнюється відсутністю фактів, пов'язаних зі станом жертви безпосередньо перед моментом скоєння цього акту. Незначна кількість предсмертних записок не може бути об'єктивним свідченням, оскільки майже в усіх випадках самогубець вважає, що скоює акт суїциду, перебуваючи при здоровому глузді, що не завжди відповідає дійсності. Тому надзвичайно цікавими з точки зору дослідження теми самогубства виявляються художні твори, які дають читачеві змогу зрозуміти психологічні зміни, що відбуваються з жертвою, і дізнатися про обставини, які передували актові самогубства, супроводжували його і йшли безпосередньо за ним.

На матеріалі творчого доробку Івана Яковича Франка можна простежити причини і наслідки, обставини і засоби такого способу піти з життя. “Співець життя” вбиває персонажів на сторінках своїх творів часто і з різних філософських і прагматичних міркувань. Іван

Франко був і письменником-реалістом, і філософом, то й усі теми й мотиви у його творчості доцільно розглядати з цих двох позицій. Зокрема, тема смерті і смерть як явище часто стають у творах Франка частиною експозиції, рушієм розвитку подій, кульмінацією і розв'язкою. Усі випадки суїциду у творчості Івана Франка можна класифікувати з точки зору соціальної психології, моралі, а також художніх засобів, що їх використовує автор.

Серед цих “убивств” на долю власне самогубств випадає досить невеликий відсоток, але, звертаючись до теми суїциду, Франко може фактично двічі “вбити” героя. Наприклад, у повісті “Лель і Полель” (1887) один із братів-близнюків – Начко – уперше помирає як психологічний (моральний) індивід, коли, відмовляючись від своїх ідей і переконань, втрачає колишній сенс життя і не знаходить нового. Внутрішній конфлікт персонажа руйнує його як особистість. Вдруге, фізично, Начко помирає, коли стріляє з револьвера у скроню, як і пані Анеля у повісті “Для домашнього огнища”, ліричний герой збірки “Зів'яле листя”.

Якщо абстрагуватися від морально-етичних питань і філософських аспектів, пов'язаних із самогубством, то можна зауважити, що біологічні характеристики можуть виконувати властиві їм функції лише доти, доки не переростають певних меж; якщо надмірний індивідуалізм зазвичай призводить до самогубства, то до таких же наслідків призводить і недостатній індивідуалізм. Відірвавшись від суспільства, людина легко завдає собі смерть. Так само легко накладає вона на себе руки, будучи аж занадто тісно з ним пов'язана. У світлі цієї проблеми Дюркгайм пропонує розрізняти егоїстичний (ліричний герой “Зів'ялого листя”) і альтруїстичний суїцид (пані Анеля з повісті “Для домашнього огнища”).

Але й стан суспільного безладу викликає так зване явище анемічного суїциду, прикладом якого може бути смерть Миколи у повісті “Сам собі винен”. Він “знав, що сокира погано тримається, але щось його штовхало” [2,

178]. Штовхала безвихідь. Вона спрямувала героя до дій, які б призвели до його смерті. Це був смертний випадок, що прямим чином походив від пасивного акту, здійсненого самою жертвою.

Альф'єрі сказав, що не смерть, а життя є випробуванням мужності. Іван Франко не виявляє такої категоричності у з'ясуванні питання: виявом сили чи слабкості є самогубство. З одного боку, -- мужній учинок жінки в ім'я родини і домашнього вогнища. Пані Анеля своєю смертю кладе край підозрам і звинуваченням і воліє вмерти, ніж втратити гідність, яку вже й так втратила, займаючись злочинним бізнесом. На противагу їй ліричний герой "Зів'ялого листа" обирає "отсей маленький інструмент, холодний і блискучий". Не відчувати сил пережити розбиті ілюзії – оце, мабуть, і є та "трусість і втеча з борні", про які каже Іван Франко у 19 вірші 3-го жмутку збірки "Зів'яле листа".

Самогубство – це гріх, спокута, провина, єдиний вихід для слабкого або, навпаки, сильного.

Як акт суїциду можна розглядати і дії Регіни (з повісті "Пережесні стежки"), оскільки у стані, що його можна було б охарактеризувати як тимчасове божевілля, вона стала співницею власного вбивства. "Ставши за поруччям, на краю моста", на який вийшла за божевільним Бараном, вона дала мовчазну згоду на свою смерть, оскільки не мала куди і до кого повертатися. Багато років Регіна не жила, а животіла у клітці обставин, а, вирвавшись із неї, зрозуміла (якщо так можна сказати про душевно хвору людину), що за межами ґратів вона жити не зможе, бо занадто дорогу ціну заплатила за свою свободу. Вбивши власного чоловіка, вона остаточно вбила у собі людину, яка померла під гнітом душевної роздвоєності: з одного боку – мораль і покора, з іншого – власна гідність.

Підводячи підсумки, можна зробити висновки про те, що Франко описував смерть (зокрема, самогубство) з натуралістичною точністю, але досягав внутрішнього

напруження у тексті передачею внутрішнього стану героя перед смертю, а не зображенням самого моменту самогубства.

1. Дюркгайм Е. Самогубство: соціологічне дослідження. К.,1998.
2. Мельник Я. З останнього десятиліття Франка. Л.1999.
3. Рязанцев С. Философия смерти. С.П.1994.
4. Танатологія/Грейвс А. Нью-Йорк. 1994.
5. Франко Т. Про батька К1996.

Зміст

1. Бондар Лариса (Львів). Сучасне франкознавство: проблеми, перспективи.....	3
2. Бондар Лариса (Львів) „Із днів журби” – ліричний „щоденник Франкової душі” ?.....	5
3. Голод Роман (Львів) Елементи імпресіонізму у творчості Івана Франка.....	9
4. Зенон Гузар (Дрогобич) "Ясна, несхитна путь..."..	11
5. Гучко Галина (Львів). Кирило-Мефодіївська тема у творах Івана Франка.....	14
6. Денисюк Іван (Львів) Іван Франко і компаративізм.....	18
7. Дуркалевич Вікторія (Дрогобич) Сакральносимволічний вимір повісті Івана Франка “Для домашнього огнища”.....	20
8. Калініченко Олександра (Львів) Трансформація трагедійних акцентів у постановках драми Івана Франка “Украдене щастя” в українському театрі.....	21
9. Каневська Лариса (Київ) До питання семантикопсихологічного тлумачення назви роману І.Франка “Не спитавши броду”	28
10. Клим’юк Юрій (Чернівці) Стиль як фактор жанрової єдності віршів-алегорій Івана Франка.....	31
11. Кость Оксана (Львів) Фантоми сюрреалізму у трактаті І. Франка “Із секретів поетичної творчості”.....	33
12. Кравець Ярема (Львів) “Пролог” до поеми І. Франка “Мойсей” у франкомовних інтерпретаціях (з історії питання “І. Франко та франкомовний світ”).....	36
13. Крупач Микола (Львів) “...Визволи нас від лукавого” (“Філософія” лукавства у творчому монтажі роману І.Франка “Перехресні стежки”).....	40
14. Кукула Світлана (Галич) На перехресті літературних контактів Юліяна Романчука та Івана Франка.....	43

15. <i>Кушнір Ірина (Львів)</i> Проблема землі у романі "Кінець буржуа" К.Лемоньє (за Франковою концепцією "влади землі над людиною").....	45
16. <i>Легкий Микола (Львів)</i> Факти, тексти та контексти: кілька міркувань про інтертекстуальні зв'язки «Сойчиного крила».....	48
17. <i>Леськів Богдан (Немирів)</i> Літота в поезії Івана Франка.....	52
18. <i>Луцишин Олена (Львів)</i> Неперервність духових традицій українського народу в культурологічних концепціях Івана Франка та Євгена Маланюка.....	55
19. <i>Луцишин Олена (Львів)</i> Творчість Данила Мордовця в оцінці Івана Франка (до проблеми національної ідентичності письменника).....	58
20. <i>Марків Руслан (Львів)</i> Фольклористична спадщина М.Дикарева в оцінці І.Франка.....	60
21. <i>Мацевко-Бекерська Лідія (Львів)</i> Франкове прочитання Винниченка: початок літературного винниченкознавства	63
22. <i>Мельник Ярослава (Львів)</i> М. Драгоманов: "...Пишу і про апокрифи"	68
23. <i>Мельник Ярослава (Львів)</i> У дзеркалі критики: І. Франко й апокрифи.....	71
24. <i>Микуш Степан (Львів)</i> Праукраїнські мотиви-символи у повісті І.Франка „Захар Беркут”	74
25. <i>Моторнюк Ігор (Львів)</i> Іван Франко проти «Енгельсової народної держави»	77
26. <i>Пастух Тарас (Львів)</i> Конотації прізвищ та імен персонажів у прозі Івана Франка	82
27. <i>Пилипчук Святослав (Львів)</i> Франкова інтерпретація здобутків європейської пареміографії.....	85
28. <i>Попадинець Ганна (Дрогобич)</i> Філософське, морально-етичне наповнення автологізму (збірка І. Франка "Semper tiro")	89
29. <i>Працьовитий Володимир (Львів)</i> Образ громади у комедії Івана Франка "Рябина"	93

30. <i>Рязанова Олеся (Дрогобич)</i> До проблеми акцентуації дієслів у поезії Івана Франка (суфіксально-флексійне наголошення, тип СФ)	95
31. <i>Савчук Лілія (Івано-Франківськ)</i> Іван Франко та філософія позитивізму	97
32. <i>Скіра Галина (Львів)</i> Оцінка як перекладознавча категорія (на матеріалі англійських перекладів поеми-казки І.Франка «Лис Микита»)	99
33. <i>Скоць Андрій (Львів)</i> Три вступні поезії у збірці Івана Франка “Semper tiro”	103
34. <i>Теплий Іван (Львів)</i> Відтворення лексичних особливостей вірша І.Франка “Semper tiro” в англійському та польському перекладах	106
35. <i>Теплий Іван (Львів)</i> «Присвята» до «Фауста» Й.-В.Ґете у перекладознавчому аспекті (на матеріалі перекладів Івана Франка та Миколи Лукаша).....	113
36. <i>Тихолоз Богдан (Львів)</i> Колізії цілостності й роздвоєності у філософській поезії Івана Франка	124
37. <i>Тихолоз Богдан (Львів)</i> Апологія розкутого еросу в пізній ліриці Т.Шевченка та І.Франка.....	129
38. <i>Тихолоз Наталя (Львів)</i> Естетичні моделі гри у збірці казок Івана Франка «Коли ще звірі говорили»....	138
39. <i>Траченко Оксана (Львів)</i> Стилистична стратифікація заголовкової лексики в поезії І.Франка	145
40. <i>Франко Андрій (Львів)</i> Що спонукало Івана Франка здійснити прозовий український переклад твору Я.Каро “Беата й Гальшка”?.....	148
41. <i>Хавкіна Ірина (Харків)</i> Українська роман-тична поезія 20-х – 40-х рр. XIX ст. в оцінці І.Франка...153	
42. <i>Ціхоцький Іван (Львів)</i> “Карикатуризація” і “об’єктивізація” мовного стилю (уваги до відтворення “жидівського жаргону”)	158
43. <i>Челецька Мар’яна (Львів)</i> Перехресні горизонти вражень у назвах поетичних збірок І.Франка.....	163

44. Челецька Мар'яна (Львів) Просторові типи «жіночих» присвят у поезії Івана Франка	168
45. Юлія Бердник (Львів) Тема самогубства у творчості Івана Франка.....	172

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

**XVII (8-9 жовтня 2002 р.),
XVIII (9-10 жовтня 2003 р.),
XIX (10-11 жовтня 2004 р.)**

ФРАНКІВСЬКИХ ЩОРІЧНИХ НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЙ

Відповідальний редактор Іван Денисюк
Упорядник Лариса Бондар
Технічний редактор Орися Лещишин
Комп'ютерне верстання Наталії Лобач

Підп. до друку 2007. Формат 60×84/16. Папір друк.
Друк на різогр. Умовн. друк. арк. 10,5.
Обл.-вид. арк. 10,8. Тираж 100 прим. Зам. .

Видавничий центр Львівського національного університету
імені Івана Франка. 79000 Львів, вул. Дорошенка, 41.