

ня в ній його здобутків у царині поетики можна підсумувати так: розширення меж жанру, вироблення версифікаційних форм, примноження способів моделювання художнього образу тощо.

Франкова поетична творчість (як і творчість загалом) дає всі підстави вважати його майстром слова. Досконало володіючи матеріалом, І. Франко був трудівником, експериментатором, винахідником. Залишаючись *semper tiro*, І. Франко для багатьох був *cher Maitre* (Леся Українка).

Поезія І. Франка виконувала функції заклику (“Сійте в головах думи вольнії”), питання (“Я декадент”), ствердження, інвективи, навіть інтимна лірика сповнена риторичними фігурами. Імперативність є головною ознакою його поезій. Аналізуючи поезію І. Франка, запалюєшся їхньою риторичністю, і за інерцією хочеться виголошувати гасла. Перефразовуючи письменника можемо сказати, що він був робітником на полі українського поступу, а поступ цей спрямований у широкий світ.

Література:

1. Клим'юк Ю. Особливості формування лірики І. Франка // Слово і час. – 2004. – № 8.
2. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
3. Франко Г. Спогади про батька // Дніпро. – 1956. – № 6.

Валерій Корнійчук (Львів)

Естетична природа лірики Івана Франка: парадигми і модуси художності

Естетична природа художнього твору розкривається у процесі його живого сприйняття не статично, не через окремі елементи, а в русі, в іманентній динаміці. “Якщо де-небудь, то саме тут, – писав Т. Адорно, – естетичне сприйняття нагадує сексуальне, і то навіть його кульмінацію. Те, як у сексуальному сприйнятті змінюється улюблений образ, те, як у ньому заціпеніння поєднується з якнайжвавішим, – усе це немов живий прообраз естетичного сприйняття” [1: 240]. Дослідження естетичної природи лірики потребує реконструкції авторського переживання під час творчого акту й аналізу креативно-рецептивної діяльності читача, його реакції на результат, дітище цього переживання з урахуванням, звичайно, індивідуальних асоціативних факторів. “Ціль поезії, – вважав І. Франко, – є – викликати в душі читателя живі образи тих людей чи речей, котрі нам малює поет, і ними будити ті самі чуття, які проймали душу самого поета в хвили, коли творив ті образи” [10: т. 28: 89–90]. Тому для розуміння естетичної природи ліричного тексту важливим є не стільки розчленування його на художні засоби, скільки цілісне емоційне сприйняття усіх параметрів процесуально, *in actu*, в діалектичній взаємодії.

Поезію І. Франка неможливо вмістити у прокрустове ложе будь-якого відомого

творчого методу, адже, як слушно стверджує Р. Голод, письменник володів унікальною “синтезуючою здатністю” органічно поєднувати ідейно-естетичні настанови різних літературних напрямів [див.: 4: 4–6], умів “з розрізнених явищ, які підпадають під наші змісли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір” [10: т. 35: 110]. Естетичну природу Франкової лірики доцільно розглядати не лише в межах її еволюції, світоглядних перемін, у фіксованій хронологічній послідовності окремих етапів творчості [див.: 6], а й крізь призму парадигм і модусів художності.

Термін “парадигма художності” (за аналогією з “парадигмою науковості” Т. Куна) вперше запропонував російський літературознавець В. Тюпа як альтернативу популярному в радянському літературознавстві “творчому методів”. На шляху еволюції художньої свідомості дослідник виділяє п’ять основних стадій: класицизм (рефлексивний традиціоналізм, за С. Аверинцевим), сентименталізм, романтизм, класичний реалізм і неklasична художність ХХ ст. В естетиці кожної епохи, на його думку, переважає певна парадигма художності, зокрема, семіотична (традиціоналістська), образотворча (романтична), пізнавальна (реалістична), активістська (притаманна літературі ХХ ст.) [7].

Три останні парадигми властиві поезії І. Франка. Усіх їх вирізняє специфічний “естетичний імператив”, своєрідна інтерпретація світу, особлива образність, визначена система художніх засобів. Важливо, що поетична практика письменника поєднувалася з теоретичним осмисленням різних творчих методів, тобто парадигм художності, адже проблемам романтизму, класичного (наукового) реалізму, модернізму присвячено чимало літературознавчих праць ученого [див.: 3].

Поняття модусу художності виникло під впливом модусів літературності Н. Фрая з його “Анатомії критики”. Модус, на відміну од парадигми, має трансісторичний характер і трактується як “ментальність естетичного дискурсу”, “естетична домінанта” творів, “спосіб бути художністю”, що передбачає певний тип поетики як організації естетичного цілого [див.: 8]. Розрізняють героїчну, сатиричну, трагічну, комічну, ідилічну, елегійну, драматичну, іронічну ментальності, а звідси – й відповідні модуси художності. Початковим виступає героїчний модус як спосіб самоактуалізації особи (“я-в-світі”), тобто як тип існування людини у світі (за Г. В. Ф. Гегелем). Концепція героїчного передбачає відповідний кодекс поведінки літературного персонажа, в основі якого лежить загострене почуття обов’язку й честі. В естетичне поле героїчного входять масштабність, гіперболізація події, вибух пристрастей, жага подвигу, культ волі й сили, емоційна напруга тощо. Відбувається протиборство реального й ідеального світів, дихотомія зовнішнього і внутрішнього конфліктів.

Героїчний модус художності притаманний усім парадигмам лірики І. Франка, однак у кожній із них має розпізнавчі риси. В романтичній парадигмі переважають батальні ситуації, в яких автор, виступаючи в ролі оповідача, підкреслено дистанціюється від їх учасників товщею століть (“Данина”, “Святослав”, “Хрест Чигиринський”, “Задунайська пісня”). В арабській думі “Пімста за вбитого” наратор

стає головним протагоністом, який бере активну участь у каральній акції проти “хижацької орди”. І лише в “Бунті Митуси” співця-бунтаря й поета об’єднує духовний простір, пов’язаний вірою у всемогутню силу слова. Прикметно, що молодий І. Франко захоплюється кривавими сценами, гуркотом бою, розливом крові. Героїзм його персонажів супроводжується військовою хитрістю, підступом, віроломством. Так, військо полянів “тихесенько з Києва ряд за рядом / Спішить, де хозари вколисані сном” (“Данина”). Гинуть у п’ятьмі ночі Святослав і його хоробра дружина: “А скоро ніч темна на степ налягла, / Орда печенігів страшна надтягла” (“Святослав”). Нападають на сонних ворогів месники за вбитого товариша, який своєю чергою став жертвою підлої зради: “Ой ворог сон-зілля немало / Увечір хлистав / І спить непробудно в таборі... / Гей, тут його відділ наш смілий / У самую пору напав!” (“Пімста за вбитого”). Зраджує свого рятівника – старого Митусу – боярин Лан Данилович, заманюючи його в пастку (“Бунт Митуси”). Героїка в романтичній парадигмі виявляється у навальній, рішучій дії, в метафоричних описах жорстоких побоїщ, у поетизації насильства як розплати, вендети за загарбницькі амбіції, за національний гніт і приниження: “Страшний там був бренькіт мечів тих стальних, / І годі спасатися хозарам від них” (“Данина”), “Кровава і була там і люта борба, / І падали трупи, в покіс мов трава; / І кровця лилася рікою-рікою...” (“Святослав”), “Кінчився при Чигрині / Бреньк сталі, ломіт спис. / При шибеницях військо / Шляхетське полягло, / Рікою трупів много / І крові поплило” (“Хрест Чигиринський”), “Смерть трупи валить... / Два племена впали в могили, / А лиш небагато втекло. Увесь степ / Їх крові потоки скрасили...” (“Пімста за вбитого”), “Злетять слави діти / Ворогів скупати в крові, / В пожежі загірті” (“Задунайська пісня”). В іншій етичній площині розгортається дискурс героїчного в поезії “Бунт Митуси”. Це – поєдинок “вербальний”, зіткнення протилежних позицій, двох поглядів на долю країни, двох історичних правд. Смерть співака, “свобідного чоловіка” обертається моральною поразкою всевладного князя й торжеством сили слова, невмирущості вільного мистецтва: “Моя дума буде ввік жива...”.

У реалістичній парадигмі героїчний модус художності актуалізується здебільшого в умовних, алегоричних формах, зберігаючи при цьому романтичний первень і наповнюючись новим, суспільно важливим, епохальним змістом. Поява Вічного революціонера (“Гімн”) збудує, ламає усталений світопорядок. “Дух, що тіло рве до бою”, піднімається з глибин, *de profundis*, долає на своєму шляху опір консервативного середовища, численні перепони, породжує силу й завзяття, наснажує на боротьбу за кращу долю. Цей містичний образ органічно вписується в колорит Франкових “низин” – курних мужицьких хат і ремісницьких варстатів. Незважаючи на численні поклики до “великого бою за добро, щастя й волю всіх”, героїчна дія тепер скерована переважно до “праці, поту й пут”, до проламування, побудови нових доріг, нового суспільства. Перевернути “сей лад” поет і його однодумці хочуть “не зброєю, не силою / Огню, заліза і війни, / А правдою, і працею, / Й наукою” (“На суді”). Тому, якщо в романтичній парадигмі нащадки Кралеви́ча Марка “в молитві набирали сили” (“Задунайська пісня”), то поезія “енергійної дикції” проголошує

вже інший, реалістичніший символ віри: “Лиш в праці мужа виробляєсь сила...” (“Вольні сонети”).

Героїчний модус художності часто поєднується з трагічним. Подвиг не одиниць, а маси, колективу, рокований на неминучу загибель. Героїв народжує не жадоба сліпої помсти, не прагнення слави, а усвідомлене почуття обов'язку: “Та слави людської зовсім ми не бажали, / Бо не герої ми і не богатири” (“Каменярі”). Висока жертвовність, беззастережний альтруїзм викликають трагічні передчуття, але без розпачливих, песимістичних настроїв: “І щастя всіх прийде по наших аж кістках” (“Каменярі”), “Серця свого кров'ю рад / Ваше горе змити” (“Vivere memento!”). У хронотопі героїчного важливу роль відіграє осмислений рух вперед, до поставленої мети. Власне, кінцева мета – реалізація усіх зусиль Франкових героїв, їхнє екзистенційне покликання: “... Ніде той не дійде, / Хто не має цілі”, “Може, іменно тобі ся вдасть до цілі доплести” (“Човен”), “Ми далі йшли, ніщо не спинювало нас” (“Каменярі”), “Тяжкою вийшла й довгою дорога до сонячних палат”, “Ідуть навстрічу сонцю золотому” (“Идилія”).

У реалістичній парадигмі змінюються й типи героїв. Це люди “робучі”, що усвідомлюють себе організованою громадою працівників. Такими є сіячі, які сіють “думи вольні”, “жадобу братолюбія”, “сміливість до великого бою” (“Гріє сонечко!..”), каменярі, які скромно заявляють про себе, що “не герої ми і не богатири” (“Каменярі”). Однак поет не цурається й мілітарної традиції, розуміючи, що “прийдесь стріляти й не одному / Життя покласти в боротьбі” (“Триць Турчин”). Цю трагічну перспективу він розгортає у вірші “Смертельно ранений”, де герой “дав знак / До лютого страшного бою” і впав у першому ряду повстанців, спливаючи кров'ю.

У модерністській парадигмі ще більше зростає роль особистості, яка прагне піднятися над буденністю, прозаїчністю, сірістю. Героїчний модус художності виявляється в неоромантичних спробах подолати відчуження, розрив між ідеалом і дійсністю, між вигаданим і реальним світом. “Старий романтизм, – писала Леся Українка, – намагався звільнити особистість, – але тільки виняткову, героїчну, – від натовпу”, а новоромантизм, на думку письменниці, “намагається звільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, надати їй можливість знаходити собі подібних або, якщо вона виняткова і при цьому активна, дати їй нагоду вивищувати до свого рівня інших, а не спадати до їхнього рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності чи моральної казарми” [9: 236–237]. Неоромантичні тенденції спостерігаються вже в поезії “Поєдинок” (1883), у якій динамічні картини бою змінюються фантазмагоричним діалогом двох непримирених антагоністів, двох Миронів, героя й антигероя, оповідача і його двійника, поета і його другого “я”. Імпресіоністичне “дике бойовище” у вірші “Суне, суне чорна хмара...” формує передчуття героїчного, а панорама грози збуджує бентежний, напружений настрій. На відміну од веснянки “Гримить!..”, де психологічний паралелізм виконує чіткі функції ототожнення явищ природи і людської спільноти, тут панує перцепція неспокою, тривоги, однак без видимої екстраполяції на життя суспільства.

Класичним зразком героїчного модусу художності в неоромантичній парадигмі І. Франка служить поезія “Конкістадори”, в якій автор віддає перевагу іншій, ніж у “Каменярах”, ментальності – “до відважних світ належить”. На порозі нового віку поет гостро відчуває наближення “слухного часу” – історичної перспективи свого народу. Тому його герої мають здобути “кращу вітчину” для свого ж таки покоління. Неоромантичним світосприйманням пронизані історіософські поезії циклу “На старі теми”. Уже перший епіграф з “Слова о полку Ігоревім” – “Не лѣпо ли ны бѣшеть, братіє?..” розкриває читачеві авторський задум: “начяти старыми словесы” розмову про давні, однак вічно живі, хвилюючі теми, актуальні й на порозі ХХ ст. Це теж слово про героїчний похід, але вже не озброєної княжої дружини, а гартованого вогнем слова, громадянський похід поезії “не в степи куманські безконечні”, а в потаємні глибини людської психіки, народного духу, зараженого “коромолою” міжусобних чвар і неприхованого егоцентризму, ворожнечі й розбрату, підступу і зради, зневіри і бездіяльності. І слідом за середньовічним автором “изрони злато слово” І. Франко, закликаючи в алегоричних імперативах свій народ до єдності й порозуміння: “Вирядім ми слово до походу...”, “потопчімо там полки погані...”, “вирвім з коренем ту коромолу”.

Другий вірш з “старих тем” розпочинається епіграфом із першого Давидового псалма “Блаженъ мужъ, иже не идетъ на советъ нечестивыхъ”. Поет переминяє слова пророка, викреслюючи з них лише заперечну частку, і з’являється “в сонмищах лукавих” образ контроверсійного героя, який, на думку Л. Голомб, виступає “своєрідним психологічним двійником Мойсея, тільки позбавленим його сумнівів та вагань” [5: 68]: “Блаженный муж, що йде на суд неправих / І там за правду голос свій підносить...” [10: т. 3: 148]. Це ще й один із тих “каменярів” (ремінісценції тут очевидні: “пам’ять їх загине у народі” – “слави нам не буде, ні пам’яті в людей” або ж “кого за теє лають, кленуть, і гонять, і поб’ють камінням” – “і нас, і намір наш, і діло те кленуть” та ін.), котрий змінив свій молот на слово, бо одних покликів до бою виявилось замало, щоб збудити в громади її “заціпліі сумління”, відкрити для неї “і правду, й щирість”.

Неоромантичний герой І. Франка – “блаженный муж”, “невідомий співак походу степового”, хлопський пророк, який “добровільно взяв на себе пута” будителя національної свідомості, щоб “в сонмищах лукавих”, “серед гвалту й гуку” виводити свій народ із вавилонського полону, з духовної неволі. І хай це високе та трагічне, багатьом тепер чуже й незрозуміле слово правди сприймається збайдужілим людом як “голос вопіючого в пустелі” (порівняймо контрарне з “Гімну” – “міліони радо йдуть, бо се голос духа чуть”), та все ж воно рано чи пізно оздоровить хворе суспільство, витравить з нього потворний ген рабства. Ця віра переростає у певність, коли автор “Semper tūo” звертається до образу пророка, вкладаючи в його уста Боже слово, що вестиме “вибраних борців” до великої мети, у “розвидняющий день”, який заяснів у поетовій творчості яскравим національно-визвольним змістом (“Було се три дні перед моім шлюбом...”).

Ця постать українського Єремії не менш трагічна, ніж попередні образи “виб-

раних борців”, що зреклися “життя і світу для високих дум”. На своє нещастя, пророк потрапляє в ірраціональний, не готовий до його сприйняття світ (“Де станеш ти, ніхто не схоче стати, / Що похвалиш, всім видасться лихим”). Він прагне перейти через межу байдужості, бо йому вже судилося відчувати на своїх устах “глаголів жар”, пізнати Божу істину, яку необхідно передати іншим. Абсурдність ситуації полягає в неминучому зіткненні високого космічного призначення з пасивністю, а то й ворожістю земного, реального світу. Але “абсурд протилежний надії” (А. Камю), і поки вона живе – Франко “яко син селянина, вигодуваний твердим мужицьким хлібом”, “панщиною всього життя” чесно сповнятиме свій обов’язок: “будувати і насаджувати” в людській пам’яті “світлу ціль” – образ національного відродження.

Драматичний модус художності виражає характер протистояння старого й нового, відтворює конфлікт особи й громади, розкриває внутрішні духовно-світоглядні суперечності героя. Якщо трагічне часто виходить за межі особистих колізій і закінчується катастрофою цілого світу, то драматичне зазвичай локалізується в конкретному хронотопі, в долі простої людини, яка перебуває не лише в центрі, а й на маргінесі далеко не героїчних подій. У зіткненні з реальністю, іноді досить жорсткому, гострому, герой долає опір середовища, свої сумніви, розчарування або ж залишається на роздоріжжі невирішених проблем, як власних, так і суспільних. Отож, “драматична дисгармонійність, – за словами В. Тюпи, – близька до трагічної, проте між ними існує принципова відмінність: драматичне “я” протиставляється у своїй самоцінності не світопорядку, а *іншому* “я” [2: 479].

У романтичній парадигмі Франкової лірики драматичне проявляється здебільшого у світі тривіальних, штучно змодельованих пристрастей. Прикметно, що тут переважають характерні для молодого поета книжні імпульси, вигадані життєві історії, запозичені сюжети. Типовим прикладом розгортання драматичного модусу може слугувати балада “Арф’ярка”, в якій напруженість сюжетної інтриги досягнуто мовою співу, натяку, жесту, зрозумілих, однак, учасникам ліричної ситуації – новоствореного любовного трикутника: “Ktera holka bledá, / Ta se zamuž ne vda; / A ktera jako růže, / Ta je dobra dla muže, / Bude hezká žena”. Мотив “украденого щастя”, на відміну од пізнішої класичної п’єси, не має соціальної основи, а отже, й суспільного резонансу. Драма, а радше мелодрама героїв замикається на їхніх особистих переживаннях, тому навіть трагічна розв’язка love story, як-от у поезії “Керманич”, сприймається передусім в емоційній, навіть сентиментальній площині. Загалом ставлення романтичного героя до смерті байдуже (“Рибак серед моря”, “Русалка”), тому й сама смерть його розцінюється як необхідна даність, буденне явище, що не викликає катарсису.

Реалістична парадигма ставить свої вимоги до драматичного модусу художності. У ліриці “вершин і низин” визначальною є не зовнішня подієвість, а відтворення внутрішнього світу людини, його мікрокосму. Водночас переживання, настрої, інтенції героя подано на широкому суспільному тлі, що власне й драматизує їх, не виходячи, однак, за межі трагічного осмислення буття. Основною причиною, так би мовити, вісью драматичної ситуації є концепт горя – передусім народного, а потім уже суголосного йому власного.

Драматичний модус художності домінує в окремих “контрастивих” поезіях циклу “Веснянки”, у “Скорбних піснях” та “Нічних думках”, частково в “Думах пролетарія” і “Тюремних сонетах”. Причому драматичне виражає себе в усіх художніх компонентах – в жанровій організації тексту, в сюжеті й композиції, у специфіці ліричного переживання, в мовленнєвому дискурсі, в ритмомелодиці тощо. Показово, що у творах, об’єктивних за способом зображення, немає кульмінаційних моментів, відсутня розв’язка, хіба що останній штрих може слугувати своєрідним пуантом художньої обсервації автора: “Дорогою тягнеться віз – / Секвестратор в село за податки”. У таких віршах поет, наче маляр пензлем, послідовно наносить епізод за епізодом на широке полотно селянського життя, створюючи сумні картини народного лиха: “Стогін іде по селищах убогих, / Діти гуртами на задавку мруть, / Сіна нема й стебельця в оборогах, / Гине худібка, по долах розлогих / Води ревуть”. Реалістичність цього весняного образка, вихопленого з природи, підтверджує ще й лист І. Франка до М. Драгоманова 24 квітня 1883 року: “У нас на селі біда і нужда крайня. Зима держить оце вже 7-й місяць, паші не стало, худоба з голоду гине, переднівок і у найзаможніших у вікна заглядає. Погано жити на нашій Красній Підгір’ї. А тут сльота-негода” [10: т. 48: 352]. Звідси й, очевидно, виникає намагання митця задокументувати мовою поезії побачені й пережиті ним сільські історії, що в “Галицьких образках” майже повсюдно закінчуються смертю персонажів, над якими “від коліски аж до домовини” висить “якась сіра хмара, якась фатальна безвихідь” [10: т. 28: 154]. Типові життєві драми підгірських селян породжують гнітюче усвідомлення “гинучого світу”, що складається з багатьох “маленьких трагедій” простої людини. Тому в таких творах відбувається неминуча трансформація драматичного в трагічне.

Характерною ознакою суб’єктивної лірики Франка-реаліста є мотив самотності як драматичний спосіб екзистенції героя, який, проте, переживає цю самотність у присутності іншого “я” [2: 480]. Alter ego поета співіснує то з образом “безсонного робітника” – смутку, то з роєм “скорбних мислей”, то з “чорною тканню” думок “невгомонних”, “огняних”. Ліричний герой залишається наодинці зі своїм пекучим болем, незмінним супутником його неймовірних страждань, викликаних особистою й народною неволею. Його буття стає ще більш нестерпним через вороже ставлення навколишнього світу, несправедливий засуд громади, боягузтво й зраду колишніх соратників: “Самотою ходжу я, мов блуд, / З горем в серці нестерпно важким... / Всі знайомі минають, ідуть – / Поділитися горем ні з ким”.

У модерній парадигмі основою драматичного конфлікту є дух незгоди, внутрішні розбіжності, зіткнення ідей, що часто призводить до війни з самим собою. Порушується цілісність природи ліричного героя, з’являються запитання, сумніви, переоцінка прожитого й пережитого. Подекуди ревізія минулого, світоглядна криза набувають небезпечного, загрозливого вигляду: “Пощо жить? Для кого жить?”; “Ну, скажи, не дурень ти? / Замість жить з людьми по-людськи / багатіти і цвісти, / тягнеш тачку до якоїсь / фантастичної мети”; “Невже ж уже минув я свій зеніт / і розпочав спадистий шлях до склону?” та ін. Проте такі песимістичні, іноді погано

приховані суїцидні настрої “днів журби” хвилеві, скороминуші. Драматичне сприйняття життя не переростає у трагічне. Настає якесь “світле одужання” (М. Зеров), і поет виходить переможцем із цього нелегкого духового двобою, долаючи і втому, й тугу, і вагання: “Я ще не старий! Ще сила / є в руках і у души! / Ще поборемося, доле! / Ну, попробуй, задуши!”.

Героїчний, трагічний, драматичний, сатиричний модуси художності – патетичні за серйозністю художнього відображення світу. Разом із елегійним модусом як усвідомленням безповоротності, неповернення назад, до колишнього стану буття, вони визначають естетичну природу лірики І. Франка. За винятком сатиричного, ці модуси у своїх видозмінах властиві кожній із трьох парадигм художності (романтичній, реалістичній, модерністській). Інші, непатетичні модуси (комічний, іронічний, ідилічний), перебувають на маргінесі естетичного відношення поета до дійсності.

Література:

1. Адорно Т. Теорія естетики. – К., 2002.
2. Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л. Чернец. – Москва, 1999.
3. Войтюк А. Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981; Комаринець Т. Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнарод. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. – К., 1990. – Кн. 1; Стебун І. Проблема “романтизм і реалізм” в естетичній концепції Івана Франка // Іван Франко і світова культура... – Кн. 1; Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч. – Львів, 2002; Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2005; та ін.
4. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2005.
5. Голомб Л. Особа і суспільство в українській ліриці кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1988.
6. Корнійчук В. Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998; Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
7. Тюпа В. Альтернативный реализм // Избавление от миражей: Социалистический реализм с разных точек зрения. – Москва, 1990.
8. Тюпа В. Прологомены к теории эстетического дискурса // Проблема художественного языка: Сб. тр. Самарской гуманитарной академии. – Самара, 1996. – Вып. 2.
9. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Українка Леся. Зібр. творів: У 12 томах. – К., 1975–1979.
10. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.