І розповідає власну "різдвяну казку", яка, як і Франкова, має явний художньо-історіософічний підтекст і за жанром належить радше до політичної "казки". У ній автор, як і його геніальний попередник, у різдвяній візії прагнув угледіти грядуще "різдво" України. Її персонажами є дві сестри-сироти, Україна й Галина (із тексту чітко зрозуміло, що мова йде про Наддніпрянську Україну та Галичину); втікач із каторги, "лютий душогуб, москаль "Рваная Ноздря", який "зібрав коло себе банду злодіїв" та окупував "наддніпрянські лани" [3: 4]; а також байдужі до України, але корисливі Англієць, Американець, Француз та уповноважений представник більшовицької влади в Польщі на початку 1920-х років – Карахан [4: 4].

Коли уважно вчитатися у цей Маланюків твір, то стає зрозуміло, що він також не втратив своєї актуальності й сьогодні. Каторжанин "Рваная Ноздря" та "банда злодіїв" і далі грабують Україну. У "казці" Є. Маланюка "Рваная Ноздря" напився людської крові замість горілки та й "здох". Тому так хочеться, аби пророчий дар письменника-історіософа не підвів його (та нас) і цього разу.

Література:

1. Крупач М. "Я – кривавих шляхів апостол..." (До проблеми пророчого візіонерства в історіософських поглядах Є. Маланюка) // Українське літературознавство. – Львів, 1995. – Вип. 61.
2. Маланюк Є. Святий Вечір сироти (Різдвяна казка) // Рідний край. – 1922, 11 січня. – Ч. 7.
3. Маланюк Е. Святий Вечір сироти (Різдвяна казка) // Рідний край. – 1922, 12 січня. – Ч. 8.
4. Маланюк Е. Святий Вечір сироти (Різдвяна казка) // Рідний край.– 1922, 13 січня. – Ч. 9.
5. Салига Т. Вогнем пречистим. – Львів, 2004.
6. Скоць А. "Святовечірня казка" Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998.
7. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів, 2005.
8. Франко І. Святовечірня казка // Франко І. Твори: У 20 томах. – К., 1952. – Т. 11.
9. Чопик Р. Про читання Франка, або як обійтися без "Коду да Вінчі" // Дзвін. – 2006. – Ч. 8.
10. Шевченко Т. Пророк // Повне зібрання творів: У 12 томах. – К., 1989. – Т. 2.
11. Юнг К. Г. Поздние мысли. Собрание сочинений: В 19 томах – Москва, 1992. – Т. 15.

Леся Демська-Будзуляк (Київ)

Іван Франко у критичній рецепції неокласиків

Від моменту сходження Івана Франка на вершини національної культури, не було жодного періоду в історії української літератури, коли прозаїки не намагалися по-новому переосмислити творчий здобуток генія. Постійні ревізії життя й творчості письменника можна пояснити передусім його значущістю та фундаментальністю спадщини у пошуках власної національної та культурної ідентичності.

Незаперечним залишається той факт, що ще за життя І. Франка неодноразово робилися спроби критично оцінити його творчість. Проте ця критика часто бувала політично заангажованою й розглядала поета в межах політичної термінології. Часто була надмірно суб'єктивною та екзальтованою. Згадаймо хоча б коментарі польських літературознавців стосовно статті І. Франка "Поет зради" чи, скажімо, цькування письменника своїми ж соплемінниками за низку антирутенських публіцистичних статей в "Житі і слові", де зокрема йшлося про критику письменником галицької інтелігенції. Проте після смерті І. Франка ця надмірна істеричність поступово відходить і поступається місцем більш тверезим та об'єктивнішим критичним характеристикам його творчості.

Постать І. Франка привертає особливу увагу наддніпрянських літературознавців 20-х років XX ст. На це існує декілька причин. По-перше, як би це не виглядало суперечливо з ретроспективного погляду, у перші десятиліття після жовтневої революції наддніпрянські українці ще вірили у реальність побудови власної національної держави з власною національною культурою. І ніхто не сумнівався в тому, що І. Франко поряд з Лесею Українкою та Т. Шевченком є найбільшим та найорганічнішим втіленням цієї культури. По-друге, у той час І. Франко приваблював і своїми симпатіями до соціалізму (хай це було лише на певному етапі його творчості) та постійним проголошенням демократичних ідеалів. Зважаючи на тодішній політичний дискурс, на часі виявилися такі самовизначення поета, як "селянський син", "мужик", "син народу". І останнє, це передусім стосувалося тих, хто не прийняв ідеології радянської влади, а це зокрема була та українська інтелігенція, світогляд якої сформувався ще до революції, – їх захоплював І. Франко величиною свого інтелекту, широтою світогляду та високою культурою. Незважаючи на всі декларативні запевняння письменника про "селянську натуру", І. Франко завжди був і залишався справжнім інтелігентом за змістом та формою. Доречно пригадати, що друг І. Франка, М. Павлик, в одному з листів до М. Драгоманова скаржився: "Франко то просто казав мені з початком сего року: "Я пишу для інтелігенції, а для хлопа не гадаю", – хоч і жалкує тепер, що так казав, то все він таки двуличний" [3].

Отже, у ті роки в наддніпрянській Україні було надруковано чимало літературно-критичних статей, присвячених життю і творчості І. Франка. Для прикладу згадаю хоча б такі: П. Филипович "Шляхи Франкової поезії" (К., 1927) та "Ґенеза Франкової легенди "Смерть Каїна" (К., 1924), І. Ткаченко "Нові матеріали про Франка" (Харків, "Червоний шлях", 1925), М. Гордієвський "Мойсей", поема І. Франка" (Одеса, 1926), А. Ніковський "Vita Nova". Критичні нариси" (К., 1920), О. Дорошевич "Підручник історії української літератури" (К., 1924, окремий розділ про Франка), М. Зеров "Франко – поет" (К., 1925) тощо. Безумовно, що названі праці лише невелика кількість з того, що вийшло у ті часи. Перелік можна доповнити ще працями О. Білецького, І. Кулика, С. Єфремова, М. Драй-Хмари та багатьох інших.

Однак левова частина цих досліджень творчості письменника йшла лише в руслі нової ідеології доби, в якій мистецтво часто-густо ототожнювалося з політи-

кою. Одними з небагатьох, якщо не єдиними, хто відмежовував тоді політику від мистецтва, і відповідно – художню творчість від ідеології, були київські неокласики, до яких літературознавці традиційно зараховують М. Зерова, Освальда Бургарда, П. Филиповича, М. Драй-Хмару та М. Рильського. Творча програма неокласиків передбачала, що: "1) необхідно усвідомити, осмислити і засвоїти багатства української національної традиції – це дасть змогу багато які із сучасних дутих авторитетів оцінити тверезо й реально"; 2) необхідно пересадити на український ґрунт найвидатніші твори європейської класики і сучасної літератури різних народів – це неминуче підніме "планку художності"; 3) нарешті, встановити атмосферу здорової літературної конкуренції, а не кон'юнктурного протегування" [2: 108]. Ось як детальніше розшифровує цю програму М. Зеров: "Ми повинні повсякчас заявляти про потребу уважного відношення до всякої культурної цінності. Ми повинні заявити, що ми хочемо такої літературної обстановки, в якій будуть цінитися не маніфест, а робота письменника; і не убога суперечка на теоретичні теми…, а жива серйозна студія літературна; не письменницький кар'єризм "человека из организации", а художня вибагливість автора перш за все до самого себе" [5: 29].

Аналізуючи цю програму, помічаємо, що творчість І. Франка, відповідала її основним напрямам. Неокласики вбачали в ньому діяча, який постійно прагнув модернізувати сучасну йому українську літературу за кращими зразками західної літератури, уникав надуманої істерії та екзальтації притаманних письменникам-модерністам його часу у власному письмі, був надзвичайно вимогливим до самого себе, а також шанувальником класики. Звідси і їхнє прагнення зробити цілісний аналіз поетичної творчості поета: "І коли взагалі ми хочемо оцінити Франка як поета, – звертається до літературознавців теоретик неокласиків М. Зеров, – чи не пора нам покинути розкладать його творчість на високого ґатунку ідеї ("ставши на висоті шевченківської ідеології")… і техніку, нібито недотриману й слабу (хоч досі ще ніхто з українських поетів не показав такої розмаїтості вірша)? Чи не треба постаратися, щоб схопити Франка як творчу індивідуальність (зсередини), як цілого поета?.." [5: 492].

У статті "Шляхи Франкової поезії" інший член цього угрупування, П. Филипович, висловлюючи думку й своїх друзів-неокласиків, намагається вказати на ті джерела, що висунули І. Франка на перший план української літератури: "Творча праця ради майбутнього та творчий зв'язок з минулими поколіннями будівників культури зміцнили його як поета суспільного в широкому розумінні цього слова – не суб'єктивного поета особистих переживань і не поета космічного світогляду" [7: 94].

Отже, "творча праця ради майбутнього та творчий зв'язок з минулими поколіннями будівників культури" – цими ж словами можна коротко окреслити головне завдання, що ставили перед собою неокласики у своїй літературознавчій та творчій діяльності. У своїх поглядах на місце І. Франка в історії української літератури вони майже одноголосні: "Що автора "Каменярів" та "Мойсея" треба визнати за

найсильнішого з представників по шевченківської творчості, що його місце в історії українського письменства поруч Шевченка і Лесі Українки – в цьому не сумнівається ніхто" [5: 486], – твердить М. Зеров; "З двох останніх книг поезій Франкових – два "профілі" видно. Мойсей, що дійшов до кінця своєї дороги, і "Semper tiro" – вічний учень – вічно молодий початок шляхів. Невипадково кінець перетворюється на початок. Франко знав, що він, будучи видатною індивідуальністю, у той же час явище класове і національне, знав, що в цій перспективі він "пролог – не епілог" [7: 94], а також: "Франко разом із Шевченком і Лесею Українкою дав найвищі досягнення українського художнього слова…" [7: 95] – характеризує поета П. Филипович. І, зрештою М. Рильський, останній з неокласиків, кому вдалося уникнути фізичних репресій, вже опісля розстрілів своїх друзів-неокласиків М. Зерова та М. Драй-Хмари віддасть належне шанованій постаті І. Франка: "Ніхто-бо з часу Шевченка не мав такого величезного впливу на загальноукраїнський культурний процес, зокрема на розвиток прогресивної української літератури, як Іван Франко" [4: т. 12: 216].

Проте інтерес неокласиків до постаті І. Франка також пов'язаний із критикою раннього українського модернізму. Тут їхні погляди багато в чому збігалися з поглядами письменника, який часто у творчості "модерністів" бачив лише надмірну екзальтацію, "хворі нерви", часто брак елементарної освіти й майже притаманну для всіх недбалість форми (йдеться передусім про поетів). Що ж до І. Франка, то впадає в око коментар М. Рильського щодо стилю автографа письменника: "Коли я роздумую про Франкову прозу, то завжди згадую його автограф, власноручний підпис. Жодних розчерків, жодних закарлючок! Іван Франко – буква за буквою – і все! Така і проза Івана Яковича: гранично проста, стримана, ясна, без ніякої орнаментації. А при тому вона невичерпно широка своїми темами, сюжетами, мотивами, настроями, жанрами…" [4: т. 12: 233].

На цьому тлі загальної й слабосилої істерії творчість І. Франка бачиться їм строгим, сильним голосом потужного інтелекту. Не "модерністи", на думку неокласиків, були справжніми модернізаторами національної культури, радше плагіаторами, а І. Франко: "Вже й так видно, – зазначає П. Филипович, – що традиційне невиразне співуче "сумування" українських поетів змінюється у Франка новим змістом – громадського характеру й новою формою – декларативним (риторичним) стилем, витриманою чіткою строфікою, в даному разі – сонетною" [7: 69]. Про важливість постаті І. Франка для неокласиків саме у цьому плані наголошує й С. Павличко: "У статтях про Лесю Українку та Івана Франка Зеров якоюсь мірою реабілітує їх як поетів. Зеров доводить, що вірш Франка формально багатший від вірша "модерністів". Інтерес до Франка й певне звеличення Франка-поета є так само формою критики "модернізму" та його канонів першої декади століття" [8: 192].

Можна припустити, що І. Франко був близьким неокласикам передовсім стилістично, і не лише за уважним підходом до форми, а за стилем мислення. Як і неокласики, письменник бачив свою творчість передовсім як логічну систему викладання теоретичних поглядів. І хоча самі неокласики постійно заперечували

свої формалістичні уподобання, та саме вони багато в чому диктували стиль їхньої творчості, а саме раціоналізм у поезії та максимальний об'єктивізм, позбавлений жодних емоцій у критиці. Як уже зазначалося, такий підхід до творчості був певною реакцією на надмірну емоційність та чуттєвість своїх літературних попередників, зокрема тих, хто відносив себе до модерністів. З модерністами їх зближував лише певний потяг до краси, або ж естетизм. Та, як зазначає С. Павличко: "Цей естетизм виявлявся не в нескінченних закликах і апеляціях до Краси, як це робили "модерністи", рідко зважаючи на поетичну форму, а в красі, втіленій у рафінованій формі вірша і в характері поетичного переживання" [8: 192].

З цього погляду неокласики знову звертаються до І. Франка. Коли проаналізувати їхні статті, присвячені творчості письменника, то впадає в очі, що майже всі вони, за винятком однієї, автором якої є М. Драй-Хмара, стосуються поетичної творчості. "Франко як поет розкривається перед кількома поколіннями, не втрачаючи своєї актуальності, і кожна генерація сприймає його по-своєму" [5: 486], стверджує М. Зеров. Перед неокласиками ж він відкрився передовсім як автор сонетів.

Жанр сонету був центральним у творчості неокласиків. Переважав він у М. Зерова і М. Драй-Хмари, Освальда Бургардта та М. Рильського. В одному зі своїх листів М. Зеров напише: "Сонет – то є архітектурний принцип, а не декорація. Коли хтось колись декорував ці конструкції у ренесансному стилі, то чому ці хороші пропорції не можуть придатися для іншого стильового мислення? …Єсть жанри, тісно сполучені з певним ідейним та тематичним насиченням, наприклад, байронічна поема. …І єсть жанри, які вже поширилися, пристосувалися і живуть, поволі модифікуючись. Такий, наприклад, сонет. І з цього погляду хто знає, може, він довговічніший за вергарнівський vers libre" [5: 1065]. А ось як він же характеризує поетичний стиль І. Франка: "Тим часом у Франка – суто тонічний вірш; різноманітність римування, як у поетів наддніпрянських, вихованців російської школи, і різноманітність строфічна, якої ні наддніпрянські поети, ні галицькі не посідають; у нього зразкові елегійні дистихи, оперені внутрішніми римами ("Весняна елегія") безмірно кращі формально…; прегарні октави…; дантівської сили терцини з характерним потроюванням одного виразу в початку строфи… і з конденсацією мислі в останньому рядку… Непричетний до "неокласицизму", узиваючи себе романтиком, Франко ще в 1893 році навчав українських поетів писати сонети" [5: 490]. На Франкове використання класичних форм літератури як на новаторство вказує і М. Рильський: "…у використовуванні Франком як і Лесею Українкою, і Самійленком, канонічних форм треба бачити не так данину традиції, як свідоме новаторство, збагачення українського поетичного слова випробуваною віками зброєю" [4: т. 12: 227].

Цей потяг до класичних поетичних форм можна пояснити й тим, що, прагнучи модернізувати національну культуру, неокласики пішли не шляхом своїх сучасників-авангардистів, які проповідували тотальну деструкцію всього попереднього, а запропонували повернутися до джерел, реанімувати старі форми високої куль-

тури, переважно європейської. У своїй орієнтації на європейську культуру вони продовжували шлях М. Драгоманова, Лесі Українки, М. Коцюбинського й того ж І. Франка: "Хочемо ми чи не хочемо, – писав М. Зеров, – а з часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської… європейські теми і форми приходять у нашу літературу і розташовуються у ній. І вся справа в тім, як ми цей процес обевропеювання, опанування культури переходитимемо: як учні, як несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє, – чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоюваних явищ і беруть їх з середини, в їх культурному єстві" [2: 256].

Проте така одверта орієнтація на Європу, її культуру в часи неокласиків була ідеологічно небезпечною. Відтак, намагаючись уникнути підводних каменів ідеологічних зворотів, П. Филипович на творчості того ж І. Франка, намагається наглядно пояснити, яка може бути користь для художньої творчості від засвоєння кращих набутків світової культури. Зокрема у своїй статті "Шляхи Франкової поезії" він аналізує той європейський літературний досвід, який міг мати й очевидно мав безпосередній вплив на формування І. Франка як поета. Поета, який зумів у своїй творчості вдало синтезувати європейську культуру та національну традицію, ставши таким способом, поетом загальноєвропейським зі своїм власним самобутнім та оригінальним обличчям. Про це також ідеться і в його іншій статті – "Генеза Франкової легенди "Смерть Каїна".

Як і І. Франко, неокласики багато перекладають: з античної, англійської, французької, німецької, італійської, слов'янських мов. Кількість перекладів часом перевищує кількість їхніх оригінальних творів. Зрештою, не це важливо для них. Для неокласиків передусім важливе розширення культурного горизонту українців та українського слова. Те, що свого часу сказав П. Филипович про П. Куліша, М. Старицького, В. Самійленка та І. Франка, можна сміливо віднести й до них: "...все життя Франко буде перекладати безліч поетичних (і прозових) творів з метою ввести в український культурний вжиток кращі надбання чужих літератур. …Франко пішов стежкою, яку протоптали Куліш, Старицький, пізніше Самійленко та інші поети, що розуміли потребу поширювати обрії українського слова" [7: 72].

Проте в той час існував ще один нав'язаний радянською системою дискурс, у контексті якого неокласики змушені були знову звернутися до І. Франка. Літературна дискусія, яку спровокував М. Хвильовий, кардинально розділила українських радянських письменників на два протилежні ідеологічні табори. Ситуація складалася так, що уникнути участі в цій дискусії прямо чи непрямо було неможливо. Однак найменший натяк на індивідуальну позицію в ній міг стати вироком подальшої долі митця. Відомо, що основне гасло літературної дискусії зводилося до бінома "Просвіта – Європа" та заклику М. Хвильового "Геть від Москви – до психологічної Європи". Фактично ця дискусія була продовженням полеміки, яку розпочали українські інтелектуали кінця XIX – початку XX ст. На це звернув увагу О. Ільницький у праці "Ідеологія модернізму та Микола Хвильовий", зокрема дослідник називає

цю дискусію кульмінацією попередніх літературних та культурних процесів, що відбулися в Україні на зламі століть [10: 258].

Неокласики, які в цій дискусії були ближчими до позиції М. Хвильового, знайшли свій оригінальний спосіб висловити і власну позицію. У 1926 році (на самому початку дискусії) з'являється розвідка М. Драй-Хмари "Іван Франко і Леся Українка", в якій ідеться про полеміку між цими письменниками щодо шляхів розвитку демократії в Україні. За своїм стилем цю статтю не можна назвати ні критичною (у ній немає жодної постановки проблеми та жодних висновків), ні історичною (автор наводить вже відомі факти), ні полемічною (автор не висловлює жодних власних думок щодо позиції авторів). У цій праці дослідник лише детально описує, що є найважливішим для І. Франка та Лесі Українки. Загалом, напрошується порівняння цієї статті з притчею або повчальною історією, розказаною з нагоди.

Також авторові необхідно переконати читача у тому, що всі твердження Лесі Українки та І. Франка, взяті з їхніх листів та статей, були не емоційними, викликаними певними діями чи словами іншого, а глибоко обдуманими і продуманими: "Проте ж факти показують, що як у статтях І. Франка, так і в статті Лесі Українки ні цієї необачності, ні особистих моментів не було, а було принципове розходження, ідеологічна диференціація, характеристична для української інтелігенції кінця XIX століття" [6: 355]. Питанням цієї полеміки було намагання визначити, що важливіше в подальшому для розвитку нації – національна ідея чи соціалістична ідеологія. Так М. Драй-Хмара зазначає: "Відносячи Лесю Українку до групи "тих українських радикалів, що признавали себе в першій лінії соціалістами, а тільки в другій українцями", він (І. Франко. – *Л. Д.-Б.)* запитує її: "А що значить, що укр. радикали не вірять у національність? Чи вони думають, що національності ніякої нема? Чи, може, думають, що політична робота може не вважати на яку б не було національність? Чи, може, невіра їх відноситься тільки до української національності, а приймає московську як факт, в котрий не можна не вірити?" [6: 361–362]. Потім, перераховуючи всі контраргументи Лесі Українки, автор вустами Б. Грінченка робить обережний натяк: "В "Листах з України Наддніпрянської" Б. Грінченка не раз трапляються місця, де говориться про лінощі української інтеліґенції, яка "або нічого не робить, а тільки "заживає життя", або змосковлює народ; або, в ліпшому випадкові, згорне руки й каже зітхаючи: "нічого не вдієш – так уже нам судилося: москалями статися". Спеціально про українську радикальну партію Б. Грінченко каже, що вона, маючи "соціалістичний колір", який багатьох дуже вражає, "багато говорить і мало робить, або й зовсім не робить". Не робить ж вона тим, що відкидає націоналізм, тобто не орієнтується на селянство; а от галицькі радикали роблять на національному ґрунті, і через те у них є діло. Це якраз та провідна думка, що її розвиває у своїх полемічних статтях Франко" [6: 364]. У кінці статті, наче поміж іншим і вже як констатацію факту, М. Драй-Хмара говорить про те, що шляхи письменників розійшлися – І. Франко залишився на національних позиціях, а Леся Українка – на соціал-демократичних. Завуальоване послання до читача могло б

звучати – "висновки роби сам". Проте, враховуючи ледь помітну і ледь вловиму гру слів, з чого можна припустити, що сам автор залишився на боці І. Франка, висловлюючи так, власну позицію у вже сучасній йому літературній дискусії.

Проте існував ще один, завуальований, ледь вловимий дискурс І. Франка в рецепції неокласиків – особистісний. Парадоксальним було те, що постійно напрошувалися певні паралелі поміж життєвою ситуацією неокласиків та І. Франка. Вони, як і поет часто, чи то за власним бажанням, чи ні, опинялися в певній духовній ізоляції від навколишнього середовища й того, що відбувалося довкола. Настрої й думки, навіяні таким станом, знаходили живий відгук у нещодавній українській історії.

Неокласики, аналізуючи поетичну творчість І. Франка, намагалися розглянути передумови виникнення його розпачливих мотивів та песимістичних думок і, водночас, відшукати його рецепт виходу з цього стану та, можливо, застосувати для власної ситуації. П. Филипович, зокрема, писав: "Зневір'я приходило не від песимістичного занепадницького світогляду, а від ударів життя. Пориваючи з суспільством, Франко не поринав, як багато тогочасних європейських та російських письменників, в естетизм або містику та в космічні настрої. Його не захоплювали проблеми суто філософського характеру, він (як і Шевченко) не спокушався інтуїтивно вирішувати загадку буття, шукати абсолютного, безконечного, мучитись Фавстовою мукою невдоволеного спізнання. Франко бачив, що на цьому шляху заблудив не один титан людської думки та почуття" [7: 90]. Свій розпач І. Франко долає завдяки титанічній щоденній праці. Цей же шлях обирають й неокласики – постійний шлях до самовдосконалення, незважаючи ні на вульгарну критику, ні на прямолінійні попередження: "Від каменярів через підвладного аскетичним велінням Гарісчандру та ченця Івана Вишенського до Мойсея, до перемоги над особистим горем, втомою і зневір'ям" [7: 92].

Особливо привабливою виявляється для них постать "Мойсея" – пророка, якому судилося привести свій народ до землі Обітованої, але самому не ввійти у неї. У своїх критичних студіях вони, хоч і обережно, співвідноситимуть І. Франка з постаттю Мойсея, а через нього й себе: "В "Мойсеї", – зазначає М. Зеров, – нас цікавить не так тема…, як спроба поетова підвести підсумки своєї творчості, сказати своє останнє слово, вкоронувати своє життьове мандрівництво. Отже – ліквідація Азазеля, духа сумніву й зневіри" [5: 513].

Можливо, у цих симпатіях було смутне передчуття схожої долі. Одне з найґрунтовніших досліджень поетичної творчості І. Франка серед неокласиків належить М. Зерову. Він написав її у 1925 році, коли у літературній атмосфері панувало ще відносне затишшя, але яке вже чітко нагадувало затишшя перед бурею. Система лише починає намічати свої жертви. Сховатися від неї було нереально. Сховатися у роботу – було єдиною можливістю не пропасти тілом і духом: "В цім героїчнім напруженні, в цій перемозі над скорботним і маловірним духом, над життьовими обставинами і добою – і полягає та величність Франка, в якій тепер не сумнівається, здається, ніхто і яка не дозволить, хоч би як змінилися умови

нашого життя, забути його як поета” [5: 515] – такими словами закінчить свою велику розвідку про поетичну творчість І. Франка М. Зеров, сподіваючись, що і їхні праця та посвячення національній культурі не пропадуть марно, не забудуться. У цьому полягатиме велич І. Франка й неокласиків, – у перемозі над скорботним і маловірним духом.

Література:

1. Брюховецький В. Микола Зеров. – К., 1990.
2. Зеров М. До джерел. – Краків–Львів, 1943.
3. Павлик М. Лист до Михайла Драгоманова від 16 липня 1876 року.
4. Рильський М. Зібр. творів: У 20 томах. – К., 1988.
5. Зеров М. Українське письменство. – К., 2003.
6. Драй-Хмара М. Вибране. – К., 1989.
7. Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
9. Шляхи розвитку сучасної української літератури. Диспут. – К., 1925.
10. Ilnytzkyj O. Modernist ideology and Mykola Khvyliovyj // Harvard Ukrainian Studies. – Dec. 1991. – Vol. XV. – № 3–4.

Микола Сулима (Київ)

Чи сприйняв би Іван Франко Михайля Семенка?

Спершу – кілька рядків хронології.

І. Франко:

Листопад 1900 року – вірш “Посвята Миколі Вороному”;

1902 року – стаття “Наша поезія в 1901 р.”;

1903 року – вірш “О. Лунатикові”;

1906 року – рецензія на збірку Остапа Луцького “В такі хвилі”;

1907 року – статті “Привезено зілля з трьох гір на весілля. Молода муза”, “5” та “Маніфест “Молодої музи”.

Михайль Семенко:

1913 року – збірка “Prélude”;

1914 року – збірки “Дерзання”, “Кверофутуризм”.

Пам’ятаючи про сумну дату – 28 травня 1916 року – розуміємо, що І. Франко цілком міг би ознайомитися з трьома збірками поета-футуриста Михайля Семенка і якось відреагувати на них. Отож, спробуємо уявити цю реакцію.

Сперечаючись із поетами-модерністами та поетами-молодомузівцями, І. Франко волів би бачити в поезіях молодих поетів “пристрасть і бажання”, “вогонь”,