До 160-річчя від дня народження
та 100-ліття від дня смерті
ІВАНА ФРАНКА

Іван Франко (1856–1916)

ІВАН ФРАНКО:
МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ РЕЦЕПЦІЇ

Львів
ВЦ ЛНУ ім. І. Франка
2016

УДК 821.161.2.Франко7](082)

Іван Франко: Мистецтвознавчі рецепції. Збірник статей. – Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2016. – 408 с.

Запропонований збірник фіксує певний етап осмислення доробку Каменяра у працях театрознавчого, культурологічного та літературознавчого напрямків. Зібрані у ювілейному виданні мистецтвознавчі тексти є внеском у сучасний міждисциплінарний дискурс франкознавства. Науковий полілог, що виникає на його сторінках як наслідок поєднання різних методологічних підходів, доводить невичерпність процесу вивчення Франкового Всесвіту. Видання адресоване науковцям, студентам, усім, кого цікавить нове прочитання спадщини І.Франка.

Упорядкування, вступне слово: **Роман Крохмальний**, *доцент, кандидат філологічних наук*

Загальна редакція: **Богдан Козак,** професор, академік АМ України

Літературний редактор: **Ніна Бічуя**

Рецензенти:
Олександр Клековкін, *доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва (м. Київ)*

Ірина Бермес, *доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри методики музичного виховання та диригування Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка (м. Дрогобич)*

Мирослава Мельник, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури, естради і масових свят Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ)*

© ЛНУ імені Івана Франка, 2016

ВСТУПНЕ СЛОВО

Пропоноване видання укладене у ювілейні 160-ті роковини Івана Франка – дні непростих рядків на сторінках історії українського народу, воно є одним із паростків львівського франкознавства, а за Іваном Денисюком – "обрії франкознавства безмежні". Збірник виходить у час, коли є особлива потреба відкрити і сприйняти усі настанови національного Генія та з "його духа печаттю" – до перемоги Добра над Злом!

Автори видання, викладачі факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, зафіксували свої франкознавчі візії, виявляючи ювілейну пошану Каменяреві – тихою, але певною ходою, міряючи крок національного Хроносу. До зірника увійшли праці вже друковані раніше і ті, які ще не бачили друку та світу. В цьому – особливість пропонованої палітри поглядів на мистецькі явища.

Перший погляд – театрознавчий. Уважний читач довідається про Франкові зацікавлення глибинними явищами барокової естетики театру на тлі історико-літературних особливостей, театрознавчих дискусій і теорій (Н. Федорак); у контексті розвитку театральних явищ крізь призму Франкового автобіографізму надзвичайно фактологічно насичене історико-театрознавче дослідження про діяльність молодого драматурга (Р. Пилипчук); умотивована в театрознавчий і франкознавчий контекст публікація статті Т. Вінклера у перекладі У. Рой; ґрунтовний погляд на франкіану славетних заньківчан із багатовимірною аргументацією (факти історії життя театрального колективу, аналіз сценографії, авторський погляд і оцінка акторської майстерності тощо) належить Б. Козакові; історія і особливості сценічного втілення Франкових п'єс на Буковині (Т. Сулятицький), а також філігранний аналіз інсценізації повісті "Захар Беркут" у жанровій формі опери Б. Лятошинського (Г. Веселовська).

У другому розділі вміщено музикознавчі рецепції: аналіз історичних, біографічних, літературознавчих, творчих причин появи і формування музикальності Івана Франка (Т. Воробкевич) й тривимірний світ Франкового "Мойсея" з векторним аналізом від прочитання літературного тексту до його музичної інтерпретації у композиторів С. Людкевича і М. Скорика (Л. Кияновська).

Образотворчий контекст мистецьких рецепцій формують: аналіз і обґрунтування багатогранності франкіани Івана Труша (Ю. Ямаш); цікавий погляд на Франкове розуміння "українського килимарства як цільного культурного феномену, монолітність якого свідчитиме про таку ж монолітну єдність української культури та нації" (Г. Когут); розгортання пластично-мисленнєвого концепту при аналізі графічного оформлення видань творів І. Франка у виконанні П. Ковжуна (Р. Яців).

Літературознавчий вимір представлений у працях, де автори пропонують аналіз поглядів І. Франка на літературно-фольклорні явища, зокрема, особливості його неоднозначної оцінки постаті Я. Головацького (М. Циганик); подають актуалізацію концепту когерентності як літературознавчого явища у текстах І. Франка (Р. Крохмальний); розглядають основні етапи Франкової культурософії, пропонують осмислення проблем філософії мистецтва в поезії Івана Франка, параметрів формування його естетичної свідомості (Б. Тихолоз); експлікують родинне і національне у вишиванці як етнокультурному коді українства та виразі національного духу в Франковому розумінні (Н. Тихолоз); подають суспільно-мистецькі виміри літературознавчих студій, публіцистичних статей, мистецьких і видавничих проектів, що особливо тісно були прив'язані до постаті І. Франка у міжвоєнний час у Галичині (Л. Сирота).

Культурознавчий розділ об'єднав цікаве дослідження Франкового розуміння джерела й природи творчості (М. Кашуба); аналіз культурологічних аспектів впливу Івана Франка на світогляд наддніпрянських політичних емігрантів (Л. Белінська); оприявнення текстуального аналізу окремого Франкового тексту через концепцію посіву бібліопсихологічних цінностей (Н. Демчук).

Останній розділ видання містить матеріали та публікації, які довершують картину театрознавчо-музично-образотворчо-літературознавчо-культуроло-гічно-бібліопсихологічного впливу на читача. Автори й укладачі збірника праць намагалися, використовуючи науковий інструментарій, відтворити образ Івана Франка у мистецьких рецепціях – постать українського Пророка, – багатовимірного і цілісного, пізнаваного й непізнаного, знайомого і завжди цікавого… Того, що до кінця не дочитають… Ця неосяжність українського Ґенія і зберігає національний код – своєрідну константу духовно-мистецького виміру, цілюще євшан-зілля для усіх поколінь.

Роман Крохмальний

ІВАН ФРАНКО:
ТЕАТРОЗНАВЧІ РЕЦЕПЦІЇ

Коли театр має бути школою життя, то мусить показувати нам те життя, зображувати і аналізувати його прояви, будити в слухачах критику сього життя, будити почуття, що такі а такі прояви є добрі, а тамті – погані. Театр, котрий піддає прилюдній критиці тільки деякі дрібненькі явища, осмішує або клеймує тільки деякі невеличкі, покутні хиби а лишає на боці, промовчує або покриває брехнею головні, основні недостатки суспільності, той театр ніколи не стане вповні національним, не буде школою життя або буде злою школою.

Іван Франко. “Наш театр” (1892)

Назар ФЕДОРАК

ТВОРИ ПАСІЙНОЇ ТРАДИЦІЇ, ВІДНАЙДЕНІ І.ФРАНКОМ, І ЇХНЄ МІСЦЕ В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКОВОГО ТЕАТРУ[1]

Традиційно вважають, що Іван Франко відкрив два драматичні твори, (орієнтовно – XVII ст.), які належать до великоднього семіотичного кола. Це – твір (не вдаємося наразі до чітких жанрових формулювань) під назвою "Dialogus de passione Christi"[2], а також популярніше "Слово о збуренню пекла"[3]. Крім того, розвідку "Южнорусская пасхальная драма" і текст "Слова о збуренню пекла" І. Франко супроводить т. зв. "ізюмською віршею" на ту саму тему і, вводячи її у драматично-театральний контекст, мовби дає нове жанрове життя відомому вже на той час твору[4]. Таким чином, із погляду принаймні історії, а також теорії середньовічного та барокового театру, Франко виступив відкривачем уже не двох, а трьох споріднених тематично в межах пасійної традиції творів.

Барокова естетика загалом і естетика барокового театру зокрема одним із засадничих пунктів визнає повноту життя великого в малому і навпаки. Іншими словами, між загальною жанрово-тематичною моделлю й окремим твором у межах цієї моделі різниця не принципова – лише оказіональна. Визнання такої рецепції дає нам змогу розглянути ті ж таки твори, віднайдені І. Франком, як самодостатні частини космосу українського барокового театру: як із погляду їхньої драматургійної жанрової приналежності, так і

[1] *Першодрук*: Федорак Н. Твори пасійної традиції, віднайдені І.Франком, і їхнє місце в системі українського барокового театру / Назар Федорак // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2002. – Вип. 2. – С. 3-9.

[2] Опубліковано: Мирон [Франко Ив.]. Мистерия страстей Христовых // Киевская Старина. – Т. XXXIII. – 1891, апрель. – С. 131-154. С. 137-154 – текст твору (за рукописом 1670 р.).

[3] Опубліковано: Мирон [Франко Ив.]. Южнорусская пасхальная драма // Киевская Старина. – Т. LIII. – 1896, июнь. – С. 380-412; Т. LIV, июль. – С. 1-29. С. 387-402 – текст твору (орієнтовно, І пол. XVII ст.).

[4] Мирон [Франко Ив.]. Южнорусская пасхальная драма // Киевская старина. – Т. LIII. – 1896, июнь. – С. 380-384.

щодо гіпотетичних можливостей їх суто сценічного втілення. Прикметно, що кожен із трьох творів (включно з "ізюмською віршею") репрезентує окремий стильовий рівень бароко (високий, низький, середній). Відповідно до цього, а також до ступеня їхньої сценічності, на передній художній план у них виступають різні (видозмінені) речові символи (аксесуари), та й хронотоп кожного з названих творів потребує особливої уваги – знову ж таки як утілення моделі трьох стильових рівнів. Наведення мостів між бароковими текстами та сучасними трактуваннями середньовічних і барокових засад театру й літератури для з'ясування найважливіших естетично-філософських комплексів синкретичного мистецтва шкільного театру має спиратися, зокрема на міркування та висновки першовідкривача – Івана Франка, який виконує тут своєрідну посередницьку функцію.

Публікуючи "Dialogus de passione Christi", І.Франко вже в назві своєї супровідної розвідки дає власну жанрову дефініцію твору – "Мистерия страстей Христовых". За М. Возняком тут, є певна рація, оскільки "драма складається з прологу й п'яти сцен, з яких три перші можна уважати за містерію, а дві останні переходять у рід мораліте"[5]. Однак у пролозі "Dialogus de passione Christi", очевидно, сам невідомий автор називає свій твір "трагедією"[6], тоді як назва подає ще одне жанрове визначення – діалог. З одного боку, така розбіжність викликана аморфністю самого твору з його серединно-"нерішучим" становищем між теоретичними приписами та практичною функцією, – як зазначає Л.Софронова, "в поетиках писали про жанри світські: комедію, трагедію, трагедокомедію, а на шкільних сценах ставилися п'єси сакрального характеру: містерії та мораліте"[7]. З другого ж, очевидно, вже в часи Франка панівним був погляд на діалог як жанр недраматичний. Не випадково Дмитро Антонович, випускаючи в 1925 р. свою працю (написану 1920 р.), назвав її "Триста років українського театру" – тобто відштовхувався від відомого факту, що 29 серпня 1619 р. в Кам'янці-Струмиловій (нині – Кам'янка-Бузька) на Львівщині були виставлені перші з відомих нам українських інтермедій. І лише в 1991 р. Ростислав Пилипчук у своєрідній статті-відповіді "Українському театрові – 400 років!" як свідчення повноцінного існування українського театру наприкінці XVI ст. наводить видання "Просфоними" – панегірика від імені молодших і старших учнів Львівської братської школи на честь Митрополита Київського і Галицького Михайла Рогози – 1591 р.[8]. І річ тут зовсім не в даті – річ у вклю-

---

[5] Возняк М. Історія української літератури : у 2 кн. – Львів : Світ, 1994. – Кн. 2. – С. 173.

[6] Софронова Л. Старинный украинский театр. – Москва : РОССПЭН, 1996. – С. 46.

[7] Там само.

[8] Пилипчук Р. Українському театрові – 400 років! // Український театр. – 1991. – № 6. – С. 6-8.

ченні чи невключенні до системи театру таких жанрів, як діалог і декламація ("Просфонима" – приклад останньої).

Власне, з театрального погляду, це дискусія на тему, з чого починається театр: із прилюдно виголошуваного художнього слова чи з дії. І хоч діалог, як і декламація, не відтворював подій, а лише повідомляв про них, обговорював їх[9], – усе ж, "на відміну від декламацій, у діалогах частіше можна було виявити вигаданих героїв, історичні фігури, алегорії. У діалогах швидше з'являлися майбутні personae dramatis, які в декламації звичайно не були репрезентовані. Діалоги легко поширювались, обростаючи прологом і епілогом, і перетворювалися на твір складніший, аніж декламація при тій самій трансформації"[10]. Власне, це ми й бачимо в "Dialogus de passione Christi".

Тут присутні постаті Ісуса Христа, Богородиці, Ангела, що приносить чашу, а також алегорії Церкви, оточеної фігурами Віри, Надії та Любові. І ситуація перед страстями Господніми, і розмови персонажів наснажені неабияким драматизмом, проте тут важко вказати на ознаки можливої сценічної дії, які незаперечні, скажімо, вже у "Слові о збуренню пекла". Не даремно Микола Петров уважав, що "Dialogus de passione Christi" складається з переказів євангельських сюжетів і переробок літургійних співів[11], що залишало мінімальний і навряд чи актуальний простір для сценічного руху.

Словом, питання жанрового визначення твору "Dialogus de passione Christi", а також "ізюмської вірші" (за багатьма ознаками – декламації) – це питання радше широкого чи вузького розуміння жанрових меж українського шкільного театру. Очевидно, ця проблема не була актуальною для самого І.Франка, який у вступній статті до публікації "Dialogus de passione Christi" ще не розглядає жанрових особливостей твору, "дозволяючи" йому бути й діалогом (як у назві), й містерією водночас.

А от пишучи про драматичність "ізюмської вірші", І. Франко мовби нехотячи – не вживаючи термінів "декламація" чи інших – дає свою жанрову дефініцію цього та подібних йому творів. Очевидно, саме термін "вірша" (Н.в. ж.р.) слід вважати назвою таки віршового твору, але з виразно театральним спрямуванням – на відміну від "вірш" (Н.в. ч.р.) – жанру літературного твору. Відтак вибудовується контекстуально синонімічний ряд: "вірша" – "орація" – "декламація". Зрештою, сам Франко, не приділя-

---

[9] Пилипчук Р. До історії українського шкільного театру кінця XVI – початку XVII століть // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1999. – Т. CCXXXVII : Праці театрознавчої комісії. – С. 32. – Т. CCXXXVII. Праці Театрознавчої комісії. – Львів, 1999. – С. 32.

[10] Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. – Москва, 1981. – С. 129.

[11] Софронова Л. Старинный украинский театр. – Цит. видання. – С. 181.

ючи жодної уваги можливій театралізації "вірші", безапеляційно заявляє: "В тому, що першообраз чи радше джерело Ізюмської вірші було драмою, не можна і сумніватися"[12]. Що більше, за І. Франком, "детальне порівняння вірші з драмою дуже повчальне, бо воно наочно ілюструє процес переходу духовної драми у віршу, а з другого боку, може, при несправності тексту драми, дати нам деякі вказівки для відновлення її первісної цілісності"[13]. Тобто – не більше і не менше – дослідник переконаний тут не лише в теоретичній можливості, а й у практичному результаті жанрового переходу, в нашому випадку – від драми до декламації.

Втім, на умовній координатній прямій жанрової структури шкільного театру драма як складніший і повноцінніший (із погляду театру) твір, безумовно, стоїть далі, ніж декламація, "вірша". Відтак зворотний рух – від складнішого до простішого – суперечить законам розвитку будь-якого виду мистецтва, в тому числі й театру, а також дає чимало підстав сумніватись у доцільності такого "конспектування", спрощення одного драматичного жанру на догоду іншому, менш динамічному. Адже "Слово о збуренню пекла", про яке йдеться, прикметне вже не самою присутністю важливих і символічних персонажів і не тільки їхніми розмовами, а, насамперед, сценічною активністю, яскраво вираженими засобами впливу на глядача/слухача. Напр., після того як у драмі Христос "рече і биєт корогвою, і бисть тако, сокрушишася врата"[14], – в самому тексті виникає помітна пауза, під час якої легко припустити "справжнє" ламання на сцені воріт і ланцюгів пекла, виведення з царства мертвих праведних душ і заковування в ланцюги Люципера. Крім цього (одного з багатьох у п'єсі) ефектного сценічного місця, "Слово о збуренню пекла" привертає увагу тим, що, як пише Д. Антонович, "під взглядом сценічним п'єсу скомпоновано з витонченою і удосконаленою майстерністю... Автор тексту п'єси незвичайно уміло умотивовує постепенну напруженість сподівання, майстерно згущує фарби: спочатку неясні чутки, потім неприємні пророкування Івана Хрестителя, потім один за другим прибігають посли все з тривожнішими вістями, настрій все більше напружується, і нарешті, коли напруження доходить до кульмінаційної точки, дія переноситься на сцену і тут розв'язується: являється Христос, і сили небесні торжествують над пеклом... Щоб так збудувати п'єсу, – робить висновок Д. Антонович, – для того мало тільки літературного талану, а ще треба солідно опанувати законами сценічности"[15]. З цього погляду, "ізюмська вірша", зрозуміло, програє "Слову о збуренню пекла".

Хоч Франко і дотримувався думки, що "вірша" – це трансформована

---

[12] Мирон [Франко Ив.]. Южнорусская пасхальная драма // Киевская старина. – Т. LIII. – 1896, июнь. – С. 402.

[13] Там само.

[14] Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. – Львів, 2001. – С. 16.

[15] Там само. – С. 19.

драма, віднайдена ним, а проте він подає й цілком прийнятні аргументи проти можливого "спадкового" зв'язку "вірші" з драмою. "Найсерйознішим доказом у цьому плані, – зазначає І. Франко, – можна вважати зміст однієї та другої. Порівнюючи зміст вірші зі змістом драми, ми з першого погляду схильні зробити висновок, що маємо справу з двома різними композиціями, які мають, звичайно, спільну тему і належать одній і тій самій літературній школі, та цілком різні за виконанням у подробицях. Епізоди, наявні у вірші, відсутні у драмі й навпаки; дійові особи у драмі не зовсім ті, які діють у вірші"[16]. Як бачимо, тут І. Франко акцентує на тих моментах, які більше характерні саме для сцени, а не для літератури: він пише про відсутні епізоди та дійових осіб. Найбільше ж, що поєднує два твори, – це фабула, яка, зазначає дослідник, "базована на відомому апокрифічному євангелії Никодима"[17].

І, можливо, десь у цій площині прихований ключ до вирішення проблеми т. зв. перетворення драми в декламацію. Привертає увагу жанрове визначення свого твору анонімного автора, запропоноване самим Франком, – "слово". Справді, якщо ввести жанри слова та вірша в координати літератури (так, як драму та декламацію – в координати театру), то жодної вищості одного над другим не буде. Відтак маємо справу з літературною "рівноправністю": "слово" – "вірш", але з театральною ієрархічністю (від вищого до нижчого): "драма" – "вірша" ("декламація": "зміст Ізюмської вірші в тій формі, як ми надрукували її вище, – писав І.Франко, – складається з восьми епізодів і заключного двовірша – звичного привітання зі святом; що свідчить про те, що вірша виголошувалася юнаками, можливо, школярами, котрі ходили від двору до двору й одержували за це частування або якесь подаяння. Немає сумніву, що саме для цієї мети вона і була складена..."[18]).

Цікаво, що, крім жанрової різноплановості й театральної самостійності, "містерія" "Dialogus de passione Christi", пасхальна драма "Слово о збуренню пекла" та декламація з умовною назвою "ізюмська вірша" належать до трьох різних барокових стильових рівнів.

Загалом, традиційно вирізняють лише два рівні бароко – високий і низький. За такою класифікацією, до першого потрапляють і "Dialogus de passione Christi", і "Слово о збуренню пекла", а вже до другого – "ізюмська вірша". Проте особливістю саме великодньої поезії, як пише Б. Криса, є "присутність у ній, крім високого й низького, ще й середнього регістру"[19].

---

[16] Мирон [Франко Ив.]. Южнорусская пасхальная драма // Киевская старина. – Т. LIII. – 1896, июнь. – С. 403-404.

[17] Там само. – С. 380.

[18] Там само. – С. 404.

[19] Криса Б. Різдвяні та великодні вірші в українській поезії XVII–XVIII ст. // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1990. –Т. CCXXI : Праці Філологічної секції. – С. 42.

І хоч у "Слові о збуренню пекла", яке маємо намір віднести саме до цього – серединного – рівня, мінімально представлена "соціальна практика", характерна для нього[20], зате яскраве "трагедокомічне" (врочисто-веселе) начало пронизує цю п'єсу наскрізь.

Важко стверджувати напевне, та матеріал трьох аналізованих творів дає підстави говорити про те, що символічне напруження, яке закономірно зростає від нижчого до вищого регістру, знаходить – у міру цього зростання – втілення не лише у драматичності слів і ситуацій, але й у використанні на сцені певних предметів-аксесуарів, які несуть особливе смислове навантаження. Якщо в "ізюмській вірші" не може ітися (з огляду як на жанр, так і на стильовий рівень твору) про жодну речовість (хоча "навіть слово містить у собі певну речовість, а відтак і зоровість, наочність"[21]), у "Слові о збуренню пекла" наявний цілий арсенал обов'язкових для зображення самого пекла декорацій, різноманітних зорових і слухових ефектів, пов'язаних зі зруйнуванням пекла, – то вся драматична колізія "містерії" "Dialogus de passione Christi" зосереджена чи не в одному предметі-символі, з яким пов'язуються і прихід Ангела, і бажання Діви Марії захистити сина, і нарешті, самі страсті Господні, – в чаші. Цю чашу несе Ангел і водночас "боїться віддати її Христові. Він зустрічає Богородицю, яка хоче взяти чашу собі: "Принаймнѣйже, Ангеле, то рач учинити, Щоколвекъ с того кубка рач мнѣ удѣлити!"... Але Ангел не віддає чаші, і "смертоносный келих" рухається далі. Ангел приходить до Христа, і Христос просить: "Изъ иншого молю тя, участуй мя здрою, Понехай ребелію, отдали преч зброю!"... Ангел готовий повернутися з чашею, та Христос його зупиняє – він уже готовий принести добровільну жертву за людство: "Иду на крестъ, на кгроты, и теж на катовнѣ! Стану предъ судіями, умру неотмовнѣ!"... І хоча Богородиця намагається відняти у Христа чашу, він її приймає. Так в основу п'єси лягає епізод жертвоприношення, який став центральним у літургії, – пише Л.Софронова, – так він передається в символічній формі, й дія жодного разу не відходить від свого символічного ядра"[22].

Варто також окремо зупинитися на двох персонажах із драми "Слово о збуренню пекла" – Соломоні й Аді. Перший із них – за І.Франком, "цей весельчак нашої драми"[23], – присутній також і в "ізюмській вірші", проте роль його в обох творах, на нашу думку, не зовсім тотожна. У "вірші" Христос, зруйнувавши пекло, наказує Адамові виводити всіх із пекла:

---

[20] Криса Б. Різдвяні та великодні вірші в українській поезії XVII–XVIII ст. // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1990. –Т. CCXXI : Праці Філологічної секції. – С. 42.

[21] Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической традиции // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – Москва, 1994. – С. 359.

[22] Софронова Л. Старинный украинский театр. – Цит. видання. – С. 174.

[23] Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. – Цит. видання. – С. 17.

Теперъ же ты иды въ слидъ за мною, отсюду ступай,
И зъ праведныхъ ни одніи души не оставляй.
Соломона жъ не треба зъ собою брати,
Бо винъ можетъ крипко дуже мудроваты[24].

Складається враження, що Христос твердо вирішує залишити Соломона в пеклі. Коли ж після відходу Христа Люципер дивується, чому це залишився Соломон, і водночас тішиться, що Ісус зробив йому такий подарунок, той вирішує власною хитрістю видобутися з пекла і каже:

Глядыжъ, сей подарокъ тоби зъ лыхомъ выйде.
По мене-жъ Христосъ еще и въ друге прыйде.
Въ первый его прыходъ еслы ты и зостався,
А якъ по мене въ другый разъ прыйде, то хочь и отчайся![25]

Після цього Люципер із жахом власноруч виганяє Соломона з пекла.

Позірно так само закінчується і драма, й І.Франко говорить навіть із цього приводу, що "цей епізод відтворює драму досить близько"[26]. А проте тут є істотна відмінність: у "Слові о збуренню пекла" Соломон залишається з власної волі – тут узагалі немає звернення Христа до Адама, бо немає й самого Адама серед персонажів п'єси. І хоч далі все відбувається, власне, однаково, проте тут знято певний негатив у ставленні Ісуса до Соломона. Відтак якщо у "вірші" Соломона залишають у пеклі, як може розуміти читач (слухач), із "виховною метою", і лише власний розум рятує його, то у драмі цей напів-анекдотичний епізод, коли слуги Люципера виганяють Соломона з пекла, виконує роль пікантного пуанта і завершує виставу цікавою мажорною нотою.

Щодо такого персонажа драми, як Ад, то його немає у "вірші", а проте й у "Слові о збуренню пекла" він виконує дещо незрозумілу функцію, особливо з огляду на те, що вся дія відбувається в самому пеклі. Відтак на сцені постійно присутні й сам локус, і його алегоричне втілення, що принаймні нетрадиційно для барокового театру. Ад у драмі виконує чи не виняткову роль співрозмовника і слухача Люципера, разом із яким, провадячи діалоги, вони дожидають вістей про Христа, а тоді і його самого. Тим часом у "вірші" з першого ж рядка присутній Юда (*"Егда Юда Христа жидамъ продавъ"*[27]), і саме до нього зі самого початку звертається Люципер:

Обытай же Юдо, брате мій коханый,

[24] Мирон [Франко Ив.]. Южнорусская пасхальная драма // Киевская старина. – Т. LIII. – 1896, июнь. – С. 383.

[25] Там само. – С. 383-384.

[26] Там само. – С. 409.

[27] Там само. – С. 381.

Бо есы другъ мій прысно соизбраный!
Добрую мы зъ тобою пораду малы,
Що Исуса Назарянына на хрестъ изогнали[28].

Безумовно, такий персонаж у пеклі виглядає умотивованішим, аніж Ад, хоча навряд чи можна робити з цього якісь висновки про взаємоперетічність текстів "вірші" та драми. Надто вже багато розділяє ці два споріднені тематично твори на нормативному рівні: як жанровому, так і стильовому.

Натомість єднає їх, окрім теми, ще й притаманна чи не всім творам пасійного кола "вертикальна пронизаність великодніх картин з характерною трансцендентною окресленістю того, що поєднує ця вертикаль"[29]. Так, у нижній частині великодньої вертикалі триває боротьба у формі руху туди й назад. Це гра злих сил, причому перемога добра над злом підкреслена пекельними колами мук. Звільнення ж настає тоді, коли "розмикається пекельне коло й врятоване людство бачить духовну вертикаль"[30]. Оце бачення на кожному зі стильових барокових рівнів набуває наприкінці твору різного емоційного вияву: від урочисто-поважного, як у "Dialogus de passione Christi", до врочисто-радісного, як у "Слові о збуренню пекла", а навіть і до просто веселого, як в "ізюмській вірші":

И такъ Соломонъ зъ пекла вымудрувався,
Що всякъ сему дыву дывувався.
И так о избавленіе отъ вичного плена нашого радисть вамъ витаю,
И зъ Велыкоднемъ усихъ васъ поздоровляю[31].

Або й так, як у ще одній школярській великодній орації:

Царъ без племене, безъ роду
Ихавъ верхи межъ народу,
А за нымъ святый Іафетъ
Нисъ и шаблю и мушкетъ,
Ной старенькій натоптався,
Выпывъ съ праци – да й заспався;
А премудрый Соломинъ
Задзвонивъ у райскій дзвинъ[32].

---

[28] Мирон [Франко Ив.]. Южнорусская пасхальная драма // Киевская старина. – Т. LIII. – 1896, июнь. – С. 381.

[29] Криса Б. Різдвяні та великодні вірші в українській поезії XVII–XVIII ст. // Цит. видання. – С. 43.

[30] Там само. – С. 43-44.

[31] Мирон [Франко Ив.]. Южнорусская пасхальная драма // Киевская старина. – Т. LIII. – 1896, июнь. – С. 384.

[32] Криса Б. Різдвяні та великодні вірші в українській поезії XVII–XVIII ст. // Цит. ви-

Зрештою, й у “Слові о збуренню пекла” “ремарка натякає на танець царя Соломона, сповненого радості по звільненню з пекла: “Соломонъ скачучи почалъ спhвати”[33].

Віднайшовши й у певний спосіб пов’язавши між собою попарно “Dialogus de passione Christi” та “Слово о збуренню пекла” й “ізюмську віршу” з тим же “Словом...”, І. Франко зробив неоціненну послугу дослідникам українських барокових літератури й театру. Хоч усю свою увагу Франко зосередив на висвітленні тематичної спорідненості цих творів, з’ясуванні часу їх написання та можливих (для нього – певних) взаємовпливів цих текстів, знахідки його, проте, виявилися неабияк продуктивними і для жанрово-стильової класифікації цих літературних творів і визначення їхнього можливого місця в системі українського барокового театру. При цьому остаточну крапку ставити рано в будь-якому з аспектів, яких торкнувся Франко. Скажімо, вже М. Возняк висловив сумнів щодо тези І. Франка про те, що “Слово о збуренню пекла” було написане в першій половині XVII ст., заявивши, що “ніщо не перешкоджає просунути час написання тієї драми дещо вперед – у другу пол. XVII ст.”[34] Що ж тоді говорити про теоретичні висновки, кожен із яких, згідно з визначенням, постійно ризикує бути передчасним?

дання. – С. 44.

[33] Софронова Л. Старинный украинский театр. – Цит. видання. – С. 278.

[34] Возняк М. Історія української літератури : у 2 кн. – Цит. видання. – Кн. 2. – С. 186.

Ростислав ПИЛИПЧУК

РАННІ ТЕАТРАЛЬНІ ЗАЦІКАВЛЕННЯ ІВАНА ФРАНКА[1]

Дослідники мистецької творчості Івана Франка торкалися, хто більшою, хто меншою мірою, питання його ранньої драматургії і водночас зв'язків молодого драматурга з театром. Однак це питання ще дотепер не є вичерпаним. Якщо ж зважити ще й на те, що дослідження зв'язків І. Франка з театром зумовлене не тільки його драматургічною творчістю (що є предметом літературознавства, хоч і театрознавства теж), а й його не до кінця з'ясованою діяльністю як театрального критика та історика театру (що є предметом театрознавства), то подальше вивчення цієї теми справді залишається актуальним.

Багато разів уже цитовано висловлювання Франка в його автобіографіях та листах про його ж драматургічні спроби в гімназійні роки. Майже всі його перші драматичні твори опубліковано з науковими коментарями. Найбільші заслуги тут мають Михайло Возняк[2], Марія Деркач[3], Теоктист Пачовський[4] як дослідники і публікатори ранніх драм Франка, Микола Павлюк як упорядник і коментатор текстів цих творів Франка у 50-томному зібранні його літературно-мистецької і наукової спадщини[5]. Ранню

---

[1] *Першодрук:* Пилипчук Р. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка / Ростислав Пилипчук // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 3–39.

[2] Возняк М. Франкові "Три князі на один престіл" // Діло. – 1929. – 16 серп. – № 182; Його ж: Кральодворський рукопис в українському письменстві : [про вплив цього твору на ранні драматичні твори І. Франка] // У століття "Зорі" Маркіяна Шашкевича (1834–1934): Нові розшуки про діяльність його гуртка. – Львів, 1935. – Ч. 1. – С. 125–145; Його ж: Велетень думки і праці. – К., 1958. – С. 24–63.

[3] Деркач М. Серед блокнотів і записок Івана Франка // Література і мистецтво. – 1941. – № 5. – С. 38–42; Її ж: Літературна спадщина: Іван Франко: [...] Драми / підгот. тексти і склала прим. М. Д. Деркач. – К., 1956. – Т. 1. – С. 70–202.

[4] Пачовський Т. Невідома драма І. Франка польською мовою // Українське літературознавство. – 1971. – Вип. 14. – С. 22–29.

[5] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. / упоряд. та комент. М. Павлюка. – К., 1979. – Т. 23 : Драматичні твори. – С. 361-362, 382-383.

історичну драматургію Франка і його ранні зв'язки з театром глибоко висвітлили С. Щурат[6] і М. Нечиталюк у спеціальних працях[7]. Про це ж писали у своїх дослідженнях Яків Білоштан[8], Захар Мороз (його дослідження, написане ще у 1939–1941 рр., з'явилося друком посмертно тільки 1971 р.)[9].

Усі починали з фактів, пов'язаних з періодом навчання Франка у Дрогобицькій гімназії, його оригінальних драматичних творів та перекладів п'єс іншомовних драматургів. Поза увагою дослідників залишалося, зокрема, питання: коли саме і яким чином театр увійшов у свідомість молодого Франка.

Як селянська дитина, уже змалку Іван Франко перебував у фольклорно-етнографічній стихії рідного села Нагуєвичів і сусіднього – Ясениці-Сільної, де шестирічним хлопчиком з вересня 1862 р. став навчатися у початковій, т. зв. тоді тривіальній школі (тут провчився два роки). Саме у цих селах малий Іван Франко, слід гадати, уперше сприйняв бойківську різдвяно-новорічну, весняно-великодню, весільну і похоронну обрядовість, народні ігри та пісні з їх яскравими театральними елементами.

А що малий Івась виявляв нахил до ігор, може свідчити твердження Івана Кобилецького (1875–1944), громадсько-культурного діяча на Бойківщині, адвоката, який опублікував спогад "Дещо про Франка" у збірнику "Іван Франко" (К.: Книгоспілка, 1926. – С. 295–303), спираючись на перекази односельців: "Іван Франко, будучи у своєї бабки (по матері. – *Р. П.*) в Ясениці-Сільній, любив таку забаву. Ввечері сходилися дівчата ходачкової шляхти (збіднілої, але упривілейованої частини українців у Галичині. – *Р. П.*) на вечірки – тобто прясти кужіль – до Людвіки Кульчицької та її сина Павла Кульчицького. В печі горів огонь, а малий Франко брав митку (ганчірку. – *Р. П.*) з калинника на патик, держав її над огнем і так казав:

Чому ся гусак не пече?
Бо з него смалець не тече.
Тоді смалець потече,
Коли дівки поцілують мене в лице.

---

[6] Щурат С. "Осада корабля": До ранніх зв'язків Івана Франка з українським театром // Вітчизна. – 1946. – № 5. – С. 159–170; Його ж: Перші літературні спроби Івана Франка // Іван Франко: Статті і матеріали / Львівський державний університет імені Ів. Франка. – Львів, 1949. – Зб. 2. – С. 87-144.; Його ж: Рання творчість Івана Франка. – К., 1956.

[7] Нечиталюк М. Ф. Ранні історичні драми І. Франка // Дослідження творчості Івана Франка. – К., 1956. – С. 23–33; Його ж: Сучасність у ранніх п'єсах Івана Франка // Жовтень. – 1959. – № 5. – С. 133 – 141.

[8] Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – К., 1956; Його ж: Іван Франко і театр. – К., 1967.

[9] Мороз З. П. Західноукраїнська історична драма другої половини XIX ст. (Нариси з історії становлення і розвитку) // Мороз З. П. На позиціях народності: Дослідження : у 2 т. – К., 1971. – Т. 1. – С. 368–388.

Тоді всі дівчата мусили йти цілувати його, бо інакше він бив миткою по обличчі. Під час такої забави стара баба Людвіка сміялася і тішилася разом із своїм онуком”[10].

Коли ж через два роки (1864) батько віддав його до чотирикласної (завдяки блискучим знанням, виявленим під час співбесіди, його було відразу прийнято до другого класу) “т. зв. німецької або нормальної школи у василіян”[11] у Дрогобичі, як свідчить сам Франко в листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. (а точніше, як свідчать архівні документи[12] Дрогобицької головної школи, яку, власне, й утримували василіяни), до сільських фольклорно-театральних вражень школяра Франка мали долучитись ті, які можна було бодай випадково здобути серед українського і польського населення малого міста, передусім на його передмістях, тісно пов’язаних із сільським побутом.

Але справжнє зацікавлення українським фольклором з’явилося у І. Франка під час навчання у нижчих класах Дрогобицької реальної гімназії, до якої він вступив 1867 р. Про це він пише у цитованому вище листі до М. Драгоманова: “Ще в нижчій гімназії я почав збирати пісні народні, спершу від моєї матері, а опісля і в Дрогобичі розпитував свідущих людей (ремісників і т. і.), так що швидко мав мілко списані два товсті зшитки, вміщаючі 800 номерів, правда, в значній часті коломийок”[13]. Про це саме, але з іншими важливими подробицями, написав І. Франко у передмові до першого тому видання “Галицько-руські народні приповідки” (Львів, 1905), де засвідчив, що збирати та записувати всякі матеріали з уст народу він “розпочав іще в гімназії, і то не лише буваючи літом дома на вакаціях, у Нагуєвичах та інших сусідніх селах (Ясениці-Сільній, Унятичах), але також у Дрогобичі”[14]. “Живучи на станціях у різних дрогобицьких міщан та передміщан, – пише Франко, – я знайомився залюбки з такими, що заховали в пам’яті багато старої руської міщанської традиції (назву тільки кравця Івана Гутовича та теслю Деревака, тоді, в початку 70-х років, уже звиш 70-літнього діда); від них і многих інших я списував немало етнографічного матеріалу та іноді при помочі товаришів вишукував також інших оповідачів по передмістях, платив їм скромний почастунок і заставляв їх цілими ночами співати та оповідати всяку всячину. Таким робом зібрав я ще в гімназії досить показну збірку пісень (звиш 800 н[оме]рів) і не менше показну збірку інших матеріалів [...] Немало їх я тоді вже записав у ріднім селі Нагуєвичах”[15].

---

[10] Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. Гнатюка. – Львів, 1997. – С. 39.

[11] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 49. – С. 241.

[12] Іван Франко: Документи і матеріали: 1856–1965. – К., 1966. – С. 20–21.

[13] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 49. – С. 243.

[14] Там само. – К., 1983. – Т. 38. – С. 294.

[15] Там само.

Про ці збірники Франко висловився в цитованому листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р., що один із двох зошитів з записами пісень, менший, він послав до товариства "Просвіта" у Львові і тільки згодом віднайшов його "в третіх руках", а другий, більший, пропав у нього ще в Дрогобичі[16].

Тільки через вісімдесят років, власне у 1954 році, до відділу рукописів Державної бібліотеки СРСР у Москві потрапив другий зшиток, у якому були друга і третя частини, а в кожній із них – обрядові пісні. Про цю знахідку повідомив уперше О. Дей, який і опублікував її[17]. На жаль, внесені до цього збірника Франкові записи ладканок не увійшли до двотомного збірника весільних пісень, який уклала М. Шубравська[18].

Інтерес Франка до обрядових ігор та пісень виявився і тоді, коли, перебуваючи в гостях у своєї першої нареченої Ольги Рошкевич у с. Лолин (тоді Стрийського повіту, тепер Долинського району Івано-Франківської області), він записав тут весільні пісні (ладканки), які й опублікував у львівському журналі "Друг" (1876. – № 8. – С. 126; № 23. – С. 366), а також спонукав саму О. Рошкевич описати весільний обряд в цьому ж селі. Фольклорно-етнографічну збірку О. Рошкевич "Obrzędy i pieśni ludu ruskiego we wsi Lolinie, powiatu Stryjskiego. Zebrała Olga Roszkiewicz. Opracował Iwan Franko" ("Весільні обряди і пісні руського [українського] люду в селі Лолині Стрийського повіту") було опубліковано в польському науковому збірникові[19], передруковано в українському перекладі О. Дея[20]. Франко у польськомовній передмові до цього опису схарактеризував бойківське весілля в загальноукраїнському контексті[21]. Саме бойківський весільний обряд на Підгір'ї письменник уплів у сюжет повісті "Великий шум" (1907), події в якій відбуваються у 50-х роках XIX ст. Оскільки серед персонажів повісті фігурує Яць Коваль з присілка села Грушатичів[22], то слід вважати, що під назвою Грушатичі приховалося рідне село Франка Нагуєвичі, бо в ньому був присілок (під назвою Гора або Слобода), де й народився Іван Франко у сім'ї коваля Яця (Якова).

---

[16] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 49. – С. 243.

[17] Дей О.І. Із фольклористичної спадщини Івана Франка: Новознайдені записи пісень // Народна творчість та етнографія. – 1965. – № 3. – С. 67–72; Народні пісні в записах Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим О. І. Дея. – Вид. 2-ге, допов. і переробл. – Київ, 1981. – С. 44–55, 288.

[18] Весільні пісні : у 2 кн. / упоряд., прим. М. М. Шубравської ; нот. матеріал упоряд. А. І. Іваницький. – К., 1982.

[19] Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. – Kraków, 1886. – T. X. – S. 3–54.

[20] Весілля : у 2 кн. / упоряд. текстів, прим. М. М. Шубравської ; нот. матеріал упоряд. О. А. Правдюк. – К., 1970. – Кн. 2. – С. 73–124.

[21] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 40–43.

[22] Там само. – К, 1979. – Т. 22. – С. 208–317. – На жаль, О. Дей не звернув уваги на факт, що наведені в повісті тексти весільних пісень не збігаються з Франковими записами 1871 р., і не включив їх до упорядкованих ним двох видань згаданого вище збірника "Народні пісні в записах Івана Франка".

Проживаючи два роки, у 1881–1882 рр., в рідному селі Нагуєвичах, Франко записав під час Великодніх свят 1882 р. весняні ігри – гаївки, свідком або й учасником яких був, ясна річ, з дитячого віку. Усі ці тексти опублікував уперше О. Дей у збірнику "Ігри та пісні" (К., 1963) з відомої серії "Українська народна творчість" та у двох виданнях збірника "Народні пісні в записах Івана Франка" (Львів, 1966 та Київ, 1981).

Ні сам Франко в дитячому віці, ані носії фольклорного театру не знали слова "театр" і не абстрагували цього явища від системи обрядовості, але факти побутування народних ігор, дійств на Підгір'ї (чи на Бойківщині, як іменують цю територію в етнологічній літературі з другої половини XIX ст.[23]) підсвідомо збуджували творчу уяву майбутнього драматурга і поціновувача театру.

Свою першу історичну розвідку про український театр у Галичині 30–80-х рр. XIX ст. – "Руський театр у Галичині", опубліковану уперше польською мовою, удруге – в чеському перекладі Ф. Ржегоржа, а згодом доповнену і виправлену, – українською мовою ("Зоря". – 1885. – Ч. 23. – С. 268–270; Ч. 24. – С. 279–283), Франко починав запитанням: чи були в Галичині раніш, відразу до XIX ст., якісь "зачатки представлень театральних"? Молодий учений ще не міг тоді на це питання відповісти, бо не мав у своєму розпорядженні відповідних історичних фактів. Але все ж таки заговорив у примітці про давній ляльковий театр "вертеп", якого, на жаль, уже не застав у тій формі, в якій він існував на Підгір'ї колись: "Про "вертеп", з котрим ходжено колядувати на різдвяні свята, я чував по наших селах, і з оповідань мого пок[ійного] батька (умер в р. 1864 [насправді – 15 квітня 1865 р. – *Р. П.*]) можу догадуватися, що до тих вертепів нав'язувались якісь зав'язки драми, якісь розмови та гри. Вертеп той містив у собі подвижні фігурки, котрі по переколядуванню релігійної пісні один з колядників виводив по парі на стіл, де вони "танцювали", а він "приговорював"[24]. Отже, до середини XIX ст. український ляльковий театр з рухомими фігурками – вертеп – на Бойківщині, принаймні в околицях Нагуєвичів, віджив свій вік.

Те, що писав Франко далі у цій статті – "Руський театр у Галичині" – свідчило уже не про український вертеп з рухомими фігурками, який у XIX ст. ще побутував у своїй первісній формі на східних землях передусім Лівобережної України, в межах Російської імперії, а про його спрощену під впливом польської "шопки" форму, що нагадує скоріш давній "жолобок" (по-польськи "яселка"), в якому драматична гра була виключена, хоч за цією формою залишилася назва "вертеп", як-от на Бойківщині, в місцевості І. Франка: "І тепер ще (ідеться про середину 80-х років XIX ст. – *Р.П.*)

---

[23] Худаш М.Л. Проблема походження назви "бойки" // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1983. – С. 38.

[24] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 357.

по наших селах ходять інколи з вертепом, але вертеп той, виліплений з кольорового паперу на подобу шопи і освітлений маленькою свічкою, містить у собі недвижні, поприклеювані до дна фігури чи радше наліплені на тектурку малюнки Пресвятої Діви з дитятем, св. Осипа, вола і осла, пастирів, трьох царів і т. ін."[25]24 . Отже, не заставши уже рухомого лялькового вертепу, малий Франко сприйняв його спрощену форму, яку потім бачив ще не раз.

До дитячого віку Франка, однак уже дрогобицького періоду, коли він, навчаючись у т. зв. нормальній чотирикласній школі у василіян – Дрогобицькій головній школі (1864–1867), мешкав у столяра Гучинського, належить його враження від розповідей про усну народну драму на різдвяну тему у живому виконанні, про що він записав у тій самій, уже цитованій вище, примітці до статті "Руський театр у Галичині": "Далеко більше (ніж на селах. – *Р. П.*) слідів різдвянської драми, хоч виключно майже польської, осталось по наших містечках. В різдвяні свята збирається партія молодих людей, звичайно ремісників, "ходити з Геродами". Перебираються один за Ірода, другий за ангела, за чорта, за смерть, за трьох волхвів; однако ж головною фігурою єсть Берда, фігура гумористична, представляюча лінивого, оспалого, ласого на їду та напитки блазня, котрий при нагоді так великого свята тільки хіба користає, що (крім їди і напою) дістає в кожній хаті значне число штурханців. Одівавсь він в кожух, волосом наверх, в руках у нього величезна палка"[26]. І далі розповідає Франко за переказами інших людей зміст тої народної драми настільки, наскільки зберіг у пам'яті з малих літ, зауважуючи щодо діалогів, яких не запам'ятав, що "можна би ще записати їх де-небудь по наших містечках"[27], що й справді було зроблено згодом: на замовлення самого Франка, не де-небудь, а саме в Дрогобичі "гру з Бердою" записав В. Петрикевич у 1905 р. від якогось Пічкана, і за цим записом Франко детально характеризує саму драму у своїй фундаментальній праці "До історії українського вертепу XVIII ст." (1907)[28]. Тепер же, у 1885 р., Франко ще не володіє тим масивом інформації про "живий" вертеп, який засвоїв упродовж наступних десятиліть, отож, спираючись і на дитячі та юнацькі враження, зауважує: "Герод" ходять від хати до хати, звичайно поряд кілька ночей і днів, поки не обійдуть ціле передмістя, в кожній хаті радо принимані, угощувані і обдаровувані. Отсе і все, що я затямив про останки різдвянської драми в Дрогобичі з літ 1864–68, коли я, ученик нормальної школи (до 1867 р., а в 1867/1868 навчальному році – ще й гімназист-першокласник. – *Р. П.*), жив там у столяра Гучинського. Але

[25] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 357.
[26] Там само.
[27] Там само. – С. 357–358.
[28] Там само. – К., 1982. – Т. 36. – С. 357, 348–355.

тоді ходження з "Геродами" було доволі рідке, і мені не лучалося самому бачити "Геродів" в акції, так що повищі уривки знаю тільки з оповідання. Знаю також, що і по містечках був звичай ходити з вертепом, котрий тут звався "бетлей", був се рід маріонеткового театру, але представлень тих маріонеткових мені також не лучилось бачити"[29].

Попередні міркування Франка з 1885 р. про "зачатки представлень театральних" у Галичині, засновані на власних спостереженнях з дитячого і юнацького віку і почутих розповідях у тому віці, сигналізували глибоке дослідження вченим цієї проблеми, що вилилось у ряд його відкриттєвих публікацій з історії українського шкільного і народно-містерійного театру кінця XVI–XVIII ст. Серед цих публікацій, зокрема перша спроба систематизованої історії українського театру від його зародків у сивій давнині до нового театру на Україні з-перед 1880-х років – "Русько-український театр (історичні обриси)" (1894; перша публікація – 1930 р.), у якій, власне, простежуються ті "зав'язки".

Уже в першому пункті цієї праці – "Зав'язки драматичних дійств у народних обрядах і грах старої Русі" І. Франко відзначив: "Коли загальним виразом "драма" обіймемо певну історію, не тільки висказану словами, але також виражену дійством, то мусимо признати, що народ наш (як майже всякий другий) від непам'ятних часів мав у своїх обрядах і звичаях багаті зароди драми. Вже наші найдавніші літописці згадують про "игрища между сели", про "всякі бісовські ігри", "плясанія", "личини", "скаканія" і т. ін., проти котрих так часто повстають наші давні проповідники і моралісти. Зостанки таких ігрищ лишилися ще й донині. Вони є двоякі: одні прив'язані до певних пір року (веснянки, русалії, купало, обжинки, коляди, маланка, ходження з козою, з туром, завивання мандзі в деяких сторонах Галичини), а другі прив'язані до певних пригод у житті людськім (родини, весілля, похорони). Значна часть тих обрядів, в котрих слова (звичайно пісні) сполучені з певним дійством, котре первісно мало, а почасти й тепер має символічний характер, походить з часів дохристиянських, хоча, без сумніву, в них є й примішки пізніших часів. Інтересно, що деякі з них, напр. веснянки (у нас гаївки, галагівки, лаголойки), помимо 1000-літньої **полеміки церковної** (підкреслення І. Франка. – *Р. П.*), власне схоронилися під крила церкви, відбуваються внутрі церковної огорожі, не стративши зовсім свого нехристиянського, природно-символічного характеру. Та все-таки полеміка духовних, гострі, не раз повторювані закази тих грищ і загалом некорисні історичні обставини не дали у нас розвитись тим стародавнім народним звичаям в більші артистичні твори, як се колись сталося в Греції"[30].

---

[29] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 358.

[30] Там само. – К., 1981. – Т. 29. – С. 295–296.

До такого висновку І. Франка привело, зокрема, й особисте знайомство із багатьма переліченими тут народними обрядами та іграми, які він спостерігав з дитячих та юнацьких літ.

Виникає питання: коли Франко уперше познайомився з сучасним йому професіональним чи й аматорським театром? Сам він не залишив конкретного свідчення про це. З різних автобіографічних тверджень його про літературне співробітництво з приватною трупою Омеляна Бачинського нібито у 1873–1875 рр. (а насправді – тільки 1875 р.) під час навчання у дрогобицькій гімназії може скластися враження, що це був найперший професіональний театральний колектив, який пізнав у своєму житті Іван Франко. Могло бути саме так, а могло й – інакше.

Ясна річ, до переїзду на навчання до Дрогобича (вересень 1864 р.) малий Франко у сільському середовищі не міг чути будь-що про театр (бо у ті часи галицькі села ще не знали такого явища, яким подекуди став аматорський театр через кілька десятиліть), як і в Дрогобичі не одразу про нього щось довідався, оскільки Дрогобич, описаний Франком у спогаді "Гірчичне зерно", "був собі "вільним королівським містом", вільним, невважаючи на свою нормальну школу та гімназію, від усього, що пахло цивілізацією та інтенсивнішим духовим життям"[31]; не було й тут аматорського театру. Хтозна, чи у свідомість восьмирічного школярика увійшов факт відкриття у Львові 29 березня 1864 р. першого в Галичині українського професіонального театру – Руського народного театру.

На жаль, у нашому розпорядженні немає будь-яких відомостей про приїзди до Дрогобича у 60-х роках XIX ст. постійного польського чи німецького театру зі Львова або ж якихось мандрівних польських труп. Відомо тільки, що у 1866 р. на тій території колишньої Польщі, яка після першого її поділу (1772) відійшла до Австрії, було сім польських труп: дві постійні (львівська і краківська) і п'ять мандрівних: Константія Лобойка, Юзефа Бенди, Юзефа (чи Ігнація?) Каліцінського, Марії Круліковської і Петра Возняковського[32]. Львівська постійна німецька трупа, яка не могла здобути собі широкого глядача у Львові (через що 1872 р. – слід гадати, за випадковим збігом обставин, до 100-річчя панування Австрії над Галичиною – німецькомовний театр тут було закрито), тим більше не знайшла б його у Дрогобичі. Український же театр, т. зв. Руський народний театр за дирекцією Омеляна Бачинського, створений під опікою культурно-громадського товариства "Руська бесіда" у Львові 1864 р., уперше навідався до Дрогобича наприкінці червня 1866 р. Ця подія сколихнула "глуху місцину", як назвав Франко місто Дрогобич у спогаді "У столярні" (1902)[33] .

---

[31] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 295–296.

[32] Кельсиев В. Галичина и Молдавия: Путевые письма. – Сант-Петербург, 1868. – С. 50.

[33] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1979. – Т. 21. – С. 178.

Про це ж написав невідомий кореспондент з Дрогобича у львівській газеті "Слово": "В нашім місточку стало якось веселійше. Тую веселість справила нам наша трупа театральна, завітавшая до нас 17 (29) юнія. В неділю, т[о] є[сть] 19 [червня ст. ст. (1 липня н. ст.) 1866 р.], дана була "Наталка Полтавка". Щодо ігри наших акторів і акторок скажем откровенно, же знают достохвально своїй задачі відповісти, – що нас, русинів, дуже тішит, же той первий цвіт, явившийся на нашій народній ниві, так гарно прозябає. З жалем мусимо тілько сказати, же публичность, присутствуюча того разу, була нечисленна; **кромі рускої учащоїся молодежи і учителів** (підкреслення моє. – *Р. П.*), рідко кого мож було спостерегти. Правда, тяжкий рік сей для нашого краю, все однако ж, кому своя народна справа свята на серці лежит, той не пощадит малої лепти, хотя й би і з прикростію пожертвованной, – і ми надіємся, що на слідующії представленія прибудут честнії родимці і з окрестности, аби нашою любою сценою потішитися. Кромі того, єще жаль нам і за се, що наші братя слов'яни, поляки, так сказавши, лицемірним оком на все, що тілько руске, дивляться. Кажут-то тії поляки, що хотят згоди, хотят брататися, – кажут, що они всіми силами стараються і о наше добро; га, а ти, русине, все єще мусиш відповісти з жалем: лицеміре, не говори, бо знаю, що іначе мислиш і робиш, як говориш. Факти свідчат о сій істині. В нашім місточку Дрогобичи чули ми від братей ляхів – і то таких, що "edukacye posiadają": "Prawda, bardzo jesteśmy ciekawi być w ruskim teatrze, ale prezwyciężyć się musimy i nie pójdziemy!"*. Видите! Люди добрі, що то за braterstwo**, що то за przychylność***! Єсть то факт, нас дуже много поучающий. Та й що ж робити, коли вже братя поляки такого успособленія; будем ми самі старатись о своє, так як і стараємся, а не станем спускатися на ляцку ласку, бо та паньска ласка дуже бистрим конем їздит. А прийде, чей, время – і скаже ляшок буйний: Боже, прискори той час, єсли має коли настати, а ти, русине, тримайся, ратуйся, а Бог допоможе тобі! Увідомляєм жителей нашої столиці, же г[осподин] директор Руского театру установив неділю, понеділок і вторник яко дні представленій в Дрогобичи, а від 29 р[уського] юнія (тобто з 11 липня за н. ст. – *Р. П.*) до 6 юлія (тобто до 18 липня за н. ст. – *Р. П.*) – щодень. Крім того, буде кілька представленій і в Трускавци"[34].

У газеті "Слово" є ще одна цікава інформація з Дрогобича: "Місяць уже минає, як ми наслаждаємся гостинними представленіями нашого рус-

---

* "...мають освіту": "Правда, ми дуже зацікавлені руським театром, але мусимо себе перебороти і не підемо".

** Братерство.

*** Прихильність.

[34] Слово. – 1866. – 22.VI (4.VII). – Ч. 49. – Тут і далі етимологічний правопис газети "Слово" передаємо відповідним фонетичним, зберігаючи характерні особливості мови цієї газети москвофільської орієнтації.

кого театру під дирекцією г. Бачиньского. Представленія, данниї нашими акторами в Дрогобичи, удостоїлися общої похвали; їх красная гардероба і прехорошії зрілищнії декорації заслуговуют на безсторонне признаня, так що і братя ляхи, посіщающії наше зрілище, явно подивляют, що в так короткім времени розцвилася тая цвітка на полі нашім народнім. Честь да будет нашим достойним родимцям, приведшим тую цвітку в жизнь, а іскреннійше благодареніє гг. Бачиньским, директорству того заведенія, же до нас, "підгірян", прибути благоволили. Публіка, посіщаюча нашу сцену і при нинішніх временних обстоятельствах, заявляла досить свою участь; так межи данними представленіями найчисленніше було собраніє дня 4 (16) с[его] м[ісяця] на мелодрамі "Маруся" (інсценізації повісті Г. Квітки-Основ'яненка. – *Р. П.*), не менше зрітелей собранія било по відограню "Опікунства" (Р. Моха. – *Р. П.*) д[ня] 28 ч[ервня] (10 л[ипня]) на користь ранених воїнів (адже у 1866 р. йшла австро-прусська війна, у якій Австрія зазнала поразки. – *Р. П.*), якоже і 29 червня (11 липня 1866 р.) **в хосен бідних здішних учеників** (підкрелення моє. – *Р. П.*). Тії, отже, три представленія відіграні були при заполнених всіх місцях. – Тепер настає прикріше время, где окрестниї гості спинені польовими роботами, а **молодіж школьная і гг. професори роз'їжджаються на ваканси в своясі** (підкреслення моє. – *Р. П.*)"[35].

Через рік дрогобицький кореспондент коломийської газети "Голос народний", запрошуючи Руський народний театр після гостинних виступів у Стрию знову приїхати до Дрогобича (що, однак, не сталося), згадував про той перший приїзд у 1866 р. як про не дуже корисний для театру, "понеже тогда началася найбільша робота в полі, а **молодіж наша могла тілько на 9 представленій присутствовати, бо скоро наступили празники, і она роз'їхалася домів** (підкреслення моє. – *Р. П.*), а третьою важною перешкодою була непогода, бо праві щоднини дожджі падали, а з тої-то послідної причини мало хто із села посіщав нашу сцену"[36].

Беручи до уваги газетні повідомлення про присутність на виставах театру шкільної молоді і вчителів, можна з вірогідністю припускати, що серед школярів був, принаймні на якихось виставах із перших дев'ятьох, і десятирічний учень "нормальної", головної школи у Дрогобичі Іван Франко, який саме закінчував третій клас і який, власне, належав, як напівсирота, до тих бідних учнів, на користь яких було показано одну з вистав.

Вистави у Дрогобичі тривали до 16 серпня (за н. ст.) 1866 р. з тимчасовим перебуванням театру у Трускавці, де актори грали щоденно з 4 до 10 серпня, а з 12 до 16 серпня – дали ще чотири вистави у Дрогобичі на

[35] Слово. – 1866. – 16 (28).VII. – Ч. 56.
[36] Голос народний. – 1867. – 1.VIII. – Ч. 15.

користь поранених вояків[37]. На жаль, на сторінках газети "Слово" неповно зафіксовано репертуар, показаний у Дрогобичі. Але з того, що відомо, він виглядає так: з української оригінальної драматургії йшли "малоросійські опери", які тут називали просто комедіями, – "Наталка Полтавка" І. Котляревського і "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка та інсценізація повісті останнього – мелодрама "Маруся", драма "Назар Стодоля" Т. Шевченка, мелодрама "Підгіряни" І. Гушалевича з музикою М. Вербицького, комедії "Заручини напомацки" ("Сватання напомацки") І. Наумовича та "Опікунство" Р. Моха; з національних адаптацій іншомовної драматургії, що набрали рис української мистецької творчості, – французький водевіль "Слаба струнка" Л.-Ф. Клервіля, П.-В.-О. Ламбера-Тибу і Е. Жема[38] в переробці Павлина Свєнціцького (можливо, за польським або й російським перекладом; останнє найвірогідніше, оскільки П. Свєнціцький приїхав до Львова зі Східної України, тобто з тодішньої Російської імперії); з перекладної драматургії – драма "Верховинці" польського драматурга Юзефа Коженьовського в перекладі Ксенофонта Климковича, водевіль "Жид у бочці" польського драматурга Александра Ладновського в перекладі О. Бачинського, драма "Уличник паризький" французів Ж.-Ф. А. Байяра, Е. Л. Вандербурха і О.-Е. Скріба в непозначеному іменем українському перекладі, французька комічна опера "Година супружества" Ш.-Г. Етьєна з музикою Н. Далейрака в перекладі актора Антона Чацького (Володимира Бучацького).

Могли бути показані й деякі вистави з репертуару театру за попередні два роки, зокрема з останнього львівського сезону, як-от: з української драматургії – водевілі "Москаль-чарівник" І. Котляревського, "Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай" А. Вельсовського, "Кум-мірошник, або Сатана у бочці" Д. Дмитренка, історична драма "Федько Острозький" О. Огоновського, окремі вистави з перекладного репертуару.

До акторського складу трупи Руського народного театру під час гостинних виступів у Дрогобичі 1866 р. належали: Омелян Бачинський (він же директор і режисер), Антон Моленцький, Антон Чацький (Володимир Бучацький), Юліян Нижанковський, Теофіл Юрчакевич, Олександр Концевич, Олександр Звіржинський, Айтал Вітошинський (старший) і репетитор з вокалу Ю. Коронович, а з жінок – Теофіла Бачинська, Вікентія Лукасевич, Анна

---

[37] Слово. – 1866. – 27.VII (8.VIII). – Ч. 59.

[38] Оскільки у тогочасній українській пресі в Галичині авторів іншомовних п'єс здебільшого не називали, то в процесі дослідження довелося встановлювати авторство за різними джерелами, передусім за виданнями: Ельницкая Т. М. Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы // История русского драматического театра : в 7 т. – Москва, 1977–1980. – Т. 2–5; Dramat obcy w Polsce, 1765–1965 : Premiery, druki, egzemlarze : informator / praca zespołowa pod kierunkiem Jana Michalika. – A–K. – Kraków, 2001. – 514 s.; L.–Z.–Kraków, 2004. – 434 s.

Богдан, Катерина Смолинська, Текля Клітовська, Фердинанда Морельовська (майбутня Ольга Моленцька), Марія Альшер, тобто шістнадцять осіб.

Про цей перший приїзд Руського народного театру до Дрогобича зібрав цікаві відомості один з перших істориків українського театру в Галичині Тит Гембицький (1842–1908): "До Дрогобича прибув театр під дир[екцією] Бачинського 19 червня (1 липня) 1866 р. Як Русь Русею, первий то руський там театр. Що жило з русинів, живо заінтересувалось. На представлення відступлено городські щойно новостворені ятки. В городі жили діятельні патріоти: Василій Коцко (пізніший посол), Василій Чермак (пізніший парох Сянока), Ясон Коритко (пізніше – ігумен) і патріотичне священство. Мих. Качковський із Самбора заплатив абонемент для деяких лучших гімназіястів, як Ап. Ничай, Корн. Желеховський, Дм. Вінцковський. Послідній передав Бачинському патріотичний стих іменем руської молодежи на привіт театру, а на диво було тоді на 2–3 євреїв і поляків в класі самі руські ученики"[39].

Подібна ситуація повторилася через три роки, восени 1869 р., коли Франко навчався уже в третьому класі Дрогобицької цісарсько-королівської державної вищої (за іншими документами – міської реальної) гімназії імені Франца-Йосифа (вступив до неї у 1867 р.). Тепер до Дрогобича приїхала приватна трупа за дирекцією Антона Моленцького, колишнього першого актора Руського народного театру за дирекції Омеляна Бачинського. Адже в листопаді 1867 р. О. Бачинський розпустив театр і з частиною трупи виїхав за кордон – до Кам'янця-Подільського, тодішнього центру Подільської губернії в Російській імперії. Там, поповнивши склад своєї нечисленної трупи за рахунок новоствореної в Хотині мандрівної російсько-української трупи Тита Гембицького (колишнього, з 1861–1863 рр., колеги зі спільної роботи у польсько-російсько-українських трупах Павлини Зелінської у Бердичеві та Теофіла Борковського в Києві й Житомирі), за сприяння губернатора А. В. Бренштейна від початку січня 1868 р. О. Бачинський давав вистави двома мовами – українською і російською, під фірмою "Львовского русского театра", але навесні 1868 р. губернатор під час вистави оперети Ф. Зуппе "Німецькі бурші" ("Веселі школярі") угледів у якійсь сцені демонстрацію проти Росії, отож звелів виставу припинити, публіку розігнати, а самому О. Бачинському пригрозив, що всю "дрянь галичскую" прожене за кордон[40]. Користуючись тривалою перервою у зв'язку з великим постом, що якраз надійшов,

О. Бачинський розпустив свою трупу, майже весь персонал якої, за участю А. Моленцького, А. Стечинського, Т. Гембицького, приєднався до місцевої російсько-української трупи М. Качинського. Сам же О. Бачин-

[39] [Гембицький Тит]. Історія основаня і розвою русско-народного театру в Галичині: Составлена одним із найстарших артистів русской сцени. – Коломия : Черенками і ізданієм М. Білоуса, 1904. – С. 18–19.

[40] Правда. – 1868. – 22.III. – Ч. 11. – С. 104.

ський повернувся тоді ж, навесні 1868 р., до Львова, але, не знайшовши порозуміння з виділом "Руської бесіди", знову виїхав за кордон, але вже на територію т. зв. Конгресової Польщі, тобто на польську етнічну територію, що з Варшавою включно належала до складу Російської імперії.

У листопаді 1868 р. колишній член трупи О. Бачинського Антон Моленцький, який став уже членом-розпорядником невеличкої російсько-української трупи Т. Гембицького, що мандрувала містечками Подільської і Волинської губерній (у складі Російської імперії), надіслав до виділу товариства "Руська бесіда" у Львові листа, пропонуючи себе на посаду директора театру. Член виділу товариства "Руська бесіда" К. Мерунович відповів А. Моленцькому, що товариство хотіло б і надалі утримувати рідну сцену, але не має для цього жодних фінансових засобів; що може тільки віддати директорові трупи свій театральний інвентар, а директор має сам на свій ризик утримувати трупу за рахунок прибутку від вистав. Товариство застерігало собі тільки право контролювати вибір репертуару, кількість вистав на місяць і т. п.[41]. У зв'язку з цим слід визнати неспроможною версію П. Полянського про те, що нібито "Руська бесіда" сама ініціювала цю справу, першою звернувшись до А. Моленцького[42].

А. Моленцький зміг приїхати до Львова тільки після закінчення зимового сезону у трупі Т. Гембицького, на початку великого посту у березні 1869 р., разом з дружиною Ольгою Моленцькою та ще акторами Андрієм Стечинським і Титом Гембицьким. Але розпочати вистави в приміщенні Народного дому, як це було у 1864–1866 рр., не зміг, бо залу в Народному домі до 15 липня 1869 р. міське Товариство красних мистецтв орендувало під якусь художню виставку, і товариство "Руська бесіда" не змогло забезпечити новостворювану трупу А. Моленцького приміщенням (І. Франко у статті "Руський театр в Галичині", опублікованій 1885 р., висловив думку, що відмова в приміщенні, яким розпоряджалися москвофіли, мала "партійний" характер через нібито "чисто народний" характер трупи)[43], а також через те, що виділ "Руської бесіди" зажадав за вживання "театрального інвентаря" грошової застави (кавції). Крім того, з'ясувалося, що видана колись товариству Крайовим Виділом концесія на керівництво театром давно закінчилася, а нову не було оформлено[44]. У квітні 1869 А. Моленцький персонально отримав концесію від Галицького Крайового Виділу на створення приватної антрепризи, яка незабаром склалася із одинадцяти акторів

---

[41] Русскій народный театр во Львове, его деятельность, состав и управленіе от 1864 до 1870 года / написал за советом многих Н. Ч. [Климентій Мерунович]. – Коломыя : Черенками Михаила И. Белоуса, 1870. – С. 22–23.

[42] Полянский П. История народного театра // Новый Галичанин. – 1891. – 1 (13).IV. – Ч. 7. – С. 83; 15 (27).IV. – Ч. 8. – С. 96.

[43] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 370.

[44] Слово. – 1869. – 25.X (6.XI). – Ч. 84.

і актрис: чоловіки – сам Антон Моленцький (директор і актор), Андрій Стечинський, Тит Гембицький, Антон Вітошинський (молодший), Михайло Коралевич (у майбутньому – під сценічним псевдонімом Душинський), Г. Кручкевич, І. Фрончкевич, а з жінок – Ольга Моленцька (до заміжжя – Фердинанда Морельовська), Теофіла Романович, яка ще навесні 1868 р. повернулася з Кам'янця-Подільського, Юлія Подохович (майбутня Гембицька), С. Якимович, а крім того, ще машиніст сцени і касир. П. Полянський відзначив роль Т. Гембицького на початковій стадії діяльності цієї трупи: "Коли Моленцький вживав заходів до створення трупи, Гембицький готував репертуар, так що коли Моленцький привіз трупу до Перемишля, то весь цей сезон складався з праць Гембицького"[45].

Дізнавшися, що у Перемишлі вже протягом року, після розпаду польської мандрівної трупи Івановського, зберігаються під заставою декорації, костюми і весь театральний "інвентар", тобто реквізит, і враховуючи наведені вище причини, А. Моленцький виїжджає з новоутвореною трупою до Перемишля, де завдяки матеріальній допомозі тамтешніх русинів, і передусім відомої меценатки Клавдії Алексевич, викупив заставлений у місцевих євреїв "театральний інвентар" і з 24 квітня (2 травня) 1869 р. виступав тут понад два місяці. У газеті "Слово" було оголошено про передбачуваний переїзд трупи до Дрогобича, де виступи мали розпочатися у першій декаді липня 1869 р. виставою п'єси "Жертва за жертву" В. Дяченка[46]. Але через якісь "несприятливі обставини в справі нашої руської сцени переїзд трупи теж виявився неможливим", як помідомив А. Моленцький у пресі, обіцяючи "приїзд трупи на пізніший, дасть Бог, кращий час відкласти"[47].

Улітку 1869 р. в Перемишлі до трупи А. Моленцького вступили ще Петро Кукула, Загайкевич, Вікентія Лукасевич. Вистави театру тривали там понад два місяці. Виступивши протягом трьох тижнів у серпні 1869 р. в Стрию[48], трупа під орудою А. Моленцького з 21 серпня (1 вересня) до 1 (13) вересня 1869 р. дала шість вистав у Дрогобичі (тричі на тиждень: у неділю, вівторок і четвер)[49]. У газеті "Слово", на жаль, про них не повідомлено, однак з тієї газети став відомий репертуар, показаний у травні-червні 1869 р. в Перемишлі та у серпні в Стрию. Він складався з таких п'єс: інсценізація повісті "Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка, якою театр почав тут свої виступи, і його ж "малоросійська опера" "Сватання на Гончарівці", п'ятиактна історична мелодрама "Ольга" А. Яблоновського з музикою І. Воробкевича, водевілі "Кум-мірошник, або Сатана у бочці" Д. Дмитренка, "Покійник

[45] Полянский П. История народного театра // Новый Галичанин. – 1889. – 15 (27).III. – Ч. 6. – С. 82.

[46] Слово. – 1869. – 21.VI (3.VII). – Ч. 49.

[47] Там само. – 25.VI (7.VII). – Ч. 50.

[48] Там само. – 13 (25).VIII. – Ч. 64.

[49] Там само. – 13 (25).VIII. – Ч. 64; 3 (15).IX. – Ч. 70.

Опанас" А. Янковського, "Українці, або Сватання на вечорницях" П. Лютостанського, "Сирота з гаю" А. Моленцького, а решта – переклади і переробки іншомовних п'єс – комедія "Лікар поневолі" Мольєра в перекладі І. Гавришкевича, "Мужики-аристократи" польського драматурга В. Анчиця в перекладі О. Левицького, п'єси російських драматургів, перероблені з французької, – комедія "Замужня вдова і муж-кавалер" Р. Зотова та водевіль "Средство видавати дівчат" О. Писарєва, обидва – в українських перекладах А. Стечинського, водевіль "Перші любощі" французького драматурга О.-Е. Скріба в українській версії А. Моленцького за російським перекладом Д. Ленського, а також вже згадана попереду комедія "Жертва за жертву" російського драматурга В. Дяченка, водевіль "Отець, яких мало" російського драматурга Н. Коровкіна, комедія-водевіль "Катерина, або Золотий хрестик" французів Н. Брезьє і Мельвіля (А.-О. Ж. Дювер'є), комедія "Забудько" П. Каратигіна та водевіль "Суматоха" Ф. Пономарьова (обидва автори – російські драматурги) – усі в перекладах та переробках Т. Гембицького; водевіль у переробці Антона Моленцького "Мішанина язиків французького з румунським" француза А.-А.-А. Дюрантена, відомий у російському перекладі Н. Куликова під назвою "Смесь языков французского с чухонским". Серед цих вистав виділялась комедія "Грушенків зять" К. Климковича, що була переробкою невідомої французької п'єси[50].

Така значна кількість російських п'єс пояснюється фактом, що їх тексти привезли з підросійської України Антон Моленцький і Тит Гембицький, а, крім того, А. Моленцький, разом зі своєю дружиною Ольгою Моленцькою, прийняши у Кам'янці-Подільському православ'я, дотримувався москвофільської орієнтації тепер та у подальшій своїй театральній діяльності.

Чимало з цих вистав, оскільки в їх основі – одноактні п'єси, показували парно в один вечір. Важко сказати, які саме з них були вибрані для показу в Дрогобичі.

Про успіх гостинних виступів трупи А. Моленцького в Дрогобичі 1869 р. писав анонімний кореспондент, відзначивши, що А. Моленцький успішно веде свою справу, хоч і не користується жодною субвенцією ні з приватних, ні з крайових, тобто державних, фондів; що, незважаючи на це, не зазнав ніяких збитків, та й навіть покрив значною мірою той дефіцит, який вивіз із Стрия. Але для нас найважливішим у цій інформації є таке твердження: "Перебування п. Моленцького в Дрогобичі справило найкраще враження, **особливо на місцеву шкільну молодь, яка дуже чисельно відвідувала всі вистави** (підкреслення моє – *Р. П.*)"[51].

Отже, знову маємо підстави для припущення, що серед шкільної молоді, яка відвідувала вистави трупи А. Моленцького у Дрогобичі у вере-

---

[50] Слово. – 1869. – 30.IV (12.V). – Ч. 34; 7 (19).VI. – Ч. 45.

[51] Слово. – 1869. – 3 (15).IX. – Ч. 70. – Переклад з "язичія".

сні 1869 р., був тринадцятилітній гімназист-третьокласник Іван Франко.

Після Дрогобича трупа А. Моленцького виступала ще восени 1869 р. у Бережанах і Тернополі, а наприкінці жовтня приїхала до Львова, де її знову взяло під свою опіку товариство "Руська бесіда". Адже 9 листопада 1869 р. Галицький Сейм за новим поданням депутата Ю. Лавровського (перше не прийняв подання 1866 р. сейм не схвалив) ухвалив виділяти з крайового бюджету по три тисячі золотих ринських на рік фінансової допомоги Руському народному театрові, а виконавчому органові – Крайовому Виділові доручив постійний контроль за витрачанням цих коштів. Цю субвенцію мали видавати з 1 січня 1870 р. на руки директора Руського народного театру А. Моленцького чотирма ратами, тобто частинами, на виплат.

Тим часом у квітні 1870 р. повертається до Львова О. Бачинський і починає працювати над згуртуванням нової приватної трупи. До нього знову приєднується Тит Гембицький, який саме перед цим, у березні 1870 р., вийшов з трупи Руського народного театру, яким керував А. Моленцький. П. Полянський знову оцінив факт запрошення до театру Т. Гембицького: "Заслугою Бачинського слід вважати повторне придбання Гембицького для сцени, передусім тому, що Гембицький був не тільки відмінним актором, а й тому, що він збагатив репертуар наших сцен значною кількістю перекладних драм і комедій і робив це зі справжньою самопожертвою, без корисливості, тільки для піднесення нашої сцени"[52].

Виділ "Руської бесіди", скориставшись присутністю О. Бачинського у Львові, після закінчення піврічного контракту з А. Моленцьким укладає на початку червня 1870 р. новий контракт на півроку (до 18 січня 1871 р.) з О. Бачинським про керівництво Руським народним театром[53] і надалі продовжує з ним контракти на кожних півроку до середини 1873 р., тобто до смерті Ю. Лавровського, який протегував О. Бачинському ще з 1864 р., коли запросив його на посаду директора театру. Новоутворена трупа О. Бачинського почала виступи у Львові 25 серпня (нового стилю) 1870 р. До її складу, крім обох Бачинських, увійшли Тит Гембицький, Стефан Стефурак, Люц'ян Круліковський (під сценічним псевдонімом Люц'ян), відомий згодом на польській сцені, інший дебютант – Тадеуш Скальський, який теж перейшов незабаром на польську сцену, а з жінок – дві сестри, Броніслава і Павлина Камінські, Любельська і Смолинська (молодша)[54].

---

[52] Полянский П. История народного театра // Новый Галичанин. – 1889. – 15 (27). III. – Ч. 6. – С. 82.

[53] ЦДІА України у Львові, ф. 165, справа 168, арк. 12. – Цей і наступні документи 165 і 514 фондів заперечують суперечливе твердження П. Полянського про те, що трупа А. Моленцького була під опікою "Руської бесіди" до середини 1873 р. (Новый Галичанин. – 1891. – 1 (13).IV. – Ч. 7. – С. 83).

[54] [Гембицький Т.] Історія основаня і розвою русско-народного театру в Галичині: Составлена одним із найстарших артистів русскої сцени. – Коломия, 1904. – С. 28.

Отже, від кінця серпня 1870 р. в Галичині існували дві українські мандрівні трупи: Руський народний театр за дирекцією Омеляна Бачинського під опікою товариства "Руська бесіда" і приватна трупа А. Моленцького, підтримувана москвофілами, які зробили навіть спробу організувати спеціальне товариство для сприяння цій трупі[55], однак статут проектованого товариства уряд не затвердив[56]. До трупи А. Моленцького належали: сам А. Моленцький, А. Стечинський, Вікторович, Ю. Цурковський, Олійнюк, І. Трембицький, а з жінок: Ольга Моленцька, Теофіла і Марія Романовичі, Краєвська, Вікентія Лукасевич, Катерина Седлецька (колишня Смолинська – старша), Загачевська. Однак з трупою А. Моленцького виділ "Руської бесіди" веде постійні переговори про її злиття з Руським народним театром, що й відбувається в листопаді 1871 р.

У звіті виділу товариства "Руська бесіда" від 12 грудня 1871 р. до Крайового Виділу за другу половину 1871 р. читаємо: "Виділ, перемігши багато перешкод, прислав для своєї трупи кращі артистичні сили з провінціального товариства Моленцького, чим застеріг дальше поширення деморалізації, яка при існуванні двох руських труп в Галичині шкодила розвиткові театру взагалі, так з погляду народного, як і артистичного. Виділ дбав про поліпшення репертуару і добре його виконання. Постарався за нові п'єси, як оригінальні, так і перекладні, про поліпшення репертуару Бачинського і за допомогою представника свого надзирає як чистоту мови, так і ціле артистичне виконання вистав"[57].

Цей альянс протривав, однак, недовго: у березні 1872 р. угрупування А. Моленцького виходить через непорозуміння між актрисами Т. Бачинською та О. Моленцькою зі складу Руського народного театру і під опікою москвофілів розпочинає свої виступи в м. Сокалі аж у травні 1872 р. До новоутвореної трупи А. Моленцького тепер належать: обоє Моленцькі, Теофіла і Марія Романовичі, І. Гриневецький, С. Стефурак, Л. Падлевська, Осуховська, Антоневська.

Саме з цією приватною трупою А. Моленцький удруге навідується до Дрогобича, де виступає з 17 (29) серпня до 25 вересня (10 жовтня) 1872 р.[58]. На жаль, крім повідомлень про початок і закінчення цих виступів, газета "Слово" ніяких інформацій про самі вистави не подала. Про репертуар його трупи можна судити з розрізнених інформацій з приводу попередніх виступів у різних місцях. Це відомі вже вистави з попередніх літ, а з нових тут ішли комедії "Ревізор" і "Женитьба" М. Гоголя у перекладах А. Стечинського, п'ятиактна драма "Міщанка" А. Стечинського, оперета "Весіл-

---

[55] Проект к статутам Общества покровителей русско-народной сцены // Слово. – 1871. – 17 (29).IV. – Ч. 30.

[56] Слово. – 1874. – 22.I (3.II). – Ч. 9; 5 (17).II. – Ч. 14.

[57] ЦДІА України у м. Львові, ф. 165, опис 5, справа 169, аркуші 13–14.

[58] Слово. – 1872. – 12 (24).VIII. – Ч. 81; 28.IX (10.X). – Ч. 101.

ля на обжинках" А. Стечинського з музикою П. Бажанського та ряд переробок з французьких п'єс, серед них – одноактні водевілі "Вузькі черевики" А.-Ф. Деннері та Е. Гранже з музикою М. Вербицького, "Перші любощі"

Е. Скріба і "Підозрілий жених" П. Вюльпіана і А. Тьєрі – усі три в перекладах А. Моленцького 20 театру В.П. Бучацького (переробка комедії "Боротьба протилежностей" польського драматурга Адама Асника). До новоутвореної трупи належали, опріч подружжя Моленцьких, А. Стечинський, А. Вітошинський, І. Гриневецький, Собецький, Теофіла і Марія Романовичі, Вікентія Лукасевич, Катерина Сєдлецька (колишня Смолинська), Л. Падлевська; про інших нічого не відомо.

Про трупу А. Моленцького висловився у своїх спогадах відомий громадський і театральний діяч Євген Олесницький: "Була се трупа дуже мала і нечисленна, яка могла грати лиш самі менші штучки, що не вимагали багато осіб, і диспонувала вона дуже примітивними і недостаточними засобами" щодо гардеробу і декорації"[59].

Ясна річ, вистави цієї трупи міг бачити у Дрогобичі гімназист-шестикласник І. Франко, але в спогадах його вона, як і попередня, не фігурує.

Надалі театральна ситуація з обома трупами складається так. Виділ "Руської бесіди" укладає контракт з 6 червня 1872 р. до 6 червня 1873 р., але чомусь не з О. Бачинським, а з його дружиною Т. Бачинською[60]. Ще далі керівниками Руського народного театру фігурують обоє Бачинські. У складі цієї трупи залишилися (а дехто через деякий час повернувся з трупи А. Моленцького): Т. Гембицький, А. Стечинський, А. Вітошинський, І. Гриневецький, С. Стефурак, І. Біберович, П. Кумановський, О. Осипович, Данилович, Гадомський, Антоневич, Луц'ян, Л. Падлевська, Любельська, Коритовська, Камінська. У 1873 р. склад Руського народного театру під керівництвом обох Бачинських поповнюють яскраві актори, які приходять з польської сцени – Антон Людкевич, Зенон Зенович, Камінський і Новицький, а також Юлія Подохович, Моор. У червні 1873 р. виділ "Руської бесіди" оголосив черговий конкурс на посаду директора театру. Пропозиції надійшли від О. Бачинського і А. Моленцького. Оскільки О. Бачинський в своїх умовах подав обтяжливі для фінансових можливостей товариства вимоги, прийняли "кориснішу оферту (пропозицію. – *Р. П.*) Антонія Моленцького, пересвідчившися, що той відступив від погрішностей, яких давнішими часами під зглядом язиковим допускався"[61]. Але ці сподівання патріотично налаштованого виділу виявилися марними, і тому контракт з А. Моленцьким 15 грудня 1873 р. було розірвано, тим більше, що дирекція львівської поліції була "змушеною п. Моленцькому відібрати концесію

---

[59] Олесницький Є. Тернопіль – один з центрів українського руху в Галичині в другій половині XIX стол. // Шляхи. – 1917. – Падолист-грудень. – Зшиток 11–12. – С. 640.

[60] ЦДІА України у м. Львові, ф. 165, оп. 5, справа 170, арк. 3.

[61] Там само, арк. 13.

на дальші представлення”[62]. А. Моленцький зрікся дальшого керівництва трупою, отож на її основі було доукомплектовано нову трупу Руського народного театру, а посаду директора до кінця року було доручено колишній провідній актрисі цієї трупи Теофілі Романович. Незабаром з Т. Романович було укладено угоду про керівництво Руським народним театром до кінця 1874 р., а далі контракт продовжувався і тривав до 1880 р. О. Бачинський тим часом з середини 1873 р. утримував власну трупу упродовж 80-х до середини 90-х років XIX ст.

Про ці організаційні пертурбації розповідається тільки тому, що ситуацію у тогочасній українській театральній справі в Галичині розуміють не всі дослідники. Деякі з них ототожнюють Руський народний театр, який з 1869 р. не завжди перебував під керівництвом О. Бачинського, з його приватною трупою, зокрема коли йдеться про період 1875 р., що стосується співробітництва І. Франка з цією трупою[63].

Є скупі відомості, що у 1870–1875 рр. територією Східної Галичини їздили мандрівні польські трупи Ксаверія Волловича та Петра Возняковського і що перший виступав у Дрогобичі навесні 1871 р.[64], а другий – десь у 1872–1873 рр.[65], отже й учень п’ятого, а далі, відповідно, й шостого класів Дрогобицької гімназії І. Франко міг відвідувати вистави цих театрів. До складу трупи П. Возняковського належали, крім самого Петра Возняковського і його дружини Броніслави Возняковської, ще сестри Гаєвські, подружжя – Максиміліан і Броніслава Копистинські, Людвик і Болеслава Сєдлецькі, Юзеф Новаковський, Люц’ян Косьцєлєцький, а також актори і актриси, які в різний час активно виявили себе у Руському народному театрі і в приватних трупах О. Бачинського та А. Моленцького, а саме: Теофіла Романович, Іван Гриневецький, Леонтина Левицька, Юзефа П’ясецька, Вітошинська, Зенон Зенович[66]. На жаль, репертуар цих труп не відомий.

Інтересові молодого Франка до театру певною мірою могли сприяти гімназіальні програми з історії української, польської й німецької літератур, бо там ішлося про драматургію, основне призначення якої – сценічне втілення. Важливим був і особистий вплив окремих учителів.

Щоправда, у “Споминах із моїх гімназіяльних часів” (1912; передрук

---

[62] ЦДІА України у м. Львові, ф. 514, оп. 1, справа 5, арк. 6–7.

[63] Басс І. І., Каспрук А. А. Іван Франко : Життєвий і творчий шлях. – К., 1983. – С. 42–43; Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко : Ґімназія. – Львів, 2002. – Кн. 3. – С. 344.

[64] Słownik biograficzny teatru polskiego. – Warszawa, 1973. – S. 808.

[65] Nowakowski J. Sylwetki teatralne // Wspomnienia aktoryw. – Warszawa, 1963. – T. 1. – S. 389; Slownik biograficzny teatru polskiego: 1765–1965. – Warszawa, 1973. – S. 812.

[66] Там само. – С. 396–397. – Коментатори спогадів Ю. Новаковського – С. Домбровський та Р. Гурський припустилися помилок в ідентифікації імен перелічених акторів. Уточнення в цій статті зроблено за виданням: Słownik biograficzny teatru polskiego: 1765–1965. – Warszawa, 1973, а також на підставі матеріалів з української преси в Галичині та документів ЦДІА у Львові.

як "Переднє слово" до збірки "Рутенці" – у 1913 р.) І. Франко відзначив: "Відносини вчителів до учеників у гімназії були звичайно ліберальні, хоч майже ніколи не доходили до тісніших приятельських відносин, як се буває іноді по наукових закладах. Учителі майже всі дивилися на учеників звисока та не допускали їх до надто близької довіреності"[67]. І все ж таки хочеться думати, що хтось саме серед викладачів гуманітарних предметів становив той виняток, що таки доходило до тісніших приятельських стосунків, коли йшлося про мистецтво, до якого мав потяг гімназист І. Франко. Серед розваг у житті гімназистів, як відзначав І. Франко, "розуміється, був іще співацький хор, без окремої організації, який складався з учеників вищих кляс, охочих та здібних до співу. Сей хор із природи речі був виключно руський, бо ученики латинського обряду, що ходили на службу божу щонеділі та свята до латинського костелу, слухали там гри органів та співу органіста і не потребували свого власного хору. Русини дрогобицької гімназії за моїх часів мали досить гарний хор, якого традиція тяглася ще від часів, давніших від моєї шкільної науки. За моєї пам'яті, ще з нормальних шкіл, диригентами гімназіального хору були Стеців, Ничай (теперішній директор "Народної торговлі"), Щипайло, що вчив мене також початків нотного співу, Янишин і нарешті мій шкільний товариш Кароль Бандрівський. Із визначніших співаків, що за моїх часів співали в дрогобицькім гімназіальнім хорі, згадаю ще басів Танчука та Коростинського, тенора Закревського, пізнішого оперового співака в Москві, рік чи два мого шкільного товариша з нижчої гімназії, Демкова, що покинув гімназію, не скінчивши її..."[68].

Згаданий вище Кароль Бандрівський у своїх "Спогадах про Франка-школяра" свідчить про таке: "Української мови учили Курилович і бувший актор український **Юрчикевич** (підкреслення моє. – *Р. П.*), пізніший священик на Холмщині"[69].

Йдеться тут про суплента Стефана Куриловича, який працював у Дрогобицькій гімназії тільки у 1867/68 навчальному році, причому, як це видно зі свідоцтва, виданого І. Франкові 30 січня 1868 р. про закінчення першого півріччя 1867/1868 навчального року, С. Курилович був т. зв. господарем (по-сучасному кажучи – класним керівником) першого класу[70], він же й викладав у цьому класі "руську", тобто українську мову.

Щодо "Юрчикевича", то насправді йдеться про Юрчакевича, прізвище якого К. Бандрівський подав викривлено. На жаль, помилка закріпилася і в публікаціях на сторінках збірників спогадів про І. Франка, упорядкованих

---

[67] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1983. – Т. 39. – С. 50.

[68] Там само. – С. 53–54.

[69] Машинописний текст спогадів К. Бандрівського – у фондах Львівського музею Івана Франка. № Ор. 1059 (інформація директора музею Р. Горака).

[70] Іван Франко : Документи і матеріали, 1856–1966. – К., 1966. – С. 23.

О. Деєм і М. Гнатюком[71]. Ще гірше деформовано прізвище Юрчакевича у "Спогадах про Івана Франка як ученика гімназії" Михайла Коріневича: "Юркевич"[72]. Публікатори цього факту не пояснили[73]. А джерело для пояснення існує. Це польськомовна "Historya Gimnazyum Drohobyckiego" (Дрогобич, 1908), написана викладачем цієї гімназії Здзіславом Культисом. Нею скористалися Роман Горак і Ярослав Гнатів, пишучи третю книгу з біографічного циклу "Іван Франко" під назвою "Ґімназія". У переліку вчителів і суплентів (заступників або виконувачів обов'язки учителів, як правило, осіб без закінченої вищої освіти) там фігурує суплент Теофіл Юрчакевич із зазначенням крайніх дат роботи в цій гімназії: 1868–1873[74]. А це означає, що Т. Юрчакевич прийшов працювати у Дрогобицьку гімназію саме тоді, коли І. Франко перейшов до другого класу, і звільнився тоді, коли гімназист закінчив шостий клас. У цьому першому для Т. Юрчакевича (1868/1869) навчальному році його було призначено господарем другого класу і доручено викладати "руську" мову. А якщо учителем української мови був колишній актор, то якась інформація про театральне мистецтво проступала принаймні у позаурочних бесідах учителя з учнями, серед яких найкращим був саме І. Франко. Крім мемуарного твердження К. Бандрівського про викладання Юрчакевичем української мови у молодших класах, збереглося й документальне свідчення принаймні про службові стосунки Т. Юрчакевича з учнем І. Франком: разом з іншими вчителями Т. Юрчакевич підписав свідоцтво про закінчення І. Франком четвертого класу, тобто т. зв. нижчої гімназії в Дрогобичі у 1871 р.[75]. Щоправда, сам І. Франко жодного разу не назвав прізвища Т. Юрчакевича серед своїх учителів. Можливо, тому, що відносив Т. Юрчакевича до тих, про яких написав у художніх мемуарах "Гірчичне зерно (Із моїх споминів)", звинувативши саме місто Дрогобич у відсутності будь-яких культурних установ, які характеризують бодай напів'європейське місто: "Вчителі, що приходили сюди, особливо молодші супленти, такі, що не мали своєї сім'ї або хоч і жонаті, та слабшого характеру, швидко забували про всякі наукові інтереси і розпивалися, пересиджували дні й ночі в одинокім християнськім склепі Баєра з

---

[71] Іван Франко у спогадах сучасників / упорядкували О. І. Дей та Н. П. Корнієнко. – Львів, 1956. – С. 85; Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст., приміт. О. І. Дея. – К., 1981. – С. 39; Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст., приміт. М. Гнатюка. – Львів, 1997. – С. 51.

[72] Рукопис спогадів М. Коріневича – у відділі рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3, № 359.

[73] Іван Франко у спогадах сучасників / упорядкували О. І. Дей та Н. П. Корнієнко. – Львів, 1956. – С. 53; Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст., приміт. О. І. Дея. – К., 1981. – С. 47; Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст., приміт. М. Гнатюка. – Львів, 1997. – С. 56.

[74] Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко: Ґімназія. – Львів, 2002. – Кн. 3. – С. 173.

[75] Іван Франко : Документи і матеріали, 1856–1966. – К., 1966. – С. 23.

колоніальними товарами та з кімнатою для снідань, приходили до класу часто п'яні, і – розуміється – така-то й була їх наука"[76]. Схоже, що так воно й сталося насправді. Р. Горак і Я. Гнатів наводять витяг з архівної справи із фонду Крайової Шкільної Ради у Львові (ЦДІА України у Львові, ф. 178, оп. 3, спр. 229, арк. 63–64) – текст листа директора Дрогобицької гімназії Томи Баревича від 23 лютого 1873 р.: "Недоліком є те, що багато вчителів не відповідають своєму становищу. Теофіл Юрчакевич, заступник учителя, працює з 8 листопада 1868 року і вчить німецьку мову в II, III та V класі, польську мову в I та історію в II. Я спостерігав за ним і мушу сказати, що він міг би стати добрим учителем, але має потяг до п'янства, а тому не виконує щоденних шкільних обов'язків, пропускає заняття. Через п'янство захворів у минулому півріччі, і це нанесло учням велику шкоду. Учні і громадяни обурені. Більше тримати його тут неможливо"[77]. Щоправда, за півроку до цього попередній директор гімназії Матеуш Куровський дав цілком протилежну характеристику цьому суплентові у звіті від 8 липня 1872 р. до тієї самої Крайової Шкільної Ради (ЦДІА України у м. Львові, ф. 178, оп. 1, спр. 92, арк. 8): "Юрчакевич Теофіл виконує обов'язки досить пильно, вчить відповідно до вимог, має незначний вплив на молодь. Поза школою заховується добре"[78]. На підставі ж листа директора Т. Баревича Крайова Шкільна Рада 5 травня 1873 р. ухвалила звільнити Т. Юрчакевича з посади суплента Дрогобицької гімназії в кінці навчального року (ЦДІА України у Львові, ф. 178, оп. 3, спр. 234, арк. 61)[79]. Р. Горак і Я. Гнатів схильні вбачати в цьому переслідування учителів українського походження в контексті з випадком "непомічення" учителя-поляка, "налогового" пияка і заводія всіх пиятик серед учителів[80].

За повідомленням Р. Горака та Я. Гнатіва, особова справа Т. Юрчакевича у фонді Крайової Шкільної Ради не збереглася. Автори цитованого дослідження пишуть: "Теофіл Юрчакевич пішов з Дрогобича в кінці 1872/1873 навчального року"[81]. До цієї інформації слід додати таке. Особову справу Теофіла Юрчакевича слід шукати в архівних фондах Львівського університету або Львівської політехніки, у яких, можливо, вчився Юрчакевич у середині 60-х років XIX ст., оскільки відомо, що упродовж першого року існування Руського народного театру, коли він мав напіваматорський характер, чоловічий склад акторів становили студенти цих навчальних закладів. Щодо акторського досвіду Т. Юрчакевича, то він був серед перших акторів Руського народного театру, виступаючи як аматор з 29 берез-

[76] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1979. – Т. 21. – С. 316.
[77] Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко: Гімназія. – Львів, 2002. – Кн. 3. – С. 148–149.
[78] Там само. – С. 149.
[79] Там само.
[80] Там само. – С. 148.
[81] Там само. – С. 149.

ня 1864 р., тобто з першої інавгураційної вистави "Маруся" (інсценізація повісті Г. Квітки-Основ'яненка), у якій виконував роль Розмазовського, виявивши неабиякі акторські здібності. Однак через кілька місяців, улітку того самого року, внаслідок конфлікту з директором театру

О. Бачинським, покинув трупу і повернувся до неї тільки через два роки – у травні 1866 р., але вже під сценічним псевдонімом Розмазовський. У складі цього театру побував у 1866 р. на гостинних виступах у Стрию та Дрогобичі. У другій половині 1866 р. Юрчакевича в трупі вже не було. Можливо, він продовжував навчання, але, так і не закінчивши його, влаштувався у 1868 р. суплентом Дрогобицької гімназії. До речі, у деяких друкованих матеріалах біля його прізвища зазначено ініціал "М.", а С. Чарнецький у своїй книжці один раз позначає ініціал "Т.", а опісля – у "Списі імен" до цієї книжки подає скорочене ім'я: "Мих."[82], що спонукало мене у всіх публікаціях хибно називати Юрчакевича Михайлом.

Хай би як там було, та на самих початках педагогічної праці в дрогобицькій гімназії (1868/1869 навчальний рік), коли Т. Юрчакевич був господарем другого класу, у якому навчався І. Франко, молодий суплент міг бути одним з перших інформаторів школяра Франка про театральне мистецтво, зокрема про діяльність Руського народного театру.

В автобіографічному листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. І. Франко писав про двох інших вчителів, які в нижчій гімназії справили особливий вплив на нього як на майбутнього письменника: "Почав я писати – віршем і прозою – дуже вчасно, ще в нижчій гімназії. Вплив на вироблення у мене літературного смаку мали два вчителі: Іван Верхратський і Юлій Турчинський, оба писателі і поети, хоч один одного дуже не любили (Турчинський повстанець і патріот польський, автор скучних драм "Kiejstut" і "Mojmir")"[83]. Про обох них згадував і однокласник І. Франка у нижчій гімназії К. Бандрівський: "В 1869/70 (навчальному році. – *Р. П.*) в III класі прийшла нова наука – грецька мова. До математики (алгебри) і української мови прийшов молоденький учитель І. Верхратський. Він мав великий вплив на українців, а головно на Франка. Як забракло книжок Франкові у бібліотеці, тоді кликав Верхратський учнів в неділю до свого помешкання, і там читали книжки [...] В році 1870/71 були ми в IV класі. Тут дальше учив української Верхратський [...] Польської мови вчив Юлій Турчинський, поляк, поет, повстанець 1863 року, пізніший директор семінарії в Станіславові; від його знань Франко дуже багато скористався"[84].

Про особливий вплив на учнівську молодь І. Верхратського (1846–1919), видатного вченого-мовознавця і природознавця, хоч не дуже вдалого,

---

[82] Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів, 1934. – С. 29, 69, 248.

[83] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 49. – С. 242.

[84] Іван Франко у спогадах сучасників. – К., 1956. – С. 85.

на думку пізнього І. Франка, літератора, залишив свідчення інший Франків однокласник у Дрогобицькій гімназії – Михайло Коріневич (1854–?): "Сей останній (І. Верхратський. – *Р. П.*), що прийшов до нас в ІІ класі як один з молодших суплентів, без сумніву, може бути названий підвалиною в будівлі для поширення українства взагалі, а для Івана Франка став початкуючим керманичем до осягнення того, що Франко здобув собі в своїй дальшій праці. Іван Верхратський учив у наших класах українську й німецьку мови, а як природник весь час поза школою віддавався головно збиранню і впорядкуванню різнорідних комах; до всього сього заняття уживав помочі школярів; в сім ділі пізнавши Франка як талановитого учня, пригорнув його до себе, так що Франко майже щодня перебував у Верхратського [...] Одержував від Верхратського різні книжечки [...] Куліша, Шевченка і інші вказівки, якою дорогою мається йти правдивим українцям. Те саме нам і в класі на годинах української мови вказував і обговорював [...] В позашкільний час Верхратський влаштовував менші й більші, ближчі й дальші прогулянки [...] Верхратський в ту пору був для нас першим показчиком в тім закутку Підгір'я, пояснював, куди нам іти і якими бути, чим ми є і маємо називатися; тож І. Франко схіснував при нім, бо був його доматором"[85]. Ясна річ, І. Верхратський, який у 1864 р., коли засновувався Руський народний театр, був ще у сьомому, передостанньому, класі Львівської академічної гімназії, а в 1865–1868 рр. навчався на природничому відділі філософського факультету Львівського університету і належав до українського угрупування "Громада", не міг бути байдужим до такого вогнища української культури, яким став чи, скоріше, намагався стати у ті роки новостворений Руський народний театр. Про це побічно може свідчити те, що у статті "З первих літ народовців: 1861–1866", опублікованій на схилі віку І. Верхратського окремим абзацом відзначено факт заснування Руського народного театру і його історичне значення, хоч зауважено: "Репертуар театру був слабий"[86]. Отож коли у вересні 1869 р., тобто саме тоді, коли І. Франко вже був у третьому гімназіальному класі і коли до Дрогобича прибула драматична трупа на чолі з А. Моленцьким, не хтось інший, а саме господар класу і викладач у ньому "руської" мови І. Верхратський мав би відвести своїх учнів на виставу, яку було показано на користь школярів. Він же, І. Верхратський, міг розповідати про свої львівські враження від вистав цього театру, а можливо – й постійного польського та німецького театрів у Львові. Може, тоді критика репертуару театру стала згодом імперативом для І. Франка щодо його намагань прислужитися саме репертуарові цього театру.

Що ж до іншого літератора і педагога, якого назвали І. Франко та мемуаристи, – польського письменника Юлія (Юліуша) Турчинського (1833–

[85] Іван Франко у спогадах сучасників. – К., 1956. – С. 93–94.

[86] Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1915. – Т. 122. – С. 91.

1913), то він працював у Дрогобицькій гімназії у 1867–1871 рр. учителем польської мови та літератури.

Згадану вище його драму "Kiejstut", написану близько 1854 р. на тему з історії давньої Литви і видану 1861 р. у Львові, Франко мав у своїй дрогобицькій бібліотеці. Драму ж "Mojmir", засновану на подіях із слов'янської давнини, Ю. Турчинський надрукував тільки 1882 р. у Львові, але, за слушним припущенням С. Щурата, "вона була написана щонайменше на десять років раніше"[87]. На користь такого припущення свідчить факт, що на польському львівсько-краківському драматичному конкурсі 1874 р. ця драма отримала третю, але єдину, нагороду[88]. Можливо, твір був написаний до 1871 р., тобто до виїзду Ю. Турчинського з Дрогобича. Оскільки І. Франко у некролозі про його брата, Емерика Турчинського, писав, що "з учителів, здається, тільки Юліуш Турчинський мав власну бібліотеку, з якої інколи позичав книжки тим учням, до яких мав довір'я, – як правило, полякам"[89], то слід припускати, що І. Франко, як один з найкращих учнів, належав до винятків із цього правила. Отож, автор міг познайомити талановитого гімназиста і з власною трагедією "Samuel Zborowski", написаною близько 1853 р. і не виданою; з двоактною драмою "Krwawa msza: Kartka z dziejyw Warszawy w r. 1861", опублікованою 1864 р. у Львові, але сконфіскованою; з надрукованою 1867 р. у Львові драмою "Tragedia życia", з рукописами написаних уже в Дрогобичі, але не виданих трагедій "Judyta, cyra Eleazara ben Rabbi" (1867 р.) і "Zoryna" (бл. 1870 р.).

Щодо зауваження І. Франка про обох літераторів – "хоч один одного дуже не любили" – слушно висловились Р. Горак та Я. Гнатів: "Йому (І. Верхратському. – *Р. П.*) судилось об'єднати і очолити в гімназії ті небагаточисленні українські сили, які мали боротись проти польського шовінізму та проти ополячення молодих українських гімназистів, на що була скерована вся могутня потуга викладачів, котрих підтримувала і міська та повітова влада, що фінансувала гімназію, і Крайова Шкільна Рада, яка керувала її ідейним спрямуванням [...] Іван Верхратський знав, яку роботу веде в гімназії Юлій Турчинський, а той знав, яку роботу веде Іван Верхратський"[90]. Ясна річ, толерована австрійським урядом польська Крайова Шкільна Рада перевела І. Верхратського у жовтні 1871 р., коли І. Франко був у п'ятому класі, на роботу до Львівської реальної школи, а потім ще не раз перекидала його в різні місця, щоб не дати йому змоги утверджуватись на одному місці. Зате шовіністичні настрої поляка Ю. Турчинського було оцінено таким чином, що його того самого 1871 р. призначили директором

---

[87] Щурат С. Рання творчість Івана Франка. – К., 1956. – С. 35.

[88] Bibliografia literatury polskiej "Nowy Korbut". – Warszawa, 1980. – T. 16 : Literatura Pozytywizmu i Mlodej Polski. – S. 113.

[89] Kurjer Lwowski. – 1896. – 16 kwietnia. – № 107.

[90] Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко : Гімназія. – Львів, 2002. – Кн. 3. – С. 179.

учительської семінарії в Станіславові, і там на повну силу виявились його антиукраїнські настрої, про що писала львівська українська преса[91], зокрема "Слово" процитувало його "крилатий" вислів: "ruski język jest językiem pijakow" ("руська мова є мовою пияків")[92].

З цих самих мотивів, що І. Верхратського, наступного, 1872, року переводять на цілковито сполонізовану, колись українську, територію Галичини – до Ряшева (тепер – Жешув, Польща) вчителя-українця Теофіла Грушкевича, який викладав Франкові різні предмети, зокрема й українську мову, а ще наступного, 1873-го, як уже згадувалося вище, звільняють з роботи українця Т. Юрчакевича. Мав підстави І. Франко незабаром висловитись в одному з листів про те, що йому нема з ким порадитись у творчих питаннях, а саме тепер, у вищій гімназії, він розгорнув активну творчу роботу.

У 1872/1873 навчальному році, коли І. Франко був у шостому класі й коли до Дрогобича навідалася приватна трупа А. Моленцького, вчителями Франка були: з історії давньоруської літератури у 1872–1873 рр. – москвофіл Микола Антоневич (1840–1919), той самий, про якого І. Франко писав у листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р.: "Я писав фонетикою і проводив за неї гарячі спори з учителем історії та старорущини д-ром Антоневичем (послом)"[93] (можливо, з цим М. Антоновичем був кревно споріднений актор Антонович, який саме у ці роки (1871–1875) – працював в українських трупах Галичини); з нової української літератури близько 1870–1873 рр. – Ксенофонт Охримович; з польської і грецької мов близько 1870–1874 рр. – Петро Париляк; з німецької мови у 1870–1872 рр. – Роберт Рішка (1845–?)[94]. І хоч вони не були письменниками, однак залишилися в пам'яті Франка добрими педагогами, яких любили учні за тактовне ставлення і заохочення до самостійного мислення. Можливо, й ці педагоги розповідали учням про театральне мистецтво у зв'язку з історією літератури.

У передмові (датованій 1910 р.) до перевидання своєї найранішої повісті – "Петрії і Довбущуки" (Чернівці, 1913) Франко писав: "Мабуть, у п'ятій або шостій клясі я, крім різних драматичних планів, написав попольськи віршовану драму "Югурта" як шкільну задачу для професора Петра Париляка, а також уривок драми "Ромул і Рем" німецькими віршами

[91] Друг. – 1876. – № 18; Правда. – 1876. – № 17.

[92] Слово. – 1877. – 4 (16).І. – Ч. 1.

[93] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 49. – С. 243–244; Чорновол І. Забутий учитель І. Франка: Микола Антоневич – професор і посол на сейм // Перемишль і перемиська земля протягом віків / за редакцією Степана Заброварного. – Перемишль ; Львів, 2001. – Вип. 2. – С. 185–192.

[94] Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко : Ґімназія. – Львів, 2002. – Кн. 3. – С. 150.

як шкільну задачу для професора Рішки”[95]. Перший із цих творів – віршована драма “Югурта”, з якої збереглися тільки друга і третя дії, – написаний на матеріалі з праці римського історика Салюстія “Югуртинська війна”. Цю драму уперше опублікував Т. Пачовський у 1971 р.[96], її ж уміщено до 50-томного зібрання творів письменника[97]. З рукопису п’єси відома й оцінка вчителя П. Париляка: “З усіх поглядів чудова праця”[98].

Як слушно зауважив С. Щурат, “навчання в гімназії дало Франкові грунтовне знання античних мов, польської й німецької літератури, чимало знань з галузі письменства Київської Русі і з нової української літератури. Решту доповнило читання”[99]. Цю саму думку, але коректніше, висловив і М. Возняк: “Крім класичних (! – *Р. П.*) мов, латинської і грецької, тодішня гімназія давала знання з німецької мови, всесвітньої історії...”[100]. Власне, знання класичних мов забезпечило Франкові широке ознайомлення з античною драматургією, а німецькою і польською мовами він міг читати праці з історії античного театру. Під впливом цих факторів, як і особистого прикладу Ю. Турчинського-драматурга, Франко й почне незабаром свою драматургічну творчість і розроблятиме теми не тільки з античного світу, а й зі старослов’янської і староруської історії та міфології.

Щодо читання, то сам Франко зізнається у вже не раз цитованому автобіографічному листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р.: “В нижчій гімназії я читав дуже мало. Перша книжка, друкована фонетикою, що попалась мені в руки, то було львівське видання “Переяславської ночі” Костомарова, але я не зрозумів ані язика, ані речі”[101]. Йдеться тут про видання: Переяславська ніч. Трагедія в 9 відслонах Ієремії Галки. Передрукована з українського новорочника “Сніп”. Коштом львівських академіків. Львів, 1867. І далі в тому ж цитованому листі І. Франко пише: “В вищій гімназії я кинувся з жаром до читання всякої всячини: Шекспір, Шіллер, Клопшток, Красіцький, Гете, Ежен Сю, Коцебу [...], Красінський, Міцкевич, Словацький і т. д.”[102]. Усі згадані тут письменники працювали, зокрема, в жанрі драматургії. Далі Франко розповідає: “Я прочитав усе, що було інтересного в бібліотеці гімназіальній [...], що міг дістати від Верхратського, з котрим відбував кілька разів природничі екскурсії до Урича (нині – село Сколівського району Львівської обл. – *Р. П.*) і до Нагуєвич, а від 6-го класу почав збирати собі власну бібліотеку, котра за 3 роки заповнила у мене цілу шафу

---

[95] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1979. – Т. 22. – С. 327–328.

[96] Українське літературознавство. – Львів, 1971. – Вип. 14 : Іван Франко : Статті і матеріали. – С. 64–84.

[97] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1979. – Т. 23. – С. 179–253.

[98] Щурат С.В. Рання творчість Івана Франка. – К., 1956. – С. 21–22.

[99] Там само. – С. 15.

[100] Возняк М. Велетень думки і праці. – К., 1958. – С. 45.

[101] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 49. – С. 243.

[102] Там само.

і в котрій, крім комплекту Шіллера, Клопштока, мав я й [...] том Шекспіра, Гейне [...], Ґете, Віктора Гюго і т.ін.”[103] Був там і Софокл.

В автобіографічному оповіданні “Гірчичне зерно (Із моїх споминів)” (1903) Франко уточнює: “Від п’ятої гімназіальної, прочитавши припадком драми Шекспіра і Шіллера, я набрав замилування до книжок і почав збирати свою власну бібліотеку, яка до кінця моїх гімназіальних часів виросла до числа 500 томів. Ся бібліотека, в якій, крім різних класичних авторів, було зібрано немало й таких книжок, яких не було в гімназіальній бібліотеці або яких було годі дістати з неї, зробилась центром невеличкої громадки учеників, яка, не маючи ані характеру, ані форми ніякого товариства й ніякої організації, від часу до часу сходилася на читання та на розмову. Ми читали наголос поезії та **драми** (підкреслення моє. – *Р. П.*), дебатували про порушені там думки – звичайно десь на вільнім місці за містом, і кінчали вечір співом, що лунав широко понад сонним Дрогобичем. Другим подібним центром був співацький хор, зорганізований моїм добрим товаришем Каролем Бандрівським. Оба кружки, з невеликими виїмками, складалися з тих самих осіб”[104].

Про це ж написав Франко і в нарисі “Спомини з моїх гімназіальних часів” (1912 р.): “...Зійшовшися по два або по три, ученики займалися лектурою позашкільних книжок, причім один читав голосно, а інші слухали. Таким способом я з товаришем Йосифом Райхертом, сином німецького колоніста, в вищій гімназії читав драми Шекспіра, Шіллера та Ґете”[105].

Про це ж у спогаді “І. Франко-гімназист” згадував учитель Франка – Теофіл Грушкевич: “Уже в п’ятому класі він під час уроків читав твори Шекспіра в німецькому перекладі”[106].

В оповіданні “Гірчичне зерно” Франко згадує про свої розмови “у 1873 чи 1874 р.” на літературні теми із старим дрогобицьким диваком Лімбахом, який вплинув на вироблення естетичних поглядів молодого літератора “більше, ніж се могла чинити шкільна наука, майже наскрізь шаблонова та формалістична [...] Він над усі роди поезії цінив драму, розуміється, писану ямбами, на взір Шекспіра або Шіллера, найрадше історичну або таку, де поет зумів поставити свій предмет на вищім п’єдесталі, дати йому глибшу, символістичну чи алегоричну підкладку. Він не раз цілими годинами з захватом розсновував перед нами алегоричні толкування “Фауста” (Й. В. Ґете. – *Р. П.*), “Вільгельма Телля” (Ф. Шіллера. – *Р. П.*) та “Іфігенії в Таврії” (Й. В. Ґете. – *Р. П.*) [...]”[107]. Серед книжок, які Лімбах переглядав у

[103] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 49. – С. 243.

[104] Там само. – К., 1979. – Т. 21. – С. 318–319.

[105] Там само. – К., 1983. – Т. 39. – С. 51.

[106] Іван Франко у спогадах сучасників / упоряд., передм. і прим. О. І. Дея. – Львів, 1972. – Кн. 2. – С. 39.

[107] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1979. – Т. 21. – С. 326–327.

Франковій бібліотеці, була драма німецького драматурга-романтика Гайнріха фон Кляйста "Розбитий збанок".

Якщо взяти до уваги факт автобіографізму в оповіданні "Борис Граб" (1890–1903)[108], то лектура його головного героя, гімназиста Бориса, збігається з тими іменами західноєвропейських письменників-драматургів, яких названо в автобіографічних нарисах та листах І. Франка, але є й інші імена – Мольєр, Расін і Корнель, яких головний герой читав в оригіналі, факультативно вивчаючи французьку мову, на відміну від Шекспіра, якого читав у німецьких перекладах. Щоправда, в оповіданні "Гірчичне зерно" Франко нарікав, що під впливом Лімбаха, який не любив французької літератури, й сам занехаяв вивчення французької мови, "і потім довгі літа прикро почував сей брак, поки не навчився, хоч від біди, володіти тою мовою аж геть пізніше, вже у 80-х роках"[109].

Така широка зацікавленість Франка-гімназиста західноєвропейською драматургічною класикою не могла не позначитись на власній творчості молодого і згодом зрілого драматурга.

У "Гірчичному зерні" Франко свідчить, що в його бібліотеці Лімбах наткнувся на "розрізнені річники старих часописів 50-х та 60-х років"[110], серед яких могли бути москвофільське "Слово" (1861–1870), народовські "Мета" (1863–1865), "Нива" (1865), "Русалка" (1866) і "Русь" (1867), які у 60-х роках XIX ст. друкували матеріали про театр. А все в тому ж не раз цитованому листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1896 р. І. Франко зазначає: "Від Щ. Сельського, котрий ходив рік чи о два вище від мене, я дістав був перші річники "Правди" (тобто за 1867–1871 рр. – *Р. П.*) і читав з них тільки белетристику українську [...] Публіцистики і "наукових" речей в "Правді" (окрім розборів Шевченка, котрі мені не подобались) я не читав"[111]. Але ж принаймні переглядав інформації про діяльність українських театрів у Галичині – Руського народного театру товариства "Руська бесіда" та приватних труп А. Моленцького і О. Бачинського, а також рецензії на нові драматичні твори, які зрідка тут друкувалися?

У травні 1874 р., ще як учень сьомого класу Дрогобицької гімназії, І. Франко встановлює контакт із студентом Львівської духовної семінарії, членом студентського товариства "Академический кружок" і водночас працівником редакції новозаснованого саме того року молодіжного літературно-громадського журналу "Друг" Василем Давидяком (1850–1922), надсилає йому свої вірші. У листі до нього від 27 травня 1874 р. І. Франко перепитує: "Не знаю, чи міг би "Друг" помістити утвір драматичний – у мене, власне, єсть оден, скінчений і принаймій почасти перероблений,

---

[108] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1978. – Т. 18. – С. 177–190.

[109] Там само. – С. 326.

[110] Там само. – С. 320.

[111] Там само. – К., 1986. – Т. 49. – С. 244.

"Месть яничара". В наступуючім листі по святах зелених пришлю Вам дещо з неї і плян цілої трагедії. Знаю, що не буде ся мож сподівати діла майстерного із молодої руки, але може би ся бодай із содержаня самого дало дещо зробити [...] Натуральна річ, що при тім дуже би ми ся здала порада досвідченого приятеля, а у нас в Дрогобичи такий не в кишени. Буду, протоє, старатися Вам в якнайкоротшім часі прислати по возможности значную часть "Пімсти яничара" (йдеться про варіант назви згаданої вище трагедії "Месть яничара". – *Р. П.*), а Ви, сли ласка, нарадитеся з ким інним або дасте інному до переглядуваня, єсли не будете мати часу"[112].

У цьому самому листі (від 27 травня 1874 р.) Франко також повідомляв В. Давидяка: "Занимають м'я тепер іще, окрім дрібнійших кавалків, пляни до деяких драм, до котрих опрацьованя возмуся аж на другу зиму. Особливо занимає м'я старинний греческий міт о Прометею – з якої причини, о тім донесу Вам пізнійше. Маю уже яко-тако вироблений плян до первого огнива трилогії, котрого предметом єсть борба богів з титанами"[113].

Тут же Франко розповідає і про ще один задум: "Заміряю також пробувати опрацювати драматично повістку Грабовского "Мокош" – не знаю, чи Вам вона знайома, – але міф, котрий єсть її содержанєм, зв'язаний з інними мітами старинной Руси і переказів народних, а оснований на підставі історическій, може дати хороший предмет до трагедії"[114].

Важко сказати, про який саме твір польського письменника, представника т. зв. української школи в польській літературі, Міхала Грабовського (1804–1863), йдеться, бо в переліку його творів у "Бібліографії польської літератури "Новий Корбут" не зазначено твору з такою назвою, оскільки там розписаний зміст не всіх збірок оповідань цього письменника[115]. Принаймні це оповідання, засноване на давніх слов'янських переказах про Мокош – богиню, покровительку вогкої врожайної землі, переклав учитель Франка І. Верхратський під назвою "Сказка про Мокоша і відьму Дівонію", яку опублікував у львівському журналі "Правда" (1873. – № 20. – С. 673–682), на що звернув увагу С. Щурат[116].

Але жоден із згаданих тут найраніших драматичних творів не фігурує в пізніших згадках самого Франка. У листі від 5 листопада 1874 р. гімназист-восьмикласник І. Франко відповідає В. Давидякові на його прохання: "...Пишете до мене: присилайте там, що маєте готове. Прияте-

---

[112] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 48. – С. 11. – Листи І. Франка до В. Давидяка уперше опубліковано: Щурат С. Перші літературні спроби Івана Франка: З додатком його листів до редакції журналу "Друг" і Василя Давидяка // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1949. – С. 87–145.

[113] Там само. – С. 11.

[114] Там само. – С. 11–12.

[115] Bibliografia literatury polskiej "Nowy Korbut". – Warszawa, 1968. – T. 7 : Romantyzm. – S. 425-432.

[116] Щурат С. Рання творчість Івана Франка. – К., 1956. – С. 37.

лю, якби я Вам прислав все, що я до сего часу понамазовував, то би-сьте ся устрашили! Ось тепер-єм аж загорів від диму, що-м "огнем неугасаючим" попалив з пів копи всякого рода каламітацій (від лат. calamus – тростина, очерет; стебло, бадилля, солома. – *Р. П.*)!"[117]. Отже, стає зрозуміло, яка доля могла спіткати перелічені вище рукописи ранніх драматичних творів І. Франка.

У цьому листі І. Франко повідомляє В. Давидяка: "Тими днями під час моєй слабости докінчив я новий театральний кавалок "Ахіль". Єсть то міт о смерти Ахіля через підступ Париса, оброблений на форму греческої трагедії з хорами. Уже два літа тому, як я виробив був одну пробу того самого содержаня, але, натуральна річ, майже без жадної артистичної вартости, оскілько собі припоминаю. Рукопись дарував я г. Подлісєцкому, що там десь в Вашім Львові, – здає ми ся, в шестій гімназіяльній при німецькій чи рускій гімназії. Єсли би-сьте цікаві видіти теперішне опрацьованє, то напишіть. А буду Вам міг прислати принаймій макуляр (чернетку. – *Р. П.*). Не знаю, чи більша буде вартість сего опрацьованя, бо і плян, і виробленє тяглося всего оден день"[118]. Текст і цієї драми не зберігся.

Трьома тижнями раніш, у листі до В. Давидяка від 13 жовтня 1874 р., І. Франко повідомляв і про першу свою спробу мистецького перекладу в галузі драматургії: "До літературної праці аніруш забратися, хіба в школі прихапцем перекладаю "Антігону" Софокля, – дасть Бог, трохи пізнійше, пришлю Вам проби тої роботи"[119]. А в наступному, вже цитованому вище листі – від 5 листопада 1874 р. Франко сповіщає В. Давидяка: "Шлю Вам пробу перекладу "Антігони" Софокля, перве стазімон (тобто пісня, яку хор виконував стоячи на місці. – *Р. П.*) співу хорального – і то не в тій цілі, щоби-сьте його там де-небудь поміщали, але лишень, як Вам видасться переклад [...] Прошу Вас, донесіть який-такий суд о тім переводі і дружеску раду, чи варто, щоби-м дальше переводив"[120]. Доданий до листа серед інших віршів поетичний переклад, а саме "Спів хору з "Антігони", як зазначено у примітці до цього листа, мав би бути надрукований "у 2-му та 3-му томах"[121], але ніхто із п'ятьох упорядників і коментаторів цього тому не заглянув до виданих на десять років раніш цих 2-го і 3-го томів, щоб пересвідчитись, що насправді там такого тексту нема. З'явилася надія, що текст хору все ж знайдеться у томі "Поетичні переклади та переспіви", а саме там, де є вміщено розділ "Давньогрецька поезія". Там справді серед творів Софокла є "Два гімни хору з "Антігони", але це ті тексти, які написані і опубліковані вперше 1883 р. У примітці ж до друго-

[117] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 48. – С. 15.
[118] Там само. – С. 16.
[119] Там само. – С. 14.
[120] Там само. – С. 16.
[121] Там само. – С. 610.

го з них (коментатори А. О. Білецький та В. І. Шевчук), а саме "Сила людського духу", сказано: "Найраніша редакція перекладу під назвою "Спів хору із Антігони" датована 5 лютого 1874 р. [...] Ця редакція по суті є ще підрядником грецького оригіналу"[122]. З цієї причини згаданий текст перекладу не увійшов до 50-томного зібрання творів І. Франка. Але ж існував повний переклад "Антігони"! В автобіографічному листі до М. Драгоманова від 26 травня 1890 р. І. Франко пригадував: "Виїжджаючи з Дрогобича (у 1875 р. – *Р. П.*), я віз із собою кілька книжок, записаних своїми роботами. Були там і оригінальні складання – вірші любовні (патріотизму тоді я ще не знав), драми і оповідання віршовані, але головно були переклади: "Антігона" й "Електра" [...]"[123]. Про це ж написав І. Франко у передмові (1910) до другого видання повісті "Петрії і Довбущуки" (Чернівці, 1913): "У вищій гімназії, попри досить багату позашкільну лектуру, я [...] переклав також "Антігону" та "Електру" Софокла, цю другу з польського перекладу Малецького"[124]. І далі: "Розуміється, нічого з тих писань я не друкував, а рукописи один за одним попропадали з моїх рук, окрім двох зошитів, із яких один містить переклад "Антігони", а другий – початок віршованої драми "Славой", основаної на мотивах "Короледворського рукопису"[125]. На жаль, текст перекладу "Антігони" до нас не дійшов. Зате зберігся датований 1874 р. текст іншої трагедії Софокла – "Електра". Його вперше опубліковано 1962 р.[126] і передруковано в 50-томному зібранні творів І. Франка[127].

Є ще одне свідчення Франка про факт з його драматичної творчості ранньої гімназіальної пори – у згаданій вище передмові (датованій 1910 р.) до чернівецького видання другої редакції повісті "Петрії і Довбущуки" (1913 р.): "Із драматичних проб одну комедійку я вислав Білоусові до Коломиї"[128]. Про який твір ішлося, не відомо. Про намір молодого Франка друкувати свої твори в цьому видавництві свідчив у спогадах з гімназіальних часів однокласник М. Коріневич[129], який навчався разом з І. Франком у 1867–1871 рр.

У згаданій вище передмові до чернівецького видання другої редакції повісті "Петрії і Довбущуки" Франко зазначив з приводу своїх поетичних, прозових і драматичних творів гімназіального періоду: "В восьмій клясі написав я надто драму "Три князі на один престол", яку пізніше, 1876 р., в

---

[122] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1977. – Т. 8. – С. 618.

[123] Там само. – К., 1986. – Т. 49. – С. 243.

[124] Там само. – К., 1979. – Т. 22. – С. 327.

[125] Там само. – С. 328.

[126] Літературна спадщина : Іван Франко : Переклади і переспіви із старогрецьких поетів. – К., 1962. – Т. 2. – С. 438–486.

[127] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 48. – С. 464–522.

[128] Там само. – К., 1979. – Т. 22. – С. 327.

[129] Спогади про Івана Франка. – К., 1956. – С. 95.

переробці Михайла Вагилевича, виставили на сцені аматори-студенти, але яка також не діждалася друку”[130].

На автографі п’єси “Три князі на один престол” є дата: “Писано дня 1 до 7 грудня 1874”[131]. Виставу, яку згадано в попередній цитаті, підготували члени студентського товариства “Академический кружок” у Львові і відбулася вона у березні 1876 р. з музикою тоді ще студента Львівської духовної семінарії Віктора Матюка (1852–1912), але, як писалося в рецензіях[132], без належного успіху. У цій виставі брав участь і сам автор як актор-аматор.

Згаданий початок драми “Славой і Хрудош” має в рукописі дату: “Року 1875”, яку міг проставити Франко, а може й хтось інший, мабуть, пізніше. Слід гадати, що цей твір Франко писав наприкінці 1874 р. – на самому початку 1875 р., коли його ще не заполонила кропітка праця над замовленнями О. Бачинського – перекладами п’єс для його театру, через що довелося працю над власною п’єсою припинити.

Обидва твори уперше схарактеризував М. Возняк[133].

Тексти обох драм (їх підготувала до друку Марія Деркач) уперше опубліковані тільки 1956 р.[134] і ще раз передруковані у 50-томному виданні творів І. Франка (упорядник 23 тому – М. Павлюк)[135].

Найактивніший період драматургічної творчості Франка-гімназиста припадає на другий семестр останнього, восьмого, класу, тобто на першу половину 1875 р. Це й зрозуміло, бо саме в цьому часі протягом трьох місяців, у січні-березні 1875 р., в Дрогобичі гостинно виступає українська приватна трупа О. Бачинського. На жаль, календаря всіх вистав трупи О. Бачинського в Дрогобичі преса не опублікувала. Просто було повідомлено, що у другій декаді січня 1875 р. почнуться вистави[136]. Потім, аж на початку лютого, анонсувалися бал-маскаради, які влаштовувала трупа О. Бачинського на бажання публіки тричі: 4, 6 і 8 лютого 1875 р., а на 7 лютого – вистава чародійної мелодрами “Трійка урвителів” (“Der bцse Geist Lumpazivagabundus, oder Das liederliche Kleeblatt”) австрійського драматурга Й.-Н. Нестроя в перекладі Т. Гембицького.

Ще пізніш, у березні, дрогобицький кореспондент повідомляв, що протягом двох місяців трупа О. Бачинського показала близько тридцяти

---

[130] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1979. – Т. 22. – С. 328.

[131] Там само. – Т. 23. – С. 362.

[132] Слово. – 1876. – № 3; Друг. – 1876. – № 6. – С. 96.

[133] Возняк М. Франкові “Три князі на один престіл” // Діло. – 1929. – 16 серп. – № 182; Його ж: Кральодвірський рукопис в українському письменстві // У століття “Зорі” Маркіяна Шашкевича (1834–1934) : Нові розшуки про діяльність його гуртка. – Львів, 1935. – Ч. 1. – С. 125–145.

[134] Літературна спадщина : Іван Франко. – К., 1956. – Т. 1. – С. 70–110; 111–202.

[135] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1979. – Т. 23. – С. 7–48; 254–358.

[136] Слово. – 1874. – 30.XII (1875. – 11.I). – Ч. 141.

вистав і що репертуар складається з найкращих драматичних творів, до яких автор зараховує мелодрами "Материнське благословення, або Бідність і честь" А.-Ф. Деннері і Ґ. Лемуана в перекладі О. Бачинського, "Тридцять років життя шулера" ("Тридцять років, або Життя гравця") Ж.-Ф. Бедена (П. Діно), В.-А.-Ж.-Б. Дюканжа і П.-П.-П. Ґубо в перекладі Остапа Левицького, "Вар'ятка"

Ш.-Л.-Ф. Денойє та І.-Н.-Ж. Оже в перекладі Сильвестра Метелі, комедію "Дон Сезар де Базан" А.-Ф. Деннері і Ф.-Ф. Дюмануара в перекладі Т. Гембицького, адаптацію опери С. Монюшка "Галька" (мелодрама В. Вольського) і перекладену Т. Гембицьким із російської драму "Сибірячка" (в оригіналі – "Параша-сибирячка") Н. Полєвого з музикою П. Бажанського, а крім того, "найновіші оперетки таких композиторів, як Суппе, Оффенбах і блаженної пам'яті отець Михайло Вербицький, чим дирекція дала немалий доказ своєї ревности для добра руської сцени, за що, крім признання, доказом чого є численні відвідування вистав не тільки руською, а й польською публікою, належить дирекції щироруське спасибі. Щодо артистичних сил не будемо тут багато розписуватися. Можемо тільки те сміливо сказати, що гра пані Бачинської, пана директора Бачинського і п. Гембицького є цілковито досконалою. Не менше заслуговують на похвалу: Зенович, Моленцька, Падлевська, Лясковський, Йосифович, які дали докази праці й замилування до драматичного мистецтва"[137].

Через кілька днів у газеті "Слово" з'являється ще одне цікаве для нас повідомлення дрогобицького кореспондента: "За старанням пп. д-ра Є. Мироновича і К. Охримовича (другий з них – учитель Дрогобицької гімназії. – *Р. П.*) дав директор нашого театру п. Бачинський 3 (15) березня поточного року одну виставу на **користь бідних учнів дрогобицької гімназії** (підкреслення моє. – *Р. П.*). Представлено "Школяр на мандрівці", народну оперетку на дві дії (драму з українського життя "Приблуда" польського письменника Владислава Лозінського з музикою М. Вербицького. – *Р. П.*) і "Бурші", комічну оперетку в одному акті (згаданого попереду Суппе, тобто австрійського композитора Франца фон Зуппе. – *Р. П.*). Все вдалося на відмінно. Зала була переповнена гостями, так що більшій кількості осіб не було де приміститись. Панове Миронович і Охримович не тільки в самому місті зайнялися поширенням квитків, але також по сусідніх селах запрошували наших патріотів, щоб прийшли на виставу. Серед інших приїхав також наш вельмишановний отець Георгій Кміцикевич, і не тільки сам був на виставі, але й закупив ще **кільканадцять квитків для бідних учнів** (підкреслення моє. – *Р. П.*). Повідомляючи про цю батьківську опіку панів Мироновича і Охримовича про **бідну руську шкільну молодь** (підкреслення моє. – *Р. П.*), насмілюється молодь скласти палку

[137] Слово. – 1875. – 8 (20).III. – Ч. 27. – Подається в перекладі з "язичія".

подяку їм, панові Бачинському, пані Бачинській, всій театральній трупі і всечесним та достойним гостям, які відвідали ту виставу”[138].

І, нарешті, ще одна інформація з Дрогобича у “Слові”: “У Дрогобичі дано буде ще п’ять вистав, а саме: в понеділок, 17 (29) березня ц. р., “Преціоза”, мелодрама на чотири дії і п’ять картин (А. Вольфа. – *Р. П.*), музика К. М. Вебера; в середу, 19 (31) березня на дохід Л. Падлевської: “Домашня війна”, комедія в одному акті в перекладі Т. Гембицького, теж “На хліб і воду”, жарт з пісеньками на одну дію (обидві п’єси невідомих нам авторів. – *Р. П.*); у четвер, 1 нового стилю квітня – “Дочка полку”, комедія з пісеньками на чотири дії, музика Доніцетті (“Марія, дочка другого полку” французьких драматургів Ж. Сен-Жоржа та Ж. Баяра з музикою італійського композитора Г. Доніцетті, в перекладі українською мовою О. Бачинського. – *Р. П.*), в суботу, 3 н. ст. квітня, на дохід пані Теофіли Бачинської – “Чорні дияволи”, комедіо-драма на чотири дії (французького драматурга В. Сарду. – *Р. П.*), а в неділю, 4 н. ст. квітня – остання вистава – “Галька”, мелодрама (В. Вольського. – *Р. П.*) на чотири дії, музика Монюшка”[139].

Як свідчив один з перших істориків українського театру в Галичині – Петро Полянський, якому пощастило користуватися протокольними книгами з архіву О. Бачинського в бібліотеці товариства “Руська бесіда” (що згоріла під час бомбардування Львова російською армією за Першої світової війни), трупа О. Бачинського упродовж трьох місяців дала в Дрогобичі сорок три вистави, які були сприйняті “надзвичайно симпатично”[140], а серед них на дохід жіночої школи – комедія “Радні пана радного” польського драматурга Міхала Балуцького в українському перекладі Климентія Ганкевича; на користь пожежної охорони – одноактна комедія “Новий Отелло” (переклад Т. Гембицького, очевидно, з одноактної комедії російського драматурга Я. Фейгіна “Новий Отелло, або Без дядька не обійдеться”, тим більше, що трупа О. Бачинського ще 7 грудня 1871 р. показала у Львові виставу “Новий Отелло”, так само без зазначення автора); на дохід Т. Гембицького – в його перекладі вже згадану вище п’ятиактну комедію “Дон Сезар де Базан”; на дохід актора Зенона Зеновича – триактний “драматичний анекдот” “Радзівілл в гостині” Ю.-І. Крашевського в перекладі Т. Гембицького; на дохід актора Лукасевича – переробка одноактного французького водевілю під назвою “Слава Богу, стіл накритий” в перекладі якогось “О. Б.”; на дохід актриси Л. Падлевської – п’єса “Домашня війна” (обидві – не відомих нам авторів).

Ще про одну виставу залишив свідчення сам-таки І. Франко у коментарі до власного, здійсненого протягом 27 лютого – 2 березня 1914 р., пе-

---

[138] Слово. – 1875. – 13 (25).III. – Ч. 29. – Переклад з “язичія”.

[139] Там само. – 15 (27).III. – Ч. 30. – Переклад з “язичія”.

[140] Полянский П. История народного театра // Новый Галичанин. – 1889. – 15 (27).VI. – Ч. 11 і 12. – С. 150.

рекладу однієї із "маленьких трагедій" О. Пушкіна – "Кам'яний гість": "Комедію зі співами п[ід] з[аголовком] "Дон Жуан" виставляв також галицько-руський театр під дирекцією Еміля Бачинського в 70-х роках минулого віку, і я бачив її на сцені в Дрогобичі в 1873 р. Комічна фігура тої штуки, дон Жуанів слуга, звався Педрілло, а його роль з незвичайною бравурою грав Гембицький. Тямлю, як на одній виставі, після страшного провалу дон Жуана в пекельну безодню, Гембицький з-посеред тучі бенгальських огнів вискочив на просценіум і сказав: "А, волю тут пожити ще з хрещеними людьми, ніж пропасти зі своїм паном"[141].

Про яку саме "комедію зі співами" "Дон Жуан" тут ідеться? Франко не каже, що це твір Мольєра, а така деталь, як ім'я слуги – Педрілло у тій виставі, яку бачив І. Франко, вказує на те, що виставлялась не Мольєрова комедія, бо у нього цей персонаж називається Сганарель. Принаймні на початку 1871 р. Руський народний театр, керований О. Бачинським, мав у своєму репертуарі "Дон Жуана". Ось що писала газета "Слово": "У Перемишлі виставила вчора трупа п. Бачинського на дохід п. Гембицького "Дон Жуан, або Кам'яний гість", фантастичну трагікомедію зі співами в 5-ти діях, з феєрверками, пекельними фуріями, сірчаними дощами і т. ін., і т. ін."[142] П. Полянський повідомляв за протокольною книгою О. Бачинського, що 26 грудня 1871 р. (6 січня 1872 р.) Руський народний театр уже за дирекції О. Бачинського показав у Львові "Дон Жуана" в перекладі Т. Гембицького (без прізвища автора)[143]. Він же, П. Полянський, відзначаючи, що Тит Гембицький є постійним коміком, який створив у трупі О. Бачинського ряд яскравих ролей, особливо у перекладних п'єсах, зараховує до цих ролей Дон-Жуана[144]. У цьому ж джерелі знаходимо свідчення, що "Дон Жуана" грала приватна трупа О. Бачинського під час виступів у Бродах у січні-лютому 1874 р. на користь Товариства братньої помочі[145].

З приводу вистави "Дон Жуан" у приватній трупі О. Бачинського, показаної під час виступів у м. Самборі в період з 1 листопада (н. ст.) до середини грудня 1874 р., газета "Слово" писала: "Дон Жуан" не дуже цікавий для руських глядачів, зважаючи на те, що декорації, бенгальські огні і появи "духів" не можуть бути відповідно пристосовані на поганій сцені, при бідних грошових засобах..."[146]. Приватна трупа О. Бачинського показала "Дон Жуана" 29 серпня 1875 р. в Яворові[147]. У березні 1876 р. ця ж трупа

---

[141] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1978. – Т. 11. – С. 255.

[142] Слово. – 1871. – 20.II (4.III). – Ч. 15. – Переклад з "язичія".

[143] Полянский П. История народного театра // Новый Галичанин. – 1889. – 15 (27).III. – Ч. 6. – С. 81.

[144] Полянский П. История народного театра // Новый Галичанин. – 1889. – 15 (27).VI. Ч. 11 і 12. – С. 149.

[145] Там само. – С. 150.

[146] Слово. – 1874. – 12 (24).XI. – Ч. 124.

[147] Там само. – 21.VIII (2.IX). – Ч. 90.

грала "Дон Жуана" у Сяніку[148], а в травні того самого року – у Раві-Руській – на бенефіс Т. Гембицького[149]. Є газетна інформація, що після тривалої перерви приватна трупа О. Бачинського у червні 1879 р. виступає у Львові, де серед десяти вистав показує 15 (27) червня й "Дон Жуана"[150]. Цікаву інформацію подав сам перекладач п'єси – Т. Гембицький в переліку власних перекладів: "Дон Жуан, комедія в 5 актах з музикою Садяка"[151]. Хто він, той Садяк, прізвище якого сьогодні нічого нам не говорить?

З газетної інформації про Руський народний театр – уже під керівництвом Теофіли Романович – відомо, що у Львові ж 9 (21) березня 1875 р. йшов "Дон Жуан" – "трагікомедія в 6-ти відслонах"[152] (без зазначення імені автора). У статті "Українсько-руська (малоруська) література" (1898) І. Франко відніс "Дон Жуана" (без імені автора) до низькопробних мелодрам у репертуарі Руського народного театру[153].

У польських та російських довідкових виданнях немає п'єси з назвою "Дон Жуан", яку можна було б однозначно ідентифікувати з тією, де є комедійний персонаж Педрілло. Не знаходимо відповіді на це питання й у статті Є. Ненадкевича "Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі" (першодрук – у 1929 р.), де є огляд чи не всіх версій цієї теми, починаючи від Тірсо де Моліни з першої половини XVII ст.[154].

Але ось російський мемуарист Григорій Пальм, один із синів російського письменника Александра Івановича Пальма (1822–1885; у 1868–1871 рр. жив у Полтаві, де працював керівником державного банку, автор української драми "Панич жениться"), згадував про виступи наприкінці 60-х років у Полтаві російсько-української мандрівної трупи Григорія Виходцева (цитую у власному перекладі): "У мольєрівському "Дон-Жуані", який ішов у якійсь неможливій переробці, Виходцев грав Лепорелло (тут автор помиляється, якщо справді йшла п'єса Мольєра, бо у нього слуга на ім'я – Сганарель, а Лепорелло – у пушкінській "маленькій трагедії" "Кам'яний гість" та деяких раніших західноєвропейських версіях цієї теми, включно з лібрето опери В. А. Моцарта "Дон Жуан". – *Р. П.*), що називався чомусь Педрілло [...] Наприкінці п'єси, коли Дон-Жуан провалювався з командором, на сцену вибігало декілька артистів у костюмах балаганних чортів. Чорти ганялися за Педріллом, а той від них вивертався. В розпалі біганини

---

[148] Слово. – 1874. – 15 (27).VI. – Ч. 11 і 12. – С. 150.

[149] Там само. – С. 151.

[150] Слово. – 1879. – 14 (26).VI. – Ч. 65.

[151] [Гембицький Т.] Історія основаня і розвою русско-народного театру в Галичині. – Коломия, 1904. – С. 39.

[152] Слово. – 1875. – 8 (20).III. – Ч. 27.

[153] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 96.

[154] Дон Жуан у світовому контексті / упоряд. Віра Агеєва. – К., 2002. – С. 7–40.

завіса падала; Виходцев, залишаючись перед завісою, звертався до публіки, погрожуючи пальцем, такими словами: "І всім так буде, хто не хоче до нас у театр ходити!". У сцені з Дон-Жуаном, перед появою статуї командора, Виходцев вимовляв таку фразу... українською мовою: "В Педрілло усе горло згоріло", – додаючи по-російськи: "Дайте, господин барин, стаканчик запеканки"[155].

Саме цю п'єсу, очевидно, показала мандрівна польсько-російська трупа Онуфрія Мокжецького у Чернігові влітку 1835 р. Тримаючи в руках рідкісний примірник програми, анонімний автор у журналі "Киевская старина" (дослідниця цього журналу М.Палієнко вважає, що автором був Дмитро Багалій[156]) не навів повного тексту програми, обмежившись тільки назвою п'єси: "Дон Жуан, Гранд Испанский, наказанный вольнодумец, или Трапеза духов на кладбище, большая трагикомедия в 5-ти[157] действиях, с новым гардеробом, декорациею и огнем".

Можливо, що ця російська переробка була здійснена не з комедії Мольєра, а з якоїсь іншої трагікомедії, от хоч би з чотириактної "чародійної комедії зі співами" "Дон Жуан, або Камінна статуя" австрійського драматурга Б.-Д. А. Кремері (Benedict Dominic Anton Cremeri. Don Juan, oder Der Steinerne Gast, 1787), польська прем'єра якої відбулася в Кракові 1817 р. (Don Juan, czyli Statua kamienna), перекладач Юзеф Липинський (Józef Lipiński), неопублікований текст перекладу зберігається у Бібліотеці Національного закладу імені Оссолінських у Вроцлаві[158], отже привезений туди зі Львова 1945 р. Можна припускати, що польський переклад було здійснено задовго до 1817 р. і що був він у репертуарі польської трупи львів'янина Яна-Непомуцена Камінського, з якою той виступав у Кам'янці-Подільському, Києві та Одесі у 1803–1809 рр.; що російська трупа Йосипа Калиновського, вихідця з трупи Я.-Н. Камінського, показувала у Полтаві у 1808–1812 рр. та у Харкові у 1812–1816 рр. саме чародійну трагікомедію "Дон Жуан" Кремері в поганому російському перекладі іншого вихідця з

---

[155] Пальм Г. А. Театр в провинции (Из далёкого прошлого) // Исторический вестник : историко-литературный журнал. – 1912. – № 11. – С. 718. – Д. Антонович помилково вважав, що цей Г. А. Пальм був російським актором під псевдонімом Арбенін. (Антонович Д. Триста років українського театру. – Прага, 1925. – С. 62–63). Насправді цей псевдонім належав іншому акторові, причому актором під власним прізвищем був брат Григорія Пальма – Сергій Пальм (1850–1915), але без псевдоніма Арбенін. Наведену Д. Антоновичем за спогадом Г. А. Пальма інформацію про трупу Г. О. Виходцева на жаль, плутано подав Г. Лужницький у праці "Західноєвропейський репертуар в українському театрі" (1959 р.) (Лужницький Г. Український театр. : у 2 т. – Львів, 2004. – Т. 1. – С. 239).

[156] Палієнко Н. "Киевская старина" : хронологічний покажчик змісту журналу (1882–1906). – К., 2005. – С. 2.

[157] Бенефис для малоросийского дворянства // Киевская старина. – 1892. – Т. 2, № 4. – С. 174.

[158] Dramat obcy w Polsce, 1765–1965 : Premiery, dryki, ekzemplareze : A-K. – Krakow, 2001. – S. 169.

польської трупи Я.-Н. Камінського – актора Н. Петровського; що виставу саме цієї п'єси бачив у серпні 1816 р. М. Щепкін, вважаючи її переробкою комедії Мольєра. "Дон Жуана грав Калиновський, а Лепорелло (знову Лепорелло, а не Сганарель! – *Р. П.*) – Угаров. Коли я почав вслуховуватися у розмову дійових осіб, то надзвичайно зніяковів: я знав Мольєрового "Дон Жуана", але це був не той, а інший, і достоту інший. Цього "Дон Жуана" переклав з польської п. Петровський, який, як видно, не знав добре російської мови; переклад був такою нісенітницею, що я не міг зрозуміти, як можна було грати таку п'єсу в такому університетському місті, як Харків"[159], – згадував Щепкін у своїх "Записках". Далі він розповідав про скандальний фінал з фурією, яка мала винести Дон Жуана (замість кількох фурій, як передбачалося).

Імовірно, що ця переробка ще довго побутувала у російських мандрівних трупах на Україні і що саме її список привіз до Галичини у 1869 р. зі Східної України А. Моленцький або разом з ним актор Т. Гембицький. Разом із текстом він міг принести погану традицію комікування із застосуванням "відсебеньків", з якими й потрапив під увагу молодого І. Франка у тій самій переробці "Дон Жуана" не відомого, можливо, й перекладачеві автора у його, Т. Гембицького, перекладі під час вистави трупи О. Бачинського у Дрогобичі 1875 р. От тільки помилився Франко в даті, віднісши факт баченої ним вистави до 1873 р. На цю помилку першим звернув увагу М. Нечиталюк, але його припущення ("можливо, в 1874 р."[160]), теж хибне, бо вистави трупи О. Бачинського в Дрогобичі почалися у другій декаді січня (за новим стилем) і тривали до початку квітня 1875 р. Якщо ж би прийняти дату "1873 р." за вірогідну, то довелося б припустити, що "Дон Жуана" показувала у Дрогобичі котрась із обох труп, але документального підтвердження факту виступів їх у Дрогобичі саме 1873 р. немає, зате відомо, що виступала тут у вересні 1872 р. приватна трупа А. Моленцького. Однак в цей час тут не було Т. Гембицького, бо він з 1870 р. виступав у О. Бачинського, а, крім того, відомо, що в репертуарі Руського народного театру, керованого Теофілою Романович, вистава "Дон Жуан" з'являється тільки у першій половині 1875 р.[161], і до Дрогобича цей театр приїхав тільки 1876 р., коли І. Франка там уже не було. Цікава у зв'язку з цим інформація С. Чарнецького про те, що 1875 р. Руський народний театр під керівництвом Т. Романович грав п'єсу "Дон Жуан, або Мертвий гість"[162] (автора не названо). Невідомо, звідки С. Чарнецький почерпнув цю інформацію.

Про творче співробітництво з приватною трупою О. Бачинського має-

---

[159] Михаил Семёнович Щепкин : Жизнь и творчество. – Москва, 1984. – Т. 1. – С. 107.

[160] Нечиталюк М. Ранні історичні драми Ів. Франка // Дослідження творчості Івана Франка. – К., 1956. – С. 25.

[161] ЦДІА України у м. Львові, ф. 165, опис 5, справа 171, арк. 26.

[162] Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів, 1934. – С. 76.

мо конкретні свідчення самого Франка. У статті "Руський театр у Галичині" (1885) Франко згадував: "П[ан] Бачинський, чоловік практичний і помисловий, їздить по малих і більших містечках, дає представлення в язиці руськім і польськім, і заїздить не раз і в західні повіти Галичини. В р. 1873–1874 (знову зрада пам'яті Франка. – *Р. П.*) працював і пишучий ті слова, тоді ще ученик дрогобицької гімназії, для його театру, перекладаючи Раймундового "Марнотратника", перероблюючи на мелодраму "Прекрасну Єлену" (лібрето А. Мельяка і Л. Галеві, музика Ж. Оффенбаха. – *Р. П.*) і іншу оперу – "Моряки в пристані" на оперету, поправляючи давніші саморобні переклади та переводячи драму Гуцкова "Уріель Акоста", котра, однако ж, осталась недокінченою" [163].

С. Щурат у своїй статті "Осада корабля": До ранніх зв'язків Івана Франка з українським театром" (1946) дуже коректно спростував припущену тут Франком помилку щодо дат: "Поки що немає матеріалів, які дозволили б повністю висвітлити Франкові взаємини з О. Бачинським і точно означити їх час. Історія галицько-українського театру ще не розроблена; немає також автографів "Марнотратника" і "Прекрасної Єлени", що могли б на це питання кинути ясніше світло. Але й на основі того скупого матеріалу, який маємо, означений Франком час його праці для театру Бачинського треба пересунути на першу половину 1875 р." [164].

С. Щурат, однак, не навів ще однієї, пізнішої Франкової характеристики О. Бачинського. У статті "Наша театральна мізерія" (1905) Франко висловився досить суворо про діяльність О. Бачинського починаючи з 60-х років XIX ст. і ще раз згадав про своє співробітництво з ним: "[...] Театр був цілком зданий на ласку директора, який приймав і віддаляв артистів, як сам хотів, дбав про їх виобразування, як умів, і поповняв свій репертуар принагідно нахапаними фарсами, оперетками, водевілями, яких текст удалося видобути чи то з бібліотеки польського театру у Львові, чи від якоїсь польської трупи і який йому по містечках за пару гульденів перекладали гімназисти на руську мову. Я сам при тій нагоді познайомився в Дрогобичі з директором Бачинським і перекладав для нього між іншим "Прекрасну Єлену", перероблену на "комедію до співання". Не знаю, чи була вона коли в тій формі на нашій "народній" сцені"[165].

Згадаймо, що у кореспонденції з Дрогобича в газеті "Слово" від 8 (20) березня 1875 р., ч. 27, було названо вистави найновіших опереток, зокрема, Суппе (Зуппе) і Оффенбаха. Але конкретне свідчення про виставу саме оперети "Прекрасна Єлена" Ж. Оффенбаха у трупі О. Бачинського нам не відоме, як не відомі й факти виставлення її Руським народним театром під

---

[163] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 371.

[164] Щурат С. "Осада корабля": До ранніх зв'язків Івана Франка з українським театром // Вітчизна. – 1946. – № 5. – С. 163.

[165] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1982. – Т. 35. – С. 363.

керівництвом Теофіли Романович (1874–1880). Щоправда, у переліку власних перекладів Т. Гембицький назвав і такий: "Красива Олена, опера в 3 актах"[166]. На жаль, не датуючи, не кажучи, для якого саме театру здійснено цей переклад і чи він взагалі потрапив на сцену. Відомо також, що у 80-х роках XIX ст., коли О. Бачинський поруч з українськими давав і польські вистави, в його трупі йшла польськомовна "Piękna Helena". У зв'язку з цим напрошується цитата з листа М. Кропивницького від 18 жовтня 1893 р., надісланого з його маєтку на хуторі Сашино ("Затишок") на Харківщині до редактора львівського журналу "Зоря" Василя Лукича (Володимира Левицького): "Гостювавши колись-то в Галичині (у 1875 р. – *Р. П.*), я надто дивувався тому, що Ваші театральні автори перероблювали задля **народного театру** (підкреслення М. Кропивницького. – *Р. П.*): "Корневільські дзвони", **"Єлену Прекрасну"** (підкреслення моє. – *Р. П.*), "Зелений острів", "Пташки півчі" і інші"[167]. М. Кропивницький назвав тут "Прекрасну Єлену" без сумніву під впливом процитованого вище твердження самого І. Франка в журналі "Зоря" 1885 р. (стаття "Руський театр у Галичині") про те, що він переробляв для О. Бачинського текст оперети "Прекрасна Єлена". Тим більше, що сам І. Франко вжив іронічно, у лапках, вислів "на нашій "народній" сцені", отож це означення обіграв і М. Кропивницький, виділивши його окремо: "задля **народного** театру". До речі, цікаво б знати, чи був поінформований гімназист І. Франко про те, що саме навесні і влітку 1875 р., коли він активно співпрацював з О. Бачинським, у Руському народному театрі, керованому Т. Романович, працював М. Кропивницький. Принаймні преса про це повідомляла.

Наведена вище пізня Франкова оцінка Бачинського, що стосується періоду найперших прямих контактів із ним, не розбігається з тією, яку знаходимо в листі Франка до Ольги Рошкевич від 26 травня 1875 р.: "До випускного іспиту лишається ще цілих два місяці, бо він розпочнеться аж 27.7. [...] Я навіть не знаю, чи зможу прилетіти до Вас зразу ж після іспиту, як би я не жадав цього, адже Вам відомі мої стосунки з театром Бачинського. Я хотів би трохи попрацювати, бо мені потрібні гроші до Львова, а тим часом здається, що старий лис хоче подражнити мене, натякаючи на те, що тепер, мовляв, важкі часи, гроші бувають рідко, театр відвідують гірше і т. д. Сам не знаю, що маю робити, бо я ж дав йому слово, що не менше місяця пробуду в нього. Однак при теперішньому стані речей це цілком неможливо, – або я зовсім порву з ним, або ми по-доброму розстанемося"[168].

Отже, у першій половині 1875 р., протягом січня – початку квітня, коли трупа О. Бачинського виступала в Дрогобичі, і в наступні місяці, коли вона виступала в Стрию (квітень–травень), Болехові (червень), а може й

---

[166] [Гембицький Т.] Історія основаня і розвою русско-народного театру в Галичині. – Коломия, 1904. – С. 40.

[167] Кропивницький М. Твори : у 6 т. – К., 1960. – Т. 6. – С. 428.

[168] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 48. – С. 26.

пізніше, коли Франко вже став студентом Львівського університету, він був зобов'язаний угодою з О. Бачинським перекласти і переробити для його театру ряд іншомовних п'єс, зокрема лібрето (автори – Анрі Мельяк і Луї Галеві) триактної оперети Жака Оффенбаха "Прекрасна Єлена" і комедію австрійського драматурга Фердинанда Раймунда "Марнотратник". Тексти обох цих перекладів і досі не знайдено. Щодо названої Франком опери "Моряки у пристані", яку він переробив на оперету і назву якої нібито, на думку М. Нечиталюка, подав помилково[169], то С. Щурат ще раніше довів, що насправді йшлося про одноактну оперету "Осада корабля" австрійсько-хорватського композитора Йогана (Івана) Зайца (1832–1914), який жив спочатку в Італії (додамо: через що підписав свій твір італійським варіантом імені – Джованні), з 1862 р. – у Відні, а з 1870 р. – у Загребі, де й помер. Автором німецькомовного лібрето "Mannschaft an Bord" був Й. І. Гаріш. Прем'єра відбулася у віденському "Карл-театрі" у грудні 1863 р. Польською мовою цей текст під назвою "Załoga okrętu" десь у середині 60-х років XIX ст. переклав Францішек Валігурський, який жив у Львові, і в 1866–1869 рр. її грали п'ятнадцять разів на сцені львівського Міського (польського) театру за дирекції А. Мілашевського. Один із списків цього польського перекладу, як слушно припускає С. Щурат, "напевно потрапив у руки О. Бачинського, що в своїй трупі часто мав польських акторів [...]"[170]. "Порівняння текстів українського (Франкового) і польського вказує на те, що Франко переклав "Осаду корабля" не з німецької мови, а з польського перекладу Ф. Валігурського, одержавши його, певне, від О. Бачинського"[171], – робить слушний висновок С. Щурат. Але Франко добре запам'ятав назву німецького оригіналу лібрето, отож він не помилився, згадуючи через десять років про його переробку, а саме – "Моряки у пристані".

Характерно, що Франко з рукописного списку польського перекладу неправильно відчитав прізвище композитора: польське написання Zaytz (Зайц) передав як "Зоїк". Наприкінці Франкового перекладу є дата: "Дня 26/3 1875". Там же є й дата, проставлена рукою О. Бачинського: "1/8 1875, Городок". Можливо, саме у Городку (тепер – районному центрі Львівської області) і саме того дня О. Бачинський отримав від І. Франка текст перекладу (трупа О. Бачинського виступала там упродовж липня і першої половини серпня) і його ж власноручний підпис. Ще далі написано: "Переписано начисто, Перемишль, д. 5/12 1875"[172], де цю оперету вперше було й виставлено (трупа О. Бачинського виступала у Перемишлі три місяці, уп-

---

[169] Нечиталюк М. Ранні історичні драми Ів. Франка // Дослідження творчості Івана Франка. – К., 1956. – С. 26.

[170] Щурат С. "Осада корабля": До ранніх зв'язків Івана Франка з українським театром // Вітчизна. – 1946. – № 5. – С. 166.

[171] Там само. – С. 167.

[172] Там само. – С. 164.

родовж грудня 1875 р. – лютого 1876 р.)[173]. З преси відомо, що цю оперету показано 9 (21) травня 1876 р. і в Раві Руській[174].

Можна тільки пошкодувати, що ні С. Щурат, ні будь-хто інший із дослідників драматургії І. Франка не піддав досі такому ж ретельному вивченню іншого Франкового перекладу, який, на щастя, зберігся, а саме – тексту оперети "Пенсіонерки" (переклад датований: "5.4.75") якогось містифікованого композитора "Г. Сутіє". Таке прізвище справді чітко виписане Франком в автографі перекладу[175], і дослідники досі услід за Франком передають це написання, не пояснюючи, хто цей автор. Нікому не спало на думку шукати не прізвище "Сутіє", якого знайти неможливо, бо це такий самий покруч, як уже згаданий вище "Зоїк", і саме так він у Франка з'явився: адже перекладати текст йому довелося так само, як текст оперети Й. Зайца "Осада корабля", не з друкованого тексту, а з якогось списку, внаслідок чого з'явилось викривлене написання прізвища композитора. Отже, треба було б шукати автора музики, відштовхуючись від назви "Пенсіонерки" (саме так у Франка: "через обидва "е", хоча значення цього слова походить від звичних для нас слів "пансіон" і "пансіонат"). У репертуарі польського театру у Львові були "Pensjonarki", від німецького оригіналу "Der Pensionat". На імператорській сцені в Петербурзі у 1870–1871 рр. ішла вистава "Пансион, или Волки в овчарне. Оперетта в 2 д. (Das Pensionat). Переделка с нем. Н. Крестовского (Н.И. Куликова). Музыка Ф. Зуппе"[176]. Автором музики цього твору був відомий австрійський композитор Франц фон Зуппе (1819–1895), напівбельгієць, напівхорват за походженням (на жаль, нам не вдалося встановити автора тексту), і ця одноактна оперетка, написана наприкінці 50-х років XIX ст. під впливом творця французької оперети Жака Оффенбаха, а власне дата її прем'єри – 24 листопада 1860 р. – знаменувала народження т. зв. віденської оперети[177]. На українській сцені в Галичині Франц Зуппе був відомий з 1866 р., коли в Руському народному театрі йшла його оперета "Німецькі бурші" ("Flotte Bursche", тобто "Веселі школярі"), і тоді його прізвище писали "Ф. Суппе". В одній із цитованих вище кореспонденцій із Дрогобича про вистави, показані там трупою О. Бачинського, серед авторів найновіших оперет названо прізвище композитора Суппе. Прізвище Зуппе по-французьки пишеться Suppe (у Бельгії одна з державних мов – французька) і по-німецьки – Suppe (а вимовляється "Зуппе").

---

[173] Полянский П. История народного театра // Новый Галичанин. – 1889. – 15 (27).VI. – Ч. 11 і 12. – С. 150.

[174] Слово. – 1876. – 3 (15).VI. – Ч. 63.

[175] Пенсіонерки. Комічна опера в двох відслонах. Із німецького переложив І[ван] Ф[ранко]. Музика Г[осподина] Сутіє. – Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3. Од. зб. 208.

[176] Ельницкая Т. М. Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы // История русского драматического театра : в 7 т. – Москва, 1980. – Т. 5. – С. 491.

[177] Янковский М. Оперетта. – Ленинград ; Москва, 1937. – С. 138–142.

Хтось із польських переписувачів перекладеного тексту оперети "Пенсіонерки" перекрутив написання цього прізвища на "Сутіє", а молодий, ще недосвідчений І. Франко повторив це неправильне написання українською мовою – "Г[осподин] Сутіє".

Сценічна історія цього перекладу в трупі О. Бачинського не відома.

Відомості про вистави одноактної комедії на одну дію під назвою "Пансіонарка" без зазначення авторства у приватній трупі А. Моленцького у 1870–1871 рр. та у Руському народному театрі, керованому Т. Романович у 1874 р., стосуються п'єси французьких драматургів А.-П.-А. Декурселя та Т. Барр'єра, яка у 50–70-х рр. XIX ст. з успіхом ішла на імператорських сценах у Петербурзі та Москві в перекладі К.А. Тарновського і Ф. М. Руднєва. Саме з цього перекладу, без сумніву, привезеного А. Моленцьким і Т. Гембицьким, робилися переклади для українських труп у Галичині. Перекладачі невідомі.

Із цілковитого забуття виринає ще один здійснений І. Франком переклад драматичного твору, не вписаний досі франкознавцями у належний ряд. Відомий український театрознавець Григор Лужницький у передмові до не здійсненої у 1941 р. через вибух війни публікації "Три редакції Франкової драми "Украдене щастя", яка серед матеріалів колишнього архіву НТШ ще з повоєнного часу зберігається в Центральному державному історичному архіві України у Львові, процитував з автографа листа Ольги Озаркевич (колишньої Франкової нареченої Ольги Рошкевич), писаного до І. Франка крадькома від чоловіка 21 грудня 1879 р., таке місце: "От і нині я із Снятина (тепер – районний центр Івано-Франківської області) сесь лист до тебе пишу. Ту є театр Бачинського, зараз ідемо (разом із покоївкою. – *Р. П.*) до театру; грають нині **"Вірний жид"** (тут і далі підкреслення моє. – *Р. П.*), твій перевод з французького – пригадуєш собі?"[178]. Г. Лужницький зробив примітку до назви п'єси: "Невідомий досі переклад Івана Франка"[179]. Однак насторожує назва: чому **"Вірний жид"**, а не **"Вічний жид"**? Адже це одна із т. зв. вічних тем у світовій літературі. І. Франко в оповіданні "Гірчичне зерно (Із моїх споминів)" свідчить, що в гімназіальні роки прочитав "Вічного жида" (пригодницький роман у десяти томах, виданий у 1844–1845 рр.) французького письменника Ежена Сю (1804–1857). Довелося заглянути до публікації Дениса Лукіяновича "Листи Ольги Рошкевич до Івана Франка", де наводяться листи за 1879–1882 рр. За № 9 вміщено листа від 21 грудня 1879 р., у якому знаходимо те саме: "грают нині **"Вірний жид"**, твій перевод з французкого" з незрозумілою приміткою публікатора: "Ремінісц[енція]. Про трьох князів"[180]. Довелося заглянути безпосередньо до автографа лис-

[178] ЦДІА України у Львові. Ф. 309, № 1604, арк. 2.

[179] Там само.

[180] Іван Франко : Статті і матеріали. – Львів, 1958. – Зб. 6. – С. 31.

та, – а там чітко прочитується: **“Вічний жид”**[181]. Напрошується питання: хто і коли припустився помилки? Схоже на те, що опублікований у 1958 р. корпус листів Ольги Рошкевич до Івана Франка був готовий до друку ще у 1941 р., і саме з нього й скористався Г. Лужницький, навівши згадану вище цитату з листа від 21 грудня 1879 р. у своїй вступній статті до різних редакцій тексту “Украденого щастя”, що залишилася неопублікованою і вперше друкується у цьому збірникові. Можна припускати й інше: а чи не підготував ці листи до друку сам Г. Лужницький, але не встиг їх опублікувати; їхній рукописний чи машинописний текст міг залишитися на руках Д. Лукіяновича, який, щоб не пропала даремно праця забороненого в СРСР автора Г. Лужницького (як емігранта), підписав публікацію своїм іменем, що траплялося в ті часи часто, зокрема й з працями Г. Лужницького.

Для нашої теми важливішим є інше питання: про чию п’єсу “Вічний жид” ідеться, оскільки на цю тему існувала не одна?

Щодо цього деякі відповіді дає історія європейського театру, передусім німецького, французького, а також польського і російського.

Німецький драматург Ернст Август Фрідріх Клінґеманн (1777–1831) у 1827 р. видав романтичну драму на п’ять дій “Ahasver” (“Агасфер”), яка 7 березня 1845 р. з’явилася на сцені Львівського міського театру графа С. Скарбка під назвою “Żyd, wieczny tułacz” (“Жид, вічний блукач”). Французькі драматурги П’єр Франсуа Камю (за псевдонімом Мервілл; 1785–1853) і Жульєн де Малліан (за псевдонімом Жульєн; 1805–1851) видали 1831 р. мелодраму на 5 дій під назвою “Le Juit errant” (“Вічний жид”), яка була уперше виставлена 31 серпня 1834 р. в Парижі, а вже починаючи з наступного, 1835 р. до початку XX ст. вона періодично з’являється у перекладах різних авторів на сценах польських театрів, зокрема 1849-го на сцені Львівського міського театру С. Скарбка під назвою “Żyd, wieczny tułacz” (“Жид, вічний блукач”). І, нарешті, за авторством французького письменника Ежена Сю (1804–1875), 1844 р. тобто водночас із появою перших томів його пригодницького роману “Вічний жид”, друкується однойменна мелодрама на п’ять дій “Le Juit errant”, уперше виставлена у Парижі 23 липня 1849 р. З 1850 р. вона йшла у польському перекладі Яна Томаша Северина Ясінського під назвою “Tułacz”, (“Блукач”), зокрема, 16 червня 1867 р. на сцені Львівського театру С. Скарбка під назвою “Żyd, wieczny tułacz” (“Жид, вічний мандрівець”)[182]. Щодо останньої позиції, то її реалії збігаються з реаліями попередньої, отож невідомо, чи сам Е. Сю був автором інсценізації свого роману, чи це трапились зміщення щодо авторства у різних списках згаданої вище переробки Мервілла і Жульєна.

---

[181] Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка. Ф. 3, № 1604, арк. 577.

[182] Dramat obcy w Polsce: 1765–1965: Premiery, druki, ekzemplarze: Informator / Praca zespołowa pod kierunkiem Jana Michalika. – A–K. – Krakyw, 2001. – S. 137, 357; L – Z. – Krakyw, 2004. – S. 225.

Зі зведеного репертуару Петербурзького Александрінського і Московського Малого театрів відомо, що у 1855–1875 рр. у цих театрах ішли: "Вечный жид в новом роде, или Свадебный бал с препятствиями. Шутка-водевиль в 1 д. с танцами Л.-Ф. Клервиля и А. Брота (Les exploits de Cesar). Переделка с французского А. П. Каратыгина", яку й було опубліковано[183]. У 1870 р. на сцені Александрінського театру в Петербурзі тричі пройшла інша п'єса: "Вечный жид. Драма в 5 д., 11 карт., с прологом (Le Juit errant). Переделка из романа Э. Сю. Пер[евод] с франц. М. П. Федорова и С. Н. Худекова"[184]. Авторів переробки тут не названо, але можна здогадуватись, що це той самий, згаданий вище текст за авторством самого Е. Сю.

Можливо, І. Франко переклав українською з польського перекладу переробку Мервілла і Жульєна або й навіть Е. Сю (якщо це не одне й те саме; ці тексти з бібліотеки колишнього Львівського польського театру тепер зберігаються в Катовіцах у Польщі). Відповідь слід шукати в тогочасних газетних оголошеннях. Ось що повідомляє львівська газета "Слово" у зв'язку з виступами приватної трупи О. Бачинського у Станіславові (вересень – початок листопада 1876 р.): "Репертуар п'єс, які мають бути виставлені в Станіславові, є такий: [...] 14/11 (тобто 2 листопада за старим стилем, а 14 за новим стилем. – *Р. П.*) "Вічний жид", мелодрама в 6 образах"[185]. Нічого не сказано про автора, тим більше – про перекладача. П. Полянський зазначив, що у Станіславові трупа О. Бачинського показала виставу "Вічний жид", здраматизованную трагедію" як прем'єру[186]. Газета "Слово" у наступному, 1877 р. подає не менш цікаву інформацію: "Руський народний театр під керівництвом пані Теофіли Романович дає в Самборі сьогодні виставу на бенефіс Стефана та Іванни Стефураків "Жид, вічний мандрівник", мелодрама в 5 відділах з французького пп. Merville і Malliaks"[187]. Помітна одна істотна різниця між обома анонсами: у станіславівській виставі трупи О. Бачинського мелодрама "Вічний жид" – "в 6 образах", а у самбірській виставі Руського народного театру під керівництвом Т. Романович – "у 5 відділах". У першому випадку авторів не названо, у другому – є прізвища. В обох випадках не зазначено перекладача. Чи обидва ці тексти – у перекладі Івана Франка? Навряд чи міг І. Франко сам віддати до рук Т. Романович текст свого перекладу, адже він отримав від О. Бачинського платню за замовлену працю. Відповідь на це питання дає інша знахідка: газета "Слово" за 1879 р. надрукувала текст програми бенефісної вистави Руського народного теат-

---

[183] Драматический сборник. – Санкт-Петербург, 1860. – Кн. 7.

[184] Ельницкая Т. М. Репертуар Петербургского Александринского и Московского Малого театров // История русского драматического театра: В 7 т. – М., 1879. – Т. 4. – С. 300; 1980. – Т. 5. – С. 427.

[185] Слово. – 1876. – 21.X (2.XI). – Ч. 119.

[186] Полянский П. История народного театра // Новый Галичанин. – 1889. – 15 (27) VI. – Ч. 11 і 12. – С. 151.

[187] Слово. – 1877. – 26.V (7.VI). – Ч. 57.

ру під дирекцією Т. Романович на користь акторки Іванни Біберовичевої (донедавна відомої як Ляновська) та актора Івана Біберовича. Вистава відбулася у Львові 13 (25) листопада 1879 р. Там написано: "Жид, вічний скиталець", мелодрама в 5-ти порах, із французького Мервіля і Меліяка перевів С. Стефурак"[188]. Перекладач Стефан Стефурак (1846–1888) – один із провідних акторів Руського народного театру – переклав текст цієї французької п'єси не інакше як із польського перекладу. До речі, у газеті "Слово" в обох випадках прізвище одного із французьких авторів переробки подається як "Мелліак", а в сучасному польському інформаторі – Мелліан.

Отже, в обох трупах грали "Вічного жида" у різних версіях, з них у трупі О. Бачинського – в перекладі І. Франка.

Восени 1875 р. І. Франко став студентом Львівського університету імені Франца-Йосифа. Для спілкування з театральним мистецтвом молодий драматург здобув у Львові набагато більший простір і перспективи. Він дістав тут змогу бачити вистави польського постійного театру, а також окремих славетних гастролерів із країн Західної Європи. Ось що писав І. Франко в останньому відомому листі до Ольги Рошкевич від 6 квітня 1879 р., коли вона ще не вийшла заміж за В. Озаркевича: "[...] Може-с де-небудь чула, що приїхав сюди славний італіянський актор Ернесто Россі і дає у Львові представлення. Давав досі "Гамлета", "Отелла" і "Ліра". На тім послідним були-смо вчора з Т[е]р[лецьким]. Що за грандіозна штука (п'єса. – *Р. П.*) і що за майстерська гра! Особливо перші сцени – найтрудніші до представлення, де Лір виступає яко великий король, гордий, звисока смотрячий на все, розпоряджаючий долею мільйонів, навиклий до послуху, покірності і підхлібства, де він роздає донькам кавалки свого царства, немов жебракам кавалки хліба – сесі сцени найкраще відограв Россі. Хоть не розуміти було його бесіди, але кождий рух, кождий жест, кожда інтонація говорила так голосно і виразно, що чоловік ... ну, та що й говорити, – ти знаєш, що я досить твердий на сльози, а вчора сплакався, як мала дитина"[189]. На таких зразках акторської гри визрівав І. Франко – майбутній театральний критик.

І все ж таки саме Руський народний театр за дирекцією О. Бачинського під час своїх виступів у Дрогобичі 1866 р. та приватна трупа під орудою А. Моленцького у 1869 і 1872 рр., а також польські мандрівні трупи, були тими професіональними театрами, вистави яких міг бачити школяр і учень нижчої гімназії І. Франко у дитячому віці, а приватна українська трупа О. Бачинського у 1875 р. дала дев'ятнадцятирічному випускникові Дрогобицької вищої гімназії перші імпульси для творчого співробітництва з театром, що стало звичним у подальшому житті одного з найбільших українських драматургів, театральних критиків та істориків театру – осново-

---

[188] Слово. – 1879. – 13 (25).XI. – Ч. 123.

[189] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 48. – С. 175.

положника українського театрознавства.

Найраніші враження від діяльності перших двох українських театральних труп у Галичині другої половини 60-х – середини 70-х рр. XIX ст. лягли в основу наступних театральних вражень І. Франка, збагачених пізнанням сучасного йому професіонального театру – українського, польського, австрійського німецькомовного, та глибоким вивченням історії світового театру.

У цьому контексті І. Франко у статті "Русько-українська література", опублікованій з нагоди 100-річчя нової української літератури (1898), оцінював ранній період діяльності Руського народного театру та приватної трупи О. Бачинського не без іронії та сарказму: "Руський театр у Галичині в ту пору, а властиво добрих 20 літ свойого існування, зовсім підходив під тип **польської провінціальної мандрівної трупи** (підкреслення наше як доказ, що І. Франко таки бачив ці польські трупи під час їх виступів у Дрогобичі. – *Р. П.*) або так званої по-німецьки "Schmiere": і репертуар, і декорації, і костюми, і гра артистів – усе стояло на однаковім рівні, все було примітивне до крайності"[190]. Ця негативна оцінка знайшла своє продовження у пізнішій статті І. Франка – "Наша театральна мізерія" (1905 р.): "Театральні історії ніде не належать до приємних, але історія нашого "народного" театру, якби хто написав її, була б історією такої духовної мізерії, якій нелегко знайти пару. У молодих ентузіастів 60-х років ентузіазму, запалу, гарячих слів було, певно, багато, але знання якої-небудь річі, охоти до праці, статочності в повзятім задумі дуже обмаль"[191]. Отже, скептично оцінюючи історичний шлях українського театру в Галичині, І. Франко не виключав потреби написання історії цього театру, у чому й сам був піонером, залишивши нам перші спроби такої історії, не перевершені досі ніким щодо принциповості, безкомпромісності оцінок.

А проте, у Франка можна зустріти й не такі безнадійні оцінки українського сценічного досвіду в Галичині; от, хоч би таку у польськомовній статті "Руський театр" (надрукованій у газеті "Kurjer Lwowski", 1893): "...Тільки невмирущій силі українського народу (у польському першодруці І. Франка – руського народу. – *Р. П.*) і незвичайному багатству його самородних талантів слід приписати те, що, невважаючи на такі несприятливі умови, на брак вищої освіти, не кажучи вже про фахову освіту, на українській (у першодруці – руській. – *Р. П.*) сцені в Галичині з'являються раз у раз артисти дуже здібні й талановиті, які майже якимсь чудом розвиваються й доходять до такого ступеня досконалості, що можуть гідно задовольнити вимоги навіть вибагливої критики"[192].

---

[190] Франко І. Про театр і драматургію / упоряд. М. Ф. Нечиталюк. – К., 1957. – С. 109. – Про це ж у перекладі чеського варіанту статті: Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 96.

[191] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1982. – Т. 35. – С. 363.

[192] Там само. – К., 1981. – Т. 29. – С. 100.

Уляна РОЙ

"СЛОВО ПРО ТЕАТРАЛЬНУ КРИТИКУ" ТЕОДОРА ВІНКЛЕРА – НОВИЙ ДОКУМЕНТ ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА[1]

У театрально-критичному доробку Івана Франка, що налічує, зокрема, понад 80 статей та заміток, друкованих у щоденній польській газеті "Kurjer Lwowski" у 1887-1897 роках, поруч із рецензіями на вистави українського та польського театрів знаходимо і огляди преси. З 1889 до 1890 року І. Франко друкував у цій газеті огляд номерів двотижневого німецького журналу про мистецтво "Der Kunstwart: Rundschau ьber alle Gebiete des Schцnen" ("Охоронець мистецтв: огляд усіх галузей прекрасного") виходив у Дрездені з 1887 по 1919 роках. Публікації з питань мистецтва у цьому виданні цілком імпонували І. Франкові. Тому, використовуючи можливість, він ознайомив читачів польської газети зі статтями німецького часопису, коротко переказуючи або ж перекладаючи ті статті, що особливо йому подобалися. Дослідники наукової діяльності І. Франка використовують ці огляди, вказуючи на обізнаність його із тогочасними теоретичними спрямуваннями, проте перекладів оригінальних публікацій, на які він вказував, чи окремого дослідження, немає.

На початку кожного огляду номера журналу І. Франко висловлював своє захоплення цим часописом, називаючи його "прекрасним", особливо під керівництвом видатного поета Фердинанда Авенаріуса (1956–1923): "Це один із небагатьох німецьких часописів, які є вільними від духу компанійщини і реклами [...] кожний номер є закінченою цілістю", і далі: "Усім, хто цікавиться мистецтвом і хотів би виробити собі здоровий, вільний від

[1] *Першодрук*: Рой У. "Слово про театральну критику" Теодора Вінклера – новий документ до історії становлення європейського театрознавства / Уляна Рой // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2013. – Вип. 13. – С. 244–249.

однобічності і перебільшення смак, ми можемо з усією відповідальністю рекомендувати цей часопис”[2].

Також І. Франко зробив огляд публікацій, вміщених у “Kunstwart”, за період від жовтня 1889 до вересня 1890 року. Підбірка цього річника (тобто за дванадцять місяців: з четвертого кварталу 1889 по третій квартал 1890 року) зберігається і нині у фонді особистої бібліотеки Івана Франка (у Києві[3]) в Інституті літератури НАН України. В оглядах цього журналу І. Франко звернув увагу на статті про австрійську літературу, музику, а також і про театр: театральну практику, драматургію, театральних агентів та театральну критику.

У своїх оглядах І. Франко керувався принципом починати від “передової” до цікавої, на його думку, публікації. До головних статей номера потрапляли і статті про театр. Наприклад, стаття “Театр і Народна сцена у місті Вормс” Роберта Міша та Банса Берріга[4] щодо “питання реформи театру на зразок шекспірівської сцени”[5], до цікавих належить стаття “Зміна драматичного смаку в Німеччині” Альберта Дрезднера[6] та інші.

В огляді за 1889 рік у номері 21, І. Франко вважав “важливою для всієї театральної організації” статтю Георга Коберле “Театральні агенти”[7], і додав: “з якою ми знайомимо наших читачів у іншому місці”. Під іншим місцем І. Франко мав на увазі той самий номер 226 за 16.08.1889 року у газеті “Kurjer Lwowski”, де на іншій сторінці він подав у перекладі польською мовою, найцікавіші, на його думку, абзаци. У маленькій передмові він писав, що ця стаття “актуальна, хоч не так гостро, як у Німеччині”[8]. Ситуація з театральним агентами у Німеччині справді не дуже перегукувалася із ситуацією польських агентів, але І. Франко пропонував її львівським читачам думаючи, що, можливо, “з часом може активізуватися, враховуючи зріст і розвиток наших (тобто – польських і україномовних у Галичині. – *У. Р.*) театрів”[9]. Адже Г. Коберле писав: “театральні агенти формально володіють артистично-театральним ринком, і артистичний персонал залежить від їхніх маніпуляцій щодо найму на роботу. Це означає: артист-актор може з

---

[2] Бібліотека Івана Франка. Науковий опис : у 4 т. / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2010. – Т. 27. – С. 278.

[3] Там само. – Т. 1. – С. 280-281.

[4] Misch R. Das Wormser Spielhaus und die Volksbьhne / Robert Misch, Banc Berrig // Der Kunstwar. – 1890. – N 5. – S. 65-69.

[5] Бібліотека Івана Франка. Науковий опис : у 4 т. / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2010. – Т. 28. – С. 44.

[6] Dresdner A. Die Wandlung des dramatischen Geschmacks / Albert Dresdner // Der Kunstwar. – 1890. – № 10. – S. 145-148.

[7] Kцberle G. Die Theatre Agenten / Georg Kцberle // Der Kunstwar. – 1889. – № 21. – S.321-323.

[8] I. F. Mizerja teatralna / Iwan franko // Kurier Lwowski. – 1889. – № 226 – 16. VIII. – S.1-2.

[9] I. Там само.

труднощами або взагалі не може дати собі раду, якщо не бажає платити високі проценти агентові, і крім того приймати їхні "милості" з усмішкою".

В огляді за 1890 рік І. Франко відзначає статтю Теодора Вінклера[10] як цікаву, і також обіцяє її перекласти: "Цікава в № 21 стаття Т. Вінклера про театральну критику, варто з нею познайомити і наших читачів, що ми постараємось зробити при першій же нагоді"[11]. На жаль, такої нагоди не було і переклад цієї статті не був зроблений, також і наступних оглядів цього журналу більше не знаходимо на сторінках польської газети, немає наступних річників і в особистій бібліотеці І. Франка.

Сьогодні вважаємо за потрібне подати повний переклад статті Т. Вінклера. Написана понад сто двадцять років тому, вона має зацікавити не лише істориків театральної критики, а й сучасних театральних критиків, оскільки її основні положення залишились актуальними і для сьогодення. Окрім того, знайомство із цією публікацією німецького автора дає підстави ще більше увиразнити коло естетично-критичних поглядів І. Франка, для котрого ця стаття мала вартість. Потреба першого в Україні друку перекладу цієї статті вмотивована ще й тим, що доступ до змісту оригіналу "зупиняє" готичний шрифт журналу, яким сьогодні не всі дослідники володіють. Додамо до цього й брак оригінальних примірників цього часопису у Львові, а ймовірно – і в Україні (у Львівській національній науковій бібліотеці імені В. Стефаника НАН України є примірник річної підбірки цього журналу лише за 1914 рік).

На сьогодні про автора статті "Слово про театральну критику" Теодора Вінклера відомостей майже не маємо. Можна припустити, якщо це не випадковий збіг обставин, що це той Теодор Вінклер, про якого говорить Леонардо ді Лоренцо у своєму дослідженні з історії флейти[12]. За даними цього дослідника, Т. Вінклеру на час написання статті у 1889 році було 56 років і жив він у Веймарі. Був композитором, відомим флейтистом та видатним учителем, членом Королівської палати у Веймарі. Проте це питання авторства потребує ширшого дослідження із залученням австрійських джерел.

---

[10] Winkler T. Ein Wart der Theater kritik / Teodor Winkler // Der Kunstwar. – 1890. – N 21. – S. 324-325.

[11] Бібліотека Івана Франка. Науковий опис : у 4 т. / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2010. – Т. 28. – С. 51.

[12] Lorenzo L. My Complete Story of the Flute : The Instrument, the Performer, the Music / Leonardo de Lorenzo // The Citadel Press INS. – New York, 1951 ; copyright, Texas, USA, 1992.

Додаток

Теодор ВІНКЛЕР

СЛОВО ПРО ТЕАТРАЛЬНУ КРИТИКУ

(Переклад А. Вовчака)

Чи відповідає театральна критика дійсній потребі, а чи є лише плодом настрою і звички? Існує вона заради митця, театру чи публіки? Це питання, які можна часто почути і які порушують навіть освічені люди. Наскільки впевненою буде на них відповідь, настільки менше доведеться дивуватися з таких запитань, зважаючи на той спосіб, у який не раз орудують критикою, і часто несподівані та просто по-смішному суперечливі міркування.

Тому дозволимо собі тут бодай коротко викласти завдання театральної критики.

Чого хоче критика? За своїм походженням вона в жодному разі не є дитям моди, але природним результатом справи, і якщо справно виконує свої завдання, то однаково корисна як для актора і театру, так і для глядача.

Критик не сміє обмежуватися самим лише протоколюванням оплесків публіки та цензурними розправами про успіхи окремих акторів. Від читання, що пан А грав добре, пані В – досконало, панна С – прекрасно, а публіка просто шаленіла від захоплення – нікому не буде жодної користі, якщо критик не додасть сюди своїх власних міркувань, не підніме зальнозначущих мистецьких проблем і в такий спосіб поступово не викладе у своїх статтях власного естетичного розуміння, яке слугуватиме духовним імпульсом для читача.

Корисність справедливої та розумної критики заперечуватиме лише той актор чи оперний співак, який про призначення, труднощі і приховані сторони своєї професії не має жодного уявлення, а своє завдання сприймає цілком по-ремісницьки. У ту мить, коли артист ступає на публічну сцену, він сам викликає до життя публічне обговорення. І саме драматичне мистецтво потребує критики більше, ніж будь-яке інше. Поет, художник, скульптор власними очима споглядають те, що вони сотворили, і до певної міри можуть самі себе оцінити, лише актор не бачить того, що йому вдається, він свідомий лише своїх прагнень, але межа поміж бажаним та здійсненим дуже легко може стати могилою для його адекватного пізнання.

“Я знаю одного такого артиста, який приваблює осіб моєї чи іншої статі лише однією рисою, що полягає у тому, як я вважаю, що він далекий від усякої пихатої уразливості, мистецтво у нього піднімається понад усе, він охоче вислуховує голосні і вільні відгуки на свою персону, і воліє іноді, щоб його оцінили радше несправедливо, аніж не оцінили взагалі. Хто не розуміє такого замилування, в тому я дуже швидко розчаровуюся, і він не

гідний, щоб його студіювати. Справжній віртуоз ніколи не повірить, що ми пізнали і сприйняли його досконалість, особливо коли ми ще й робимо довкола цього багато галасу, якщо не помітить, що ми також бачимо й відчуваємо його вади. Він про себе насміхається над будь-яким безмежним захопленням, а тішить його лише похвала того, хто, як він знає, матиме сміливість також його й осудити". Так міркував Лессінг.

Критик, який публічно висловлює свою оцінку, є також лише голосом з публіки, його погляд – особистий. Але цей погляд повинен бути максимально об'єктивним. Він повинен ґрунтуватися на спеціальних знаннях та досвіді, на хорошому смаку та строгій сумлінності. Що на виставі вдалося добре, а що – погано, те бачать також й інші. Але критик повинен бачити більше. Він повинен з'ясовувати часто приховані причини помилок, уміти розрізняти, що є справою поета, режисера, актора, технічного допоміжного персоналу, повинен знати, що істотне, а що неістотне, що досяжне, а що недосяжне, і таким чином бути спроможним поглибити оцінку публіки, яка часто формується лише за якимись поверхневими спостереженнями.

Це вимагає багаторічної ґрунтовної і самовідданої праці над цією справою, а не лише частого відвідування театру. А щодо останнього, то недостатньо ознайомитися лише з однією-двома невеликими сценами, потрібно іти на вишкіл у великі театри з великими митцями, щоб отримати уявлення про взірці і про те, чого можна досягнути. Далі потрібно, щоб рецензент був добре обізнаний зі специфікою драматичного мистецтва, його історією, його завданнями і засобами, за допомогою яких воно досягає своїх результатів, щоб він зокрема знав обставини в театрі, про який пише, і щоб він, незважаючи на місцеві смаки й модні уподобання, завжди був свідомий тієї непохитної ідеальної мети, до якої повинне прагнути мистецтво. Звісно, всього того, що теорія називає ідеалом, не так уже легко додержуватися, як це може видатися. До певної міри кожен з нас є рабом своїх обставин, пов'язаний певними межами. Бачити їх – вважаємо це також завданням розумного критика. Усе сказане тут про драму дійсне також і для опери. Будучи незалежним і неупередженим, критик повинен завжди служити справі, і ніколи – особі. З радістю визнавати успіх, талант за змогою підтримувати, порив підбадьорювати, хибне щиро скеровувати на правильний шлях.

Очевидні хиби він повинен нещадно викривати, псевдопоезію і псевдомистецтво рішуче відкидати. Але при всій такій суворості він ніколи не сміє ображати. Можна бути суворим, не будучи злосливим, можна служити правді беззастережно, але не безоглядно. Дописувачі, які за допомогою кпинів і натяків постійно намагаються зробити свої статті "пікантними", пишуть зазвичай задля своїх приватних інтересів та особистої пихи, а не заради мистецтва, яке для них є лише засобом досягнення мети. У таких

роботах якогось міцного обґрунтування так само мало, як і в сердечних зізнаннях тих, хто основним своїм принципом обрав прискіпування і за допомогою постійних осудів та “розгромів” хоче створити враження глибокої обізнаності. Навпаки, головне завдання сумлінного критика – сприяти налагодженню взаєморозуміння та співпраці поміж митцями та публікою, що, звісно, не виключає того, що він відкидатиме усілякі недоречні претензії з боку публіки так само, як і неприйнятні вимоги і порушення з боку театру та його працівників.

Після сказаного вище ніхто не насмілиться недооцінювати всі труднощі становища театральної критики. Вона найневдячніша галузь письменницької діяльності. Бо навіть якщо рецензент і натхненний найчистішими намірами, він щоразу переконуватиметься на власному досвіді, що задовольнити багатьох – важко, в догодити всім – неможливо взагалі. Часто він, обмежений часом і простором, може лише коротко натякнути там, де хотілося б детальнішого розбору, часто змушений звертатися до емоцій, де потрібно доказів. Сутність краси виявляється лише у відчутті сприйнятливої душі, тоді як тверезому, теоретично аналітичному розумові залишається замкнутий простір. Але й у багатьох моментах, у яких все вирішує тільки смак, драматичне мистецтво, як і будь-яке інше, володіє низкою міцних принципів, і з цими принципами повинні згодитися всі, хто розходиться в думках про те чи інше окреме питання.

Іноді намагаються трактувати критику як якусь панівну силу. Так ніколи не буде, допоки існує громадська думка, допоки освічена публіка виявляє справжній інтерес до театру і розуміння всього, що з ним пов’язане. Тут критик перебуває під контролем публіки, і його вплив завжди реально пов’язаний з його діяльністю та порядністю. Публіка, яка зважає на висловлювання закостеніло продажного, безхарактерного чи бездарного критика, шкодить сама собі. Зрештою, про право і справедливість у критиці можна почути часто дивні думки. Дехто вважає лише таку критику сумлінною і розумною, яка максимально нещадними словами “сповідає” дирекцію й акторів. Він очікує, що все, що в останній виставі не відповідало його смакові (при цьому вирішальну роль тут часто відіграють особисті симпатії й антипатії) і кожен незначний недогляд будуть засуджені нещадно і з моральним обуренням.

Він забуває, як пригнічує саме старанного й здібного артиста оте постійне муштрування, зокрема у випадкових дрібницях, які ще й сталися не з його вини; він забуває, що актор, зрештою, і сам усвідомлює багато з того, що йому не вдається, і часто не потребує жодних вказівок. Нещадні напади в таких випадках лише заважають і руйнують, тоді як добре виважена догана у правильному місці й у грамотній формі розвиватиме й заохочуватиме. З розумінням увійти в становище митця – це ми вважаємо обов’язком кожного дописувача, котрий серйозно усвідомлює своє завдання.

Щодо власне успіхів театру, то справжню мету ми вбачаємо у добрій зіграності, в гармонійному поєднанні та взаємопроникненні кожного учасника, менше – у блискучих індивідуальних досягненнях. Але щоб досягнути цього, потрібен час та постійний персонал. Також і найнеймовірнішими зусиллями і при найвдалішому доборі співпрацівників неможливо упродовж кількох днів досягнути цілком ідеальної зіграності. Буде важко уникнути хибних спроб, допоки не буде визначено рівня індивідуальної обдарованості, кожного не буде поставлено на його місце, а все цілком непридатне не буде викорінене й заміщене.

Зокрема у цих пунктах критика багато грішить, і кому доводилося спостерігати поверхову, шаблонову, часто цілком необгрунтовану, а то й відверто хибну манеру, у якій, на жаль, “рецензують” на сторінках більшості щоденної преси, той вже не зможе по-справжньому дорікнути представникам мистецтва, коли вони нічого не хочуть чути про таких “критиків”.

Богдан КОЗАК

СОЦІАЛЬНИЙ GESTUS ФРАНКІАНИ ТЕАТРУ ІМ. МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

На сцені Театру ім. М. Заньковецької за його 90-літню історію твори Івана Франка знаходили своє втілення десять разів. Здебільшого це були спектаклі до ювілейних дат з нагоди дня народження чи смерті письменника. Окремого дослідження цих сценічних постав в українському театрознавстві немає, проте їхній перелік і подекуди оцінку дано в книжці Я. Білоштана "Іван Франко і театр"[1]. Певну інформацію про деякі вистави, їхніх учасників, режисерів, сценографів можна знайти на сторінках трьох монографій про Театр ім. М. Заньковецької[2], у 2 томі нарисів "Український драматичний театр"[3], у нарисі І. Піскуна "Український радянський театр"[4] та в колективній монографії "Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру"[5]. Метою нашого дослідження є спроба проаналізувати ті десять постав за творами Івана Франка, що припали на радянський період діяльності Театру ім. М. Заньковецької, починаючи від першої постави "Украденого щастя" (1922), визначити, яке місце в творчому доробку

[1] Білоштан Я. Іван Франко і театр / Я. Білоштан ; ред. П. П. Перепелиця ; худож. П. Т. Вишняк ; худож. ред.: В. А. Кононенко, П. Х. Андрощук. – К : Мистецтво, 1967. – 159 с.

[2] Кордіані Б. Театр імені М. Заньковецької / Б. Кордіані, Л. Мельничук-Лучко. – К. : Мистецтво, 1965. – 99 с.

Заньківчани: Львівський державний ордена Трудового Червоного Прапора академічний театр імені М. Заньковецької / упоряд. І. Р. Піскун ; редкол.: І. О. Волошин, М. К. Йосипенко (гол.), В. І. Марченко, В. С. Яременко. – К. : Мистецтво, 1972. – 187 с.

Кулик О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / О. О. Кулик. – К. : Мистецтво, 1989. – 166 с.: іл.

[3] Український драматичний театр. Нариси історії : у 2 т. / редкол.: М. Т. Рильський (відп. ред.), Р. М. Немировський, В. М. Тепляков (худож. ред.), Є. К. Сівченко (тех. ред.). – К. : Друкарня вид-ва АН УРСР, 1959. – Т. 2. – 647 с.

[4] Піскун І. Український радянський театр : нарис. – К. : Держ. вид-во. образ. мист. і муз. літ., 1957. – 80 с.

[5] Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / [редкол.: М. К. Йосипенко (гол. ред.) та ін.]. – К. : Мистецтво, 1970. – 344 с.: 16 іл.

заньківчан вони посідали, а також уточнити дати прем'єр, деякі прізвища режисерів-постановників та акторів-виконавців.

Фактологічною базою для цього обрано не стільки спогади чи рецензії, позначені певним суб'єктивізмом, викликаним вимогами часу і політичною кон'юнктурою, скільки статистичні дані – кількісний показник зіграних вистав кожної нової постави і число глядачів, що їх відвідало. Глядач як фактор мистецької вартості вистави – такий підхід може видатись дещо дивним, проте на його важливість і об'єктивність свого часу вказав ще засновник європейського театрознавства Макс Германн. Він вважав, що у створенні вистави беруть участь не лише драматург, режисер, актор, але й глядач, "... позаяк він, хоча це здебільшого і неможливо уявити детально, не лише сприймає, але й значною мірою сприяє результатові, тому що без його участі навряд чи прокинулось би до життя те найважливіше, в ім'я чого існує театр"[6]. Анна Юберсфельд, представник сучасної театральної семіології, наголошує, що саме глядач врешті-решт ставить у виставі визначальну смислову крапку. Отож глядач, як бачимо, є виміром успіху тієї чи іншої вистави, її тривалого чи короткого життя на сцені. Саме він сприймає чи не сприймає ту головну думку, яку йому пропонує драматург своїм твором, а режисер, актори, сценограф, композитор – її мистецькою образно-емоційною інтерпретацією, і тільки разом вони можуть творити те цілісне явище, яке ми називаємо виставою.

Ролан Барт, один із прихильників структуралізму, поет, постмодерніст, говорячи про мистецький твір, підкреслює, що головним у ньому є не сюжет, а закодований у творі "смисл". "Смисл, – за його визначенням,– починається з соціального gestus (з навантаженої миті); поза нею gestus – туманна невиразність, дріб'язковість"[7]. Про соціальний gestus у театрі говорив і Бертольт Брехт: "Тільки соціальний gestus (критика, хитрість, іронія, пропаганда і т. ін.) вносить сюди людський елемент"[8]. Термін "соціальний gestus" ми можемо прирівняти до терміна, який ввів у театральну практику Костянтин Станіславський, а саме – над-надзавдання вистави. Георгій Товстоногов під час практичних занять з режисерами пояснював цей термін К. Станіславського в такий спосіб: "Над-надзавдання вистави існує в глядній залі, і режисерові необхідно його виявити. Тільки автор і

---

[6] Германн М. Театральное пространство – событие / М. Германн // Театроведение Германии. Система координат / М. Германн ; СПб. гос. акад. театр. искусства, Ин-т театроведения свободного ун-та г. Берлина ; сост.: Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. – С. 32.

[7] Барт Р. Дидро, Брехт, Эйзенштейн / Р. Барт // Как всегда об авангарде : антология французского театрального авангарда / сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. – Москва : Союзтеатр, 1992. – С. 178.

[8] Там само.

сьогоднішній глядач повинні цікавити режисера, тільки вони – джерело сценічного рішення твору”[9], а отже, і його успіху.

Театр ім. М. Заньковецької був створений 1917 р. як Український Національний Театр з ініціативи Комітету української інтелігенції і підтриманий урядом Української Центральної Ради. У 1918 р. театр реформований у Державний Народний Театр, відтак восени 1922 р. спочатку рішенням Київського губвиконкому колективу театру було надано ім’я Марії Заньковецької, а 12 січня 1923 р. Радою народних комісарів України приміщення театру – Троїцький народний дім – перейменовано в Театр імені народної артистки України Марії Заньковецької. Як зазначають вищеназвані монографії, саме в цьому статусі театр вперше на радянській сцені поставив “Украдене щастя” І. Франка. Прем’єра відбулася у Києві 3 червня 1923 р. Проте ця дата не відповідає дійсності. Переглянувши пресу того часу, знаходимо інформацію, що у Вечірньому бюлетені газети “Пролетарская правда” (№ 2 від 19 квітня 1922 р.) у рубриці “Сьогодні в театрі” подано: “Театр Троицк. [ий] Нар.[одний] Дом – “Украдене щастя”. У книзі “Театр ім. М. Заньковецької”, виданій 1933 р. до 10-ліття театру, вистави “Украдене щастя” жодного разу не згадано, на відміну від інших вистав, які за десять років утворили вагомий творчий здобуток театру. Не згадано тому, що Театр імені М. Заньковецької в сезоні 1922–1923 рр. такої прем’єри не ставив. Її поставили у сезоні 1921–1922 рр., коли театр ще мав назву Народного. Це підтверджує і Зошит прем’єр Театру ім. М. Заньковецької, який вів актор В. Яременко від 1922 р., тобто від першого сезону Театру ім. М. Заньковецької (архів В. Яременка зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка). У всіх монографіях та буклетах про Театр ім. М. Заньковецької режисером-постановником першої постави “Украденого щастя” (1923 р.) названо Б. Романицького, що теж не відповідає дійсності. Я. Білоштан у книзі “Іван Франко і театр” помістив світлину гастрольної афіші заньківчан “Украдене щастя”, яка документально засвідчує, що режисером вистави був О. Корольчук, художником-постановником – І. Таран[10]. Афіша вказує на те, що театр грав виставу “Украдене щастя” І.Франка в Херсоні у приміщенні Театру ім. Луначарського, а можливо в Кіровограді теж у театрі ім. Луначарського. Виконавцями головних ролей

---

[9] Товстоногов Г. Беседы с коллегами: попытка осмысления режиссерского опыта / Георгий Товстоногов ; предисл. К. Л. Рудницкого ; ред. Ю. С. Рыбаков, В. Ф. Рыжова, Д. М. Шварц. – Москва : СТД РСФСР, 1988. – С. 50–51.

[10] Білоштан Я. Іван Франко і театр / Я. Білоштан ; ред. П. П. Перепелиця ; худ. П. Т. Вишняк ; худож. ред.: В. А. Кононенко, П. Х. Андрощук. – К. : Мистецтво, 1967. – Вклейка між С. 96-97.

були: Б. Романицький – Микола Задорожний, Анна – В. Любарт, Михайла Гурмана виконував художній керівник театру, режисер і актор – О. Корольчук. Якою була ця вистава? Треба думати, що режисер-постановник О. Корольчук використав не тільки костюми та елементи декорації, а й режисерське рішення постави "Украденого щастя" (1912 р.) М. Садовського, в театрі якого він працював з моменту його заснування 1906 р. Знаємо, що критика високо оцінювала поставу режисера Садовського. Ось як пише про неї Василь Василько, який теж працював в театрі М.Садовського з моменту його створення: "До постановки драми І. Франка "Украдене щастя" готувалися довго й уважно. Як відомо, Микола Карпович цілий рік працював у Західній Україні, де вивчив її звичаї і побут. З Галичини, з Підкарпаття, було привезено справжні народні костюми"[11]. Дійсно М.Садовський керував Руськими народним театром товариства "Руська Бесіда" як директор і мистецький керівник з 1 травня 1905 р. до 31 квітня 1906 р. У поставі п'єси І.Франка М.Садовський залучив провідних акторів свого театру:

"Провідну роль Миколи Задорожного виконував Северин Паньківський, сам галичанин, особисто знайомий з Іваном Франком. Його Микола Задорожний був правдивим, щирим. <...> Складний психологічний малюнок ролі Гурмана створив Іван Мар'яненко. Суперечності між особистими інтересами і службовим обов'язком, бажання щастя з Анною, боротьбу за нього артист передав правдиво і переконливо. Мар'яненко показав нещасливу людину, а не жандарма. Він не наголошував теми жандармської сваволі. Найяскравіше враження справляла Любов Ліницька. Актриса зосередила увагу на двох сторонах вдачі Анни, показавши її, з одного боку, затурканою, знівеченою життям рабинею, а з другого, – жінкою, в якій прокинулося колишнє кохання, нестримне бажання повернути собі украдене щастя. Оце відродження Анни, наростання її протесту проти насильства Ліницька розкрила з великою силою"[12]. Опис В. Васильком втілених характерів п'єси С. Паньківським, І. Мар'яненком та Л. Ліницькою свідчить про глибоке психологічне прочитання М. Садовським героїв п'єси І. Франка. "Прем'єра відбулася 7 березня 1912 року"[13], як вказує В. Василько у своїй монографії про М. Садовського.

Однак, треба сказати, що О.Корольчук вперше у своїй режисерській діяльності здійснив поставу "Украденого щастя", як зазначає театрознавець О.Палій, в Українському драматичному театрі у Ромнах 1920 р. Він 1919 року з групою акторів вийшов із складу театру М.Садовського, що

---

[11] Василько Василько. Микола Садовський та його театр / Василь Василько // Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. – К., 1962. – С. 72.

[12] Там само.

[13] Там само.

з урядом УНР перебував тоді у Кам'янці-Подільському, і повернувся до Києва. Відтак, 1920 року переїхав у Ромни, де й здійснив уперше поставу "Украденого щастя". Як зазначає О.Палій: "Ця вистава відбулася 13 серпня 1920 року. Покликаючись на афішу вистави (зберігається у фондах Державного історико-культурного заповідника "Посулля") вперше назвемо імена виконавців цього спектаклю: Микола Задорожний – Северин Паньківський; Анна, його жінка – Марія Малиш-Федорець; Михайло Гурман – Олександр Корольчук".[14]

О. Корольчуку як людині інтелігентній, вихованій були притаманні риси м'якості, тож вочевидь, інтерпретація ролі Гурмана І. Мар'яненком була йому дуже близька і органічна для його творчої індивідуальності. А для виявлення конфлікту поміж Миколою Задорожнім і Михайлом Гурманом в яких однаковою мірою украдено щастя – любов Анни, силою соціальних обставин, м'яка інтерпретація образу жандарма "як нещасливої людини" щодо образу селянина бойка теж нещасливого є дуже важливою.

Як глядач сприймав "Украдене щастя" у поставі О. Корольчука на сцені театру Троїцький народний дім 1922 року і скільки сезонів вона була в репертуарі, відомостей не маємо. Знаємо тільки умови, в яких працював Театр ім. М. Заньковецької, і тому лише побіжно у порівнянні до постави "Украденого щастя" М. Садовським про яку маємо відгуки у пресі можемо судити про ту "навантажену мить", той соціальний gestus, який прочитував глядач, дивлячись заньківчанську виставу у режисурі О. Корольчука. Треба думати, що "Украдене щастя" у заньківчан і його першій поставі в Ромнах носило на собі печать режисерського задуму М. Садовського.

Частина колективу Театру ім. М. Заньковецької 10 лютого 1923 р. виїхала з Києва на гастролі в Полтаву, Кременчук та Черкаси. Поїздку зумовило скрутне матеріальне становище, в яке потрапив театр у Києві – він не був внесений до реєстру державних, тому не мав жодної дотації. Повернувшись у квітні з гастролей до Києва, після бурхливих зборів, частина акторів 16 червня знову виїхала з Києва, цього разу до Чернігова, і більше вже не повернулася до колишньої столиці. Конфлікт виник між групою старших акторів, що не хотіли покидати стаціонарне приміщення у Києві (Троїцький народний дім, якому надали ім'я Марії Заньковецької), та молодшою генерацією трупи. Молоді подалися у мандри, прагнучи себе утвердити і зберегти за собою назву Театру ім. М. Заньковецької[15].

---

[14] Палій О. Український драматичний театр у Ромнах (1918-1925) / Оксана Палій // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. – К., 2013. – Вип. 13. – С. 59.

[15] Яременко В. Десять років праці / В. Яременко // Театр Марії Заньковецької (1922–1932) / редкол.: Б. Романицький, М. Фінн, В. Яременко, П. Рулін. – Харків : ДВОУ 1933. – С.33-35.

Удруге Театр ім. М. Заньковецької поставив "Украдене щастя" І. Франка в Запоріжжі. Прем'єра відбулася 6 березня 1940 р. Режисером-постановником цього разу був Б. Романицький, художником-сценографом Федір Нірод. Зберігся ескіз оформлення цієї вистави – дещо казково-романтичний: сцену обрамляла віньєтка з велетенських дерев і кучугур снігу, а інтер'єр хати був перенасичений деталями гуцульського побуту. В театрах возз'єднаної України у сезоні 1939–1940 рр. п'єсу "Украдене щастя" було поставлено у Львові, Тернополі, Києві. У Львівському обласному державному архіві збереглися вирізки з газетних рецензій за 1940 р. та 1941 р. на виставу "Украдене щастя" в Театрі ім. М. Заньковецької, в яких читаємо схвальні відгуки на гру заньківчан та поставу, яку здійснив Б. Романицький[16]. З них також довідуємося, що роль Задорожного виконували Б. Романицький та О. Дударєв, роль Гурмана – В. Яременко та М. Геращенко, роль Анни – В. Любарт та Ф. Гаєнко. Яке над-надзавдання ставив перед собою, а значить, і для глядачів театр, можна прочитати в одній з рецензій: "Геніальний художник, виразник дум і співець народу, друг робітничого класу, Франко в "Украденому щасті" з потрясаючою силою показав, як калічить життя людей буржуазне експлуататорське суспільство, дрібновласницький егоїзм і мораль"[17]. Хвалячи театр за класовий підхід у прочитанні твору І. Франка, рецензент, однак, звертає увагу постановників на надмірне акцентування соціології: "Шукаючи сценічності, а також, очевидно, бажаючи посилити соціальне звучання спектаклю, театр закінчує його німою сценою: війт протягає Миколі кайдани <...> Між тим це не є виправданим жестом"[18]. Не маємо статистичних даних про цю виставу – ні про кількість показаних спектаклів, ні про кількість глядачів, що на них побувало, тому важко сказати, чи користувалась успіхом вистава, чи ні. Востаннє вона йшла у червні 1941 р. під час гастролей театру по Харківщині, що засвідчує рецензія в газеті "Красное знамя" за 20 червня 1941 р. Подальше сценічне життя "Украденого щастя" перервала Друга світова війна.

Третю поставу "Украденого щастя" заньківчани здійснили у Львові 26 квітня 1949 р., через чотири роки після переїзду з Тобольська до Львова на постійне місце праці. Постановником вистави був Б. Романицький, роль Анни виконувала Н. Доценко, роль Гурмана – В. Данченко. Художнє оформлення створив Ю. Стефанчук. Вистава пройшла п'ятнадцять разів, і наступного сезону її списали з репертуару. Згідно з бухгалтерськими звітами, "Украдене щастя" переглянуло 4 614 глядачів[19]. Треба врахувати, що в театрі кількість проданих квитків на виставу не збігається стовідсотково з

[16] ДАЛО. – Ф. Р–2034, оп. 1, спр. 4551.
[17] Там само. – Спр. 4552.
[18] Там само. – Спр. 4553.
[19] Там само. – Спр. 33.

кількістю присутніх глядачів у залі. Причиною такого стану речей є форма, за якою працює театр: каса і бюро організації глядача. Останнє, як правило, продає квитки за безготівковим рахунком, тому цифра кількості глядачів на перегляді вистави є завжди меншою. Приміщення Театру ім. М. Заньковецької налічує 850 місць, тож у середньому на кожній виставі побувало 200–250 глядачів. Такі цифри засвідчують, що львів'яни не сприйняли цієї постави "Украденого щастя". Нелюдськи жорстокий жандарм Гурман знущався над бідним селянином Задорожним. Саме цей мотив відзначила як достоїнство вистави тогочасна львівська критика: "...він хоче відкрасти своє щастя і тепер сам жорстоко знущається з безвинного Миколи"[20], навіть більше, рецензент радить "випустити з вистави" сцену каяття Гурмана, який бере провину за вбивство на себе, мотивуючи це тим, що такий текст був нав'язаний Франкові конкурсною комісією Товариства "Руської бесіди" у Львові. Постановники спектаклю старалися накинути глядачам думку про тяжке і безправне життя, яке було колись, і він мав зробити висновок, яким хорошим воно є тепер, за радянської влади. А у Львові в цей час щоночі відбувалися арешти, людей тисячами вивозили в Сибір. Тому запропонований театром соціальний gestus вистави глядну залу не хвилював, а радше навпаки – викликав заперечення.

1952 р. заньківчани мали представляти національний театр у Москві на декаді українського мистецтва. Перед театром було поставлено завдання знайти п'єсу про боротьбу пролетаріату Західної України за своє визволення з-під гніту капіталізму. Очевидно, що такої п'єси не існувало, тому театр замовив Олексієві Полторацькому створити інсценівку за повістю І. Франка "Борислав сміється". Постановником інсценізації був головний режисер театру Б. Тягно, сценографом – В. Борисовець. Оскільки Іван Франко не закінчив своєї повісті "Борислав сміється", то театр спробував замість геніального письменника завершити його твір сценічно. Ежен Йонеско у коротенькій замітці під гаслом "Про кризу в театрі" сказав парадоксальне: "Театр перебуває у кризі лише тоді, коли не виражає кризу"[21]. Конфлікт, який існував у виставі "Борислав сміється", не віддзеркалював тих проблем, якими жив повоєнний Львів. Влада вимагала, щоб театр читав глядачам лекції з питань класової боротьби, а лекції для глядачів у театрі, на думку Леся Курбаса, марна справа: "Врешті, звідки твориш, туди й попадаєш у глядача"[22]. У сезоні 1951–1952 рр. виставу "Борислав сміять-

[20] Білоштан Я. Украдене щастя / Я. Білоштан // Вільна Україна. – 1949. – 13 трав. (№ 92).

[21] Ионеско Э. О кризисе театра / Э. Ионеско // Как всегда об авангарде : антология французского театрального авангарда / сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. – Москва : Союзтеатр, 1992. – С. 138.

[22] Курбас Л. Театральні закони і акценти / Лесь Курбас ; вступ. ст. і впорядкування Б. Козака. – Львів : Логос, 1996. – С. 19.

ся" показали вісімнадцять разів, її подивилося 10 418 глядачів[23]. У сезоні 1952–1953 рр. виставу грали тричі: двічі – на стаціонарі, один раз – під час декади у Москві. На виставах цього сезону побувало 1 406 глядачів[24]. У кінці 1952 року виставу зняли з репертуару. Спектакль був громіздкий, переобтяжений декораціями. У виданнях про Театр ім. М. Заньковецької подано неточну дату прем'єри, а саме – 24 квітня 1951 р. Насправді ж прем'єра відбулася 31 травня 1951 р.[25].

До дати 300-ліття возз'єднання України з Росією Театр ім. М. Заньковецької взяв до постави поетичну п'єсу І. Франка "Сон князя Святослава", яка ще не мала своєї сценічної історії. Дату прапрем'єрної вистави в офіційних публікаціях про театр подано помилково – 16 січня 1954 р. Першу виставу "Сон князя Святослава", на якій було лише 100 глядачів, грали 31 грудня 1953 р.[26]. Це була ранкова вистава, і нею формально театр завершував річний план кількості прем'єр 1953 р. Критика хвалила режисера Б. Тягна за вдалі скорочення окремих сцен п'єси, дорікала художникові Ю. Стефанчукові за постійну напівтемряву, яка панувала на кону, хвалила гру акторів (роль князя Святослава виконував Б. Романицький). У сезоні 1953/1954 р. спектакль ішов 31 раз! Проте у 1955 р. її поставили в афішу лише один раз і зняли з репертуару. Всього "Сон князя Святослава" пройшов 33 рази, на виставах побувало 21 216 глядачів[27]. Дивує той факт, що після успіху вистави в сезоні 1953/1954 р. наступного року вона раптово була списана. Очевидно, що тема твору викликала у залі той соціальний gestus, який у Львові був не до вподоби радянським функціонерам від культури. Ідея Франка про боротьбу за єдність Русі для львівського глядача аж ніяк не ототожнювалася з єдністю України у складі СРСР. Навпаки, у глядній залі панував дух патріотично-національного піднесення. Історія прапрем'єрної постави "Сну князя Святослава" на заньківчанській сцені, на нашу думку, варта окремого і театрознавчого і соціального дослідження.

У середині 50-х років до Театру ім. М. Заньковецької приходять молоді випускники акторського і режисерського відділень Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. В нових політичних умовах театр готувався відзначити 100-річчя від дня народження І. Франка. Молодий режисер Анатолій Ротенштейн обирає до постави інсценізацію Ю. Бобошка та А. Драка повісті І. Франка "Для домашнього вогнища". Головні ролі виконували: В. Данченко (Ангарович), В. Полінська (Анеля Ангарович).

---

[23] ДАЛО. – Ф. Р–2034, оп. 1, спр. 41.
[24] Там само. – Спр. 47.
[25] Там само. – Спр. 41.
[26] Там само. – Спр. 51.
[27] Там само. – Спр. 55, 60.

Морально-етичні проблеми – тема честі, шляхетності – притягувала глядачів до зали, викликала ностальгію за довоєнним минулим. Соціальний gestus вистави глядач емоційно відчитував крізь Франків текст і гру акторів. Дату прапрем'єри у виданнях про Театр ім. М. Заньковецької подано 5 травня 1956 р., що не відповідає дійсності. Прапрем'єра відбулася 30 квітня 1956 р.[28]. Цю і вищевказані точні дати прем'єр знаходимо у річних звітах про діяльність театру, які зберігаються у Львівському державному обласному архіві. Вистава "Для домашнього вогнища" в репертуарі театру, на відміну від попередніх постав за творами І. Франка, протрималася впродовж 3 сезонів. Вона пройшла 50 разів, її оглянуло 27 211 глядачів[29].

Мине 10 років, і до 110-ї річниці від дня народження І. Франка А. Ротенштейн здійснить другу поставу "Для домашнього вогнища" з новою акторською обсадою. У ролі Ангаровича виступив О. Гринько, у ролі Анелі – Т. Перепелицина. Але 1966-й не був роком 1956-м. Україну на той час захоплювали ідеали національного відродження, потужно вирував рух шістдесятників. Вистава не вібрувала в унісон з новими суспільними проблемами. Прем'єра другої постави "Для домашнього вогнища" відбулася 24 березня 1966 р. Вистава протрималась у репертуарі лише один сезон. Вона пройшла 14 разів, і її відвідало 7 779 глядачів[30]: їх у залі з кожною виставою було все менше.

Знову минає 10 років – і до 120-ї річниці від дня народження І. Франка молодий режисер С. Данченко поставить четверту в історії театру виставу "Украдене щастя". Прем'єра відбулася 30 жовтня 1976 р. Художником-постановником виступив М. Кипріян, музичне оформлення здійснив Богдан Янівський. С. Данченко зумів по-новому побачити твір І. Франка, зумів вловити нові мистецькі тенденції, викликані до життя новими суспільними проблемами. Творча група підійшла до постави "Украденого щастя" багатовимірно, як до постави високої європейської драми, через призму тяглості в культурі і театральній традиції. Причина конфліктів, які виникали між героями, полягала не лише в соціальних умовах. Режисер відчитав абсорбований у тексті франкової п'єси дух античної трагедії і глибину психологічної та образно-поетичної драми. Він використав побут як узагальнююче тло для розгортання дії, не акцентуючи уваги глядачів на дрібних деталях. У виставі всі троє виконавців головних ролей були молоді люди, і Микола фізично нічим не поступався Гурманові. У кінці спектаклю Михайло, розуміючи безвихідь становища і свого, і Миколиного, і Анниного, свідомо провокує Миколу на вбивство. Глядач у виставі

[28] ДАЛО. – Ф. Р–2034, оп. 1, спр. 64.
[29] Там само. – Спр. 64, 68, 78.
[30] Там само. – Спр. 199.

відчитував дуже важливий "смисл", який зумів розкрити у франковому творі С. Данченко.

На думку Анни Юберсфельд, в основі образності театральної вистави лежить не метафора, а оксюморон. Добрий за натурою Микола вбиває, а "руйнівник" Михайло перед лицем смерті прощає йому це вбивство і бере на себе самого вину за те, що скоїлось. Режисер вистави створив виразну мізансцену, коли смертельно поранений сокирою Михайло падає на груди Миколи і вони удвох немов в обіймах, один у білому одязі, а другий в чорному, під звуки дримби й голосу, який звучить як голос Долі, крутяться немов у танці посеред сцени. Цієї миті і виникав цей прихований "смисл" – єдність протилежностей: вона у нас, а ми у ній, "добро у злі, зло у добрі", як сказав В. Шекспір у трагедії "Макбет".

Вистава має ще один важливий вимір. Вперше у сценографічному розв'язанні п'єси І. Франка "Украдене щастя" на сцені було представлено побут не гуцулів, а бойків – строгий, чорно-білий, і в одязі і в інтер'єрі курної хати, стіни якої після арешту Миколи розривалися, залишаючи в повітрі високу стріху, крізь яку вливалося світло, і під акомпанемент дримби лунав гортанний спів, немов крик хижого птаха. У виставі Сергія Данченка панувала висока театральна культура, образність, і водночас акторська гра була глибоко психологічною, без жодного вульгарного соціологізму. Виконавцями головних ролей у цій виставі були: Микола Задорожний – Б. Ступка, Б. Козак, згодом, після від'їзду Б. Ступки до Києва, роль Миколи виконував ще й В. Глухий; Михайла Гурмана – В. Розстальний та Ф. Стригун, роль Анни – Т. Литвиненко та А. Корнієнко. Вистава залишалася в репертуарі театру понад 10 сезонів і пройшла 265 разів![31]. Це була найкраща постава франкового твору не тільки в історії Театру ім. М. Заньковецької, вона увійшла в золотий фонд усього українського театру.

На підтвердження наших слів подамо одну з найкращих рецензій на львівську виставу "Украдене щастя" театрознавцем Аркадієм Драком. Він як ніхто інший з театральних критиків чітко відчитав інноваційне режисерське прочитання Франкового твору постановником С. Данченком через сценографічне втіленні художника М. Кипріяном, музичне оформлення композитора Б. Янівського, а також через акторське виконання ролей, до того ж здійснив це через скрупульозний аналіз гри акторами двох складів, що рідко буває у театральній критиці. З цього огляду публікуємо рецензію повністю.

---

[31] Архів Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Зошити про зняття вистав з репертуару. – 1991 р.

З ОГЛЯДУ СЬОГОДЕННЯ

“Украдене щастя” у заньківчан

“С. Данченко вирішив виставу як соціально-психологічну драму. Цьому жанровому визначенню підпорядковано весь її образно-емоційний лад.

Уже в самій композиції декорацій (художник М. Кипріян) – підкреслені горизонталі низької прибитої до землі хати і вертикалі струнких соснових стовбурів (поетичне узагальнення, карпатської природи) відчувається протиставлення темних і життєстверджуючих сил. Оформлення витримане в єдиній фактурі, у сірувато-коричнево-золотистій гамі (деревина всіх відтінків). У хатньому оздобленні – ніякої барвистості, ніякої гуцульської екзотики. Костюми – із сірого полотна, вицвілої овчини, шкіри. До речі, уникаючи побуту в розумінні етнографізму, постановники не відмовились від правдивого речового середовища: стіл, лава, тапчан, мисник, прядка, ціп, домашнє начиння, деталі одягу – все натуральне, справжнє, ретельно дібране, пластично організоване.

У фіналі другої картини першого акту (спектакль іде в двох діях), коли виводять арештованого Миколу, і Анна залишилася на самоті, гірко зітхає: “От тобі і алголи божії понад хатою перелетіли!” – оселя немов розтріскується, стіни розповзаються… Зруйнувалося те вбоге щастя, що жевріло під дірявою стріхою. В другій дії хата трансформується на сільський майдан біля корчми. Таким чином третя картина композиційно і стилістично об’єднується з іншими. Перехід до четвертої здійснюється також на наших очах: хата знову збирається”, але тепер уній панує пустка.

Роботу композитора Б. Янівського якось не хочеться назвати музичним оформленням, бо є в цьому слові відтінок дивертисментності, чогось привнесеного. Музика ж тут – органічний, невід’ємний компонент вистави, вона втручається в дію, бентежить серце, виникає як емоційний акцент, і є складовою частиною загальної звукової палітри, до якої входять пісні і танці, обумовлені сюжетом, шуми – дратуюче рипіння дверей, завивання хуртовини, теленькання бубонців, удари ціпу. Це відіграє це відіграє неабияку роль у створенні відповідного настрою.

Уникаючи побутової жанровості, Данченко скоротив масову сцену в першій картині, зокрема зняв епізод жартівливої сварки Насті з парубками, пригощання варениками. У третій дії молодіжну гулянку перенесено на далекий план. Всю увагу глядача прикуто до головних героїв, їх психології.

Не випадково кажуть, що розподіл ролей – це наполовину вирішена вистава.

Несподіваним, але для режисера принципово важливим був вибір Б. Ступки і Б. Козака на роль Задорожного. Обидва актори молоді, стрункі, привабливі. Їх темперамент відзначається вольовим складом, швидкістю реакцій. За п'єсою ж Микола старший від Михайла на п'ятнадцять, а від Анни – на двадцять років. Театр хотів відійти від традиційного тлумачення Миколи як старого, забитого, зовні потворного невдахи, зняти мотив чоловічої нерівності в змаганні за жінку. Для Ступки і Козака провідною стала тема зневаженої і відомщеної людської гідності. Це надзавдання ролі, яке кожен з виконавців вирішив по-своєму.

Б. Ступка створює образ, гострий за пластичним малюнком. Не боїться гротескових барв – весь час веде роль на грані (можна навіть сказати, на небезпечному лезі) трагічного і комічного. Але заданості при цьому не відчувається. Актор внутрішньо виправдовує будь-яке несподіване пристосування.

Його Микола – людина благородної душі, чесна, працьовита. В тому, як він у першій сцені відігріває руки в діжці з водою, потирає наболілі крижі, знімає чоботи, як потім, оголившись до пояса, миєтеся, відчувається фізичка втома. У перших репліках, наріканні на війта звучать нотки (хай дуже ще приглушені) протесту, зародок бунтарства. Вони, дедалі міцніють, особливо після виходу. Миколи з в'язниці. У другій дії його нерви стиснуті в пружину: внутрішньо він насторожений і щодо Анни, і в очікуванні нових переслідувань з боку жандаря. Це той загальний стан душі, на тлі якого виникає ціла гама найрізноманітніших почуттів і серед них – глибока прив'язаність до дружини, болісна жалість до неї, щира переконаність, що жандар зачаклував її. Важко забути очі Ступки – Миколи, коли він сидить за столом, обличчям до нас, а за його плечима Анна, мов заворожена, все говорить і говорить про свою безмежну любов до Михайла.

Мізансцена вбивства – блискуча режисерська знахідка. Вдаривши жандаря сокирою, Задорожний, приголомшений кидає її. Підхопивши Михайла під руки, він міцно притуляє його пробиті груди до своїх. Так вони, мов два розп'яття, натужно, силкуючись не впасти, притискаються один, до одного, роблять Три оберти, під час яких ми бачимо то охоплені жахом очі Миколи, – то страшні від фізичного болю – Михайла, аж поки жандарм не повисає на руках свого вбивці (на якусь мить наша свідомість фіксує класичну композицію "пієти" – оплакування), а потім валиться додолу. Ступка і Стригун – актори напрочуд пластичні – віртуозно проводять цей епізод.

Б. Козак створює дещо інший характер. Слід зауважити, що Данченко, вибудувавши загальну концепцію драми та її образний і стилістичний лад, дав виконавцям волю в роботі над внутрішньою лінією, пристосуваннями, вирішенням мізансцен (за винятком ключових). Режисер зважив очевидно, на різницю творчих індивідуальностей.

Задорожний Козака і зовні, і внутрішньо ще більше суперечить традиційному уявленню про нього, як про "старого тумана". Є в ньому душевна розпахнутість великої дитини. Він по-своєму ліричний, щирий у кожному вияві, більш імпульсивний та різкий, ніж у Стулки, але актор уникає надто гострих трагікомічних барв, відмовляється від недорікуватості. Характерна пластика рук: вони завжди напівзігнуті в ліктях і простягнуті вперед то долонями догори (запитуючий жест, і звернений до людей, бога, долі...), то вниз (жест знесиленості, безволля). Блискуче знайдена Козаком деталь: коли арештований Микола перед виходом з хати хоче перехреститеся, наручники заважають йому підняти правицю, і він хреститься обома. Виконавець поступово, але невідступно розкриває бунтарські риси характеру свого героя. У сцені пиятики з сусідами Микола, майже не п'яніє. Він доведений до такого відчаяк що його і горілка не бере: мозок крає одна лише болюча думка про розтоптану людську гідність, про навік украдене щастя.

Анну на прем'єрних виставах грали Т. Литвиненко і А. Корнієнко.

В репертуарі Т. Литвиненко і чимало ролей українських жінок-селянок, які уособлюють народний ідеал краси, вірності, душевного благородства. І в цій виставі актриса немов співає сумну пісню мрії про щастя. Образ стає більш рельєфним, багатогранним, коли в палітрі виконавиці з'являються контрастні барви: поряд з жіночою принадністю – емоційна глухота до страждань близької людини, поряд з огидою до чоловіка – вогники жалості й співчуття до нього.

А. Корнієнко вирішує образ Анни у драматичному ключі. Вона підкреслює гордовиту вдачу, цілісність натури героїні. Її Анна більш "земна", тісніше зв'язана з оточуючим середовищем, але здатна протистояти громадському осуду. Актриса добре проводить сцени на самоті (внутрішні монологи). Її мовчазна скам'янілість досить промовиста: тут і сподівання щастя, і тривога за майбутнє, і передчуття трагедії. Разом з тим, особливо в епізодах з Миколою, вона не завжди передає всю складність душевних переживань Анни.

Не одне десятиріччя точаться дискусії: хто такий Гурман? Позитивний чи негативний герой, жорстокий лиходій чи жертва соціального ладу? Певно, однозначної відповіді бути не може. Для актора інтерпретування образу ускладнюється тим, що Франко не оголює мотивації вчинків Михайла. З тексту, наприклад, неможливо точно з'ясувати, чим викликаний арешт Миколи: сумлінним виконанням жандарем своїх обов'язків чи щасливою нагодою позбутися суперника.

Ф. Стригун і В. Розстальний дають на це різні відповіді. Михайло Стригуна з першої полай на сцені – месник за заподіяні йому кривди. Він навіть Анну відвойовує не. стільки через кохання (хоч воно, безперечно, спалахує в ньому), скільки від бажання будь-що "відокрасти

назад своє щастя”, Думка про можливість розплата виникає у нього під час вечері, коли він довідуєтеся, що Микола проїздив повз корчму, де вчинено злочин.

Інакше проводить цю сцену Розстальний. Його Михайло, здається, щиро радіє із зустрічі з колишнім односельцем і, незважаючи на незагоєну образу, не має наміру руйнувати сімейне гніздо свого кривдника. Допит, який він чинить Миколі, виглядає жартом. Але ось Михайло залишається з Анною насамоті. Іде взаємне психологічне “приглядання”: що сталося, за роки розлуки? І раптом з однієї малозначної репліка Анни відкривається Михайлові вся трагедія її шлюбного життя – життя з нелюбом. У цю мить і визріває підступний план: “Е, що таке чоловік! Нині є, а завтра може не бути!”.

Михайло Розстального кохає Анну ніжно по-рицарськи. Це почуття і спонукає його на відчайдушну боротьбу. Крізь солдафонську грубість, зухвалість, іноді проглядає щиросердість сільського парубка. Але жандар добре усвідомлює своє право сильного і демонструє його.

Стригун створює характер складніший. Його Михайло розумний, іронічний і аж ніяк не простодушний. Він підкреслює не стільки право сильного, скільки свою розумову зверхність. У перших трьох картинах веде “месницьку” боротьбу за “відокрадення” щастя відверто, зухвало, йдучи на пролом. У четвертій і п’ятій, коли події наближаються до розв’язки, в ньому щось надломлюється. Ф. Стригун дуже тонко передає, усвідомлення Гурманом безвиході. Він і тепер продовжує знущатися з Миколи, але робить це швидше за інерцією Де-не-де промайне вже не стільки пристрасть, скільки ніжність жаль до Анни. щире співчуття до Миколи. Все це психологічно підготувало великодушний вчинок – заяву жандаря про самогубство.

Два склали виконавців головних ролей разом з режисурою здійснили величезну працю. Для кожного з них створений образ – значна віха на мистецькому шляху. Але, на жаль, у кожного поряд з ретельними розробками, де відчувається другий план, підтекст, трапляються й порожнечі, коли напружену роботу думки заміняє показ емоцій.

З виконавців інших ролей хотілося б виділити Б. Міруса (Бабич), Б. Анткова (війт). К Губенка (корчмар; до речі, актор грав цей епізод ще в минулих постановках). Запам’ятовуються Є. Федорченко і Я. Юхницький (парубки). Про Настю (артистка Л. Лев) можна сказати: соковитий характер вродливої, але злої, заздрісної молодиці-плетухи – тиловий персонаж старого побутового театру. Наскільки цікавішим став би цей образ, якби і в ньому відкривалася тема жіночої недолі.

Неприємне враження справляє незмірний грим деяких учасників масових сцен, перуки з кінського волосся, наклейки тощо. Це антураж в іншої вистави, і його слід[1] позбутися, тим більше, що спектакль у цілому позна-

чений художнім смаком, високою постановочною культурою, відповідає сучасним естетичним вимогам”[32].

Театр з вдячністю прислухався до критичних зауважень А. Драка і вніс запропоновані ним корективи.

До творчості І. Франка театр знову звернувся 1981 р. Це були часи, окреслені в народі як період суспільно-політичного “застою”. Тоді вдруге побачила світло рампи поетична драма “Сон князя Святослава”, поставу якої до 125-ліття від дня народження письменника здійснили режисер А. Кравчук та сценограф М. Кипріян. У той час українська класика згідно з ідеологічними розпорядженнями не була бажаною на сцені. За ґратами перебували члени Гельсінкської спілки, Шевченківські вечори забороняли влаштовувати. У цих соціальних політичних умовах вистава “Сон князя Святослава”, хоч режисер і поставив її до певної міри як казку, все ж вабила глядачів до зали, викликала у них патріотичні почуття – цей соціальний gestus панував у глядній залі поза тим надзавданням, яке ставили перед собою митці. Роль князя Святослава виконували О. Гринько та Ф. Стригун. Образним, динамічним було сценічне оформлення спектаклю, що великою мірою сприяло його ритмічній побудові. Справа від центру сцени вертикально здіймалась угору дзвіниця, що нагадувала собою Софію Київську. Під час сну князя Святослава режисер замінив у драмі появу ангела на прихід представників народу, що сповіщають князя про загрозу, яка нависла над Руссю, і як унаочнення цієї загрози стіни собору-дзвіниці розпадаються і на них, мов у заповільненому кіно, танцюють половці і зрадники русичі. Режисер і художник використали ці розвалені стіни для зміни місця дії, піднімаючи їх поперемінно на різну висоту. В кінці вистави народ із князем Святославом піднімає, немов з руїн, будівлю храму, що символізувало собою єдність і соборність земель Київської Русі. Прем’єра відбулася 25 жовтня 1981 р., упродовж п’яти сезонів вистава не сходила зі сцени, пройшла 101 раз[33]28.

У 2000 р. режисер А. Бабенко на основі інсценізації Ю. Бобошка та А. Драка повісті “Для домашнього вогнища” разом з художником Л. Боярською здійснила виставу, ввівши у неї текст від автора, перемонтувавши та скоротивши деякі сцени. Головні ролі виконували молоді актори (Ангарович – С. Глова, його дружина Анеля – О. Бонковська). Прем’єра вистави відбулася 27 листопада 2000 р. Актори працювали самовіддано, проте вистава не знайшла свого глядача, була показана 10 разів[34] і 2003 р. зійшла з афіш театру. Доречно згадати тут вислів Пітера Брука: “Суть не в тому, чи

---

[32] А. Драк. З огляду сьогодення. “Украдене щастя” у заньківчан / Драк Аркадій // Культура і життя. – 1977. – 27 січ. – С. 3.

[33] Архів Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Зошити про зняття вистав з репертуару. – 1986 р.

[34] Там само. – 2003 р.

ставиш трагедію, чи комедію, важливо, щоб трикутник, вершинами якого є тематика, виконавці і глядач, творили нерозривний обіг”[35]30. Саме така взаємодія між твором, виконавцями і глядачами творить той соціальний gestus, в якому резонують проблеми, що їх висуває час. І тільки така взаємодія усіх компонентів творить виставу, ґарантує їй довге сценічне життя.

2006-й – рік 150-ліття від дня народження Івана Франка і 90-ліття від дня його смерті. Заньківчани не запропонували глядачам жодної версії драматичних творів Великого письменника, не зробили нової інсценізації його прозових творів. Чому? Як ніколи, Театр був чесний перед собою. Не зміг вловити “навантаженої миті”, соціальний gestus, що вібрував би в унісон з часом після Помаранчевої революції. Не хотів бути формальним, мав сміливість не кривити творчою душею.

[35] Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр : пер. з англ. / Пітер Брук. ; післямова Б. Козака. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – С. 129.

Тадей СУЛЯТИЦЬКИЙ

ТВОРИ І. ФРАНКА НА БУКОВИНСЬКІЙ СЦЕНІ[1]

Упродовж 1890-1891 рр. Іван Франко, навчаючись у Чернівецькому університеті, неодноразово бував на Буковині, підтримував тісні зв'язки з письменниками краю. Пізніше великою подією став його приїзд до Чернівців у 1913 р., коли він читав свого безсмертного "Мойсея".

Твори І. Франка вже на початку XX ст. здобули популярність у краї, зокрема, їх використовували у програмах концертів, які влаштовували українські культурно-освітні товариства в часи австро-угорського та румунського панування.

Так, 1901 р., під час урочистого вечора, присвяченого заснуванню товариства "Міщанський хор" у Чернівцях, зі сцени прозвучала декламація "Наймита" І. Франка, а в наступному концерті – уривок з "Панських жартів"[2].

У травні 1917 р. чернівецька громадськість за ініціятивою української шкільної молоді відзначила перші роковини від дня смерти Каменяра. 28 травня у Народному домі відбулося велелюдне зібрання з цього приводу. Вступне слово виголосив професор чернівецької гімназії Іван Вольчинський, а студент університету Іван Дудич виступив, як зазначалося в афіші, з доповіддю "Іван Франко", опісля читали вірші поета. Зі спогадами виступили ті, хто добре знав Івана Франка і зустрічався з ним. На завершення показано його комедію "Учитель" у режисурі І. Дудича, який виконував у цій виставі й свою першу роль – учителя Хворостіла, продемонструвавши неабиякий акторський (а втім, і режисерський) талант. Саме звідси пролягла його нелегка стежка у широкий світ театрального мистецтва[3].

Навчаючись в університеті на факультеті славістики, І. Дудич керував драматичним гуртком у студентському товаристві "Союз", здійснивши після "Учителя" поставу п'єси І. Франка "Украдене щастя"[4].

---

[1] Першодрук: Сулятицький Т. Твори І. Франка на буковинській сцені / Тадей Сулятицький // Просценіум. – 2006. – № 1 (14). – С. 16–20.

[2] Альманах 20-літнього ювілею товариства "Міщанський хор" в Чернівцях. – Чернівці, 1926. – С. 9; 12.

[3] Фостій І. Зламана доля // Радянська Буковина. – 1990. – 13 листоп.

[4] Дудич І. Спогади актора. – Арх. театру ім. О. Кобилянської.

Продовжуючи навчання, І. Дудич вступає до Чернівецького українського театру Сидора Терлецького, а в 1923 р., після студій, очолює драматичний гурт товариства "Міщанський хор", працює режисером і актором цього колективу. І. Дудич був одним із організаторів заходів, присвячених пам'яти І. Франка. Так, в серпні 1924 р. в чернівецькому Народному домі за участю товариств "Міщанський хор", "Жіноча громада", робітничого товариства "Зоря", академічних товариств "Запороже" і "Чорноморе" було проведено Франкове свято. На вечорі в Німецькому домі чернівчани побачили виставу "Учитель" за п'єсою Івана Франка; режисером і виконавцем головної ролі знову, як 1917-го р., був І. Дудич[5]. Через рік, 30 травня, чернівецькі українські товариства у Народному домі вшанували 9-ті роковини від дня смерти І. Франка. Видатні діячі Буковини Іван Стасюк та Василь Руснак виступили з рефератами про життя і творчість письменника, його громадсько-політичну діяльність. У програмі великого концерту було використано низку творів поета[6]. Про це також свідчить афіша-програма, копія якої додається до тексту.

Вистава "Украдене щастя" в поставі І. Дудича і з його ж майстерним виконанням ролі Миколи впродовж кількох сезонів (1929–1933) залишалася в репертуарі Українського театру в Чернівцях.

Ця ж Франкова п'єса знайшла цікаві вирішення у поставі відомого буковинського актора і режисера Івана Дутки, коли він був художнім керівником "Драматичної секції" при товаристві "Буковинський Кобзар" (1934–1938).

Отже, "Учитель", "Украдене щастя", одноактівка "Суд святого Николая" впродовж багатьох років прикрашали репертуар українського театру на Буковині в 1920–40 рр., коли буковинський край перебував під окупацією королівської Румунії. Режисуру "Украденого щастя" здійснювали Іван Дудич та Іван Дутка. І. Дутка був також талановитим виконавцем ролі Михайла Гурмана[7].

Відомий буковинський актор і режисер І. Дудич упродовж усього життя виявляв прихильність до творчости Івана Франка. Під час Другої світової війни в Галичині (працював актором у театрах Коломиї | та Станіславова) він виступав з читанням "Мойсея" І. Франка в містах і селах Прикарпаття, за що зазнав переслідувань гестапо. Коли Чернівці у 1944 р. було звільнено від німецько-румунської окупації, І. Дудич з радістю повертався до рідного Чернівецького українського драматичного театру. Однак

---

[5] Альманах 20-літнього ювілею товариства "Міщанський хор" в Чернівцях. – Чернівці, 1926. – С. 35.

[6] Там само.

[7] Руснак В. Нарис історії українського театрального мистецтва на Буковині по 28 червня 1940 р. // Наш театр : Книга діячів українського театру. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1975. – Т. 1. – С. 195–196.

на початку грудня цього ж року просто зі сцени, під час репетиції, його заарештовують енкавеесівці як українського буржуазного націоналіста. Десять років поневірявся він у ГУЛАГах Казахстану та Сибіру, а відбувши термін ув'язнення, потрапив до Красноярського краю на довічне поселення. Після смерти Сталіна в 1954 р. повертається у рідне місто, але сцена державного театру для нього закрита. Працюючи робітником на заводі легкого машинобудування, він близько десяти років активно займається самодіяльною творчістю, ставить низку аматорських спектаклів. Вистава "Украдене щастя" І. Франка Чернівецького обласного будинку вчителя в його режисурі стала 1960 р. переможцем Республіканського огляду творчости самодіяльних драматичних колективів[8].

Цікава історія постав п'єси "Украдене щастя" на сцені Чернівецького українського музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської.

Відомо, що цей театр було сформовано з двох мистецьких колективів. Під одним дахом в останні місяці 1940 р. об'єднано було Чернівецький український драматичний театр, який радянська влада "організувала" в серпні 1940 р., і Харківський український театр ім. Ленінського комсомолу. Харківський театр було засновано у 1931 р. з назвою Театр революції, а від 1937 р. перейменовано у Театр ім. Ленінського комсомолу і відповідно до постанови РНК УРСР (№ 1625 від 25 листопада 1940 р.) відправлено в Чернівці.

Ще 1933 р. на сцені Театру Революції було поставлено п'єсу І. Франка "Украдене щастя" з позицій так званого "осучаснення". Переробив п'єсу письменник І. Кулик, а поставив її під назвою "Жандарм" режисер І. Земгано (1933). Режисер тлумачив п'єсу Івана Франка як соціяльну драму[9]. Складовим компонентом постави була оригінальна музика М. Вериківського, що пронизувала весь образний лад спектаклю. Автор сценічної редакції І. Кулик і постановник вважали за слушне "опрацювати" п'єсу так, нібито І. Франко писав її замолоду, на початку своєї громадсько-політичної діяльности. До тексту не було доповнень. І. Кулик писав у газеті театру "За велике більшовицьке мистецтво": "Ми не приписали І. Франку жодного слова... за винятком цілком слушних скорочень". Фактично І. Кулик та І. Земгано зробили купюри у тексті п'єси, спростили психологічний малюнок дійових осіб, поставили в центр вистави образ Михайла Гурмана, змінили її фінал. У виставі повністю було змінено трактування персонажів, зведено нанівець їхні почуття, всю увагу зосереджено виключно на соціяльних мотивах у дусі більшовицького ідеологічного штампу – так званої класової боротьби. Микола Задорожний став... учасником селянського руху, жандарма Михайла Гурмана змальовано як злочинця, переак-

[8] Лоєв М. Таланти народні // Радянська Буковина. – 1960. – 4 листоп.

[9] Білоштан Я. Франко і театр. – К.: Мистецтво,1967. – С. 115.

центовано любовну, особисту трагедію героїв. Замість народних побутових у виставі співали революційних пісень.

Головні ролі виконували артисти В. Варецька та К. Тимошенко (Анна), П. Столяренко-Муратов (Микола Задорожний), Ю. Козаковський (Михайло Гурман). Фактично центральною постаттю вистави був жандарм Михайло Гурман (звідки зміна назви вистави), якого досить прямолінійно і однозначно показав Ю. Козаковський. Безперечно, це були грубі вульгаризаторські перекручення твору І. Франка.

Це не завадило офіційній пресі сприйняти виставу схвально. Критики, зокрема, відзначали талановиту роботу В. Варецької в ролі Анни, П. Столяренка-Муратова в ролі Миколи. І лише згодом було справедливо визнано цю поставу Театру революції явищем вульгарно-соціологічним[10].

Перший сезон на Буковині (а він тривав неповних п'ять місяців) Чернівецький драматичний театр закінчив прем'єрою вистави "Украдене щастя" І. Франка, яка відбулася 28 травня 1941 р. На жаль, їй судилося стати останньою роботою талановитого режисера І. Юхименка. Це було друге звернення колективу до Франкового твору. Якщо у 1933 р. вистава "Жандарм" ("Украдене щастя") у постановці І. Земгано була перелицьованою і осучасненою "з позицій класової боротьби", а центральним персонажем виступав Михайло Гурман, то нову виставу було вирішено в реалістичному ключі як соціяльно-психологічну драму. Постановник І. Юхименко у трактуванні жанру й основного конфлікту виходив із позицій самого автора, який у праці "Жіноча недоля в руських піснях народних" детально проаналізував "Пісню про шандаря". Не осуджуючи Михайла, надав йому позитивних рис, переносячи відповідальність за його вчинки на соціяльне оточення. Михайло стає жандармом з горя, коли брати Анни ошукали її та силоміць віддали за Миколу. Цю ідейну суть і соціяльний зміст І. Юхименко поклав в основу режисерського трактування "Украденого щастя". Саме в цьому напрямі вів роль Михайла Гурмана Ю. Козаковський, який правдиво показав його як глибоко нещасну людину, в якої вкрали найдорожче в житті – Анну. Яскравий образ Анни створила артистка К. Тимошенко, з великою пристрастю, крок за кроком розкриваючи трагедію цієї сильної жінки. За виразністю психологічного малюнка та емоційним впливом це був найсильніший жіночий образ з усіх, що показав театр доти на чернівецькій сцені. Дуже складний і важкий для виконання образ Миколи Задорожного реалістично відтворив артист П. Столяренко-Муратов, з життєвою правдою розкривши трагедію розтоптаної, понівеченої людини.

Рецензент В. Царинник відзначив, що "своєю новою роботою "Украдене щастя" у постановці заслуженого артиста УРСР І. Юхименка українсь-

---

[10] Український драматичний театр. – К., 1959. – Т. 2. – С. 329; Піскун І. Театр соціалістичного реалізму // Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. – К., 1970. – С. 147.

кий радянський драматичний театр продовжує лінію поглибленого психологічного аналізу, яскравого розкриття художньої правди життя. Ці риси ми спостерігали в передостанній прем'єрі "Розлом" Б. Лавреньова, і тепер вони ще більш виразно виявлені в постановці талановитого твору І. Франка"[11].

Режисер, виконавці головних ролей П. Столяренко-Муратов (Микола Задорожний), К. Тимошенко (Анна), Ю. Козаковський (Михайло Гурман), Д. Петрик (Війт), учасники масових сцен зробили все, щоб вистава зазвучала щиро, хвилююче. На виконання головних ролей були призначені й старші буковинські артисти (М. Павловська – Анна, І. Дудич – Микола, С. Терлецький – Війт), які, на жаль, не встигли зіграти ці ролі – почалась війна.

Режисер-постановник зумів наситити кожну сцену вистави глибокими емоціями, виразною пластикою, вдало поєднуючи всі сценічні компоненти – художнє та звукове оформлення, хореографію. Оригінальна сценографія О. Плаксія доповнювала дію колоритом природи Карпат, красою гуцульського одягу, музика М. Вериківського в оранжуванні талановитого концертмейстера О. Тимінської збагатила дію гуцульськими мотивами.

У 1978 р. театр утретє звернувся до геніяльної п'єси І. Франка "Украдене щастя" – одного з найвидатніших драматичних творів української літератури кінця XIX ст. Чернівецькі глядачі старшого покоління пам'ятали її в режисурі І. Юхименка (1940), а дехто – й галицького театру товариства "Руська бесіда" у поставі Й. Стадника. Але В. Опанасенко і весь творчий колектив театру, беручись до постави нібито хрестоматійного "Украденого щастя", знайшли свій оригінальний шлях.

Успіхові вистави сприяв вдалий вибір виконавців головних ролей. Власне, В. Опанасенко поставив спектакль для В. Шептекіти (Микола), О. Ільїної (Анна), Б. Яроцького (Михайло).

Чиста душею, безкомпромісна Анна у трактуванні О. Ільїної вже з початком дії всім своїм єством виказує неприйняття хоч і реального, але несправедливого стану речей. У німотному заціпенінні сидить вона на ліжку. І такі промовисті її закляклі руки, а в очах, повних невимовного душевного страждання, ніби читаєш: "Одурили мене, отуманили, загукали...

Кілько намучилася за ті роки... Гадала, що от-от уже вспокоюся, піддамся своїй долі, що от-от давні рани перестануть боліти...". Артистка з властивою їй стриманістю сценічної мови підкреслює, що з появою коханого Михайла спалах надії на можливість "відокрасти" вкрадене в них щастя тільки з більшою очевидністю висвітлив приреченість цих сподівань у світі власництва, насильства і фальші.

Крок за кроком В. Шептекіта показував, як назріває протест у душі цього най-сумирнішого селянина, який уже ніби й примирився з таким життям. Артист переконував глядача у логічному переростанні протесту в цій тихій,

[11] Царинник В. "Украдене щастя" // Радянська Буковина. – 1941. – 31 трав.

лагідній і добрій людині, сповненій почуттям гніву й образи, змученій відчаєм, у бунт проти цісарської влади, і сцена вистави не залишає сумніву в цьому: в якомусь зверхньому, майже божевільному погляді Миколи, зверненому до Анни, промайнуло торжество – зло в особі жандарма покарано! Вгативши сокиру в ослін, Микола твердим кроком відходить...

Постать Михайла Гурмана давала акторові простір для неординарного розкриття його характеру. У складній і суперечливій Михайловій натурі Б. Яроць-кий побачив утрачену силу, спотворену службою в цісарській армії і жандармерії, отруєну вседозволеністю "власть імущих". В оманливому прагненні будь-що "відокрасти" своє щастя Михайло – Яроцький вихором руйнує все на своєму шляху, а зруйнувавши, бачить, як і Анна, ту саму безвихідь, і за мундиром цинізму ховає своє людське страждання, свій відчай. Таке розуміння образу Михайла допомогло артистові уникнути у фіналі мелодраматизму прощення убивці. Михайло справді приймає смерть як звільнення.

Усі троє героїв вистави майже одного віку: не такий уже старий Микола, не такі вже молоді Анна й Михайло. Це зрілі, сформовані характери, тому такий болісний, важкий процес їхнього зіткнення й зламу. Головна думка, яку провів В. Опанасенко у виставі, проста, і вона відповідала назві п'єси: вкрасти щастя неможливо, бути щасливим за рахунок іншого, потоптаного й обікраденого, доля не дасть.

Спектакль завдяки талановитій режисурі вийшов цільним, динамічним, зіграним на одному подиху, рівним в усіх чудово поставлених сценах, цікаво й винахідливо розроблених мізансценах. Успіх Гарантував добрий акторський ансамбль. Виразно провели в епізодах свої ролі й артисти – Г. Григорійчук (Олекса Бабич), О. Тимохова (Настя), М. Наталушко (Війт), Д. Махнич (Шльома). Надовго запам'ятовувалися колоритні образи селянок і селян, їх кількома штрихами змалювали артисти Л. Максименко, О. Савка, Б. Братко і Б. Демчук. Рецензент Кость Валігура писав: "Не буде перебільшенням сказати, що нова вистава "Украдене щастя" стане ще однією яскравою сторінкою в золотому фонді класичного репертуару нашого театру"[12].

У листопаді 1987 р. на сцені Чернівецького театру ім. О. Кобилянської відбулася прем'єра вистави "Лис Микита" за твором Івана Франка (реж. П. Колісник). Сценічний твір чернівчани прочитали в жанрі сатири-мюзиклу. Лібрето, музику і сценографію створила група львівських митців (Р. Кудлик, Б. Янівський, В, Фурик). Вистава вийшла цікавою, з широкою акторською імпровізацією, сповнена гострими дотепами, які часто переходили в дошкульну іронію.

Отже, драматичні твори Івана Франка упродовж XX ст. мали чисельну сценічну інтерпретацію на професійній та самодіяльній сценах, користувалися популярністю у глядачів Буковини.

---

[12] Валігура К. Окрадені // Радянська Буковина. – 1978. – 17 лют.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

ЖИТТЯ СЦЕНІЧНОГО ТВОРУ: З ІСТОРІЇ ПЕРШОВТІЛЕННЯ ОПЕРИ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО "ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ" ЗА ПОВІСТЮ І. ФРАНКА "ЗАХАР БЕРКУТ"[1]

Історія сценічних втілень творів Івана Франка охоплює не лише його драматургію, а й спроби інсценізації прозових творів. Сягнути обширів Франкової прози вітчизняний театр намагався на найвищому мистецькому рівні, а тому можна назвати окремі вдалі театральні втілення його повістей, новел, оповідань. Однак, попри деякі інсценізації Франкової прози, як-от "Борислав сміється" О. Полторацького, "Для домашнього вогнища" Ю. Бобошка та А. Драка, "Ой піду я в Бориславку" Л. Болобана та Л. Предславича у 1950–60-ті рр. та "Перехресні стежки" (інсценізація Д. Чирипюка), прозові та поетичні тексти І. Франка залишились загалом поза увагою театрів. Причин для цього не бракує: найперше, повістярський хист Івана Франка є мало не ідеальним, і все в його прозі наче пручається драматургічним засадам, концентрації часо-простору, сюжетній однолінійності, що не в змозі виявити смислової багатошаровості. І навіть коли з Франкового імені було нарешті знято знак "революційного демократа", його прозовий доробок ще залишається затиснутим стереотипами радянського літературознавства і, відтак, не надто часто стає об'єктом уваги театрів.

Поза тим, до моменту остаточного присвоєння постаті І. Франка офіційним радянським літературознавством, його проза опосередковано потрапила на сцену українського театру в міжвоєнний період. Йдеться про масштабну оперну інсценізацію історичної повісті "Захар Беркут", що відбулася на початку 1930-х років одразу в трьох державних театрах України. Контекстуально втілення "Захара Беркута" на сцені як опери пов'язано з грандіозними планами керівників культури й ідеологів мистецтва в УРСР, зумовленими, зокрема, політикою українізації, яку проводив М. Скрипник.

---

[1] *Першодрук*: Веселовська Г. Життя сценічного твору: з історії першовтілення опери Б. Лятошинського "Золотий обруч" за повістю І. Франка "Захар Беркут" / Ганна Веселовська // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 47–54.

У своєрідній серії взірцевих музично-сценічних творів за державними замовленнями мали бути написані опери "Маруся Богуславка" (Р. Гліер); не здійснено, "Лісова пісня" (М. Вериківський), "Самійло Кішка" (Б. Яновський), "Кармелюк" (В. Костенко), "Захар Беркут" (Б. Лятошинський). Як бачимо, йшлося переважно про історичні сюжети, перейняті духом патріотизму, якими можна було, експлуатуючи національне минуле, скористатися для пропаганди прорадянської агітації та українізації одночасно.

Вибір Франкової історичної повісті "Захар Беркут" для популяризації в радянському середовищі, що на сьогоднішній день здається цілком логічним з урахуванням українських культурно-політичних реалій 1920-х –1930-х рр., насправді є досить дивним. Адже в ці роки в підрадянській Україні практично відсутні п'єси І. Франка, крім "Украденного щастя" на сценах українських театрів. На відміну від Галичини, де з'являються вагомі франкознавчі студії М. Возняка, в підрадянській Україні вийшли лише окремі статті К. Довганя, М. Драй-Хмари, М. Зерова, А. Музички, П. Филиповича.

Найвірогідніше, ініціатива звернутися до тексту повісті "Захар Беркут" належала лібретистові Якову Мамонтову, відомому українському драматургові, вихованому на високих національних літературних зразках. Крім того, Я. Мамонтов по-справжньому опікувався розвитком нової української опери, проблемам якої присвятив кілька гострих публікацій в харківських часописах.

Текст повісті, якому автор надавав цілком конкретного національно-патріотичного звучання, властивого естетиці пізнього романтизму, за задумом Я. Мамонтова, мав, через півстоліття після написання, почати нове активне функціонування в принципово іншому контексті. На його думку, "героїчна боротьба тухольської громади своїм емоційним змістом цілком співзвучна героїчним змаганням пролетаріату. […] Не слід забувати, що революційне мистецтво не обмежене (щодо вибору сюжету) ні часом, ні простором, а співзвучність нашій добі зумовлюється не сюжетом як таким, а відповідною інтерпретацією його. Хронологічно далекий сюжет може звучати як найближча сучасність, коли подається за нашим настановленням та нашою методою. Я певен, що робітничий глядач виноситиме з "Золотого обруча" саме ту бадьору, вольову зарядку, що так потрібна йому в його сьогоднішній боротьбі за соціалізм", – пояснював Я. Мамонтов[2].

Відповідно до завдань нової української опери лібретист Я. Мамонтов і композитор Б. Лятошинський "дещо змінили фабулу літературного першоджерела… У їх версії один з основних героїв повісті, Максим, гине у тяжкій битві з поневолювачами. Додатково введено народно-символіч-

[2] Драматург Я. Мамонтов про "Золотий Обруч" // Мистецька трибуна. – 1930. – № 16. – С. 18.

ний образ ворожки-провісниці Маври, – як уособлення сумних народних дум, страждань і печалі. Її постать знадобилась, аби надати музиці більшої "романтичної епічності", наблизити виразовий комплекс до специфіки давньої (ще дохристиянської) обрядовості, котра довгий час панувала в побуті й віруваннях українських горян і якою пройнята вся повість І. Франка"[3].

Те, що здається сьогодні парадоксальним – зближення потреб пролетарського глядача і психологізованого романтичного письма І. Франка –мало певне підґрунтя. В обох випадках йшлося про соціальну утопію, окреслену більшовиками й начебто втілену тухольцями в минулому. Тухольська громада, її устрій, функціонування, способи самоорганізації – це омріяна Франкова утопія, яку він зреалізував у жанрі історичної повісті як письменник і виносив як ідеолог та діючий політик. Для мрійника Я. Мамонтова, публіцистика й мистецька критика якого рясніє утопічними проектами, в оперній реалізації "Захара Беркута" обидві Франкові утопії наче з'єднувалися, починали існувати в одному метафоричному часо-просторі сцени.

Метафора соціальної мегаутопії для Я. Мамонтова стала квінтесенцією образного рішення майбутньої вистави: за його задумом опера мала називатися не "Захар Беркут", а "Золотий обруч". На місці імені головного героя з'являлося словосполучення, витворене із двох сакралізованих понять – золото (найдорожче, найцінніше) й обруч (коло – оберіг, замкнений простір – внутрішній світ). Втім, такої соціальної утопії, створеної на національному матеріалі, радянські ідеологи не регламентували, й практично нічого із того, що планував Яків Мамонтов, не здійснилося.

Дещо інакше виглядає творчий задум композитора, який, певною мірою, сприйняв історичний матеріал повісті як міфологічний, співвіднісши його з легендарними переказами про давніх германців, чий епос був сюжето- і смислоутворюючим в операх Р. Ваґнера. Мужність, героїзм, відданість батьківщині, народові, всеперемагаюча любов – ці моральні імперативи й протилежні їм людські якості, як-от: ницість, хтивість, зрадництво стали програмними тематичними імпульсами музики Б. Лятошинського. Виходячи з цього, композитор створював оперу, подібну за своїми структурно-композиційними характеристиками до творів Ваґнера. Як писала свого часу М. Загайкевич, "у побудові образної системи твору Лятошинський спирався на принцип лейтмотивізму – наснаження оркестрової партії виразними темами-символами та їх активним розвитком. Лейттеми використані композитором широко і різноманітно: для характеристик окремих персонажів, почуттів, явищ"[4]. Ваґнерівські інтонаційно-мелодичні інтенції відчутні були також безпосередньо в музичному матеріалі.

---

[3] Гордійчук М. "Золотий обруч" // Музика. – 1990. – № 2. – С. 6.

[4] Загайкевич М. Вдруге – через 40 років // Музика. – 1970. – № 5. – С. 7.

Проте, виходячи з численних відгуків на три постави в Києві, Одесі та Харкові, надії ні Б. Лятошинського, ні Я. Мамонтова на успішну сценічну долю "Золотого обруча" не виправдалися. Різні й, водночас, взаємозумовлені складові оперного твору та його сценічної інтерпретації не були поєднані єдиними естетичними параметрами й перебували в конфронтації. Лібрето Я. Мамонтов створював за зразком класичної "старої" опери XIX ст.; музика була позначена новаторством і тяжіла до експресіонізму; режисерські рішення в Києві та Харкові нагадували монументальні інтерпретації опер Р. Ваґнера. Мистецький загал не сприйняв новаторського за своїми стилістичними характеристиками музичного матеріалу Б. Лятошинського, не зрозумів глядач і постановочних прийомів оперної режисури В. Манзія, М. Фореггера, сценографічних експериментів І. Назарова, О. Хвостенка-Хвостова й А. Петрицького.

В усіх трьох театрах, де була поставлена опера Б. Лятошинського, вона йшла під різними назвами: "Захар Беркут" – в Одесі, "Беркути" – в Києві та "Золотий обруч" – у Харкові. Заразом, радянська критика не схвалила наближення давньоукраїнського історичного матеріалу до соціалістичної дійсності, між двома утопіями не відбулося бажаного єднання, причини чого дописувачі вбачали в недоліках лібрето. "Опера "Захар Беркут" за твором Ів. Франка подає нам тяжку сторінку з життя Галичини, – писав один із критиків, – коли на Русь напала Золота Орда Чінгіс-Хана. Через усю оперу проходить кохання простого "смерда" Максима Беркута до доньки боярина Мирослави. Це кохання кінчається смертю Максима. Всю ж соціальну суть Франкового твору лібретист затушкував цим коханням. Нам дуже дивно, чому НКО (Народний комісаріат освіти – *Г. В.*) замовив композиторові Лятошинському написати музику до такого сюжету, що жодної соціальної вартості не має. Режисер Манзій (йдеться про київську виставу – *Г. В.*) всіляко домагався якогось соціального загострення цієї опери, щоб звести кохання на другий план і більше випнути боротьбу за землю громади і князя. Але ми вважаємо, що з також бажаною заміною непотрібного кохання – клясовою боротьбою – йому не пощастило" [5].

Вочевидь Яків Мамонтов як лібретист просто не зміг повністю переакцентувати твір Івана Франка, перевести зміст твору в необхідну замовникові площину соціального протистояння, зробити щось на зразок соціально-політичного памфлету. Численним критикам опери там бракувало класової боротьби. А можливості для її відтворення, зазначалось у публікаціях, були, бо треба було наголосити "на боротьбі вільної людності тухольців проти боярина, початок експлуатації, позаекономічної експлуатації, що через багато часу призвела до нової економічної експлуатації, повинні були акцентувати творці опери. Причина їхньої безсумнівної помилки полягає

[5] Д. Ш. Невдала спроба // Радянське мистецтво. – 1930. – № 19. – С. 8.

в тім, що вони не зрозуміли основного моменту марксівського мистецтвознавства, що для нового змісту потрібна нова форма. Вони хотіли вкласти можливий революційний зміст, момент первісної класової боротьби в рамці заяложеного оперового канону, де обов'язково одну дію моляться богу, золотому чи іншому обручеві, одну дію смерд кохає боярську дочку, одну дію ворожка передбачає смерть і одну дію переповнюють геройські, дійсно "оперові" вчинки всіх героїв разом"[6] [14, с. 319].

Всеукраїнська прем'єра опери Б. Лятошинського "Золотий обруч" відбулася в Одесі 26 березня 1930 р. Режисером виступив С. Бутовський, диригентом – С. Столерман, а сценографом І. Назаров. Борис Лятошинський надзвичайно болісно сприймав усі перипетії, пов'язані з процесом сценічного втілення свого твору в Одесі. У листі до Р. Глієра він писав: "Режисер непоганий. Він досить точно в усьому розібрався, і якщо я не згоден з ним в окремих деталях, то загальний характер і стиль постановки, як на мене, вірний. Біда лише в тому, що йому на кожному кроці вставляють палиці в колеса. Він українець (Бутовський), у театрі є сильна російська партія. Диригент Столерман поставився добросовісно до своєї роботи, але оскільки йому надали порівняно мало репетицій, то в оркестровій частині немає тонкої художньої обробки. Декорації порівняно хороші, але у всякому разі могли б бути і набагато сильніші та яскравіші. Є в них якась одноманітність. Що стосується артистів, то вони всі по можливості дали все, що могли, і проти них я нічого не можу сказати"[7].

Власне одеська критика обережно й неоднозначно поставилась до вистави. "Великий інтерес являє собою постава нової опери Лятошинського – "Захар Беркут", – відзначав рецензент. – Але сюжет запозичено з далекого історичного минулого, лібрето написано невміло, а модернізована музика надто складна для масового глядача. Крім того, постава була дуже громіздким конструктивом. Проте для української оперової сцени постава цього твору є велика театральна подія"[8].

Конструктивом критик називав щось на зразок монументальної багаторівневої піраміди, яка містилася в центрі сцени на тлі величезних геометричних малюнків на кількох завісах, що перекривали одна одну наче гігантські прапори. Геометризований і абстрактний розпис завіс, з намальованими на деяких з них великими знаками-ієрогліфами, мав водночас означувати гори і створювати масштабне, насичене містикою тло. Певною мірою таке просторове рішення й особливим чином організовані масові

---

[6] Ю. М. [Юмаров] Розмова в фойє. Початок театрального сезону // Глобус. – 1930. – № 20. – С. 319.

[7] Лятошинський Б. Епістолярна спадщина : у 2 т. – К., 2002. – Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Гліер. Листи (1914–1956). – С. 179.

[8] Шумський І. Підсумки зимового сезону // Радянське мистецтво. – 1930. – № 14. – С. 16.

сцени, в яких тухольці нагадували персонажів з "Кільця нібелунґів", було спорідненим з естетикою експресіонізму, з тим, що можна було побачити у фільмах німецького режисера Фріца Ланґа.

У Києві ж "Беркути" (під такою назвою тут була поставлена опера, щоб у глядача не виникли асоціації з наступною прем'єрою балету Д. Шостаковича "Золота доба") відкривали новий сезон 1930/1931 рр. Сценограф О. Хвостенко-Хвостов розташував на сцені пологі пандуси-півкола, що водночас формували образ простору Тухольської долини, оточеної горами, його замкненості, обмеженості – й величі, передавали символіку магічного золотого обруча й відповідали експресіоністсько-конструктивістським вимогам театру першої третини XX ст. З іншого боку, в цій поставі була присутня історична конкретика, зокрема в костюмах, перуках, гримах і пластиці.

Як зазначав з цього приводу Ю. Станішевський, "кожна розгорнута масова композиція, кожна скульптурно виразна й органічна мізансцена, кожна пластична чи декораційна деталь – все це живилося емоційно-філософським змістом і героїко-романтичними настроями талановитої музичної драматургії. … Сміливо поєднавши побутові й архітектурні деталі стародавнього гуцульського селища з умовною конструкцією, що заполоняла сцену і своїми різкими контурами на тлі бездонної блакиті нагадувала круті карпатські схили, художник майстерно переплів у єдиному декораційно-образному розв'язанні елементи колоритної етнографії з найновішими досягненнями тогочасної театральної техніки. А розшиті барвистими гуцульськими орнаментами, театралізовано-достовірні костюми ефектно виділялися на тлі колористичної гами гірських картин. І якщо в декораційно-художньому рішенні реалістичні побутові деталі цікаво злилися з символічними сценічними формами, то в режисурі спектаклю принципи життєво правдивої індивідуалізації героїв органічно поєдналися з узагальненою масштабністю композицій та переосмисленими прийомами "єдиного руху" і пластичної поліфонії"[9].

Утім, попри очевидність значних творчих здобутків київської постановчої групи, в місцевій пресі розпочалася надзвичайно гостра полеміка щодо вистави. Мистецькі питання в дискусії тісно перепліталися з питаннями політичними та соціальними. Навіть більше, в цьому випадку маємо показовий приклад критики критикою, оскільки перші, професійні, відгуки не задовольнили офіційних ідеологів і викликали, на догоду владі, заперечення фахових оцінок з боку інших дописувачів.

Першим виступив постійний рецензент "Пролетарської правди" Я. Юрмас, вмістивши на шпальтах газети розлогу й цілком схвальну стат-

---

[9] Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К.: Наукова думка, 1973. – С. 235-236.

тю. "Вокальні партії здебільшого написані в стилі драматизованого речитативу: тільки окремі монологи та хорові пісні мають пісенний склад. Як видно, автор поставив собі завдання дати музику, що була б органічною складовою частиною сценічної дії. […] Режисер Манзій опрацював оперу в тому монументальному плані, в якому написано й самий твір: величність рухів, сумарна колективність їх влучно підкреслює монументальність того епосу"[10]. Досить позитивно оцінив музичний матеріал і В. Івановський, почавши з того, що музика "яскраво ілюструє класову боротьбу. Опера розпочинається яскравою і сильною увертюрою, побудованою на трьох мотивах, що характеризують три моменти: золотий обруч (символ вільності й незалежності тухольців), любов Максима й Мирослави, смерть Максима. У подальшому показано […] ще десять музичних характеристик (лейтмотивів). Така кількість лейтмотивів, що супроводжують героїв, а також ілюструють окремі моменти драми, не лише не розпилює музичне ціле, а навпаки, сплітаючись і повторюючись кілька разів протягом опери, поєднує її окремі частини в єдине ціле, надаючи певну монументальність музичній формі"[11].

Однак далі почалося відверте цькування спектаклю: чи не третину обсягу одного із чисел "Радянського мистецтва" було присвячено "Беркутам", сторінки журналу рясніли фотографіями з вистави В. Манзія та О. Хвостенка-Хвостова й негативними відгуками, кількість яких зростала в геометричній прогресії і, зрештою, виявилась критичною. Рецензенти закидали "Беркутам" переважно відсутність справжнього революційного змісту, а Юрмасові – брак чіткої виваженої позиції. Його лаконічний опис сценографії О. Хвостенка-Хвостова, у якій використовувалося обертальне коло, що своєю формою влучно підкреслювало форму золотого обруча, став предметом іронії. Те, що здавалося Юрмасові точним і влучним, а саме зображення золотого обруча ще й на прапорі тухольців, рецензентові київського журналу "Радянське мистецтво" видавалося зайвим. "Невдале оформлення опери. Режисура заявляє, що стиль опери конструктивний. Це знов помилка. […] Оформлення "Беркутів" не конструктивне, а символістичне. Хіба дозволяє конструктивізм нічим не виправдане спускання другого золотого обруча з неба (одного було мало?), щоб більше підкреслити, що головне в опері – це той самий (кому потрібний?) золотий обруч. Хіба конструктивізм дозволяє ці мало кому зрозумілі гори, що їх виконано цілком символістично ? Символізм нам не потрібний. Це є хиба оформлення"[12]. Через місяць

[10] Юрмас Я. "Беркути" ("Золотий обруч") на сцені Київської опери // Пролетарська правда. – 1930. – 8 жовт.

[11] Ивановский В. Культура и искусство. "Беркуты" ("Золотой обруч") Б. Лятошинского // Киевский пролетарий. – 1930. – 9 окт.

[12] Юмаров. Не опанували форму // Радянське мистецтво. – 1930. – № 19. – С. 7.

опера була знята з репертуару й більше не поновлювалася в Києві протягом майже шістдесяти років.

У Харкові "Золотий обруч" з'явився останнім, у жовтні 1930 р., в режисурі М. Фореггера (диригент А. Маргулян, художник А. Петрицький) під своєю оригінальною назвою. Затримка з прем'єрою на столичній сцені сталася через те, що в приміщенні Харківського оперного театру навесні 1930 р. відбувався процес СВУ – гучна політична справа, яку розглядали публічно; було засуджено близько 45 представників української інтелігенції та видатних діячів культури, і про справу іронічно й болісно перешіптувалися: "Опера СВУ, музика ДПУ (Державне політичне управління, пізніше НКВС – *Г. В.*)".

Зрештою, і харківська вистава "Золотого обруча" одразу після прем'єри була визнана невдалою, хоча її рецензенти не вдавалися до таких поверхових закидів, як-то відсутність соціального й класового змісту. "Однією з причин невдачі цієї постави є тональна музика витонченого занепадницького та містичного характеру, незрозуміла та чужа для радянського глядача, – пояснював кореспондент журналу "Мистецька трибуна". – Але вина невдачі цієї опери не лише композитора, але й режисера, який, захопившись розв'язанням проблем абстрактних формалістичних досягнень, поглибив помилки композитора, ввівши елементи містики та занепадництва до самої вистави. Внаслідок цього опера за своїм загальним ритмом вийшла надзвичайно далекою від сучасних темпів реконструктивної доби, і її було знято з шести вистав"[13].

Спостереження різних дослідників переконують, що саме режисура М. Фореггера була позначена певними мистецькими відкриттями. "Особлива увага приділялась ретельній ритмо-пластичній розробці багатопланових і поліфонічних масових сцен. Тут режисер широко звернувся до "єдиного руху", але, спираючись на емоційно піднесену диригентську інтерпретацію А. Маргуляна, відтворив у розгорнутих пластичних композиціях не стільки ритмічну структуру, скільки образний лад музики композитора. В режисерській роботі М. Фореггера модний формальний прийом – "єдиний рух" набув повного ідейно-емоційного змісту, внутрішньої музикальності і став промовистим засобом розкриття незборимої єдності Тухольської громади"[14].

А як зазначив О. Чепалов, дослідник творчості М. Фореггера, "музичний стиль опери, підкреслено ораторіальний, який нагадує неспішні й урочисті опери Вагнера, визначив і характер постановочного рішення.

---

[13] Зубравський В. За реконструкцію оперового мистецтва // Мистецька трибуна. – 1931. – № 12. – С. 18.

[14] Станішевський Ю.О. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К.: Наукова думка, 1973. – С. 232.

Петрицький і Фореггер розміщували хор на сходинках конструктивістських декорацій, створюючи майже архітектурну композицію, яка одночасно нагадувала похмурі скелясті гори"[15]. Втім, саме сценічне оформлення А. Петрицького, на думку деяких рецензентів, було чи не найбільшою вадою спектаклю: "Він (А.Петрицький – *Г. В.*) дав цікаве оформлення, але виконав його в сірих та темних кольорах. Глядач взагалі звик, що Петрицький, так би мовити, грає фарбами, і був в деякій мірі розчарований"[16].

Поза тим, що харківська вистава створювалася в найбільш політизованій атмосфері, в її оцінці більшою мірою спрацьовували естетичні чинники, і це засвідчує зміну мистецьких орієнтирів у цілому: від аванґардного театру до театру "зрозумілих життєвих" форм, театру соцреалістичної стилістики. Адже саме на початку 1930-х років у театральній практиці СРСР розпочалося формування нового "імперського стилю", одним із найяскравіших виявів якого було функціонування на радянський сцені оперного й балетного жанрів. Зрештою, "імперській опері" не потрібні були ні класовий пролетарський зміст, ні аванґардний експеримент, оскільки її вимогам цілком відповідали такі класичні твори з російської історії, як "Князь Ігор" О. Бородіна чи "Борис Годунов" М. Мусоргського.

Не встигнувши визріти, українська нова опера, фундаментом створення якої мали стати визначні епізоди з національної історії, передчасно припинила своє існування. І справжнім заручником цієї ситуації виявився прозовий текст І.Франка, точніше – його подальше функціонування в мистецько-суспільних реаліях і, зокрема, на вітчизняній сцені. Контекст радянського мистецтва, у якому почав "жити" текст Франка, доти, власне, не відомий загалові Наддніпрянської України (майже кожна з рецензій на виставу розпочиналася переказом змісту – *Г. В.*), був винятково політизованим, а саме мистецтво – своєрідним дзеркалом, знаком радянського часу. Як зазначав Я. Мукаржовський, вивчаючи мистецтво, "необхідно розглядати художній твір як знак, що складається із чуттєвого символу, витвореного митцем, із "значення" (= естетичному об'єкту), що перебуває в колективній свідомості, та із ставлення до означуваного предмету, що тяжіє до суспільного контексту суспільних явищ"[17].

Опера "Золотий обруч" Б. Лятошинського, що в опосередкованому вигляді представляла текст Франка, повинна була стати знаком успішного колективного громадського життя, втіленого в символіці золотого обруча. Але мистецька контекстуалізація першотексту в радянських реаліях 1930-х

---

[15] Чепалов А. Судьба пересмешника, или Новые странствия Фракасса. – Харьков, 2001. – С. 131.

[16] Сіманцев Б. Зимовий сезон почався (Від харківського кореспондента) // Радянське мистецтво. – 1930. – № 19. – С. 17.

[17] Мукаржовский Я. Искусство как семиологический факт // Чешская и словацкая эстетика XIX–XX вв. : в 2-х т. – Москва : Искусство, 1985. – Т. 2. – С. 84-85.

років позбавила його самостійності й, відповідно, естетичної цінності, реанімувати яку могло лише нове успішне життя мистецького твору.

Здійснене на останній хвилі "політичної відлиги", у 1970 р., нове втілення "Золотого обруча" Б. Лятошинського на сцені Львівського театру опери і балету ім. І. Франка (тепер ім. С. Крушельницької), яке відбулося через сорок років після прем'єри в Одесі, має всі підстави й до сьогодні вважатися найкращим. Вистава, яку створили видатні майстри музичної режисури – Д. Смолич, диригент Ю. Луців – та художник Є. Лисик, вже після смерті композитора, у 1971 р., була удостоєна Державної премії ім. Т. Шевченка.

На відміну від першовтілення твору, де постановчі прагнення режисури, сценографічні експерименти художників-аванґардистів, музичний матеріал і текст лібрето не завжди узгоджувалися, у випадку постави цієї другої редакції "Золотого обруча" Б. Лятошинського, було знайдено щасливе врівноваження усіх вказаних компонентів. Зокрема, дописувач московського журналу "Советская музыка" К. Абуллаєв надзвичайно високо оцінив музично-сценографічне поєднання у спектаклі. "Лисик тонко музичний і сучасний у найкращому сенсі цього слова, – зазначав він. – Саме із музики виростає скупий, лапідарний і точний зображальний образ вистави. Лисик якнайменше прагне до конкретизації, до гри деталей. Він мислить образами – символами, тому що ними оперує і музика Лятошинського"[18].

На жаль, подібної вдалої музично-сценографічно-режисерської взаємодії не відбулося в останній поставі опери Б. Лятошинського за твором І. Франка у Київському театрі опери і балету ім. Т. Шевченка в 1989 р. У рецензентів були цілком справедливі претензії до режисури (постановник Д. Гнатюк) і до оркестру (диригент В. Кожухар), а особливо до сценографії (художник К. Сікорський)[19].

[18] Абуллаев К. Жизненность традиций // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 38.
[19] Гордійчук М. "Золотий обруч" // Музика. – 1990. – № 2. – С. 8-9.

ІВАН ФРАНКО:
МУЗИКОЗНАВЧІ РЕЦЕПЦІЇ

У давніх людей поезія і музика довго йшли рука об руку, поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але також в певній невідлучній від ритму музикальній формі. Розділ поезії від музики доконувався звільна, в міру того як чоловік винаходив різні музикальні інструменти, що позволяли репродукувати і продукувати тони і мелодії механічним способом, незалежно від людського голосу.

Іван Франко. “Із секретів поетичної творчості” (1898)

Тетяна ВОРОБКЕВИЧ

МУЗИКА В ЖИТТІ ІВАНА ФРАНКА[1]

Світ звуків приходить у життя людини різними шляхами: це звуки навколишньої природи, звуки діяльності людини у Всесвіті, звуки рідної мови та чужих мов і, як узагальнення, певна звукова сублімація – звуки музики. Завжди цікаво прослідкувати взаємовпливи суміжних мистецтв на їхніх творців. Постать І. Франка в музичному контексті привертає увагу дослідників уже давно. Ця тема є вдячною для дослідження передусім тому, що сам Франко залишив для неї багато дороговказів. Він був від природи музично обдарованим, мав добрий музичний слух, прекрасну музичну пам'ять, невеликий, цікавий тембрально баритоновий голос.

Перші музичні враження Франка пов'язані з народними піснями, які він почув у рідній хаті в Нагуєвичах. Знала багато пісень і любила співати мати – Марія з Кульчицьких. Вона належала до специфічного галицького суспільного прошарку – т. зв. "ходачкової шляхти". Спостерігаючи небуденну допитливість, кмітливість, потяг до знань свого сина, батьки віддають його "на науку" в нормальну школу отців Василіян у Дрогобичі. І навіть це навчання в початковій школі дає результати в загальному розвиткові Франка-дитини. У 10-річному віці він почав записувати народні пісні, які співала його мати, і дитячі враження від доторку до народного музично-поетичного багатства відобразив пізніше у вірші "Пісня і праця", написаному 1883 р.[2] :

"Мамо, голубко! – було налягаю.–
Ще про Ганнусю, шумильця, вінки!"
"Ні, синку, годі! Покіль я співаю,
Праця чекає моєї руки".

---

[1] *Першодрук:* Воробкевич Т. Музика в житті Івана Франка / Тетяна Воробкевич // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 55–69.

[2] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 74.

У 1867 р. І. Франко вступає до Дрогобицької гімназії. "Гімназіяльні студії, які пройшов я в Дрогобичі при всій бідності, серед якої довелося мені жити як ученикові з-під селянської стріхи, не були для мене таким тяжким часом, як догадувався дехто з тих, хто пробував на основі моїх літературних праць компонувати собі мій життєпис. Шкільна наука ніколи не була для мене страшною, а навпаки, все доставляла мені приємності в міру того, як розширювався обсяг мого знання". Це – Франкові "Спомини з моїх гімназіяльних часів" (1912). Різницю між яскраво відтвореною шкільною атмосферою в оповіданнях "Schqnschreiben" чи "Отець-гуморист" та подібними твердженнями Франка пояснюють пізніші спогади його однокласників. У галицьких початкових школах другої половини XIX ст. за погане навчання було узаконено фізичне покарання. Франко, талановитий учень, таких екзекуцій не зазнавав. Але на малого Івася, дитину добру й вразливу, покарання, яких зазнавали інші школярі, справляли гнітюче враження. Співчував покараним, розумів психологічні передумови невдалих відповідей учнів, пояснюючи їх хвилюванням і страхом: "Того неприємного почуття, що називається школярською тремою і не раз доводить молодих школярів аж до самовбивства, я не зазнав майже ніколи" [3].

У навчальній програмі Дрогобицької гімназії був предмет, який у різних джерелах називали "співи" або "теорія музики та сольфеджіо". Він був факультативним, як тоді називали – надобов'язковим. Викладав його від 1870 р. костельний органіст Альбін Коритовський, про якого написано в характеристиці, що він "ґрунтовно знає ноти... грає на органі, фортепіано та на різних духових інструментах, знає науку гармонії, контрапункту та інструментування". Курс співів за часів навчання І. Франка розділявся на три частини. Двічі на тиждень, у середу й суботу від 15 до 16 години вивчали теорію на основі таблиць, які видав сам учитель А. Коритовський. Далі наука співів розділялася за конфесіями. У середу від 16 до 17 години викладали спів церковний для греко-католиків, а в суботу – спів костельний за підручником Кунцика. На жаль, таке викладання сольфеджіо не дало можливості І. Франкові оволодіти нотною грамотою настільки, щоб вільно фіксувати звучання пісень нотами. Лише завдяки прекрасним музичним здібностям Франко запам'ятовував досконало інтонації кожної народної пісні, яку чув. Пізніше з його голосу вокальну складову пісні записали М. Лисенко, К. Квітка, Ф. Колесса. В гімназії І. Франко зібрав понад 800 пісень, почутих і записаних від матері та селян з Нагуєвичів ("Всіх розвідавєм" – таку ремарку залишив юний Франко поряд з текстом пісень, записаних у Нагуєвичах). Записував різний етнографічний матеріал і в

[3] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 39. – С. 39.

Дрогобичі. "Живучи на станціях у різних дрогобицьких міщан та передміщан, я знайомився залюбки з такими, що заховали в пам'яті багато старої руської міщанської традиції (назву тільки кравця Івана Гутовича та теслю Деревака, тоді в початку 70-х років, уже звиш сімдесятилітнього діда); від них і многих інших я списував немало етнографічного матеріалу, та іноді при помочі товаришів вишукував також інших оповідачів по передмістях, платив їм скромний почастунок і заставляв їх цілими ночами співати та оповідати всяку всячину" [4]. Записував народні пісні І. Франко і в трагічні моменти свого життя, навіть перебуваючи в тюрмі в 1877 р. у Львові та в 1880 р. в Коломиї. Знайти цікавий варіант народної пісні було для Франка радістю, незважаючи на сумні життєві обставини: "Мені пощастило в році 1877 у львівській тюрмі записати незвичайно гарний варіант сеї пісні ("Подолянка" – *Т. В.*) враз із мелодією... інтересну тим, що крім повноти тексту, подає майже бездоганно ритмічну форму пісні, майже у всіх інших варіантах значно попсовану" [5].

Зацікавлення народною піснею стало основою науково-етнографічної діяльності І. Франка. Як студент Львівського університету й член редакції журналу "Друг" він пропонує запровадити в журналі рубрику "Із уст народа", де будуть надруковані пісні з Белелуї, що їх зібрав Т. Кобринський; запис А. Павлик пісні з Косівщини "Мала вдова сина"; збірка весільних пісен-ладканок з села Лолин, у записах І. Франка (1876); казка про курочку рябу та інші. У 80-х роках XIX ст. у журналі "Світ" Франко започатковує рубрику "Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу".

Констатуючи зростання капіталістичних відносин у Галичині, яке спричинило виїзд селян до міст, їх еміграцію за океан, Франко передбачає зміну звичного ареалу поширення та збереження зразків народної творчості. На заклик Франка йому присилають з цілої Галичини записи найрізноманітніших збірок фольклору, що їх укладали ентузіасти – гімназисти, студенти, представники галицької інтелігенції. Під впливом Франка формується в Галичині школа фольклористики європейського рівня, до якої належать В. Гнатюк, Ф. Колесса, О. Роздольський, С. Людкевич та ін.

Франко звертає увагу на необхідність записувати та видавати не тільки тексти народних пісень, а й їхні мелодії, ініціює створення комітету, який працює в цьому напрямі. До комітету входять, крім Франка, О. Нижанківський, Д. Січинський, Ф. Колесса, О. Роздольський, М. Павлик. На переломі століть Франко головує в Етнографічній комісії Наукового това-

---

[4] Франко І. Галицько-руські приповідки. Етнографічний збірник. – 1905. – Т. 16. – С. V.

[5] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 42. – С. 331.

риства ім. Шевченка (НТШ) та ініціює видання цілої низки фольклорно-музичних публікацій: 230 пісень, які записав у с. Ходовичах на Стрийщині Іван Колесса та видав у збірці "Галицько-руські народні пісні з мелодіями" (1902) і 1529 пісень у збірнику "Галицько-руські народні мелодії" (1906–1907), який склав С. Людкевич, розшифровуючи фонографічні записи Осипа Роздольського.

Серед великої кількості (понад 50) науково-етнографічних праць Франка виділяються передусім "Жіноча неволя у руських піснях народних" (1883) та фундаментальні "Студії над українськими народними піснями" (1913). В архіві І. Франка зберігається величезна кількість різножанрових записів народної творчості, які дають уявлення про багатство фольклору Галичини кінця XIX – початку XX ст.

Згадуючи у зрілому віці навчання в Дрогобичі, Франко пише, "що ті літа, поминаючи деякі неприємні епізоди, все-таки були радісними літами моєї молодості" [6]. Приємними епізодами гімназіального життя, крім екскурсій в околиці міста та в Карпати, збирання грибів у лісах та ловлення риби, був "співацький хор без окремої організації, який складався з учеників вищих класів, охочих та здібних до співу" [7]. Франко зазначає, що хорова традиція в Дрогобицькій гімназії була тривалою і з "природи речі" хор складався лише з українців, оскільки учні латинського обряду не потребували хору, маючи в костелі орган. Серед друзів, які співали разом з ним у хорі, Франко згадує басів Танчука й Коростинського та тенорів Закревського й Демківа. З учасників хору професійним співаком став Юліан Закревський (1852–1915). Після закінчення гімназії він навчався у Львові в професора Карла Мікулі (згідно з інформацією в "Музыкальной энциклопедии", Москва, 1974). Про самого К. Мікулі, учня Ф. Шопена, відомо, що він викладав композицію, гармонію, контрапункт і фортепіанну гру в консерваторії Галицького музичного товариства у Львові й одночасно був диригентом оркестру та хорів цього товариства. Ю. Закревський продовжував науку співу у Венеції в Піццолаті, дебютував 1871 р. у Празі, співав на оперних сценах Венеції, Львова, Кракова, Варшави, Києва, Харкова. Від 1884 р. – соліст Великого театру в Москві, а з кінця 90-х років виступав у Казані. Він володів високим сильним голосом гарного тембру й прекрасною зовнішністю. Оперні партії з репертуару співака відзначалися виразністю та яскравою темпераментною грою. Його високо цінував російський співак Ф. Шаляпін. Особливо популярним Ю. Закревський був серед студентства. Втративши голос у 1907 р., він залишив сцену, займався педагогічною діяльністю, хворів і бідував. Місцева влада Казані не дозво-

[6] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 39. – С. 38.
[7] Там само. – С. 53.

лила організувати концерт 1913 р. на користь Закревського, вважаючи, що співак співчуває революціонерам.

Керівниками гімназіального хору у Дрогобичі, диригентами-аматорами ставали гімназисти, що мали домашню чи приватну музичну освіту. "Багато видатних композиторів Західної України, сучасників Франка, починало свою музичну кар'єру саме з "посади" диригента гімназичного хору: А. Вахнянин та В. Матюк – у Перемишлі, С. Людкевич – в Ярославі, Ф. Колесса – у Стрию"[8]. На початку 80-х років XIX ст. керував дрогобицьким гімназіальним хором О. Нижанківський.

Гімназіальний хор викликав цікавість у малого Франка. У вступному слові до збірки "Рутенці" він згадує, що в нормальній школі оо. Василіян його навчав співу вчитель Тиханський. На той час "основателем... гімназіального хору був Стеців, що прийшов до Дрогобича з Перемишля"[9]. У Перемишлі в гімназії співу вчив німець Нанке, композитор, який компонував хорові твори для греко-католицької літургії. "Стеців, прибувши до вищої гімназії до Дрогобича, зібрав деяких шкільних товаришів, здібних та охочих до співу, навчив їх початків нот і таким способом оснував учениць кий хор, якого традиція тяглася до моїх часів і далі"[10]. Після Стеціва диригентом хору був Аполлон Ничай (1847–1918). Франко, вступивши в гімназію, застав Ничая у випускному класі. Закінчивши студії, Ничай згодом працював гімназіальним учителем, почав цікавитися економікою та господарсько-промисловою діяльністю. Видавав, працюючи одночасно вчителем, спочатку в Станиславові, а потім у Львові часопис "Господарь и промышленникъ", а в 1883 р. став співзасновником та директором, разом з В. Нагірним, товариства "Народна торгівля".

Диригентами в гімназії були також Шипайло, який, очоливши хор, учив Франка початків нотного співу, та Карло Бандрівський (1855–1931), товариш Франка ще з початкової школи та подальше на все життя. К. Бандрівський, який пізніше одружиться з сестрою Соломії Крушельницької Осипою, студентом мешкав разом з Франком та Остапом Терлецьким (1850–1902) в одній квартирі на другому поверсі на вулиці Кляйнівській (тепер Каменярів). Під час навчання у п'ятому класі гімназії К. Бандрівський організував квартет, в якому Франко співав партію першого баса, тобто баритонову. Спів був "організуючим елементом для української шкільної і студентської молоді, зробився центром невеликої громади учеників, які, не маючи ані характеру, ані форми ніякого товариства й ніякої організації, від часу до часу сходилися на читання та на розмову.

---

[8] Загайкевич М. І. Франко і українська музика. – К., 1958. – С. 9.

[9] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 15. – С. 11.

[10] Там само.

Ми читали наголос поезії та драми, дебатували про порушені там думки – звичайно десь на вільнім місці за містом – і кінчали вечір співом, що лунав широко понад сонним Дрогобичем. Другим подібним центром був співацький хор, зорганізований моїм добрим товаришем Каролем Бандрівським. Оба кружки, з невеликими виїмками, складалися з тих самих осіб" [11]. Співали чотириголосні хорові твори та обробки народних пісень українських композиторів М. Вербицького, І. Воробкевича, І. Лаврівського, В. Матюка, а в 70-х роках М. Лисенка та П. Ніщинського. Самодіяльні гімназіальні хори часто виступали на святкових концертах у рідному місті, в гімназії, а також у містечках і селах, звідки походили хористи, справжні музиканти-ентузіасти. Гімназіальні хори іноді брали участь чи й самі виступали організаторами концертно-гастрольного провінційного життя Галичини. Про це згадують друзі-гімназисти Франка. "В 1873 р. на "Фомину неділю" запросив Франко наш хор з восьми осіб до себе в Нагуєвичі. Туди зайшли пішки, ночували в домі Франка, співали в церкві, а потім гостив нас тамошній парох Білинський, а також вдома – мама Франка... Пішки вернули ми до Дрогобича, співаючи і балакаючи" (Карло Бандрівський). "В четвертому класі, в надвечір'я Богоявлення, мав Франко якусь оказийну фіру і взяв мене з собою до Нагуєвичів. Там пізнав я його матір..., пам'ятаю, що дуже смакували мені пироги, яких я довший час не кушав. Так, у Франка перебув я дві доби, а одну цілу ніч мусили ми обидва на бажання старшого церковного братства ходити з ними на коляду, бо ж, головно, ми обидва співали, а старші братчики лише гуділи, тут і там нас по хатах гостили, і ми з того всього – як з їди так і через спів – були добре похрипли" (Михайло Кореневич)[12]. Добрий музичний слух і гарний голос викликав велику повагу серед гімназистів. І. Франко згадує "Теодора Савулу, селянського сина з Опарів, що в молодих літах мав дуже гарний голос і був добрим співаком, але як ученик ішов дуже слабо, так що під кінець року товариші звичайно випрошували в професорів, аби перепустили його з класу до класу" [13].

Традиції хорових мандрівок Франко підтримував й в студентські часи, й після арешту 1880 р. У студентському товаристві "Академічний гурток" Франко 1883 р. пропагує потребу досліджень народного побуту. Група студентів, зацікавлена цією проблематикою, об'єднується в "Гурток влаштування вакаційних мандрівок". Гурток ставив перед собою краєзнавчі та мистецько-просвітницькі цілі. Молодь під час канікул

---

[11] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 319.

[12] Іван Франко у спогадах сучасників / упоряд.: О. Дей, Н. Корнієнко Н. – Львів, 1956. – С. 88, 94.

[13] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 39. – С. 53.

знайомилася з рідним краєм, чудовою природою та селянським життям, виступаючи по селах з хоровими концертами. З огляду на це, до складу мандрівних груп добирали артистичну, музично та сценічно обдаровану молодь. Перша подоро ж відбулася влітку 1884 р. Почалася подорож у Дрогобичі, далі Борислав, Калуш, селище Урич, скали Довбуша біля села Бубнище, Станіславів, Коломия. У мандрівку вирушило 40 учасників, найактивнішою частиною яких були хористи. Під час подорожі на концертах співали обробки народних пісень, твори західноукраїнських композиторів та М. Лисенка. Серед мандрівників був також І. Франко, який брав активну участь у виступах, читаючи різноманітні історичні та культурологічні реферати. Після закінчення мандрівки Франко надрукував у львівському "Ділі" та у варшавській газеті "Правда" статті, де описав мету мандрівки, враження від неї, назвав найкращих співаків (Качмарського, Ставничого, Лигиновича, Гупала), які були "оздобою й славою хору". "Особливо велике враження зробив на публіку Шевченків "Заповіт" укладу Вербицького... Не менше подобалася... прекрасна пісня "Наша жизнь"... Вахнянина, котру хор... мусив повторити, причім... по кінцевих... словах "Ми не дамось, нас більше тут!" роздавались неумовкаючі ентузіастичні оплески" [14]. У 1885 р. студентська літня мандрівка охопила Поділля й Буковину. Концерти й відчити мандрівних студентів отримували щораз більший відгомін в українських громадах Галичини. І знову Франко – учасник мандрівки, читає лекції, популяризує цікаві для українства історичні, мистецькі, господарчі, суспільні ідеї. Серед хористів – майбутній оперний співак, тенор Євген Гушалевич. До Тернополя на студентський концерт приїжджає селянський хор села Денисова під керівництвом о. Йосипа Вітошинського. Обидва гурти виступають в одному концерті. Така єдність музично-культурного життя українців з активною участю "соціаліста" І. Франка викликає занепокоєння в австрійських жандармських колах. Франко, на жаль, мусить перервати мандрівку. У наступних студентських подорожах брали участь уже виключно хористи, від 12 до 16 осіб, які продовжували мистецьку концертно-пропагандистську працю. Ці ентузіасти започаткованих Франком мандрівних хорових концертів, об'єднавшись у 1891 р., створюють хорове товариство "Боян".

Українські мистецькі колективи в Галичині під владою Австрії, на жаль, не мали стаціонарних пунктів праці й вели мандрівний спосіб життя. Таким був і перший професійний український театр, створений при товаристві "Руська бесіда" 1864 р. Український театр був музично-драматичним, музика в його виставах була не супровідним елементом,

[14] Франко І. Вандрівка руської молодіжи // Діло. – 1884. – № 88.

а активною складовою спектаклю. Основу репертуару становили українські побутові та історичні драми з піснями й танцями та народні оперети ("Наталка Полтавка", "Москаль-чарівник" І. Котляревського, "Сватання на Гончарівці", "Маруся", "Шельменко" Г. Квітки-Основ'яненка, "Гаркуша" О. Стороженка, "Чорноморський побит" Я. Кухаренка, "Підгіряни" І. Гушалевича з музикою М. Вербицького, "Роксоляна" Г. Якимовича, пізніше "Назар Стодоля" Т. Шевченка та ін.). Музика, спів і танці надавали природності та художньої вартості тим виставам. Проте публіка вимагала розмаїття. Тому театр мусив ставити перекладні оперети, водевілі, музичні комедії, а також перероблені на мелодрами опери західноєвропейських композиторів. Австрійський уряд дав дозвіл українському театрові виступати у Львові дуже обмежений час. Решту театрального сезону трупа мандрувала від містечка до села, граючи вистави часто в надскладних умовах. Проте український театр любили в галицькій провінції, особливо чекала на нього молодь, хоча фінансовий бік театральної трупи завжди був дуже скрутним. За час навчання Франка театр "Руської бесіди" виступав у Дрогобичі декілька разів. У 1875 р. трупа перебувала в Дрогобичі три місяці, зігравши 43 вистави, серед яких одну на користь бідних учнів Дрогобицької гімназії. Театральну трупу очолював Омелян Бачинський. Ще раніше, потребуючи нового репертуару, дізнавшись про талановитого дрогобицького гімназиста, він замовляє Франкові низку перекладів та переробок. У 1873–74 рр. Франко працює над перекладами п'єси Ф. Раймунда "Марнотратник", оперети "Пенсіонерка" ("Пансіон") Ф. Зуппе, перекладаючи, переробляє оперету Ж. Оффенбаха "Прекрасна Єлена" на мелодраму, а оперу "Моряки в пристані" ("Залога корабля") австрійського композитора Й. Зайца (1832–1914) на оперету. Усі твори, крім "Марнотратника", – опереткового жанру з великою кількістю арій, вокальних ансамблів, отже, за законами жанру, мусять відзначатися легкістю сприйняття. Праця над перекладом такого тексту вимагає не тільки доброго знання мови та законів поетики. Такий переклад передусім вимагає розуміння специфічної закономірності побудови музичної фрази, відчуття музичного ритму, смислових акцентів, якнайтіснішого поєднання словесного та нотного змісту й підтексту. Перекладач мусить проспівувати перекладений текст, перевіряти на слух поєднання музично-поетичного матеріалу. Оскільки ці п'єси з успіхом ішли в театрі, є підстави констатувати, що І. Франко мав дуже добрий як поетичний, так і музичний смак, надзвичайно розвинене музичне чуття.

Ймовірно, саме тоді зародилася у Франка звичка писати віршовані тексти, наспівуючи мелодії. Про це згадує В. Щурат (1871–1948): "Він ніколи не засідав до писання віршів з пером в руці над папером. Коли на-

росла гадка, коли назріла до вислову, він мусив мати рух. Ідучи вулицею чи ходячи по кімнаті, висвистував собі наперед різні строфічні мелодії, щоб знайти відповідну форму. Знайшовши, вкладав у неї слова, мугикаючи їх під ніс, так довго, поки не одержав співної стрічки одної, другої, третьої, четвертої, поки ціла строфка, як говорив, не починала співати. Осягнувши співність строфи, добирав для неї щораз поправніших римів. Коли і се скінчив, тоді брав клаптик паперу і списував готове, строфа за строфою, уступ за уступом" [15]. Така своєрідність "виспівування" поезії правдоподібно стала причиною надзвичайно цікавого музичного втілення творів Франка. Якщо композиторові вдається пройти такий самий шлях, вловити те внутрішнє "музичне дихання" слова, то виникають такі музично-поетичні шедеври, як "Вічний революціонер", "Не забудь юних днів", "Безмежнеє поле" М. Лисенка, "Як почуєш вночі" Д. Січинського, "Місяцю-князю" В. Барвінського, "Ой ти, дівчино, з горіха зерня" А. Кос-Анатольського і надзвичайно цікавий, імпресіоністичний романс на той сам текст С. Людкевича, кантата М. Скорика "Весна" та багато інших.

Надзвичайна музикальність Франка відобразилася і в його власних художніх творах. Передусім, це світ звуків, музична "насиченість" певних подій у творі. Причому звучання музики завжди емоційно сприйняте в часі, розкрите в наскрізному поступальному розвиткові. І. Франко вловлює кожну інтонаційну ланку, відображає весь спектр емоцій, які формуються під час звучання музики – чи народної пісні, чи твору класичної музики. Музика у творах Франка співзвучна настроям дійових осіб, підсилює або контрастує з ситуацією. У незакінчених повістях "Не спитавши броду" [16] та "Дріада" [17] , які мають автобіографічні мотиви, народні пісні органічно вписуються в текст, створюють відповідний колорит, в них приховано акумулюється ідея твору.

Поштовхом до написання драми "Украдене щастя" стала пісня "Про шандаря". Ця пісня виникла як відображення трагедії, що розігралася наприкінці XIX ст. в одному з прикарпатських сіл. П'ята сцена драми починається жартівливою піснею про журавля. У контексті драми якраз ця пісня звучить зловісно:

Ой я тому журавлю
та бучком ноги поломлю.

---

[15] Іван Франко у спогадах сучасників / упор. О. Дей, Н. Корнієнко. – Львів, 1956. – С. 241.

[16] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 18. – С. 404.

[17] Там само. – К., 1979. – Т. 22. – С. 94.

Ще однією з майстерних сторінок Франкової прози, де введено музичний елемент, є сцена вбивства Регіною свого чоловіка в повісті "Перехресні стежки". Пісня передвіщає подальшу трагедію Регіни, але так моторошно, а разом з тим делікатно, як це може бути тільки в трагічно-сумній народній пісні.

Ой вербо, вербо, кучерява,
Ой, а хто ж тебе скучерявив?
Скучерявила темна нічка,
Підмила корінь бистра річка.

Ця сцена, виписана Франком у певному темпоритмі, розгортається як музично-симфонічне полотно.

Твори так званої класичної, поважної професійної музики були цікаві Франкові, він розумів їх глибоко та своєрідно. Прикладом такого емоційного сприйняття музики, її впливу на психічний стан людини, на викристалізовування прихованих почуттів під час слухання музичного твору є оповідання "Вільгельм Телль"[18]. Це оповідання якоюсь мірою можна вважати студією психоаналізу, де медіумним компонентом є музика опери Россіні "Вільгельм Телль". Спільні патріотичні почуття двох молодих людей стали передумовою їхньої закоханості. Музика опери, сповнена пафосу визвольної боротьби, яку молоді люди слухають разом у театрі, увиразнює сумніви дівчини щодо спільності їхніх поглядів. На основі конфлікту між загостреним музикою емоційно-психологічним станом дівчини та прозаїчним, кар'єрним прозрінням молодого чоловіка, який "визувся" з патріотизму молодості, наступає розрив їхніх стосунків. Описаний Франком процес формування емоційного стану двох різних людей під впливом музики робить оповідання з формально тривіальним сюжетом незвичним, яскравим, цікавим за літературною формою.

Серед інших творів поважної музики оперу Д. Россіні "Вільгельм Телль" Франко згадує у невеликій повісті "Сойчине крило". Герой повісті, "відлюдьок", складає план святкування свого сорокового дня народження, яке припадає на Новий рік. "Перша точка: Россінієва увертюра до "Вільгельма Телля", виконана на фісгармонії. Моя улюблена композиція – вводить мене звичайно в поважний та при тім бадьорий настрій. Потім оглянемо хризантеми, обнюхаємо геліотропи та туберози в салоні... Потім прочитаємо новий нумер "Neue deutsche Rundschau", а властиво Уайльдову статтю про Христа – що то такий майстер стилю і такий хоробливо-новочасний чоловік сказав нового на сю тему?" [19] У цих словах чи не криється

[18] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т 16. – С. 193-200.
[19] Там само. – К., 1979. – Т. 22. – С. 57.

туга І. Франка за неможливістю пережити музичний твір, виконуючи його самому. Таку ж тугу за грою на фортепіано в українській літературі ще можна знайти в О. Кобилянської в новелі "Impromtu phantasie" та в Лесі Українки в елегії "До мого фортеп'яно".

Багато роздумів Франка про музику є і в його листуванні. Зокрема, цікавий лист до Уляни Кравченко, написаний у грудні 1883 р.: "...Мені остається тільки... переписати обіцяні вірші... Жаль, що не можу Вам передати понурої, та дикої мелодії сеї пісеньки... Не менший жаль, що не знаєте й мелодії до "Похоронів", здається композиції Шуберта; обі ті пісні уклав я до мелодії і після мелодії, співаючи, і тільки в співі вони можуть зробити враження" [20].

Яка ж понура й дика мелодія австрійського композитора Ф. Шуберта могла справити таке враження на Франка? Серед пісень Шуберта є декілька, пов'язаних змістом зі смертю: "Дівчина і смерть", "Похоронний дзвіночок", "До смерті" та ін. Але в Шуберта є й пісня на слова Г. Гайне "Двійник" ("Doppelgdnger") – "Тиха ніч, спокійно всюди", у якій ідеться про нічну прогулянку містом. На одній з вуличок герой пісні побачив відчинене вікно, а посередині кімнати – катафалк. Відчувши внутрішній неспокій, він намагається побачити, хто ж лежить в труні. "Це був я" – останні слова пісні.

Подібна ситуація є центральною сценою поеми І. Франка "Похорон". Франко у вступі до поеми писав: "Легенда про великого грішника, що навертається на праведний шлях візією свого власного похорону, стрічається часто в житіях святих та пришпилилася в Іспанії до оповідань про грішне життя Дон-Жуана де-Теноріо... Я дозволив собі змодернізувати стару легенду, лишаючи, зрештою, її основу незмінену з усіма її алегоріями і символами"[21]. Отже, Франко сам дає вказівки, але... десь у підсвідомості звучить дика й понура мелодія Шуберта...

Ще одним з перекладних творів Франка, тісно пов'язаних зі світом музики, є "Моцарт і Сальєрі" О. Пушкіна [22]. Переклад здійснено в січні 1914 р., у квітні 1914 р. Франко написав до нього невелику післямову. Коментуючи події драми Пушкіна, він подає об'єктивні відомості про ці події: "Драматичний образок Пушкіна "Моцарт і Сальєрі" має дуже мало спільного з властивою біографією великого німецького музика. Він... вмер природною смертю в досить скромних маєткових обставинах. Пушкін у своїм прекраснім драматичнім образку представив Моцарта перед самою смертю значно молодшим, зовсім здоровим, веселим і безтурбот-

[20] Кравченко Уляна. Пам'яті друга. – Львів: Каменяр, 1966. – С. 126
[21] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 5. – С. 54.
[22] Там само. – К., 1978. – Т. 11. – С. 214.

ним, коли натомість дійсне життя Моцарта, особливо в останніх роках, було досить невеселе задля матеріальних клопотів... Його отруєння через завидющого італійця-музику Сальєрі видумав сам Пушкін. Сей італієць, Антоніо Сальєрі, роджений у р. 1750, жив справді в Відні, написав декілька опер і вмер у р. 1825. Він удержував у Відні школу музики, з якої вийшли такі майстри німецької музики, як Бетовен, Франц Шуберт і Ліст". Цікаво, що подібні висновки зробив авторитетний швейцарський музикознавець Гаррі Гольдшмідт у книжці "Франц Шуберт – життєвий шлях" (1954). Він вказує, що в Сальєрі вчилися три покоління композиторів, серед яких Бетовен, Гуммель, Шуберт, Ліст і, на прохання вмираючого Моцарта, – його наймолодший син Франц Ксавер. Сальєрі дійсно був суперником Моцарта. Легенду про таємне отруєння Моцарта Г. Гольдшмідт остаточно відносить до царини фантазії, яка поширилася завдяки відомій маленькій трагедії Пушкіна. Порівняння обидвох джерел ще раз засвідчує ретельний підхід Франка до фактів у кожній науковій розвідці з будь-якої галузі.

Франко "музику знав добре і мав багато підручників..., в котрих трактовано про музику", згадувала Дарія Глібовицька, донька священика з Бережан [23]. Про любов до книжок згадував і К. Бандрівський, жартуючи, що малий Івась, учень початкової школи, "за книжками ходив між люди – як лис за курми" [24]. Любов до книжок стала поштовхом до збирання величезної власної бібліотеки. Серед Франкової колекції давніх рукописів і стародруків є п'ять нотних Ірмолоїв з кінця XVI до початку XIX ст. Ірмолой (від грецького – ірмос – буквально сплетіння) – збірник літургічних і церковних піснеспівів, записаних одноголосно, п'ятилінійковою нотацією. Це збірники найдавніших зразків української професійної музики. Франко не тільки віднайшов і зберіг від знищення ці пам'ятки української музичної культури, але й досліджував їх разом з іншими стародруками. У наукових планах Франка було написання докторської дисертації на тему "Церковні пісні XVII і XVIII ст.". У листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. Франко подає детальний зміст і план наукової праці. Серед досліджуваних тем: церковно-релігійні пісні на Сході й Заході; релігійні й церковні пісні на Русі, їхній зв'язок з реформаційним рухом, з школою та драмою; огляд суспільної історії України в XVII – XVIII ст.; форма й музика пісень. Франко досліджував пісні, які виконували на Різдво, на Богоявлення, на Стрітення; про успеніє Марії, про Петра й Павла, про Іллю. Франко пише далі в листі: "...порушую я... далеко більше речей, аніж можна в так тісних

---

[23] Іван Франко у спогадах сучасників / упоряд.: О. Дей, Н. Корнієнко. – Львів, 1956. – С. 256.

[24] Там само. – С. 84.

рамах докладно обговорити. Одно тільки можу сказати, що ніде досі я не зупинявсь на формальностях, а всюди старавсь добиратися до суспільного ґрунту, – чи всюди з поводженням, то питання” [25]. Однак з часом І. Франко відмовився від цієї теми.

В українській і в польській пресі І. Франко надрукував низку статей та рецензій про сучасне йому музично-концертне й театральне життя України, про нові музикальні видання, про подальші напрями розвитку української музики. Серед них полемічно важливими є “Музика... та й годі” та “Думки профана на музичні теми”.

Увага до книжки стала додатковою спонукою для написання статті “Музика... та й годі”[26]. Як назву статті вжито рядок з “І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє” Т. Шевченка. Прекрасно орієнтуючись в західноукраїнському музикознавстві, І. Франко не міг не звернути уваги на видання двох книг українського композитора, музикознавця, фольклориста й музично-громадського діяча Порфирія Бажанського (1836–1920) “Історія руского церковного пінія” (Львів, 1890) та “Малорускій музикальний народний тон” (Львів, 1891). Він вказував, що тоді в Галичині були знані два малі підручники Івана Кипріяна (1856–1924) та Віктора Матюка (1852–1912). Книги Бажанського – це “перший крок до самостійної наукової роботи на полі, на котрім досі у нас майже ніщо не роблено”[27]. Цінність Франкової статті в тому, що автор порушив проблеми методології досліджень у музикознавстві. Невиробленість методів наукового пошуку, вказує І. Франко, привело П. Бажанського до неправильних висновків про окремішність розвитку українського музичного мистецтва, його ізоляцію від загального музично-історичного процесу. Тільки правильно, детально розроблений метод, який охоплює музикознавчі й історичні обставини, може дати потрібний результат на підставі наукового аналізу.

Постать о. І. Кипріяна[28] , про якого згадує І.Франко, варта більшої уваги наших сучасників. Іван Кипріян (1856–1924)[29] – український греко-католицький священик, громадський діяч, композитор. Згадує про нього І. Франко в листі до М. Павлика від 16 квітня 1879 р. “Тими днями о. Ільницький вигнав власною волею і ухвалою конференції студента 8 кла-

---

[25] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 238.

[26] Там само. – К., 1980. – Т. 28. – С. 132.

[27] Там само.

[28] Див. також: Жаровський О. Життя та діяльність отця Івана Кипріяна // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2002. – Вип. 2. – С. 192–212. (Ред.)

[29] Дати смерті в примітках до текстів 50-томного видання Франкових творів не вказано (натомість стоїть знак питання).

су 4 локації Кипріяна за то, що сходився з Франком” [30]. Двічі буде згадано І. Кипріяна у рецензіях Франка на музикознавчі праці П. Бажанського “Музика... та й годі” та “Руська народна музична гармонія”. І. Кипріян висвятився у 1883 р. Через два роки опісля написав та видав “Учебник початкових відомостей музики і співу”. Був парохом у містечку Немирів Рава-Руського повіту. Засновував читальні, керував “Просвітою” на Равщині. Організував духовий оркестр і дефілював з ним вулицями Львова під час “Сокільського здвигу”. Був композитором, писав церковну музику. На кожних виборах до галицького сейму та віденського парламенту виступав на всіх передвиборних вічах Равщини й Сокальщини й активізував села та містечка. Незважаючи на поважний вік, зголосився у 1918 р. до Української галицької армії (УГА), перебував у її лавах під час відступу за Збруч у липні 1919 р. та у воєнній кампанії на Наддніпрянській Україні. Взимку 1919–1920 р. УГА опинилася в катастрофічній ситуації – без політичного проводу, без засобів до життя, без тилу, знищувана епідеміями тифів. Десятки тисяч хворих стрільців і старшин заповнили всі шпиталі, казарми й приватні помешкання. Це був справді “чотирикутник смерті”. І. Кипріян підтримував на дусі, сповідав, причащав важкохворих та закривав очі померлим... У такому розпачливому положенні було укладено тимчасове перемир’я з більшовиками. У квітні 1920 р. після трагічної смерті сина Віктора І. Кипріян виїхав разом з іншими старшинами УГА в Радянську Україну. Там був репресований і засланий у концентраційний табір у Сибіру; у 1924 р. І.Кипріян перебував у бараці А-332, особистий табірний номер в’язня – 8986. Крім дорослих в’язнів розмістили 70 хлопчиків до 5 років. Це були діти, народжені в таборі. Табірні норми не передбачали для них ні одягу, ні харчування. Вони носили обдерте та брудне лахміття, яке викидали дорослі в’язні. Харчувалися тим, що залишалося після роздачі їжі. Один зі співв’язнів о. Кипріяна згадував, що ті діти рідко доживали до 5 років, “очі їх дивилися на світ поглядом голодного вовка, запертого в клітку, де голод є такий звичайний, як і неволя. Отець Кипріян був тимчасовим опікуном тих маленьких кандидатів на смерть..., бо до них сторожі не хотіли навіть доторкатись, так страшно смерділи їх болячки”[31]. Не знаючи російської мови, о. Кипріян говорив до дітей по-українськи короткими реченнями. Вони розуміли священика та горнулися до нього. Час до часу в’язнів розстрілювали. За день до страти їх переводили в клітку без даху за колючим дротом. І. Кипріян та один із в’язнів, віруюча людина – білогвардійський полковник Калядін – прокопали підземний лаз до клітки, через який пролазив отець, сповідав людей, приготовляючи їх до

[30] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 11. – С. 214.
[31] о. Лебедович Іван. Полеві духовники УГА. – Вінніпег, 1963. – С.143.

останньої миті життя. Дізнавшись від інших в'язнів, що "чергового дня 20 дітей мали розстріляти,... що тієї страшної холодної ночі вони були заперті у клітці без даху і питалися про Отця, він рішив за всяку ціну дістатися до них... Отець Кипріян... родився... у Західній Україні і дуже любив білу, чисту одежу. Вірив твердо, що в хвилині його смерті святі у небі дадуть йому чисту сорочку, замість обдертих лахів... Страшна сніговія лютувала надворі. Здається, нема нічого страшнішого, як сибірська заметіль, курява, пурга... Заметіль тривала чотири дні і розстріл відложено на пізніше. Як метелиця скінчилась, то сторожі знайшли тіло отця Кипріяна в клітці разом з замерзлими дітьми. Він ще тримав руку одного хлопчика"[32]. Тіла покривав білий сніг...

Цей спогад співзвучний з рядком сонета "Прованс. 1. Бернар де Вентадур" українського поета-неокласика Ю. Клена (Освальда Бургардта) (1891–1947): "А божий сніг злітає як причастя" (Бернар де Вентадур – прованський трубадур XII ст.)

У статті "Думки профана на музичні теми" І. Франко торкається не оцінки творчості Д. Бортнянського, як часто прийнято вважати, а напрямів розвитку сучасної композиторові української музики. "Його композиції – релігійні, пройняті глибоким релігійним духом і гідно можуть стояти обік найкращих західних композицій на органи та оркестри, але вони зовсім не церковні, не відповідні духові східної церкви... Можна дуже хвалити композиції Бортнянського, та все те будуть похвали з погляду концертової естради" [33]. Франко відчув зв'язок музики Бортнянського з великими ораторіями західноєвропейських композиторів, адже такі монументальні хорово-оркестрові твори, як, наприклад, "Реквієм" В. А. Моцарта, переростають рамки прикладної погребальної меси. У статті для газети "Kurjer Lwowski" (1892, № 242) Франко пише про Бортнянського як про "геніального композитора псалмів, руських мес і інших численних композицій в області церковної музики... В його композиціях руська церковна музика досягла своєї верхівки. Його псалми можуть гідно стояти поряд з релігійними композиціями Гайдна і інших західноєвропейських митців, перевищуючи їх щодо простоти стилю, який вимагає дух східної церкви".

У цій статті І. Франко торкнувся актуальної теми розвитку української професійної музики в Галичині XIX ст. Серед української молоді тоді мало хто навчався в консерваторіях Львова, Відня чи інших міст. Добру музичну освіту українці Галичини XIX ст. отримували в духовних семінаріях, де музичні предмети викладали справді ґрунтовно.

---

[32] о. Лебедович Іван. Полеві духовники УГА. – Вінніпег, 1963. – С. 143-144.

[33] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 36. – С. 53-54.

Це сприяло тому, що більшість галицьких композиторів була священиками. Зрештою, подібна ситуація в усій Західній Європі до XVII ст. Вихованим на канонах церковної музики молодим галицьким композиторам другої половини XIX ст. Бортнянський, на думку Франка, "заслонив собою... увесь світ"[34]. Франко закликає молодих галицьких композиторів не наслідувати лише один напрямок, а розвивати музичне мистецтво різнобічно.

І. Франко не був професійним музичним критиком, не був і аматором, який би регулярно співав у хорах; відвідував рідко концерти поважної музики, але його музикальність, глибока зацікавленість шляхами розвитку української музики привернули до нього багато знайомих, товаришів і друзів серед музикантів та музично обдарованих людей. У шкільні роки хоровий спів здружив Франка з К. Бандрівським, подарував пережиття щасливих хвилин колективного співу.

Кохання до Ольги Рошкевич дало можливість молодому Франкові познайомитися з незнаним йому до того часу домашнім музикуванням. Сестри Ольга та Михайлина Рошкевичі вчилися співу та гри на фортепіано й отримали добру музичну освіту. Фортепіанні твори, які грала Ольга, свідчать про її гарний музичний смак та зацікавлення високими зразками української музики. Доказом цього є лист М. Павлика до М. Драгоманова про перебування в Лолині в родині Рошкевичів, де він "оживав при фортепіано та Лисенковій музиці"[35].

У 80-х роках XIX ст. молодий І. Франко береться до активної журналістської й творчої праці. У цей час компонують свої перші значніші твори В. Матюк (1852–1912), І. Кипріян (1856–1924), дещо пізніше О. Нижанківський (1862–1919) та Д. Січинський (1865–1909). З ними всіма Франко підтримував дружні стосунки. В. Матюк був першим композитором, який створив музику до твору І. Франка. Це музика до ще юнацької п'єси Франка "Три князі на один престол", написаної в 1876 р. й поставленої на сцені аматорською студентською театральною трупою. Приятельські стосунки лучили І. Франка й В. Матюка упродовж усього життя.

Знайомство І. Франка з О. Нижанківським почалося в середині 80-х років XIX ст. У 1884–1885 рр. О. Нижанківський відбував однорічний термін військової служби у Львові. Налагодивши зв'язок із львівською студентською молоддю, він відвідував збори "Академічного гуртка", активним учасником якого був І. Франко. Тоді ж О. Нижанківський написав хор на слова І. Франка "Не гармати грають нині", який виконано на декламаційно-музич-

---

[34] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 36. – С. 54.

[35] Павлик М. Лист до М. Драгоманова // Література і мистецтво. – Львів, 1941. – № 5. – С. 46.

ному вечорі "Академічного гуртка" на початку 1885 р. Крім того, О. Нижанківський разом з декількома гімназистами започаткував видання серіями найпопулярніших творів українських композиторів під назвою "Бібліотека музикальна". Це було перше українське нотне серійне видання в Галичині, і його у своїх рецензіях і статтях постійно високо оцінював І. Франко. У пізніші роки, коли О. Нижанківський став священиком, І. Франко часто гостював у нього, приїздив ловити рибу. Під час виборів до австрійського парламенту в 1897 р., підтримуючи Франка, Нижанківський агітував проти іншого кандидата. Суперником І. Франка був граф Борковський, власник маєтку в с. Довжанка – парафії О. Нижанківського. І. Франко програв вибори, а Нижанківського перевели до злиденного села Качанівки.

Д. Січинський почав співпрацю з І. Франком 1894 р. в комітеті, який планував збирати й видавати друком записи текстів і мелодій українських народних пісень. Д. Січинський був першим українським галицьким композитором, який не займався ніякою іншою діяльністю, крім музичної, тому жив у дуже складних матеріальних умовах. Обидвох митців цікавили шляхи розвитку української музики, підтвердженням чого є листи Д. Січинського до І. Франка, які зберігаються в архіві письменника.

Продовжували тоді працювати у Галичині й композитори старшого покоління П. Бажанський (1836–1920), І. Воробкевич (1836–1903) та А. Вахнянин (1841–1908). Вони мусили бути передусім суспільними діячами, організаторами музичного життя. Ровесники Франка – молодше покоління громадських діячів – відрізнялося від своїх попередників радикальнішими суспільними поглядами. І. Франко часто сперечався з композиторами старшого покоління, гостро критикував їхню музику в пресі, але водночас високо цінував їх жертовну працю на ниві української музичної культури, підтримував особистий зв'язок та листувався з ними.

Як найтісніша дружба та глибокий взаємовплив поєднали І. Франка з М. Лисенком (1842–1912). Особисте знайомство цих двох Велетнів української культури відбулося в лютому 1885 р. в Києві. М. Лисенко працював саме над оперою "Тарас Бульба", а також втілював свій грандіозний задум створити своєрідну антологію обробок українських народних пісень для голосу й фортепіано. У середині 80-х років уже готував IV випуск. Під час перебування Франка в Києві Лисенко записав від нього двадцять дві народні пісні, п'ять з яких помістив у IV випуску "Збірника українських народних пісень" (1886). Вдруге І. Франко відвідав Київ 1886 р. Обидва митці багато розмірковували над проблемами української культури. Ці розмови продовжилися листовно: між Франком і Лисенком зав'язалося активне листування. Лисенко першим звернув увагу на незвичайну музикальність Франка при виконанні українських народних пісень.

Втретє І. Франко зустрівся з М. Лисенком у грудні 1903 р. на святкуванні 35-річчя творчої діяльності композитора у Львові. Ювілей Лисенка став справжнім святом української культури у Галичині. І. Франко був одним з найактивніших учасників святочних подій. У "Літературно-науковому віснику" за 1904 р. він помістив велику статтю "Лисенкове свято в Австрії", в якій передано захоплення всієї галицької громадськості величним відзначенням визначного для української культури ювілею.

І. Франко мав великий вплив на передову частину гімназистів та студентства. Його авторитет був особливо високим поміж молодими людьми, які потім стали музичними діячами. Це передусім етнографи Ф. Колесса (1871–1947) та К. Квітка (1880–1953), композитор С. Людкевич (1879–1979). На початку XX ст. К. Квітка разом зі своєю дружиною Лесею Українкою відпочивав у Карпатах у с. Буркут. Туди, побачитися з ними, відпочити та половити рибу, приїхав на три дні І. Франко. Тоді й записав К. Квітка з голосу І. Франка 32 пісні, 26 з яких було опубліковано в 1922 р. З пісень, записаних К. Квіткою, дві використала Леся Українка до "Лісової пісні", вміщуючи їх у нотному додатку до п'єси.

Уже важко хворий І. Франко, відчуваючи потребу зберегти мелодії народних пісень, в 1912 р. звертається до Ф. Колесси з просьбою записати з його голосу низку народних пісень. "Франко співав приємним баритоновим голосом, співав зовсім просто і природно, так, як співають наші селяни, без афектації, без концертних манір, проте його спів чомусь глибоко зворушував... Не раз важко доводилося... вловлювати їх ритм, вільний, із відтінком речитативу. Тоді Франко повторював терпляче пісню по кілька разів" [36]. Ф. Колесса записав від І. Франка 30 пісень. На основі цих записів та особистих спогадів про письменника Ф. Колесса написав наукову працю "Улюблені пісні Івана Франка", яку опублікували в 1946 р.

Знайомство С. Людкевича з І. Франком започаткувалося відзначенням 25-річчя діяльності письменника в 1898 р. Студентська молодь організувала до цієї дати концерт. За музичну частину відповідав 19-річний С. Людкевич. Оскільки для концерту бракувало творів, написаних на тексти Франка, Людкевич створив велику кантату з інструментальним супроводом "Вічний революціонер". На концерті прозвучали два фортепіанні твори Лисенка й Ліста у виконанні відомої піаністки Ольги Окуневської, яка здобула музичну освіту у Віденській консерваторії та деякий час училася в М. Лисенка в Києві. До 1923 р. вона вчителювала в Перемишльському дівочому ліцеї, багато концертувала в Галичині. "З музичного боку як програмою, так і виконавцями цей концерт був...

[36] Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях Ів. Франка // Народна творчість. – 1941. – № 1. – С. 35.

скромний... Але настрій присутніх був радісний і бадьорий, і щиросердечний... Від цього 25-літнього концерту... почалось пожвавлення на музичному полі. Члени "Академічної громади" стали більше цікавитися співом і вписуватись у члени "Бояна", а звідти виділились у самостійний хор "Бандурист"[37]. Будучи головою Етнографічної комісії НТШ, І. Франко доручив С. Людкевичу розшифрувати записи народних пісень, які зробив на фонографі відомий збирач фольклору, вчитель О. Роздольський. Науково опрацьовуючи цей матеріал, готуючи його до друку, С. Людкевич засягав порад у І. Франка. "Як фольклорист-науковець... він чудово орієнтувався не тільки у тематиці, змісті слов'янських народних пісень, але також в ознаках мелодійно-ритмічної структури... пісень... Я думав, що Франко буде відстоювати порядкування пісенного матеріалу за текстовою тематикою та негативно поставиться до мого проекту – групувати матеріал за мелодійно-ритмічною структурою... Франко зразу ж не тільки в принципі схвалив план такого групування, а й накреслив ясний образ відношення текстової тематики до мелодійно-ритмічної структури пісень: пісні, зв'язані з обрядовим культом, як веснянки, весільні ладкання, колядки, похоронні голосіння, а також такі жанри, як дитячі ігрові та колискові пісні, утворили свою специфічну ритмічно-тональну структуру, не подібну до інших побутових пісень, і їх, очевидно, можна і треба виділяти в окремі групи; натомість всі інші побутові пісні (любовні, сімейні, балади, жартівливі) слід групувати не за змістом тексту, а за музично-тональною структурою... Тут мірилом групування мусить стати виключно музично-ритмічна і тональна форма... Він звернув мою увагу на історичний процес розвою пісенних інтонацій, на ту довгу, величну еволюцію, яку пройшла українська народна пісенність протягом століть... Франко знаменито орієнтувався у схожості і різницях між українськими й іншими слов'янськими піснями, а також між піснями окремих областей України"[38]. "Галицько-руські народні мелодії О. Роздольського та С. Людкевича опубліковано в 1906–1907 рр. у XXI–XXII томах "Етнографічного збірника" НТШ. У 1905–1906 рр. Франко публікував статті в журналі "Артистичний вісник", який редагували С. Людкевич і художник І. Труш.

Глибока дружба поєднала І. Франка з видатними українськими оперними співаками С. Крушельницькою (1873–1952) та О. Мишугою (1853–1922). Ці славетні музиканти виступали на сценах багатьох театрів світу,

---

[37] Іван Франко у спогадах сучасників / упоряд.: О. Дей, Н. Корнієнко. – Львів, 1956. – С. 317.

[38] Людкевич С. Іван Франко і музика // Дослідження, статті, рецензії / С. Людкевич ; упоряд. З. Штундер. – К., 1973. – С. 354.

проживали довго в різних європейських країнах, але не забували своєї Вітчизни й високо оцінювали прогресивний світогляд та працю І. Франка, підтримували його як морально, так і матеріально. У листі від 22 листопада 1897 р. з Мілана С. Крушельницька писала до І. Франка: "Висилаю до Вас отсих 500 франків на ужиток нашої партії, на агітацію чи на "Гром[адський] голос"... Від часу до часу буду туди висилати на Ваш адрес, що зможу"[39]. С. Крушельницька відвідувала І. Франка кожного свого приїзду до Львова. Зустрілися вони і в Римі під час поїздки І. Франка до Італії в 1904 р. Завдяки Соломіїній увазі й доброзичливості відвідини Риму для Франка були дуже цікавими, а на згадку співачка подарувала І. Франкові "ріг достатку", ювелірно-артистично оздоблений золотом.

Перша зустріч І. Франка й О. Мишуги була настільки яскравою, що про неї залишилися обопільні спогади, записані з їхніх власних слів рідними митців. Перебуваючи в 1896 р. у Львові, О. Мишуга дізнався від друзів про важке матеріальне становище І. Франка та брак у нього коштів на видання власних поезій. Наступного дня співак пішов у редакцію "Kurjera Lwowskiego", де за заваленим паперами письмовим столом Франко щось писав. Далі події розвивались згідно із записом Т. Франка: "Нараз заходить невисокий елеґантний пан... "Ви Франко?" – "Я", – відповідаю. На те він сказав, що багато чув про мене, любить мої твори, а потім дістав з кишені шкіряний гаманець і положив на бюрку, пояснивши, що це дарунок друга, дарунок на видання моєї рукописної книги. Його очі при тім випромінювали правду і ще... якийсь захований сум"[40]. У гаманці було 500 золотих. Мишуга: "І таки велику нужду і багато терпінь мусив переносити тоді Франко, бо поглянув на мене з величезним здивуванням і такими дивними очима, що наче говорили: "Ні, це неможливо, щоби це була правда"[41]. Франко: "остовпів від несподіванки. А коли трохи заспокоївся, то благодійник стояв уже біля дверей. Схилившись в поклоні прощання, він назвав себе: "Я ваш земляк, Мишуга. Будьте здорові!" І вийшов"[42]. Відтоді вони зустрічалися під час кожного приїзду О. Мишуги до Львова. Він пропагував Франкові твори, знав багато його поезій напам'ять, возив до Києва заборонену в Росії літературу, яку отримував від І. Франка й М. Павлика.

Звучання музики завжди було для Франка радістю й святом. Про це згадував письменник і громадсько-політичний діяч І. Липа (1865–1923): "Розмова перейшла на фольклор... Ми почали стиха підспівувати. Франко

---

[39] Крушельницька С. Матеріали. Листування. – К., 1979. – Ч. 2. – С. 282.

[40] Франко Т. Батьків побратим // Мишуга О. Спогади. Матеріали. Листи. – К., 1971. – С. 310.

[41] Мишуга Л. Олександр Мишуга як я його бачу // Там само. – С. 72.

[42] Франко Т. Батьків побратим // Там само. – С. 310.

теж співав...

Летять пташечки всі в ряд, всі в ряд, –
В мене слізоньки, як град, як град...

Я поглянув на Франка і зачудувався. Він сидів проти мене, і при електричному освітленні лице його було ясним, очі променистими, кучеряве золотисте волосся світилося... Я дивлюся на Франка і вже не пізнаю цього... серйозного, здебільшого задуманого обличчя: воно все сіяє. Промінням сіяє все обличчя, глибокі світло-блакитні очі горять огнем, горить золоте волосся...

Летить зозуля – ку-ку, ку-ку,
Ой яку ж бо я терплю муку...

І от я бачу вже чудо: Іван Франко "преобразився" – увесь він світлий-світлий, голова його вся в ореолі сяйва... Так, я бачу чудо!"[43].

У житті письменників музичне мистецтво часто відіграє велику роль. Кожен письменник шукає звучання свого слова, свого темпоритму написаних ним речень, свого звучання всього полотна твору. Ці пошуки творців красного письменства приводять їх до інтуїтивного відчуття музики. Тої, яка найближча їм за їхньою психічною конструкцією. Так триває віки.

[43] Іван Франко у спогадах сучасників. – Київ, 1972. – Кн. 2. – С. 205.

Любов КИЯНОВСЬКА

І. ФРАНКО, С. ЛЮДКЕВИЧ, М. СКОРИК: ТРИ ПОГЛЯДИ НА БІБЛІЙНОГО МОЙСЕЯ[1]

З філософсько-психологічної та історичної позиції поему Івана Франка можна тлумачити принаймні в трьох ракурсах: як інтерпретацію універсального біблійного сюжету із відповідними універсальними етичними цінностями; як алегорію української нації із дуже влучними характеристиками національного типу і пророцтвами майбутнього (що не в останню чергу випливають саме із глибинного пізнання цього типу!); врешті, як сам образ Мойсея, не позбавлений рис автобіографічності поета. При тому варто згадати, яку роль наприкінці XIX – на початку XX ст. відіграє в політичному, моральному, культурному житті Галичини Іван Франко, який, на противагу попереднім поколінням "скромних трудівників", "перших будителів національної свідомості" вже постає перед галичанами як "велет духу", "Каменяр" – він займає своє гідне місце поруч з Кобзарем – Тарасом Шевченком, тобто утверджується провісницьке, виняткове призначення творчої особистості.

Разом з тим поема "Мойсей" відіграє у спадщині Франка роль своєрідного заповіту митця своєму народові. Зважаючи на філософсько-епічну концепцію, зовнішніх подій тут не надто багато, але кожна з них подається дуже об'ємно. Зовнішній реальний план, доповнений алегоричними відступами, в результаті дає змогу досягнути структурно-змістової концентрації біблійної притчі.

До цієї поеми, хоча вона і видається принципово "немузикальною", звертались два львівські композитори з інтервалом в 70 років: у 30-х Станіслав Людкевич, який працював над цією темою близько 20 років і написав симфонічну поему та монолог Мойсея для тенора в супроводі симфонічного оркестру, – а на переломі тисячоліть безсмертне Франкове творіння втілив у опері Мирослав Скорик. Що ж об'єднує звукові про-

[1] *Першодрук:* Кияновська Л. І. Франко, С. Людкевич, М. Скорик: три погляди на біблійного Мойсея / Любов Кияновська // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 79–88.

читання з літературним першоджерелом? Як вони співвідносяться між собою? Щоб відповісти на ці питання, слід урахувати багато соціальних, естетичних, психологічних обертонів, оскільки кожен біблійний образ, кожна мудрість, записана у Книзі Книг має ту особливість, що піддається безмежній кількості прочитань, містить незглибиму множинність смислів, які розкриваються лише в певних історичних обставинах, в певному середовищі і тільки перед тими, хто здатний в них поринути.

Звертаючись до інтерпретації "Мойсея", яку здійснив Людкевич, слід урахувати й питомі риси його особистості, й середовище, в якому він формувався, й історичну ситуацію першої третини XX ст., і віденське оточення, де він навчався. Всі ці передумови вельми виразно резонують на філософію "Мойсея", так, як її відчитав композитор, і обумовлюють його бачення Франкових пророцтв.

Найголовніше, що слід урахувати – це близькість багатьох життєвих і мистецьких постулатів поета і композитора, а також їхнє особисте знайомство та виразну фасцинацію композитора на чверть століття старшим поетом, що для молодшого колеги виступав ідеалом громадянської особистості, митця і поборника правди. Людкевич не тільки особисто був добре знайомий з геніальним поетом, але й значною мірою сформувався під його ідейно-художнім впливом, відчув могутній чар його дивовижної особистості філософа і трибуна. Тож у своєму прочитанні поетичного тексту він відштовхнувся насамперед від універсалій, закладених у поемі, від того, що стоїть понад простором і часом подій, що є знаком вічності. Якщо спробувати шукати ключових слів поеми, найвідповідніших для композиторового розуміння її образів, та які максимально віддзеркалюють особливості його індивідуальної інтерпретації Франкової ідеї, то це, ймовірно, можуть бути ось ці рядки:

Твоє царство не з сеї землі,
Не мирська твоя слава![2]

Опосередковано образ Мойсея Людкевич мислить також як портрет Франка – чи не тому після симфонічної поеми він пише ще й монолог для чоловічого голосу – тенора (цей тембр, як відомо, мав і сам Франко)?

З іншого боку, як спадкоємець і наступник Миколи Лисенка, як митець, що провадить за собою, відкриває перспективи подальшого духовного розвою, а не просто працює на культурній ниві – Людкевич посідає в музичному мистецтві Галичини, починаючи з перших десятиріч нового сторіччя, становище подібне як Франко в літературі.

І ця самосвідомість неминуче повинна була вивести їх обох на духовні орієнтири пізнього романтизму – тим більше, що і поет, і композитор дов-

[2] Франко І. Твори : в 2 т. – К.: Дніпро, 1981. – Т. 1 : Поезія. – С. 455.

ший час перебували у Відні, тож новітні духовні віяння знали, як мовиться, "з перших рук". Пізньоромантична стилістика з її зосередженістю на ідеї певного етичного універсуму, ідеалом досконалої "надлюдини" (чия апокаліптична в майбутньому реалізація витворена була хворою уявою Ф. Ніцше), що рівночасно породжує певну зверхність у ставленні до всього, що розташоване внизу, під ногами (згадаймо один з його постулатів: "Треба навчитись жити в горах – і побачити далеко внизу під собою жалюгідну балаканину політики і егоїзму народів" [3]). Ця ж відстороненість від буденного, швидкоминучого набуває у Франка своєї трансформації, хай і з виразним альтруїстичним акцентом. Проте ця тенденція ще помітніша в музичному трактуванні. Композитор свідомо уникає відтворення навіть тих нечисленних та доволі скупих "деталей реальності", які можна було б вловити у поетичному тексті та передати в музиці.

Тож зовсім не випадково композитор, протягом сімдесятирічного творчого шляху знаний зі своєї послідовної національної позиції, а водночас наділений напрочуд тонким відчуттям жанрової символіки, саме у цій симфонічній поемі та в згаданому вокальному монолозі майже не апелює до українських інтонаційних джерел, як також не виявляє жодних, навіть відповідних до тексту жанрових формул, навпаки, залишається в колі європейських загальнозначимих для Франкової доби елементів музично-виразової системи[4] .

І в зв'язку з цим неминуче постає питання індивідуального перевтілення стильових засад останнього романтика – Р. Ваґнера, повз якого не пройшов практично жодний поважний митець кінця XIX – початку XX ст. Його вплив виступає в творчості С. Людкевича дещо опосередкованіше й своєрідніше, головним чином, через звернення до певних інтонаційних "знаків-символів", що склались у філософсько-етичній системі байройтського генія, а поруч із тим – через використання його гармонічних та тембральних барв. Український композитор переосмислює засади ваґнерівського художнього світовідчуття не в операх, що було б природніше, а найбільше у симфонічних поемах та великих хорових композиціях, а також у вокальних монологах і хорах. Такі твори, як симфонічні поеми "Мойсей", "Каменярі", кантати "Вільній Україні", "Наймит", "Заповіт", монолог Мойсея для тенора у супроводі симфонічного оркестру, значною мірою симфонія-кантата "Кавказ", низка хорів та солоспівів та деякі інші опуси

---

[3] Nietzsche F. Der Antichrist (Bd.2), 1978. – S. 1163.

[4] Про ці поеми автор докладніше пише в статтях: Кияновська Л. Симфонічні поеми Станіслава Людкевича в контексті пізньоромантичної західноєвропейської культури // Записки НТШ. – Львів, 1993. – Т. CCXXVI : Праці Музикознавчої комісії. – С. 110-118; а також Кияновська Л. Вплив австро-німецької культури на формування стилю Станіслава Людкевича // Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозіуму). – К., 1998. – С.67-77.

демонструють цікаве індивідуальне трактування принципів ваґнерівської музичної мови. Звернімо увагу на провідні етико-філософські тенденції тих творів у спадщині українського митця, де найглибше переосмислено засади ваґнерівської естетики та стилістики. Незважаючи на позірну естетичну та етичну відмінність (Людкевич спирається на обрядово-пісенні джерела, Ваґнера усі дослідники трактують як виразника філософії та естетики крайнього індивідуалізму), певні принципи художнього мислення обох митців все-таки можна тлумачити як співмірні.

Насамперед звернімо увагу на філософську універсальність, "позачасовість" і "позаособистісність" понять, через які композитор прагне передати категорію національного: в поемі "Кавказ" – Прометей є античним символом, Мойсей – біблійним, Каменярі – літературно-алегоричним. Згадаймо, що аналогічно потрактовано національні символи у Ваґнера – в рамках сучасного йому світогляду, загостреного індивідуалізму трактує він символіку давньогерманських міфів як позачасових і позаособистісних. На цьому ґрунті виникають принципові засади музично-виразової системи: подолання прямолінійних асоціацій з жанровим і фольклорним "фундаментом", багатозначність цих та інших традиційних "формул" виразності, що природно веде до деякої переобтяженості фактури, оркестровки, а насамперед, – "багатовимірності" гармонічних тяжінь. Людкевич значною мірою переймає виразові риси "ваґнеріанства", проте у творах, неадекватних за етичною системою та символікою, таких впливів майже не буде помітно (як, наприклад, в обробках народних пісень, у солоспівах на тексти Олеся чи Кримського тощо).

Простежмо втілення образів поеми І. Франка у симфонічній поемі "Мойсей". Композитор зосереджується передусім на двох іпостасях буття біблійного пророка – рефлексивному, споглядальному та дієвому. Отже, центральним стрижнем змісту симфонічної поеми буде протиставлення суб'єктивного (як узагальнення філософських пророчих монологів Мойсея) та об'єктивного, сконцентрованого насамперед у сфері героїчного подолання (як відображення тернистого шляху народу, описаного Франком наприкінці твору); проте ця колізія не прямолінійна, а полягає у поступовому переході, немовби "перевтіленні" одного стану в інший. Цей дуалізм вельми відповідний до ваґнерівських концепцій, у яких теж двоїсте тлумачення понять "споглядальне – героїчне" співіснують у постійному взаємоперетіканні та єдності.

Певні точки дотику бачимо і в самій музичній формі вислову цих генеральних ідей. Суб'єктивний образ представлено унісонними або сольними інструментальними речитативами, яким притаманна єдність декламаційності і кантиленності, що надає образові особливої експресивності. Розвиток відбувається дуже поступово, створюючи відчуття статичності. Водночас від одноманітності рятують театральність, пате-

тико-драматичні ефекти, закладені і в характері тематизму, і в принципах оркестровки. Наслідком маємо істотне переосмислення ролі вступу як епіграфу, уособлення роздумів і надій головного персонажа твору. Драматургічна функція щільно пов'язана з літературним прообразом. У ньому зіставляються декілька тем, що походять від спільного інтонаційного ядра. Три ланки – споріднені лейтмотиви, що з'являються у вступі, пізніше ляжуть в основу всього подальшого тематичного матеріалу поеми. Перший з них, поданий у "похмурому" басовому реґістрі, у величному поступі Maestoso, символізує скорботні роздуми Мойсея ("Народе мій, замучений, розбитий, / Мов паралітик той на роздоріжжу, / Людським презирством, ніби струпом, вкритий"). За інтонаційними характеристиками вона близька до "скорботно-зловісних" лейттем Ваґнера, що уособлюють, наприклад, владу Титанів чи гнів Міме ("Перстень Нібелунґів"), це сповзаючий унісонний хід, в якому зумисне приховано тональні опори, підкреслено хроматичну нестабільність. Крім того, в загальних контурах ця тема вкладається у так звані "теми смерті", що будуються як нисхідний хід від мінорної тоніки до домінанти по хроматизмах. (У Ваґнера він виступає у Траурному марші з "Загибелі богів" – теж у непрямому, "закодованому" вигляді). Однак, тут основний лад – B-dur, що забарвлює зосереджено-похмурий колорит у дещо світліші тони.

Друга тема побудована як типовий пізньоромантичний символ боротьби-подолання. Маршовість, активний висхідний "ривок" по звуках тризвуку, воскрешає у пам'яті лейтмотив меча із тетралогії Ваґнера. Водночас він завершується характерною інтонацією запитання, що є аналогом до поетичних рефлексій із вступу Франкової поеми у зіставленні героїчного твердження і запитання: "Невже задарма стільки серць горіло / До тебе найсвятішою любов'ю, / Тобі офіруючи душу й тіло?"

Третій мотив у неперервній ланці втілює теж поширений у пізньому романтизмі образ болісного сумніву, блукаючий, напружено дисонуючий, у якому дуже часто наголошується тритонова вісь: "Якби!.. Та нам, знесиленим журбою, / Роздертим сумнівами, битим стидом, – / Не нам тебе провадити до бою!".

Об'єднуючим елементом усіх трьох лейтмотивів вступу виступає початкова послідовність, що обертається довкола тонічної опори: I – II – III – II – III – II – I; таким чином, провідним емоційним станом видається стан зосереджених роздумів.

Подальший розвиток поеми не так стисло узгоджується з літературним перебігом подій, наголошуючи переважно варіанти видозміни трьох початкових мотивів. Це, насамперед, трансформація другого лейтмотиву, образу боротьби, що виступає як головна партія, і подібно до вступу одразу ж в експозиції набуває інтенсивного розвитку. Небанально трактована сфера побічної партії: в ній трансформується третій лейтмотив, проте інто-

нація сумніву перероджується у тему "запитання про сенс життя", знану також ще з "Прелюдів" Ф. Ліста. Тональна нестійкість змінюється чітким підкресленням тоніки ре мінору. Найвільніше видозмінено маршово-дієві інтонації у заключній партії, що передбачає вже в експозиції коду-апофеоз (до речі, таке передбачення закладено і в літературному першоджерелі: V розділ – монолог Мойсея перед своїм племенем – закінчується майже так само, як і вся поема: а) "Щоб росли ви все краще, а я / Буду гинуть на шляху"; б) "Простувать в ході духові шлях / І вмирати на шляху…").

Розробка ґрунтується на трьох фазах розвитку, що мають хвилеподібну побудову: кожна наступна хвиля сягає вище від попередньої, а третя захоплює репризу. Цей бетовенський принцип конфліктної сонатної форми, що приводить до посилення ролі розроблення та появи динамічної репризи, Людкевич укладає в іншій драматургічній ситуації. Для композитора поєднання бетовенського і пізньоромантичного поемного принципу сонатності не видається нелогічним: навпаки, він знаходить для фазовості розробкового розвитку цілком слушне для поемної логіки обґрунтування. Головні мотиви: перший – скорботний, дієвий – і побічна тема взаємодіють у контрапунктичній єдності, на кожному етапі виділяючи якийсь один аспект (теж згідно з літературними аналогами: перша тема Мойсея з'являється як нагадування про його вигнання; героїчно-вольова – про зустріч Мойсея з приязними до нього дітьми і зародження надії, третя – про сповнену сумнівів і запитань молитву Мойсея до Єгови).

У динамічній репризі, ніби поглинутій інтенсивним розробковим розвитком, залишаються лише дві теми: роздумів Мойсея та заклику, тобто головні лінії, довкола яких розгортаються всі інші події. Реприза-апофеоз містить, на перший погляд, лише урочистий, тріумфуючий маршовий образ, проте якщо вслухатись уважніше, в її героїці вчуваються й інтонації тем страждання та сумнівів: це виправдано як лейтмотивним принципом драматургії, так і задумом Франка: адже завершення поеми обіцяє не однозначно "подаровану" перемогу, а болісний і драматичний шлях.

В аналізі твору так послідовно наголошуємо зв'язок з літературним прообразом і на формотворчому, і на змістово-образному рівні, тому що це також одна з найважливіших засад пізньоромантичної, зокрема вагнерівської естетики музичної драми: нерозривна смислова єдність тексту і музики, поява відповідних до філософських категорій драми інтонаційних символів, підпорядкування всієї музично-виразової системи провідній ідеї і як своєрідних "звукових декорацій", і як виражальних акцентів. Симфонізація опери у Ваґнера обертається у Людкевича "драматизацією", "театралізацією" симфонічної поеми.

На поданому прикладі можна простежити надзвичайно яскравий зв'язок естетичної концепції Людкевича з художнім світоглядом пізнього романтизму, його прагнення "вписати" національні проблеми у категорію

"Weltliteratur" (за Ґете), що в поглядах на універсальні філософські категорії на переломі сторіч досягає своєї кульмінації.

Принципово інакше трактує поему, що пережила в українському суспільстві столітню історію (та не просто пережила, а не раз виявляла протягом цього неймовірно бурхливого періоду слушність своїх похмурих, майже апокаліптичних пророцтв), наш сучасник. Мирослав Скорик далекий від ідеалізації біблійного образу, перенесеного поетом не просто в площину національної історії, а навіть глибше – в площину національного духу. Тим більше, що Франко теж був далеким від ідеалізації української ментальності та української історії, про що писав, зокрема, у вірші "Сідоглавому"[5]. Починаючи від перших рядків своєї поеми, неодноразово вже цитованих, поет також проявляє критичне, водночас відверто сповнене жалю й страждання, ставлення до власного народу – бажаючи йому добра і порятунку від рабства.

Що ж до особистісних мотивів звернення Скорика до такого "неоперного" сюжету, то вони досить істотні: сам композитор згадував, що написати оперу "Мойсей" просив його батько, для якого поезія Франка була дуже важливим національним імпульсом, а рівночасно шляхом до подолання обмеженості та замкнутості у своєму провінційному колі, духовним явищем не лише європейського, а світового масштабу[6].

Отже, неідеалізований "Мойсей" Франка в інтерпретації митця початку третього тисячоліття. Що він у ньому побачив і як відтворив у музиці? В яких позиціях композитор пішов за поетом, відчитав його alter ego, а в яких залишився собою, композитором постмодерної, постсоціалістичної, а навіть постнаціонально-романтичної (маємо на увазі спалах національного романтизму на початку 90-х) доби, мінливим, своєрідним, непередбачуваним Мирославом Скориком? Щоб зрозуміти це, варто накреслити декілька найважливіших образно-змістових координат, по вісі яких розташовується концепція опери.

Мирослав Скорик, сягаючи до одного з найважливіших біблійних сюжетів, а навіть до самого літературного прототипу – поеми Франка, мав уже певні зразки втілення вічної теми, причому міг їх обирати в різних естетико-стильових, історичних, національних аспектах. Чи знав він їх? Немає в тім жодного сумніву. Блискучий теоретик та автор численних поважних музикознавчих праць, він не раз наводив у своїх книгах та стат-

---

[5] Особливо в афористичних останніх рядках:

Ти, брате, любиш Русь, як дім, воли, корови, –
Я ж не люблю її з надмірної любови.

Цит. вид. – С. 128.

[6] Нагадаймо, що Михайло Скорик теж закінчив Віденський університет (історико-географічний факультет), отже був пов'язаний із атмосферою пізнього австрійського романтизму.

тях приклади зі спадщини композиторів нововіденської школи, зрештою, уважно вивчав і творчу спадщину самого метра нововіденців, Арнольда Шенберґа[7]. Що ж до Людкевича, то нагадаємо, що він взагалі був учителем Скорика, і Скорик під його керівництвом хоч і не завершив навчання як композитор, але все-таки захистив дипломну роботу як випускник історико-теоретичного факультету.

Чи скористався він цими давнішими зразками? Практично ні. Бо ж ані стилістика великої опери Россіні, ні жорсткий конструктивізм музичної мови Шенберга, як і жодне з інших відомих прочитань біблійної фабули не знайшло якогось помітного продовження в концепції опери Скорика. Навіть пізньоромантична експресія трактування Франкового слова, яку так тонко передає Людкевич, – якою ж відповідною вона є до внутрішнього світу Каменяра та того пізнього етапу творчості, на якому виникає унікальна поема, немов тяжка і болісна сповідь поета, його каяття і покута, усвідомлення своєї месіанської ролі для того народу, котрий "замучений, розбитий, мов паралітик той на роздорожжу"[8] ! – не знайшла продовження у творі його учня. Це закономірно і, як видається, зумовлено не лише різницею творчих кредо, але й тим, що кожен з них, відповідно до свого часу та індивідуальності, віднайшов "свого Франка".

Передовсім, композитор свідомо відмовився від рафіновано-інтелектуальної мови, яка сформувалась на основі естетичних принципів провідних художніх напрямів XX ст. та сутність якої полягає у безнастанному пошуку прогресу. Сам Скорик у своїх інтерв'ю з приводу опери наголошує на тому, що він ставив собі за мету створити музику, не інспіровану жодними іншими стимулами, крім внутрішнього розуміння "мистецтва, яке породжене нашим часом". До речі, це зовсім не означає, що композитор не здатний опанувати авангардових прийомів музичного письма – в написаній в 1993 р. симфонічній поемі "1933"[9] він переконливо довів, як природно й доцільно їх використовує. Але сюжету "Мойсея" він просто не бачив і не уявляв у цій стилістиці.

Ще одна дуже важлива особливість прочитання Франкового тексту, якої немає ні в Людкевича, і навіть – ось парадокс! – не наголошена самим поетом. Звертаючись до *біблійного* сюжету, Скорик глибоко переосмислює його *релігійну* основу, продовжуючи той ряд символічно-сакральних опусів, що з'являються і в його власному доробку (Третій фортепіанний концерт, Духовний концерт-реквієм, обробки духовних творів українських митців

---

[7] Одна з його статей так і називалась: "Прокоф'єв і Шенберг" (Див.: М. Скорик. Прокофьев и Шёнберг // Советская музыка, 1962, № 1).

[8] Франко І. Твори : в 2 т. – К.: Дніпро, 1981. – Т. 1 : Поезія. – С. 440.

[9] Написана до 60-річчя голодомору в Україні та вперше виконана на фестивалі до цієї дати, організованому 1993 р. у Львові за сприяння українських меценатів із США Іванни та Мар'яна Коців.

“золотої доби” та ін.), і в творчості багатьох інших сучасних українських композиторів.

І тут М. Скорик демонструє вельми оригінальне і відповідне до духу біблійного праджерела трактування категорії “релігійного” в музиці. Скорик на новому рівні, в нових історичних умовах продовжує ту музичну традицію греко-католицької духовної творчості, яка природно тяжіла до адаптації найрізноманітніших інтонаційних джерел: насамперед фольклорних, але також чутливої лірики солоспіву, піднесеності світських патріотичних хорів, а подекуди навіть театральності. Той, кому відомі Літургія М. Вербицького чи “Святий Боже” В. Матюка, Служби Божі Й. Кишакевича чи “Ангел вопіяше” І. Лаврівського, погодяться з вищенаведеною тезою. “Духовне” мислить Скорик не як аскетично-відсторонене (таке трактування більше притаманне російській православній традиції), а як глибоко особистісне прагнення людини з усіма її слабостями і беззахисністю відкрити серце Богові й отримати від нього любов і милосердя.

Ця лінія органічно продовжується, знаходить своє рельєфне, розгорнене на національну історію, філософсько-узагальнене втілення в опері “Мойсей”. Бачення опозиції “земного – небесного” в ній доволі несподіване, шлях Пророка та його послідовників до Землі Обітованої представлений іноді умисно контроверсійно і незвично для тих, хто суворо дотримується традиції, – проте митець, який живе в реаліях сьогодення, і тут не намагається приховати дійсного стану речей і видати бажане за дійсне. Розуміння найвищої ідеї “служіння Богові” в музиці опери подається крізь збільшувальне скло гіперінтенсивного звукового середовища сучасності, його суперечностей, а водночас – нездоланного прагнення, притаманного кожному, в чиїй душі живе іскра Божа, знайти свій єдиний і неповторний шлях до істини, яким би крутим чи ілюзорним він видавався.

Але разом з тим музика Скорика багато в чому породжена імпульсами Франкової поезії, причому аж ніяк не лише цієї поеми, але ширше, сукупно, природою всієї його поетичної спадщини – можливо, митець підійшов до цього навіть інтуїтивно. Насамперед, якщо розглядати її на рівні образно-етичному, ця сприйнятливість проявляється в багатоликості інтонаційних джерел, у здатності осмислити не лише “високі”, але й “низькі” рівні художньої свідомості, породжені своїм часом і тривалішою традицією. Схильність до травестійності, бурлескності трактування “найвищих” філософсько-етичних категорій та понять закладено в українській культурі принаймні останні триста років. У Франка вона нерідко набуває межової загостреності – як у тому ж вірші “Сідоглавому”: “Ти, брате, любиш Русь, / Я ж не люблю, сарака, / Ти, брате, патріот, / А я собі собака”. Побутова мова, діалектизми, підкреслено занижені характеристики, плакатні заклики, інформативна “газетна” стилістика так само становлять неповторність

франкової мови, як і пісенність його лірики чи рафінована лексика деяких філософських рефлексій.

Дещо подібне спостерігаємо в опері Скорика: перенісши колізії "Мойсея" з-перед ста літ у день нинішній, автор вільно оперує тим колом музичних знаків, які утворюють реальне звукове середовище нашого щоденного буття; саме через нього він виходить на метафору сучасного шляху до землі обітованої. Невипадково також особливо рельєфно в ньому окреслена не стільки *мета*, а тим більше не сам *кінцевий етап* сорокалітніх мандрів, скільки тернистий і крутий *шлях,* а також все те, що на ньому зустрічається, тобто те, що асоціюється з нашим буттям: атавізми офіціозного мистецтва – зі спогадами про "радянські кантати" аж до маршово-механічного ритму в другій дії, "популярно-естрадна" оргія із завершення першої дії, традиційна лірика в найширшій амплітуді, від ностальгії за Пуччіні, зосередженої рефлексії солоспівів "Fin de siecle"[10], аж до популярних пісенних кліше. Проте цей строкатий калейдоскоп різнохарактерних інтонацій, ритмів і мелодичних зворотів не розривається на окремі клаптики, а навпаки, творить органічну змістову цілісність, на тлі якої тим яскравіше проступає інший змістовий пласт, пов'язаний з образом Мойсея.

Якщо ж шукати адекватного жанрово-змістового окреслення скориківського "Мойсея", то найвідповіднішим вбачається визначення "опера-притча", де статика й алегорична узагальненість постатей і їхніх діянь рішуче переважає над динамікою сюжетного розвитку, оскільки композитор (як і поет) акцентує у своєму творі радше символічну парадигму світової історії людства, аніж конкретну послідовність подій, обмежену часом і простором. За типом побудови вона наближена до опери-ораторії: в цьому переконують і провідна роль хорів, і абстраговане тлумачення окремих образів, що уособлюють ту чи іншу ідею, і певна статичність розгортання – герої не надто активно діють, зате вони постійно розмірковують, сперечаються, мріють, сумніваються, страждають і сподіваються. Реальні зміни відбуваються не стільки на сцені, скільки поза сценою, а перед глядачем розгортаються радше імпульси до дії.

Адже ні самим біблійним першоджерелом, ні поемою Франка, ні, відповідно, оперою не передбачено психологічний розвиток героїв, кожна постать – це стислий і ємкий символ, внутрішньо цілковито одноплановий, як і належить героям притч та біблійних легенд. Така концепція справді притаманна насамперед ораторійному жанру, проте і засади ораторіальності трактує Скорик досить своєрідно: в опері все-таки значно яскравіше виявлено суб'єктивно-ліричне начало, аніж епічна безсторонність і монументальність, що здебільшого переважає в ораторіях, тим паче, на біблійно-філософську тему. Та й сама побудова опери – дві дії з прологом і

[10] У дослівному перекладі з французької – "кінець сторіччя".

епілогом – надто стиснена порівняно з очікуваними масштабами традиційної ораторії[11], навіть її часова тривалість (вона звучить менше двох годин) суперечить начебто канонам жанру. Все це знову повертає до порівняння з афористично ємкою притчею, внаслідок чого можна запропонувати визначення жанру "Мойсея" як новаторського, як *сценічної притчі,* хоча воно й може видатись незвичним, проте в руслі інтенсивного жанротворення сучасного мистецтва видається цілком прийнятним.

Розвиток опери об'єднує гнучка і доволі насичена система лейтмотивів, саме вона забезпечує неперервність розвитку. Якщо в загальному підході до відтворення тексту композитор намагається збагатити виразову систему розмаїтими колористичними і просторовими ефектами, то в самих лейтмотивах – наголосити певні знаки, що досить явно розшифровуються завдяки їхнім характерним графічним контурам або ритмічним формулам. Так, один з найважливіших лейтмотивів, що розпочинає й завершує весь твір, з'являється у всіх найважливіших моментах і природно асоціюється з образом "скутих кайданів". За інтервальною структурою це "ланцюгова" послідовність, що, долаючи опір, здіймається вгору, а, дійшовши до вершини, щоразу, при кожному, часом доволі драматичному проведенні безсило спадає й лише в останньому проведенні залишається розірваною. Можна припустити, що цей лейтмотив графічно символізує визволення народу-блукальця, безпосередньо ілюструючи завершення і досягнення мети, проголошеної в поемі Франка.

Інша група лейтмотивів належить головному героєві, різним станам його душі, відтак тут використовуються доволі зрозумілі за семантикою знаки (в ряді випадків помічаємо збіг з музично-риторичними фігурами): так можна окреслити лейтмотиви сумнівів Мойсея, його відчаю, його пророцтв, Бога, якого він побачив. Супротивники Мойсея, Авірон і Датан, теж наділені яскравою лейтмотивною характеристикою, яку з огляду на її інтонаційну побудову, ламано-дисонантні мелодичні ходи та шарпану ритміку, можна назвати лейтмотивом сумніву й зневіри.

Не вдаючись до детального аналізу всієї опери, зазначимо кілька опорних моментів, насамперед – початок і кінець, Пролог і Епілог. Крещендуюче загальне спрямування Прологу, розімкненість руху в динаміці й просторі приводить до першої кульмінації і, таким чином, вибудовує першу дугу арки, яка в смисловому плані прямує до завершення опери, до Епі-

[11] Можна тут, звісно, як прообраз згадати ліричні ораторії "Естера" чи "Сусанна" Г. Ф. Генделя (але аж ніяк не "Ізраїль в Єгипті", що ґрунтується на тому ж сюжеті!), які теж не надто тривалі за часом виконання та виявляють більший нахил до суб'єктивно-емоційного виразу, проте в їхньому епіцентрі – жіночі образи, акцентується їхній емоційний стан, що, ймовірно, і спонукало автора до відмінного від інших трактування жанру. Проте ці передумови ніяк не пасують до сюжету "Мойсея".

логу. Але й сам розвиток Прологу зовсім не одновимірний: після першого спалаху і піднесення, лейтмотив кайданів знову замикає коло – цього разу тимчасово, оскільки після того наступає друга хвиля піднесення, що переходить у третю: резюме-репризу Поета. В тричастинній структурі Прологу цей розділ стриманий і доволі трагічний, а кінцевий оркестровий злет лейтмотиву кайданів, підхоплений хором, знову веде до найвищої вершини. Композитор винахідливо обігрує тут знані з вердієвських та пуччінієвських опер дієво-кульмінаційні масові сцени, а разом з тим постійно апелює до сучасного кола музичних знаків. "Масова інтонація", якою в типово постмодерному ключі оперує композитор, виявляється багатоликою, в ній переважають то лірично-сповідальні, то ораторсько-патетичні, то цілеспрямовані у своєму прагненні до вершини апофеозні відтінки. Завершення Прологу опиняється на перехресті шляхів, від якого розпочинаються наступні колізії опери.

Уся опера тримається на зіставленні (протиставленні, протидії) площин, розташованих на різних рівнях, об'єднаних лише головним образом Мойсея. Він завжди опиняється на одному з полюсів опозиції, і це він повинен пройти всі випробування і досягнути гармонії на всіх трьох можливих рівнях: з Богом (Єговою), на якого він так пристрасно уповає, із світом – у конфлікті зі своїм народом та його лже-проводирями, і врешті, з самим собою у боротьбі з сумнівами і стражданнями власної душі. Очевидно, ще один персонаж займає в опері поруч із Мойсеєм надзвичайно важливе місце, хоч його партія і не така розгорнута, як Мойсеєва: це сам Поет, що з'являється в Пролозі та Епілозі. Зіставлення Пророка і Поета становить змістову квінтесенцію опери і розкриває прихований зміст не тільки самої Франкової поеми, але й нашого сприйняття творчості Франка: він для українського народу, і то саме в цій поемі, виступає пророком (справді передбачивши багато трагічних подій в Україні XX ст.). Ще одне спостереження: Поет і Пророк жодного разу впродовж опери не з'являються разом – один образ немовби переходить в інший і в Епілозі повертається назад.

Іншим ключовим персонажем опери стає народ. Хорові сцени слугують тими опорними колонами, на які спирається вся драматургічна будівля вистави. Їхня образно-емоційна різноплановість, що іноді вимагає від учасників неабиякої віртуозності, зумовлена функцією хору в опері: це найбільш постійний і цілеспрямований "опонент" Мойсея, він безнастанно вступає з пророком у діалог: іноді суперечить йому, іноді висловлює свою довіру, іншим разом – сумнів, засуджує і проганяє його, поклоняється золотому тільцю, пробує втілити його пророцтва (як у хорі дітей з першої дії) і врешті прямує до Землі Обітованої.

Те, що Франко проектував на своє середовище і на свій час, композитор прагне перенести в день нинішній, користуючись тими засобами і тим

колом дуже різнобарвних і строкатих звукових символів часу, які породжені новим витком цивілізації. І так, як Франко не намагався в своїй поемі відгородитись від тієї реальної, щоденної, зрозумілої всім лексики, якою висловлювались люди його епохи, так і Скорик вважає за можливе трансформувати найширший спектр музичних знаків, упізнаваних для наших сучасників не лише в елітарній тиші концертного залу, але й у значно демократичніших сферах – в кіно, на вулиці, в кав'ярні. Франко творив узагальнений портрет української нації свого часу – цього сьогодні вже ніхто не важиться заперечувати. Але й Скорик через сто років змалював нам нас самих, видобувши на поверхню й концептуально уклавши відповідно до Франкового образу всю ту різностильову звукову атмосферу, яку охоче присвоюють собі наші сучасники, і котра, чи ми того бажаємо, чи ні, в певному сенсі сприймається як наш колективний музичний портрет.

Які ще колективні портрети нації за "Мойсеєм" Франка запропонують українські композитори? Один з найідеальніших варіантів бачимо у кінцевому втіленні ще одного – до сьогодні невтіленого – пророцтва геніального поета: "та прийде час, і ти огнистим видом засяєш у народів вольних колі"[12].

[12] Франко І. Твори : в 2 т. – К.: Дніпро, 1981. – Т. 1 : Поезія. – С. 440.

ІВАН ФРАНКО:
ОБРАЗОТВОРЧІ РЕЦЕПЦІЇ

Так само, як слух, має також і змисл зору, крім поезії, свою спеціальну штуку, а властиво кілька родів штуки, що їх разом зовемо "пластичними штуками" (die bildenden Künste), з них найважніші є малярство і різьба. <…> до найкращих тріумфів малярської штуки належить — при помочі способів, що властиво віддають тільки спокій і нерухомість, викликати в нашій душі враження руху. Інколи ми самі, про це не знаючи, висловлюємо се, коли про добрий портрет мовимо: здається, живий, от-от промовить. <…> І різьба вміє також своїми найкращими творами викликати сю ілюзію руху <…>. Так само перед гарними пейзажами ми почуваємо не раз свіжий подих холоду, гаряче сонячне проміння, а уява переносить нас чи то в холод під намальованими деревами, чи на запилений шлях, чи на круту стежку, що в'ється ген далеко по склоні гори; ми самі собою вносимо рух у той куточок природи, який закріпив маляр, і власне в тім лежить головне і всім доступне естетичне вдоволення, яке дають нам добрі малюнки.

Іван Франко. "Із секретів поетичної творчості" (1898)

Юрій ЯМАШ

ТРУШЕВИЙ МЕМОРІАЛ ФРАНКОВІ[1]

Творчість Івана Труша для франкознавства цікава з огляду тривалого спілкування художника з Іваном Франком. Сам митець свого часу підкреслював винятковість їхніх стосунків: *"Може, ніхто не міг би розповісти так багато про щиру, ніколи не удавану скромність цього надзвичайного і найбільшого серед усіх нас таланту, як я – один з останніх його знайомих, що безперервно на протязі чверті віку стояв з ним в близькому товариському контакті."*[2]

Знайомство І. Франка й артиста-маляра провідні дослідники відносять до 1897 р., коли Іван Франко балотувався до австрійського парламенту. За версією Григорія Островського й Романа Горака, І. Труш запропонував Франкові двадцять ґульденів на передвиборчу кампанію.[3] У своїх твердженнях обидва дослідники спираються, очевидно, на опубліковану в різних виданнях статтю Труша "Одна з Франкових чеснот". Ця стаття, машинописний варіант якої зберігається у Львівському літературно-меморіальному музеї Івана Франка (далі – Музей І. Франка у Львові), була написана з нагоди відкриття музею Каменяра для пам'ятного збірника у 1940 р. Лише сьогодні можна стверджувати, що зміст публікації не відповідав реаліям і був чи не першим заглянцованим міфом, поданим через призму радянської ідеології та цензури. Збережений у художньо-меморіальному музеї І. Труша рукописний авторський текст свідчить про інші обставини, пов'язані з їх знайомством, та уточнює рік, коли воно відбулось.

"1893 р. не стало мені грошей на продовжування (моїх студ) моєї науки на академії мистецтв [у] Кракові. Тоді верну[в] до Висоцка до родичів і жив там довгий час, заробляючи різними кічами маленькі суми грошей, які я віддавав на хатні видатки і на малярський матеріал. Щоби мати

---

[1] *Першодрук:* Ямаш Ю. Трушевий меморіал Франкові // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 89–98.

[2] Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1956. – С. 59.

[3] Горак Р. Уроки для митців (до проблеми стосунків Івана Франка з Іваном Трушем) // Животоки. – 1997. – № 2 (14). – С. 6.

контакт з громадським життям мого народа, пронумерував я "Народ" орган радикальної партії для інтелігенції і "Хлібороб" видаваний также Михайлом Павликом, для мужиків. Обі газети, по раз перший у нас прояви поступової публіцистики робили на мене велике враження, особливо "Народ". Тоді виступило мене бажання причинитися якою-будь роботою до скріплення радикальної партії. Несподівано прочитав в одній із тих газет що Павлик оголосив себе кандидатом на посла, уже не знаю чи до Віденського парляменту чи до Львівського сейму. Іак раз тоді я довідався, що Павлик вибрав собі за округ (Брідський) наш повіть і має за кілька днів приїхати в Броди дістав я від сусідного поміщика 20 ґульденів, як гонорар за намальований портрет. Ці гроші призначив я на видатки для себе як аґітатора (Павлика моєю першою завдачею стало) Павлика. Ним був я командирований зараз по моїм приїзді у Броди, у Львів в ціли позички у адвоката Рафаіла Бубера в сумі 50 ґульденів. З огляду на те що кандидат не знав адреси до свого вірителя, мав я роздобути її у Франка, (вища роз) розшукавши його в редакції людового, польського орґану "Курієра Львівського" Тут відбулась моя перша стріча з Іваном Франком.

Тут був я так розхвильований щастям зійтися з нашим поетом, що психічно не був спосібний принимати і упорядковувати враження; пригадую собі тільки, що Франко здивувався, що (я дали) не точно знав про кого ходить, називаючи Бубера – Бобером і зробив замітку, що назвиська треба післанцеви виразно вимовляти, а найліпше написати на папері. (Було м) Мені стало приємно, що вина була приписана – Павликови." [4]

Отже, знайомство відбулось зовсім за інших обставин, 1893 р., коли Труш студіював у Краківській академії. Із Трушевих спогадів стає зрозумілим зміст його листа до Франка, надісланого з Кракова 20 травня 1896 р. [5] Художник пропонує поетові, аби той зупинився у його краківському помешканні під час запланованої поїздки. Характер звертання в тексті листа свідчить, що листувальники вже знайомі. Дата – 1893 рік – як час знайомства підтверджує підкреслена фраза Труша – "*на протязі чверті віку стояв з ним в близькому товариському контакті"* (1893–1916).[6]

Мемуаристику, до якої слід додати й Трушеву епістолярію, що стосується Франка, доповнюють його друковані літературно-критичні статті, в яких художник наважується дати оцінку творчості Франка.

Та найперша і основна, найяскравіша грань Трушевої Франкіани – це портрети Франка пензля Труша, хоча радше треба говорити про цілу галерею образів письменника. За мистецькою вартістю та кількістю прижиттєвих портретів поета І. Труш залишається неперевершеним. Дочка худож-

---

[4] Труш І. З моїх споминів про Франка. [1940] Національний музей у Львові. АТ – 54888/15, Арк.17.

[5] Диченко І. Листи І. Труша до І. Франка // Вісті з України. – № 30. – 1979. – С. 2.

[6] Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1956. – С. 56.

ника Аріадна Труш згадує, що батько написав 10 портретів Івана Франка.[7] Це округлене число найближче до реальності.

Перший відомий портрет, що зберігається у Музеї І. Франка у Львові, датований 1997 р. (полотно [здубльоване], гризайль, 75,5 × 52,5 см). Мистецтвознавці Г. Островський та Я. Нановський вважали цей портрет (на думку останнього, мальований з натури) одним із найкращих. Не заперечуючи мистецької вартості образу, певної майстерності, виявленої недавнім абсольвентом академії при його написанні, на нашу думку, все ж необхідно розкрити другий (за нашою власною нумерологією) міф. Він стосується цього музейного експоната.

Для творчості Івана Труша характерним є звернення до фотографії як допоміжного матеріалу в роботі над картиною незалежно від тематики чи жанру, в тому числі й портретного. За світлинами І. Труш написав портрети М. Драгоманова, кардинала Сембратовича, Т. Шевченка, І. Котляревського. На думку Івана Франка, портрети, мальовані за фотографіями, у Труша виходять краще. Але при атрибуції згаданого портрета Я. Нановський не враховує одного характерного методу художника. При створені портрета чи з натури, чи з фотографії художник міг користуватися традиційною олійною (поліхромною) технікою, але ніколи не вживав техніки гризайлі (монохромної) з обмеженою кількістю фарб (два-три кольори) в своїх натурних студіях. Підтвердженням факту, що згаданий портрет створено не з натури, є також фотографія Франка, зроблена наприкінці 1893 р. Зображення на портреті 1897 р. за загальною композицією, ракурсом, освітленням, деталями збігається зі згаданою світлиною. Фотографія письменника свого часу була досить відомою, і Труш міг її побачити в журналі "Зоря", де вона вперше була надрукована 1894 р.[8]

Третій міф пов'язаний також зі згаданим вище портретом Франка (1897). За даними інвентарної книжки Музею І. Франка у Львові, картину порізали польські студенти-корпоранти під час листопадових подій 1928 р. в Академічному домі. Тарас Різун розвіяв цей міф, спираючись на спогади Дмитра Крвавича.[9] Професор Крвавич бачив 1953 р. ще неушкоджений портрет у кабінеті В. Любчика, заступника директора Львівського музею українського мистецтва. Пізніше, коли твір потрапив до Музею І. Франка у Львові, він уже потребував суттєвої реставрації. Звинувачення у спробі знищити портрет радянські службісти кинули як на поляків, так і на "українських буржуазних націоналістів". Знаючи лиху вдачу чорної постаті "товариша" Любчика, який

---

[7] Труш А. Мій батько – художник // Збірник міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження. – Львів, 1972. – С. 113.

[8] Іван Франко у фотографіях. – К., 1980. – 19 фот.

[9] Різун Т. Іван Труш у фондовій збірці Львівського літературно-меморіального музею Івана Франка // Іван Труш. 1969–1999 : До 130-річчя від дня народж. : матеріали конф. – Львів, 2001. – С. 30.

саме в 50-ті роки знищив у Музеї понад дві тисячі творів українського мистецтва, можна здогадуватися, що й пошкодження портрета Франка, спровоковане ідеологічною кон'юнктурою, також справа його рук. Підтвердженням версії Тараса Різуна може бути аналіз характеру порізів. За схемою порізів видно, що зображення голови письменника є практично неушкодженим. Зловмисники, які б мали намір дійсно знищити портрет, завдавали б насамперед удари в ділянці обличчя. Нелогічними й неефективними виглядають також довгі горизонтальні порізи, які було дуже незручно робити розлюченим нападникам.

Отже, перший портрет І. Франка художник виконав з фотографії; істотних ушкоджень портретові завдано у 50-ті роки минулого століття.

Наступні два портрети І. Франка художник створює 1898 р. За завданням ювілейного комітету з відзначення 25-ліття літературної та громадської діяльності поета І. Труш у серпні виїжджає до села Довгопілля на Гуцульщину, щоб намалювати портрет ювіляра, який там відпочивав. Попередньо художник надсилає Франкові листа, попереджаючи про свій намір.

14 серпня 1898 р. Косів 14/8

Високоповажний Докторе

Добродію!

20 с. м. маю намір приїхати до Довгополе в цїли намалювання Вашого портрету: будьте ласкаві відписати зараз чи не стоїть що у Вас на перепонї. Посидїв би там тиждень до 10 днів.

Іван Труш.[10]

Франко позує художникові на тлі сільської дерев'яної церкви. Завершена робота пізніше прикрашала сцену під час ювілейних урочистостей. Другий портрет (місце знаходження невідоме: маляр подарував свою роботу Володимирові Гнатюкові), найвірогідніше, був авторською реплікою з першого: навряд чи Франко дав би згоду позувати вдруге.

М. Мочульський саме другий портрет вважав кращим: "*Мені здається, що він (Труш) намалював був тоді два портрети: один, який дехто визнав за невдалий і який Труш подарував Гнатюкові, – в дійсності саме той портрет був найбільше подібний до живого Франка...*".[11] Ми не маємо достеменних відомостей і про портрет, що після урочистостей 1898 р. залишився в Музеї Наукового Товариства імені Шевченка. Один неопублікований і маловідомий документ, що зберігається в Національному музеї у Львові, може пролити світло на ситуацію із вищезгаданим портретом. У коротенькій, на жаль, недатованій записці Труш звертається до голови товариства М. Грушевського:

---

[10] Лист І. Труша до Ів. Франка від 14 серпня 1898 р. Косів 14/8 Національний музей у Львові. АТ – 54888/4, Арк. 1.

[11] Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1956. – С. 57.

"*Тов. Михайло Сергійович!*

Розкажіт Остерманови щоби зараз прикроїв раму на портрет Франка. Рама довга на 70 см широка 55 1/2 в сьвітлі[...] *Він знає, що значить в сьвітлї. Завтра нехай пришле раму до мене. Більше нічого не треба. В четвер год 1. з'явлюсь у Вас з портретом*".[12]

Отже, зі змісту стає зрозумілим, що йдеться про великий замовний портрет. Цінними є конкретні відомості про роботу – 70 × 55,5 см. Жоден із шести портретів Франка, які зберігаються у львівських музеях, не має таких розмірів. Експонати Музею НТШ пізніше, після війни, опинились у Національному музеї у Львові, але згаданого портрета серед них не виявилось. Можемо припустити, що саме про цей твір згадував часопис "Діло" 1911 р:

"Льокалю "Академічної Громади" при улици Зіблїкевича ч.3. у Львові дістав ся перед кількома днями злодій і – вкрав п'ять образів. Злодій лишив рами і зібрав лише полотна, а що розумів ся на образах, видно з того, що вибрав самі образи Труша (В "Академічній Громаді" були 3 великі образи І.Труша: Могила Т. Шевченка і портрети Драгоманова і Франка)".[13]

При викраденні картини, напевно, зрізали з підрамників, і тому їхні розміри, в тому числі й портрета Франка, вирогідно, зменшились, на що треба зважити при подальшому пошуку й відповідній атрибуції твору.

Портрет 1898 р. не єдиний дарунок художника до згаданого ювілею. Тоді ж накладом ювілейного комітету друкуються композиції до збірки Івана Франка "Зів'яле листя". На обкладинці видання вміщено рисунок з зображенням поета у хвилину поетичних роздумів. Літографію виконав А. Андрейчин, про що свідчить підпис. Перед прізвищем стоїть скорочений запис – літ., що означає літограф. Згідно з традицією, літограф у ті часи не робив самостійних композицій, а переводив зображення на камінь з ескізу фахового художника. За незадокументованими свідченнями родини майстра, цю обкладинку було зроблено з рисунка Івана Труша.

І. Труш міг звертатись пізніше до того ж А. Андрейчина ще з одним замовленням. Тут йтиме мова ще про один міф, який досі не мав жодного документального підтвердження, тому про нього не відважувалися згадувати мистецтвознавці. Палкий прихильник творчості Івана Франка, художник міг, очевидно, звернутись до теми "Мойсея". В окремих, дуже рідких випадках Труш виконував ілюстрації, але ми не знаємо випадків, щоб він проілюстрував цілий літературний твір. В одній з приватних збірок у Львові мені пощастило натрапити на літографію, записи олівцем на якій свідчили, що автором ілюстрації до поеми "Мойсей" є Іван Труш.

---

[12] Записка Івана Труша. Національний музей у Львові. АТ – 54888/15, Арк. 5.

[13] Крадіж образів Труша // Діло. – 1911. – 10 серп. (№ 176). – С. 6.

Найпопулярніший погрудний портрет Івана Франка пензля Труша, найчастіше репродукований у різних виданнях, був начебто мальований 1903 р. За помилковою версією Г. Островського, який вказав цю дату, твір зберігається в Музеї І. Франка у Львові[14]. Сьогодні відомі три портрети з такою ж композицією (четвертий аналогічний портрет є власністю Національного художнього музею України в Києві). У Музеї І. Франка у Львові насправді зберігається датована 1940 р. авторська репліка цієї роботи (картон, олія, 60 × 50).

Ще один, менший за форматом авторський повтор (картон, олія, 42 × 55) бачимо на постійній виставці Художньо-меморіального музею І. Труша. Роботу атрибутовано як етюд до портрета, який художник виконав у 30-х роках. Картон зберігався у приватній збірці дочки художника Аріадни Труш і, за її заповітом, був переданий до музею. Час виконання твору, занотований зі слів Аріадни Іванівни, може відповідати дійсності [18], оскільки розкута вільна манера написання етюду, нестримане використання кольору були притаманні Трушеві у 20-30-ті роки, коли він досягає піку своєї майстерності, інтенсивно працює й малює понад 300 картин на рік.[15] Якщо, навіть за згаданою композиційною схемою, портрети Івана Франка є переважно репрезентативними, створеними для публічних оглядів, у яких подібність – основний критерій оцінки, то етюд показує, як митець дає волю своїм почуттям. Обличчя поета модельоване дрібним мерехтливим мазком. Цей прийом разом із застосуванням широкої градації теплих відтінків створює ефект присутності живої людини. Можливо, в цьому шкіці, найбільше з-поміж інших портретів, Труш виявляє себе імпресіоністом. Майстерність художника, набутий колосальний досвід і практика не дозволяють йому зруйнувати форму (образну подібність) на користь кольору, який для новітнього стилю є виявом емоцій, почуттів і вражень. Їх у портреті не бракує. Якщо згадати блискучу критику Франка на адресу молодого художника, Франка, що якимось шостим чуттям вловлює суть Трушевих малярських зусиль, то зауваження письменника щодо портретів, з огляду на час і сьогоднішню оцінку, змінюють свій полюс і розкривають сильний бік таланту художника: *"Труша більше цікавлять світлові ефекти, і він шукає їх на лиці, а тому характерні риси обличчя, живий образ залишається на боці. До них художникові інтересу постільки-поскільки. При трьох необхідних чинниках портрета: вірність рисунку, "душі" та імпресії, художник вибирає за найголовніше останнє, але знову своєрідно: його цікавить світло на об'єкті. Сам об'єкт стає при такому підході другорядною річчю"*.[16]

---

[14] Островський Г. С. Іван Франко і образотворче мистецтво. – К., 1963. – С. 28.

[15] Труш А. Мій батько – художник // Збірник міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження. – Львів, 1972. – С. 115.

[16] Франко І. Малюнки Івана Труша // Літературно-науковий вісник. – 1900. – Т. 9, Кн. 1. – С. 59.

Третя робота, написана в стриманішій кольоровій гамі, але не позбавлена, за визначенням Франка, Трушевої імпресії й вірності рисунку, прикрашає кабінет ректора Львівського національного університету імені Івана Франка (депозит Національного музею у Львові, картон, олія, 70 × 59,5). Детальне обстеження дає право стверджувати, що й цей недатований портрет теж написано у 1940 р. або принаймні – у 30-х роках. До таких висновків спонукає характерний для використання в цей період тип картону та власноруч зроблене ґрунтування (фінансовий стан не дозволяв Трушеві купувати полотно або фірмовий, готовий до вжитку картон).

Риси обличчя на портреті, одяг у деталях збігається з тим, що бачимо на фотографії письменника, зробленій 1903 р. (деякі видання датують цю світлину 1904 р.). Цікавим фактом є те, що аналогічна світлина сьогодні зберігається і в особистих документах художника в Архіві Труша у Національному музеї у Львові.

Дуже плідним для Івана Труша був 1908 р. У першій половині року він здійснює творчу поїздку до Венеції, а восени приступає до роботи над черговим портретом І. Франка, про що свідчить його лист до письменника.

Довгополе 12 вересня 1908 р.

В Довгополї по виїздї пана Доктора засльотилося на 3 дні, відтак чудова погода і тепло, майже спека.

Розпач бере мене як пригадаю на портрет ...

Ів. Труш [17]

Незадоволення роботою, її результатом було завжди характерним для художника. Його самокритичність не знала меж. Він із розпачу міг спалити невдалі, на його думку, картини у власному каміні. Але це не означає, що згаданий портрет Франка міг бути невдалим. Найвірогідніше, твір не відповідав меті й завданням, які ставив художник на початку роботи. Портрет, що зберігається у Львівському літературно-меморіальному музеї Івана Франка, може бути й роботою, виконаною в Довгополі, хоча, за музейною атрибуцією, він датований 1912–1913 рр.

Є декілька версій щодо часу написання цього портрета. 1908 р., як і пізніше датування (1912), заперечує Тарас Різун.[18] Дослідник пояснює це тим, що руки письменника на портреті ще нібито не скалічені хворобою. Однак, якщо уважно вдивитися в образ, помітно, що жовто-зелене тло є природним, і робота явно написана на пленері. Відомо, що попередні портрети І. Труш писав в Довгополі на тлі церкви. Щодо рук, то Т. Різун помиляється. Чітко вирізняється диспропорція кистей рук: права суттєво

[17] Лист І. Труша до Ів. Франка від 12 вересня 1908 р. Довгополе. Національний музей у Львові. АТ – 54888/4, Арк. 2.

[18] Різун Т. Іван Труш у фондовій збірці Львівського літературно-меморіального музею Івана Франка // Іван Труш. 1969–1999 : До 130-річчя від дня народж. : матеріали конф. – Львів, 2001. – С. 30.

зменшена порівняно з лівою, а саме їхнє положення доволі неоднозначне. Труш, як фаховий художник, прекрасно розуміє значення рук у портреті, зображення яких часом може говорити більше, ніж очі моделі. Руки Франкові слабкі, ніби позбавлені життєвої енергії. Але зобразити письменника цілковито хворим не дозволило артистові шанобливе ставлення до нього. І. Труш завжди підкреслював різницю між фотографією й малярським образом, і в нашому випадку недотримання конкретних реалій не порушувало творчих критеріїв митця.

Однак, на портрет, датований 1908 р., більше може претендувати досі невідома й сенсаційна для франкознавців та трушезнавців картина, віднайдена в процесі нашого дослідження. Вона зберігається у фондах Закарпатського обласного художнього музею імені Й. Бокшая (недатована, без підпису, полотно здубльоване на фанеру, олія, 91,5 × 72). До Ужгорода цей твір потрапив 1948 р. з Київського музею українського мистецтва.

На великому полотні Іван Франко зображений, як і в більшості портретів пензля Труша, – у темній маринарці та вишиваній сорочці. Труш обирає звичну, навіть характерну для нього портретну композицію – три чверті. Незважаючи на великий формат, Труш компонує погрудну версію, уникаючи, можливо свідомо, зображення немічних хворих рук письменника. Простежується ще одна закономірна деталь у Трушевій галереї образів Франка: портретований не дивиться на глядача, погляд дещо відсторонений, заглиблений у себе. Художникові не дуже вдається приховати хворобу своєї моделі. Неприродні складки маринарки вносять у роботу якийсь неспокій і водночас дискомфортне відчуття чогось недомовленого. Не дивно, що Труш був незадоволений цією роботою. Вирішення тла – комбінація невпорядкованих фіолетових, синьо-зелених та вохристих динамічних плям – свідчить про те, що твір не був викінчений, але кольорова гама підказує, що на задньому плані міг бути навіть карпатський краєвид. Г. Островський підкреслював, що саме портрет 1908 р. Труш не завершив.[19] Отже, саме цей портрет міг бути написаним у Довгополі. Одним із істотних доказів щодо часу написання може бути порівняльний аналіз. Деякі портрети для визначення року написання можемо порівняти з відповідними світлинами, що ми й робили попередньо. Але ця робота має, очевидно, інший аналог – натурний портрет Франка пензля іншого відомого українського художника Ф. Красицького, написаного 1909 р. в Карпатах. Аналогічний ракурс, подібний вираз обличчя, навіть деталі (зморшки на чолі, руде волосся) – усе це свідчить, що обидва портрети були написані приблизно в один і той самий час. Отже, можна припустити, що твір із ужгородської збірки і є тією роботою, яку малював Труш 1908 р. на Гуцульщині.

---

[19] Островський Г. С. Іван Франко і образотворче мистецтво. – К., 1963. – С. 29.

Інший поколінний портрет, який має найбільший формат у галереї Трушевих образів Франка, теж має суперечливу атрибуцію часу його написання (к.о., 99 × 67, Львівський літературно-меморіальний музей Івана Франка). Високу мистецьку привабливість роботи підкреслював Г. Островський. Дослідник вважав, що твір написано між 1903–1908 рр.[20] Із цим можемо погодитись з уваги на приблизний вік поета та порівняння з іншими портретами. Картина дійсно має деякі відмінності, коли поглянемо на композиції інших портретів. Франко зображений у різкому півоберті до глядача – три чверті обличчя й майже профільне положення півфігури. Світла пляма сильно освітленого обличчя, яка підсилюється глухим темним тлом, і вузька лінія кисті лівої руки, що спокійно лежить на коліні, утворюють діагональ, надаючи композиції внутрішньої напруги. Якщо в попередніх, розглянутих вище роботах (за винятком портрета 1897 р.), художник намагався відтворити творчу мить, роздум, зосередження великого письменника, то тепер ми бачимо, що Трушеві вдається надати образові рішучості, характеру, навіть харизми. Може, це і є той ювілейний портрет 1898 р.? Таке припущення не є надто неймовірним, якщо врахувати, що Франкові на той час виповнилось 42 роки (це відповідає зображенню на портреті), і що це найбільший за розмірами та найрепрезентативніший образ.

Крім живописних творів, до Трушевої образотворчої Франкіани можемо віднести і його авторську, власноруч виконану фотографію письменника. Франко досить часто й охоче відвідував садибу-робітню з чудовим городом-садом на вул. Обводовій, 28 (нині – ХММ Івана Труша, вул. Труша, 28) В один із таких днів артист-маляр, великий прихильник і практик фотографії, робить у своєму саду пам'ятну світлину письменника.[21] про що пізніше згадує його дочка Аріадна: *"Пам'ятаю, одного літнього дня після обіду батько фотографував І. Франка в городі під акацією"*.[22] Ще одна грань у творчості Труша, присвяченій Франкові, – це робота над пам'ятником письменникові. Існує міф, який підтримувала навіть дочка художника, що над проектом митець почав працювати в 30-х роках.

"Приблизно в 1930 році був оголошений конкурс на надмогильний пам'ятник І. Франкові. Батько викінчив свій проект. Зробив план і макет". Аріадна Труш.[23]

Насправді, Труш починає працювати (і то офіційно) над проектом пам'ятника зразу після смерті Каменяра, що підтверджує поданий нижче лист:

---

[20] Островський Г. С. Іван Франко і образотворче мистецтво. – К., 1963. – С. 29.

[21] Іван Франко. Фото Івана Труша. ЦДІА України у Львові. Ф. 640, оп. 1, спр. 6, арк. 1.

[22] Труш А. Мій батько – художник // Збірник міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження. – Львів, 1972. – С. 113.

[23] Там само

"До Високоповажного пана Івана Труша
Артиста маляра у Львові.

Комітет ювілейного дару Іванови Франкові приймає до відомости Ваше зобов'язання виготовити артистичний план надгробного пам'ятника І. Франкові за гонорар 500 корон, (нерозбірливо) у трьох рівних рамах, а се 1 падолиста і по виданню проекту, з тою додатковою вимогою, що артистичні додатки до пам'ятника (медальйон і інші різьби) мають бути також замовлені у Вас за гонорар не більше 2500 корон.

28 липня 1916
за комітет
С.Томашівський
Голова [24]

Для Труша робота в скульптурі не була чимось новим. Працювати в цій галузі, яка поєднувала й різьбу, й архітектуру, йому дозволяли фах й освіта. Він уже раніше брав участь у конкурсі на пам'ятник Т. Г. Шевченкові в Києві. Маловідомий факт, але Труш був автором декількох скульптурних погрудь, у тому числі надгробних пам'ятників.

Для проекту Труш робить численні начерки в пошуках відповідної композиції. За однією з перших версій митець розміщує погруддя письменника на невисокому пілоні, який спирається на комбінацію геометричних прямокутних симетрично розташованих форм, з яких виступає горизонтальна напівовальна плита. У наступних версіях він залишає головну конструкцію – пілон й основу, несуттєво змінює їхні пропорції. Композицію з постаттю Каменяра художник відкидає як таку, що є складною і не відповідає змістові надгробка. Треба згадати, що Труш – теоретик мистецтва прекрасно розумів завдання, які слід вирішувати при спорудженні пам'ятника історичній особі.

"... Пам'ятник – се різьба (постать героя), різьба і архітектура, зв'язана у одну цілість. Постать героя – це портрет, але портрет героя на п'єдесталі. Герой мусить мати свою вдачу. Але не сміє бути цілком реальним, ані в руху, ані у виразі, бо за життя ніколи на п'єдесталі не стояв. Узглянити тілько сі моменти вимагає надвираз тяжких зусиль у Артиста". Іван Труш.[25]

За вимогами комітету, Труш мав, окрім макета на трьох планшетах, подати архітектурні плани та детально опрацьовані креслення для подальшого їхнього упровадження. Остаточна версія мала вигляд пілона, у верхній фасадній частині якого митець помістив жіночу голову. Авторських пояснень такого рішення ми не знаходимо, але зрозуміло,

---

[24] Лист С. Томашівського до І. Труша від 28 липня 1916 р. Львів. Національний музей у Львові. АТ – 54888/19, Арк. 1.

[25] Ямаш Ю. З меморіалів Івана Труша // Галицька брама. – 1998. – № 12. – С. 4.

що прекрасне жіноче обличчя мало б символізувати музу, натхнення й одночасно смуток та жаль. Труш міг здогадатись, що навіть у варіанті абстрактно-символічного трактування образу "Натхнення" публіка однаково почала б шукати прообраз. Наслідки могли бути фатальними: подібність до якоїсь панянки розгнівала б усю галицьку громадськість. Художник чинить досить мудро: моделлю стає далека Франкова родичка – К. Косова.

На світлині, зробленій у майстерні художника в час його праці над проектом, бачимо, що, окрім самого макета, І. Труш виконав ще збільшений скульптурний жіночий образ із метою подальшого опрацювання моделі.

Софія Чехович, роблячи огляд критичних статей, присвячених І. Трушеві, наводить уривок замітки з "Gazety Lwowskiej" за 1926 р.: " *Робітня художника в кінці міста, це невеликий, ясний і симпатичний куток для роботи. В робітні звертає увагу модель пам'ятника І.Франка. Хоча знаємо Труша як живописця, він займається також різьбою. Десять літ працював він над цим проектом. Бачимо обеліск та овіяне меланхолією жіноче обличчя. Композиція повна лірики, приковує увагу оригінальністю"*.[26]

Незаангажований обсервент свого часу дав об'єктивну оцінку Трушевому проекту, яка істотно не мала б змінитись і сьогодні. Труш зробив гідний проект пам'ятника Каменяреві. Проект не переміг у конкурсі, але, як вияв великої шани однієї великої людини до іншої, він залишиться безцінним музейним експонатом.

Четверта, але не остання грань "меморіалу Франкові", що його створив Труш, – це літературно-критичні статті, в яких митець впевнено й фахово оцінює роль Франка.

П'ята грань – пропагування та популяризація творчості І. Франка, зокрема поеми "Мойсей", уривки з якої художник знав напам'ять. Він неодноразово виступав із публічними лекціями, присвяченими цьому творові.

Шоста грань – епістолярій та мемуаристика І. Труша. Він мав написати більше, але навіть ті невеличкі за обсягом спогади були і залишаються також вагомою частиною Франкіани Івана Труша, як і створені ним малярські портрети письменника.

Літературно-мистецька спадщина Івана Труша, в якій значне місце посідають твори, присвячені Франкові, потребує подальшого вивчення. На дослідників чекає, сподіваємось, ще не одне відкриття.

---

[26] Чехович С. Іван Труш у світлі сучасної йому критики // Іван Труш : Зб. матеріалів наук. конф., присвяч. 100-річчю від дня народж., 1869–1969. – Львів, 1972. – С. 19-20.

Галина КОГУТ

ЧОМУ ІВАН ФРАНКО КРИТИКУВАВ АЛОЇЗА РІҐЛЯ? КИЛИМАРСТВО, ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ТЕОРІЯ ТА НАЦІОНАЛІСТИЧНИЙ ДИСКУРС[1]

Едвард Саїд 1976 р. написав свою важливу працю "Орієнталізм", у якій він стверджував, що Європейський Захід приблизно з кін.XVIII ст. легалізував та утримував владу над колонізованим Сходом за допомогою особливого дискурсу – орієнталізму, для якого був характерний зверхній погляд європейців на менш цивілізовані східні народи. Згодом дослідники адаптували фреймворк Саїда до різноманітних колоніальних ситуацій та зв'язків, зробивши потенційним об'єктом пост-колоніальних студій будь-яку культуру, що зазнала імперського поневолення. Ця стаття використовує постколоніальну перспективу для аналізу опублікованої 1892 р. рецензії Івана Франка[2] на дослідження віденського мистецтвознавця Алоїза Ріґля "Ruthenische Teppiche"[3]. Такий підхід дозволить нам зрозуміти дискурс, в рамках якого Іван Франко звертався до тем, у яких він не був фахівцем, як наприклад, у даному випадку до килимарства, але які він розглядав як важливі елементи для побудови фундаменту української культури. Ми покажемо, що визначальною тут була позиція Франка як представника колонізованого народу, для якого і від імені якого він говорив.

У рецензії Франка, яка є детальним переказом тексту Ріґля, є лише один полемічний елемент – це поділ по Дністру. Окреслюючи поле досліджень, Ріґль поділив українське населення на дві етнографічні групи,

---

[1] *Друкується вперше.*

[2] Riegl A. Ruthenische Teppiche // Mitteilungen des K. K. Цsterreichischen Museums fьr Kunst und Industrie. – Wien, 1892. – S. 85-94. Стаття Ріґля повністю передрукована у виданні: Hankiewicz Cl. Die Kilimweberei und die Kilimweberschule des Wl.R.v.Fedorowicz in Okno. – Wien, 1894. – 107 s.

[3] Franko I. Kilimy podolskie (I) // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 91 (31.03). – S. 2-3 ; № 92 (01.04). — S. 2-4 ; 1892. – №93 (02.04). – S. 2-3.

провівши межу по річці Дністер[4]. Відмінність населення, за його словами, проявляється у зовнішності, будівництві хат, домашньому начинні і в мистецтві, у тому числі – килимах. Коли Ріґль детальніше пояснює різницю між килимами двох згаданих регіонів, то зазначає, що килими регіону на південь від Дністра (він їх називає "південнорусинські або гуцульські") мають загалом дуже примітивний характер, а мотиви їхніх орнаментів або дуже стародавні, або ультрасучасні, запозичені з модних журналів. В той сам час килими регіону на північ від Дністра ("північнорусинські або подільські") не мають настільки давніх взорів, їхні мотиви датуються лише XVII–XIX ст., і при цьому виявляють впливи інтернаціональних стилів.

Франко заперечує цей поділ як населення так і килимів. Він стверджує "велику етнологічну єдність русинського племені і його відносну расову чистоту", а пояснення різниці між килимами двох виокремлених регіонів вважає незрозумілим і необгрунтованим. З Ріґлевого пояснення він висновує, що обидва типи одночасно мають багато стародавніх рис і виявляють також впливи світового мистецтва, що ставить під сумнів доцільність такого розмежування. У кінці рецензії Франко знову повертається до питання поділу по Дністру, висловлюючи сподівання, що наступні дослідники дійдуть протилежних висновків і виявлять не лише відмінності, а й спільні риси килимів двох згаданих регіонів. Таким чином, буде показана "неправомірність припущення про існування двох окремих типів, зумовлених чи не етнологічною різницею між русинським населенням".

Тут він також у формі своєрідного "пророцтва" пропонує до розгляду власну парадигму українського килимарства, згідно з якою український килим виступає монолітно цільним явищем національної культури: "Ми переконані, що після докладного дослідження [...] буде [...] показано засадничі спільні риси північної і південної груп, і водночас багато перехідних явищ, що поєднують обидві групи в єдиний тип, засадничо монолітний, хоч і такий, що відзначається багатством варіантів, котрі виникли під впливом різних історичних і цивілізаційних чинників"[5].

Такий погляд Франка на українське килимарство узгоджується з його політичними поглядами, які були характерним для кількох поколінь української галицької інтелігенції 1860-1910 рр. симбіозом соціалізму та націоналізму[6]. Вони сформувались в складних умовах Галичини останньої

---

[4] Дет.: Когут Г. Рецензія Івана Франка на статтю віденського мистецтвознавця Алоїза Ріґля про українське килимарство // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Вип. 6. – Львів, 2006. — С. 201-219 та Когут Г. Алоїз Ріґль та дослідження українського килимарства // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Вип. 7. – Львів, 2007. — С. 125-131.

[5] Franko I. Kilimy podolskie (I) // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 93 (02.04). – S. 3.

[6] Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). – К.: Критика, 2006. – С. 232.

третини XIX ст., яка уже століття входила до складу Австро-Угорщини. За іронією долі небезпека йшла не від німців – вони становили лише третину населення і не пропагували німецького націоналізму – а від націоналістів-поляків, які, зробивши Галичину центром своєї польської батьківщини, активно і дуже успішно здійснювали політику асиміляції. Ситуацію в Галичині та роль Франка у процесі формування української нації яскраво ілюструє метафора Ярослава Грицака. Останній порівнює Галичину часів Франка з футбольним полем, де відбувається один із півфінальних матчів у чемпіонаті за право ввійти у XX ст.; один з аутсайдерів – команда українофільської інтеліґенції намагається перетворити пасивних досі жителів своєї провінції на масову групу підтримки, а також доручає Франкові позицію форварда[7].

Франко мав намір перетворити українське селянське суспільство на українську модерну націю. Він пропагував "ідеал нового, нічим не зв'язаного і необмежуваного [...] життя і розвою нації" і стверджував, що цей ідеал має стати "синтезом усіх ідеальних змагань, будовою, до якої повинні йти всі цеглини", а також застерігав від інтернаціоналізму: "все, що йде поза рамами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеями раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би „вселюдськими" фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації"[8].

Одною з "цеглин", якщо не наріжним каменем, у будівлі Франкового ідеалу розвитку нації було дослідження народної культури – осердя національної ідентичності. Різноманітні елементи народної культури, і народне килимарство як одне з них, поруч з мовою давали очевидні підстави для твердження про існування окремого українського етносу, який, сформувавши своє колективне "Я", міг претендувати відповідно до ідеології націоналізму, на власні політичні кордони. Водночас, на відміну від народовців, Франко не просто захоплювався романтизованим образом минулого, але наполягав також на потребі економічного, громадянського та освітнього поступу: "Ми далекі від того, щоб нехтувати вагу національного питання, тобто розвитку народності у всіх її питомих формах (мові, звичаях, одязі і т. і.), але все-таки не хочемо ніколи забувати, що розвій народності є тільки одним з проявів розвитку народу, проявом рівнорядним з розвитком економічним, громадським, освітнім і ін."[9]. Хоча Франко пише тут саме про розвиток народності, важко, проте, собі уявити існування згадуваних ним народних звичаїв та народного одягу в умовах економічно розвинутого індустріалізованого суспільства. Це підводить до думки, що Франко бачив

[7] Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні ... – С.20.

[8] Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 45. – С. 283–285.

[9] Там само. – К., 1980. – Т. 27. – С. 355–356.

традиційну народну культуру та мистецтво швидше в історичній перспективі. Таке бачення, однак, ніяким чином не могло вплинути на присутню у його парадигмі українського килимарства логіку тодішнього сьогодення: єдине килимарство – єдина культура – єдиний народ.

Оскільки Франко сам досліджував народну культуру як етнограф і фольклорист, на Ріґлеві студії він дивився крізь призму завдань дослідника народної культури. Дослідницький метод Франка, за словами В. Петрова, був загалом порівняльним, адже Франко "старанно вирізнював національні питомі елементи, стежив за їхнім розвитком і своїми та чужими нашаруваннями"[10]. Очевидно саме тому найціннішою частиною статті Ріґля український вчений вважає не його теорії, а виокремлення та детальний розгляд чотирьох локальних груп килимів регіону на північ від Дністра з виокремленням характерних мотивів, з'ясуванням їхнього походження і шляхів поширення. Щодо Ріґлевого етнографічного поділу по Дністру з виокремленням "подільського" та "гуцульського" килимарства, Франко відзначає одразу його некоректність: "Хіба гуцули мешкають одразу на південь від Дністра і в усій руській частині Буковини?"[11]. Про те, що такий поділ абсолютно не узгоджувався з "етнографічною" картою Франка, свідчить також його стаття 1887 р. "Етнографічна виставка у Тернополі". У цій статті він писав, що Східна Галичина "має більше різних етнографічних типів, ніж головних річкових басейнів", і серед різних інших прикладів, згадуючи території коло Дністра, зазначає, що лише "за течією Дністра можна нарахувати чотири етнографічні типи"[12].

Хоча у своїй рецензії Франко жодним словом не характеризує погляди Ріґля як імперські, проте є підстави вважати, що він побачив у цьому поділі загрозу імперського "розділяй і володарюй". Про це свідчить його емоційна реакція. Він говорить, що Ріґль "відкрив Америку", і навіть радить не займатись питаннями, які той не розуміє: "щоб швець, якщо це можливо, залишався при своєму копиті, кравець при своїй голці, а знавець килимів при килимах, а не пускався без ширших знань етнографії в оманливі та непевні відкривання племінних та етнографічних відмінностей там, де їх зовсім немає"[13].

Ріґля в літературі часто характеризують як дослідника з прогресивними космополітичними поглядами і прибічника "мультикультуралізму". Проте, як зазначає Метью Рамплі, така інтерпретація створює "серйозний ризик

---

[10] Петров В. Методологічно-світоглядні напрямки в українській етнографії XIX–XX ст. // Енциклопедія українознавства. Загальна частина. – К., 1994. – С. 186.

11 Franko I. Kilimy podolskie (I) // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 92 (01.04). – С. 3.

[12] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1985. – Т. 46, кн. 1 – С. 472–473.

[13] Franko I. Kilimy podolskie (I) // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 92 (01.04). – С. 2-4.

неправильного прочитання значення його внеску”[14]. В контексті постколоніальної теорії підхід дослідників “Віденської школи”, і зокрема Ріґля, щодо слов’янських культур імперії, був, за словами Рамплі, обумовлений культурною політикою Габсбурзької монархії до її ненімецьких суб’єктів, і його можна порівняти з добре задокументованими імперіалістичними позиціями науковців Франції та Британії щодо культур Середнього Сходу та Індії[15].

Відблиски імперського підходу Ріґля можна побачити в “Ruthenische Teppiche”. Він оперує поняттям примітивності як ключовим для характеристики і класифікації килимів. Так, килими на південь від Дністра Ріґль характеризує як примітивні, а на північ як не такі примітивні у порівнянні з першими[16]. Таким чином, цей поділ є не стільки етнографічним, як цивілізаційним: Ріґль доволі грубо “підганяє” етнографію під свою власну модель, у якій цивілізований світ протиставляється давній традиційній культурі, а коли говорити про килими – орнаментика останніх трьох століть, сформована під впливом інтернаціональних стилів– стародавнім первісним взорам. Згодом коли Ріґль звертається до розгляду системи виробництва “північних” килимів, він знову таки тестує їх на примітивність: це виробництво за плату (“Lohnwerk), що є середнім між найдавнішим виробництвом для себе (“Hausfleis”) і домашнім виробництвом (“Hauswerk”), яке передбачає наявність виробничого капіталу. Хоча у “Ruthenische Teppiche” виробництво килимів регіону на південь від Дністра він не характеризує, проте робить це опосередковано у іншій своїй праці (“Volkskunst, HausfleiЯ und Hausindustrie”), де пояснює найдавніший “Hausfleis” на прикладі румунської селянки з Новоселиці поблизу Чернівців, яка мала багато сорочок і килимів, які, проте, вважала виготовленими для себе і не хотіла продавати[17].

Взагалі характеристика слов’янських культур імперії як примітивних була пов’язана з імперською стратегією приниження цінності локальних слов’янських культур, щоб підкреслити користь, яку дає їм приналежність до більшої культури імперії. Яскраво це проілюструвала всесвітня виставка 1873 р. у Відні, де представлені до огляду слов’янські та румунські хати невигідно контрастували з головним залом промисловості, який репрезен-

---

[14] Rampley M. Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School // The Art Bulletin. – 2009. – Vol. 91. – No. 4 (December). – P. 456.

[15] Rampley M. Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School // The Art Bulletin. – 2009. – Vol. 91. – No. 4 (December). – P. 456.

[16] Hankiewicz Cl. Die Kilimweberei und die Kilimweberschule des Wl.R.v.Fedorowicz in Okno. – Wien, 1894. – S. 29, 30.

[17] До речі, у виділенні багатьох різних стадій соціальної та економічної організації Ріґль не був оригінальний – він продовжив традицію Рудольфа фон Айтельбергера. Дет. : Rampley M. Art History and the Politics ... – P. 454.

тував імперську культуру[18]. Так через декларацію цивілізаційної місії влада Габсбургів здійснювала свою легалізацію у колоніях, подібно до того, як це робила Британія у Єгипті, що яскраво описав Саїд. З іншого боку, зауважимо, що "примітивність" почала позитивно сприйматись серед письменників і митців колонізованих слов'янських народів, бо у ній під впливом ідей Вільяма Моріса вбачалось осердя національної ідентичності[19].

Праця "Volkskunst" допомагає також пояснити позицію Ріґля стосовно майбутнього українського килимарства. У ній Ріґль малює яскраву картину протистояння народного традиційного мистецтва та інтернаціонального мистецтва західної цивілізації: це "спектакль", в якому вперто "борються" дві нерівні сили. Агресивна сила є модерною і, як виглядає, має всі переваги на своєму боці, тоді як сила, репрезентована провінційною манерою, яку підтримує сильне відчуття традиції, повинна захищатися[20]. Ключове питання "Volkskunst" – чим має закінчитися цей конфлікт? – Смертю традиційного мистецтва у чистих формах. Воно має бути трансформоване в сучасну інтернаціональну естетику і це буде "освіжаючий напій свіжої джерельної води" для сучасної аудиторії, що "випила забагато шампанського" – сучасного стилю так званих високих мистецтв[21]. Тобто, народне мистецтво сходу Австро-Угорщини має бути витіснене, йому залишається лише "забезпечити щось перехідне для моди"[22].

Таким чином у "Ruthenische Teppiche" Ріґль, розглядаючи українське килимарство крізь призму "примітивності", включає його у контекст цивілізаційного розвитку мультикультурної Австро-Угорської імперії, і відводить йому, як елементові традиційної культури, роль одного з чинників формування інтернаціональної естетики. Це вказує на присутність у його текстах маніфестації австрійського імперського дискурсу.

Повертаючись до емоційної Франкової критики, можемо запитати: хто насправді був адресатом його тексту? Вважаємо, що Франко писав рецензію не для Ріґля. Адже вона має описовий характер та опублікована не у фаховому виданні. "Kurjer Lwowski" – це локальна польськомовна газета, пов'язана з польським рухом людовим, що відстоював права селян. З її польською аудиторією Франко мав тривалі стосунки, виступаючи адвокатом українства, прагнучи налагодити діалог з поміркованою польською інтелігенцією. Як зазначає Ярослав Грицак, "польськомовні публікації Франка справляли ще один, цілком несподіваний ефект": оскільки "поступова" українська молодь "вважала, що польська преса на голову вища від русько-української, то поява Франкових матеріялів у провідних поль-

[18] Rampley M. Art History and the Politics ... – P. 448.
[19] Rampley M. Art History and the Politics ... – P. 453.
[20] Riegl A.Volkskunst, HausfleiЯ und Hausindustrie. – Berlin: Georg Siemens, 1894. – S. 44.
[21] Riegl A.: Volkskunst ...– S. 57.
[22] Riegl A.: Volkskunst ...– S. 72.

ських газетах і журналах ніби засвідчувала високу якість його продукції і привертала увагу до його творчости взагалі”[23]. Читач Франка безперечно локальний, який живе у світі складних польсько-українських стосунків.

Франко розумів важливість Ріґлевої статті: українське килимарство розглядав не місцевий аматор, а професійний віденський мистецтвознавець. Франко усвідомлював, що ця праця створює фреймворк для подальших досліджень, тому вважав за необхідне внести ідеологічні корективи. На противагу Ріґлеві, який у цьому питанні застосовує імперський підхід та стверджує існування двох непов’язаних одна з одною традицій українського килимарського промислу, Франко пропонує розглядати українське килимарство як цільний культурний феномен, монолітність якого свідчитиме про таку ж монолітну єдність української культури та нації. Висловлюючись словами самого Франка, виголошеними під час ювілейної промови 1908 року, він, як це було у подібних випадках, коли “кидався на різні поля”, згрубша обтесував матеріал на фундамент, бо “фундаменти так і будуються: а тільки на таких фундаментах, на таких стінах може з часом здвигтися пишне, сміле склепіння”[24].

Позиціонуючи себе як будівчого української нації, Франко тим не менше не вбачав суперечності методів з кінцевою метою діяльності. Втім, така суперечність була. Франко жив не у курній бойківській хаті, а в міській австрійській віллі з усіма вигодами цивілізації свого часу. Він публікувався у віденських виданнях і захищав свою докторську дисертацію у Віденському університеті. Франко належав до тих націоналістів-інтелектуалів XIX ст., які створювали національну культуру базуючись на елементах традиційної культури. Вони “вірили, що захищали спадщину простих людей, хоч фактично замінювали старі низькі культури на амальгамовану високу культуру, яка мала ту саму епістемологічну базу, що й культури розвинутіших націй”, як про це писав Іван Павло Химка, перефразовуючи Ернста Гелнера[25]. Для Франка цією вищою культурою була австрійська, до якої він прагнув “підтягнути” своїх братів-українців не усвідомлюючи, що це, зрештою, призведе до перетворення їхньої традиційної культури на музейний експонат.

---

[23] Грицак В. Пророк у своїй вітчизні ... – С.381.

[24] Сокіл Г. Франко – фольклорист. Фолькльористична діяльність Івана Франка: організація збиральницько-дослідницької роботи // Українське літературознавство. – Львів, 2008. – Вип. 70. – С. 260.

[25] Himka J.-P. Last Judgement Iconography in the Carpathians. – Toronto ; Buffalo ; London: University of Toronto Press, 2009. – P. 3.

Роман ЯЦІВ

ГРАФІКА ПАВЛА КОВЖУНА У ВИДАННЯХ ТВОРІВ ІВАНА ФРАНКА[1]

Знайти ракурс розгляду унікальної групи мистецьких пам'яток, якою стала датована поч. 20-х років XX ст. серія львівських видань творів І. Франка, допоміг сам її оформитель Павло Максимович Ковжун (1896–1939), який 1929 р. відзначив прихід у видавничу практику "думаючої" книжки. "Графіка дала їй не тільки одяг, – але ще дещо більше, – писав він. – Графіка дала їй вираз – очі, дала їй враження, яким вона представляється своїм читачам, дала їй індивідуальні риси, які і створили в свою чергу тип національної книги"[2]. На той час молодий митець уже мав певний досвід "українізації" вітчизняних книжкових видань, виводячи цю тенденцію з практики Г. Нарбута, графіка якого "рішучо одмежувала нас від чужих графічних впливів, виробила смак і оцінку та точне означення того, що ми називаємо сучасною українською графікою"[3]. Але ні віньєти до книг В. Винниченка "Федько-халамидник" і "Боротьба" (Київ; Харків, 1913), ні націлено стильове вирішення обкладинки поетичної збірки П. Тичини "Золотий гомін" (Київ; Львів, 1922), яке, що цікаво, отримало доволі гостру критику в одній з рецензій[4] , не переконували так у перспективності такої орієнтації національної графічної культури, як це зробили 7 малюнків П. Ковжуна до серії львівських видань І. Франка 1922–24 рр.

До праці над цими замовленнями П. Ковжун приступив невдовзі після свого приїзду до Львова, на початку адаптації до нового мистецького середовища. Його репутація як графіка, послідовника Г. Нарбута, доволі швидко почала резонувати в елітарних колах галицького українства. Але навіть без того художник, не очікуючи особливих ласк долі, шукав способів заре-

---

[1] *Першодрук*: Яців Р. Графіка Павла Ковжуна у виданнях творів Івана Франка / Роман Яців // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 101–106.

[2] Ковжун П. Неопубліковані праці Г. Нарбута // Нові Шляхи (Львів). – 1929. – № 1. – С. 75.

[3] Там само. – С. 78.

[4] Це була рецензія П. Зайцева в газеті "Українська Трибуна" (Варшава, 17 лютого 1922 р.). Показовість такої критики полягає в тому, що для цієї розробки П. Ковжун намагався будь-що підкреслити концептуальний зв'язок мови своєї графіки з найактуальнішими, як на його думку, ідеями мистецтва Г. Нарбута.

комендувати себе як фахівця, використовуючи при цьому свій небуденний хист аналітика й дипломата. Придався йому й досвід редакційної праці в роки учнівства та в умовах національно-визвольних змагань, на що варто звернути попередню увагу.

Ще під час навчання у Київській малювальній школі (1911–15) волинянин Павло Ковжун[5] скеровує свій погляд до видавничої галузі, редагуючи журнал "Голос Юнака" – друкований орган нелегального молодіжного гуртка – та пропонуючи редакціям київських періодичних видань "Дзвін", "Сяйво", "Маяк", "Огни" власні графічні заставки. Вже трохи згодом, у статусі військовика, в частинах російської, а далі української армії, організував і редагував фронтові газети "Козацька Думка", 'Україна", "Голос Часу", "Воля" та ін., плекаючи ідею національного поліграфічного продукту в цілісності його змістових та естетичних складових. Експедиція заготови державних паперів при Міністерстві фінансів Української Народної Республіки запрошує його до участі в конкурсі на виконання проектів грошових знаків і поштових марок. Ці та багато інших фактів творчої біографії П. Ковжуна[6] склали йому мистецьке ім'я ще в обставинах екстремів. "Увесь час, – щиро писав він, – ділив я долю Українського війська. Перейшов тифи, повстання, одночасно, як була змога, працював в українській пресі та виконував різні малярські замовлення для війська й уряду"[7]. Відбувши стан інтернації в таборі для вояків Армії УНР, восени 1921 р. Павло Ковжун, уже зі своєю дружиною Тамарою, появляється у Львові. Тут розпочинається найбільш плідний на творчі удачі та організаційні ініціативи період його життя. "За рік не було вже ні одного видавця, що маючи сякі-такі естетичні вимоги, не покористувався б його перцйм, – зауважував М. Голубець. – В результаті постала преінтересна збірка графіки, яка не одному, з менше рухливих, вистачила б на дорібок цілого життя"[8]. Серед прикладів, якими знаний мистецтвознавець обґрунтовує якісні переміни щодо естетизації українських книжкових і газетно-журнальних видань, фігурують і видання творів І. Франка: "З кожного рисунку, з кожної графічної мініятурки віє на нас чимсь свіжим і рішучо позбавленим шабльону"[9].

З ініціатором випуску корпусу творів І.Франка Федем Федорцевим художник запізнався в перші ж місяці свого перебування у Львові. На відомій світлині групи діячів української культури (ймовірно, з весни 1922 р.) вони постають у колі з іншими відомими особистостями, в тому числі Д. Донцовим, П. І. Холодним, О. Загаровим. Суспільно-громадський авторитет

---

[5] Народився у с. Костюшки поблизу Овруча на Житомирщині.

[6] Серед таких була й участь в організації київського видавництва "Ґрунт", секретарювання в престижному "Універсальному Журналі", співредагування гумористично-сатиричного часопису "Їжак" (Станіславів) та ін.

[7] Цит. за вид.: Гординський С. Павло Ковжун. 1896-1939. – Краків; Львів: Українське Видавництво, 1943. – С.13.

[8] Там само. – С.28.

[9] Там само.

Ф. Федорцева на той час уже був доволі високим. Редактор популярних українських газет і журналів (зокрема таких, як "Діло", "Шляхи"), видавець "Новітньої бібліотеки", чільний діяч "Просвіти" та інших національно-культурних інституцій Галичини, публіцист, "статті й характеристики наших політичних відносин" якого відзначалися "великою бистротою і значним аналітичним хистом"[10], він був теж із числа тих, що формували ідеологію національного поступу в непрості для долі України 1910-і роки. Це він "на похоронах Франка виголосив (...) іменем молоді знаменну промову"[11], це він у сповненому суспільної апатії 1920 р. закликав: "Не закладаймо рук, не віддаваймося зневірі, не думаймо так, якби ми були вже засуджені на неминучу смерть. Не гаймо часу і берімся до праці"[12].

Мабуть, виходячи саме з цього свого попереднього досвіду на початку 1920-х років, Ф. Федорців вважав видавничу справу однією з пріоритетних "в культурнім і економічнім напрямку". З непереборною наполегливістю він взяв участь у відновленні випуску найпрестижнішого галицького щоденника – газети "Діло"[13] , ініціював створення фонду "Учітеся, брати мої" при Товаристві "Просвіта", став членом видавничої комісії "Просвіти" та редактором кількох випусків її щорічних календарів, був членом управи видавничого кооперативу "Ізмарагд". Заслугою Ф. Федорцева вважали й те, що йому вдалося перекласти на українську мову немало творів світової літературної класики – ці книги під різними серіями виходили у Львові впродовж майже двох десятиліть. Крім того, будучи членом управи, а згодом заступником голови Товариства письменників і журналістів ім. І. Франка, він допоміг придбати для творчих потреб оселю в с. Ямна. Щодо громадських ініціатив вирізнялась його участь у заходах з підтримки українцями Галичини голодуючих в радянській Україні[14].

Але багато з того, чим займався Ф. Федорців в останнє десятиліття свого життя, було визначене якісно новою ситуацією, що склалася у Львові після прибуття (у статусі емігрантів) великої групи ентузіастів культури з Наддніпрянської України. Розпоряджаючи немалими важелями впливу, він усяко шукав способів належного пошанування іменитих гостей. Не без його участі замовлення мистецького профілю отримали П. І. Холодний, Ю. Магалевський, Р. Лісовський, М. Бутович, а також і Павло Ковжун. Останньому належало, серед іншого, чи не найпрестижніша задача запроектувати обкладинки до серії перевидань творів І. Франка.

---

[10] Федір Федорців : [некролог] // Діло (Львів). – 1930. – 7 берез. – С. 1.

[11] Федір Федорців. 1.XII.1889 – 5.III.1930 : [некролог] // Діло (Львів). – 1930. – 8 берез. – С. 12.

[12] Ф. Ф. [Ф. Федорців]. Не закладаймо рук! // Громадська Думка (Львів). – 1920. – 5 лют. – С.1.

[13] Від 1920 і до 1923 р. ця газета виходила під назвами "Громадська Думка", "Українська Думка", "Український Вістник".

[14] Енциклопедія Українознавства : словникова частина / гол. ред. В. Кубійович. – Перевид. в Україні. – Львів, 2000. – Т. 9. – С. 3491.

Такий проект готувався зусиллями двох поважних національних інституцій – Українського Педагогічного Товариства (його коштом видавалися "Панські жарти", "Із днів журби", "Зів'яле листя", "Semper Tiro") та Краєвого Союза Кредитового ("Борислав сміється", "Великий шум", "Як Юра Шикманюк брив Черемош"). Для роботи були доволі стислі терміни, але схоже, що спраглий за подібного роду замовленнями П. Ковжун не зважав на те, з великим піднесенням взявшись за справу. Цікаво, що крім цього, до певної міри цілісного ряду видань, митець отримав замовлення і від іншого львівського видавництва – "Українська Книгарня й Антикварня", – на створення обкладинок до чотирьох випусків Франкових казок, ілюстрації до яких було "випозичено" з "великоукраїнських видань 1921 р." авторства художника Петра Лапина[15]. Усі ці 11 книжечок вийшли друком упродовж 1922–24 рр. і надійно "прописали" Павла Ковжуна в новому періоді розвитку львівської книжкової графіки.

Сьогодні дещо проблематично відтворити точну послідовність появи малюнків цих обкладинок, але навіть якщо б це достовірно вдалося, все ж відстежити еволюцію поглядів художника на графічну форму в такому щільному діапазоні часу майже неможливо. Відносно "пізніми" за хронологією є дати випуску книг "Великий шум" та "Як Юра Шикманюк брив Черемош" (1923), і це дозволило В. Січинському ствердити, що саме від них "розвертаються справжні цінності Ковжуна, з його сміливою синтетичною формою та дзвінким тактом металевої лінії"[16]. Але для оцінки графічного хисту художника такі судження потребують деякого збагачення.

Якщо брати до уваги сукупність формально-образних засобів, якими визначалося пластичне мислення П. Ковжуна після того, як воєнні обставини змусили його покинути Київ, то неодмінно повинні були в ньому затриматися засадничі погляди на ідею стилеутворення – зокрема і в першу чергу щодо українського поліграфічного продукту. Як відомо, одним з джерел формування його розуміння "актуальної форми" був досвід петербурзького "Мира Искусства", чільним представником якого був Г. Нарбут. Однойменний журнал, який читав і до якого пробував робити дописи ще юний Ковжун, виробив свого роду стандарти елементів графічної оздоби, які тривалий час захоплювали українця, спонукаючи його до різних авторських модифікацій. Досвід цього періоду закріпився в культивуванні митцем жанру віньєти, який, з одного боку, міг розвинутися в ідею станкового твору, а в іншому становив питому частку конструкції малюнку книжкової обгортки. Відтак відносячи віньєту до "простих графічних символів", які виражають ідеї видавництва[17] [9. с. 72], П. Ковжун оперував нею при

---

[15] Грицак Е. Новини дитячої літератури // Діло. – 1924. – № 199. – С. 2.

[16] Січинський В. Книжна графіка Павла Ковжуна // Бібліологічні Вісті. – К., 1927. – № 4. – С.83.

[17] Ковжун П. Окраса книжки й пояснення вінєти // Сосенко К. Пражерело українського

різних композиційних структурах – як для обкладинок книг чи журналів, так і у внутрішньому просторі газетно-журнальних видань.

Не уточнюючи самого поняття віньєти в тлумаченні Павла Ковжуна, все ж слід адаптувати його зміст до сучасних норм фахової термінології. Фактично, йдеться про певний синтетичний знаково-символічний вузол, який має цілісну композиційну побудову і може нести як конкретну символічну інформацію, так і відсторонену декоративну ідею, яка так чи інакше асоціативно нав'язуватиме до змісту видання. Іншою структурною одиницею композицій обкладинок був мотив шрифта, стильово й образно підпорядкованого віньєті. Рамка по периметру формату книги, як правило, замикала цілісність малюнку.

З такою нескладною комбінацією графічних елементів і виходили з друку книги в оформленні П. Ковжуна. Між кожною з них існував більш чи менш виразний концептуальний зв'язок, який і давав підставу вбачати еволюційний характер змін у пластичному мисленні художника. Першою такою "засічкою" у львівській хронології творчості Павла Ковжуна було графічне вирішення обкладинки до "Зів'ялого листя", віньєтний мотив якої ще ніс вантаж ідей північноросійського модерну. Прямим попередником цього мотиву був його ж малюнок 1921 р., поміщений без назви у калішському виданні літературно-мистецької групи "Сонцецвіт". Пишний бутон квітів, що вивершує граціозну конструкцію вази, у Львові зазнає деякого авторського "редагування", більш строгого асоціативного (нав'язаного до теми поезій І. Франка) звучання. Сміливе рішення шрифта тонко ув'язане з малюнком ажурно-орнаментальними вкрапленнями. "Із днів журби" є більш "підтягнутою" до центрально-європейського русла стилю модерн (властиво сецесії), завдячуючи лаконічнішій пластиці при глибокій поетико-філософській розв'язці образу. Цікавих заломлень стилю через урбаністичні прагнення автора зазнала графіка П. Ковжуна при рішенні ним малюнка обкладинки до повісті "Борислав сміється". В строго вертикальній за композицією віньєті митець "здружив" елементи символізму з кубо-футуристичними прийомами. "Semper Tiro" і "Панські жарти" на тлі попередніх видаються вкрай перевантаженими. В них найбільше проглядаються нарбутівські "сліди", неостилеві зацікавлення молодого художника, що виражалися, зокрема, через культивування орнаментальних мотивів. С. Гординський відносно "новим періодом" у творчості Павла Ковжуна вважав ті його праці, в яких "уже відходить на другий план орнамент, а з'являється більш конструктивна форма"[18]. Найпоказовішою в цьому сенсі стала обкладинка до книги "Як Юра Шикманюк брив Черемош", зображальний мотив якої вже виразно тяжів до актуалізованого часом ар деко. "Великий шум", натомість, став яскравим маніфестом глибоких перетворень П. Ков-

релігійного світогляду. – Львів: Живі Гроби, 1923. – С. 72.

[18] Цит. за вид.: Гординський С. Павло Ковжун. 1896-1939. – Краків; Львів: Українське Видавництво, 1943. – С. 34.

жуна в його націленні до монументальної, синтетичної форми.

Цією серією обкладинок новоприбулий митець буквально потряс львів'ян як масштабом, так і гнучкістю образно-формального мислення, самим змістом пластичних новацій. При всьому розмаїтті композиційно-образних рішень набували вагомості фундаментальні риси творчого характеру Ковжуна, згодом окреслені терміном "ковжунізм". Уже в серії цих Франкових видань (їх можна було бачити і на виставках Гуртка діячів українського мистецтва) такі риси закріпилися на рівні семантики, через органічну взаємодію знаково-символічного вузла (віньєти) та ексклюзивного, тонко вирахуваного для кожного конкретного "внутрішнього простору" відповідної книги, для її неповторного естетичного середовища. Ні в цих ранніх своїх львівських працях, ні потім у пізніших роботах для книг, журналів і газет, П. Ковжун не дозволяв собі легковажити темою шрифта. Виробивши ще в молодому віці критерії щодо цього (не без впливу Г. Нарбута), він без якихось надмірних зусиль кожен раз творив культуру літери, ставши чи не найдосвідченішим з українців шрифтовиком міжвоєнного двадцятиліття. Його авторський парк ідей у цій галузі налічував сотні позицій!

Окрім суттєвого художньо-естетичного внеску у Франкіану, з привнесенням нових якісних акцентів в образне розкриття змісту літературних творів, П. Ковжунові вдалося піднести престижність фаху художника-графіка в Галицькій Україні. Пишучи в одному з листів до художниці Олени Кульчицької про мистецьку оздобу книг, він вказав, що "...українські ціни є просто мінімальні, коли порівнюємо їх, ну, приміром, з польськими... І як я за свою першу обкладинку до "Панських жартів" Франка отримав 5 доларів, то на мене показували пальцем... А тепер звикають"[19].

Співпраця з Ф. Федорцевим для Павла Ковжуна не обмежилася лише цим творчим епізодом. Невдовзі, 1925 р., він виконав ілюстрацію до Франкових "Каменярів" (малюнок з назвою "І всі ми як один підняли вгору руки") до газети "Світло", ймовірно, теж за рекомендацією цього видавця та громадського діяча, а далі створив не менш складний за композиційною схемою, у кубо-футуристичному ключі екслібрис Товариства письменників і журналістів ім. І. Франка. Була ще одна успішна спроба П. Ковжуна повернутися до Франкової тематики – через оформлення обкладинки книжки "Пісня і праця" (1931). Відомо, що художник виконав проект ще одного видання, яке, подібно, не вийшло друком – "Ex nihilo" ("Монолог атеїста"). Але досвід роботи над замовленнями поч. 1920-х років найбільш цілісний і, без сумніву, дуже багато чого дав для подальшої мистецької кар'єри митця. Ковжун знайшов належну кількість формально-образних компонентів, які потвердили його тезу про появу "думаючої книги". На сьогодні серія видань І. Франка у графічному вирішенні Павла Ковжуна є класикою жанру, а також одним із промовистих прикладів великої інтелектуальної напруже-

[19] Лист П. Ковжуна до О. Кульчицької. Без дати. Архів Художньо-меморіального музею Олени Кульчицької у Львові.

ІВАН ФРАНКО:
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ РЕЦЕПЦІЇ

В найширшім розумінні сього слова література — се збір усіх духових виплодів чи то якогось одного народу (національна література), чи то більшої групи народів або й усього людства (всесвітня література), зложених у людській мові. Те, що раз затверджено на письмі, може переходити знов у усну традицію, в пам'ять і життя нових поколінь, і, навпаки, те, що вчора зложилося в усній передачі або існувало від віків у пам'яті людей, сьогодні може бути закріплене письмом. <…> Література в тім широкім значенні, яке тут показано, се найвищий вицвіт людської цивілізації, найвище її мірило.

Іван Франко. "Теорія і розвій історії літератури" (1909)

Мирослава ЦИГАНИК

ЯКІВ ГОЛОВАЦЬКИЙ В ОЦІНЦІ ІВАНА ФРАНКА[1]

Хоча І. Франко не написав жодної спеціальної розвідки про Я. Головацького (1814–1888), в його наукових працях про особливості розвитку української літератури й фольклористики можна віднайти чимало слушних і проникливих думок про творчу спадщину одного з представників знаменитої "Руської трійці".

За висновком І. Франка, Я. Головацький належав до генерації тих учених, які натхненно працювали над збиранням та опрацюванням матеріалів до галицько-руського фольклору та історії літератури[2]. Відтак дослідник згадував Я. Головацького переважно у контексті висвітлення тенденцій літературного процесу XIX ст., творчості окремих письменників цього часу, а також у фольклористичних студіях.

Докладно вивчаючи історичне минуле Галичини та її національне відродження, І. Франко зазначав, що після фольклористичної діяльності Зоріана Доленги-Ходаковського (1784–1825), публікації збірника Вацлава Зелеського "Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego" (1833), що поклали початок народної української літератури в Галичині[3], "молодші руські попи й поповичі кидались по селах збирати і списувати хлопські пісні, прислухатись ближче хлопській мові, хлопським оповідям, учитися докладніше руської історії, починати глибше заглядати в душу свого народу, робляться його свідомими синами, робляться борцями за його відродження"[4]. За твердженням ученого, на той час це було дуже важливим

[1] Циганик М. Яків Головацький в оцінці Івана Франка / Мирослава Циганик // Вісник Львівського університету. Серія Філологічна. – Львів, 2011. – Вип. 55. – С. 209–215.

[2] Франко І. Михайло Возняк. Маркіян Шашкевич як фольклорист / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 38. – С. 500.

[3] Франко І. Адам Міцкевич в українській літературі / І. Франко // Там само. – К., 1980. – Т. 26. – С. 384

[4] Франко І. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині / І. Франко // Там само. – К., 1986. – Т. 47. – С. 111-112.

для Галичини, бо "говорячи про інтелігенцію у нас, то значить говорити про духовенство, бо ніякої другої інтелігенції в нас не було"[5]. Відтак І. Франко назвав М. Шашкевича, І. Вагилевича і Я. Головацького першими борцями нашої народної свідомості[6], піонерами національного відродження[7].

Розглядаючи творчу спадщину талановитих письменників Б. Дідицького, І. Гушалевича, П. Стебельського, Данила Млаки (С. Воробкевича), І. Франко у праці "Критичні письма о галицькій інтелігенції" зазначав однак, що в них було усе, "крім здорової, свобідної, поступливої думки, крім інтересу до дійсного життя, до живого народу і, розуміється, крім знання того народу" [8]. Натомість "Руська трійця", за словами І. Франка, "зложила матеріал для видання літературної збірки "Зоря", що мала бути виразом нових, щиро народних і заразом слов'янофільських змагань галицько-руської молодіжі"[9]. Хоча цензура не допустила виходу в світ цієї збірки, але, як зазначив І. Франко, молоді семінаристи не опустили рук, і незабаром українці отримали невелику малоруську книжечку "Русалка Дністровая", без якої неможлива повна характеристика галицького письменства. Дослідник у цитованій статті писав, що "видавці тої книжечки, молоді семінаристи, казав би-сь люди зовсім супокірні та благонамірені; в самій книжечці нема ні ясних ідей, ні сміливих намогів революційних, ні навіть ярких образів або виразних згадок про життя народу"[10]. Відтак, І. Франко доходить висновку, що "Русалка Дністровая", хоть і який незначний її зміст, які незначні думки в ній висказані, була свого часу явищем наскрізь революційним"[11]. Вчений вбачав велику культурну цінність "Русалки" в тому, що вона відійшла від тодішнього церковного світогляду, а в письмі і правописі відбігла від старої традиції, а й вказала на єдність українського народу в різних частинах України, визнала цілковиту солідарність з тим новим рухом[12]. "Ціла "Русалка" – се немов один неясний прорив чуття людського серед загального затупіння та здичіння"[13].

---

[5] Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. – С. 87.

[6] Франко І. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині / І. Франко // // Там само. – К., 1986. – Т. 47. – С. 111-112.

[7] Франко І. Відродження в Галичині до р. 1848 / І. Франко // Там само. – К., 1984. – Т. 41. – С. 273.

[8] Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції / І. Франко // // Там само. – К., 1980. – Т. 26. – С. 76.

[9] Франко І. Відродження в Галичині до р. 1848 / І. Франко // // Там само. – К., 1984. – Т. 41. – С. 273.

[10] Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції / І. Франко // // Там само. – К., 1980. – Т. 26. – С. 89.

[11] Там само. – С. 90.

[12] Там само. – С. 90–91.

[13] Там само. – С. 92.

Продовженням "Русалки Дністрової" І. Франко називав "Вінок русинам на обжинки", який, на думку дослідника, поклав початок зростанню революційного духу[14]. За спостереженням ученого, "в обох томах "Вінка" Я. Головацький помістив значне число етнографічних записок, надто в часописі чеського музею замітну статтю "Подорож по Галицькій і Угорській Русі"[15]. Згодом у своїй розвідці "Южнорусская література" І. Франко схвально оцінив і те, що на сторінках "Вінка русинам на обжинки" було надруковано збірку невідомих до того часу творів М. Шашкевича, а сам Я. Головацький подав чудове зібрання народних загадок, казок і анекдотів, а також декілька досліджень з археології і етнографії[16].

За словами дослідника, 1833–1840 рр. були періодом найбільшого й найяскравішого духовного руху у Львівській руській духовній семінарії: "Семінарські мури містили тоді в собі найкращий цвіт галицько-руської молодіжі, мужів, котрі опісля мали статися головними провідниками духовного і літературного відродження руського народу в Галичині"[17]. Новатором галицько-руської літератури І. Франко назвав М. Шашкевича[18], І. Вагилевича – людиною не такою рішучою: ще в семінарії він почав писати польською мовою[19]. Третій учасник "Руської трійці" Я. Головацький, за твердженням І. Франка, здобув собі найвидніше становище: "Руський священик мав бути русином, проводирем і батьком Русі. Події 1848 р. показали, що се не така кепська річ. Можна було зробити кар'єру. Простий священик Яків Головацький зістав професором університету"[20].

Найважливішою працею Я. Головацького з того часу І. Франко вважав об'ємну німецькомовну статтю 1848 р. "Становище русинів", яка, за словами вченого, у своїм часі зробила велику сенсацію серед галицько-руської суспільності[21]. І. Франко у статті "Ukraina irredenta" писав: "Та ані у Зубрицького, ані у Головацького, ані загалам ні у кого з русинів до 1848

---

[14] Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. – С. 93.

[15] Франко І. Відродження в Галичині до р. 1848 / І. Франко // Там само. – К., 1984. – Т. 41. – С. 275.

[16] Франко І. Южнорусская литература / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 – Т. 32. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 41. – С. 128.

[17] Франко І. Переднє слово / І. Франко // // Там само. – К., 1980. – Т. 26. – С. 256.

[18] Франко І. М[аркіян] Шашкевич і галицько-руська література / І. Франко // Там само. – К., 1981. – Т. 29. – С. 249.

[19] Франко І. Відродження в Галичині до р. 1848 / І. Франко // Там само. – К., 1984. – Т. 41. – С. 274.

[20] Франко І. З історії "москвофільського" письменства в Галичині / І. Франко // Там само. – К., 1981. – Т. 31. – С. 469-470.

[21] Франко І. Відродження в Галичині до р. 1848 / І. Франко // Там само. – К., 1984. – Т. 41. – С. 275.

року ми не находимо нічого, що би можна назвати виразною суспільно-політичною програмою, бо така програма можлива тільки там, де люди свідомі своєї духовної і матеріальної сили, свідомі того, що можуть щось зробити, що їх голос має у других якусь вагу. Такої свідомості у жадного галицького русина до 1848 року не могло бути, і для того найсміливіша політична маніфестація, на яку здобувся галицький русин перед скасуванням панщини, памфлет Головацького "Zustande der Russinen" поза рекримінації та побожні бажання не підноситься до сформулювання якої-небудь програми діяльности русинів хоч би в найближчим будущині. З кожної стрічки сього інтересного твору віє на нас сумовите почуття, що автор його пише сам, думає сам, злиться сам і з всім тим навіть мусить критися, а в такім разі що ж і думати про яку-небудь програму? Для кого? З ким?"[22].

На думку І. Франка, окремої уваги заслуговують наукові філологічні розвідки першого професора руської мови у Львівському університеті, зокрема "Три вступительні преподаванія о руской словесності" (1848), а публікацію Я. Головацького "Zur galizischen Schrift-und Sprachfrage" (1860) вважав чи не головним джерелом для історії так званої азбучної війни, що розгорілася в Східній Галичині в рр. 1858–60[23]. У розвідці "Відродження в Галичині до р. 1848" І. Франко відзначив і "Хрестоматію староруського письменства" Я. Головацького, назвавши її як на свій час досить багатою і добре дібраною[24].

Найважливішими науковими працями Я. Головацького І. Франко вважав "Дополнительный очерк до библиографии Ундольского", "Русский географический словар" і чотиритомну збірку "Народные песни Галицкой и Угорской Руси" з просторою географічно-етнографічною передмовою[25]. Так, щодо "Дополнительного очерка до библиографии Ундольского", І. Франко зазначив, що його автор був першим, хто у львівському журналі "Галичанин" (1864, кн. IV) склав галицько-руську бібліографію за 1772–1848 рр. та переслав багато рідкісних галицько-руських книг та брошур у петербурзьку Публічну бібліотеку, а за допомогою цих видань руський бібліограф В. Межов там створив бібліографію галицько-руської літератури з 1830 до 1862 рр.[26]. І. Франко назвав доречним і доповнення

---

[22] Франко І. Ukraina irredenta / І. Франко // Додаткові томи до Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 2008. – Т. 53 : Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1876–1895. – С. 545.

[23] Франко І. Відродження в Галичині до р. 1848 / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 275.

[24] Там само.

[25] Там само. – С. 276.

[26] Франко І. Галицко-русская библиография XIX столетия с увзгляднением изданий, появившихся в Угорщине и Буковине (1801–1886) / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 202.

Я. Головацького до бібліографії В. Ундольского, а в розвідці "Галицко-русская библиография XIX столетия с увзгляднением изданий, появившихся в Угорщине и Буковине (1801–1886)" відзначив, що Я. Головацький в "Галичанині" за 1808–1847 рр. назвав 110 руських видань, а десять років після того, уже за 1801–1854 рр. – 230[27].

До літературної спадщини Я. Головацького І. Франко ставився доволі скептично, називаючи його прозаїчною натурою, ученим і публіцистом, якому лише під впливом подій 1848 р., при моментальнім припливі щирості удалося кілька непоганих віршів ("Чом річенько домашняя", "Заполонілось небо довкола")[28].

І. Франко не надто високо цінував Я. Головацького і як літературного критика чи історика літератури, хоча й зазначав, що окрім Я. Головацького, який видав біографію І. Котляревського, ніхто з галичан не мав про Україну докладнішого поняття, ближчих, особистих та літературних зносин із українцями[29]. Та все ж, на думку І. Франка, судження Я. Головацького про автора "Енеїди" були неоригінальними, "переважно виписувані з російських критик і біографій Стебліна-Каминського й інших"[30], а також "Москвитянина" [31]. За І. Франком, Я. Головацький відчув національне значення "Енеїди", але не вмів відповідно оцінити його[32].

Оцінюючи викладацьку діяльність першого професора Львівського університету, що очолював цю кафедру 18 років, І. Франко зауважував, що Я. Головацький розпочав свої виклади блискучою заявою про віру в існування й культурну будущину України як самостійного етнічного організму з мовою й письменством, що само собою варте студій, але швидко стратив ці переконання, а тому від 1852 р. викладав в університеті мляво, наче з примусу, не цікавився своїми студентами й силкувався у своїх писаннях проводити ідею "единства Руси", що в практичній діяльності означало систематичне знеохочування молодих слухачів до усякої наукової праці на рідному ґрунті[33].

Однак І. Франко вважав Я. Головацького людиною здібною й освіченою, а його "Три вступительні преподованія о руской словес-

---

[27] Франко І. Галицко-русская библиография XIX столетия с увзгляднением изданий, появившихся в Угорщине и Буковине (1801–1886) / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 203.

[28] Франко І. І[ван] Гушалевич / І. Франко // Там само. – К., 1982. – Т. 35. – С. 72.

[29] Там само. – С. 36.

[30] Франко І. Писання І. П. Котляревського в Галичині / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 31. – С. 330.

[31] Франко І. І[ван] Гушалевич / І. Франко // Там само. – К., 1982. – Т. 35. – С. 36.

[32] Франко І. Писання І. П. Котляревського в Галичині / І. Франко // Там само. – К., 1981. – Т. 31. – С. 330.

[33] Франко І. Откровеніє Св. Степана. Студія над одним маловідомим апокрифом / І. Франко // Там само. – К., 1982. – Т. 36. – С. 144.

ності”[34] першим широко окресленим планом системного викладу історії української літератури[35] та нарисом її найважливіших моментів[36]. За І. Франком, Я. Головацький добре називав головних українських письменників, влучно характеризував монгольську руїну, литовське й польське завоювання, слушно підкреслив значення друку Острозької біблії, звернув увагу на переклади Біблії народною мовою, подав загальні згадки про полемічну літературу, широко розкрив значення козацтва та його роль у боротьбі з татарами й турками. Важливо, що Я. Головацький відзначив поетичні достоїнства прекрасних українських дум, докладно характеризував козацько-польські війни та особливості українського відродження з кінця XVIII ст., добре розглянув творчість І. Котляревського, згадував і Г. Квітку-Основ’яненка, Єремію Галку (М. Костомарова), Амвросія Могилу (А. Метлинського), Льва Боровиковського, врешті, написав і про галицько-руське відродження[37]. У праці “Історія української літератури. Часть перша. Від початку українського письменства до І. Котляревського” І. Франко зазначив, що колишній учасник “Руської трійці” виразно бачив повний обсяг української літератури й головні дезидерати нашої праці над нею, але, на жаль, сам дуже мало зробив для виконання свого плану. Натомість його наступник на кафедрі Омелян Огоновський, на думку І. Франка, не зумів навіть консеквентно стати на програмі Я. Головацького[38]. Відтак, за І. Франком, Я. Головацький був одним із талановитих і здібних людей, якого “пожувало і виплюнуло наше москвофільство”[39]. М. Гнатюк, слідом за І. Франком, також зазначив, що “Три вступительні преподованія о руской словесності” були спробою Я. Головацького торкнутися теоретичного осмислення проблем літературознавства, але пізніший відхід від українства спричинився й до повного ігнорування вченим теорії літературознавства[40].

І. Франко вважав, що причиною втрати зацікавлення українською словесністю для Я. Головацького стала політика: “При переході росій-

---

[34] Головацький Я. Три вступительниї преподаванія о руской словесності / Я. Головацький. – Львів, 1848. – 28 с.

[35] Франко. І. Історія української літератури. Часть перша. Від початку українського письменства до І. Котляревського / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 40. – С. 19–20.

[36] Франко І. Відродження в Галичині до р. 1848 / І. Франко // Там само. – К., 1984. – Т. 41. – С. 275.

[37] Франко. І. Історія української літератури. Часть перша. Від початку українського письменства до І. Котляревського / І. Франко // Там само. – К., 1983. – Т. 40. – С. 20-21.

[38] Там само. – С. 21.

[39] Франко І. І[ван] Гушалевич / І. Франко // Там само. – К., 1982. – Т. 35. – С. 21.

[40] Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч / М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 28–29.

ських військ через Галичину у 1849 р., – писав дослідник, – новий професор стратив віру в самостійність руської народності і в потребу та рацію існування тої народності, значить, стратив віру і в предмет, котрий мав викладати”[41].

І. Франко цілком слушно відзначив, що збірка Я. Головацького “Народные песни Галицкой и Угорской Руси” стала одним із тих українських видань, що отримало премію Петербурзької Академії наук з фундації графа Уралова за найкращу історичну й етнографічну працю[42]. Проте, на думку І. Франка, через відставання української фольклористики від європейської, величезна збірка народних пісень Я. Головацького фактично була не науковою[43]: це був величезний ліс, в якому дуже складно розшукати окремі етнографічні речі[44]. У розвідці “Морочимый Морочила” І. Франко зазначив, що “п. Головацький, котрого одинока “монументальна” робота – “Народные песни Галицкой и Угорской Руси” – останесь хіба пам’ятником того, як можна крайнім недбальством, неумілим порядкуванням і некритичносте змарнувати працю цілого покоління пильних і любов’ю відданих ділу збирателів етнографічного матеріалу!”[45].

Водночас І. Франко дуже часто використовував як джерело фольклорні видання Я. Головацького, зокрема й “Народные песни Галицкой и Угорской Руси”. Так, досліджуючи цикл пісень XVI ст., що були занесені саме до нас зі сербо-болгарськими співанками та музиками, І. Франко звертається до матеріалів збірки Я. Головацького, яку назвав “багатою”[46]. За допомогою текстів Я. Головацького він повністю реконструював варіант пісні “Батько продає дочку турчинові”[47], а в розвідці “Пісня про Кучубая” зазначав, що Я. Головацький цілком доречно помістив цю пісню “між так звані “былевые думы” на рядку з піснями про Байду, Морозенка і навіть додав під титулом дату, р. 1651, коли нібито мало статися те, що описано в пісні”[48]. Фольклорні записи Я. Головацького використані й в аналізі пісні “Подолянка” із зазначенням, що Я. Головацький у своєму

[41] Франко І. Професор Омелян Огоновський / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 43. – С. 364.

[42] Франко І. Переднє слово / І. Франко // Там само. – К., 1980. – Т. 27. – С. 192.

[43] Франко І. Галицьке краєзнавство / І. Франко // Там само. – К., 1986. – Т. 46, кн. 2. – С. 130.

[44] Франко І. Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Włyniu / І. Франко // Там само. – К., 1980. – Т. 27. – С. 210.

[45] Франко І. “Морочимый Морочила” / І. Франко // Додаткові томи до Зібр. тв. у 50 т. – К.: Наукова думка, 2008. – Т. 53 : Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1876 – 1895. – С. 178.

[46] Франко І. Пісня про продажу сестри братами / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 42. – С. 37.

[47] Франко І. Батько продає дочку турчинові / І. Франко // Там само. – С. 80.

[48] Франко І. Пісня про Кучубая / І. Франко // Там само. – С. 268.

збірнику "Народные песни Галицкой и Угорской Руси" подав три варіанти цієї пісні, але перший і другий недоладні: "Початок другого варіанту взятий з іншої пісні, пожований розмір та нечиста форма "воротила", сфабрикована для рими, вказують, що се пізніша прищіпка до старшого тексту пісні, спричинена, може, затемненням її первісного початку"[49].

Часто І. Франко звертався до коментарів Я. Головацького щодо окремих текстів пісень у "Студіях над українськими піснями". Це бачимо зокрема а аналізі пісні "Здобуття козаками Варни"[50] та статті, де розглянуто народну пісню "Про козака Плахту"[51]. Не оминув І. Франко й напрацювань Я. Головацького у спробі систематики українських пісень XVII ст.[52].

Особливої уваги заслуговує й Франкова оцінка мови Я. Головацького. Хоча вчений у своїй розвідці "Азбучна війна в Галичині 1856 р." називав граматику Я. Головацького "найліпшою з дотеперішніх"[53], проте зазначав, що з неї не можна навчитись чогось певного, бо вона не позбавлена церковнослов'янських форм, що є чималою хибою[54]. І. Франко хотів бачити інтелігентну та освічену молодь Галичини, а тому гостро критикував тодішню методику викладання, пишучи, що навчати дітей з 5-х, 6-х гімназійних класів старослов'янської і староруської мови за хрестоматіями Я. Головацького є великою помилкою, бо вони баламутить мову молоді[55]. І. Франко вказав на те, що за останні роки праці у Львівському університеті Я. Головацький не полишив русофільської пропаганди[56], а перейшовши у москвофільство, фактично помер як науковець. Дослідник назвав першого професора руської мови у Львівському університеті циніком, якого "притягує сила російського рубля"[57], а тому Я. Головацькому не годиться "строїти з себе Натана Мудрого, та й то ще де? – на полі язикознавства?"[58]. Справді, наприкінці свого життя Я. Головацький виступив проти права українського

---

[49] Франко І. Подолянка / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 42. – С. 332.

[50] Франко І. Здобуття козаками Варни / І. Франко // Там само. – С. 194–201.

[51] Франко І. Про козака Плахту / І. Франко // Там само. – С. 315–317.

[52] Франко І. Проба систематики українських пісень XVII в. / І. Франко // Там само. – С. 302–308.

[53] Франко І. Азбучна війна в Галичині 1856р. / І. Франко // Там само. – К., 1986. – Т. 47. – С. 614.

[54] Там само.

[55] Франко І. Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах / І. Франко // Там само. – К., 1980. – Т. 26. – С. 328.

[56] Франко І. Азбучна війна в Галичині 1859 р. / І. Франко // Там само. – К., 1986. – Т. 47. – С. 622–627.

[57] Франко І. "Морочимый Морочила" / І. Франко // Додаткові томи до Зібр. тв. у 50 т. – К.: Наукова думка, 2008. – Т. 53 : Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1876–1895. – С. 178.

[58] Там само.

народу на власну мову і літературу, забувши юнацьке кредо "Руської трійці" і прагнення до національного відродження.

Як бачимо, І. Франко неоднозначно сприймав багатогранну однак значною мірою суперечливу творчість Я. Головацького. Дослідник схвалював молодечі поривання фольклориста, його важку працю задля збереження народної творчості та загалом позитивно оцінив збірку Я. Головацького "Народные песни Галицкой и Угорской Руси". Він відзначив позитивні аспекти перших років викладацької діяльності Я. Головацького у Львівському університеті, зокрема його розвідку "Три вступительні преподаванія о руской словесності". Водночас І. Франко вважав, що дослідник, незалежно від того, яку методологічну доктрину підтримує, передусім повинен стояти в обороні істини, наукової правди та об'єктивності. На превеликий жаль, такого наукового підходу у дослідницьких питаннях Я. Головацького після 1850 р. І. Франко не бачив, що викликало аргументовану критику.

Роман КРОХМАЛЬНИЙ

ІВАН ФРАНКО І КОГЕРЕНТНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО МИСТЕЦТВА[1]

М.Возняк цікавився літературознавчими студіями І. Франка від найперших їх публікацій[2]. Знайомство з ранніми студентськими дослідженнями відкривало можливість панорамно оцінити весь шлях Франкового наукового розвитку: від несміливих проб пера до загальновизнаних фундаментальних праць. Вже у ранній своїй літературно-критичній праці "Поезія і її становисько в наших временах"(студіум естетичне), вперше надрукованій у журналі "Друг" 1876 р., двадцятирічний студент І. Франко висловлює думки про поезію та її вплив на людство, називаючи при цьому такі імена діячів "на полі естетики і філософії, як Арістотель, Лессінг, Шіллер, Гердер, Фішер…", він ставить перед собою мету: виявити вплив поезії на інтелектуальний розвиток людства і, навпаки, вплив історії людства на розвиток поезії в поодиноких періодах[3]. Молодий автор бачить поезію крізь призму когерентності, бо на передній план ставить теорію взаємовпливу поезії на людство та історії людства на поезію. Йдучи за Арістотелем, І. Франко називає когерентні пари: "життя – то поезія, а поезія – то життя"[4]; при цьому уточнює, що предметом поезії є лиш "життя, яко приплив животворящого Божого духу". Природа, носячи на собі печать краси, також може бути предметом поезії, "бо абсолютна красота, – то також божество". І. Франко бачить іскру Божу в присутності величі та гармонії у природі. (…) "Поезія єсть винайдення іскри божества в дійсності". Молодий дослідник застерігає, що іскру Божу треба шукати "не в романтичній фантасмагорії", але в тому житті, "яким всі жиєм", і яке має представляти нам поезія, "а тогди лишень стане нам вона вірною подругою у житті". І. Франко ставить кон-

[1] *Друкується вперше.*

[2] Див: Возняк М. Перша естетична студія І. Франка // Радянське літературознавство, 1968. – № 9. – С.47-48.

[3] Франко І. Поезія і її становисько в наших временах / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. – С. 393.

[4] Там само. – С.394.

кретні завдання: 1)поезія має старатися представити нам наш світ, наше життя красним та цікавим; 2)поезія має научити нас "любити людей таких, які вони суть"; 3) поезія має заглядати вглиб душі земним людям і показувати нам їх хорошії, добрії, ідеальнії сторони"; 4)поезія має відкривати нам в їх внутрі іскру божества!"[5].

Звичайно, свої перші естетичні студії молодий дослідник будував на фундаменті давніх традицій європейського та світового мистецтва, які поступово формувалися на засадах когерентності – взаємозв'язку, взаємовпливу, взаємопроникнення характерних стилів образотворення, властивих культурам різних часів та народів. Так, "теоретичні статті Д. Дідро, зокрема його знаменитий "Лист про сліпих на науку зрячим"(1749)"[6], вплинули у певний період на майбутнього видатного німецького письменника і теоретика мистецтва Г.-Е. Лессінга, що на початках свого творчого становлення спрагло припадав до французького мистецтвознавчого джерела. Когерентність німецької, французької, англійської та античної культур проявляється у взаємозв'язку: Г.-Е. Лессінг вчився у Д. Дідро, а Дідро свого часу вчився на прикладі творів Д. Лілло та інших англійських письменників, водночас на творче становлення Г.-Е. Лессінга неабиякий вплив мала й антична культура. "Грецька література, театр і образотворче мистецтво, як і "Поетика" Арістотеля, протягом усього життя зберігали для Г.-Е. Лессінга значення незаперечного авторитету"[7]. Г.-Е. Лессінг у своїй творчості намагався гармонійно єднати дух і барви розмаїтих епох. "Орієнтуючись на принципи античного мистецтва, Г.-Е. Лессінг разом з тим надавав великого значення розвиткові німецьких національних традицій з урахуванням сучасних йому ідейно-естетичних запитів". Мистецтво когерентності не приходить легко, його вдалося осягнути в процесі настирливих пошуків ключа, що мав поєднати три фактори: античну форму, національну традицію та вимоги нового часу[8].

Когерентність – не просто єднання, а єднання заради вияву невидимої істини. Г.-Е. Лессінг будує свої спостереження на підставі знаменитої античної скульптури (Агесандр, Полідор і Афінодор. Лаокоон. І ст. до н е.). Він милується мистецтвом грецьких скульпторів, що на тлі бурхливих людських пристрастей виявили велику і незламну душу. Особливо важливим для нас є те, що Г.-Е. Лессінг розвинув теорію спорідненості різних мистецтв, у якій чітко проглядають характерні ознаки когерент-

---

[5] Франко І. Поезія і її становисько в наших временах / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. – С. 398-399.

[6] Лессінг Г.-Е. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії / Годгольд-Ефраїм Лессінг ; пер. з нім. Є. О. Попович. ; вступ. ст. та комент. Ф. С. Уманцева. – К.: Мистецтво, 1968. - С. 9. – (Пам'ятки естетичної думки).

[7] Там само. – С.11.

[8] Там само. – С.12.

ності: порівнюючи між собою малярство і поезію, автор відчув на собі "подібний вплив двох мистецтв, кожне з них показує нам відсутні речі як наявні, невидиме як дійсне; кожне обманює, але їхня омана тішить нас;" Г.-Е. Лессінг відкрив, що джерелом тієї втіхи – "краса, що її ми спершу абстрагуємо тільки від тілесних предметів". У мистецтві "краса має загальні правила, що їх можна прикласти до багатьох речей: і до дій, і до думок, і до форм;"роздумуючи над значенням і застосуванням тих загальних правил, Г.-Е. Лессінг зауважив, що"одні з них панують більше в малярстві, а інші – в поезії, отже, в одному випадку поезія може допомогти малярству прикладами й поясненнями, а в іншому – малярство поезії"[9].

Наукова спадщина І.Франка дуже розмаїта, вчений писав про літературу, про народну творчість, про різні інші галузі мистецтва – театр, малярство, архітектуру, про музику, використовуючи певну специфічну рису одного мистецтва для увиразнення думки про глибинну сутність іншого. Досліджуване – могло бути означуваним завдяки означнику, запозиченому з іншого виду мистецтва. Вже в молодому віці І. Франко роздумував над проблемами, порушеними в естетичній науці Г.-Е. Лессінга, тому й не дивно, що тривале захоплення красою і глибоким психологізмом античної скульптури стимулювало його власні творчі зацікавлення. Образ "Лаокоона" (Лаокоон – персонаж грецьких міфів про Троянську війну, жрець, якого з двома синами задушили велетенські змії, посланя розгніваними богами. Родоські скульптори Агесандр, Полідор і Афінодор створили в І ст. до н.е. скульптуру під назвою "Група Лаокоона", яка зберігається нині у Ватіканському музеї[10]) ліг в основу повісті "Boa constrictor"[11]. Сюжетний код повісті побудований на засадах теорії спорідненості мистецтв, заснованій на когерентності образів. Але в тексті цілком по-іншому, ніж у Лессінга, трактується естетична категорія краси. Головний персонаж – Герман Ґольдкремер – багатій, що нажив статки на крові нещасних бориславських ріпників, образ його асоціюється у повісті із центральним образом малярського твору. Когерентність образів: головного персонажа (літературного) та головного персонажа (малярського) має свою специфіку у тексті. Літературний персонаж Ґольдкремер – жива людина, що виділяється серед суспільства розкішністю особистого життя, яке говорить про величезні надприбутки, отримувані з нафтових родовищ. Картина в золотій рамі висить на стіні помешкання багача. Вона – всього лиш атрибут багатства влас-

---

[9] Лессінг Г.-Е. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії / Готгольд-Ефраїм Лессінг ; пер. з нім. Є. О. Попович ; вступ. ст. та комент. Ф. С. Уманцева. – К.: Мистецтво, 1968. – С. 55. – (Пам'ятки естетичної думки).

[10] Франко І. Примітки до Т. 31 / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 527.

[11] Франко І. "Boa constrictor" / Іван Франко // Там само. – К., 1980. – Т. 14. – С. 370-442.

ника будинку. На місці індійського пейзажу міг би бути будь-який інший. Письменницька творча уява повісила на стіні пейзаж, що є одночасно жанровою картиною. Малярський Boa constrictor виконує завдання означника, бо хижі риси змія-удава дісталися йому від природи;образ Ґольдкремера відповідно стає означуваним, бо він народився людиною. Людиною, що стала когерентною із смертоносним удавом, бо вона набула такого ж звірячого немилосердного характеру в процесі своєї діяльності. Якраз характер його діяльності стає об'єктом означення прихованого за респектабельною зовнішністю огидного внутрішнього світу. В образі Ґольдкремера: краса зовнішнього приховує огидність внутрішнього.

Зовсім з протилежного боку автор повісті будує збірний образ бориславських ріпників – джерело багатства власника нафтових родовищ і перманентна нещасна жертва його немилосердних утисків. Ґольдкремер має шикарний зовнішній вигляд, а внутрішній світ його огидний. Ріпники ж мають огидну зовнішність, але внутрішній світ асоціюється з образом красивої й елегантної невинної газелі, загибель якої у кільцях зміїних намальована на картині. До своєї загибелі газель разом зі своїм стадом весело пасеться у зеленому лісі. Бориславських ріпників, сумовитий образ яких постає вже у зачині твору, Франко показав на тлі безрадісного краєвиду: "вид навкруги сумний, понурий, поганий: купи хворосту, купи глини, брудні магазини та ще брудніші помешкання людські. Ні зелені свіжої, ні виду всміхненого не побачиш"(…) Працьовиті "люди, що снуються помежи брудні шопи, помежи глинисті гори, мов мурашки, невпинно нишпорять коло закопів…" викликають огиду в очах їхнього працедавця-кровопивці – " тьфу, чи то люди? Чи такі на світі люди?"

Свої погляди на проблему зображення у літературному творі красивого й огидного І.Франко висловив у статті "Із секретів поетичної творчості. Вчений переконливо заявив: "Раз назавсіди ми мусимо сказати собі: для поета, для артиста нема нічого гарного ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси"[12].

На підставі своїх секретів артистичної краси І.Франко малює збірний образ бориславських ріпників тими засобами, які найбільше надавалися і були в тій місцевості під рукою: нафта, глина, незносний дух, сопух… – "Зачорнені скрізь нафтою та глиною, мов ворони, – на них пошарпані шмати – не то шкіра, не то якесь невидане полотно, – від них на сто кроків

[12] Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 118.

віє незносний дух нечистоти, сопуху, шинків, зопсуття! І голоси у них – ні, се не людські голоси, а якийсь крик глухий, хриплий…”[13]. Тим, кому не сподобалося б “некрасиве” образотворення, Франко дає на те свої аргументи: “Чи метою штуки є показувати нам красу? Зовсім ні. Адже ж Терзіт*, Калібан**, Квазімодо*** радше можуть уважатися взірцями бридкості, а проте вони – безсмертні твори штуки”[14]. Внутрішній світ Ґольдкремера письменник розкриває через малярське мистецтво: власник нафтових родовищ любив милуватися картиною у золочених рамах. Очі відпочивали на зеленому краєвидові густого тропічного лісу, але душа отримувала якесь неймовірне хиже задоволення від центральної сцени, намальованої митцем дуже переконливо: “Маляр підхопив саме тоту хвилю, коли розпирслися газелі, а вуж, високо піднявши голову, з всею силою стискає своїми велетними скрутелями добичу, щоби подрухотати їй кості. Він обкрутив її шию і хребет, а з-посеред закрутів його сорокатого блискучого тіла видко голову бідної жертви. Великі очі, вигнані наверх передсмертною мукою, блищать, немов у сльозах. Жили на шиї напружені, – голова, немов доочне бачиш, кидається ще в послідніх судорогах. Зате очі змії блискають таким злорадним, демонічним огнем, такою певністю своєї сили, що мимоволі мороз пробігає по тілі…”[15]. Привертають увагу очі: у газелі – “великі очі, вигнані наверх передсмертною мукою, блищать, немов у сльозах”; “очі змії блискають”(…) “злорадним, демонічним огнем” та особливою “певністю своєї сили”… “Власне до найкращих тріумфів малярської штуки належить – при помочі способів, що властиво віддають тільки спокій і нерухомість, викликати в нашій душі враження руху”(…)“І різьба вміє також своїми найкращими творами викликати сю ілюзію руху, і, прим., при виді Бельведерського Аполлона у нас мимоволі піднімаються груди, а при виді Лаокоона корчаться мускули, мов з болю і обридження перед гадюками”[16]. Малярська драматична сцена загибелі нещасної газелі в кільцях удава когерентна з античною скульптурою “Лаокоон”, обидва образи разом віртуально передають перманентну муку нещасного українського народу, що його Бог наділив родючою і щедрою на всякі копалини землею, але boa constrictor, – що під Франковим пером отримав символічне значення збірного образу всяких демонів-кровопивць-поневолювачів, зайд, шахраїв

---

[13] Франко І. “Boa constrictor” / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 14. – С. 370-442.

[14] Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко / Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 14. – С. 370-442. *(Терзіт – за грецькою міфологією, один з учасників Троянської війни. Відзначався потворною зовнішністю і зухвальством); **(Калібан – персонаж п’єси Вільяма Шекспіра “Буря”. Переносно раб, потворний дикун); ***(Квазімодо – персонаж роману Віктора Гюго “Собор Паризької Богоматері”. Ім’я Квазімодо стало називним і означає потворну людину).

[15] Там само. – К., 1976. – Т. 14. – С. 371-372.

[16] Там само. – К., 1981. – Т. 31. – С. 102-103.

і тиранів, – упродовж століть історії нашого буття відбирають дану Богом нашу рідну землю, а людей, її справжніх господарів, весь час намагаються убити, зарізати, спалити… змусити працювати на збагачення катів у неймовірно важких умовах, живцем висмоктуючи по краплині усі життєві соки, до останку…[17]

Знаючи про тяжке становище письменника і намагаючись допомогти йому своєю увагою та пошаною, професор учительської семінарії з Чернівців В.Сімович у 1908 році звернувся до Івана Франка з проханням дозволити передрукувати повість "Петрії й Довбущуки" у видаваній ним "Бібліотеці для молодіжі". При цьому, і В. Сімович, і В. Гнатюк, що був посередником у цій справі, звернули увагу автора на велике виховне значення його повісті. "Знаючи добре хиби тої в молодих літах писаної повісті", тяжкохворий І.Франко "узяв на себе важку працю – переглянути рукопис і поправити текст". У Postskriptumi до наново відредагованої повісті, він, з уваги на те, що твір знову побачить світ у виданні для молодого покоління, згадує про ті *впливи, які мали на молодого колись автора твори європейської літератури*: "…особливо таких письменників, як Шекспір, Шіллер, а ще ближче, спеціально для сеї повісті, німецьких повістей Е.-А.-Т. Гофмана "Kater Mur" і "Elixire des Teufels" та французької повісті Ежена Сю "Вічний жид", яку я читав у німецькім перекладі. Не без впливу лишилася також популярна тоді італійська повість у польськім перекладі "Rinaldo Rinaldini, welki bandyta wloski", яку ми ще в нижчій гімназії читали з великим зацікавленням"[18].

Іван Франко стимулював своєю творчістю появу в історичному бутті народу *передчуття* великої переміни, або *жадання* необхідності такої переміни. Поет жив надією, що настане час, і в невільницькій свідомості суспільства назріють значні тектонічні зрушення в царині духовної, національної, соціальної, політичної, історичної, культурної *екзистенції*. У Франковій філософській візії глибинна прихованість очікуваної переміни проявляється у *гуркоті весняного грому.* Навколо буяє розквітла земна при-

---

[17] Франкові ріпники до приходу ґольдкремерів були господарями на своїй землі: орали, сіяли, жали… й не здогадувались, що під їхніми нивами лежить чорне золото. А ґольдкремери, як довідались, за безцінь скупили ту землю, а самих недавніх господарів зробили вже тепер ріпниками, загнаними під землю. Автор повісті "Boa constrictor" ціле своє життя присвятив своєму народові, дуже напружено працював, бідив, творив, писав, страждав, сидів по тюрмах, а наостанку фізично відчув себе отим Лаокооном, – тіло його обвила і "вибухла страшна недуга", той невмолимий змій-полоз, що закаламутив "весь спокій", скрутив поетові обидві руки так, що він утратив силу володіти ними. Але, попри нестерпний біль, що пронизував усі м'язи і жили, "він роботи не кидає: перекладає, видає свої нові вірші, перевидає давніші свої твори – поезії, повісті, драми,.."(…) "Писати сам не може, то й говорить, а пише його син Андрій…"

[18] Франко І. Postskriptum / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 486.

рода, а його душа, його творча свідомість поривається у небесну блакить, у безмежну просторінь, і *вільно ширяє там – від реальності до віртуальності, від чуттєвого до раціонального, від метафізичного до життєвого, земного…* Довгоочікувану метаморфозу природи народ зустрічає веселими піснями. У веснянці ж Івана Франка панує двоякий настрій: спочатку тривожний – "*Гримить! Тайна дрож пронимає народи!"*[19]. Нестерпне бідування поневоленого галицького суспільства та "*найсумніші часи у русинському письменстві"*, коли, від 1809 до 1813 р. "*не вийшло жодної української книжки*, *жодного букваря, не видано жодної азбуки. Більше того, ніхто з русинів не видав за той час жодної книжки, хоч би якоюсь іншою мовою"* – І. Франко назвав "*розумовим омертвінням*" та "*добою єгипетської темряви*"[20]. Образові весняного грому природно мав би передувати образ *блискавиці,* її сліпучо-болісний спалах, що раптово розриває багатовікову пітьму неволі, до якої давно привикли очі рабів, розривана темінь тріщить, і той тріск відлунюється високо у піднебессі, потім спадає на землю басовитими гуркітливими руладами грізної перестороги, озоновим запахом смертельної небезпеки, і, водночас, бентежним передчуттям близькості омріяної щасливої прийдешності: "*Мабуть, благодатная хвиля надходить…/ Мільйони чекають щасливої зміни,.."* Тектонічні зрушення у природі й суспільстві засвідчують, що у тексті накладаються (зазнають інтерференції) когерентні образи: *грім/дрож.* Грім *викликає* тайну дрож, а вона – *пронимає народи.* Слово *пронимає* – якнайкращим чином відображає сутність явища *когерентності образу: тайна дрож прошиває душі й серця людей, започатковує* синхронне *переживання* всеоб'єднуючої надзвичайної події *мільйонами* людей. Подібно весняному грому, кличе до пробудження національного почуття, перемінює етнос у націю – наелектризовано-натхненне українське поетичне слово. Таким творив його і таким бачив його Іван Франко.

Коли в історичному бутті народу виникає *передчуття* великої переміни, або *жадання* необхідності такої переміни, це означає, що в свідомості цього народу назріли значні тектонічні зрушення в царині національної, соціальної, політичної, історичної, культурної *екзистенції.* У Франковій філософській візії глибинна прихованість очікуваної переміни проявляється у *гуркоті весняного грому.* Навколо буяє розквітла земна природа, а його душа, його творча свідомість поривається у небесну блакить, у безмежну просторінь, і *вільно ширяє там – від реальності до віртуальності, від чуттєвого до раціонального, від метафізичного до життєвого, земного…* Довгоочікувану метаморфозу природи народ зустрічає веселими піс-

---

[19] Франко І. Поезії. Гримить / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 26.

[20] Франко І. Нариси з історії української літератури в Галичині / Іван Франко // Там само. – К., 1980. – Т. 27. – С. 136.

нями. У веснянці ж Івана Франка панує двоякий настрій: спочатку тривожний – "*Гримить! Тайна дрож пронимає народи!"*[21]. Нестерпне бідування поневоленого галицького суспільства та "*найсумніші часи у русинському письменстві"*, коли, від 1809 до 1813 р. "*не вийшло жодної української книжки*, *жодного букваря, не видано жодної азбуки. Більше того, ніхто з русинів не видав за той час жодної книжки, хоч би якоюсь іншою мовою"* – І. Франко назвав "*розумовим омертвінням*" та "*добою єгипетської темряви*"[22]. Тому його образові весняного грому природно мав би передувати образ *блискавиці,* її сліпучо-болісний спалах, що раптово розпанахує багатовікову чорноту неволі, до якої давно привикли очі рабів, розривана темінь тріщить, і той тріск відлунюється високо у піднебессі, потім спадає на землю басовитими гуркітливими руладами грізної перестороги, озоновим запахом смертельної небезпеки, і, водночас, бентежним передчуттям близькості омріяної щасливої прийдешності: "*Мабуть, благодатная хвиля надходить…/ Мільйони чекають щасливої зміни,.."* Тектонічні зрушення у природі й суспільстві засвідчують, що у тексті накладаються (зазнають інтерференції) когерентні образи: *грім/дрож.* Грім *викликає* тайну дрож, а вона – *пронимає народи.* Слово *пронимає* – якнайкращим чином відображає сутність явища *когерентності образу: тайна дрож прошиває душі й серця людей, започатковує* синхронне *переживання* всеоб'єднуючої надзвичайної події *мільйонами* людей. Подібно весняному грому, кличе до пробудження національного почуття, перемінює етнос у націю – наелектризовано-натхненне українське поетичне слово. Таким творив його і таким бачив його Іван Франко.

Концепт когерентності як літературознавче явище закорінений у світоглядній традиції народу, що позначилася на сутності словесного образотворення. Авторська література успадкувала від усної народної творчості, від її тривалого у часі кумулятивного способу творення, – взаємозв'язок образів, створених попередніми поколіннями, і тими, що їх творить сучасність. Такий образотворчий метод незмірно збагачує мистецьку палітру зображення людини і світу, глибину одухотворення тексту. У фольклорній традиції авторський суб'єкт анонімно присутній у філософії тексту, в його емоційно-стильовій нарації, у поєднуванні внутрішніх переживань та їх зовнішніх виявів, у креативності образного світобачення та світовідчування, у прадавній взаємопов'язаності усього сущого на землі та й у всесвіті. Сутність явища словесного образотворення, названого *когерентністю,* Євген Сверстюк дуже влучно охрестив: "*історія соборів людських душ*". Історія – текст, що фіксує життєві колізії у часовому континуумі; собори

[21] Франко І. Поезії. Гримить / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 26.

[22] Франко І. Нариси з історії української літератури в Галичині / Іван Франко // Там само. – К., 1980. – Т. 27. – С. 130-148.

– зібрання, єднання, взаємопроникнення душ[23]. І якраз проблема мистецького відображення соборного взаємопроникнення душ зав'язана навколо чисельних обставин, об'єктивно породжених буттям, а також суб'єктивно створених впливом людського фактору.

У минулих століттях українські *літописці історії соборів людських душ* постійно перебували у прикрій ситуації автора, повністю політично й соціально залежного, обмеженого історичними умовами, що зобов'язували творчу думку керуватися наперед визначеними політичними установками, здатними підозрівати навіть у фольклорних образах нелояльний до режиму політичний підтекст. Письменник змушений був калічити власну думку, оглядаючись на цензурні обмеження, з одного боку, а, з іншого, з усіх сил намагаючись продертись крізь колючі терня заборон, аби сумлінно виконати своє покликання. Іван Франко у праці "Література, її завдання і найважніші ціхи" шукає відповіді на кардинальне питання: "…яка має бути нова література кожного самостійного народу? Яка має бути нова українська література?"[24]. І знаходить тверду переконливу відповідь – "…головне діло – життя. Значить, *література і життя мусять стояти в якійсь тісній зв'язі"*. Водночас І. Франко застерігає: "але щось *зовсім нового*, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може створити"[25]. Таким чином, існують два суб'єкти творення – *життя* (таке, яким воно є) і *світ вражень про нього* (індивідуальний). З цього погляду літературна творчість підпадає під концепт *когерентності* література / життя, в якому: життя впливає на літературу, а література впливає на життя. Саме таке бачення проблеми висловлює Франко: "Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок його часу"[26]; естетичний кодекс мистецького слова цілковито підвладний концептові когерентності: "У нас єдиний кодекс естетичний – життя. Що воно зв'яже, те й буде зв'язане, а що воно розв'яже, те й буде розв'язане"[27].

У передмові до видання "Апокрифи і легенди українських рукописів"[28] І. Франко вказує на період верифікації української літератури, що "*від часу Котляревського*" *і мовою і способом вислову чим раз більше наближається до живого народу,* "обхоплює всі його верстви, входить чимраз глибше в душу народу, двигає думку, піднімає ідеали, збільшує засоби духовної сили

---

[23] Сверстюк Є. На святі надій : Вибране / Євген Сверстюк. – К.: Наша віра, 1999 – С.298.

[24] Франко І. Література, її завдання і найважніші ціхи / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. – С. 9.

[25] Там само. – С.11.

[26] Там само. – С.12.

[27] Там само. – С.13.

[28] Франко І. Передмова (до видання "Апокрифи і легенди з українських рукописів. Том І. Апокрифи старозавітні". Львів, 1896) / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1983. – Т. 38. – К.: Наукова думка, 1983. – 618 с.

для боротьби за ті ідеали”[29]. Тих письменників, що намагалися ще до Котляревського підтримувати вогник українського духовного життя, Франко згадує з теплотою і вдячністю: “Доволі з них, коли в тім тіснім кружку, серед якого вони жили і для якого трудилися, вони *здужали зберегти бодай зерно традиції, роздути бодай промінчик світла”*[30].Дослідник українських рукописів щиро шкодує з приводу *неприхильності долі* “до пам’яток нашого письменства”, бо все найкраще серед них вже від XVI століття “не мало щастя до друку, а через те й *не могло мати такого впливу*, який би мало, бувши надрукованим”[31]. Отже, у друкованому слові діє *енергетика впливу* на культурний рівень широких народних мас, бо друковані тексти швидко чисельно помножуються (тиражуються) і розповсюджуються, але й в не меншій мірі тому, що маґія друкованих літер здатна викликати у читача пошану й довір’я. Франко болісно переживає, що “не потрапили до друку ані огнисті твори І. Вишенського, справедливо названі одним переписувачем “Книга золото”, ані знаменита “Палінодія” Копистенського, ані наші літописи старі й козацькі, ані більшина драм і інтермедій, ані много, много інших праць, що довгі літа лежали в рукописах, присипані пилом або зберігалися *по курних хатах мужицьких* та дяківських, погорджені та зневажені тими нечисленними інтелігентами, що з давен-давна любили бігати на службу чужим богам і в погорді до власного народу і його питомого духового розвою не раз випереджували й чужинців”[32].

Та попри все, весняний *грім майбутньої щасливої зміни* будив у свідомості кращих синів народу ідею пильної праці на ниві“розвою освіти і національного почуття”, сіяв “пошану до тих пам’яток давнього духового життя нашої нації, *зродив бажання збирати те, що ще можна зібрати*, що не затратилось в довгих лихоліттях, знищене або вивезене на чужину, а на підставі того зібраного матеріалу *вникнути вглиб душі тих давніх поколінь,* що в тих скромних письменських пробах знаходили собі інтерес і вдоволення”. І. Франко помітив величезну користь у пошуку загублених рукописів, бо “*вони розкривають перед майбутніми поколіннями існування невидимої, але явно відчутної, єднальної сили”*. Дослідник найдавніших скромних паростків українського поетичного слова бачив коштовність кожного віднайденого скарбу в тім, що кожна пам’ятка, то – ланка безперервного духовного зв’язку, суцільного зв’язку літературної традиції у континуумі *нашої довговікової історії*[33].

---

[29] Франко І. Передмова (до видання “Апокрифи і легенди з українських рукописів. Том І. Апокрифи старозавітні”. Львів, 1896) / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 38. – С. 7.

[30] Там само.

[31] Там само.

[32] Там само. – С.8.

[33] Там само.

І. Франко, не шкодуючи часу і здоров'я, невтомно веде пошуки давніх рукописів, ретельно занотовує місце їхнього зберігання, дату їхнього творення, особу автора, місце його праці та проживання, соціальне становище тощо. Свої роздуми про зібрані матеріали публікує як "Нариси з історії української літератури в Галичині", шанобливо схиляє голову перед жертовною працею скромних, матеріально убогих, але духовно багатих людей, що керувалися не жадобою слави чи грошей, а дбали про майбутній культурний розвиток рідного народу: "Цікаво, що *переважно в убогих гірських околицях* зустрічаються попи, які вже на початку XVIII ст. *відчувають потребу створення літературної мови*, близької до мови народної і які першими практично стають на цей шлях!". І. Франко захоплюється справжнім подвигом священика Івана Прислопського із села Камінне Грибовського повіту, що у 1736 році самотужки "переклав Псалтир із церковної мови на русинське, так зване лемківське, наріччя, яким говорить простий народ у тім краю, і *додав до кожного рядка псалмів відповідний рядок із Святого письма Нового завіту"*. І знову Франко щиро шкодує, що: "Ця надзвичайно цікава праця залишається і далі в рукописі"[34].

До Франкового "*Нарису історії української літератури в Галичині"* увійшла ще одна знаменна постать *апостола національного відродження* – "Теодора Поповича, парафіяльного священика у селі Тухлі (тепер Стрийський повіт), який в 1751 р. уклав книжечку надзвичайно цікавих апокрифічних легенд майже чистою народною мовою, до яких додав на початку вірш під заголовком "Пісня о світі", цей *вірш манерою письма, стилем і мовою дуже близький до народних пісень* (рукописний відділ бібліотеки Осолінських № 2189)"[35]. І. Франко тісно пов'язує сирітську долю народної освіти із політичною та соціально-культурною ситуацією, що склалася в Галичині на той час, і що катастрофічним чином гасила найменші проблиски зародження красного письменства: "Що ж до простого народу, то він становив окремий світ. Він відробляв панщину, спливав потом на своїй ріллі, підлягав панській юрисдикції, *співав своїх пісень, додержував своїх обрядів* і ні про що більше не думав. Громадська управа була на послугах у поміщика і його службовців, при церкві існували братства, які мали дбати про порядок у церкві, *почасти навіть про освіту*, але парафіяльних шкіл було дуже мало, не знаю, чи можна б їх нарахувати хоча б 50 у цілому краю"[36]. Захоплення викликає те, що попри злиденне животіння і *спливання потом* у щоденній важкій праці, *народ співав своїх пісень і дотримувався давно усталених традицій та обрядів.* У той спосіб

---

[34] Франко І. Нариси з історії української літератури в Галичині / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 132.

[35] Там само.

[36] Там само. – С.132-133.

проявлялося гаряче дихання безсмертної поетичної вдачі народу, незламний духовний хребет тих терплячих і покірних рабів.

Досліджуючи життя колишніх галичан під чоботом Австро-угорської імперії, І. Франко знову й знову вдається до образу *темноти:* "Не дуже відрізняючися один від одного щодо економічного становища, зате в *атмосфері повної темноти і пригноблення* жили ці люди *ніби в темряві"*. При цьому автор нарисів зауважує, що не всі галичани покірно дозволяли поневолювачам беззастережно затоптувати в болото їхню людську гідність: "Більш жвавим натурам, *що прагнули якогось руху і змін,* залишалась тільки одна дорога – опришківство, розбійництво, жебрацтво і взагалі *життя непевне, нелегальне, але вільне*. Була це на ті часи єдина форма народного протесту проти пануючих суспільних порядків.*"*[37].

Таку альтернативу кріпацькому животінню обирали *жваві натури, а сам* І. Франко бачить кардинальну переміну суспільних порядків у глибоких тектонічних зрушеннях свідомості мас, мистецьким прообразом яких – *буря!* (когерентна з образом весняного грому), а критичну ситуацію знедоленого суспільства дослідник трактує вже не лише як опозицію *темрява / світло:* "Однак треба було бурі, яка б зрушила цю *гнилу, застояну воду* і допомогла їй бодай трохи *очиститися*. І така буря зірвалася у 1830 році"[38].

Образ води – надзвичайно шанований в українській народній традиції, "оскільки з нею тісно пов'язане життя людини від народження до смерті, взагалі все земне природне життя". Народний світогляд бачить цей образ як найперший при народженні світу: (у колядці) – "що ж нам було з світа початку? Не було нічого – одна водонька"; воду "здавна шанують як святу – у воду не можна плювати…"[39]; "жива (живильна, живуща) / мертва вода, цілюща (зцілююча)/безсила вода – фольклорні образи води, яка додає сили або забирає її"[40]. А ще в народній пісенній творчості часто вживана "*каламутна вода"* – символізує *смуток* через нещасливе кохання[41]. Образ *гнилої води* – неологічний, у контексті Франкової історіософії – означає загальний занепад усіх сфер суспільного буття, і перебуває на дуже далекому марґінесі від образу *свяченої води.* Під образом *бурі,* очевидно, автор бачив не лише потужний вітер, але й *сильну зливу,* здатну влити у застояну воду – міріади благодатних свіжих крапель із небесних потоків. Це підтверджує народне спостереження – "сильний вітер – нарве дощу". Саме свіжі *вливання* у застояне галицьке життя і мав на увазі І. Франко, мовлячи

---

[37] Франко І. Нариси з історії української літератури в Галичині / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 133.

[38] Там само. – С.144.

[39] Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – С.106.

[40] Там само. – С.107.

[41] Там само. – С.108.

про помітні зміни у розвитку українського поетичного слова на тлі перемін у європейській культурі.

Нарешті сталася та довгоочікувана пора: "*доба єгипетської темряви"* перемінилася між 1820–1830 роками на "*добу великого пожвавлення й розумового пробудження"!* Серед західного й південного слов'янства нарешті зав'язалися "живі стосунки і наукове листування між ученими західнослов'янськими, польськими і українськими. Недавно видане професором Ягичем наукове листування між Добровським і Копітаром дає нам точну картину цього руху, що відбувався тоді в слов'янському науковому світі. В 1817 р. Ганка відкрив і видав Краледвірський рукопис (starobyla skladani: *стародавні пісні*), який справив величезне враження в усьому науковому й літературному світі…"(…) "У 1814 р. почали виходити збірки сербських народних пісень Вука Караджича, в 1822 р. вийшла граматика старослов'янської мови Добровського,.."[42] "а в 1826 р. – Шафарикова історія слов'янських літератур. Копітар, який у той час займав у Відні посаду бібліотекаря придворної бібліотеки і одночасно цензора слов'янських книжок, мріяв про те, щоб зробити Відень центром розумового руху слов'янщини; видавана під його впливом "Wiene Literaturzeitung" пильно стежила за всім, що з'являлося на полі славістики". (…) "Живий відгомін цього руху доходив і до Галичини. У Львівському університеті, відновленому в 1817 р., було кілька чехів, як Гануш, автор "Слов'янської міфології", і Коубек, які підтримували живі безпосередні зв'язки з чеськими вченими. Деякий час професором цього університету був також В. Залеський, ґрунтовний знавець німецької естетики, але одночасно і великий любитель творчості слов'ян"[43].

Франків образ *доби розумового пробудження* сприймається як віртуально когерентний з образом весняної ниви, готової прийняти в лоно своє щедрий засів *здорових та родючих зерен,* що "… з інших сторін залітали ". Львівський університет став тим спраглим полем, на якому появилися *сіячі, бо* отримав "серед своїх професорів палких любителів нової німецької літератури й науки, як Маврса, Стронського, Кунзека, які мали великий вплив на молодь"(…)"В Галичині теж кинулися *збирати народні пісні, перекази, прислів'я, пам'ятки старовини*. Порушив цю справу Гютнер, професор Львівського університету, в календарі на 1823 р. під назвою "Der Pielger von Lemberg", в наступному році в календарі "Pielgrzym Lwowski" вміщено кілька українських пісень з німецьким перекладом Поля фон-Поленбурга, батька Вікентія Поля, а також статтю Дениса Зубрицького про значення народних пісень"[44].

---

[42] Франко І. Нариси з історії української літератури в Галичині / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 144.

[43] Там само. – С.145.

[44] Там само.

Іван Франко чудово орієнтується в історії виникнення небуденних культурних явищ, бачить ідею їхнього народження на тлі європейських культур, часом пов'язує їх із випадковими, на перший погляд, біографічними фактами. Так,"народні пісні *давно вже збирав* Вацлав Залеський", але, коли він "був переведений в 1828 р. як чиновник до Нового Сонча", то отримав чудову "нагоду поповнити свою збірку"; на новому місці служби – "за його ініціативою талановитий музикант Кароль Ліпінський збирав мелодії народних пісень. Так виникла видана в 1833 р. прекрасна на свій час збірка під назвою "Piesni polskie i ruskie ludu galicijskiego", зібрані Вацлавом з Олеська, з музикою, інструментованою Каролем Ліпінським". І. Франко, з огляду на те, що в збірнику переплітаються польські й українські пісні, скромно заявляє: "Я не маю наміру оцінювати *етнографічне* значення цієї збірки, але не меншою від цього значення була її роль у *пробудженні українського національного духу, для поширення серед української молоді думки, що українська література народною мовою, мовою цих пісень, можлива і що якраз у цих піснях криються зразки її мови, способу мислення, будови і поетичних форм.* Збірка Залеського була першим пропагандистом цієї думки в широких колах галицької інтелігенції; у попівських домах і по сільських дворах *співали цих пісень, переписували й захоплювалися ними…"* (…) І завершується оцінка збірки Залеського цікавим зауваженням рецензента, що належить до образної візуалізації присутної у пісенній творчості концептуальної формули *горизонтальної діахронної когерентності* –"…тут було *чимало ниток, що зв'язували минуле з майбутнім*"[45].

І. Франко бачить у друкованих текстах народної пісні утвердження українського поетичного слова, М. Костомаров бачить у народній поезії *прояви релігійності*,бачить у них "головну ідею, що проймає духовну сутність малоруса. *Ця ідея є безумовна відданість волі Божій.Віра для малоруса – предмет недоторканий: він не смів провіряти її думкою, боявся відхилитися від неї на крок.* Причина всього, що він бачить, що з ним стається, є Бог. "Він знає, що починає; Бог те знає, а не ми, грішні", – ось вислови, що їх передала нам народна поезія, які й тепер завжди на устах малоруса"[46]. Нарікання на гірку долю, – наголошує М. Костомаров, – для козацького народу є тяжким гріхом:

Тільки Бог святий знав, що Він думав-гадав,
Як на українську землю недолю посилав[47].

---

[45] Франко І. Нариси з історії української літератури в Галичині / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 146.

[46] Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / упоряд., прим. І. П. Бетко, А. М. Полотай ; вступ. ст. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1994. – С.55.

[47] Там само. – С.56.

М. Костомаров, інтерпретуючи тексти пісень із збірника Вацлава з Олеська, доповнює наше уявлення, якою була душа українця в ті давні часи: "Біди ні продати, ні проміняти, і грім біди не б'є". Одна лиш надія, одна відрада для стражденного у вірі. Страждаючи, він молиться; молячись, надіється: надіючись, вірить. Як серце закохане спалює смертельна туга – до кого звернутися, як не до Нього, Справедливого:

Чи то, Боже, Твоя воля, що я нещаслива?
Що я тому винна, що я вродилася?
Чи м'я небо покарало, що я любилася?[48]

Коханий загинув і його наречена намагається допомогти йому – "хоче засвітити свічку і послати *до Бога,* щоб її милому була *щаслива дорога* на той світ, а водночас звертається до Бога з молитвою про власне заспокоєння:

Ой змилуйся, моцний Боже, тепер надо мною:
Най я більше не журюся, не нужу собою![49]

Мовлячи про паростки живого українського поетичного слова в Галичині, І. Франко наголошує також, яке величезне значення для розвитку української літератури мали: видання "Енеїди" І. Котляревського (1798 р.); заснування Харківського університету (1805 р.); укладення в тому самому 1805 році (на той час ще не опублікованої) збірки історичних народних дум; публікація збірки Цертелєва (1819), Максимовича (1827), Лукашевича (1836) і пізніші(…); в 1819 і 1820 роках той самий Котляревський і Василь Гоголь (…) роблять перші спроби створення українського народного театру. В 1818 р.виходить *перша українська граматика Павловського.*[50]

Від названих успішних культурних акцій, таких потрібних для розвитку українського письменства, І. Франко звертає свій погляд знов на Галичину, де "були ще й інші чинники, які в силу необхідності *вивели справу цієї народної літератури від самого її народження поза рамки шкільних або церковних спроб,* внаслідок яких були складені в XVIII ст. церковні пісні народною мовою, або, наприклад, така річ, як видана невідомо в якому році в Почаєві книжечка "Світська політика", свого роду "savoir vivre"(*"уміння жити" – франц.*) для шкільної молоді. Українська література, *що тепер поставала*, *мусила відразу стати на широкий народний і суспільний грунт*. Всі оці збирання народних пісень і вивчення народних традицій мали своє джерело наполовину, може, в якомусь старосвітському містицизмі, але наполовину в гарячій любові до народу, в гарячій вірі в його сили, в гарячому співчутті до його долі".[51]

---

[48] Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / / М. І. Костомаров ; упоряд., прим. І. П. Бетко, А. М. Полотай ; вступ. ст. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1994. – С.56.

[49] Там само.

[50] Франко І. Нариси з історії української літератури в Галичині / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 146.

[51] Там само. – С.147.

Чудовим прикладом для І. Франка, як і для усіх інших збирачів та дослідників народного слова, була діяльність П. Куліша, що поклав чимало своїх зусиль на вівтар збереження інформації про віковічні традиції духовного життя українського народу, що вже ледве животів у задушливій сірошинельній атмосфері російського самодержавства. Коли в 1856 р. побачили світ Кулішеві "*Записки о Южной Руси",* то Шевченків "Кобзар" вже 16 років будив національну свідомість козацького народу, називаючи його *українцями*, а рідну землю – не Малоросією, а – *Україною!* Автору *Записок*, очевидно, царська цензура не залишила вибору: він не міг не називати рідну країну – Малороссією, або Южной Русью, що сприймалося, як глум над гордим і волелюбним козацьким народом. Зате Куліш відігрався у "Предисловіи", *пояснюючи мовні засади* перекладу "малороссийских Дум и преданий": по-перше, відразу наголосив, що мова наших Дум та передань, "доступна не всім Великорусским читателям"; по-друге, тому до текстів наших Дум, автор Записок додав "возможно точный перевод"; по-третє, можливо точний тому, що "передать в-точности характер Южно-Русской речи на Северно-Русском языке *нет никакой возможности";* по-четверте, точному перекладові заважає: *"недостаток многих соответственных форм в языке Северно-Русском"*; по-п'яте, "часто то, что по-Малороссійски выражается *нежно* и *живописно,* по-Великорусски выходит *грубо* и *вяло"* (…) "*Многое в Малороссійском языке решительно непереводимо на язык Великорусскій*". Але, – зауважує автор Записок, – "при некотором вниманіи и навыке, Великорусскому уроженцу *не трудно понимать смысл и красоту Малороссійскаго языка, особенно на бумаге"*[52]

С. Пилипчук зауважує, що, досліджуючи проблему "Як творилась слов'янська міфологія", І. Франко "високо оцінював праці П. Куліша ("Записки о Южной Руси"), М. Костомарова ("Об историческом значении русской народной поэзии", "Историческое значение южно-русского народного песенного творчества"), Володимира Антоновича та Михайла Драгоманова ("Исторические песни малорусского народа"), які також вивчали *у колядках* та інших архаїчних жанрах *виразні "спомини історичні українського народу, сягаючі часів князівських*".[53] У Кулішевих "Записках" бринить почуття високої й ніжної любові до рідної мови та української народної пісні: втративши волю, народ посилає свій душевний біль через пісню аж до самого Бога, а також до усіх майбутніх поколінь. Пісня – надія поневолених. Поки вона незабута, – вона, безсмертна! І приведе вона народ свій у таку спасенну мить історичного буття, коли її могутній голос розірве кайдани, й прилине до людських сердець очікувана щасли-

[52] Куліш П. Записки о Южной Руси. В 2 т. / П. Куліш. – – К.: Дніпро, 1994. – С. VI-VII.

[53] Пилипчук С. Фольклористична концептосфера Івана Франка : монографія / Святослав Пилипчук. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – С. 28-29.

ва воля. Свідченням твердого переконання П. Куліша, що народна пісня – джерело справжньої глибокої національної свідомості, – його роздуми про *порятунок скарбів* нашої культури як носіїв національного коду, за допомогою якого народ увічнюється. Він вважав, що "*врятувати од забуття пам'ятник життя свого народу є справжнім подвигом, котрий вже тепер в очах кожної справді освіченої людини бачиться дуже важливим; бо, коли не зостанеться на світі ні одного бандуриста – а цей час близько – і коли слідів старосвітського життя почнуть шукати лише у книгах та рукописах, тоді ім'я кожного збирача творів народної поезії буде мати щось спільне з їх невідомими творцями. Насправді, співчувати пісні, що сиріткою блукає поміж людей, й зберегти її від забуття – чи ж не те саме, що приголубити живу душу, що без нашої турботи щезла б з лиця землі? Розширити своїми відкриттями коло історичних відомостей – чи не означає зробитися самому частинкою історії? Провести джерело рідного слова і духа до майбутніх письменників – чи не означає бути рушієм їхніх успіхів?"*[54].

Літературознавча спадщина І. Франка – яскравий приклад широкого й різнобічного погляду на авторську творчість, на її зв'язки з усною народною творчістю, з творами, що належать до рідної літератури, до європейської та світової культури. Повчальною з цього погляду є його літературно-критична праця "Шашкевич і галицько-руська література"[55], текст якої витриманий у полемічно-діалогічному стилі. Франко сперечається із В.Коцовським. Підставою для *заочної розмови* стала "невеличка праця д. В.Коцовського "Пам'яті Маркіяна Шашкевича", що викликала в І. Франка відверте розчарування[56]. Поглянемо на низку Франкових зауважень: 1) "Автор *замість сконцентрувати свою увагу на Шашкевичі і його добі*, *гуляє по широкім просторі* 1000-літньої історії Русі і Слов'янщини"; 2) " *вихапує тут один факт, там другий*, нераз відділений від нього століттями і сотками миль простору"; 3) "набравши *в'язанку таких фактів*, виводить із них щось таке, чого по законах логіки зовсім не слід би ждати!"; 4) "Замість правильної аргументації виходить *ошоломлення читача купою подробиць*, в котрих *задля їх відірваності тяжко розібратися"*[57]. Намагаючись якось увиразнити планету М. Шашкевича на галицько-руському небозводі, І. Франко запитує: "Чим був Шашкевич для галицько-руської літератури?" І відповідає: – З дотеперішніх праць про нього, а головне, з праць самого д. Коцовського ми знали, що він був свого роду *новато-*

---

[54] Куліш П. Записки о Южной Руси. В 2 т. / П. Куліш. – К.: Дніпро, 1994. – С. 220.

[55] Франко І. Маркіян Шашкевич і галицько-руська література / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29 : Літературно-критичні праці, 1893–1895. – С. 249-257.

[56] Там само.

[57] Там само. – С. 249.

ром, вніс у галицько-руську літературу нові елементи, котрих в ній досі не було і котрі він черпав почасти з творів українських, з пісень народних, від польських романтиків, із слов'янського відродження, з сучасних літератур європейських (хоч ті остатні, здається, він знав небагато)".[58]

Особливим чином І. Франко звертав увагу на новизну "*духу* Шашкевичевої поезії – свіжого і оригінального" та на її "*індивідуальний, суб'єктивний характер,* що дає нам можність із-за кождого твору, із-за кождого стиха *бачити особистість поета, його симпатичну вдачу і щире серце"* (…)"давня *мова богів*, як колись називали поезію, тут сталася *кристалізованою, очищеною мовою людського серця*, зверненою безпосередньо до сердець усіх інших людей (…) Справді, в своїй поезії він не ставав на котурни, не маскувався і не удавав, а говорив так само просто, від душі, як би говорив усно в хвилях афекту і підйому чуття – *і се його велика інновація* в галицько-руській поезії, *се засновок справді нової, справді народної школи літературної"*[59]. І.Франко заперечує, що Коцовському "*вдалося виказання зв'язку між Шашкевичем і нашою старою літературою*". Такий висновок І. Франко будує на підставі *ефемерної підбірки фактажу*, приведеного Коцовським, який починає "від характеристики давньої церковнослов'янської літератури чи, властиво, тої її частини, котру Ягич назвав "*кирильською*" в противенстві до *глагольської*, вказує шлях, котрим вона йшла до нас" – при цьому "факту *літературного* не подає ані одного, а наводить самі факти *політичні"*.[60] Опонент В. Коцовського вважає недостатніми аргументи, "наведені дуже коротко і побіжно" – "про діяльність Ставропігії у Львові і про праці деяких василіан над історією руської церкви"(…)"і над ділами для народу ("Народовіщаніє" і "Богогласник")[61].

– "Що ж із сього всього виводить В. Коцовський? – Запитує Франко й цитує думку свого опонента: "Так отже, – читаємо у нього (ст.8), – *ніколи цілком не переривалась нитка, що нас лучила з минувшиною, а минувшина ся сягає дуже давніх часів і не могла ж пройти без сліду*. І. Франко, частково погоджуючись з певними тезами свого опонента, використовує їхню логіку як власні контраргументи: 1) "Звісно, нитка, що нас лучила з минувшиною, ніколи не переривалась, *бо якби раз перервалася, то вже би нам і був капут";* 2)"Звісно, минувшина наша сягає дуже давніх часів, *бо її сміло можна віднести до арійської правітчини*, а коли хто хоче, то й до *Ноєвого ковчега*"; 3) "Звісно, ся минувшина не могла пройти без сліду, бо ж її витвором є вдача, спосіб життя, мова, історія народу. Але чи се все

[58] Франко І. Маркіян Шашкевич і галицько-руська література / І. Я. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29 : Літературно-критичні праці, 1893–1895. – С. 249.

[59] Там само. – С.250.

[60] Там само. – С.251.

[61] Там само. – С.252.

можна сказати й про літературу?"; 4)"Звісно, до певної міри можна, бо ж, напр., вплив церковних книг і церковної проповіді не переривався від Володимира Великого. Та тільки до пояснення появи Шашкевича се все ані крихти не стосується"(…)

– "Бо чи ж було в тих думках щось, щоб противилось традиціям домашнім?" – питає д. Коцовський.

– "Звісно, що було, та й чи одно! – відповідає І. Франко. – 1)"Лишаючись в границях самої літератури і науки: *романтизм противився візантійській закостенілості*, що у нас сталася "традицією домашньою"; 2) "псевдокласичний раціоналізм *противився* незугарності наших форм літературних, нашому варварському літературному смакові"; 3) "іронічний скептицизм та цинізм Вольтера і Парні противився релігійній чи псевдорелігійній біготерії"; 4) "універсалізм Гете, Шеллі, Рюккерта, Шлегелів *противився нашій тісній парафіянщині"*; 5)"гордий індивідуалізм Байрона та Бернса *противився нашій безличній шаблонності"*; 6) "огнистий революційний гуманізм Шіллера *противився нашому рутенському смиренномудрію*. Взагалі ми раді б почути, які се "найкращі провідні думки сучасних європейських літератур" має на думці д. Коцовський, котрі не противилися нашим традиціям?"[62].

Далі І. Франко ставить під сумнів переконання В. Коцовського, що "… знайомлячись з літературами західноєвропейськими, *не довідувався* Шашкевич *нічого* такого, що противилось би різко поглядам, які здавна держались і серед нашої суспільності і літератури" (…) На це І. Франко заперечує: "В писаннях своїх, оскільки тямлю, Шашкевич ніде не вибігає поза круг слов'янщини. Та д. Коцовському, *мабуть, ходило про те, щоб показати нашим сучасникам, а особливо молодежі, що знайомитися з західноєвропейськими літературами і тепер не стоїть, бо, мовляв, усе добре, що в них є, є і від віків було й у нас,* а злого, звісно, не варто й переймати. Чи ми вже десь-колись не чули подібної філософії?"[63]

З-за куліс полеміки І. Франка з В. Коцовським виглядують "вуха" поважної проблеми, на яку *слабувало* тодішнє галицьке суспільство, діагноз же непомильно встановив М. Драгоманов. "Він написав до "Друга" три листи (1875 – 1876), і ці листи зробили великий переворот у думках багатьох тодішніх студентів".

"У своїх листах Драгоманів закидував молоді, що *вона далеко відстала від європейських думок,* що *вона не знає завдань письменства,* що своїх читачів *годує мертвеччиною,* що редакція захвалює все, *що російське, але ж ні російської мови не знає, ні російського гарного письмен-*

---

[62] Франко І. Маркіян Шашкевич і галицько-руська література / І. Я. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29 : Літературно-критичні праці. – С. 253-255.

[63] Там само. – С.256.

ства не знає. Він указував молоді на її обов'язок *зблизитися до простого народу, пізнати його, служити йому, працювати для нього,* щоб визволити його *з темноти та визиску.* Та ще Драгоманів наказував, щоб молодь звернулася *до чистої народної мови,* бо штучною мішаниною з церковних, російських та народних слів вона від народу відгороджується" (…) "Листи ці зробили величезне враження і на І. Франка. Він почав із Драгоманівим листуватися"(від 1877 аж до 1895 рр.)"[64]. І. Франко називав Драгоманова своїм добрим учителем, що " вповні безкорисно, не жалував праці, писань і упімнень і навіть докорів", на те, щоб і його і його товаришів "наводити на кращі шляхи європейської цивілізації"[65]. Про те, що уроки Драгоманова не пропали намарно, свідчить і дослідження "Наші коляди" (1890), де Іван Франко на конкретних текстах і фактах аргументовано доводить корисність для розвитку нашого мистецтва поетичного слова його взаємовпливів із культурою європейських народів, а також когерентність його із прадавніми текстами, що належать до скарбниці світової культури.

М. Костомаров переконаний, що *лише українці на свято Різдва Христового співають особливі пісні*, називаючи їх *колядками.* При тім зауважує, що серед колядок лиш *деякі* мають релігійний зміст і стосуються величної святкової події. Оспівування радісного народження Спасителя поєднується із *довільними відступами* й *прикрашені вигадками*, що однак *не завдає шкоди* справжньому сприйманню урочистого настрою, й мало б розглядатися як наслідок творчої участі народного почуття та уяви[66].

М. Грушевський вивчає *мотиви обрядової поезії,* наголошуючи на тім, "що наш фольклор заховав головне і основне з *того старого передхристиянського світогляду,* в котрім жили сі широкі маси в своїм родинно-господарськім житті, і в нім черпала свої провідні ідеї їх словесна творчість, словесне мистецтво, яке служило йому, здобило його і величало його"[67]. Дослідник зауважує присутність різних *просильних формул,* "які грають таку визначну ролю в конструкції колядок, впливають на добір їх мотивів і тем". У колядах помітне *"комбінування нових релігійних тем з старими елементами величання",* в чому історик вбачає присутність *"складної, різнородної й багатої величальної поезії"*[68]. Когерентність фольклорних образів проявляється у коляді через "величання господаря і його хазяйства,

---

[64] Сімович В. Іван Франко його життя та діяльність / В. Сімович. – Вид. 2-ге, допов. – Львів: Українське видавництво, 1941. – С.14-15.

[65] Там само. – С.16

[66] Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров ; упоряд. приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай ; вступ. ст. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1994. – С. 51.

[67] Грушевський М. Мотиви обрядової поезії / М. І. Костомаров // Історія української літератури : в 6 т. 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1. – С. 228.

[68] Там само. – С.229.

господині – її господарності, доброго пожиття і любові з господарем, побажання щастя і успіху їх синам і донькам – *все се притягнуло сюди масу мотивів обрядових, пісенних, казкових з інших сфер* – з сфери сільськогосподарського обряду, з весільного репертуару, з дружинної творчості. Поруч елементів церковної легенди *лягли одна на другу верстви різних епох і родів поезії"*(…) "Колядковий репертуар став збірником, архівом нашої поезії, в котрій тільки по спільності мотивів та по різним зверхнім прикметам, як, напр., *віршевий ритм або рефрен*, дослідник пізнає те, що належало *до весняного, до купальського, до обжинкового циклу* і що заціліло тут, в невеличких, розуміється, останках, в фрагментах, включених до колядки, до щедрівки, то *як заспів, то як епізод,* та урятувалось тим чином від повної загибелі"[69]. М. Грушевський звертає увагу на виразну присутність у колядах переконливої *віри* в *чудодійну здібність слова наводити те, що ним представлене,* і підтверджує свою тезу посиланням на відому працю О. Потебні "Обзор поетичних мотивів колядок і щедрівок": "Хоч деякі поетичні мотиви колядок і щедрівок, між іншим, узяті з християнських легенд, не мають з початку нічого спільного з величанням, проте й вони в значній мірі підпорядковані головній меті сих пісень, а саме *величанню, піднесенню особи, до котрої пісня звернена, її дому і всеї обстанови до ідеальних позицій – до значення світового* (*обожествлення, споріднення або заприязнення з божеством,* – усе це належить до концепту когерентності слова – *Р. К.*), до високого соціального становища, до блиску багатства, мудрості, побожності, удатності, красоти"[70].

У виданому наприкінці радянської *атеїстичної* доби "Золотослові"(1988) М. Москаленко зазначає, що "*особливе місце в календарно-обрядовій поезії слов'ян належить колядному комплексові пісень, який відзначається* великим розмаїттям досить жорстко клішованих мотивів і тем"[71]. Посилаючись на думку радянських дослідників – Чичерова (1957), Проппа (1963), Дея (1965), що, – на думку М. Москаленка, – "грунтовно вивчили особливості обряду колядування", автор "Передмови" твердить про нерозривний зв'язок колядування з *трудовою діяльністю людини, з природно-календарними циклами сільськогосподарських робіт".* "Найновіші дослідження – Живкова, 1974; Гусева,1974; Виноградової, 1978; 1982; – доводять, що "обряд колядування за своїм походженням і типологією є відтворенням складного комплексу *архаїчних вірувань праслов'ян.* Колядники – *непрості гості, гості здалеку,* – приходять лише раз на рік, у

---

[69] Грушевський М. Мотиви обрядової поезії / М. С. Грушевський // Історія української літератури : в 6 т. 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1. – С. 230.

[70] Там само. – с.228-231.

[71] Москаленко М. Фольклорний алфавіт давньоруського космосу / / М. Москаленко // Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі / упоряд. передм. та перекл. Михайла Москаленка. – К.: Дніпро, 1988. – С.9.

день зимового сонцестояння. Вони приносять господареві *радісну звістку* (*звістку про що? – Р.К.*), і від їхнього приходу залежить врожай та сімейний добробут у наступному році. *Найголовніша і обов'язкова умова* виконання колядниками своїх *заклинально-магічних дій – достойна їх зустріч і щедре обдарування* спеціально для цього виготовленою обрядовою їжею [вироби з тіста – хлібини, коржі, печиво у формі птахів і тварин]. *Обдарування ритуальною їжею – ядро всього колядного обходу".*[72] Іван Денисюк відзначає момент когерентності, адже "колядники прийшли не тільки "дім звеселити", а й внести у нього святість".[73]

"Обряд колядування практичний наслідок *культу родових покійників, що провідують оселі.* Справді, обличчя колядників часто *вкриті сажею або сховані під різдвяними масками* [все це – знаки перебування в країні смерті]; ряджені нерідко мовлять *зміненими голосами,* а інколи серед них присутня особа, що протягом усього обряду *зберігає мовчання.* Судячи із зачинів багатьох колядних та волочобних пісень, їхній прихід відбувається за типом *послідовних парних протиставлень: звідти – сюди, з темряви – до світла, з холоду – до тепла, з трясовин і боліт – до чистоти оселі, де на них чекають.*Інколи в колядках ідеться про переправу *через ріку* [а ріка, як відомо, – традиційний вододіл *життя і смерті*], або про перехід по кладці або мосту; за міст нерідко править *світове дерево, яке з'єднує земну та потойбічну сфери"*[74].

С. Пилипчук зауважив, що "об'єктивно І. Франко визнавав хронологічну першість міфологічної школи, відзначав її вагомий вплив на формування й утвердження фольклористики як науки. Дослідник підкреслював той *потужний імпульс,* який дали міфологи для інтенсифікації уснословеснознавчих студій"[75]. Але"нерідко, попри завжди чіткий і витриманий стиль наукових студій, дозволяв собі іронізувати з апріорних і поспішних висновків міфологів. Зокрема він вельми емоційно відреагував на необґрунтовані спроби деяких надто некритичних адептів "ідентифікувати троянську Єлену з місяцем (селеною) і тлумачити цілу троянську епопею як *символічне зображення боротьби зими з літом*. Продуктивність *сим-*

---

[72] Москаленко М. Фольклорний алфавіт давньоруського космосу / / М. Москаленко // Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі / упоряд. передм. та перекл. Михайла Москаленка. – К.: Дніпро, 1988. – С. 9.

[73] Денисюк І. Торжество Святого Збору (семантика і символіка Різдва) / Іван Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці: праці : у 3 т., 4 кн. / Іван Овксентійович Денисюк. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005 – Т. III – С. 56.

[74] Москаленко М. Фольклорний алфавіт давньоруського космосу / / М. Москаленко // Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі / упоряд. передм. та перекл. Михайла Москаленка. – К.: Дніпро, 1988. – С. 9.

[75] Пилипчук С. Фольклористична концептосфера Івана Франка : монографія / Святослав Пилипчук. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – С.26-27.

волічної та *солярно-метеорологічної* теорій І. Франко визнавав лише щодо вивчення *сфери вірувань і інституцій,* що ж до *літературної творчості,* переконував учений, то очевидною є *їх неспроможність* повною мірою осягнути *внутрішню природу явища"*[76].

Погляди на коляду та колядування, які висловили М. Костомаров, М. Грушевський, О. Потебня та М. Москаленко служать для нас надійним *репером, стосовно якого можемо* гідно оцінити літературознавчу працю І.Франка "Наші коляди".[77] Автор ділиться своїми враженнями та спостереженнями про щойно прочитану "*гарну партитуру,* обнімаючу 20 найпопулярніших коляд церковних, підложених під ноти на чотири голоси мужеські *",* що"власне вийшла з друку". Доконче важливим є уточнення, що "гармонізації доконав і видав пан Остап Нижанківський". Тим самим, Іван Франко репрезентує коляду як твір церковний, музично оформлений професіоналом. Важливою є згадка про три спонуки до написання розвідки: 1) автор "користає з нагоди *сього видання";* 2) "і надходячих свят рождества Христового"; 3) "щоб *висказати* кілька уваг *о наших піснях церковних взагалі,* а особливо *о колядах"*[78]. І.Франко відразу кладе в різні шухляди: 1) *пісні церковні,* а властиво *пісні набожні;* 2) *гимни, славословія, канони* церковні. *Перші* відрізняються від *других* тим, що *другі "обняті уставом церковним* і співаються од віків під час богослужіння по-грецькому обряду". "Пісень *набожних* грецький устав церковний *не знає; в церкві православній в Росії вони не існують,* а введені почасти в богослужіння, вони являються *тільки в церкві греко-католицькій, уніатській".*

Цілком зрозумілим є те, що М. Москаленко, посилаючись на авторитетних радянських дослідників, жодним чином не бере до уваги християнської коляди (вона ж у російській православній церкві не визнається). І. Франко ж якраз досліджує *християнську коляду,* зауважуючи, що "здавна також духовенство *пропагувало ті твори церковної набожності* між народом, щоб ними замінити "*поганські",* властиво *світського змісту* колядки і другі обрядові пісні народні. І справді, пропаганда та, а надто ще *безперечна поетична стійність многих набожних коляд* довела до того, що в деяких околицях *народ зовсім перезабув стародавні колядки світські, а співає тільки ті, книжні, церковні"*[79].

Найліпшим доказом того, що "коляди церковного змісту, а бодай деякі

---

[76] Пилипчук С. Фольклористична концептосфера Івана Франка : монографія / Святослав Пилипчук. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – С.28.

[77] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. Вперше надруковано в газ. "Діло" 1889, № 278, 13 (25) грудня ; №279, 14 (26) грудня ; №281, 16 (28) грудня; № 284, 20 грудня (1 січня 1890). Праця вийшла також окремою книжкою: Наші коляди. Написав Іван Франо. Відбитка з "Діла". Львів, 1890, 59 с. (Франко І. Наші коляди / коментар / т. 28, с. 377).

[78] Там само. – С.7.

[79] Там само.

з них тішаться широкою популярністю", І. Франко бачить у тім, що "здужали вони перейти *в уста народу* не тільки в сторонах і донині уніатських, але удержалися і в таких сторонах, де унія упала ще в XVIII віці (на Волині), або й таких, де вона ніколи міцно не стояла, напр., в Київській губернії. Доказом їх існування на Волині й Поділлі, в Брацлавщині і т.д. є збірник пісень Чубинського, в котрім находимо книжні коляди ("Ой бачить Бог, бачить Творець", "Нова радість стала" і т. ін.). Що в Київщині вони співаються, а бодай співалися недавно, на се маємо доказ у Шевченковому "Назарі Стодолі", де колядуючі козаки в 1-ім акті під вікном сотника співають звісну пісню з "Богогласника", що починається словами "Виді Бог, виді Сотворитель", тільки перешліфовану на народний язик"[80].

Тарас Шевченко у своєму "Назарі Стодолі" подає такий варіант колядки:

Бачить же Бог, бачить Творець,
Що мир погибає,
Архангела Гавриїла
В Назарет посилає.
Благовістив в Назареті –
Стала слава у вертепі.
О, прекрасний Вихліємe!
Отверзи врата Едема[81].

І. Франкові особливо розходилося про те, щоби на конкретному факті довести духовну силу української християнської коляди, і він знаходить такий приклад: "Що ті пісні мали деякий *вплив і на поетичну творчість самого нашого Кобзаря* яко одні з *перших взірців книжної поезії*, які дійшли до відома бідного сільського школяра в дяківській школі, на се маємо класичний доказ в словах самого Шевченка в його "посланії до Козачковського". Ось сі пам'ятні слова, повні глибокої горечі й туги:

Давно те діялось. Ще в школі,
Таки в учителя-дяка,
Гарненько вкраду п'ятака –
Бо я було трохи не голе,
Таке убоге – та й куплю
Паперу аркуш. І зроблю
Маленьку книжечку. Хрестами
І візерунками з квітками
Кругом листочки обведу

[80] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 8.

[81] Шевченко Т. Назар Стодоля / Т. Г. Шевченко // Повне зібрання творів : у 12 т. – К.: Наукова думка, 1991. – Т. 3. – С. 23.

Та й списую Сковороду
Або "Три царіє со дари".
Та сам собі у бур'яні,
Щоб не почув хто, не побачив,
Виспівую та плачу.

Розчулений Шевченків спів давньої коляди вказує: 1) на силу її духовного впливу; 2) на когерентність текст/реципієнт.Франко асоціює емоційну наснаженіть образів із власними школярськими переживаннями: "Сі жалібні слова живим гомоном одзиваються в душі кожного, хто перейшов сільську школу"; 3) близькість галицьких і наддніпрянських колядницьких традицій "Ті самі звичаї – переписувати колядки і вчитись їх напам'ять, держалися ще й за наших часів, в 1850-их і і 1860-их роках, як довго друковані їх видання були рідкістю"; 4) важливість для загальноукраїнської культури виданої греко-католицьким монастирем друкованої книжки: "…слова сі доказують безсумнівно, що й сам Шевченко, бувши сільським школярем, списував і співав колядки з "Богогласника". Правда, колядки, котра би починалася словами "Три царіє со дари", в наших виданнях друкованих нема, але для мене нема сумніву, що Шевченко в вищенаведених словах згадує про звісну прекрасну колядку "Радость нам ся являє"; друга строфа тої колядки зачинається іменно словами:

"Тріє царі со дари
Христу поклон отдали"[82].

Далі І. Франко, на підставі попередніх спостережень, робить цікавий умовивід – "*Можемо затим без великої помилки прийняти, що наші уніатські набожні пісні од самого малку полишили значний слід в пам'яті Шевченка і мали деякий вплив на його поетичну творчість"*. Іван Франко, як і Микола Костомаров, відзначає високий релігійний дух української пісні, здатної на все життя прищепити юному колядникові незабутнє відчуття *близькості людини до Бога. "*Вплив той я вбачав би *головно в релігійній окрасці його поезій*, в тій чудовій наївності і простоті, з якою поет наш привик у всяких нагодах обертатись до Бога; наївність та є одним з перших характерних признаків Шевченкової поезії"(…)[83].

Вплив християнської коляди помітний не лише *на характері поезій*, але й на екзистенції поета як справжнього християнина. На цій позиції стоїть Д. Степовик, коли досліджує Шевченкове християнство: "Це істинно Божий дар: вроджене чуття й *уміння відрізняти справжню віру від показухи. І Шевченко мав його з дитинства*. Особливо гострими були його

[82] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 7.

[83] Там само. – С. 9.

висловлювання проти формальності, парадності, за якими одне зло, а не віра і благість, – коли запізнав у дорослому віці подвійну мораль, інтриганство, підступність поневолювачів свого народу і його самого. Огиду викликало в нього те, як ці можновладці прикривали своє ненависне нутро палінням пучків свічок, поклонами не перед Богом, а перед убраними в золоті ризи грішниками, які використовували православ'я, повністю звільнене від християнства, щоб поневолювати, підминати під імперський прес усіх і все"[84].

І. Франко був певним того, що релігійна сила коляди стимулювала Шевченків твердий характер, спрямувала його кроки на світлу, хоч і тернисту, стежину правдомовця і правдолюбця."Вже се одно могло би бути достаточним, щоб звернути на наші набожні пісні увагу історика нашої літератури. Але увага та буде тим пильнішою, коли скажемо, що *ті пісні набожні становлять безперечно найцінніший вклад, який внесли в нашу літературу уніати в XVII і XVIII віках, становлять обіч творів Івана Вишенського і інтермедій Гаватовича найкращий пам'ятник, на який здобулася лиш наша Прикарпатська Русь перед Шашкевичем"*[85]. Про вивчення історії *набожної пісні як найкращого пам'ятника* в українській літературі *в XVII і XVIII віках* в радянській школі не могло бути й мови. Виглядає так, що і в незалежній українській державі авторитетна Франкова думка дивним чином забута чи проігнорована. Фахових українських філологів дослідник *наших коляд* закликає до уважного вивчення *процесу* творення їх текстів: "Збільшиться ще увага історика літератури, коли придивиться *процесові поставання тих пісень*, *джерелам, з котрих черпали вони свій зміст, традиціям літературним, які в них находили більше або менше ясний відгомін, а вкінці коли через порівняння з піснями церковними інших народів постарається оцінити їх властиву стійність літературну"*[86].

У глибинах суспільної свідомості жила і діяла різдвяна коляда. Сонце тільки починало свій рух до весняного пробудження природи, а коляда вже приводила в кожну найбіднішу хатину Свято весняних надій. Стільки пісень не співають у такій кількості виконавців "від хати й до хати" жодної іншої пори року. А слово мусить здійснитися, неодмінно! У його силу свято вірили. Воно, це сакральне слово, зверталося до людини як *до господаря* своєї хати і своєї долі, своєї сіножаті й свого поля, до нього у цей незвичайний вечір приходив Бог! У цей святий вечір *мільйони переживають щасливі зміни!* Бідна, нещасна, упосліджена людина *раптово* переживає стан *возвеличення, піднесення* своєї *особи!* І то піднесення до *значення сві-*

---

[84] Степовик Д. Християнство Тараса Шевченка / Д. Степовик. – Жовква: Місіонер, 2014. – С.13.

[85] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 10.

[86] Там само. – С.10.

тового: "Вселенная, веселися!/Бог від Діви днесь родився!"; "Небо і земля нині торжествують!/ Ангели й люди весело празнують". Повторені безліч разів чудовими голосами колядників слова стають внутрішнім пережиттям щасливої істини. Різдвяна коляда готувала майбутні психологічні тектонічні зрушення в бутті народу, привчала його думати про себе як про істоту, гідну належного соціального становища, гідну щедрої долі, що наділить кожного належними дарами мудрості, побожності, удатності, краси…

"В лоні тої бідної, опущеної і погордженої суспільності руської доконувався, хоч звільна, *значущий поворот,* переварювалися традиції літературні XVII віку, робились несмілі, але все-таки замітні кроки в тім напрямі, котрий був єдиноспасаючим – *до народу, до народної мови.* Сліди такої еволюції ми бачимо в деяких рукописних пам'ятниках того часу. Найдальшими її етапами є такі твори з останнього десятиліття XVIII в., як "Букварь языка словенского", виданий у Львові 1790 р. з доданою при кінці його "Свіцкою політикою", писаною майже чистим язиком народним, як "Богогласник", виданий 1791 р. в Почаєві, і видані там же 1796 р. "Науки парохіяльния"[87].

У полеміці з В. Коцовським І. Франко згадує про *"Богогласник"* як про книжку *не для народу*, а для служебної потреби церковної.[88] У контексті ж дослідження української коляди його погляд кардинально змінився: *"Богогласник" ми вважаємо найважнішим твором червоноруської літератури XVIII віку, одиноким важним здобутком уніатським на полі нашої літератури до часів Шашкевича"*[89]. Після загальної оцінки ролі та місця почаївського видання на полі української літератури І. Франко подає детальну різнобічну інформацію, що стосується об'єкта літературознавчого дослідження, головна мета такого наукового стилю – довести на достовірних фактах справжню історичну важливість "Богогласника": 1) текст "*не є твором одноцільним* ані з одного часу"; 2) "се є *збірник пісень церковних*, котрі постали в лоні унії в різні часи; 3) неодноцільність збірника автор пояснює тим, що пісні "походили од *різних авторів* і писані були *в різнім дусі*"; 4) кумулятивний та діахронний характер творення текстів, обнятих збірником – "Є се не збірна праця групи людей, але радше *здобуток довгої роботи кількох поколінь*; 5) автор подає історичні деталі, що конкретизують тезу про довготривалий процес творення текстів: "деякі пісні походять з XVII віку, других автори дожили ще XIX віку, як Д. Левковський, котрий умер 1821 р. в Дрогобичі"; 6) редагування збірника шляхом відбору текстів: "Не всі пісні, утворені в тім довгім часі, ввійшли в

---

[87] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 14.

[88] Франко І. Маркіян Шашкевич і галицько-руська література / Іван Франко // Там само. – К., 1981. – Т. 29 : Літературно-критичні праці. – С. 252.

[89] Там само. – С.13.

"Богогласник"; 7) автор посилається на думку ініціаторів видання: "збирачі його самі кажуть, що виключили багато таких, котрі або *задля старості*, попсованих рукописів та кепських копій *стались незрозумілі*, або таких, котрих текст був добрий, але *мелодія незвісна*"; 8) чимало пісень зостались поза увагою з огляду на розсіяність текстів "десь по рукописних збірниках або співались по дальших закутках краю"; 9) врешті автор дослідження "Богогласника" висловлює припущення, "що збирачі трохи неохітно давали місце в своїм збірнику *пісням, зложеним в чисто народнім дусі і на народній мові*; 10) припущення про нелояльне ставлення до *чисто* народних пісень підтверджене тим, що "принаймні в двох місцях "Богогласника" *вони* (укладачі – *Р. К.*) відділяють окремо пісні "простійшим язиком сложення".

І. Франко як дослідник рукописів *по курних хатах мужицьких*, по архівах та бібліотеках, посилається на якийсь *документ,* що засвідчує існування пісні, писаної народною мовою і в дусі народних пісень, "що вона звісна була одному з авторів і збирачів "Богогласника", згаданому вже Левковському, але в друкований "Богогласник" не ввійшла – може, задля свого *надто світського змісту*; се гарна "Пісня о світі" або "Пісня моральна о плачливом стані нищего студента", написана Александром Падальським перед 1750 роком". І.Франкові було дуже шкода втраченого для історії української літератури твору через його виразний соціальний зміст, наявність номінації автора, а також конкретної дати написання.

Залишалося тепер лиш вгадувати – "хто були автори тих пісень?" Виявляється, що чимало текстів, надрукованих у "Богогласнику", містять у собі код *акровірша*, коли перші літери кожного рядка, прочитані зверху вниз, "заховали нам поверх 20 назв, але ті всі назви мало нам говорять. Хто були ті Левковські, Вольські, Достоєвські, Мастиборські, Моравські, Пашковські, Тарнавські, Дяченки і др., котрих пам'ять загибла, а котрих пісні[90]: *співаються й досі побожним руським народом?* Літописи церковні ані світські нічого не говорять нам о них; хіба де случайні записки на маргінесах книг церковних або не менше случайно доховані *шематизми* та *пом'яники* зможуть нам вказати стан та дату смерті одного або другого з тих *скромних трудівників нашого слова.* А все ж таки, з другого боку, імена їх і говорять нам дещо. Вони показують, що *правдива побожність, правдива, тиха і глибока сила слова нашого*, котра в ту тяжку пору висохла була на вершках нашої ієрархії, живим ключем била серед нижчого монастирського і зовсім світського духовенства, а то й серед малограмотних, але тим ближчих до народу дяків. *Прості братчики та послушники монастирські, світські, духовні та дяки – се, по нашій думці, автори тих пісень*.

[90] Франко І. Маркіян Шашкевич і галицько-руська література / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29 : Літературно-критичні праці. – С. 13.

Все се народ бідний, робучий, покривджений долею, народ, котрий ураз із згаданим уже Падальським справедливо міг о собі сказати:

А хто ж на сем світі без долі вродился,
Тому світ марне, як колом, котился;
Літа плинут марне, як бистриє ріки,
Часи молодиє, як з дожджу потоки,
Все то марне минаєт.
Ніхто чоловіка в нещастю не знає,
Як на собі сукней богатих не має,
Хоча й би йон бил і чесного рода,
Як не маш в кишени, то певна незгода,
Хоч би бил наймудрішший.[91]

І. Франко знову й знов наголошує, що найбідніші люди часто виявляються володарями найбагатших духовних скарбів: "Серед такого-то народу, котрий був немов типовим експонентом долі цілої руської інтелігенції, цілого руського життя духового*, постали між іншими й ті безіменні, торжественні, радісні пісні,* котрі через кілька день роздадуться в кожній руській хаті, попідвіконню найбідніших руських осель*, всюди несучи, хоч на момент, радість, світло і тепло, що пливе з правдивого піднесення духу в сферу ідеальних бажань і змагань. В таких-то сумрачних низинах зародились ті правдиві перли церковної поезії, наші колядки*, про Того, котрий

Убого ся народив,
Богатого засмутив…[92]

Неможливо справедливо оцінити поетичне піднесення християнської коляди, розглядаючи її текст окремо від надзвичайної хвилюючої події, події, яку довго очікують, заздалегідь готуються до неї. І. Франко, що так щиро любив свій працьовитий, талановитий, але несправедливо знедолений народ, безмежно радий був спостерігати, як зазвичай пригаслі від клопотів обличчя раптово опромінює тепле й лагідне світло душевного святкового вогню. "Різдвяні свята – се, без сумніву, найпоетичніше свято слов'ян, ба й у всіх народів християнських. Чисто людський, а в значній мірі й соціальний інтерес в'яжеться тут найтісніше з інтересом догматично-обрядовим. *Народження Того, що мав статися Учителем і Просвітителем світу, потіхою "всіх труждающихся і обремененних", народження Його серед найбідніших обставин, в стайні між худобиною,* все те від перших віків християнства чинило сей празник *правдивим празником бідних, убогих духом та повних того "благоволенія", тої щирості до людей, котра й є най-*

[91] Франко І. Маркіян Шашкевич і галицько-руська література / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29 : Літературно-критичні праці. – С. 14.

[92] Там само. – С.16.

більшою славою Божою на землі, найвищим і єдиним ідеалізмом в житті людському. Подія та, котру церков установила святкувати безпосередньо по зимовім пересиленню дня й ночі (21 грудня), т.є. на самім початку нового зросту дня, немов знаменуючи нею *нехибне наближення нової весни для людськості*, здавна була улюбленою темою для християнських поетів, була основою многих легенд, котрі розвивали просте й чудове в своїй простоті оповідання євангельське"[93]. Легенди ті, розсипані в писаннях святих отців, в апокрифічних "словах" вроді "слова Афродітіана о чюдеси іже бь в перстій землі і о звізді", "слова" Палладія, Никифора і других о пробуванні Ісуса в Єгипті і т. ін. Ярослава Мельник переконана, що про наукову та історичну користь Франкових досліджень апокрифічної літератури свідчить сам автор розвідки "Святий Климент у Корсуні…" : "А ще якби вона могла заохотити хоч декого з наших молодих адептів науки *піти за мною на те поле порівняльних студій, де ми найлегше і найкраще можемо задокументувати свою національну і духову рівноправність з іншими народами, додаючи з нашої національної (усної і писемної) традиції цінні причинки до розв'язання наукових питань, що збуджують інтернаціональну цікавість, то моя ціль була б зовсім осягнена".*[94]

"Щоправда, значна часть тих легенд, що опісля ввійшли в наші богослужебні книги, має переважно характер романтичний, любується в чудесах і дивних пригодах. Зате поезія церковна пізніших часів особливо на Заході, *ведена правдивим чуттям*, відвертається від них і *вертає до здорового, чистого джерела оповідань євангельських.* Правда, перші пісні о рождестві Христовім були радше зведеними в віршову форму догмами; *їх матеріалом було не стільки оповідання євангельське, як радше догматичне толкування оповідання,* розсноване на алегоричнім толкуванні Старого завіту. Приміром тої догматичної поезії нехай послужать слідуючі три строфи з гимну Венантія Гонорія Фортуната, латинського поета з VI століття, котрий належить до найчільніших поетів в католицькій гимнології:

Maria ventre concipit
Verbi fidelis semina;
Quem totus mundus non capit,
Portant-puellae viscera.[95]

"*Марія почала в животі/ Сімена правдивого слова;/ Того, котрого світ увесь не може обняти,/ Носить нутро* Діви*…"(цит. за перекл. ред. видан-*

[93] Транко І. Маркіян Шашкевич і галицько-руська література / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29 : Літературно-критичні праці. – С. 17.

[94] Мельник Я. Іван Франко й biblia apokrypha / Ярослава Мельник. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету. 2006. – С.12.

[95] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 17.

ня) І.Франко уважно аналізує *ті давні строфи,* спостерігає у них тінь *їх "догматичної хитроумності"*, але не може відмовити їм у присутності в них *"простоти і сили виразу"*. Він добре поінформований, "що фрази, в них ужиті, майже *стереотипово* проходять через усі літератури Заходу і стрічаються також в наших колядках", але саме ця когерентність текстів європейських та українських коляд викликає у І. Франка особливий інтерес.

Про надзвичайно уважне ставлення Каменяра до найменшої деталі тексту свідчить його відгук про латинський гимн, написаний десь у VI або VII ст, в цьому тексті дослідник помітив "вже деякі, хоч нечисленні ще, *побутові риски*," тобто, зафіксував перші кроки відходу європейського релігійного гимну від "*догматичної хитроумності* до мальовничості побутових образів"; І. Франко так добре орієнтується у прадавній європейській поезії, немов би він був вузьким спеціалістом у цій галузі історії літератури: "се є звісний гимн: "Angelus pastoribus dixit vigilantibus", перекладений, мабуть, ще в XVI або XVII віці на польське, а з польського переведений в нашім віці на нашу мову – се популярна у нас коляда "Ангел пастирем мовив". Порівнюючи латинські, польські та українські тексти з німецькими колядами, І. Франко переконливо заявляє: "Побутова сторона євангельських легенд о рождестві Христовім *розвинена далеко ширше в німецьких піснях різдвянських*. Конечно, пісні ті, творені так само, як і наші, серед нижчих верств народних, *черпали з життя хлопа німецького і з німецької природи деталі для розмалювання сцен євангельських"*. Факт, на якому зупинив свій здивований погляд Франко, навіює певні роздуми. Розділимо сентенцію на дві частини: 1) "Христос після них (німецьких колядок – Р.К.) родиться взимі"; нічого дивного, адже свято Різдва Христового святкуємо саме взимі; 2) "серед морозів" – тут, справді, є над чим застановитися: історично – Христос народився у Вифлеємі, у цю пору тамтешні пастухи пасли стада овець, значить, мала б рости трава, знак того, що ні снігу, ні морозу в тамтешніх краях не було. Має цілковиту рацію Франко, коли здивовано сприймає рядки з німецької коляди:

Zu Betleheme daz geschach,
Von frost so leit Got ungemach –

"У Вифлеємі це сталось,/Від морозу терпить Бог дуже" – каже одна(нім.) пісня з XIV віку"; але ж, *"зовсім так само",* – каже *"польська, в котрій пастухи говорять до маленького Ісуса:*

Jak że cię porzucim, pociecho nasza,
W tak okrutne mrozy idąc do łasa!

"Як же тебе покинемо, потіхо наша,/В такі страшні морози ідучи до лісу".

А вже наша – не згадує про *сильні морози,* лиш про *зимно:*

Іісус мой возлежит в яслех на сіні,
І зимно терпит,
Створитель дрижит,
Которий в руках світ держит.[96]

Німецька пісня іде ще далі в малюванні деталей; з наївністю, властивою людовій поезії, вона оповідає:

Joseph bei dem krippelein sasz,
bisz dasz er schier erfroren was.
Joseph nam ein pfannelein
und macht dem kinde ein mьsselein. –

"Йосиф сидів коло ясел,/ аж трохи не змерз./ Йосиф узяв риночку/ і зварив дитині клиїчок".

"Наша колядка не пускає так широко поводів побожній фантазії і говорить":

Іосифе старенький,
Плаче Ісус маленький!
Помагай його
Чистій Діві колисати
І піснь йому заспівати:
Люляй, Пане наш!

І. Франко з особливою цікавістю задумується над тим, що "німецька пісня з особливим натиском *підносить бідний стан* Ісуса і його родичів". Ісус ще не народився, а вже страждав, бо "*не мав де голову прихилити"* – ці слова Спаситель скаже потім, коли проповідуватиме Євангелію. Німецька пісня цілком правдиво намалювала картину *безпритульності Святої родини: "*Вони в містечку не можуть ніде найти нічлігу, всі проганяють їх із хат, *як жебраків*, аж один милосердніший господар позволяє їм спати в стодолі на соломі. З вдоволенням, властивим бідному робучому чоловікові, безіменний автор пісні з початку XVI віку кінчить свою пісню слідуючими словами:

Maria die kunt spinnen,
des freit sy sich;
Joseph der kunt zimmern,
des nerten sy sich.
Jhesus der kunt haspen garn.
Ler reich war, der wird arm;

(Марія вміла прясти, / Тим вона тішилася. / Йосип умів теслярувати, / Тим вони годувалися. / Ісус умів мотати нитки. / Хто був багатий, той буде

[96] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 18.

бідний.)[97].

Іван Франко зауважив когерентність у німецькій пісні образу вифлеємських пастухів із пастухами німецькими:"Так само пастухи, котрі після оповідання євангельського перші прийшли вітати Христа, почувши співи ангельські, являються в піснях німецьких простими німецькими пастухами XV або XVI віку". Автор наукового дослідження когерентності європейських та українських коляд зауважує, що саме цей *епізод о пастухах* "розроблений був особливо в містеріях і вертепних драмах на тему різдва Христового в Італії, Франції і Німеччині;" якраз на цьому моменті хочемо зупинити нашу увагу: "*на тисячні лади розсновується там коротесеньке біблійне оповідання*, котре стається *канвою, в котру вплітаються* то грубо гумористичні розмови та анекдоти, то тенденційні, соціальні речі про бідноту робучого люду, кривди та утиски і т. ін."[98]. Як ми вже згадували, М. Костомаров зауважує, що серед українських колядок "лиш *деякі* мають релігійний зміст і стосуються величної святкової події. Оспівування радісного народження Спасителя *поєднується* із *довільними відступами* й *прикрашене вигадками*, що однак *не завдає шкоди* справжньому сприйманню урочистого настрою, й мало б розглядатися як наслідок творчої участі народного почуття та уяви[99].

І. Франко з допомогою майстерних образів малює картину когерентності німецької коляди із польською:"Дивним якимсь способом трохи не весь той драматичний матеріал відбився в польських колядах, т. зв. *пастоpалках*, немов *європейська повінь*, котра з часом *потрощила* і *знесла з лиця землі західноєвропейську містерію і релігійну драму*, якраз *на польський берег викинула цілу купу обломків і трісок*. І хоч обломки ті *на польськім ґрунті одержали потрохи й локальну окраску*, то все-таки, по моїй думці, зовсім невластиво бачити в них, як се чинить граф Тарновський* (гляди "Czas"*, 1882), *оригінальні плоди* польської ниви"[100].

Дослідник пишається українською колядою і з почуттям високої гідності заявляє: "В наших колядах далеко менше, ба навіть *дуже мало є елементів*, *занесених із західноєвропейської релігійної драми"*. Та все ж, вірний законові непорушної справедливості, вносить поправку до своєї попередньої заяви: "Майже *одиноким* незаперечним свідоцтвом того впливу (трудно сказати, чи безпосереднього, чи через посередництво польського) *є пісня*, що починається словами:

---

[97] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 17.

[98] Там само. – С.20.

[99] Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / упоряд., прим. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1994. – С.51.

[100] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 20.

Не плач, Рахили,
Зря чада ціли!”

*“*Є се діалог, в котрім Рахіль плаче за своїми дітьми, що помордував Ірод, а поет (очевидно, поставлений замість іншої особи в драмі) потішає її”. Знову ж, заради справедливості, І. Франко визнає: “конечно, треба додати, що й деякі “пасторалки” польські коли не цілком переведені на нашу мову (як “Согласно співайте”), *то все-таки послужили взірцем творцям наших коляд* і *спонукали* їх також до ширшого, *драматичнішого і більш реалістичного оброблення епізоду з пастухами*, як напр., в слідуючій строфі коляди, що починається словами “Нині, Адаме, возвеселися”[101].

Усі наведені й інтерпретовані цитати та порівняння І. Франко використав як факт, що незаперечно доводить його переконливий погляд:“*наша коляда церковна є далеко більше строгою і поздержливою, коли ходить о реалістичне малювання деталей, ніж пісні німецькі і польські*, і тільки де-не-де проскочить дві-три побутові рисочки. Не можемо сказати, щоб се малювало характер нашого народу і його поетичної творчості загалом; противно, в піснях чисто народних бачимо, що *народ наш любується в яркім малюванні подробиць побутових*, і можемо хіба ураз із К.-Е. Французом подивляти ту *незрівнянну пластику, вірність і певність в схоплюванні тих подробиць і в їх доборі*”[102].

Подиву гідні спостереження Івана Франка про різницю між народними та церковними піснями, в яких проявляється неймовірно правильне тлумачення церковного богослуження: “коляди церковні відрізняються від пісень народних більш *тусклим колоритом*, то причини сього треба шукати деінде. Може бути, що автори пісень потрохи і *з умислу ретушували колорит своїх творів* в той спосіб, *щоб достроїтися до загального духу нашого богослуження*, більш *строгого*, більше зверненого *вглиб*, більше *ділаючого на чуття* (конечно, на чуття того, хто може його відчути, *хто розуміє всі подробиці того, що і як і чому співається*), а менше на фантазію”[103].

Саме такими засадничими підходами керувалися автори набожних пісень. І творче натхнення могло являтись їм *і зовсім мимоволі*; автор статті “Наші коляди” вважає, що на поетів впливала їхня тривала участь у богослужіннях, що “*вони сяк чи так мали весь вік діло з церковними обрядами і піснями і пройнялись наскрізь їх духом”*. Та все ж, – вважає І. Франко, – не цей вплив був головним у їхній творчості. “Перше місце треба тут признати *тим джерелам, з котрих вони безпосередньо черпали мотиви до своїх творів*[104].

---

[101] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 20.

[102] Там само. – С.21.

[103] Там само.

[104] Там само – С.22.

І. Франко помітив, "що в наших колядках є чимало ремінісценцій і гимнів латинських, і пісень церковних німецьких і польських, і навіть дещо трохи слідів впливу середньовікової драми релігійної. Та все-таки впливи ті не вичерпують усього змісту наших коляд. *Головним і найвидатнішим їх джерелом були книги*, котрі автори по своїй професії все мусили мати під рукою і в уживанні – *книги церковні і богослужебні*. Поетичні, не раз, часто, однако ж тільки риторичні і догматично загострені *канони, стихирі і антифони чинів богослужебних, писання отців церкви, прологи і житія, акафісти і толкування письма святого, а в кінці легенди апокрифічні, котрі помимо заказів властей церковних часто користувались такою самою повагою, як і писання канонічні, і переписувались, а то й друкувались поряд з ними, – ось що мусило їм давати канву до укладання пісень, ось що мусило в головній мірі вплинути на їх колорит, а почасти й на стійність поетичну"*.Про когерентність нашого поетичного слова із світовою культурою Франко каже: "Вплив тих джерел, переважно *творів візантійських з доби великого упадку смаку*, мусимо назвати не дуже то корисним. Велика часть наших коляд церковних не здужала охоронитись від тої самої риторичності і догматичної хитроумності, від тих *далеких і за волосся натяганих порівнянь та ремінісценцій* із Старого завіту, які характеризують вищенаведені твори"[105].

Попри ті, не дуже корисні, впливи візантійських творів *з доби великого упадку смаку*, І. Франко бачить справжню поезію там, "де колядка наша черпала зміст *прямо з оповідання євангельського*, а форму *з пісні народної* і де надто правдиво *релігійний настрій* і *глибоке чуття автора* здужали *перетопити* ті далекі від себе елементи *в одну органічну цілість*, там тільки ми одержали *пісні справді взірцеві*, твори високої поетичної стійності, *яких не повстидалась би жодна література на світі і котрі сміло можуть видержати порівняння з найкращим, що тільки є на полі християнської гимнології, твори, котрі справедливо і по заслузі здобули собі серед народу таку широку популярність і не стратять її доти, доки серед того народу тривати буде тепле чуття релігійне і прив'язання до своїх гарних та поетичних звичаїв і обрядів*"[106].

Для увиразнення свого погляду на ті "*різнорідні складники, які зложились на утворення коляд",* І. Франко подає теоретичний виклад "стародавньої а основної різниці, що існує між двома родами поезії"**. "**Перший Шіллер, спонуканий різницею між поезією Гете і своєю, старався вияснити ту *різницю і* дійшов до двох категорій: поезії *наївної і сентиментальної (*ми сказали б нині – *рефлексійної).* Поезія наївна не знає віддалення *між ви-*

[105] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 22.

[106] Там само.

ображенням а виразом, між чуттям а словом, між фактом а наслідком. Вона держиться речей конкретних, не силується *проникнути в глибину явищ,* але дбає тільки про одно, щоб найти *якнайпластичніший вираз для чуття чи виображення.* Поезія рефлексійна виходить з іншого джерела, *з аналітичної думки.* Праця розуму побуджує у поета *чуття* і заставляє його *виливатися в словах.* Обнімаючи широкі простори *часу і місця,* поет рефлексійний мусить часто послуговуватись *абстрактами* або й словами, далекими від конкретного змісту, мусить натужувати свою *фантазію* для підшуковування різних *фігуральних виражень і порівнянь,* і не раз, коли має дуже живу фантазію або коли під рукою є багатий матеріал утертих зворотів, *хапає ті порівняння дуже здалека. Отсю саму основну різницю добачаємо і між нашими колядами церковними"*[107]. Особливе захоплення викликає в І. Франка виділена ним же *третя* група коляд церковних[108], *невеличка, але найвартніша,* до неї входять коляди *типу наївного.* "Пісні того типу мають за основу головно оповідання євангельське, *а скелет епічний в них переважає, і хоч користуються вони потрохи й пізнішими категоріями догматичними, та ніколи не ставлять їх на першому місці, але беруть їх тільки мимохідь для доповнення і відповідного освітлення основної повісті. Простота композиції і тону і заразом тепле чуття – ось головні характеристики тих пісень"*[109].

Вершиною поетичної майстерності І. Франко вважав єдиний з поміж усіх, відомих на той час, текст набожної пісні: *"Найкращою з них і найкращою з усіх пісень церковних я вважаю звісну коляду "Бог предвічний"*[110]. Силу поетичного натхнення, як вважає дослідник, автор пісні черпав у високому релігійному настрою: *"Се правдива перла поміж нашими піснями церковними, і коли де, так іменно в тій пісні автор здужав піднятися до того чистого і високого релігійного настрою, яким відзначається оповідання євангеліста Луки о різдві Христовім,.."*[111]; тут Франко не береться далі коментувати Євангелію від Луки, а цитує слова іншого автора, чим засвідчує присутність *металінгвістичного* коду в науковому тексті: *"про котре то оповідання один знаменитий коментатор Біблії ось як виражається: "Ураз із сценою благовіщення, вчиненого пастухам, ми находимось перед картиною так ідилічною по формі, так глибоко релігійною в основі, що ми тільки чудуватись їй можемо".*

Спробуємо виокремити в оповіданні *знаменитого коментатора Біблії* і в думках самого І. Франка логічну послідовність поглядів: 1) "Уродження

---

[107] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 23.

[108] Там само. – С.32.

[109] Там само.

[110] Там само.

[111] Там само.

Ісуса *в убогім вертепі* і вибір *першого кружка людей* для його окруження *мають однакове значення";*2) *"*Як бачимо, панує тут думка про те *униження (humilite),* з яким *Царство Боже вступає на світ…";* 3)*"Світло небесне, котре ясніє довкола трону маєстату Божого, освічує ще тільки маленький куточок землі ("В темностях земних сонце засвітило" – каже в подібний спосіб наша колядка);* 4) *"але тут воно поперед усіх людей впадає в очі власне тим, котрих положення чинило їх* найліпшими *представниками тої верстви людей, до котрої Ісус опісля найрадше і з найбільшим поводженням звертався – убогих духом"(Histoire Evangelique, synopse par Edouard Reuss, 145). Цікаво*, що І. Франко відразу звертає увагу на "*Високий релігійний дух тої пісні",* що *"*проявляється іменно в теплій любові *до всіх людей"*(Саме ця любов і привела Ісуса на землю), але Франко з особливим наголосом каже: *" а головно до простого люду, до простого робітного життя, котрою дише вся колядка. По словам її Ісус*

Прийшов днесь со небес,
Аби вздрів люд свій весь
І утішився.[112]

Чому І. Франко інтерпретує першу строфу, оминаючи перший рядок? Саме ця фраза наділена парадоксальним оксиморонним кодом "Бог предвічний/ народився". Те, що вічне, – як вважає наше хронотопне (тимчасове) мислення, – не потребує ще раз… народжуватись! Відтоді, коли творились колядки, надруковані у "Богогласнику", а, може, й ще з давніших часів, аж до середини XX століття галичани на Різдво віталися: "Христос ся рождає!" І в цьому вітанні вчувався глибокий філософський зміст: Бог народжується у людських серцях *перманентно.* Поет Б.-І. Антонич урочисто оголошує – "У жолобі мойого серця / сьогодні народився Бог"[113]; сучасний філософ і богослов Т. Галік переконує, що "віра – це не *погляд на світ*, не просте дотримування певного *переконання,* і вже зовсім не щось статичне, непорушне. Справжня жива віра – це *постійна боротьба* з нашим "Я", яке – хоча й було одного разу, в момент навернення, усунуте *з позиції Бога* – постійно намагається знову повернутися до цієї позиції. Те, що богослов'я називає словом *гріх*, є не лише *помилкою* чи "*порушенням правил закону моралі",* а передусім *дією*, через яку знову *на мить* у нашому житті *прориваєтьcя отой чин*, що виносить наше "Я" до втраченої позиції"[114]. Про

---

[112] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 32.

[113] Антонич Б.-І. Gloria in excelsis / Богдан Ігор Антонич // Повне зібрання творів / передм. Миколи Ільницького ; упоряд. і коментарі Данила Ільницького. – Львів: Літопис. 2009. – С.87.

[114] Галік Т. Ніч сповідника. Парадокси малої віри у постоптимістичну епоху / Пер. з чес. Н. Лобур, Л. Федик. – Жовква: Місіонер, 2010. – С. 121.

парадоксальність народження Бога в людині:"Таємниця перебування Бога в людині "завжди є щ е *т а к о ю, що надходить"* (…)"доки в нас не живе віра та надія, будь-що охоче сідає в нас на оте місце *Бога.* Найбільш настирливим претендентом на цей трон є наше егоцентричне "Я". Проблема полягає ось у чому: хай що зайняло б Боже місце – воно не стане Богом, а божком. "*Тоді відкрилися їм обом очі, й вони пізнали, що вони нагі*", написано в Біблії там, де змальовується прототип цієї ситуації, невдалої спроби заволодіти Божим місцем та його привілеями"[115].

Різдво Христове переповнює людську душу особливими почуттями, серед яких маліє і зовсім перетворюється у *ніщо* оте *буденне* крикливе самолюбство. І все ж, мусимо вибачитись перед І. Франком, він таки звернувся до першого рядка відомої коляди: "*Автор далекий від усякого догматизування, хоч і величає Ісуса в самім початку "Богом предвічним". Та Бог той приходить до людей попросту як добрий батько, котрий зблизька хоче побачити своїх дітей і повтішатися з ними. Радісного моменту сього прибуття Бога на землю автор не хоче псувати згадками про те, яка доля чекає того Бога на землі. Народження Його*

Ознаймив то ангел Божій
Наперед пастирям,
А вчера звіздарям
І земним звірям.

Те, що, за спостереженням І. Франка, "*автор* (колядки – *Р. К.*) *не дуже боязко держиться тексту письма святого",* – приводить дослідника до твердого висновку: *"і се оп'ять характеризує його як поета, не теолога";* "йому мало діла до того, хто там оповістив царів про прихід дивного гостя, зате він спішить зазначити, що *першими, котрі прийняли те оповіщення, були бідні пастухи".*Дослідник не ставить собі питання, чому до маленької дитинки, що народилася у бідній стаєнці, *серед бидляти,* долаючи далеку дорогу, прибувають *три царі?* Він намагається інтерпретувати текст виключно з літературознавчого боку: "*Драматично* а зовсім *в стилі наївної епіки народної* автор оповідає про *прихід трьох царів до Віфлеєму.* Не хоче псувати радісного настрою своєї пісні згадкою про Ірода: тож *царі розмовляють з якоюсь ближче неозначеною особою:*

– Тріє царі, де ви ідете?
– Ой ми йдем в Вифлеєм,
Віншуєм спокоєм
І повернемся.

Дослідник помітив відхилення автора коляди від євангельського тек-

[115] Галік Т. Ніч сповідника. Парадокси малої віри у постоптимістичну епоху / Т. Галік ; пер. з чес. Н. Лобур, Л. Федик. – Жовква: Місіонер, 2010. – С. 122.

сту: "Виключена тут навіть можність, щоб царі говорили ті слова до Ірода, бо ж, як звісно, царі (чи волхви) власне у Ірода питали: де тут народився цар іудейський? Раз тільки згадує автор про Ірода, коли говорить о повороті царів "іншим путем", але ані словом не згадує про різню дітей, натякаючи тільки на неї здалека оповіданням про *втечу* Йосифа і Марії з дитиною:

Іосифу ангел мовит:
З дитятком і з матков,
З бидлятком, з ослятком
Най ся хоронит.

І. Франко знову повертається до мовно-стилістичного аналізу коляди: "Звертаю увагу на *сю строфку,* котрій автор, помимо крайньої *скупості на слова* і *браку всяких прикрас риторичних,* самими натуральними способами нашого язика народного, отими *здрібненнями,* зумів придати *колорит теплий, що так і хапає за серце.* Кінчиться ж пісня та *рівно прекрасною строфою",* [зміст якої можна б віднести до "величальної поезії", яку М. Грушевський досліджував у колядках – *Р. К.*]:

Слава Богу! Заспіваймо.
Честь Сину Божому,
Яко пану нашому,
Поклон оддаймо![116]

М. Грушевський виокремив у текстах колядок характерні *просильні формули*. І. Франко у колядці "Бог предвічний" здивовано констатує повну відсутність такої формули: "Жодної просьби о добро земне ані царство небесне, нічого егоїстичного, що дотикало би нашої (чи автора) особи, – тільки слава Богу, тільки честь Його Синові! Автор так пройнятий радісним настроєм своєї пісні, так *чується щиро щасливим самим тим фактом, що Бог зійшов з неба між свій народ*, що *більше йому нічогісінько не остається бажати*." Цілковиту байдужість до власних егоїстичних інтересів автора тексту І. Франко сприймає як "*вірний знак високої поетичної стійкості пісні*, знак *правдивої поезії*, котра *розширює добре чуття чоловіка* далеко поза рамки тісного егоїзму і доставляє йому тим *найчистішу радість"*[117]. "Також з радісного настрою виплила, хоч і скомпонована в більш торжественнім тоні, пісня "Вселенная, веселися" і друга, також дуже гарна пісня, "Радость нам ся являє". До того самого типу зачислити треба також гарні пісні: "Новая радость світу ся явила" і уложену чисто народним складом (перший вірш 6+6, другий коломийка) пісню "Дивная новина".[118]

---

[116] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 33.

[117] Там само. – С.34.

[118] Франко І. Наші коляди / Іван Франко Повн. зібр. творів: у 50-ти томах. – Т.28, К.:

І. Франко так захопився радісним святочним настроєм української християнської коляди, що аж серцем відтанув, бо серцем відчув, яке-то в тій народній пісні б'є потужне джерело життєдайної енергії, здатної вивести стражденний люд, бодай на коротку годину, із тої страшної "єгипетської неволі й темноти". Набожна пісня ощасливлює просвітленням духа, а дух той святий відновлює неймовірно витривалу терпеливість у чеканні, коли-то вже надійде та *благодатная хвиля, що принесе, нарешті, для мільйонів щасливу зміну!*

Важливими є зауваження І. Франка про авторів та збирачів давніх українських коляд: "Хто і коли почав збирати їх тексти і ноти – не знаємо. Перший звісний нам збірник зроблений був Левковським около р. 1777; він находиться в рукописі в бібліотеці капітули перемишльської. Перше видання, обнімаюче около 250 пісень церковних, назване "Богогласник", вийшло в Почаєві з датою 1790 р., але з додатком в середині одної пісні, уложеної 1791 р. Там же вийшов 1806 р. збірничок пісень, котрі не ввійшли в "Богогласник". В р. 1825 вийшло оп'ять в Почаєві друге, незмінене видання "Богогласника" – з р. 1790. В рік опісля (1826) в Почаєві запанувало православіє, і про дальші видання уніатських пісень там не було вже мови. Праця та переноситься до Галичини, а іменно спочатку до Перемишля, де 1836 р. виходить книжечка "Пісні боговійния, ізбранния із почаєвскаго "Богогласника". Деякі пісні печатались много разів дрібними листками; виходили й виходять досі менші збірнички,…"[119]. Ю. Медведик відзначає, що "поетичні та музичні тексти "Богогласника" були у разі необхідності, з погляду видавців, більшою чи меншою мірою редаговані (…) Відтак можемо побачити як позитивні редакторські втручання, так і негативні".[120] Іван Франко залишив нам у спадщину велику науку про метод і стиль дослідження, приклад того, з якою пошаною та любов'ю має ставитися дослідник до пошуків найперших проблисків народного слова у напівзабутих і заново віднайдених рукописах, до інтерпретації давнього тексту, як обережно має він придивлятися до кожного слова зокрема й до широкої групи слів, разом узятих, намагаючись виявити приховану когерентність, що несе в собі неймовірну красу й парадоксальну силу взаємозв'язаної, видимої й невидимої, образності. Думка дослідника мусить бачити крізь товщу століть, розчищаючи, мов археолог пензлем малюнок на кераміці, припорошену пилом семантику *прадавнього слова.*

Український народ, як і античний Лаокоон, потрапив у жахливі обійми

Наукова думка, 1982. – С.34.

[119] Франко І. Наші коляди / Іван Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 34.

[120] Медведик Ю. "Богогласник" – перша друкована антологія духовних пісень в Україні / Ю. Є. Медведик // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2015. – Вип. 12. – С.93.

boa constrictora, століттями знемагає у нестерпних муках… І лиш тоді, коли всі люди дружно колядують, кільця удава раптово втрачають свою смертоносну силу… Думку Є. Сверстюка про те, що духовну глибину української літератури можна осягнути лиш за допомогою *релігійного ключа,* якнайвиразніше засвідчують причину Франкового зацікавлення дослідженням апокрифічних легенд, а, щонайважливіше, *нашою колядою.* І. Франко, як ніхто інший у той час, пройнявся простотою і поетичністю тих *набожних пісень*, їхньою роллю суспільного когерента, що як потужний засіб духовного очищення, будив в українській душі радісне самоусвідомлення гідності своєї праці та свого буття.

Богдан ТИХОЛОЗ

"АДОРАЦІЯ ШТУКИ"
(Проблеми філософії мистецтва в поетичних рефлексіях Івана Франка)[1]

Той факт, що Іван Франко був не тільки видатним практиком, а й теоретиком мистецтва (передусім, звісно, мистецтва слова), давно не потребує доведення, проте вимагає ґрунтовного осмислення. Особливий інтерес викликає й те, що до проблем теорії і, на найвищому рівні узагальнення, філософії мистецтва письменник звертався не тільки у своїх літературно-критичних, наукових (передусім літературознавчих) і публіцистичних працях (з цього приводу у франкознавстві існує чимало спеціальних студій), а й у художніх творах (зокрема поетичних). Можна сказати, що у творчості Франка-поета як окремий проблемно-тематичний сектор існує досить цілісний, системний і при цьому еволюційно мінливий культурософський дискурс, у центрі уваги якого – філософсько-ліричне осмислення проблем культури та мистецтва. Зрозуміло, художня специфіка цього дискурсу (нетотожного дискурсу науково-критичному, теоретичному) накладала свій відбиток не тільки на характер висловлювання авторських естетичних ідей та концепцій, а й на саме коло осмислюваних явищ та питань.

У пропонованій статті зосередимо свою увагу на основних етапах розвитку поетичної культурософії Івана Франка і, вужче, поетичної філософії мистецтва. Умовні назви цих етапів спираються на періодизацію, обґрунтовану в інших наших працях[2]:

1) "молодечий романтизм" (1873–1876);

---

[1] *Друкується вперше.*

[2] Див.: Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії: Монографія / Богдан Тихолоз; НАН України; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка; Львівський національний університет імені Івана Франка; Міжнародна асоціація франкознавців; наук. ред. та авт. післямови В. С. Корнійчук. – Львів, 2009. – 319 с. – (Франкознавча серія. Вип. 12); Стереометрія тексту: Студії над поетичними творами Івана Франка : [Колективна монографія] / М. М. Барабаш, В. В. Неборак, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз; упоряд. та наук. ред. Б. С. Тихолоз; НАН України; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2010. – 288 с. – (Франкознавча серія. Вип. 14).

2) поезія "пророцтва і бунту" (1876–1890);
3) період "днів журби" (1890–1901);
4) доба "влади творчого духа" (1901–1906);
5) поезія "катастрофи й катарсису" (1907–1916).

Прикметно, що вже перші твори Франкової музи періоду "молодечого романтизму" безпосередньо стосувалися означеної проблематики. Так, дебютний твір письменника – сонет "Народна пісня" (1873)[3] – це перший маніфест Франкової поетичної філософії мистецтва. Цей твір, що має жанрові риси поетичної алегорії, зосереджений на характерній для Франкової творчості проблематиці "адорації штуки" – звеличення духової сили мистецтва (у цьому випадку – усної народної словесності) та його ролі в національному відродженні. "Юний автор відразу намагається "європеїзувати" свою Музу, а заодно й український вірш, що звик до розхристаних, експансивних, коломийкових проявів ліричного чуття"[4], – слушно вказує В. Корнійчук. Тож композиційна логіка розгортання ліричної рефлексії підпорядкована класичним канонам сонетної форми: перший катрен – означення теми, другий – її деталізація, фінальні терцети – афористичний підсумок-кода. При цьому обидва катрени містять алегоричну картину, а два терцети – її витлумачення-розшифрування.

Центральне образно-смислове співвідношення алегорії – ейдетичний корелят "криниця" та його чітко експлікована архісема "люду мого дух". Романтичний концепт "народного духу" (етнонаціональної ментальності, в сучасних термінологічних формулюваннях) як таємного джерела культуротворення об'єктивується в пластичній картині степової криниці, яка живить "погожою водою" "Весни дітей, що вкруг її обсіли"[5].

Перший із двох терцетів раціоналістично випрозорює ідейний сенс образної картини-ілюстрації, автологічно розкриваючи зміст алегорії: "Криниця та з чудовими струями – / То люду мого дух, що, хоч у сум повитий, / Співа до серця серцем і словами". У підрядній частині конструкції цієї

---

[3] Загальновідомо, що ця поезія – перший опублікований твір Франка (див.: Другъ. – 1874. – Ч. 3 [1(13).V]. – С. 51). Франкознавці неодноразово відзначали, що прикметним є саме звертання у творі, де предметом ліричної рефлексії виступає фольклорна стихія, до канонічної форми сонета. Таке художнє рішення знаменує рішучий відхід Франка від романтично-етнографічної псевдошевченківської традиції (наддніпрянської і, меншою мірою, галицької) та його свідому орієнтацію на західноєвропейські літературні зразки. Відтак цей твір – це ще й свідчення програмової літературності, книжності, риторичності, "штучності" ранньої Франкової поезії. Див., зокрема: Филипович П. Шляхи Франкової поезії // Филипович П. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 64–72.

[4] Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики : монографія. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. – С. 24.

[5] Тут і далі тексти поетичних творів Івана Франка цитуємо за виданням: Франко І. Я. Зібр. тв. : у 50 – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 1–5.

строфи на ідейно-емоційному, синтаксичному і навіть лексичному рівнях відчитується автоінтертекстуальний зв’язок із прологом до поеми “Мойсей”: “Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий, / Та повний віри”.

Завершальний акорд поезії (останній терцет) формулює характерний для романтичної гносеології постулат езотеричності (таємничості, прихованості, непізнаваності) онтологічних підвалин народного духу і слова: “Як початóк тих струй усім закритий, / Так з темних джéрел ті слова постали, / Щоб чистим жаром серце запалити”. Асоціативний образний зв’язок серця і слова відсилає не тільки до концепції кордоцентризму як етнопсихологічної прикмети українців та ірраціоналістичних традиції “філософії серця”, але й до власне франківських ідейно-естетичних осягів – щоправда, майбутніх: зокрема, до містичного одкровення Каїна (з поеми “Смерть Каїна”), що відкриває джерело життя – любов – у власнім серці, а також до філософсько-поетичного підсумку циклу “Із книги Кааф” збірки “Sempertiro” – інвокативної медитації “Якби ти знав, як много важить слово…”: “Якби ти знав! Та се знання предавнє / Відчути треба, серцем зрозуміть. / Що темне для ума, для серця ясне й явне”. Таким чином, усупереч раціоналістичній природі алегоричної рефлексії, сонет “Народна пісня”, за логікою парадоксу, є поетичним маніфестом ірраціональної філософії мистецтва у її романтичній модифікації, в осерді якої – серце як психоетична категорія вищого за розум порядку.

На слушну думку Є. Кирилюка, “у першому друкованому вірші як у краплі води відбивається весь ранній І. Франко: данина галицькій традиції в мові, новий ідейний, народний зміст і новий жанр, взятий із західноєвропейської поезії”[6]. Невичерпний духовий потенціал фольклору як тема поетичної рефлексії та вишукана “літературність” як модус її художньої реалізації – іманентні полюси мистецької змістоформи сонета, ключова антиномія естетичної онтології твору, що творить його смислову напругу і визначає діалектику розвитку ліричної теми.

Ідеї “Народної пісні” розвиває й сонет “Котляревський” (1873) (обидва ці твори – на відміну од більшості інших зразків ранньої лірики – автор включив до складу збірки “З вершин і низин” у другому її виданні): алегоричний образ гірського орла, котрий спричинив лавину – це знак культуротворчої місії зачинателя нової української літератури, котрий “у щасливий час / Вкраїнським словом розпочав співати”. На думку С. Щурата[7], мотивам звеличення поетичного слова, осмисленню його суспільної ролі були присвячені й інші Франкові поезії (оди й присвяти) дрогобицького періоду: “До музи”, “До Сапфони”, “До В. Шекспіра”, “До Й. В. Гете”, “До

[6] Кирилюк Є. П. Вічний революціонер: Життя і творчість Івана Франка. – К.: Дніпро, 1966. – С. 160.

[7] Щурат С. Перші літературні спроби Івана Франка // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1949. – Зб. 2. – С. С. 126.

Маркіана Шашкевича", "Співацька доля", у яких молодий митець, мабуть, не лише віддавав належну шану славним попередникам – літературним кумирам (сам вибір персоналій виразно свідчить про естетичні орієнтації Джеджалика), але й обґрунтовував засади власної ранньої філософії мистецтва. На жаль, ці твори не дійшли до нашого часу.

Найраніша Франкова естетична концепція синтезувала власне романтично-ідеалістичні тенденції з окремими рисами просвітницького реалізму та неокласичним культом книжної культури і тяжінням до канонічних жанроформ. Найповніше цей ідейний конгломерат відбила перша теоретична праця Франка з естетики (на той час ще тлумаченої як філософія мистецтва, а не домена психології) – "Поезія і її становисько в наших временах. Студіуместетичне"[8]. Згідно з викладеною в цій незавершеній статті системою поглядів, "поезія єсть винайдення іскри божества в дійствительності". "Життя, яко приплив животворящого духу, єсть її предметом, но тільки доти, доки тліє в нім іскра божества"[9]. Отже, джерело й мета поезії (що в цьому контексті символізує мистецтво загалом) – трансцендентна божественна сутність, об'єктивно явлена в реальності, котра, властиво, сама є еманацією цієї метафізичної субстанції (філософська ідея з класичного "арсеналу" неоплатонізму – тут відчутно християнізованого). Ця суто ідеалістична настанова визначила тогочасне Франкове розуміння найвищого призначення мистецтва слова – відкривати "вічнії огнива духу" в довколишній дійсності, "божеське і безсмертне" – в людському й тлінному.

Саме таке уявлення про сутність і призначення мистецтва лягло в основу художньої практики Франка цього періоду. Як прозові й драматичні, так і ліричні та ліро-епічні твори того часу, вочевидь, були диктовані бажанням молодого письменника віднайти ті "іскри ідеалу", "вічнії огнива духу" в різних історичних епохах і чужих краях, та насамперед – у криниці народної творчості та власному серці.

Переорієнтація естетичної свідомості Франка з юнацьких романтичних уявлень про поезію як "іскру божества" на позитивістську концепцію літератури як суспільно корисної праці відбулася уже наприкінці 1870-х рр. Її вектор напрочуд чітко й адекватно відбиває композиційний діапазон збірки "Із літ моєї молодости": від "Народної пісні" (1873) (перший твір книги) до "Науки" (1878) (остання поезія). Ці два сонети – ініціальний та фінальний – маніфестують альтернативні, хоч і взаємодоповняльні, моделі творчості та світоосягання – інтуїтивно-художню та раціонально-емпіричну. Їх репрезентують, відповідно, фольклор як естетичний орієнтир ро-

---

[8] Див.: Друг. – 1876. – Ч. 3 [15(27).I]. – С. 44–47.

[9] Франко І. Поезія і її становисько в наших временах. Студіум естетичне // Франко І. Я. Зібр. тв. : у 50 – Т. 26. – К.: Наук. думка, 1980. – С. 399, 398.

мантизму та наука як основна парадигма пізнання у філософії та естетиці позитивізму. Поет, який ще не так давно "під знаменем хреста" звеличував невичерпну криницю народної творчості, "творчість духу із любвою", тепер співає натхненну оду науці, її високій просвітницькій та духово-визвольній місії – місії суспільного трудівника, пророка і провідника: "Хоч людськість блудить часто манівцями, / Вона – спокійний, щирий провідник, / Шукає виходу з стежок блудних. // Хоч в горі й тьмі розпучними словами / Кленуть її людці, вона проклять не чує / І для добра їх раз у раз працює".

Художня творчість відтак стає для Франка формою соціального служіння, "робітницею на полі людського поступу". Ця теза лягла в основу теорії "наукового реалізму", літературно-критичний маніфест якого – стаття "Література, її завдання і найважніші ціхи" (Молот. – 1878. – С. 209–215). Окрему проблемно-тематичну групу поезії "пророцтва і бунту" (зібраної передусім у двох виданнях книги "З вершин і низин" – 1887, 1893) становлять культурософськіпоезії, присвячені проблемам філософії мистецтва (зокрема, мистецтва слова) – його сутності, суспільного призначення, народних джерел, ідейності та художньої майстерності, позиції й ролі митця у суспільстві. У поетичну форму Франко послідовно втілює свій цілісний естетичний кодекс.

Сучасна пісня, на думку поета, – це не "забавка дитинна", "мрія золота", ані "несвідуща красота", а "тверде, рішуче слово, / <…> оклик духу голосний", "огнистая лучина, <…> / В машині поступу пружина, / Непоборима і жива" ("Сучасна пісня" (1880). "Пісня і праця – великі дві сили!", і художня творчість – це також праця на полі людського поступу. "Поезії дивнії чари" спроможні "душі стрясать", якщо вони випливають з правдивих джерел духу. Справжнє джерело поезії – любов до людей і співпереживання; відтак співати треба "не для моди" "про красу природи", а "про людський плач" ("Веснянії пісні…" (1882). Не втіха й не "гра пуста" народжують в душі поетовій "скорбні думи", а гіркі роздуми над особистою і народною недолею й неволею ("Не винен я тому, що сумно співаю…" (1880). Місія мистецтва – "покріпляти" слабосилих, вселяти віру й надію в людські душі, лити "В горя й сумніву змрік / <…> радісний світ" ("Думи, діти мої…" (1880). Поет має бути духовим проводирем народу, а не просто виливати на папір власні емоції (сонет із циклу "Знайомим і незнайомим" ("Данилові Млаці" (1882). Та водночас кожен твір справжнього митця – це частка його душі: "Кожда пісня моя – / Віку мого день, / Протерпів її я, / Не зложив лишень" ("Чим пісня жива?", 1884); "<…> Ввесь свій мозок, і нерви, і серце / Й ти в свою пісню, співаче, вкладай, / Біль свій, і щастя, й життя їй віддай…" ("Співакові", 1888). "В пісні те лиш живе, / Що життя дало"; "естетичнії формули" – це непотрібні мертві шаблони ("О[мелянові] О[гоновському]", 1881). Ці міркування є немовби поетичним аналогом ес-

тетичних ідей полемічно-критичної статті "Література, її завдання і найважніші ціхи": "Тисячні естетичні правила поставали і щезали в протягу століть – для нас вони зовсім пропали і стали пустою формою; головне діло – життя". "Вічні закони естетики, се <…> – старе сміття <…> У нас єдиний кодекс естетичний – життя"[10].

Одначе такий нігілізм стосовно давньої абстрактно-приписової естетики зовсім не виключає пильної уваги до художньої практики минулих епох. Сонет "Сікстинська мадонна" (1881) – екфразис[11] однойменної картини Рафаеля Санті (1483–1520), що зображує Богоматір з малим Ісусом, св. Варварою та св. Сикстом (час створення бл. 1513–1519) – засвідчує глибоку шану Франка до нетлінних шедеврів світового мистецтва і його небайдужість до ідеалів "чистої краси". Та класичні традиції поет ставить на службу сучасності, виповнюючи старі канонічні форми якісно новим змістом. Зосібна, Франко в поетичній формі розгортає цілу історію, філософію і теорію сонета, особливостей його поетики та ідейно-художнього призначення: "Сонети-невільники" (1880, поза збірками), епілог до "Тюремних сонетів" "Голубчики, українські поети…" (1893) і ціланизка поезій з циклу "Вольні сонети" ("Сонети – се раби. У форми пута…" (1880), "Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський…" (1881), "Колись в сонетах Данте і Петрарка…" (1889). "Невільничі стихи"– "Живі, грізні, огромнії сонети"– раби й пани водночас. "У форми пута / Свобідна думка в них тремтить закута", проте настільки дисципліноване мислення набуває особливої художньої сили. Образне й тематичне "розкріпачення" сонета у Франка виявляється у перетворенні цієї "шляхетної" жанроформи "На плуг – обліг будущини орати, / На серп, щоб жито жать, життя основу, / На вили – чистить стайню Авгійóву". Ув останніх словах – сутність тогочасних поглядів Франка на соціально-виховні функції мистецтва. Такі ж функції поет покладає і на науку (маємо на увазі вже згадувану на початку цього підрозділу оду просвіченому розумові – сонет "Наука", 1878, який посідає осібне місце серед культурософських поезій періоду "пророцтва і бунту").

Філософію мистецтва наступної доби Франкової життєтворчості, відомої під назвою "дні журби" (останнє десятиліття XIX віку, сповнене для письменника екзистенційних страждань та численних життєвих випробувань), найвиразніше узагальнює твір із циклу "В плен-ері" збірки "Із днів журби" (1900) – "Школа поета". Ця поезія – свідчення високої інтертекстуальності доробку письменника, оскільки в її основі лежить поема Г. Ібсена

---

[10] Франко І. Література, її завдання і найважніші ціхи // Франко І. Я. Зібр. тв. : у 50 – Т. 26. – К.: Наук. думка, 1980. – С. 11, 13.

[11] Відтворення засобами словесного мистецтва творів архітектури, скульптури, малярства, графіки, ужиткового (декоративно-прикладного) мистецтва, музичних творів тощо. Див.: Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. – Вид. 3–є, перероб. і допов. – К.: Радянська школа, 1971. – С. 127–128.

"Сила спогадів" (1864). Однак на сюжетну канву норвезького митця український письменник своїм звичаєм накладає власні барви, увиразнюючи звучання й поглиблюючи значення ліричної ситуації – навчання ведмедя мистецтву танцювати, притім вельми жорстоким способом: під залізною бляхою, на якій стоїть звір (чи, в Ібсена, під казаном), розпалюють вогнище, а водночас грають польку на скрипці. Відтак музика згодом пробуджує в бідолашної тварини стійкі спогади про лютий біль, перенесений під час такого "навчання": "Сей танець пам'ятає вже / до смерті бідолаха, / в одно зіллявся скрипки тон / і розпалена бляха". Порівняно з першовзором, також алегоричним, Франко ще більше посилює двоплановість зображення і таким чином надає своєму творові рис притчі. Це притча про долю й покликання поета, у якій кожна образна деталь має символічне значення: ведвідь – це неначе б сам співець, веселі звуки скрипки в часі його нестерпного страждання – іронія долі, бляха – "залізний тік життя". "Грижá розпалює огонь, / любов на скрипці грає, / і скаче, бідний, і співа, / хоч з болю умирає. // І хоч не вмре, то так в душі / зіллються нерозривно / враження ті, любов і біль, / що дивно, справді дивно!". Діалектична єдність любові й страждання у творчому процесі, їхній нерозривний взаємозв'язок – це, за Франком, сама сутність справжнього мистецтва, спроможного "душі стрясать". Підіймаючись над розпеченим залізним током життя "на віршовії стопи", поет мало не помирає від болю – і водночас народжує з власного серця натхненні пісні любові. Парадоксальна логіка творчого процесу! Невимовно складне покликання митця! З цих міркувань випливає іронічно-невтішний висновок – поетична дефініція мистецтва: "Іронія на скрипці гра, / жура кістками стука, / поет танцює і рида – / і се зоветься штука".

Розуміння мистецтва як страждання набуло свого розвитку у філософії екзистенціалізму та естетиці високого модернізму. Так, батько екзистенціальної філософії С. К'єркеґор у першому з "Афоризмів естетика" постулював: "Що таке поет? – Нещасний, який переживає тяжкі душевні муки; волання й стогони перетворюються на його вустах у дивовижну музику. Його долю можна порівняти з долею людей, яких спалювали живцем на повільному вогні в мідному биці Фаларіса: жертви не могли потрясти слуху тирана своїми воланнями, які звучали для нього солодкою музикою. І люди товпляться навколо поета, повторюючи: "Співай, співай ще!", інакше кажучи – нехай душа твоя терзається муками, тільки б крик, що виходить із твоїх вуст, і далі хвилював та усолоджував нас своєю дивною гармонією"[12].

Хіба це не достоту Франків співець зі "Школи поета", який "співа, / хоч з болю умирає", спалюваний живцем на повільнім вогні? Його творчість – це крик болю, сублімація індивідуального страждання. Подібні мірку-

[12] Кьеркегор С. Афоризмы эстетика. – С. 8.

вання через століття після С. К'єркеґора висловлював В. Стус, український поет-дисидент, який за життя зазнав тяжких душевних і фізичних мук, а відтак на власному екзистенційному досвіді переконався у слушності такої дефініції: "Творчість – то тільки гримаса індивідуального болю, а наша естетика – то естетика страждання, трохи потамованої муки. В культі страждання – вся філософія мистецтва і вся його велич з таємничими феноменами катарсису"[13]. Основи такої філософії мистецтва, як бачимо, в українській культурі були закладені ще у Франковій "Школі поета".

Порівняймо також із цитованим вище пасажем "Афоризмів естетика" художні тлумачення проблем сутності та суспільного призначення мистецтва з "Посвяти Миколі Вороному" (1900) до незавершеної поеми "Лісова ідилія", що увійшла до наступної Франкової збірки – "Sempertiro" (згадуємо цей твір у контексті періоду "днів журби", оскільки він належить до нього не тільки хронологічно, а й світоглядно-естетично):

Ах, друже мій, поет сучасний –
Він тим сучасний, що нещасний.
Поет – значить, вродився хорим,
Болить чужим і власним горем.
В його чутливість сильна, дика,
Еольська арфа мов велика,
Що все бринить і не втихає:
В ній кождий стрічний вітер грає.
А втихне вітрове дихання,
Бринить в ній власних струн дрожання.

Ці Франкові поетичні рефлексії – ніби несвідомий коментар до К'єркеґорових афоризмів; збіг між міркуваннями українського та данського мислителів подекуди майже дослівний. Але крик Франкового поета (чи, точніше, дзвін його "еольської арфи", що мимоволі нагадує про "тисячострунну арфу" з філософсько-ліричного трактату "Мамо-природо!..."), на відміну від співця данського мислителя, не усолоджує слух тиранів та юрби дивною гармонією, а навпаки: бентежить, збурює, непокоїть:

Негармонійний звук той, друже!
Він дразнить слух і нерви дуже,
Наяві дразнить, сон тривожить,
Вертить докором, зло ворожить,
Жене тебе, де кроком рушиш,
Кленеш його, а слухать мусиш.

[13] Стус В.Зникоме розцвітання / В. Стус // Твори : у 4 т., 6 кн. – Львів : Просвіта, 1994. – Т. 4. – С. 347.

Поезія для Франка – не "наркотик на приспання", не "опіум"[14], а тривожний дзвін, що б'є на сполох, будить зі сну і кличе до бою. Його концепція мистецтва як страждання – активно-комбативна, а не пасивно-контемплятивна. Це не культ болю, а лише крик болю; не страждання *через*, а страждання *заради* – не рабська покірність жорстоким ударам долі, а свідома самоофіра борця, освячена шляхетністю мети. У цьому – істотна відмінність Франкової естетики боротьби від модерністської (у тім числі й екзистенціалістської) естетики страждання.

Осмислення сутності й призначення мистецтва в ліриці "днів журби" немовби перекидає місточок до магістральної поетичної проблематики збірки "Sempertiro", де ці мотиви знайдуть закономірне продовження. Одначе категорично не можна погодитися з думкою Л. Куцої, нібито "мотив поета", розвинутий в останньому творі циклу "В плен-ері", радикально новий у творчості Франка і є тільки першим штрихом до "основного профілю" наступної його книги, неокласичної за духом[15]. Насправді проблеми філософії мистецтва, зосібна й покликання поета, ніколи не полишали письменника, починаючи вже з перших його опублікованих творів – сонетів "Народна пісня" та "Котляревський".

У період "влади творчого духа" (початок XX ст.), у найдовершенішій поетичній збірціІвана Франка – "Sempertiro" (1906), домінантою естетичних поглядів автора стає звеличення мистецтва як божественної, благословенної й благодатної, безконечно глибокої субстанції, наділеної цілющою силою й дивовижною здатністю "душі стрясать". Таке розуміння мистецтва, безперечно, пов'язане з романтичною естетичною концепцією. Для поетів-романтиків, на думку Франка, "поезія сталась вітхненням, ясновидінням, чимсь божеським і безсмертним"[16]. У габілітаційній лекції, присвяченій "Наймичці" Т. Шевченка, Франко визначив обожнення творчої сили мистецтва, притаманне своєму великому попередникові, як "адорацію штуки": "Штука є для Шевченка чимсь божественним, вічним, чимсь таким, до чого треба приступати з побожним трепетом. Великі майстри штуки – поети, малярі та різьбярі є для нього предметом культу…"[17].

Таку ж "*адорацію штуки*" спостерігаємо і в ліриці самого Франка,

---

[14] Пор. у В. Стуса: "Лікуючись на заспокійливих пігулках мистецтва, людина в поетові ніби самокомпенсується, але ця компенсація – всього лиш уявна. Духовне здоров'я, яке нам дарує творчість, є свідченням нашої недуги: ми призвичаюємось до наркотика. <…> Мистецтво – це теж релігія і теж опіум" (Стус В.Зникоме розцвітання В. Стус / Твори : у 4 т., 6 кн. – Львів : Просвіта, 1994. – Т. 4. – С. 346-347).

[15] Куца Л. Поезія Івана Франка періоду "днів журби": структура образу ліричного героя / Л. Куца // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998. – С. 409.

[16] Франко І. Переднє слово [До видання: Шевченко Т. Г. "Перебендя"… Львів, 1889] / І. Я. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 290.

[17] Франко І. "Наймичка" Т. Шевченка. Виклад габілітаційний, виголошений у Львівськім університеті 18 лютого 1895 / І. Я. Франко // Там само. – К., 1981. – Т. 29. – С. 463.

особливо в культурософському триптихові “Sempertiro”, “Сонет”, “Моєму читачеві”, що відкриває аналізовану збірку, репрезентуючи засадничу категоріальну тріаду: поет (автор-творець) – поезія (творчість, мистецтво загалом) – читач (реципієнт). Віра в “трансцендентність художнього слова”[18] (В. Корнійчук) тут відображена якнайповнішою мірою. Перефразовуючи відомий афоризм, приписуваний Гіппократові (“Arslonga, vitabrevis”),поет постулює ідею онтологічної самоцінності й нескінченності мистецької творчості: “Життя коротке, та безмежна штука / І незглибиме творче ремесло”. Мистецтво, згідно з Франковою філософсько-естетичною концепцією, – не “оп’яніння, забавка, ошука” (себто не наркотичне шаленство, що його приписував поетам Платон, не модерністська формальна гра і не безплідна, хоч і прекрасна, ілюзія-омана), а самостійна буттєва стихія, що виростає “в необнятий розмір” і вбирає в себе “Всю душу, мрії всі <…>, / Всі сили” людини-творця. Митець же – не повновладний господар своєї творчої спромоги, а її раб і підданий, покірний слуга великого культу нетлінної краси: “І перед плодом власної уяви / Стоїш, мов перед божеством яким”. Не мистецтво – знаряддя самореалізації творця, а навпаки, творець є його “начинням”. Тож ліричний власне автор з висоти свого багатолітнього творчого досвіду застерігає “молодую ліру” не довіряти спокусливим пошептам Музи: “Ти будеш майстром, будеш паном тóнів, / І серць володарем, і владником мільйонів”, а скромно й непохитно служити цій примхливій богині, сповідуючи сувору максиму: “poëtasempertiro”. Поезія, таким чином, постає чимось вищим і більшим за приземну, долішню реальність, – осяйним відблиском трансцендентного ідеалу, еманацією Абсолюту (як, урешті, і в естетичній свідомості “романтичного ідеалізму”).

У “Сонеті”, який поєднує в собі жанрові ознаки оди й молитви, обожнення “штуки” виливається у молитовному зверненні до її символічного репрезентанта – Пісні (звичайно, це лише синекдоха мистецтва загалом). “Для Франка штука, поезія, пісня – високолетні синоніми, його рай і його мука, – пише з цього приводу В. Корнійчук. – Щоб висловити своє захоплення могутньою силою мистецтва, він наважується говорити про нього божественною мовою релігійних гімнів. Єдиний у збірці “Сонет”, що, власне, й нагадує гімн чи оду, розпочинається урочисто-патетичним зверненням до Пісні як до Богоматері…”[19]. Переосмислюючи християнську молитву до пресвятої Богородиці, поет апелює до цариці-Пісні, мов до найвищої божественної інстанції: “Благословенна ти поміж жонами, / Одрадо душ і сонце благовісне, / Почата в захваті, окроплена сльозами, / О раю мій, моя ти муко, Пісне!”. Діалектично суперечлива сутність поезії

[18] Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики : монографія. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. – С. 19.

[19] Там само. – С. 444.

(водночас і раю, й пекла творця, що завдає йому невимовних радощів і нестерпних мук, – тонке спостереження з царини психології творчості) не стає на перешкоді звеличенню її "ублагородняючої", катарсистичної місії: "Твій подих всі серця людські рівняє, / Твій поцілуй всі душі благородить / І сльози на алмаз переміняє. / І дотик твій із терня рожі родить, / І по серцях, мов чар солодкий, ходить, / І будить, молодить, і оп'яняє". Та це не стільки просвітницька ілюзія щодо виховної сили художнього слова, скільки неоромантична віра у чарівні його властивості.

Слідом за зверненням до молодшого колеги по перу ("Sempertiro") та до богині-Пісні ("Сонет") йде прониклива лірична апострофа "Моєму читачеві", яка передовсім відбиває діалогічну сутність мистецтва як акту спілкування між творцем і реципієнтом, письменником і читачем. Ідея ця в основі своїй глибоко герменевтична. Як і будь-яка комунікація, поетичний дискурс повинен базуватися на взаємній довірі та взаєморозумінні автора і його адресата. Тож естетична функція цього твору в композиції збірки – встановлення глибинного, внутрішнього, душевного контакту між комунікантами (ідеальним автором та його гіпотетичним ідеальним читачем), покликане забезпечити плідність і щирість їхнього поетичного діалогу. У ліричному зверненні "Моєму читачеві" вже вкотре формулюється ідея, на наш погляд, центральна для Франкової поетичної філософії мистецтва досліджуваного періоду: поезія – це *medicinamentis* (*лат.* лікування духу), чудесний лік на духові хвороби особистості й нації, спроможний не тільки полегшити їхні страждання, а й "вздоровити" їх, уберегти від "сирітства духового", в якому, на жаль, мусить "свій вік коротать" автор. Утім, він і сам віднаходить панацею в поетичній творчості, після тяжких "днів журби" відроджуючись до змагу за нове життя, "Нову, кращу вітчину".

Тема філософії мистецтва, передусім мистецтва слова, продовжується і в останньому вірші циклу "Із книги Кааф" – "Якби ти знав, як много важить слово…", своєрідному філософсько-етичному підсумку циклу. Слово тут осмислюється як потужна й амбівалентна духова сила, квінтесенція людських спроможностей, онтологічний первень (алюзія до Євангелія від Івана: "Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово" (Ів. 1:1). Тут у поетичній формі сформульована основна ідея *логотерапії*, яку пізніше засновник екзистенціального психоаналізу В. Франкл розвине в самостійну й високоефективну психотерапевтичну практику – методику лікування душевних хвороб завдяки віднайденню сенсу (смислу) життя за допомогою слова[20]. "Одно сердечне, теплеє слівце <…> / Глибокі рани серця <…> чудово / Вигоює", натомість "Одно сердите, згірднеє слівце <…> /

[20] Див.: Франкл В.Человек в поискахсмысла / пер. с англ. и нем. ; общ. ред. к. психол. н. Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева ; вступ. ст. к. психол. н. Д. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с., зокрема Частину III. "Основы логотерапии". – С. 284–359.

чисті душі кривить, і поганить, / І троїть на весь вік". Ця антитеза, етична за своєю природою (в її основі універсальна опозиція "добро – зло"), провадить ліричного суб'єкта до синтезу-висновку:

Якби ти знав! Та се знання предавнє,
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[21],
Так ти б мовляв до всіх плачучих, скорбних, вбогих:
Не бійтеся! Се я!"

Тут, як і в поезії "молодечого романтизму" та "Смерті Каїна", визначальний гносеологічний статус посідає не розум, а серце – не стільки як психологічна категорія (джерело людських емоцій), скільки як етична (осереддя людської моральності). Слушно зазначає В. Боднар, що "у поетичній рефлексії Франка, далекій від холодного версифікаторства, відлунювала "філософія серця"…"[22]. Філософський кордоцентризм "раціоналіста" Франка приводить його на "несхитну, ясну путь" Того, що ходив по хвилях, – Ісуса Христа. Звісно, це не Христос книжників і фарисеїв, знекровлений путами канону, а істинний Месія, Син людський, ідеал всеобіймаючої любові (порівняймо гуманістичну інтерпретацію образу Христа в алегорії "Христос і хрест"[23]). Слідом за ним, дорогою любові, віднайденою у власному серці, крізь усі життєві бурі й випробування рушає сам поет і кличе за собою своїх читачів. Відтепер його екзистенційна стратегія – це стратегія *imitatioChristi* (*лат.* наслідування Христа): недаремно, за М. Бенедиктом, "в історії найвидатнішим представником типу Homonobilis був мудрець із Назарета"[24]. Саме такий вектор духового саморозвитку відчитується з цього твору, та й з усього циклу загалом.

Франкову поезію останнього періоду – "катастрофи й катарсису" – відкриває (і хронологічно, й логічно) сонет "До музи", написанийу трагічний час у трагічному для письменника місці – 1908, Ліпік, Славонія. Цей твір, уперше опубліковані у 6-й книзі "Літературно-наукового вістника" за 1908 р., згодом увійшов до циклу "Поклони" книги "Давнєй нове" (1911).

---

[21] Алюзія до євангельської оповіді про чудо Ісусового ходіння по воді (Мт. 14:22–33; Мр. 6:45–52; Ів. 6:16–21).

[22] Боднар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Я. Франка : автореф. дис. … канд. філол. наук. – К., 1999. – С. 9.

[23] Див.: Тихолоз Б. Від алегорії до символу (філософсько-поетичний тайнопис циклу Івана Франка "Excelsior!") // Визвольний шлях. – 2002. – Кн. 11 (656). – С. 92–93.

[24] Франко І. Моральнітипи / пер. з пол. М. Данилюк та Т. Пастуха // Українське літературознавство. – Львів, 2001. – Вип. 64 : Іван Франко: Статті і матеріали. – С. 150.

Саме у сонеті "До музи", здається, востаннє конкретизується Франкова поетична філософія мистецтва.

Змучений життям поет, який вже бачить себе "в вінці терновім", звертається до своєї Музи: "Знов кличеш ти мене, моя богине, / В непроходимі нетрі тих часів, / Де правда родиться і правда гине / І де луна ігровище бісів. // У світ краси й гидоти, в море сине, / В аркани злуд, у тайники лісів, / В вир пристрастей, в огонь, що ввік не стине, / І в заколот небесних поясів". "Адорація штуки" доби "Sempertiro" тут дещо видозмінюється. Поезія залишається для Франка "богинею"-провідницею, проте веде його вона не на осяйні вершини духу, а в таємничі й похмурі "непроходимі нетрі". Шлях мистецтва пролягає не в платонівський "світ ідей", не до абстрактного ідеалу прекрасного, а "у світ краси й гидоти", суперечливий і справжній "вир пристрастей" і спокус ("аркани злуд"), світ реального, земного буття – і водночас ірреального, навіть інфернального. Тут у поетичній формі ніби відлунюють ідеї останнього розділу естетико-психологічного трактату "Із секретів поетичної творчості" – "Що таке поетична краса?": "Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки"[25]. Утім, у поетичній візії дійсності як єдиного предмету мистецтва простежуються зловісні акценти: світ постає як горнило незгасного пекельного вогню, "ігровище бісів"; піфагорійська "гармонія сфер" перетворюється на апокаліптичний "заколот небесних поясів". Світлі виміри буття відходять у тінь. Такий звужений, песимістично забарвлений погляд на світ, очевидно, пояснюється тогочасним важким психологічним станом письменника. Та намір ліричного суб'єкта пірнути на саме дно буття від цього не втрачає рішучості: "Нехай і так! Підем, моя ти люба! / Скуштуємо ще раз утіх земних / І зирнемо в той вир, де всьому згуба. // Ще раз пройдем по сховищах тісних, / Де жах, і жаль, і мрії, й дійсність груба, / І втомимось, і заснемо по них".

Смерть уже вкотре у Франковій поезії постає як блаженний сон, визволення від мук. Та тут уже не маємо права так чітко розмежовувати авторську позицію та погляд ліричного героя, як, наприклад, щодо "Пісні геніїв ночі" чи філософських віршів "Зів'ялого листя". Ліричний суб'єкт цієї поезії та власне автор як реальна особа максимально близькі. Духовий злам позначився на емоційній тональності та ідейно-художньому пафосі твору. Поезія – це все ще не "наркотик на приспання", але митцеві як біографічній особі дедалі більше (хоч, може, й на підсвідомому рівні)

[25] Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 118.

прагнеться саме заспокоєння.

Осмислення проблем філософії мистецтва в поезії Івана Франка (передусім у його філософській ліриці) відображає складну траєкторію розвитку його естетичної свідомості. Розуміння сутності й призначення мистецтва як "іскри божества" (в добу "молодечого романтизму"), суспільної, "горожанської" служби (у поезії "пророцтва і бунту"), сублімації страждання (у "дні журби"), божественної, трансцендентної сили (в період "влади творчого духа"), зрештою, форми звільнення людини від земних марнот та самозцілення й самозаспокоєння людської душі (в останній фазі "катастрофи й катарсису") – такі основні віхи еволюції Франкової поетичної філософії мистецтва, які віддзеркалюють не тільки шлях його творчих пошуків та пульсацію естетичної думки, а й різні грані того коштовного "ізмарагда", яким завше було мистецтво слова для автора "Каменярів", "Зів'ялого листя" й "Мойсея" і яким залишається воно і для нас, його нащадків і спадкоємців "у царстві духа".

Наталя ТИХОЛОЗ

ВИШИВАНКА ЯК ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ КОД УКРАЇНСТВА У РОДИНІ ІВАНА ФРАНКА[1]

Упродовж століть візитною карткою українця поруч із мовою та піснею була і залишається вишиванка. Саме вона ще з дохристиянських часів акумулювала у собі життєтворчий дух українського народу. Бо ж вишивання – це не лише декорування тканини (технологічний процес), а й спосіб етнонаціональної самоідентифікації, своєрідний семіотичний код із цілим "жмутком" значень та функцій (культурологічний феномен). А відтак і значення вишивки не лише декоративно-ужиткове та прикрашальне, а набагато глибше. Із прадавніх часів вишивані взори супроводжували українців від народження аж до смерті. Без вишиванки (вишиваної сорочки) не можна собі уявити ні обряду хрещення, ні весілля, ні поховання. Прадавні узори вишивок віддзеркалюють міфологічні уявлення нашого народу, його вірування та надії. На сьогодні в Україні фахівці налічують понад 150 технік (способів) вишивання[2]. Вишиваний рушник та сорочка – це обереги українця, обов'язкові атрибути його національної ідентичності, родової пам'яті, деталі традиційної обрядовості та родинної гордості, насичені глибокою прадавньою символікою. Тож невипадково саме вишиванка стала частиною української народної традиції та національної культури.

І сьогодні, в час тяжких і буремних випробувань, що випали на долю українців, вона стає символом української національної єдності. Марші (і навіть мегамарші!) вишиванок проходять не лише в Україні, а й у Європі, демонструючи єдність у різноманітті узорів.

Усі, хто перебував у силовому полі українства, завжди у той чи інший спосіб дотикалися до отієї прадавньої традиції, акумульованої у барвах дрібно мережаних чи вишиваних орнаментів. Не залишили байдужим оті вишивані узори й Івана Франка. Помережали вони і його життєтворчість…

---

[1] *Першодрук*: Тихолоз Н. Вишиванка як маркер національної ідентичності в родині Івана Франка / Наталія Тихолоз // Дивослово. – 2016. – № 7-8. – С. 56.

[2] Див.: Орел Л. Українські рушники (історико-культурологічне дослідження) / Лідія Орел. – Львів: Кальварія, 2003. – С. 19.

Українські взори у фокусі наукової та художньої уваги письменника

Окремої праці, присвяченої українській вишивці, у доробку Івана Франка немає. Проте, жадібно прагнучи "обняти цілий круг людських інтересів", аби "не лишитися чужим у жаднім такім питанні, що складається на зміст людського життя"[3], Іван Франко у низці своїх статей та рецензій принагідно чи прицільно усе ж торкається проблеми вишивального мистецтва українців: "Огляд української літератури за 1880 рік" (1881), "Галицько-руський орнамент на віденській виставі" (1886), "Переднє слово" [до збірки Ольги Рошкевич "Obrzędy i pieśni ludu ruskiego we wsi Lolinie, powiatu stryjskiego. Zebrała Olga Roszkiewicz, opracował Iwan Franko"] (1886), "Етнографічна виставка у Тернополі" (1887), "[Археологічно-бібліографічна виставка]" (1889), "Огляд праць над етнографією Галичини в XIX в." (1900), "В. М. Истрин. К вопросу о гадательных псалтырях. По поводу книги М. Сперанского "Гадания по псалтыри"", СПб, 1899 [Рец.]" (1903), "Етнографічна експедиція на Бойківщину" (1905) та ін.

Як ученого-етнографа Івана Франка найбільше цікавила регіональна специфіка українських етнічних груп. З цією метою він неодноразово брав участь у етнографічних експедиціях, відвідував крайові виставки народних промислів. Так, досліджуючи бойківський субетнос, його спосіб життя, сімейний уклад, харчування, письменник (який і сам був бойком!) відзначав, що "простота і відсутність прикрас характеризує загалом і бойківський одяг"[4]. Аналізуючи зразки вишивок, Франко констатував: "Чоловіча сорочка здебільшого не вишивана або має лише примітивні вишивки на комірі й на грудях…", у той час як "жіноча сорочка звичайно дещо коротша за чоловічу і відрізняється вишиваними уставками"[5]. І в тій-таки праці "Етнографічна експедиція на Бойківщину" додавав: "…Бойківська вишивка в порівнянні з гуцульською і особливо покутською стоїть на значно нижчому ступені: узори бідніші мотивами, простіші, кольори однотонні, дуже часто використовують лише чорний колір, виконання грубіше. Я вказую на деякі зразки сорочок, вишивки яких були виконані доморобними, почорненими сажею з соснового дерева нитками – у жителів Покуття і гуцулів, які люблять чистоту і колоритність, це було б неможливим"[6].

Доповнює бойківський жіночий костюм спідниця-мальованка або димка, вишивана запаска. По сорочці одягали короткий чорний або білий сіряк. Причому, як відзначала Ольга Франко (з Хоружинських), дружина

---

[3] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 309.

[4] Там само. – Т. 36. – К., 1982. – С. 87.

[5] Там само. – С. 88, 89.

[6] Там само. – С. 89.

письменника, у статті "Карпатські бойки і їх родинне життя", чорні сіряки "зграбно вишивані купним тоненьким сукном жовтого і червоного кольору", а білі "вишивані гранатовим і червоним сукном"[7]. Завершує жіночий стрій намисто: кольорові скляні та порцелянові пацьорки, справжні або штучні корали, ґердани, мідні хрестики, "драбинки" (скляні намистини, нашиті на шматку полотна). Нашийні намиста були настільки "невід'ємною частиною жіночого одягу", що жінка, у якої під час етнографічної експедиції туристи купили її "драбинку", почувалася без цього елемента народного костюма некомфортно, примовляючи: "… Як я можу показатися між людей така гола, без драбинки?"[8].

Гуцульський народний стрій, як твердить дослідник, вирізняє "особлива пристрасть до металевих оздоб, зброї", "до червоного кольору в одязі чоловіків"[9] та різного роду нашийних прикрас.

Багатством вишивок і тканин, а також "найбільшим смаком виготовленого чоловічого і жіночого одягу"[10] відзначається Покуття, яке до того ж є ще й батьківщиною "виробів з пацьорків, так званих ґерданів" (тобто нанизаних на кінський волос і скомпонованих у якийсь візерунок різнокольорових дрібних намистин, нашитих на стрічку, що їх дівчата носили на шиї або чолі, а чоловіки – на капелюхах). У покутських вишиваних орнаментах "переважає темно-червоний колір, сам або в поєднанні з чорним, і в той же час з'являються металеві прикраси"[11].

За спостереженням Франка-етнографа, "на північ, аж до Дністра, багатство, різноманітність і гармонійність кольорів у вбранні, вишивках і тканинах осягає найвищий рівень; в наддністрянських вишивках з околиць Заліщик зустрічаємо вже нове явище – перетинання тканин металевими нитками і оздоблення вишивок дрібними металевими ґудзиками". А от на північ від Дністра "вишивок щораз менше, взори і кольори ткання все простіші, одноманітніші"[12].

Усі ці етнографічні спостереження та аналіз мотивів, кольористики та способів вишивання вказують на поважне зацікавлення Франка українським національним костюмом та говорять про нього як про ретельного дослідника вишиваних артефактів. Він з усією наполегливістю та ретельністю збирача духовно-матеріальних цінностей щоразу тішився, коли йому вдавалося віднайти унікальну раритетну пам'ятку, як-от "дуже цікаво вишивану спідницю, якій за місцевим переказом більше ста років" і яка слу-

---

[7] Франко О. Карпатські бойки і їх родинне життя // Перший вінок. Жіночий альманах. – Львів, 1887. – С. 222.

[8] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 36. – С. 90.

[9] Там само. – К., 1985. – Т. 46, кн. 1. – С. 476.

[10] Там само. – С. 478.

[11] Там само. – С. 479, 478.

[12] Там само. – С. 478–479.

гувала винятково весільним одягом для усіх сільських дівчат с. Дидьове, коли вони йшли в церкву до шлюбу[13].

Іван Франко, ретельно моніторячи тогочасний книжковий ринок, завжди відстежував літературу, що стосувалася українства. А тому не минали його уваги й альбоми вишивок. Зокрема, Франка та його родину в'язала довголітня і тривала дружба з укладачкою вперше виданого у 1876р. першого альбому вишивок "Український народний орнамент" (друге видання 1879) Ольгою Косач, тобто Оленою Пчілкою, – відомою українською письменницею та публіцисткою, сестрою Михайла Драгоманова та матір'ю Лесі Українки. Ця унікальна книга, зафіксувавши прадавні самобутні взори, започаткувала вивчення української орнаментики. В особистій бібліотеці письменника віднаходимо і цінну розвідку Федора Вовка "Отличительные черты южнорусской орнаментики" (1878).

А в статті "Огляд української літератури за 1880 рік" учений відзначив "з-поміж книжок на інших мовах, виданих того року в Галичині, а тикаючих українського народу, його життя або історії" два випуски (альбоми) орнаментів "Вишивки селян на Україні" ("Wzory przemysłu domowego, hafty włościan na Rusi")[14]. Схвальну оцінку дослідника отримав також "багатий збірник галицько-руських орнаментів" вишивок і ґерданів[15], зібраний і впорядкований Єронимою Озаркевич (рідною сестрою письменниці Наталі Кобринської) і представлений на віденській виставці, організованій Цісарсько-королівським австрійським музеєм штуки і промислу.

Цікавився письменник також і працями провідних австрійських фахівців того часу у галузі рукоділля, як-от Емілії Бах (директора Королівської школи вишивання у Відні, авторки лекцій та праць з вишивання) та Якоба фон Фальке.

Прикметно, що народну вишивальну орнаментику Іван Франко вважав не лише артефактом історичного буття народу, доказом тяглості і неперервності традиції, а й важливим джерелом для оновлення та відродження "народного смаку"[16]. І, як приклад, наводив тогочасну модну тенденцію серед чеських знатних дам, які свої шлюбні сукні прикрашали вишивками за мотивами українських узорів. До речі, біла весільна сукня Регіни з роману Івана Франка "Перехресні стежки" також оздоблена вишивкою та перлами. Відродження вишивки у весільному вбранні спостерігаємо і сьогодні.

У вишиванки зодягнені й персонажі Франкових художніх творів. У святковім строю карпатських жителів – у камізельці "з гарного гранатового сукна" та сорочці "із тонкого полотна, старанно і зо смаком виши-

---

[13] Франко І. Зібр. тв. : у 50 – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 36. – С. 90.

[14] Там само. – К.: 1980. – Т. 26. – С. 108.

[15] Франко І. Додаткові томи до Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 2008 – Т. 53. – С. 174.

[16] Там само. – С. 175.

ваній”[17] – мандрує до повітового містечка Кирило Петрій у повісті “Петрії і Довбущуки”. А його син Андрій, уособлення нової людини, український інтелігент, постає перед своїми шкільними товаришами після десятилітньої розлуки у строї бойківських селян – у короткому сердаці, чорній крисані, вишиваній “червоною і синьою волічкою” сорочці[18]. “У білій, рясно вишитій сорочці”[19] бачить Євгеній Рафалович у сновидінні молодого красеня гуцула, керманича його весільної дараби.

А в оповіданні “**Ріпник**” Фрузя при надії ночами шиє маленьку-маленьку “тонку стебновану сорочину”[20] для свого ще не народженого дитяти. За шиттям вона міркує над своєю долею, думає, сумує і розраджує сама себе. У мріях бачить себе щасливою і красивою. І тут неодмінним атрибутом цього щастя для бориславської дівчини є святкове вбрання: “Червона шалінова хустка на голові, і спідничка перкальова [з фабричного полотна. – *Н. Т.*], – не нова вже, то правда, але зашанована. Сорочка картанова, білесенька, червоним шовком стебнована в звіздочки дрібонькі. Чоботи пасові і кармазинова крайка”[21]. Таку ж святочну недільну сорочку, рукави і обшивка якої “вистебновані червоним шовком у дрібонечкі звіздочки”[22], носить і Гутак з однойменної незакінченої повісті. До слова, його недільне вбрання доповнює ще й “широкий на п’ять пальців ремінь із червоної лакированої шкіри, украшений вишивками із жовтих, білих та зелених ремінчиків на горішнім краї”[23].

Проте вишивка прикрашає не лише одяг. У художній творчості Івана Франка зустрічаємо і вишиваний обрус (скатертину), яким святково накритий стіл напередодні нового року, у філософському діалозі “На склоні віку”; і вишиваний рушник, що на нього ангели кладуть величезний медяник у формі святого Миколая, у дитячій п’єсці “Суд святого Николая”, і навіть “червону кармазинову, сріблом вишивану хоругов”[24] у повісті “Захар Беркут”.

Утім, для Франка вишиванка була не просто красивим аксесуаром чи історичним артефактом, а внутрішньою органічною потребою, виразом національного духу.

---

[17] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 14. – С. 7.
[18] Там само. – С. 240.
[19] Там само. – К., 1979. – Т. 20. – С. 257.
[20] Там само. – К., 1978. – Т. 14. – С. 280.
[21] Там само. – С. 287.
[22] Там само. – Т. 16. – С. 409.
[23] Там само. – С. 409.
[24] Там само. – С. 29.

Народна вишивка у життєвій практиці Франка та його родини

Обов'язковим атрибутом української ідентичності в сім'ї Франків поруч із рідною мовою[25] була ***вишиванка***. Відомо, що Іван Франко "відрізнявся од загалу своїм костюмом – вишиваною сорочкою серед пишних комірців і краваток"[26]. Вишиваних сорочок у письменника "було завжди під достатком, – розповідала донька Анна. – Це були майже все дарунки його приятелів, приятельок, співпрацівників не тільки із Західної України, але й з Великої України. Між цими сорочками була сорочка від Олени Пчілки, від Трегубової, Альбрант, Алчевської, Кобринської, Уляни Кравченко, Бохенської і багато інших"[27]. Причому любив одягати вишиванку і в будні, і в свята. "Майже завжди носив вишивану сорочку", – писав Петро Франко[28]. "Святковий одяг Франка завжди був темно-синій і до нього вишивана сорочка", – свідчив Михайло Яцків[29].

Письменник виніс цю традицію з отчого дому і не зраджував її упродовж усього життя. "…Так як його мати та члени родини носили прекрасно вишиті сорочки, так і він на ціле своє життя лишився вірний традиції свого народу"[30]. Водночас чоловічу вишивану сорочку, оцей обов'язковий елемент українського національного строю, Іван Франко носив з європейським костюмом-трійкою. І це був новаторський підхід до трансформації образу українського інтелігента, у якому поєднувалися прадавня українська традиція і модерні запити нової епохи.

Пригадаймо, що у 60-х роках XIX ст. національно свідома інтелігенція для зближення з селянством практикувала "ходіння в народ", за що й отримала назву "хлопоманів". Відтак демонструючи свою прихильність і симпатію до простого народу, хлопомани переодягалися у народні строї (селянський чи козацький оляг). Саме оте *переодягання* зріднювало інтелігенцію і народ, ніби ліквідуючи у такий спосіб прірву між ними. Невипадково у слідчій справі київських студентів-хлопоманів (зокрема у допиті історика Володимира Антоновича) значилося, що "одяг селянський у Ан-

---

[25] Докладніше про це див.: Тихолоз Н. "Хто ми є і яка наша дорога" (основи національного виховання в родині Франків) (стаття друга із серії "Виховання любов'ю") / Наталя Тихолоз // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 5. – С. 82–91.

[26] Єфремов С. Зі спогадів про Ів. Франка / Сергій Єфремов // Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і приміт. М. Гнатюка. – Львів: Каменяр, 1997. – С. 226.

[27] Цит. за: Бонь В. Будинок-музей Івана Франка у Львові / Віра Бонь. – Львів: Каменяр, 2008. – С. 57.

[28] Франко П. Спогади про батька / Петро Франко // Спогади про Івана Франка... – С. 453.

[29] Яцків М. Мої зустрічі з Каменярем / Михайло Яцків // Там само. – С. 305.

[30] Франко-Ключко А. Франко і Ґанді / Анна Франко-Ключко // Визвольний шлях. – 1978. – № 4. – С. 491.

тоновича є й він любить його носити виключно з міркувань естетичної симпатії. Він ним послуговувався під час етнографічної екскурсії…”[31].

Сучасний канадський дослідник Сергій Єкельчик так характеризує українофільську моду того часу: “…Українські патріоти носять національне вбрання не в робочій обстановці (коли працюють, перебувають на службі тощо), а у святковій (напівлеґальні збори і прийняття, театр, танці тощо). Театр, імовірно, давав чи не найбільше простору для демонстративного використання національного одягу – не лише на сцені, а й у глядацькій залі”[32].

Проте, якщо для хлопоманів (осердя яких складалося зі шляхетської молоді) народний одяг був переважно красивим аксесуаром, елементом бриколажу, театральної гри, травестіювання, необхідним для етнографічного дослідження (бо ж носили вони його “виключно з міркувань естетичної симпатії”!) чи для демонстрації своєї інакшості у колоніальному просторі, то для Франка він був рідним і органічним від народження. Фактично, поєднавши полотняну вишивану сорочку з європейським костюмом, Іван Франко започаткував нову моду…

І якщо дивитися на одяг як на код, а на костюм як на певне повідомлення, то у такому образі відчитуємо і новий меседж, що його ніс Франко своїй спільноті. Це була глибоко усвідомлена чітка позиція ученого-інтелігента, котра мала навіть на прикладі одягу демонструвати єдність нації: селян і міщан, бідних і багатих, хлопів і панів, грамотних і неграмотних, освічених і не дуже. Власним зовнішнім виглядом Іван Франко “показував своїм братам, що не гордує ними, що він, ставши “паном”, не відцурався села”[33]. Так традиційний народний “хлопський” елемент одягу отримував право на існування у новому образі, а класичний європейський костюм освіжили і причепурили орнаменти української вишивки.

Дружина письменника, Ольга Франко, також не цуралась українського національного строю. Підтвердженням цьому є фотографія майбутньої матері Франчат зі своєю старшою сестрою Антоніною у розкішних українських костюмах, зроблена у Києві 1885 р. Свої враження від зовнішнього вигляду подружжя Франків у липні 1887 р. Людвік Куба описав так: “Там, на березі, стояли дві постаті. Жінка сяяла в барвистому українському вбранні з вишивками на широких білих рукавах та в довгій оксамитовій безрукавці, голова була пов’язана хусткою. Поруч неї з високої трави витикався чоловік невисокого зросту, з широким солом’яним брилем на потилиці. Він був без жилета, і різнобарвна вишивка української сорочки цілком гармоніювала з палючим сонячним промінням. <…> Це був Іван

[31] ЦДІАК – Ф. 442. – Оп. 819. – Спр. 132. – Арк. 233–234 зв.

[32] Єкельчик С. Українофіли: Світ українських патріотів другої половини XIX століття / Сергій Єкельчик. – К.: КІС, 2010. – С. 33.

[33] Франко-Ключко А. Франко і Ґанді / Анна Франко-Ключко // Визвольний шлях. – 1978. – № 4. – С. 491.

Франко з дружиною…”[34].

Мати, згадував Тарас Франко, “для більшого “демократизму” перебиралася в народний одяг, брала на голову хустку. В пізнішім віці, побувавши на Гуцульщині, вдягалася в гуцульські запаски і носила на голові якийсь чепець”[35]. Ольга Франко “цікавилася вишивками і народними виробами”[36]. Вишивала також і сама. Зокрема, у будинку Франків на комоді, як свідчила Анна, красувалась “вишивана серветка маминої роботи”[37]. До сьогодні у Літературно-меморіальному музеї Івана Франка у Львові збереглися також два рушники зі східноукраїнським узором, які вишила Ольга Франко червоними і чорними нитками[38]. Обрамовані вишиваними рушниками портрети Тараса Шевченка та Івана Франка (роботи Юліана Панькевича) висіли також у родинному будинку письменника на вул. Понінського, 4 (нині це вул. Івана Франка, де розташувався вищезгаданий музей).

Не відставали від батьків і діти. Усі Франчата змалечку носили вишивані сорочечки. Про це свідчить хоча б світлина маленьких Андрія і Тараса Франків (4-х і 2-х років) у вишиваночках та сердачках, яку подарувала 12 грудня 1891 р. Ольга Франко сім’ї Ігнатовичів. Про сорочечку для малої Гандзі та вишивані комірці для хлопців згадував Омелян Глібовицький у листі до Івана Франка: “…Ціла хата шила сорочечку для Вашої Гандзуні. Най же здорова носить на потіху Вам і “всему міру християнському православному”. Хотіли ми і для ваших козарлюгів дістати готові сорочки, та часу не стало, тож нехай приймуть бодай ковнірці, а Мамочка [Ольга Франко. – *Н. Т.*] при вільній хвилі пришиє їх”[39]. Франчата, окрім вишиванок, уподобали собі також і гуцульський верхній одяг. Їх часто бачили у “байбараках і петеках”[40] (овечих кожушках і свитках).

Батьківська любов до вишивки передалась і дітям. Ще до сьогодні співробітники київського Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, у якому працював Тарас Франко після вимушеного переїзду зі Львова до Києва, згадують, які красиві вишиванки носив син письменника. І це було у під’яремні радянські роки, коли за носіння вишиванки можна було легко загриміти за грати.…

У квітні 1969 р., на Великдень, відвідуючи родичів по дядькові Захарію

---

[34] Куба Л. Як я познайомився з Іваном Франком / Людвік Куба // Спогади про Івана Франка. – С. 172–173.

[35] Франко Т. Спогади про матір / Тарас Франко // Вибране : у 2 т. / упоряд. Є. Баран, Н. Тихолоз. – Івано-Франківськ: Сеньків М. Я., 2015. – Т. 1. – С. 742.

[36] Там само.

[37] Лист Анни Франко-Ключко до Марії Кіх від 17 вересня 1967 р. / публ. В. Бонь // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. – Львів: Каменяр, 2007. – Вип. 7. – С. 310.

[38] Бонь В. Будинок-музей Івана Франка у Львові. – Львів: Каменяр, 2008– С. 73.

[39] ІЛШ. – Ф. 3. – № 1621. – С. 239.

[40] Олеськів-Фредорчакова С. Із спогадів про Івана Франка / Софія Олеськів-Фредорчакова // Спогади про Івана Франка... – С. 434.

у Нагуєвичах, Тарас Франко просив свою небогу Стефанію Дрогобицьку (доньку двоюрідного брата Миколи Захаровича Франка) вишити йому "сорочку на льнянім полотні бойківським узором", таку, як носив його батько. "То як умру, щоб мене дочка й поховала в ній", – додав син письменника. "Через місяць після того Тарас Іванович надіслав нитки для вишивання і сестра вишила йому сорочку бойківським орнаментом"[41]. Очевидно, у тій-таки сорочці запам'ятався син письменника і Павлові Загребельному: "Тарас Іванович був точною копією свого великого батька: соколино-сірі очі, нервовий ніс, чітка окресленість обличчя, навіть отой "їжачок" на голові, та ще вишивана сорочка, здається чи не така самісінька, як на відомому портреті класика"[42].

Анна Франко-Ключко колекціонувала українські взори і сама майстерно вишивала. Так, у листі до Ольги Франко від 9 серпня 1910 р. донька просила: "Єсли би Ви могли, то купіть мені обрус і 6 або 12 серветок до вишивання на іменини"[43]. Згодом її власний дім, де б вона не жила – чи то на Закарпатській Україні, чи то у Відні, чи то у далекій Канаді – завжди був гарно прибраний вишиваними рушниками, подушками, скатертинами, серветками, гуцульськими килимами та веретами. Вона "збирала вишивки, гуцульські вироби, картини народних митців. Її шість кімнат віденської квартири мали вигляд писанки. Вишивки та квіти"[44]. Великі національні чи християнські свята донька письменника не мислила без вишивки. У своєму есеї "Великдень у Карпатській Україні" Анна Франко-Ключко відзначала, що особливого "непомітного аристократичного подиху"[45] минувшини додають великоднім святам не лише писанки та випікання паски, а й старосвітські жіночі вишивані строї.

Невід'ємним елементом гардеробу доньки письменника була вишиванка. Індикатором свідомої національної позиції, підкресленого патріотизму став вишиваний одяг у час визвольних змагань українців за свою державу. Тож не дивно, що 1 квітня 1917 р. у ході стотисячної маніфестації на Софіївській площі у Києві "всі з пієтизмом дивилися на Гандзю Франківну, дочку поета Івана Франка, дрібну, енерґійну золотоволосу панночку зі Львова в українському народному строї"[46]. А мешкаючи на Закарпатті у

---

[41] [Франко М] Про Івана Франка та родину письменникову. Родинний спогад Михайла з Франків // Додаток до газети "Франкова криниця". – Трускавець, 1992. – С. 6.

[42] Загребельний П. А. Роксоланство / Загребельний Павло Архипович [Режим доступу :] https://ukrajinciberlinu.wordpress.com/2009/05/08/3667/

[43] Тихолоз Н. Листи до матері / Наталя Тихолоз // Іван Франко: Тексти. Факти. інтерпретації : зб. наук. пр. – Київ; Львів, 2011. – Вип. І. – С. 377.

[44] Франко В. Дещо про тітку Ганздю / Віра Франко // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. – Львів: Каменяр, 2007. – Вип. 7. – С. 321.

[45] Франко-Ключко А. Великдень у Карпатській Україні / Анна Франко-Ключко // Жіночий світ. – 1957. – № 4. – С. 8.

[46] Бризгун-Соколик О. В сороковий день смерти бл. п. Анни Франко-Ключко / Оксана

с. Довге у листі до матері Ольги Франко від 15 серпня 1926 р. донька просила: "… Купіть мені коралі до укр[аїнського] строю шкляні дуті і візьміть в "Труді" викройку на жупан"[47]. "У Відні на всі Шевченківські вечори вона обов'язково одягала гуцульський одяг з низками червоних корал, – згадувала про тітку Анну її небога Віра Франко. – Чоловік, хлопці і я мусіли бути у вишиваних сорочках. Вона обов'язково виступала на таких вечорах та ділилася спогадами про свого батька Івана Франка"[48].

У Канаді 1956 р. Анна Франко-Ключко виступила перед жінками Монреалю з нарисом "Таємниця вишивки". "Ті, що чули чи читали цей нарис, – значилося в анонсі, – знають, скільки в ньому авторка виявила великої любови та зрозуміння української вишивки"[49]. Як найцінніший скарб зберігала вона білу полтавську мережану сорочку батька (подарунок Христі Алчевської), яку передала Музеєві Івана Франка у Львові під час свого приїзду на Україну 1967 р. Тоді-таки, відвідуючи Нагуєвичі, вона вподобала собі і "вишивані маки на льнянім полотні"[50].

Не цуралися вишиваних взорів і онуки та правнуки письменника. Так, Зеновія Франко (онука по синові Тарасу), за свідченням сучасників, на косівському базарі уподобала собі "гуцульську густо вишивану червоним сорочку"[51]. Вишиванки носили Люба Тарасівна Франко, а також доньки сина Перта Франка – Віра та Іванна.

Майстринею вишивки і писанкарства стала у далекій Канаді й онука Анни Франко-Ключко – Галина Миронівна Ключко. Правнучка письменника вишиває переважно гладдю, особливе замилування має до орнаментів українського козацького бароко. Причому вона – одинадцятиразова переможниця Всеканадської національної виставки ручного мистецтва – "має суто науковий підхід чи то до малювання писанок, чи до вишивок. Всі орнаменти вона звіряє з етнографічними першоджерелами в каталогах і довідниках"[52]. Галина Ключко причетна також до виходу у світ двомовного (українською та англійською мовами) альбому "Українська вишивка" (Торонто, 1982), у якому репрезентуються багатий колорит вишиваль-

---

Бризгун-Соколик // Український голос (Вінніпег). – 1988. – 27 черв.

[47] Листи / публ. і комент. В. Бонь // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. – Львів: Каменяр, 2008. – Вип. 8. – С. 149.

[48] Франко В. Дещо про тітку Ганздю... – С. 321.

49 Приявна. Зустріч жіноцтва Монтреалу з донькою Івана Франка // Жіночий світ. – 1957. – № 2. – С. 10.

[50] [Франко М] Про Івана Франка та родину письменникову. Родинний спогад Михайла з Франків... – С. 4.

[51] Франко О. З родинних стосунків Зеновії Франко / Оксана Франко // Франко З. (1925–1991): Статті. Спогади. Матеріали / упоряд. і наук. ред. М. А. Вальо. – Львів: [ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ], 2003. – С. 243.

[52] Гром Г. Франкові Нагуєвичі / Ганна Гром. – Дрогобич: Відродження, 2004. – С. 120.

них узорів залежно від околиць походження[53]. Метою цього видання було "познайомити ширше громадянство зі зразками вишивок з різних регіонів України, щоб не змішувати їх з вишивками інших народів, зберігати чистоту стилю і рівночасно пропаґувати маловідомі рушникові і підризникові взори"[54].

Для усіх Франчат вишиванка, як і українська мова, упродовж усього їхнього життя були не просто красивим аксесуаром. Для них, розкиданих по світу, це був глибинний символ їхньої великої і малої Батьківщини. Милий спомин про отчий дім, щасливе дитинство, про Батька і Матір асоціювався з мовою і тонким узором вишиваної чи мережаної сорочки. Причому одягнути вишиванку для уже дорослих Франчат означало не лише зберігати "вірність традиціям свого народу", але зберігати вірність Батькові. Вона для них стала обов'язком атрибутом, що визначав їхню приналежність до великого роду – роду Франка. Можливо, саме тому й Анна, й Тарас (Андрія і Петра уже не було серед живих) у під'яремні радянські роки так міцно трималися за своє українство. Так, Тарас Франко, не без гордості згадувала сестра Анна, у своєму органічному українстві "був прямолінійним і до дрібничковості послідовним. Купував виключно в українських крамницях, говорив всюди по-українському, приятелював виключно з українцями, належав до українських організацій"[55]. Такою ж українською патріоткою залишалась усе життя і Ганна.

* * *

…За іронією долі, Іван Франко, який так любив носити вишиванки впродовж усього життя і виховав у цій традиції своїх дітей, похований був у чужій сорочці. Ольга Роздольська (дружина українського фольклориста і етнографа Осипа Роздольського) згадувала, що, коли заходились готувати покійного в останню путь, то "показалося, що нема ні однієї порядної сорочки. Тоді Бандрівський (шкільний приятель Івана Франка та адвокат, що був опікуном поета з часу його хвороби. – *Н. Т.*) послав когось до (покійної вже) Герміни Шухевичевої, що зараз-таки прислала гарну вишивану сорочку свого померлого мужа. В ту сорочку і стареньке вбрання вдягнули студенти покійника"[56]. Це було 28 травня 1916 р. Тоді, як і сьогодні, у

---

[53] Українська вишивка [Текст] : A study embroidery sumplers of various regious of Ukraine / переклала Я. Цибульська, Г. Ключко ; ред. Я. Винницька, М. Зелена ; мист. оформ., фот. К. Конетта, Д. Конетта ; авт. тексту Я. Турко. – Торонто : Ліга Українських католицьких жінок Торонтської Епархії, 1982. – 68 с.

[54] О. К. С. Народилася нова книжка // Свобода. – 1983. – Ч. 197. – 15 жовт. – С. 3.

[55] Франко-Ключко А. Іван Франко і його родина. Спомини / Анна Франко-Ключко. – Торонто: Ліґа визволення України, 1956. – С. 92.

[56] Роздольська О. Спогад про поета / Ольга Роздольська // Спогади про Івана Франка... – С. 552.

повітрі пахло весною, війною і порохом…

Проте, незважаючи на цей прикрий факт, образ Франка у нашій національній свідомості і досі невіддільний од вишиванки. Таким він постає перед нами не тільки на прижиттєвих фото, а й на численних графічних та малярських портретах; навіть у скульптурних зображеннях класика частогусто прозирають обриси українського орнаменту. Геній планетарного мірила, він завжди підкреслював своє національне єство, зумівши гармонійно поєднати прадавні узори народної вишиванки з костюмом модерного покрою західного взірця. Так само, як успішно поєднав своє глибинне, органічне українство – з рафінованою, іманентною європейськістю. Саме такого культурно-політичного синтезу України і Європи, здається, й сьогодні прагнемо. Тож успішний, вдалий приклад Івана Франка – великого Українця і великого Європейця – і досі стоїть перед нами, як дороговказ на шляху нашого національного поступу. А вишиванки, такі рідні і такі різні – прості й вишукані, розкішні й благенькі, прадідівські й новочасні "дизайнерські" – осявають цей шлях світлом материнських очей та гріють нас теплом материнських сердець.

У вишиванку одвіку зодягнута наша Батьківщина.

Не забуваймо про це.

Лілія СИРОТА

УКРАЇНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ, ЛІТЕРАТУРНІ І ВИДАВНИЧІ ПРОЕКТИ 1926 РОКУ В ГАЛИЧИНІ: ВШАНУВАННЯ ПОСТАТІ ІВАНА ФРАНКА[1]

Відомою у франкознавстві є теза про визначальний вплив Франкової діяльності і творчості на зміцнення національно-визвольного руху і розвиток культурного процесу в Україні не лише у його час, тобто наприкінці XIX – початку XX ст., а й упродовж усього XX ст. І. Денисюк справедливо відзначив: "І. Франко – художник par excellence. Ціла епоха у художньому мисленні"[2]. А далі писав: "І. Франко – універсальний геній, невичерпний атом, і заглиблення у його гігантську спадщину за допомогою відточеного по-сучасному дослідницького інструментарію неодмінно дасть коштовні перли"[3].

Осмислення життя і творчості такого митця, як Іван Франко, його пошанування після смерті може тривати упродовж життя не одного науковця і не одного покоління чи десятиліття. В останні роки в українському літературознавстві і ширше українській науці загалом на пошанування пам'яті І. Франка було звернено належну увагу. Однак низка літературознавчих студій, публіцистичних статей, мистецьких і видавничих проектів, що особливо тісно були прив'язані до постаті І. Франка у міжвоєнний час у Галичині, у своїй сукупності і далі не розглядаються як окремий предмет досліджень, як цілісне і цінне суспільно-мистецьке явище, зрештою, як вагомий крок у національному самоствердженні українського народу.

У Галичині постать Івана Франка відразу після його смерті стала предметом широкого громадського пошанування і наукового осмислення. І на-

---

[1] *Друкується вперше.*

[2] Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи / Іван Денисюк // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : Матеріали міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 верес. 1996 р.) / Львівський державний університет імені Івана Франка. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича; редкол.: Л. Бондар, М. Гнатюк, І. Денисюк [та ін.]. – Львів : Світ, 1998. – С. 14.

[3] Там само. – С. 18.

самперед у ті роки, коли святкувалися круглі дати від дня народження чи смерті письменника, тісно прив'язаним до українських суспільно-культурних проблем, відображаючи у своїй творчості тодішній стан суспільства і ведучи його за собою, І. Франка сприймали як ідеал діяча, щиро відданого народові.

Значною подією стало відзначення в Галичині 10-ліття від дня смерті Івана Франка. Рік 1926 був наступним після 1916-го, упродовж якого спостерігалося всебічне визнання галичанами заслуг їхнього видатного земляка, і визнання це важливе тим, що одностайно визріло у широких колах громадськості і не дозволяло применшити його роль в українському суспільстві. Володимир Дорошенко 1926 р. писав: "Франкова річниця повинна найти широкий відгомін по всій українській землі, а передовсім тут, на його тіснішій батьківщині... І тепер прийшов час, щоб і мільйони подумали про Франка, згадали свого будителя і просвітителя. Пам'ять цю мусимо увіковічнити двояко: пам'ятником монументальним на могилі Великого Каменяра й пам'ятником нерукотворним у серцях наших"[4]. Тобто відзначення річниці планувалося проводити довго (упродовж усього 1926-го і наступних років) й академічно – з урочистими зібраннями, на яких виголосили б свої промови відомі діячі; концертами за участю знаних співаків й музикантів, однак без надмірної патетики, що надало б святкуванню штучності, нещирості і свідчило б про те, що все робиться радше з обов'язку, а не з потреби душі.

У лютому 1926 р. після наради представників культурно-освітніх і благодійних товариств у Львові була створена ініціативна група з назвою Головний Комітет для вшанування 10-ліття смерті Івана Франка; Комітет зайнявся виключно організаційними питаннями. До його складу увійшли представники 38 культурно-освітніх, наукових, економічних, правничих, медичних інституцій Галичини, Волині, Полісся, Холмщини, Підляшшя. Товариство "Просвіта" у Комітеті представляли М. Галущинський і В. Мудрий, Наукове товариство ім. Шевченка – К. Студинський, Українське педагогічне товариство – О. Терлецький, Учительську громаду – М. Паньчук, Наукове товариство ім. П. Могили – В. Кучер, Музичне товариство ім. М. Лисенка – К. Бандрівський, Союз українських письменників і журналістів ім. І. Франка – М. Рудницький, Товариство допомоги емігрантам з Великої України – І. Огієнко, Взаїмну поміч учителів – І. Стронський, Союз українок – І. Шахова, Гурток діячів українського мистецтва – П. Холодний, Союз українських адвокатів – Л. Ганкевич, Товариство жінок з вищою освітою – В. Завадська, Союз українських приватних урядників – В. Цмайло-Кульчицький, Музичний інститут – В. Барвінський, Міщанське братство – П. Сенюга, Товариство

[4] Дорошенко В. Культ Франка // Діло. – 1926. – Ч. 96. – 2 трав. – С. 8.

українських ремісників "Зоря" – С. Кезик, Лікарське товариство – Е. Бурачинський, Українське технічне товариство – В. Трач, Красне товариство охорони дітей і опіки над молоддю – С. Старосольський, Ревізійний союз українських кооперативів – І. Филипович, Товариство українських правників – З. Лукавецький, філію товариства "Просвіта" ім. Шевченка – А. Король, філію товариства "Просвіта" ім. М. Шашкевича – К. Малицька, товариства "Студентська громада" – І. Гупало та Б. Левицький, "Боян" – С. Людкевич, "Бандурист" – М Драган, "Сокіл-Батько" – С. Шухевич, "Плуг" – П. Козланюк, "Повітова Січ" – М. Курах, "Праця" – Ю. Мудрак, "Сільський Господар" – М. Творидло, "Сила" – І. Козицький, "Селянська спілка" – М. Стахів, українські установи Волині, Холмщини, Полісся, Підляшшя – С. Підгірський (м. Ковель), С. Жук (м. Кам'янець-Подільський), І. Власовський (Луцьк)[5]. До Президії Комітету увійшли М. Галущинський (голова), І. Огієнко і К. Студинський (заступники голови), В. Мудрий (секретар), І. Стронський (скарбник)[6]. Оскільки сфера діяльності Комітету була надзвичайно широка, у ньому утворили кілька комісій, кожна з яких відповідала за певний напрямок роботи. Так, до складу "провірочної комісії" входили О. Терлецький, І. Филипович, Є. Бурачинський, до "комісії святочного обходу" – І. Огієнко, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Драган, М. Рудницький, С. Гупало, до "комісії будови пам'ятника" – К. Студинський, Ю. Мудрак, В. Трач, П. Холодний, К. Бандрівський, С. Шухевич, М. Козланюк.

Упродовж лютого–квітня 1926 р. відбулося 10 засідань Комітету, на яких обговорювалися організаційні питання. Зокрема, було вирішено: впорядкування, редагування творів І. Франка й написання його біографії доручити М. Вознякові; виготовлення проекту пам'ятника – І. Трушеві, а святкових листівок, які б можна було клеїти на вікна – Р. Лісовському[7]. Крім того, на засіданні 21 квітня було ухвалено текст відозви до української громадськості про вшанування 10-ліття від дня смерті І.Франка[8]. Сам Комітет розмістився у приміщенні товариства "Просвіта" у Львові (пл. Ринок, 10/11).

Члени Комітету 21 травня склали відповідну програму, про котру повідомили у своєму зверненні до українського народу, опублікованому у галицькій та волинській пресі[9]. Починалося звернення інформацією про

---

[5] Роковини смерти Франка // Діло. – 1926. – Ч. 89. – 23 квіт. – С. 1.

[6] Державний архів Львівської області (далі – ДАЛО). – Ф. 271. – Оп. 1. – Спр. 804. – Арк. 2.

[7] Комунікат Головного Комітету для вшанування 10-ліття смерти Івана Франка // Новий Час. – 1926. – Ч. 29. – 25 квіт. – С. 9.

[8] Там само.

[9] Український народе! // Новий Час. – 1926. – Ч. 30. – 2 трав. – С. 14; До всіх // Громада. – 1926. – Ч. 21. – 23 трав. – С. 2; Відозви й комунікати // Діло. – 1926. – Ч. 110. – 21 трав. – С. 3.

повільну підготовку заходів з нагоди відкриття пам'ятника письменникові. Далі, зазначивши завдання Комітету – "поглибити й поширити в масах українського народу культ великого Франка"[10], – українські діячі повідомили про намір видати збірку творів письменника і окремою книгою науково-популярне дослідження його життєвого шляху. Крім того, Комітет планував провести вшанування річниці І. Франка серед українського населення Польщі не лише у день його смерті, а у період між 28 травня й кінцем вересня 1926 р. За цей час передбачалося влаштувати урочисті академії, концерти, виголосити наукові доповіді про життя і діяльність І. Франка, показати вистави за його творами, організувати народні віча у містечках і селах Галичини з нагоди цієї дати.

28 травня Комітет планував припинити навчання у всіх українських школах і гімназіях. Того дня перед учнями й гімназистами мали виступити знані вчені з розповідями про життя і творчість І. Франка. Комітет також планував провести такі ж заходи і в польських навчальних установах, для чого потрібен був офіційний дозвіл з боку шкільної ради. Того ж дня від 11 до 12 години мали припинити роботу всі українські інституції Галичини та присвятити час спогадам, рецитації творів І. Франка. У неділю 30 травня в читальнях "Просвіти" та в інших українських культурно-освітніх установах, згідно з програмою, проводилися урочисті збори, а 6 червня у Львові мала відбутися велика святкова академія.

Комітет сподівався 1926 р. довести справу встановлення пам'ятника І. Франкові до завершення, тобто у вересні відкрити його на Личаківському цвинтарі. Розуміючи, що для здійснення цього проекту потрібні значні кошти, Комітет час від 28 травня і до 1 червня включно оголошував днями всенародного збору коштів на пам'ятник. До того ж, весь дохід з влаштованих академій, наукових викладів, концертів, вистав призначався на його відкриття.

Поет Олесь Бабій писав про велике значення цих заходів. На його думку, вони повинні привернути увагу народу до визначних діячів і пошанування їх. Зокрема він писав: "Ці святочні обходи і поминки, що відбуваються тепер скрізь по нашій землі з нагоди десятиліття смерти великого поета, вони не пропадуть безслідно. Вони кинуть в сіру масу Франкові ідеали... Біля кличів й ідеалів Івана Франка не може пройти і не пройде мимо наша молодь... Десятиліття смерти Франка поставить їй перед очі його ідеали, що її оживлять і зроблять її знову "сіллю нації"..."[11].

21 травня 1926 р. Комітет звернувся за дозволом до директора поліції Львова на одноразове збирання у місті коштів на пам'ятник І. Франкові та

---

[10] Український народе! – С. 14.

[11] О. Б. Дай працювать, працювать, працювати ... // Новий Час. – 1926. – Ч. 39. – 6 черв. – С. 5.

видання його творів і біографії. Йшлося також про дозвіл на збір грошей упродовж тижня на території Львівського воєводства. Вуличне збирання планувалось провести між 28 травня і 6 червня (конкретна дата мала бути визначена пізніше після узгодження з керівництвом воєводства), а тижневий збір – між 28 травня і 3 червня[12]. Із одного з донесень Дирекції поліції Львова довідуємося, що термін акції змінено, зокрема відсунуто до 13 червня[13]. Дозвіл було отримано. Комітет також отримав 28 травня дозвіл Дирекції Тернопільського воєводства збирати кошти на пам'ятник І. Франкові у Львові з 28 травня по 3 червня на території усього згаданого воєводства[14]. 10 червня Комітет звернувся до усіх міських і сільських громад Станіславського воєводства із повідомленням, що отримано дозвіл на збирання грошей і у його повітах від 15 до 21 червня[15].

Одним із перших свідчень реалізації програми вшанування 10-ліття від дня смерті І. Франка стало видання наліпок із портретом письменника ввртістю 20 грошів, про що Комітет оповістив ще 12 травня[16]. На наліпках під портретом було зазначено роки "1916–1926" і рядки з поезії І. Франка: "... Бажав для скованих волі, бажав для нещасних долі і рівної правди для всіх ..."[17]. За задумом Комітету, усі вікна в будинках, у яких проживали українці, і в українських установах Львова 28 травня належало прикрасити зображенням молодого І. Франка. Винятком були позаміські інституції. Комітет дозволяв місцевим осередкам встановлювати іншу дату наклеювання портрета. На його думку, населенню це слід робити у той день, коли відбуватимуться урочистості у їхньому селі чи повіті.

24 вересня представники Комітету із вшанування 10-ліття від дня смерті І. Франка зустрілися з міським головою Львова І. Найманом і передали йому для ознайомлення листи з проханням перейменувати вулицю Валову на вулицю Івана Франка і відвести сквер на Галицькій площі під будову ще одного пам'ятника письменникові. Серед українських делегатів були голова Комітету М. Галущинський, член президії Комітету інженер В. Трач, член міської ради д-р С. Федак[18].

29 жовтня Комітет звернувся до товариства "Просвіта" у Львові, її філій, кооперативів "Народної торгівлі", повітових комітетів з проханням надсилати, не затримуючи, кошти за продані наліпки і збірку творів Іва-

---

[12] ДАЛО. – Ф. 271. – Оп. 1. – Спр. 804. – Арк. 8–8 зв.

[13] Там само. – Арк. 25–27.

[14] [На збірку для будови Пам'ятника Франка] // Діло. – 1926. – Ч. 118. – 30 трав. – С. 4.

[15] Комунікат Комітету для вшанування 10-ліття смерти І. Франка // Діло. – 1926. – Ч. 127. – 10 черв. – С. 4.

[16] До всіх. – С. 2; [Комітет для вшанування 10-ліття смерти І. Франка] // Діло. – 1926. – Ч. 102. – 12 трав. – С. 3.

[17] [Святочна картка-наліпка на вікна] // Новий Час. – 1926. – Ч. 36. – 27 трав. – С. 1.

[18] За Пам'ятник Франка у Львові // Діло. – 1926. – Ч. 214. – 29 верес. – С. 3.

на Франка "Пісня і праця", оскільки кошти необхідні для встановлення пам'ятника письменникові[19].

Того ж 1926 р. у с. Криворівня відбулося відзначення річниці від дня смерті поета. Сільська громада встановила пам'ятну табличку на скалі, де відпочивав І. Франко[20]. Крім того, відчуваючи брак матеріалів для проведення літературознавчих біографічних досліджень, члени Наукового товариства ім. Шевченка у Львові звернулися до сучасників І. Франка із проханням надсилати їм речі і рукописи письменника з метою поповнення його архіву[21]. Зокрема Іван Німчук писав у газеті "Діло", що архів письменника при НТШ повинен бути зібраний найближчим часом, і його всебічному комплектуванню мають сприяти "всі ті, що мають у себе які-небудь папері чи то Франка самого, чи зв'язані з його іменем, з його працею"[22]. Автор закликав представників громадськості передавати до НТШ свої листи до І. Франка, матеріали про його сучасників, з якими він спілкувався. Уся надана інформація, навіть про найдрібніші факти біографії, особливість побуту і праці, уважав І. Німчук, повинна стати основою нових досліджень про Каменяра. Осуджуючи кожного, хто замість того, щоб безкорисно передати матеріали, пробували продати їх, він також закликав писати спогади про великого співвітчизника, оскільки кожна згадка допоможе глибше вивчити його життя і діяльність[23].

Вшановуючи пам'ять Каменяра 1926 р., українці Галичини вперше з такою наполегливістю і одностайністю розв'язували одну з найважливіших проблем тогочасного духовного життя – визначення місця класика в українській культурі. Зокрема Михайло Рудницький передбачав, що проведення урочистостей зазнаватиме великих перешкод. Переконливими виявилися і його спостереження щодо існування розбіжностей у ставленні інтелігенції до діяльності І. Франка та необхідність їх подолання. Важливою також була думка М. Рудницького про пряму залежність реалізації заходів, присвячених 10-й річниці від дня смерті І. Франка, від просвітнього рівня і патріотичної свідомості народу. Надаючи у цій справі великого значення саме масовим заходам як єдино можливим формам всенародного пошанування письменника, М. Рудницький вказував, що цензура та арешти можуть стати одними із головних перешкод на шляху реалізації намірів відзначення пам'яті Каменяра; радив плекати національні ідеї, виховувати

---

[19] [Комітет для вшанування Пам'яти 10-літніх роковин смерти Івана Франка] // Діло. – 1926. – Ч. 230. – 17 жовт. – С. 4. Комунікат Комітету для вшанування Пам'яти 10- літньої річниці смерти Івана Франка // Новий Час. – 1926. – Ч. 81. – 22 жовт. – С. 8.

[20] Сімович В. Іван Франко: Його життя і діяльність / В. Сімович // Праці : у 2 т. / упоряд. Л. Ткач, О. Івасюк [та ін.]. – Чернівці : Книга XXI, 2005. – Т. 2 : Літературознавство. Культура. – С. 190.

[21] Десяті роковини смерти Івана Франка // Новий Час. – 1926. – Ч. 30. – 2 трав. – С. 2.

[22] Німчук І. Обов'язок перед пам'ятю Франка // Діло. – 1926. – Ч. 95. – 30 квіт. – С. 2.

[23] Там само.

у населення здоровий дух, який повинен знаходити собі опору у творчості письменника і громадського діяча, викривав нещире ставлення українців до нього. Зокрема, він писав: "Чого можна домагатись від сірої інтелігентської маси, яка журиться з дня на день утраченою, захитаною або ще ненайденою посадою, свариться над утраченою, захитаною або ще ненайденою політичною програмою і навіть не знає, що існують якісь літературні потреби, від яких залежить утрачене, захитане чи ще ненайдене духове життя кожного інтелігента?"[24].

Підтримуючи загалом заклик членів Комітету з вшанування пам'яті І. Франка, М. Рудницький не схвалив деякі пункти їхнього комунікату, зокрема не сприйняв ідеї популяризувати творчість письменника шляхом видання 10 томів його праць. В основі нових розвідок, писав М. Рудницький, обов'язково має лежати „спроба відділити буденну публіцистичну полову, яка заступала йому хліб насущний від того творчого зерна, яке єдине повинно заступити нам письменника"[25]. На переконання критика, до цього ще не були готові дослідники. М. Рудницький не лише осуджував ігнорування постаттю І. Франка, а й акцентував на потребі формування реально реалізованої програми вшанування, вироблення наукової концепції і зміцнення громадянської позиції, спрямованих на конструктивне розв'язання актуального питання присутності І. Франка в українському просторі. Цю тезу галицький критик формулював здебільшого на основі позитивного ставлення народу до І. Франка, що вилилося в ідею встановлення пам'ятника на його могилі. Звівши цю та інші справи, пов'язані із збиранням коштів, до вічної проблеми "боротьби гроша з мистецтвом"[26], М. Рудницький писав, що засвоєння величезного творчого спадку відомого письменника має бути пов'язане із впертою систематичною роботою, підвищенням якості планованих культурних заходів. Порівнюючи, що легше здійснити: побудувати пам'ятник вартістю у 10 тисяч злотих чи видати твори І. Франка на суму 10 тисяч злотих, а потім реалізувати їх, – доводив, що пам'ятник набагато вигідніший проект для галичан: можна створити неповторний і типовий образ, який символізував би його життя, організував народ, тобто біля нього можна проводити віча, мітинги, демонстрації.

М. Рудницький намагався сконцентрувати увагу громадськості на одному, однак найважливішому, шляху поцінування І. Франка. Агітуючи населення підтримати скульптурний проект, він писав, що така справа вимагатиме від невеликої групи людей титанічної праці, а від загалу – лише фінансової допомоги, тоді як видання і розпродаж 10-томника "споминів, листів і цифр" супроводжуватиметься набагато більшими проблемами і затягнеться на значно довший час.

---

[24] Рудницький М. Франко і наша суспільність // Світ. – 1926. – Ч. 11/12. – Черв. – С. 2.
[25] Там само.
[26] Там само.

Зазначимо, що мало які із запланованих на 1926 рік заходів були реалізовані. Тоді лише чітко окреслився обсяг робіт, який необхідно було виконати; визначено їхню послідовність і шляхи їх здійснення, відбувалася їх підготовка і частково вони були успішно реалізовані. Науковці і громадські діячі докладали чимало зусиль для поширення серед українського населення ідей, які були визначальними для І. Франка.

Знаний галицький мистецтвознавець Микола Голубець, звернувшись до історії встановлення надгробників визначних особистостей, зазначив, що часто втілення у життя таких ідей супроводжувалося дискусіями, скандалами, а то й фіаско. Доводячи свою думку, він розповів про нереалізовані наміри українців встановити пам'ятник Т. Шевченкові у Львові й при тому пояснив: "Причини такого стану ... оправдані незавидними умовинами нашого політичного життя й побуту"[27]. Аналізуючи ситуацію, він писав, що у 1916 р. і пізніше перед галицькою інтелігенцією поставало завдання не лише організувати Громадський комітет, який би зайнявся виключно Франковими справами, а й налагодити відносини з широкою громадськістю у справах підтримки планованих заходів з нагоди річниць пам'яті І. Франка. М. Голубець уважав, що найскладніше завдання було покладено на Громадський комітет, а згодом на спеціально сформований 1926 року у Львові Комітет будови надгробника Іванові Франкові, Справа з монументом не припинилася, оскільки прагнення гідно вшанувати пам'ять І. Франка було щирим і всенародним.

1933 р. оголошено підсумки конкурсу проектів пам'ятника, який мав бути встановлений на місці поховання письменника – Личаківському кладовищі. Переможцем став монумент скульптора Сергія Литвиненка, який навчався у Краківській і Паризькій Академіях мистецтв, виставляв свої твори у Європі і здобув позитивні відгуки французьких критиків. Оселившись у Львові, сам запропонував Комітету свій проект. М. Голубець, ознайомившись із цією працею, оцінив її позитивно: "Проект С. Литвиненка – це тематично провідна для літературної творчости й громадянської праці Івана Франка ідея "Каменярів"[28]. Пам'ятник Іванові Франку у Львові було відкрито 27 травня 1933 року.

1926 рік важливий тим, що культурно-мистецькі заходи, проведені у той рік, сприяли гуртуванню українського народу навколо ідей Івана Франка. Члени Комітету з питань встановлення пам'ятника Іванові Франку та інші визначні галицькі громадські діячі, які гуртувалися навколо Комітету, впорядковували програми музичних заходів, запрошували знаних артистів і письменників до участі у них. Своєю популяризаторською працею, і особливо виступами у пресі, вони привертали увагу широкої громадськості до

---

[27] Голубець М. Нагробник Іванові Франкові // Діло. – 1932. – Ч. 103. – 13 трав. – С. 3–4.

[28] Там само. – С. 4.

постаті І. Франка, а відтак і до усвідомлення його визначної ролі в розвитку української культури і суспільства.

На початку квітня 1926 р. члени Наукового товариства ім. Шевченка у Львові вперше звернулися до громадськості міста і родини письменника з проханням продавати або дарувати цій інституції речі письменника, оскільки у її приміщенні вирішено створити його кімнату[29]. 25 квітня Товариство повторно закликало громадськість Галичини надсилати їм листи, фото та інші документи, які збереглися у них після смерті І. Франка. У зверненні зазначалося, що Франкові речі не повинні залишатися у приватних руках, бо вони є важливим джерелом для студій про діяльність і творчість письменника. Члени НТШ також наголошували на потребі писати спогади про нього і надсилати їх до редакції газети "Новий Час"[30].

Окрім звернень НТШ і Комітету з питань встановлення пам'ятника І. Франкові на Личакові, інші заходи мали більш традиційний характер і були менш масштабні. Незважаючи на це, вони слугували добрим підґрунтям для реалізації творчих намірів митців різних напрямів і поколінь, стимулювали мистецький процес до естетичного оновлення, спрямовуючи ідеологічні суперечки до національної консолідації. Через урочисті зібрання, концерти, віча їхні організатори популяризували мистецькі починання і впливали на них. Влаштовані навіть з певної нагоди, вони водночас сприяли інтеграції постаті І. Франка в тогочасний духовний процес. Того ж 1926 р. спостерігаємо їхнє кількісне зростання і виразне тяжіння до одного жанру – концерту, що було зумовлено накопиченням значного досвіду у його проведенні.

У Дрогобичі 7 квітня 1926 р. в приміщенні Народного дому місцеве товариство "Робітнича Громада" зорганізувало виступ відомого українського поета і театрального діяча Миколи Вороного, який на той час мешкав тоді у Львові, на тему "Мої спогади про Івана Франка". Як довідуємося з донесення дрогобицького старости до президії воєводства у Львові, у залі були присутні близько 80 осіб. М. Вороний розповів, що познайомився із І. Франком одразу після прибуття до Галичини. Промовець називав письменника генієм українського народу, детально аналізував його статті і твори. Зупинившись на біографії письменника, особливу увагу приділив його політичному світогляду. Здебільшого апелюючи до молоді, М. Вороний закликав притримуватися поглядів І. Франка і гідно вшанувати його пам'ять[31].

Наприкінці квітня 1926 року з нагоди від'їзду М. Вороного на Наддніпрянщину у Львові відбувся ще один його авторський вечір, на якому

---

[29] Пам'ятки по І. Франкові // Новий Час. – 1926. – Ч. 22. – 1 квіт. – С. 4–5.

[30] В справі збереження Пам'яток після Івана Франка // Новий Час. – 1926. – Ч. 29. – 25 квіт. – С. 3.

[31] ДАЛО. – Ф. 271. – Оп. 1. – Спр. 804. – Арк. 3.

знову ділився спогадами про І. Франка, з яким товаришував і працював упродовж 1895–1897 років[32]. Цього ж місяця у зв'язку з Франковими урочистостями у Дрогобичі українська інтелігенція і робітники домоглися у польської влади дозволу перейменувати одну з вулиць їхнього міста на вулицю Івана Франка[33].

28 травня в Національному музеї у Львові відкрилася виставка творів Івана Франка, де було представлено 330 видань художніх творів, перекладів, наукових праць, музичних творів на тексти письменника, численні фото, портрети, автобіографії тощо. Виставка тривала до 13 червня[34].

Шостого червня 1926 року у приміщенні Музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові зусиллями Комітету об'єднаних українських товариств, основу якого склав Комітет для відзначення 10-ліття від дня смерті І. Франка, відбулася святкова академія, яка на фоні інших подібних заходів вирізнялася широкою участю у ній відомих галицьких письменників і артистів. Були це Б. Лепкий, який прочитав спеціально з нагоди академії написаний вірш "Пролог", присвячений І. Франкові; О. Луцький, який декламував вірш І. Франка "Каменярі"; хори "Боян" і "Бандурист" у супроводі оркестру, виконали кантату К. Стеценка на слова І. Франка "Єднаймося" (соло М. Свірської) і симфонічну поему С. Людкевича "Каменярі"; голова НТШ у Львові К. Студинський з рефератом "Соціалістичний прогрес з 1878 року в освітленні судових актів"[35].

10 червня 1926 р. кооператив "Український Театр" у Львові вперше представив глядачам ґротескову інсценізацію твору І. Франка "Лис Микита" в оформленні П. Ковжуна і у виконанні С. Федорцевої. Режисером був Л. Лепкий[36].

27 червня 1926 року заходом товариства "Робітнича громада" у Львові в приміщенні товариства друкарів "Огнище" відбувся святковий ранок,

---

[32] ДАЛО. – Ф. 271. – Оп. – Спр. 804. – Арк. 28; М. К. Вороний нас повидає // Новий Час. – 1926. – Ч. 28. – 22 квіт. – С. 3.

[33] Українське робітництво Франкові // Світ. – 1926. – Ч. 13/14. – Лип. – С. 8.

[34] Франкова виставка в Національному музеєві // Новий Час. – 1926. – Ч. 44. – 27 черв. – С. 9; Франкова виставка в Національному музею // Діло. – 1926. – Ч. 138. – 25 черв. – С. 3.

[35] ДАЛО. – Ф. 271. – Оп. 1. – Спр. 804. – Арк. 21; [Святочна Академія] // Діло – 1926. – Ч. 118. – 30 трав. – С. 4; Академія в честь І. Франка // Діло. – 1926. – Ч. 122. – 4 черв – С. 3; Ясенчук. Франкові свята: Святочна Академія; Свято Івана Франка у Відні // Діло – 1926. – Ч. 126. – 9 черв. – С. 2–3; Свято Франка: Сокіл – Іванові Франкові // Діло. – 1926. – Ч. 129. – 13 черв. – С. 4; Свято Франка // Діло. – 1926. – Ч. 131. – 16 черв. – С. 3; Робітництво в Дрогобичі // Діло. – 1926. – Ч. 134. – 19 черв. – С. 3; Академія з нагоди десятиліття смерти Івана Франка // Новий Час. – 1926. – Ч. 41. – 13 черв. – С. 8. У публікації газети "Новий Час" подано назву доповіді К. Студинського – "Політичний процес Івана Франка, Михайла Павлика і товаришів в 1877 р.".

[36] Саля Муз.[ичного] Тов.[ариства] ім. Лисенка // Діло. – 1926. – Ч. 127. – 11 черв. – С. 4; "Лис Микита" на сцені // Новий Час. – 1926. – Ч. 41. – 13 черв. – С. 8; "Лис Микита" // Діло. – 1926. – Ч. 121. – 3 черв. – С. 3.

присвячений І. Франкові. Серед учасників: І. Квасниця, що виголосив вступну промову, Львівський співочий гурток під керівництвом Т. Купчинського, Н. Матулівни та інших[37].

Влітку 1926 р. у Львові та в містечках Галичини відбулося багато подібних урочистостей, хоча проведення деяких з них було заборонено[38]. Усі вони ще раз засвідчили широку культурно-громадську активність українського населення на території Польщі.

Крім проведення культурних заходів, існував ще один важливий напрям пошанування постаті Івана Франка – популяризація його творчої спадщини, що відбувалося різними шляхами: наукові дослідження, публіцистичні огляди, мемуаристика, перевидання творів І. Франка. Зважаючи на їхню специфіку (стаття, замітка, спогад чи вірш займали невелику друковану площу на сторінках тогочасних періодичних видань), ці публікації регулярно нагадували читачам про діяльність і творчість І. Франка, про заходи з нагоди відзначення 10-ої річниці від дня його смерті. Дописи в українських періодичних виданнях Галичини відігравали таку ж помітну роль під час відзначення пам'яті письменника, як і культурні заходи. Редактори і автори галицьких часописів, з огляду на особливості ментальності місцевого українського населення, попри цензуру польської влади, творили активний образ І. Франка, інформували у своїх статтях про заходи, спрямовані на його пошанування. Надрукована у пресі і в окремих збірниках різноманітна хронікально-біографічна інформація та наукові розвідки були важливим моментом у заохоченні інтелігенції до громадської, творчої і наукової активності, спрямовували на підтримку справи пошанування постаті І. Франка.

Питання ролі письменника у суспільстві, його творчого методу і художньої майстерності, актуальності і новизни тематики, літературно-художніх сюжетів і образів активно розроблялися на сторінках періодичних видань 1926 р. Окреслювались напрями наукового осмислення Франкового художнього спадку і публіцистичної оцінки його діяльності, які міцно закріпилися в українському франкознавстві.

Особливість наукової рецепції постаті І. Франка можна спостерегти на прикладах праць М. Возняка, Я. Гординського, І. Свєнціцького, М. Деркач, В. Сімовича, А. Крушельницького, В. Щурата, О. Грицая, Д. Козія, В. До-

---

[37] Концерт в честь Івана Франка Товариства "Робітнича Громада" у Львові // Новий Час. – 1926. – Ч. 47. – 8 лип. – С. 11.

[38] Заборона відбути свято І. Франка у Винниках // Новий Час. – 1926. – Ч. 51. – 25 лип. – С. 6; Свято Франка в Сокалі // Новий Час. – 1926. – Ч. 52. – 29 лип. – С. 4–5; Франкові роковини // Новий Час. – 1926. – Ч. 54. – 5 серп. – С. 4; І. Г. Свято Івана Франка на Гуцульщині // Новий Час. – 1926. – Ч. 59. – 26 серп. – С. 9; Франківське свято: Коломия // Новий Час. – 1926. – Ч. 41. – 13 черв. – С. 9; Свята Франка. Тернопіль // Діло. – 1926. – Ч. 147. – 4 лип. – С. 3; [Святочний вечір в Х річницю смерти Івана Франка] // Діло. – 1926. – Ч. 112. – 23 трав. – С. 4; [Реклама] // Діло. – 1926. – Ч. 125. – 8 черв. – С. 4.

рошенка, М. Рудницького, Б. Лепкого, П. Лисяка, Л. Луціва, І. Німчука, Г. Костельника, Д. Донцова, Ю. Липи та інших. Для більшості з них прочитання І. Франка було водночас виявом власної як життєвої, так і наукової позиції. Для кожного дослідника письменник був настільки важливий, що визначав фахові інтереси і напрям громадської активності.

Науковці міжвоєнного часу розвивали думки своїх попередників, лише зрідка з ними дискутуючи, адже їхні студії стосувалися як власне І. Франка, у яких він поставав генієм, пророком, Каменярем, Мойсеєм, так і його контексту, в який його вписували – народу, нації, України, Речі Посполитої, Австро-Угорщини.

У міжвоєнний період з'являються спеціально присвячені письменникові літературознавчі розвідки, проблематика яких суттєво розширюється. Позицію тогочасних публіцистів, в основу якої лягла концепція, що використовується і сьогодні: Франко як Пророк і Каменяр, той, хто вів народ за собою, закликав до праці і боротьби, тобто концепція єдності І. Франка з народом та неприслухання народу до закликів І. Франка, підкріплювала позиція науковців – відкривати нові факти біографії, шукати невідомі твори письменника і писати про них, щоб позбавити цю постать фальсифікацій, розкрити її всебічність і трагізм.

Літературознавці, а також мовознавці та історики, що зверталися до життя і творчості Каменяра у 1920–1930-ті роки, здійснювали свої студії з метою всебічного пізнання І. Франка. Культурне оточення І. Франка, а також внутрішнє життя викликало однаковий інтерес. Відбувалося вивчення біографії письменника, однак воно не домінувало. Огляди і дослідження Франкової творчості торкалися найчастіше ранніх або найвідоміших його творів, майже не розглядалися, для прикладу, його літературознавчі розвідки, інтимна лірика.

У міжвоєнний час дослідницька робота здійснювалася у кількох напрямах і мала не лише строго науковий, а й популяризаторський характер. Учені вивчали агітаційно-громадську лірику, реалістичні "образки" з морально-етичними проблемами, великі прозові твори, у яких зображене життя не лише галицької інтелігенції загалом, а й її провідників, непохитних у боротьбі, але яким притаманні також хвилини зневіри і сумнівів. Суспільна роль Івана Франка посідала перше місце. У статтях прямо не наголошувалося на великому значенні його^творів, а розумілося само собою. Галицькі дослідники у поезії віднаходили рядки, в яких він не зрікався думок і поглядів про значення суспільно-громадської праці, за допомогою якої можна подолати культурну відсталість.

Статті супроводжувалися невідомими доти текстами письменника, зокрема неопублікованими рукописами. У розвідках міжвоєнного часу про життя і творчість І. Франка закладалися основи наукового франкознавства, єдиного у баченні місця письменника в українському суспільстві. Ці

праці виконували свою консолідуючу роль, формували позитивний образ І. Франка. Про жодного українського письменника у міжвоєнний час не було написано так багато, як про І. Франка.

Серед перших дослідників творчості І. Франка – Михайло Возняк[39]. Ще 1925 р. він закликав до вивчення друкованого і рукописного спадку цього письменника, зокрема мав на меті створити Дім І. Франка на зразок подібних культурних інституцій, які існували в західноєвропейських країнах; звертався до сучасників з проханнями розшукувати його листи і невідомі рукописи; вперше відзначив, що у студіях важливу роль повинні відігравати листи і спогади про особу І. Франка[40]. Наголошуючи на всебічному вивченні діяльності і творчості цього письменника, М. Возняк уперше вжив термін "франкознавство".

Найбільше дослідник звертався до творів І. Франка 1890-х рр., коли той співпрацював з польською пресою[41], чим викликав незадоволення галичан, що трагічно позначилося на його житті. У Франковому архіві М. Возняк віднаходив рукописи статей, написаних для польських видань.

М. Возняк не лише цікавився стосунками І. Франка не лише з поляками. Використовуючи і зіставляючи найдрібніші факти, особливості його мислення, він сюжетно реставрував загублену рукописну повість "Не спитавши броду", з якої І. Франко за життя опублікував кілька уривків під різними назвами і яка допомогла розкрити сутнісні питання взаємовідносин І. Франка з М. Драгомановим; висвітлив історію постановки романтичної п'єси "Три князі на один престол". Маючи змогу працювати з архівом І. Франка, збираючи нові матеріали для поповнення фондів цього архіву у Музеї Наукового товариства ім. Шевченка, М. Возняк ініціював і друкував на сторінках галицької періодики невідомі статті і твори І. Франка[42].

---

[39] Возняк М . З життя й діяльносте Івана Франка в рр. 1881–1884: (Його листи до Івана Белея) // Культура. – 1925. – Ч. 1. – Січ. – С. 53–68, Ч. 2. – Лют. – С. 43–77; В.[озняк]М. Франкова популяризація соціялістичної програми з 1881 р. // Культура. – 1924. – Ч. 2. – Лют. – С. 92–104; Возняк М. До початків співробітництва Івана Франка в Зорі: (Шість листів Івана Франка до Омеляна Партицького) // Культура. – 1924. – Ч. 2. – Лют. – С. 105–118.

[40] Возняк М. На порозі студій над Франком // Діло. – 1925. – Ч. 118. – 30 трав. – С. 2–3.

[41] Возняк М . Франків розрив з польською пресою // Світ. – 1926. – Ч. 11/12. – Черв. – С. 4–9.

[42] З недрукованої Франкової лірики 80-х рр. XIX ст.: Рибачка; Апострофа; Перспектіва; В річницю; Моїй дружині / подав М. В.[озняк] // Світ. – 1926. – Ч. 11/12. – Черв. – С. 3–4; З недрукованих віршів Івана Франка: (З Пам'ятника пані Ольги Макаревич, дружини пароха в Ясені, повіт Калуш) "У безсонну ніченьку..." // Світ. – 1926. – Ч. 17/18. – Верес. – С. 9; Франко І . "Проти рожна перти ..." : [Уривок] // Новий Час. – 1926. – Ч. 1. – 7 січ. – С. 15; Франко І. Прольог до Мойсея // Новий Час. – 1926. – Ч. 36. – 27 трав. – С. 1; Франко 1. Свиня // Новий Час. – 1926. – Ч. 36. – 27 трав. – С. 3–4; Франко І . Важке ярмо твоє, мій рідний краю ... // Новий Час. – 1926. – Ч. 39. – 6 черв. – С. 6; Франко І. Великі Роковини; З поклонів: Важке ярмо твоє; Якби ... // Діло. – 1926. – Ч. 116. – 28 трав. – С. 1–2; Франко І. В здоровому тілі здорова душа; Бережи маєток про чорну годину; Немає друга понад мудрість // Діло. – 1926. – Ч. 116. – 28 трав. – С. 4–5.

Велику кількість статей про Івана Франка у міжвоєнний період опублікував Антін Крушельницький. Він є автором понад десяти наукових праць про творчість письменника. Характерно, що якщо М. Возняк популяризував у Галичині твори Івана Франка, вводячи їх у широкий суспільний контекст кінця XIX століття, і через матеріальну скруту змушений був друкуватися у прорадянських виданнях, то А. Крушельницький надсилав свої студії редакціям українських часописів США.

Опубліковані 1926 р. одна за одною на сторінках американської газети "Свобода" статті А. Крушельницького[43] своєю тематикою творили цикл робіт про життя і творчість знаного письменника. Цей літературознавець, як і М. Возняк, звернувся до життя І. Франка другої половини XIX ст. Даючи огляд життя автора впродовж 1870–1880-х рр., він пояснював, у чому полягає трагедія І. Франка, чому він співпрацював з поляками і критично ставився до деяких українських діячів. А. Крушельницький аналізував також поетичні збірки і окремі цикли, рядками яких підтверджував свої висновки. Його праці допомагали читачам в еміграції глибше ознайомитися з художньою творчістю Каменяра. Особливо цінною для нас є розвідка про збірку "Зів'яле листя"[44]. Її автор вперше у літературознавстві окремим об'єктом наукового дослідження обрав лірично-інтимну поезію І. Франка. Серед статей А. Крушельницького були й такі, що популярно висвітлювали життя поета. І це цілком виправдано, адже з поширенням культу письменника першочергового значення набуло завдання ознайомити українських емігрантів з основними моментами його життя і творчості письменника. В цьому контексті не губилися глибші студії А. Крушельницького, які під впливом загальної зорієнтованості на розкриття суспільно-політичної зна-

---

[43] Крушельницький А. Іван Франко після першої тюрми (1878–1880) // Свобода. – 1926. – Ч. 136. – 14 черв. – С. 2; Крушельницький А. Іван Франко – вічний революціонер // Свобода. – 1926. – Ч. 137. – 15 черв. – С. 2; Крушельницький А. Ранкові циклі "Веснянки" й "Скорбні пісні" // Свобода. – 1926. – Ч. 138. – 16 черв. – С. 3; Крушельницький А. Франкові циклі "Нічні думи" та "Думи пролетарія" // Свобода. – 1926. – Ч. 139. – 17 черв. – С. 3; Крушельницький А. Цикль поезій Івана Франка п. н. "Ексцельзіор" // Свобода. – 1926. – Ч. 142. – 21 черв. – С. 3; Крушельницький А. Франкові збірки "Поет" і "Україна" // Свобода. – Ч. 143. – 22 черв. – С. 2; Крушельницький А. Незгадані поезії Франка з 1880 року // Свобода. – 1926. – Ч. 144. – 23 черв. – С. 3; Крушельницький А. Роки 1883 – 1886 в життю Івана Франка // Свобода. – 1926. – Ч. 158. – 10 лип. – С. 2; Крушельницький А. Франкова поема "Панські жарти" // Свобода. – 1926. – Ч. 174. – 29 лип. – С. 2; Крушельницький А. Франкова поема "Іван Вншенський" // Свобода. – 1926. – Ч 222. – 24 верес. – С. 2; Крушельницький А. Іван Франко: Смерть Каїна // Свобода. – 1926. – Ч. 234. – 8 жовт. – С. 2; Крушельницький А. Загальна оцінка Франкової збірки "З вершин і низин" // Свобода. – 1926. – Ч. 238. – 13 жовт. – С. 2; Крушельницький А. Франкова збірка "Зів'яле листя" // Свобода. – 1926. – Ч. 240. – 15 жовт. – С. 2. Аналіз окремих творів і збірок І. Франка на сторінках американської "Свободи" супроводжувався публікацією творів, про які А. Крушельницький писав у статтях.

[44] Крушельницький А. Франкова збірка "Зів'яле листя". – С. 2.

чимості І. Франка відзначалися доступним викладом, несли нову інформацію, що збільшувало інтерес до його постаті.

М. Возняк і А. Крушельницький намагалися зміцнити образ Франка-Каменяра і Франка-Пророка, простеживши його діяльність в один з найскладніших періодів життя (1870–1880-ті рр.). Вивчаючи невідомі праці і стосунки поета, висвітлюючи характерні риси творчості, ці дослідники допомагали правильно розуміти Франкову життєву позицію, показували актуальність його ідей.

У контексті сказаного набувають вагомого значення й інші розвідки. С. Смаль-Стоцький[45], І. Негребецький[46], І. Свєнціцький[47], Д. Козій[48] та інші здійснювали дослідження у загальному руслі розкриття "білих плям". Наприклад, С. Смаль-Стоцький писав про роль І.Франка у виробленні, очищенні і збагаченні української літературної мови, І. Свєнціцький на основі листування аналізував зв'язки письменника з М. Драгомановим.

У публікаціях дослідники спростовували гострі звинувачення на адресу І. Франка у зраді національних інтересів, в атеїзмі. Для них І. Франко був не лише Каменярем, тобто людиною, яка пожертвувала собою заради щастя народу, вказувала йому шлях у майбутнє, а насамперед талановитим письменником і філософом, цікавою, непересічною людиною. Кажучи словами Б. Лепкого, головною метою дослідників було "змалювати його справжній портрет, … схопити ті незмінні риси його духової подоби, ... скласти синтез цього, що у Франкові було вічного і незалежного…"[49].

Хоча 1926 року було оприлюднено численні й глибокі літературознавчі студії, однаково відчувалася потреба в мовознавчих, етнографічних та інших дослідженнях про І. Франка. Не можемо сказати, що панувала цілковита випадковість у їхній появі. Праці М. Возняка, А. Крушельницького, Д. Козія, С. Смаль-Стоцького та інших засвідчили, що існували "улюблені" теми, до яких охоче зверталися вчені.

Як і наукових праць, до 1926 року в галицькій публіцистиці теж було небагато статей про Івана Франка. Зокрема не розроблялася тема значення цього діяча для майбутнього. Вона виразно окреслилася під час відзначення громадськістю 10-ї річниці від дня смерті поета. Якщо 1916 р.

---

[45] Смаль-Стоцький С. Франко і українська літературна мова // Літературно-науковий вістник. – 1926. – Кн. VI. – Черв. – С. 131–142.

[46] Негребецький І. До родоводу Ів. Франка // Літературно-науковий вістник. – 1926. – Кн. VII–VIII. – Лип.–серп. – С. 232–234.

[47] Свєнціцький І. Доба великих можливостей (з приводу листування Івана Франка і М.Драгоманова) // Нові шляхи. – 1926. – Ч. 1. – Січ. – С. 117–124.

[48] Козій Д. Староукраїнські джерела поетичних мотивів у Івана Франка // Нові шляхи. – 1926. – Ч. 7. – Лип. – С. 108–111; Козій Д. Етичні основи Франкової творчости // Світ. – 1926. – Ч. 11/12. – Черв. – С. 15–16.

[49] Лепкий Б. Пяті роковини смерти Івана Франка // Канадійський Ранок. – 1921. – Ч. 34. – 7 черв. – С. 4.

з'являлися статті, у яких автори перш за все намагалися визначити роль І. Франка для його часу, вказати, що він зробив для народу[50], то після поразки визвольних змагань в Україні постало інше питання: що доброго може зробити Іван Франко для теперішнього і майбутнього поколінь. Для аргументацій широко використовувалися біографічні факти, брали до уваги ідейне спрямування художніх творів. Найчастіше осмислення доробку І. Франка здійснювали з метою патріотичного виховання молоді, підтвердження думки про твердість його життєвих переконань, про спадкоємність поколінь, про історієтворне призначення народу[51]. Іван Німчук висловлював побажання: "щоби з них [життєписів І. Франка. – *Л. С.*] кожний з нас вчився на прикладі Франка, як треба нам жити і працювати, щоби з того вийшла якнайбільша користь для рідної справи, для цілого народу"[52]. Він прирівнював роль, яку відіграв цей письменник в українській культурі, до ролі будівничого. Як і будівничому, І. Франкові, уважав, до і після смерті були потрібні помічники-однодумці, які б підтримували і ширили його ідеї. І. Німчук показував сучасникам актуальність суспільно-політичних переконань І. Франка, говорив про переваги, які вони здобудуть, коли звертатимуться до творів цього письменника[53].

В. Дорошенко акцентував на важливості творення культу письменника, що не є ніяким ідолопоклонінням. На його думку, "це вияв культурної зрілости нації, ознака її історичности"[54], і такі постаті, як І. Франко, є для нащадків дороговказом, які не дають молодшому поколінню зневіритися у боротьбі. Він вважав І. Франка найбільшим сином Галицької України, найбільшим будівничим-каменярем, будителем і просвітителем.

У контексті широкого визнання ролі І. Франка у духовному зміцненні українського народу в західноукраїнській пресі з'являлися поодинокі публікації, метою яких було перешкодити формуванню культу письменника. Зокрема Українська християнська організація і її друкований орган "Нова Зоря" у 1926–1927 рр. виступили проти святкування річниць І. Франка,

---

[50] Іван Франко // Вістник Пресової Кватири УСС. – 1916. – № 2/3. – Май. – С. 1; Голубець М. На вічний сон // Шляхи. – 1916. – Зш. 3. – Май–червень. – С. 395; Semper tiro // Шляхи. – 1916. – Зш. 3. – Май–червень. – С. 396–397; Невеселий І. По тяжкій втраті // Вільне слово. – 1916. – Ч. 11. – 10 черв. – С. 1–2.

[51] Дорошенко В. Діяпазон Франкової творчости // Діло. – 1926. – Ч. 116. – 28 трав. – С. 1–2; Дорошенко В. Велит розуму й чину (В десяту річницю смерти І. Франка) // Новий Час. – 1926. – Ч. 30. – 2 трав. – С. 4–6; О. Б. 28 травня // Новий Час. – 1926. – Ч. 36. – 27 трав. – С 2; О. Б. Дай працювать, працювать, працювати ... – С. 5–6; М. К. Іван Франко і студенство // Новий Час. – 1926. – Ч. 39. – 6 черв. – С. 6–7; Роковини смерти Франка. – С. 1; Печать духа // Діло. – 1926. – Ч. 116. – 28 трав. – С. 1; Лисяк П. Творець-велит: В десятилітні роковини смерти Франка // Діло. – 1926. – Ч. 116. – 28 трав. – С. 2–4; Ч. 118. – 30 трав. – С. 2–3.

[52] Німчук І. Обовязок перед Пам'ятю Франка. – С. 2.

[53] Там само.

[54] Дорошенко В. Культ Франка. – С. 7–8.

оскільки, мовляв,його атеїзм ніяк не можна узгодити з українським патріотизмом, з християнським світоглядом, а лише з більшовизмом[55]. Газета "Новий Час" вела полеміку з цього приводу. У редакційній статті "Нового Часу" під назвою "Проти культу Франка" ішлося: "Культ Франка ввійшов так глибоко в її [нації. – *Л. С.*] маси, в її кров, що ніхто і ніщо не зможе його викорінити – а тим менше "Нова Зоря"[56]. Кількома роками пізніше М. Рудницький у газеті "Діло", також виступив проти перекручень світогляду письменника, зокрема писав про небезпеку розщеплення його переконань на соціалістичні, націоналістичні, радикалістські, комуністичні, атеїстичні тощо. Він зазначив, що Іван Франко мав цілісний світогляд і не потрібно перетворювати живу людину на символ і прапор одноосібних прагнень[57].

Автори публіцистичних статей акцентували насамперед за все на суспільно-громадській діяльності поета, виразно національному характері його творчості, показували революціонером; людиною широкого творчого діапазону, активної, гострої думки, яка вміла тонко вловлювати різні коливання суспільних настроїв і мудро скерувати народ на шлях обстоювання своїх прав. Розкриваючи думи і сподівання І. Франка, І. Німчук, П. Лисяк, В. Дорошенко, Л. Луців, О. Бабій та інші показували його незламним у своїх переконаннях, патріотом, захисником ідей свободи, соціальної справедливості. Звернувшись до його творчості, акцентуючи увагу на її революційному спрямуванні, вони цитатами підкріплювали своє розуміння життєвої позиції письменника. "Для нього не існували перешкоди. Для його не було неможливого. Його голос скріплював сильних і гнав до чину слабих", – писала луцька газета "Громада"[58].

Провідною у публіцистичних статтях була думка про те, що І. Франко спрямовував український народ до політичної незалежності[59]. Тому ім'я його завжди прив'язувалося до українського суспільно-громадського і культурного процесів і їхніх визначних представників, зокрема до Т. Шевченка, М. Драгоманова.

Важливий момент у міжвоєнній рецепції І. Франка – применшення його ролі, яке виникло під впливом католицької, а згодом і радянської ідеологій. Прихильники католицької ідеології вперше про це заговорили,

---

[55] Культ Франка // Нова Зоря. – 1926. – Ч. 40. – 17 жовт. – С 1; Іван Франко і релігія // Нова Зоря. – 1927. – Ч. 16/17. – 24 квіт. – С. 6–8.

[56] Проти культу Франка // Новий Час. – 1926. – Ч. 78. – 22 жовт. – С. 3.

[57] Рудницький М. Світогляд Франка і популярні гасла // Діло. – 1933. – Чч. 147–148. – 4–7 лип.

[58] Великий Громадянин // Громада. – 1926. – Ч. 21. – 23 трав. – С. 1.

[59] Білецький Л. Хто такий Франко для українського народу? // Літературно-науковий вістник. – 1926. – Кн. VII–VIII. – Лип.–серп. – С. 226–232; Трильовський К. Іван Франко – як поет і громадянин // Літературно-науковий вістник. – 1926. – Кн. IX. – Верес. – С. 133–144.

а прорадянські культурні діячі на сторінках тогочасних періодичних видань ширше її розвинули. Зокрема вони міцно прив'язували творчість митця лише до проблем сільського і робітничого середовища, називали його "співцем українського робучого люду", "оборонцем всіх пригнічених", "піоніром новітньої боєвої культури українських працюючих мас" тощо[60].

Не тільки автори наукових і публіцистичних праць аналізували невідомі або ж маловідомі сторінки життя і творчості І. Франка. У спогадах сучасники І. Франка розповідали про складні життєві випробування, яких зазнавав письменник, зокрема акцентували на наступному: яким був І. Франко у житті як людина, митець, громадський діяч, з ким він спілкувався, як оцінював ту чи іншу подію. Тобто домінував задум показати його як живу особистість і тим самим спонукати читача до ще більшого зацікавлення цією постаттю, зрозуміння її життєвих кроків, трагедії, величі, а відтак сприяти формуванню, хоча й запізнілої, однак заслуженої всенародної уваги до нього.

1926 р. редакція газети "Новий Час" звернулася до читачів з проханням надсилати до неї спогади про І. Франка, які вона друкуватиме у своєму виданні. З цим же закликом до громадськості звернулися й інші редакції, зокрема і "Літературно-наукового вістника". У наступні роки на сторінках періодичних видань "Назустріч", "Новий Час", "Діло", "Неділя", "Літературно-науковий вістник", "Світ" з'явилася значна кількість спогадів[61].

Серед авторів спогадів були не тільки відомі галицькі діячі, а й мешканці сіл і містечок – священики, вчителі, лікарі, які приятелювали з

---

[60] Сук П. Співець українського робучого люду: (Кілька заміток із приводу Десятиліття смерти Ів. Франка) // Культура. – 1926. – Ч. 4/9. – Квіт.–верес.– С. 119–121.

[61] Черемшина М. Фрагмент моїх споминів про І. Франка // Літературно- науковий вістник. – 1926. – Кн. VI. – Черв. – С. 235–238; Бирчак В. Спогади про І. Франка // Літературно-науковий вістник. – 1926. – Кн. VI. – Черв. – С. 238–241; Гриневичева К. Спомини: (І. Франко) // Літературно-науковий вістник. – 1926. – Кн. VI. – Черв. – С. 247–259; Кобилецький І. Мої спомини про Івана Франка // Світ. – 1926. – Ч. 11/12. – Черв. – С. 13–15; Кузьмович В. З юних літ Франка // Новий Час. – 1926. – Ч. 30. – 2 трав. – С. 8; Куровець І. Іван Франко в моїх спогадах // Новий Час. – 1926. – Чч. 35–37. – 23–30 трав. ; Каспрович Я. [Про Франка] // Новий Час. – 1926. – Ч. 36. – 27 трав. – С. 3; Лукич В. Спомини про Івана Франка // Новий Час. – 1926. – Чч. 37–39. – 30 трав. – 6 черв.; Білецький В. Спомини про мої взаємини з Д-ром Іваном Франком // Новий Час. – 1926. – Ч. 39. – 6 черв. – С. 9–10; Чайковський А. Мої спомини про Івана Франка // Новий Час. – 1926. – Чч. 41–43. – 13–20 черв.; Охримович В. Причинки до біографії і характеристики Івана Франка // Новий Час. – 1926. – Чч. 49–50. – 18–22 лип.; Озаркевич Л. Мої спомини про Франка // Новий Час. – 1926. – Ч. 53. – 1 серп. – С. 3; Волянський О. Мої спомини про Івана Франка // Новий Час. – 1926. – Ч. 57. – 15 серп. – С. 3–4; Студинський К. Як я став учеником Івана Франка // Новий Час. – 1926. – Чч. 97–100. – 8–15 груд.; Луців Л. И. С. Махар про І. Франка // Діло. – 1926. – Ч. 117. – 29 трав. – С. 2; Західний М. Я к Іван Франко післав мене до гімназії: (Спогад в 10-роковини смерти поета) // Діло. – 1926. – Ч. 119. – 1 черв. – С. 2–3; Погерецький Г. Франко в гімназії: З моїх споминів // Діло. – 1926. – Ч. 125. – 8 черв. – С. 2; Щурат В. Ян Каспрович: (Згадка) // Діло. – 1926. – Ч. 172. – 6 серп. – С. 3.

І. Франком. Представники галицької інтелігенції, здебільшого старше покоління, які пам'ятали І. Франка, творили на відстані часу у десять років об'єктивний образ людини, увиразнюючи його, хай фрагментарно, цікавими і невідомими фактами з його життя. Цінність їхніх дописів у тому, що хоча й писані вони були спонтанно, живою народною мовою, відтворювали, на перший погляд, дрібні епізоди, які, однак, вагомо допомагали розв'язати дискусійні питання навколо постаті І. Франка. Згадуючи його важкий душевний стан, протиречиві діяння, складне матеріальне становище, стосунки з ворогами і товаришами, сучасники І. Франка фіксували інформацію, що дозволяла виразніше окреслювати життєві принципи і хитання свого великого земляка, драму особистого життя, його позачасову інтелектуальну винятковість, що водночас допомагало зруйнувати побутуючу думку про атеїзм письменника і ствердити його шанобливе ставлення до релігії і священиків, політичних переконань опонентів тощо.

Надмірна увага до побуту, особистого життя свідчила про відсутність у спогадах намірів щось приховати чи, навпаки, домислити. У спогадах завжди була присутня пряма мова. Вона давала змогу розкрити І. Франка в розмові, діях; пізнати особливість мислення у репліках, монологах, запитаннях чи відповідях його настрій, почуття, турботи; показати самовіддане бажання розв'зати проблеми національного життя тощо. Кожен спогад був свідченням активного і доволі трагічного життя письменника.

Величезна кількість спогадів, що з'явилася 1926 р., – яскравий приклад єдності українського суспільства, вдячності великій людині, здатності фіксувати те, що має загальнонародне значення. Ці спогади не мали за мету ввести поета в якусь готову схему, яка, здавалося б, повинна була існувати у зв'язку з активним творенням його культу, а були свідченням опору спробі приєднати його до одного з контекстів – атеїстичного, ідеологічного чи контексту одинака тощо.

Зважаючи на те, що спогади друкувалися у пресі, вони були розраховані на широке коло читачів. Олесь Бабій у статті про життя І. Франка писав: "Коли перечитувати тепер спомини про Івана Франка, писані його шкільними товаришами чи молодшими від нього, то приходиться просто дивуватися, яку масу роботи робив тоді той молодий чоловік, тоді ще студент... Це повинна взяти на увагу українська молодь"[62]. Аналізуючи спогади про діяльність письменника, бачимо, що вони, як і інші дописи, формувалися на тематично різноманітному матеріалі, який багатосторонньо розкривав Івана Франка. Його доля ставала приводом для розмов про долю українського народу загалом.

Визначні і малознані представники галицького суспільства 1926 р. вперше широко заговорили про нього як про одного з найбільших ук-

[62] О. Б. Дай працювать, працювать, працювати ... – С. 5.

раїнських письменників і діячів, однак не винесли на світову висоту, не відвоювали йому місця поряд із Гомером, В. Шекспіром, Данте, В.-Й. Ґете та іншими. Цього не сталося тому, що його громадська позиція і художня творчість свідчили про відсутність повної взаємодії народу з митцем. Крім того, Україна не була самостійною державою: частина її території належала Російській імперії, а від 1922 року входила до складу СРСР; Галичина перебувала у складі Речі Посполитої. Ці фактори визначили регіональний характер осмислення постаті І. Франка. Західноукраїнські вчені, публіцисти, мемуаристи і письменники, акцентуючи на каменярському характері і потенціалі І. Франка, асоціюючи його з образом Каменяра, об'єктивно оцінювали внесок його у національну культуру.

Показавши органічний і міцний зв'язок І. Франка з українським народом, автори провідних галицьких часописів писали про безкомпромісне служіння І. Франка народові. 1926 року пошанування Івана Франка з нагоди його десятої річниці від дня смерті набрало надзвичайно великого розмаху. Громадськість підтримала задум широкого відзначення пам'яті поета, свою діяльність зосередила на підготовці і проведенні численних масових заходів, виданні його творів та їх аналізі з цієї нагоди.

1926 рік можна назвати початком широкого визнання постаті Івана Франка. У радянський час вивчення життя і творчості митця було однобоким, характеризувалося тенденційним тлумаченням, обмеженнями у постановці проблем і неповнотою аналізу. Наприкінці XX ст. і на початку XXI ст., як і в міжвоєнний час, дослідники акцентували увагу на ціннісних параметрах творчості І. Франка. Відбувалися наукові конференції, написана велика кількість статей і монографій, видано багато збірників з проблем його творчості і діяльності. Виділимо праці І. Денисюка, Р. Горака, М. Ільницького, М. Жулинського, Т. Гундорової, Е. Соловей, М. Кодака, Т. Салиги, Б. Тихолоза, Р. Голода та ін. 2016 рік став яскравим прикладом продовження всенародного вшанування поета на державному рівні[63]. Адже його багатогранна художня, наукова, філософська творчість – вершина національної духовної класики.

---

[63] Про вшанування пам'яті Івана Франка [Електронний ресурс]: Указ Президента України №687/2015. – Режим доступу: http://frankoprize.com.ua/wp-content/uploads/2015/12/011.png. – Назва з екрану.

ІВАН ФРАНКО:
КУЛЬТУРОЗНАВЧІ РЕЦЕПЦІЇ

Що таке культура? Не вдаючися в хитромудрі дефініції, ми могли би вказати ряд конкретних явищ і прикмет, що в нашім умі нерозривно в'яжуться з поняттям культурного життя, культурного чоловіка. […]

В його голові нагромаджений засіб знання не лише фахового, потрібного йому для щоденного заняття, але також загального, непридатного для практичних потреб, але такого, що творить так званий світогляд чоловіка, вчить його розуміти тисячні явища зверхнього світу й людського життя. Він любить літературу, штуку, науку, читає газети, віддається іноді такому чи іншому спортові, буває в товариствах, ходить до театру, на концерти, іноді на політичні збори. Він визначається певною товариською огладою в поводженні, вміє держати себе натурально і людяно в усякім товаристві, вміє говорити поважно й жартувати, не нарушуючи чемної подоби, опановує старанно всякі вибухи пристрасті, гніву та пересердя...

Іван Франко. "Данте Аліґієрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії" (1913)

Марія КАШУБА

ПОНЯТТЯ ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ У ТРАКТУВАННІ ІВАНА ФРАНКА[1]

Іван Франко як філософ формувався в часи панування позитивізму, коли вважали, що можна науково-раціонально пояснити будь-які глибоко приховані явища у світі, в суспільстві, в людині. Наука намагалася пізнати й таку сокровенну таємницю, як творчість. Згодом до розгадки її приступає російська релігійна філософія (М. Бердяєв, С. Франк), представники течії інтуїтивізму (А. Берґсон) і особливо школи психоаналізу (З. Фройд, Е. Фромм, К. Юнг та ін.). Їхні праці були своєрідною реакцією на позитивістсько-наукове, спрощене уявлення про людину – згусток білкових клітинок, суто природний феномен, доступний для аналізу як кожна природна річ.

А втім уже сучасники автора теорії еволюції видів Ч. Дарвіна розуміли, що його тлумачення і походження, і сутності людини надто спрощене. Людина за своєю суттю – істота духовна, її виокремлює з природних речей здатність мислити, аналізувати й творити. Така здатність людини стає предметом осмислення для І. Франка-філософа, він розмірковує над нею у листах, наукових розвідках, передмовах до збірок творів, в дослідженнях з історії літератури, критично-публіцистичних статтях, а також у спеціальному нарисі “Із секретів поетичної творчості”.

У європейській культурі відомі два підходи до розуміння джерела творчості й творчого процесу. Один має свої витоки у східному менталітеті і дістав свій розвиток у Платона: джерелом творчості є натхнення, осяяння, у термінології Платона – mania entusiasmos – стан одержимості й осяяння. Сам собою цей феномен незбагненний, не піддається раціональному аналізові, має суто ірраціональний характер. Зате творчість має потужний вплив на людину: Платон уявляє творчий процес як своєрідний “магнетизм”, де магніт – сам творець, ближче до нього кільце – виконавець твору, а подальші кільця – слухачі або ж читачі, коли йдеться про поезію.

---

[1] *Першодрук:* Кашуба М. Поняття джерела художньої творчості у трактуванні Івана Франка / Марія Кашуба // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 107–113.

Другий підхід сягає своїм корінням учення Демокріта про походження всіх здатностей людини, спрямованих на задоволення її потреб. Нужда змусила людину наслідувати тварин, тому всі мистецтва мають у своїй основі наслідування природи, навіть музика і спів. Розвиваючи вчення Демокріта, Арістотель ствердив, що в основі будь-якого мистецтва лежить людська діяльність, однак у процесі свого практичного життя людина творить щось принципово нове – те, чого немає в природі. Творчу діяльність людини як особливий вид діяльності Арістотель назвав поезією (poiesis); у його розумінні вона цілком свідома, ґрунтується на раціональних засадах. Творчий процес – це наслідування (mimesis); але не сліпе копіювання речей природи чи відтворення її процесів. Тут присутня уява і художній вимисел автора-митця. У трактуванні Арістотеля творчість є інтелектуальним актом, який можна контролювати. Мислитель намагається виробити певні правила чи норми для керування творчим процесом. Він вважає, що здатність творити набувається через враження, вимагає вчитися не лише мистецтва, а й естетичного судження.

Концепція Арістотеля мала значно більше прихильників, ніж вчення Платона, популярне в середні віки та в епоху Романтизму. З трактуванням творчого процесу як наслідування погоджувалися мислителі Відродження, визнаючи за людиною свободу творчості й самотворчості. Особливо популярною концепція творчості як наслідування була в епоху Просвітництва. Мистецтво, творчий процес у ті часи підпорядковані суворій регламентації розуму, а творчий потенціал людини служить суспільству, державі, правителеві.

І. Франко добре освідомлений щодо наявності двох напрямів розуміння джерела творчості, що демонструє його фундаментальна розвідка “Із секретів поетичної творчості” (1898–1899). Автор намагається збагнути і психічні, і естетичні основи творчості, тому ґрунтовно вивчив наявну на той час спеціальну літературу. Щодо психічних основ, які Франко називає психологічними, то у тогочасних європейських авторів він спостерігає схильність до визнання несвідомого як джерела творчості. Початки цієї теорії сягають сивої давнини, коли вважали, що поетами-творцями керує певна вища сила, що вони виступають лише знаряддям, “медіумом” Божого одкровення. Таке переконання І. Франко знаходить у стародавніх греків – у Гомера, Платона, навіть Арістотеля, вважаючи, що Стагірит визначав поезію як “свідоме перетворення міфів” [2], тобто як мистецьку техніку “без властивої творчості”. Авторитет Арістотелівської концепції, відшліфованої класицизмом, похитнули романтики, – І. Франко наводить низку свідчень авторів (Ґете, Віланда, Міцкевича, Шевченка і ін.), що в епоху Романтизму переважає концепція Божого натхнення, навіть божевілля, невідомо-

[2] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 56.

го, ірраціонального начала творчості, зокрема поезії. Досить прихильно ставиться І. Франко до досліджень тогочасних психологів, зокрема Макса Дессуара, який задекларував подвійність свідомості – вона має верхній, так би мовити повсякденний, пласт, і нижній, прихований, де накопичуються різні враження, почуття та емоції. Вони проявляються в моменти великих зворушень, важкої хвороби, неординарних обставин, – це "гніздо "пересудів" і "упереджень", неясних поривів, симпатій та антипатій" [3]. Подібне "гніздо" є у кожної людини, де ховаються враження й емоції усього життя, хоча не кожний може ними користуватися. "Та є люди, – пише І. Франко, – котрі мають здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах. Отсі щасливо обдаровані психологічні крези і копачі захованих скарбів – се й є наші поети" [4]. І знову натикаємось на несвідоме, загадкове явище, яке називається "еруптивність" свідомості, тобто творчий злет, вибух нижнього пласта, який раціонально пояснити неможливо. Однак оформлення цього "вибуху", зміст і композиція поетичного твору повинні бути "обдумані, розважені й розмірені" – І. Франко переконаний, що геніальності надто мало для досконалого твору, якщо він не є "ділом розуму": "Повна гаромонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова, таких, як Гомер, Софокл, Данте, Шекспір, Гейне і небагато інших" [5]. Очевидно, що І. Франко схильний поєднувати ірраціональне та раціональне пояснення джерела творчості, хоча іноді проступають явні симпатії до його раціонального пояснення.

Обидва напрями розуміння джерела творчості й творчого процесу мають в основі визнання, що творчість – це не лише особлива діяльність людини, а насамперед – спосіб її життя. На таких засадах вибудовує своє розуміння цього найзагадковішого феномена молодий І. Франко – дослідник фольклору, що видно у праці "Як виникають народні пісні?" (1887). Романтичне захоплення збирачів фольклору у багатьох країнах Європи І. Франко пояснює тим, що "це доба аматорства й еклектизму: збирачі шукають в народній пісні лише форми, яка б обновила застарілі й закостенілі в псевдокласицизмі форми сучасної їм літератури – шукають безпосередній вираз натури, виклад простих, але сильних почуттів" [6]. Незважаючи на те, що перші опубліковані тоді збірки є еклектичними, тексти для них упорядники добирають тенденційно. І. Франко оцінює роботу таких збирачів позитивно, адже вони започатковують етнографію – ту галузь історії культури, що досліджує самобутність традиційного світогляду певного народу.

---

[3] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1979. – Т. 21. – С. 62.

[4] Там само. – К., 1981. – Т. 31. – С. 62–63.

[5] Там само. – С. 65.

[6] Там само. – К., 1980. – Т. 27. – С. 58.

У цій статті автор підходить до постановки вагомого, чи не найважливішого для науки етнографії питання: як виникають і звідки походять народні пісні? Уже перші їхні публікації відкрили перед дослідниками "цілий світ таємних духовних зв'язків, вікових течій і взаємних стосунків", де "якийсь окремий народ, а цілі століття найрізноманітніших впливів і зв'язків залишили свої відбитки і що це є скоріше великий геологічний шар, де упереміш знаходяться чи то збережені в цілості, чи то до невпізнання зруйновані і твори місцевого життя, і тисячі мандруючих пам'яток…" [7].

Констатуючи, що дослідження такого виду необхідне для всіх народів, оскільки лише спільними зусиллями можливо розгадати таємницю народної творчості, І. Франко робить спробу пояснити певні нюанси щодо проблеми походження українського фольклору: "Український народ пояснює походження українських пісень міфологічно. Авторами народних пісень є морські люди, що співають їх, плаваючи по хвилях. Чумаки, що працюють біля моря, добуваючи сіль, підслухують ці пісні і приносять їх на Україну [8]. Аналізуючи пісню про те, що "співаночки" автор збирав у лісах і борах, а розсіває їх у полі, І. Франко висловлює переконання, що "оповідання й пісня вказують тут на одне з джерел поетичної творчості взагалі, на запас вражень, які знаходить людина в природі (над морем, в горах, лісах і т.д.)" [9]. Але залишається нерозгаданою таємницею, як саме із таких вражень виникають пісні, що впливає на те, що якраз такі "співані" враження стають народними.

Цікаво, що відповідь на поставлене запитання І. Франко шукає в контексті епохи Просвітництва, коли все можна було раціонально пояснити. Він виходить із того, як творить сучасний йому митець-поет. Такий автор "свідомо" вибудовує поетичний твір, "відбирає" предмет, найвідповідніший його поетичній вдачі, характерові його таланту, намагається глибоко вивчити цей предмет, опанувати його "вдумуючись" і вслухаючись у нього, щоб згодом "заповнити його рамки, так би мовити, викристалізованим змістом свого власного "Я" [10]. Отже, напрошується висновок, що кожна "професійна поезія" тим досконаліша, чим детальніше відображає свою добу та обставини виникнення, а також погляди, цінності, ідеали самого її творця. Такі міркування цілком відповідають вимогам теорії класицизму – панівної в епоху Просвітництва. У кожному зразковому творі помітна індивідуальність митця.

Щодо народних пісень, то така теорія, на думку І. Франка, взагалі неприйнятна. Детальніше знайомство з фольклором переконує, що там досить складно віднайти риси епохи чи авторської індивідуальності. Народ-

---

[7] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 60–61.

[8] Там само. – С. 61.

[9] Там само. – С. 61-62.

[10] Там само. – С. 62.

ні пісні – колективна творчість – переконаний І. Франко: "Народний поет творить свою пісню з того емоційного та ідейного матеріалу, яким живе вся маса його земляків […] Його пісня є, отже, певним виразом думки, вражень та прагнень цілої маси, і тільки таким чином вона стає здатною до сприйняття і засвоєння її масою" [11].

Народні пісні, отже, постають під впливом сильних переживань, вражень від оточення, викликаних незвичним фактом чи явищем. Джерелом первісних епічних мотивів є "відсутність межі між сприйняттям і дією, та надзвичайна живість і різкість проявів почуття", а не багатство фантазії первісної людини, що живе у безпосередньому зв'язку з природою. Фантазія у первісної людини вельми убога, оскільки в неї недостатньо розмаїтих вражень. Отже, не фантазія, а "всякий незвичайний факт, незвичайне явище збуджує розум до найвищого ступеня, виявляється в криках, рухах, стрибках, жестах і звертаннях, які, посилюючись завдяки своїй масовості, переходять у пісню" [12]. З цього джерела, вважає І. Франко, випливали і первісні релігії, і обряди, і пісні. Первісна поезія була, на його думку, колективним вибухом почуттів, збірною імпровізацією, яку одночасно і співали і танцювали, і мімікою й жестами зображали. Свідченням цього є розповсюджені обрядові пісні, у них змішано оповідання, лірику й драму, вони відтворюють усі загальні прояви "святого шалу". І. Франко переконаний, що з плином часу остигали почуття і залишався лише зміст, який перейшов у пісню: лірично-епічно-драматична імпровізація стає піснею, потім епічною повістю. З цього кореня розвинулася не тільки народна поезія, але й поезія артистична: епопея, лірика та драма, а також міфологія. Отож епіка "переважно йде слідами реальних фактів" [13]. Цікаво, що І. Франко заперечує цілий напрям досліджень школи етнографів, які виводили поезію з міфа. Він переконаний, що джерелом міфології став саме народний епос. Мотиви народних пісень набували нових форм, змішуючись з іншими мотивами інших народів, "шліфувалися" в "артистичній" поезії, але "протягом сторіч виробилася скарбниця понять, уявлень і форм, значною мірою спільна для всіх народів нашої раси, в сфері якої обертається кожний народний поет, з якої найбільші поети-художники всіх часів і народів видобували метал, що, переплетений у їхніх геніальних умах, робив шедеврами людського духу…" [14].

Такий детальний аналіз досить ранніх поглядів І. Франка переконує, що у подальших студіях джерел творчості та особливостей творчого процесу мислитель тільки поглибив, розширив і дещо вдосконалив висловлені у цій праці думки та висновки. Через три роки, аналізуючи "Тополю"

---

[11] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 62.
[12] Там само. – С. 63.
[13] Там само. – С. 64.
[14] Там само.

Т. Шевченка (1890), І. Франко підтверджує, що поетична творчість, зокрема, як найзагадковіший і найвпливовіший феномен, є предметом дослідження і психологів, і істориків літератури. "Психологія,… підходить до вияснення творчості поетичної з внутрішнього, індивідуального боку, а властиво, старається з творів поетичних проникнути в глиб душі поета. Вона аналізує і оцінює багатство його фантазії, якість і пластику його виображень, силу і живість його чуття, склад і обширність його інтелігенції і з усього сього старається зміркувати, що вніс поет в свої твори від себе самого, що є властивим даром природи, властиво оригінальне в його творах. Вона слідить не раз почини тих дарів у давніших поколіннях і вказує певні родові риси, котрі так або інакше розвилися в натурі поета і вплинули на його уподобання, а не раз на весь напрям його думок і праці" [15].

Ці роздуми перегукуються з теорією про архетипи колективного несвідомого, яку сформульовав учень З. Фройда, психоаналітик К. Юнг на початку XX ст. Підтверджують цю думку і подальші слова, навіяні І. Франкові працями професора Еріха Шмідта, який переконував, що історія літератури має бути частиною історії розвитку духовного життя народу. Український філософ резюмує, що поетичну творчість віденський професор трактує "як здобутки духовної, творчої праці цілих поколінь". І навіть більше: І. Франко стверджує, що "конечно мусимо бачити в цілім величезнім засобі літературних мотивів, образів і форм спільний, загальнонародний, а далі й загальнолюдський фонд, котрим свобідно користується кожний писатель і кожний народ по мірі своєї спосібності і культурності…" [16]. Як бачимо, "колективне несвідоме" І. Франко поширює на "загальнолюдський фонд", і на підставі цього воліє не робити різниці між усною народною творчістю і "писаною літературою", адже вони випливають із одного джерела – "розвою духовного життя". Історично-культурний розвиток народів, на думку І. Франка, є підґрунтям появи нових форм літературної творчості, які, поза сумнівом, є свідченням пов'язаності митця з життям і світоглядом своєї епохи. У праці "Теорія і розвій історії літератури" (1909), стверджуючи, що "література – се найвищий вицвіт цивілізації, найкраще її мірило", І. Франко аргументує свою думку саме тим, що з появою письма "до нас починає промовляти душа чоловіка безпосередньо, устами до уст, і ми відразу здобуваємо можність заглядати в душу, в чуття, змагання, радощі й смутки прадавніх, давно загиблих і забутих поколінь"[17]. Тут "колективне несвідоме" виступає вже як душа з усіма її атрибутами.

Поряд з колективним несвідомим і його архетипами І. Франко ставить вплив оточення, умов життя автора, "чутливість" його власної душі. У

---

[15] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1989. – Т. 28. – С. 73.

[16] Там само. – С. 74.

[17] Там само. – К., 1978. – Т. 16. – С. 383.

визнанні такого впливу як джерела творчості він бачить важливу роль німецьких дослідників, насамперед Гердера, не применшуючи заслуги Ґете й Шіллера, а також Лессінґа: "Та за Гердером стоїть заслуга, що звернув уперше увагу на природу і людське чуття як на джерело всякої поезії і ся ідея стала провідною думкою т.зв. романтичної школи не лише в Німеччині, але скрізь по Європі"[18]. Ґете і Шіллер у своїх спогадах і листах продемонстрували щільний зв'язок твору і творця, "сучасники уперше могли заглянути в духовну робітню великих поетів… Ідея тісного зв'язку твору з творцем, а творця з окруженням виступила тут уперше ясно…" [19]. Ці спостереження дають змогу І. Франкові зробити висновок про національний характер творчості, де позначається не лише вплив колективного, загальнолюдського, а й найближчого оточення, дійсності, в якій живе митець. Підкреслено такий висновок і в рецензії І. Франка на видання Володимира Гнатюка "Коломийок" (Т. ІІ. – Львів, 1906). Критик називає коломийки, що їх принагідно співають селяни, "перлинами великого намиста", частинами "великої епопеї сучасного народного життя", що, зведені в систему, складаються на його широкий образ". "Все се […] наповнює нас правдивими гордощами, коли в тім поетичнім дзеркалі бачимо здорову, чисту та так рухливу і невтомно творчу душу нашого народу"[20].

Думку про реалістичне, цілком осяжне джерело творчості неодноразово стверджує І. Франко і в листах до Ольги Рошкевич. У його розумінні – це талант, темперамент, фантазія та інші психічні феномени, які досліджує психологія творчості. Відчувається вплив атмосфери позитивізму, як уже згадано вище, прагнення пояснити все раціонально. Так, у листі за 26 грудня 1878 р. І. Франко пише О. Рошкевич: "Талант – се, властиво, більша вразливість нервова на певні враження і більша спосібність задержувати ті враження і викликувати їх наново, – се значить – талант – се темперамент […] Значить, треба передусім уміти обсервувати життя, видіти більше і живіше, ніж другі, – а відтак треба уміти відживити і впорядкувати тоті враження на папері. Ось і талант повістярський. Перший пункт далеко важніший від другого" [21]. Що таке "більша вразливість нервова", довідуємось із листа до Уляни Кравченко за 14 листопада 1883 р., де критик роз'яснює, що до "написання доброї повісті треба не тільки сили чуття, але також сильної і ясної фантазії, котра би все, що там описується, докладно представляла авторові перед очі" [22]. Крім того, потрібні глибокі знання, "очитання в повістевій літературі других народів", а найголовніше – знання людського серця, уміння знайти дорогу до серця іншої людини. Климентина

[18] Франко І. Зібр. тв. : у 20 т. – К., 1955-1956. – Т. 16. – С. 391-392.
[19] Там само. – С. 395.
[20] Там само. – С.149.
[21] Там само. – К., 1986. – Т. 48. – С. 135.
[22] Там само. – С. 369.

Попович (у листі, написаному бл. 4 травня 1884 р. доводить, що в ліричній поезії найцікавішим є "відраження особи поета", "… частина його серця, його живої крові і його нервів, котру він вложив у свою поезію" [23]. Проте застерігає І. Франко, що не варто надмірно фантазувати, тобто цілком "відриватися" від реалій життя. Головне – передати світ таким, яким він постає перед митцем, "викликати в душі читача живі образи тих людей і речей, які поет змальовує, ними будити такі ж почуття, які "проймали душу" самого митця: "Не в тім поезія, щоб зложити докупи неглупі вірші. Треба в них малювати життя людське. А щоб могти малювати те життя /не говорити про життя/, на те треба любити людей, пильно і з любов'ю придивлятись і прислухуватись їм, вглиблятись в їх горя і радості, їх думи і надії, і все те показувати нам щиро, простими, але образовими словами, без проповіді і моралізування" [24].

На основі відображення життя, заглиблення у любов до людей І. Франко визначає кілька видів поезії. Він покликається на Шіллера, який помітив відмінність своєї поезії від творів Ґете, поділивши поезію на наївну і сентиментальну, або рефлексійну. Наївна поезія, на його думку, не допускає відстані між уявою і виразом, між почуттям і словом, фактом і наслідком. Вона конкретна, не прагне заглибитись у явища, намагається знайти "якнайпластичніший" вираз для почуття чи уяви. Рефлексійна поезія виходить із аналітичної думки, праці розуму, поет використовує абстрактні, далекі від конкретики слова, "мусить натужувати свою фантазію для підшукування різних фігуральних виражень і порівнянь" [25]. Згодом у статті "Леся Українка" (1898) І. Франко вже виділяє види поезії як ідейну і тенденційну, стверджуючи, що найкращі твори Лесі Українки ідейні, тобто в їх основі лежить живий образ, факт, враження, чуття автора. Заглиблюючись фантазією в образ, автор намагається викликати такий же в душі читача, змусити відчути його сутність, його зв'язок з цілістю життя, піднести в ньому все типове, ідейне. Поет ідейний, до яких належить і Леся, "має ключ до скарбниці наших найглибших зворушень" [26].

Тенденційний же поет, вважає мислитель, виходить від певної соціальної, політичної чи взагалі теоретичної тези, яку хоче розповсюдити. Підібрані ним поетичні образи заміняють "розумові аргументи", вони наче ілюстрації до тексту, його пояснення. Такий твір, на думку І. Франка, "блищить, а не гріє, значить, не осягає того, що повинна осягти справжня поезія" [27]. Для справжньої поезії не досить краси поетичної форми, нагромадження естетичних і гарних образів, комбінації гучних слів – усе це тільки

[23] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1986. – Т. 48. – С. 423.
[24] Там само. – К., 1980. – Т. 28. – С. 92.
[25] Там само. – С. 23.
[26] Франко І. Зібр. тв. : у 20 т. – К., 1955. – Т. 17. – С. 254.
[27] Там само. – С. 255.

тоді творить справжню красу, коли є частиною вищої цілості – духовної краси, "ідейної гармонії". "А тут, – резюмує мислитель, – як і на кожнім полі людської творчості, головним, рішучим моментом є власне та душа, індивідуальність, чуття поета" [28].

У вже згадуваній і досить знаній праці "Із секретів поетичної творчості" І. Франко, ґрунтовно заглиблюючись у загадковість творчості, зокрема в її психічні основи, намагаючись збагнути й висвітлити роль свідомого й несвідомого у поетичній творчості, розглядає також закони асоціації ідей і прикмети поетичної фантазії, естетичні основи творчості, порушує вельми цікаве питання про зв'язок геніальності з душевними хворобами. Його дослідження було вельми актуальним – над цими питаннями розмірковувала тоді вся Європа. Багато спостережень І. Франка перегукуються з дослідженнями представників школи психоаналізу, зокрема з теорією сновидінь, асоціацій, несвідомого тощо.

Отже, розуміння джерела й природи творчості (особливо в галузі художньої літератури), що досі є важливою проблемою філософії творчості, І. Франко збагатив своїми плідними спостереженнями, які висвітлюють багато загадкових моментів цього феномена.

[28] Франко І. Зібр. тв. : у 20 т. – К., 1955. – Т. 17. – С. 255.

Людмила БЕЛІНСЬКА

ІВАН ФРАНКО ТА НАДДНІПРЯНСЬКІ ПОЛІТИЧНІ ЕМІГРАНТИ[1]

Внаслідок переслідування українського національного руху у Наддніпрянській Україні його центр ще наприкінці XIX ст. перемістився в Галичину. Після емського указу (1876) наддніпрянські письменники почали регулярно дописувати до галицької преси і друкуватися у Львові. Галичанам стали відомі твори П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, О. Кониського, В. Антоновича, М. Коцюбинського, Марка Вовчка, Б. Грінченка та ін. Заборонена царатом українська літературна думка розвивалась у Галичині, де виходили у світ стало видавані коштом та за участі східних українців часописи "Зоря", "Правда", "Життя і Слово", "Народ". Завдяки фінансовій підтримці наддніпрянців М. Драгоманов, О. Кониський, Д. Пильчиков заснували 1893 р. Літературне товариство ім. Шевченка, згодом реорганізоване в Наукове товариство ім. Шевченка[2].

У XIX ст. національний рух у Галичині стояв на ґрунті самоутвердження та визнання національної єдності українців Галичини і Наддніпрянщини. Він мав чимале значення для Наддніпрянської України. Галичина, незважаючи на важкі умови власного національного життя, стала центром інтелектуального життя, культурним арсеналом, де створювалися й удосконалювалися засоби національного, культурного і політичного відродження народу. Водночас великий стимулюючий вплив на розвиток політичного світогляду галичан справили твори Т. Шевченка, П. Куліша, творчість І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, журнал "Основа"[3]. Наддніпрянські письменники, позбавлені можливості друкувати свої літературні твори українською мовою, видавали їх у Галичині. Наддніпрянці

---

[1] *Першодрук:* Качмар Л. Іван Франко та наддніпрянські політичні емігранти / Людмила Качмар // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 114–120.

[2] Yaremko M. From Separation to Unity. – Toronto ; New York ; Paris, 1967. – S. 150.

[3] Якимович Б. Книга. Просвіта. Нація. Видавнича діяльність Івана Франка у 70–80-х роках XIX ст. – Львів, 1996. – С.202.

надавали фінансову допомогу галичанам у заснуванні всеукраїнського органу літературно-громадського журналу "Правда" (1867–1880), Літературного товариства ім. Т. Шевченка. Галицькі народовські видання, що відкрили свої сторінки для виступів духовної еліти Наддніпрянщини, стали загальноукраїнською трибуною для пропаганди національної ідеї. Участь галичан у головних галицьких виданнях сприяла пожвавленню національного руху в краї, його виходу за межі вузького провінціалізму, на всеукраїнські обшири. І. Франко та В. Левицький (Василь Лукич) видавали альманах "Ватра" (1886–1887). У ньому були вміщені твори наддніпрянських та галицьких українських письменників: І. Франка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, Б. Грінченка, М. Старицького, С. Руданського, М. Драгоманова, М. Сумцова. Заходами й коштом Н. Кобринської та Олени Пчілки, зокрема з допомогою І. Франка, у Львові 1887 р. вийшов жіночий альманах "Перший вінок". У ньому надрукували свої твори Ганна Барвінок, Л. Старицька, Дніпрова Чайка, Леся Українка, з галичанок – Уляна Кравченко, М. Рошкевич, А. Павлик, О. Франко.

У Галичині обговорювалися важливі питання українського культурного і політичного життя, кристалізувалась національна ідеологія. Наддніпрянська Україна продукувала передовсім ідеї, а в Галичині була можливість впроваджувати їх у життя. Галицьким українцям Наддніпрянщина давала усвідомлення власної сили, яку можуть мати сини великої нації, частина тридцятимільйонного народу[4]. Ідею єднання Наддніпрянщини й Галичини проголосив Пантелеймон Куліш у "Соборному посланії галичанам".

Активізація українського політичного руху в Наддніпрянській Україні на початку XX ст., діяльність Революційної Української Партії (РУП) викликали відповідну реакцію царського уряду. Виникла реальна небезпека ув'язнень та заслання до Сибіру. Порятунком могла слугувати політична еміграція в Галичину. Наддніпрянці враховували географічну близькість Галичини, спільний австро-російський кордон. Окрім того, така близькість принаймні частково давала змогу нелегально транспортувати в підросійську Україну літературу, яку видавали в Галичині та на Буковині.

Шлях еміграції вказав Дмитро Антонович. Першими українськими емігрантами були Євген і Катерина Голіцинські, які у Львові перебували від січня 1902 р. [5]. Влітку 1903 р. до них приєднався Володимир Винниченко, який зберіг свій літературний і партійний псевдонім "Деде". Його шлях до еміграції відображав історію революційної діяльності цілого покоління української молоді. За участь у студентських виступах В. Винниченка відрахували з юридичного факультету університету ім. св. Володимира у Києві, без права поновлення у вищих навчальних закладах Російської імперії. За-

[4] Лозинський М. Галичина в життю України. – Відень, 1916.

[5] ЦДАВО України. – Ф. 3807. – Оп. 2. – Спр. 34. – Арк. 337.

лишивши самовільно примусову службу у війську, Винниченко емігрував до Львова[6]. У листопаді 1903 р. сюди прибули Михайло Ткаченко (Хвиля) та його дружина Наталка. У "мельдунковій" картці він записався під псевдонімом "Павло Романович". До Галичини емігрував Олександр Скоропис-Йолтуховський, Василь Мазуренко, Михайло Русов. До львівських емігрантів приєдналися Петро Канівець, Настя Грінченко, Марія Виноградова, Микола Сахаров, Володимир Фідровський, Микола Гмиря, Павло Крат, Володимир Степанківський, Борис Камінський, Прокіп Понятенко, Симон Петлюра, Андрій Жук, Микола Порш та ін.[7].

Основу наддніпрянської політичної еміграції становили члени РУП. Інші політичні партії Наддніпрянщини тільки зароджувались і активно себе ще не проявили. Винятком була лише Українська Соціалістична Партія, члени якої теж перебували на еміграції в Галичині, видавали газету "Добра Новина" і тісно співпрацювали з рупівцями. Дмитро Дорошенко згадував, що на різні зібрання рупівців "з'являвся Богдан Ярошевський, дуже симпатичний українець польської культури, що утворив УСП, яка пізніше злилася з РУП". У Львові він був відомий під псевдонімом "Конашевич".

З політичними діячами, галицьким суспільством загалом наддніпрянці налагоджували стосунки не відразу. На їхні взаємини накладали свій відбиток, з одного боку, російська культура і виховання – і з іншого – австрійсько-польська; існувала різниця у віросповіданні, мові, звичаях. За словами Дмитра Донцова, "положення між Західною і Східною Україною завше було об'єктом спору між двома культурами: західноєвропейською і московською"[8].

Ще більше посилювало ці відмінності та ускладнювало консолідацію національного руху розходження у політичних програмах та різниця в соціальному складі. М. Грушевський справедливо вважав, що "наддніпрянські і галицькі українці можуть стати двома окремими націями, подібно до того, як це сталося з сербами і хорватами", якщо вони "не докладуть свідомих зусиль" для об'єднання[9].

Галичан відштовхував соціал-демократичний світогляд наддніпрянських емігрантів, а останні не поспішали шукати співпраці з несоціалістичними партіями. Тому у своєму емігрантському житті наддніпрянці трималися разом, окремою колонією. Незважаючи на захоплення галицькими конституційними свободами, вони важко звикали до Галичини, жили своїми партійними інтересами. Львів багатьом спочатку не сподобався, навіть зовнішньо: "Вузенькі покручені вулички, мізерні жидівські крамнички з їх

---

[6] ЦДІА України у м. Києві. – Ф. 274. – Оп.1. – Спр. 572. – Арк. 207.

[7] Симон Петлюра в молодості. – Львів, 1936. – С. 38.

[8] Донцов Д. Модерне москвофільство. – К., 1913. – С. 3.

[9] Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX ст. – К., 1996. – С.81.

польськими написами здалися нам такими провінційними в порівнянні до Києва, з його широкими вулицями, пишними бульварами, великими церквами, з їх золотими банями, з густою зеленню міських парків. Самий розмах київського життя, рух на вулицях, блискучі вагони електричного трамваю, величавий Дніпро – все це давало в наших очах перевагу Києву"[10].

Незвичне середовище підсилював статус політичного емігранта. Як писав Ол. Скоропис-Йолтуховський, "...політична еміграція для кожного емігранта особисто є нещастям сугубим. Якщо звичайний емігрант добровільно йде на те, щоб зростися з новим ґрунтом, то емігрант політичний йде проти законів природи: він, вирваний з рідного оточення, не хоче зростися з новим, свідомо його не визнає. А дійсність тисячами ниток обсотує його, втягає в себе, впливає на його тіло і дух. Мусимо визнати, що поняття політичної еміграції є майже синонімом деморалізації"[11].

Наддніпрянські політичні емігранти, як було вже згадано, трималися разом: оселилися "колонією", винайнявши у польської пані декілька кімнат на вул. Курковій (сьогодні вул. М. Лисенка), 10. Для більшої економії жили по декілька осіб в одній кімнаті. У кімнаті на першому поверсі разом із Симоном Петлюрою жили Прокіп Понятенко, Володимир Фідровський. Поверхом вище – Дмитро Антонович, ще на іншому – подружжя Ткаченків. До них часто приходили Л. Юркевич, М. Сахаров, Н. Грінченко, М. Порш, П. Канівець, Голіцинські.

Помешкання на Курковій, 10 були місцем зборів та засідань емігрантів. Продовжуючи традиції революційної боротьби, як і в Наддніпрянщині, а також через ощадливість, вони збиралися для обговорення актуальних питань, для дискусій у когось удома, хоча за галицькими звичаями належало наймати для цього приміщення. Як писав М. Залізняк до товариша з України, "тут не прийнято по хатам ходити, якщо хочеш когось побачити, йди на місце зборів"[12].

Про одні з таких зборів згадував Дмитро Дорошенко, коли був у Львові на курсах українознавства 1904 р. Наддніпрянці, на відміну від галичан, які жили в умовах свободи слова, мало звикли до прилюдних дискусій, тому приїхавши на курси, мовчки слухали дискусії і виступи. На збори запрошували соціал-демократів – галицьких, наддніпрянських, російських. Головував на зборах переважно Юліан Бачинський. Як галицький соціал-демократ, автор "Ukrain'a irredent'a", він пропагував неминучість постання самостійної України. На противагу галичанам, наддніпрянці дотримувались гасла української автономії[13].

---

[10] Дорошенко Д. Спогади про давнє-минуле. – Вінніпеґ, 1949. – С.53.
[11] Скоропис-Йолтуховський Ол. Пам'яті Липинського. – Ужгород, 1931. – С.137.
[12] ЦДІА України у м. Києві. – Ф. 274. – Оп.1. – Спр. 572. – Арк. 207.
[13] Дорошенко Д. Спогади про давнє-минуле. – Вінніпеґ, 1949. – С.53.

Підтримали наддніпрянських політичних емігрантів галицькі соціал-демократи та члени "Молодої України". Найближчі стосунки зав'язалися з В.Левинським (від 1905 р. – член Закордонного Комітету РУП), Є. Косевичем, В.Темницьким, Т. Меленем, В. Старосольським, Р. Курбасом, А. Зелібом, М. Огородником, М. Ростковичем, М. Панейком, Л. Ганкевичем. Вони допомагали налагодити друкування літератури та її транспортування до підросійської України, часто безпосередньо самі перевозили нелегальні видання. Зближення двох українських соціал-демократичних партій можна пояснити тим, що діячі інших політичних партій, громадськість загалом, ставились стримано до соціалістичних ідей. УСДП була малочисельна, не мала такого підґрунтя, як у Росії. Більшості галичан, особливо інтелігенції, не був зрозумілим потяг наддніпрянців до соціал-демократичних ідей. Вони були переконані, що в Росії треба створювати самостійницькі партії[14].

На галицькій землі наддніпрянські емігранти вели замкнуте партійне життя і ширшої участі у місцевих суспільно-політичних подіях, за деякими винятками, не брали. Але згодом, зі збільшенням числа емігрантів, призвичаєнням до місцевих порядків вони дедалі активніше почали включатися у студентські страйки, боротьбу за самостійний український університет у Львові, різноманітні демонстрації і т. п. Все це привернуло увагу поліції. Департамент поліції повідомляв: "Із закінченням російсько-японської війни почався наплив до Галичини, у зв'язку з переслідуваннями людей, політично скомпрометованих, і які переховуються на тутешній території. Російська поліційна система наполягає на видачі осіб, які перебувають під політичним наглядом, і доставці їх за кордони галицькі"[15]. Старости повітів повинні були доповісти, чи є на території їхнього староства втікачі з Росії. Проте на запит галицького департаменту поліції – скільки осіб з підросійської України перебувають у Галичині без легальних документів, виданих російською владою, – надійшла нечітка відповідь.

Майже всі наддніпрянці продовжили своє навчання у Львівському університеті. Саме у Львові частково здійснилася мрія Симона Петлюри про освіту: у 1905 р. він записався вільним слухачем на філософічний факультет університету та прослухав лекції з історії України, української літератури, антропології на літніх університетських курсах.

Ці курси, так званий літній університет, організувало "Товариство прихильників української науки, літератури і мистецтва" на чолі з Михайлом Грушевським, щоб ознайомити студентів Наддніпрянської України з рідною історією та літературою. На університетських курсах дали згоду викладати Іван Франко, Кирило Студинський, Федір Вовк, Микола Ган-

---

[14] Ткачук А. Симон Петлюра. Політичний портрет // Київська Старовина. – 1992. – № 6. – С.64.

[15] ЦДІА України у м. Києві. – Ф. 274. – Оп.1. – Спр. 572. – Арк. 207.

кевич та ін. Хоч заняття тривали близько місяця і всього 90 годин, лекції таких відомих українських учених значно поглибили освітній рівень і розширили політичний світогляд слухачів. На курси записалися всі політичні емігранти, наддніпрянці, яким вдалося подолати паспортні труднощі; разом з галичанами їх було 135 чоловік.

У спогадах емігрантів азиль асоціювався з "галицькими соціал-демократами, галицькими журналістами, вічами, мітингами, лекціями в університеті і курсами українознавства – для тих, хто жили на тій Україні та про тую Україну мало що могли чути, читати і говорити"[16].

Найсильніше враження на наддніпрянських політичних емігрантів справила постать Івана Франка. Про це дуже емоційно і щиро згадує Наталя Романович-Ткаченко. "З постатей екран пам'яти висуває яскраво та рельєфно постать Івана Франка. .... Франко взагалі завжди уважно ставився до нас – емігрантів і охоче ставав до помочі в різних скрутних пригодах. Пам'ятаю, як одному з нас не пощастило знайти заробітку і він дуже бідував. Франко дав перекладати роман П'єра Лоті, хоч ще й невідомо було напевне, чи увійде той роман до видавничого плану "Спілки". Так дав, на власну руку, на власну відповідальність. Нас, емігрантів, завжди тягло до нього, вабила його блискуча ерудиція, дотепна бесіда, революційне успособлення. Чарували нас його поезії. Ми ходили на його відчити, залюбки навідувалися, вишукуючи якусь справу, до "льокалю" Товариства ім. Т. Шевченка, де в певні години завжди можна було його побачити (здавалося, що він там проводив цілий день)"[17].

Наталю Романович-Ткаченко запросив І. Франко до Наукового Товариства ім. Шевченка, де запропонував завершити переклад "Історії західно-європейської літератури" Стороженка. Очевидно, що вона радо погодилася. "Далі розпитував про умови мого життя, родинний стан, так просто і уважно"[18].

З тих пір вона дуже цінувала його батьківське ставлення. Франко був першим, хто розглянув і оцінив її літературні твори. "Це ви писали, ви? – питає Франко. Кілька днів тому я занесла йому перші проби: "Богиня революції", "Осінь", "До мами" – до ЛНВ. Франко перечитав і ось тремтить ціла істота – що він скаже? – То значить це ви писали. Я дозволив собі вирізати текст та й до друку.Чому не приходили? Я не знав як підписати ваші твори. І підписав Романович"[19]. Так з легкої руки Івана Франка Наталя отримала літературний псевдонім Романович-Ткаченко.

У спогадах вона писала: "Переді мною стояла Франкова постать, ла-

---

[16] Романович-Ткаченко Н. Доктор Іван Франко // Україна. – 1927. – Кн. 4. – С. 151-154.

[17] Там само. – С.151.

[18] Там само. – С. 152.

[19] Там само.

гідні очі радісно усміхалися мені, а тихий, розчулений голос бренить наді мною. – Дивіться ж, бережіть свій скарб, працюйте, пишіть”[20]. Настанову жінка виконала і стала письменницею.

Іван Франко запросив Наталю Романович-Ткаченко до себе додому, що за галицькою традицією було дуже високою честю. Д-р Франко жив тоді на вул. Понінського, 6. Відвідини відбулися в неділю. “Йде відчиняти сам Франко, у білій сорочці, білі штани по-селянськи, і груди розхристані. На столі рукописи, коректа.

– Варю собі каву, кулешу на обід і компот на десерт.

– Дивуєтесь, як я сам все потрафлю зробити – я селянський син.

– Революційні жінки відкидають домашнє господарство, тай я сам годен його одкинути для жінки, не гаразд жінці загибати в задимленій, чадній кухні та тим вбивати в собі людину, а іноді, як треба – для себе я це залюбки приймаю.

Почастував кавою. Кава була запашна і дуже смакувала.

– Це мене навчила польська пані, що приходить час від часу на два дні щось зварити. Люблю дуже, коли сам один у цілій хаті. Думи різні. А тут душа звільняється ніби від своєї звичайної одежі і така легка, що летить в незнані світи”[21].

Іван Франко розповідав Наталі Романович-Ткаченко про свої дитячі, юнацькі роки. Наголошував, що дуже важка проблема сполучити родинне життя з революційною діяльністю чи з творчістю.

Наступного разу в гості Франко запросив також Наталину маленьку донечку.

Так щиро, приязно і з розумінням ставився Іван Франко до наукових, творчих і побутових проблем “львівських наддніпрянців”.

З вибухом Першої світової війни наддніпрянські політичні емігранти, що на той час залишалися у Галичині, заснували Союз Визволення України (СВУ) – безпартійну організацію, що домагалась поразки у війні Російської імперії та створення незалежної Української держави.

На 1915 р. в німецькому та австрійському полоні опинилося до 50 тис. українців – вояків російської армії. У таборах Австрії та Німеччини завдяки допомозі СВУ було створено чотири табори з українських військовополонених. Серед них СВУ провадив велику просвітньо-освідомлюючу працю. Сталося так, що в неволі, за колючим дротом українці мали більше свободи, ніж у себе на батьківщині, яка належала Російській імперії.

У цих таборах освітньо-виховну працю провадили переважно українці з Галичини та Буковини. Упродовж одного, 1915 р., полонені прочитали майже всю українську літературу таборових бібліотек. Найбільше читали

---

[20] Романович-Ткаченко Н. Доктор Іван Франко // Україна. – 1927. – Кн. 4. – С. 152.

[21] Там само. – С. 153-154.

"Кобзар" Т. Шевченка. До творів галицьких письменників полонені ставились з недовірою. Твори Устияновича, Климковича, Могильницького часто віддавали непрочитаними як "чогось малопонятне"[22]. І мова і зміст не промовляли до наддніпрянських військовополонених. Пояснення і коментарі професорів, як називали галичан, теж не допомагали. Зовсім інакше ставилися наддніпрянські військовополонені до творів Івана Франка. Правда, Франкового "Мойсея" теж зрозуміли не одразу. Та виклади про Франка, його життя, світогляд, його діяльність – літературну й громадську, ілюстровані уривки з поетових прозових і поетичних творів – відразу зробили Франка для полонених зрозумілим і таким рідним, що твори ходили з рук до рук і дістати їх у таборовій бібліотеці було важко.

У червні 1915 р. у Фрайштадті почав виходити часопис "Розвага" і було організовано видавниче товариство імені І.Франка. На курсах декламації найулюбленішими були Франкові "Каменярі", "Наймит", "На суді". Його твори читали також на літературних сходинах. десята пісня Мойсея ("Добігало вже сонце гір") та "На вавілонських ріках" викликало бурю оплесків. З Франкових драм найулюбленішою було "Украдене щастя", з повістей – "Захар Беркут", з поетичних творів найбільше подобались "Лис Микита", "Коваль Басім", "Абу Касимові капці". Часто сиділи громадами і хтось один читав вголос "Лиса Микиту", час від часу громада сердечно вибухала сміхом[23].

Поетичні твори Франка були зрозумілішими, ніж прозові. Чудову поетичну мову І. Франко раз у раз наближав до загальноукраїнської. Особливо захоплювались Франком українські старшини. Вони дописували до таборових часописів і вклинювали цитати з Франкових творів. У таборі для старшин, що містився у Ганновер-Мюндені, І. Франко був найчитаніший.

Смерть поета у травні 1916 р. викликала невимовний жаль. Усі таборові організації присвятили його пам'яті вечори, концерти, вистави. Наголошували, що І. Франко був всеукраїнським поетом, боровся за самостійну Україну і був великим громадянином. Пізнати його творчість, вважали полонені, було б найкращим вшануванням пам'яті поета. Повертаючись з полону, наддніпрянці понесли з собою за Збруч піїтизм до І. Франка. Поруч з Тарасом Шевченком, Іван Франко був у їхніх очах найбільшим українцем.

Таким чином, опинившись у ще маловідомому галицькому середовищі, в умовах політичної еміграції та військового полону, українці з підросійської України змінили свій політичний світогляд на користь незалежної української держави. Завдяки особистості та творчості доктора Івана Франка вони пізнали Галичину.

---

[22] Сімович В. Франко й полонені українці з Наддніпрянщини. (Спогад із нагоди 20-ліття смерти поета) // Червона калина. Календар на 1936. – Львів, 1935. – С. 135-140.

[23] Там само.

Наталія ДЕМЧУК

КОНЦЕПЦІЯ ПОСІВУ БІБЛІОПСИХОЛОГІЧНИХ ЦІННОСТЕЙ (оповідання Івана Франка "Борис Граб": текстуальний аналіз)[1]

Нагромаджуючи інформацію, людство щораз гостріше відчуває потребу її належного осмислення. Парадокс полягає насамперед у тому, що суттєве збільшення можливостей і масштабів сучасного інформаційного поля, що мало б сприяти прогресові, подекуди унеможливлює його, з огляду саме на масштабність. Інформаційний бум III тисячоліття вимагає від людського мозку щораз інтенсивнішої активізації, не пропонуючи натомість дієвих практичних рекомендацій щодо такого прискорення. Особливо проблематичним є цей процес для індивідів, особистість яких лише формується, позаяк нескінченна множина документів потребує не тільки й не стільки формального ознайомлення, як їхньої дієвої трансформації.

Вочевидь, спростити ці завдання мали б учення й концепції сприйняття та осмислення чужого тексту. Адже "саме процес сприйняття чи "привласнення" і "споживання письмового тексту як художнього продукту є не менш загадковим явищем, а можливо, навіть і подією, ніж феномен народження тексту в мерехтливому мереживі гри літер, знаків, значень"[2], але, на жаль, "проблема взаємовпливу "читач – текст" і досі теоретично не розв'язана через очевидну неможливість теоретично осмислити і за допомогою понятійно-категоріяльної термінології окреслити всі тонкощі й відтінки рецепційного розмаїття"[3]. Отже, актуальність дослідження зумовлена тим, що збільшуючи масштаби посіву бібліопсихологічних цінностей, людство зобов'язане винайти і вдосконалений шлях його здійснення.

Питання рецепції аж ніяк не нове. Зважаючи, власне, на численні тонкощі цього процесу, науковці різних галузей знань неодноразово на-

---

[1] *Першодрук:* Демчук Н. Концепція посіву бібліопсихологічних цінностей (оповідання Івана Франка "Борис Граб": текстуальний аналіз) / Наталія Демчук // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 130–149.

[2] Зубрицька М. "Homo legens": читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – С. 182.

[3] Там само.

магалися пояснити його, аби згодом оптимізувати. На початку XX ст. саме питання рецепції було одним із наріжних каменів бібліопсихології [**1**][4], завданнями якої були: "1) перетворювати друковане, рукописне й усне слово із знаряддя взаємного нерозуміння на знаряддя взаємного розуміння; 2) з цією метою знайти наукові способи формулювання своїх особистих думок мовою не лише своєї, але й чужої психології; 3) науково організувати психологічну асиміляцію знань реальних замість словесних, тобто розуміння слів замінити знанням і розумінням реальності; 4) у такий спосіб перетворювати друковане, рукописне, усне слово на реальну і могутню зброю боротьби за істину і справедливість; 5) із цієї останньої мети зрозуміло випливає найбільш жорстока боротьба з тренуванням і муштрою, із усіляким "bourrages des cranes"[5].

"Процес письма передбачає процес читання як свій діялектичний корелят, і ці два взаємопов'язані акти вимагають двох різних виконавців. Тільки завдяки об'єднаним зусиллям автора і читача виникає такий конкретний та уявний об'єкт, як продукт розумової праці"[6], – отож вивчати слід і автора, і читача, власне, і читача, і автора. Саме тому одним із найважливіших розділів бібліопсихології є розділ, присвячений психології передачі від того, хто передає, до того, хто отримує. Власне, кого слід назвати тим, хто передає? Під цією дуже загальною назвою розуміють, по-перше, будь-кого, хто промовляє, корелятом якого є той, хто слухає, по-друге, будь-кого, хто пише, корелятом якого є той, хто читає. "Згідно із загально-прийнятим уявленням про цей процес, – стверджує М. Рубакін, – у кожному рукописному, друкованому, усному слові є зміст, який у них вклали раз і назавжди. Отже, мовлення є ніби посудина, у якій зміст може зберігатися аж до кінця віків, і кожен охочий може взяти цю посудину і випити з неї саме цей зміст. З точки зору бібліопсихології це зовсім не так, оскільки процес вкладання зовсім не те, що процес отримування…

Насправді зміст, який вклав у твір автор, завжди зазнає певних змін у процесі читання чи слухання. Чому відбувається саме так? Чи не захована причина такого явища у самому процесі слухання і читання… отже, слід вивчати і процес вкладання і процес отримання"[7]. Елементом, що безпосередньо й дієво впливає на два попередні, утворюючи із цього явища складний, закономірний процес, і з бібліопсихологічного погляду особливо важливий, є психологія підходу людини до людини в усякому пересуванні всілякої цінності по її траєкторії. "Уся книжкова справа складається з таких

---

[4] Тут і надалі посилання у квадратних дужках скеровують до коментарів наприкінці статті.

[5] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 43.

[6] Там само.

[7] Там само. – С. 29–30.

підходів, кількість і якість яких зумовлює кількісну та якісну характеристику книжкової справи як трудового процесу, починаючи від Автора і закінчуючи Летою. З точки зору бібліопсихології міжкнижкове та міжіндивідуальне, проте цілком соціальне явище просування словесних цінностей по їх траєкторіях потребує особливо серйозного вивчення, оскільки центр тяжіння всілякого успіху, всілякого значення, всілякого впливу друкованого, рукописного та усного слова знаходиться саме в співвідношеннях тих, хто передає, і тих, хто отримує"[8]. У цьому міжіндивідуальному соціальному явищі вагоме, а інколи й визначальне місце посідає теорія посіву бібліопсихологічних цінностей [**2**], у якому беруть участь три фактори: сіяч, насіння та ґрунт, на який їх кидають і в якому послідовно втілюються три основні закони бібліопсихології. "Посів – сукупність того насіння, яке закріпилося на ґрунті, у який його кинули, і проросло. Циркуляцію книг, траєкторія якої є перервною, слід неодмінно відрізняти від посіву…"[9].

Оскільки теорія посіву передбачає оперування основними термінами й положеннями бібліопсихології, окреслимо найважливіші з них. Насамперед, М. Рубакін розглядав процес читання як процес подразнення-збудження [**3**]. Зміна, що відбулась у подразненій речовині організму – енграма (запис). Записується (енграфується) все пережите організмом, будь-який прояв життя: і усвідомлений, і той, що відкладається у підсвідомості. Сукупність таких енграм-записів створює так звану мнему [**4**]. Більшість енграм у конкретний, окремо взятий момент існує в прихованому, латентному стані. Проте вони можуть бути активізовані – винесені у свідомість. Цей процес Семон назвав екфорією (тобто, оживання вже накопиченого досвіду, спровокованого повторною дією первісного збудника цілком, або лише якоїсь його частини). Обидва ці процеси є фізичними і психічними водночас, і саме в цьому твердженні полягає важлива особливість і перевага теорії та термінології Семона. "Особливо слід зазначити, що подразник, впливу якого зазнає організм, ніколи не буває простим – він завжди є складним: із навколишнього світу на нас діють цілі комплекси подразників. Діють безперервно й одночасно. Складний комплекс подразнення-збудження залишає після себе складний комплекс енграм"[10].

Перший основний бібліопсихологічний закон – закон Семона: усі одночасні подразнення в межах одного організму утворюють поєднаний симультанний комплекс збуджень, що зумовлює енграфування [**5**], у процесі якого виявляються зв'язки слова та реальності, тобто залишає взаємопов'язаний і настільки ж єдиний комплекс енграм… Між енграмами відбувається, образно кажучи, боротьба за виживання. Енграфування

---

[8] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 27.

[9] Там само. – С. 34.

[10] Там само. – С. 48–49.

залежить також від того, чи перебував організм у момент одержання енграми у відповідному внутрішньому енергетичному стані.

Наступний розділ вчення про мнему – вчення про явища мнематичного походження, які визначають усю поведінку індивіда в його особистому та соціальному житті. Це відбувається з допомогою тих оригінальних енграм, які запропонувала реальність. Мнематичні явища відіграють визначальну роль у процесі читання та слухання чужого мовлення. Вони – надзвичайно складний психічний процес відтворення реальності під впливом подразників, що надходять від літер і звуків, слів і фраз, тексту загалом [**6**].

Отже, мнема – поняття динамічне, а не статичне. "Мнема – так би мовити, потік неграм і екфорій. Енграми, як, зрештою і мнему, не можна розглядати як щось раз і назавжди зафіксоване, що не зазнає змін. Навпаки, динаміка життя робить мнему динамічною"[11].

Друге положення закону Семона: "Екфорично діє на симультанний комплекс неграм навіть часткове повернення того енергетичного стану, який зумовив енграфування цього комплексу"[12]. Окрім первісних мнем (тих, що утворилися безпосередньо внаслідок дії подразників реальності), існують також мнематичні енграми, оскільки екфорія теж енграфується. У процесі екфорування чітко виявляється асоціація енграм: оживання одного з елементів зумовлює оживання всіх інших, що належать до певного, одночасно сформованого комплексу. Такий їхній зв'язок між собою у межах одного комплексу і слід називати асоціацією, яка відіграє надзвичайно важливе значення у процесі читання та слухання. Повторення одних і тих самих енграм – запорука їхнього кращого запам'ятовування, оскільки залишає значно стійкіший слід. "Якщо ці енграми цілком рівнозначні, відбувається їхнього цілковитий збіг – повна гомофонія… З огляду на це, читання – низка таких гомофоній повних або часткових. Енграми, що екфоруються у цьому процесі, постійно порівнюють із первісними подразниками. Тобто читання – потік гомофоній. Отже, зважаючи на це, розуміння чогось функціонально завжди залежить від особистого досвіду індивіда, отже, від якісної та кількісної характеристики його мнеми"[13].

Другий закон бібліопсихології – закон Гумбольдта [**7**]–Потебні: "Людське мовлення, як і всі його елементи, аж до окремого слова, звука чи навіть букви, лише знаряддя збудження психічних переживань, відповідно з особливостями тої мнеми, в якій вони відбуваються, а не знаряддя передачі цих переживань. По-іншому цей закон можна сформулювати так: слово, фраза, книга не передавачі, а збудники психічних переживань у

[11] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 50–51.

[12] Там само. – С. 51.

[13] Там само. – С. 52–53.

кожній індивідуальній мнемі [**8**]"[14]. Із закону Гумбольдта–Потебні цілком закономірно випливає закон накопичення енграм, який М. Рубакін назвав законом І. Тена, оскільки саме цей позитивіст і дарвініст уперше сформулював ідею про потрійний характер накопичення енграм у мнемі.

Третій закон бібліопсихології – закон І. Тена [**9**] можна сформулювати так: енграми, що неперервно перетікають у мнему і зумовлюють якісний і кількісний бік екфорій, завжди перебувають у функціональній залежності, по-перше, від раси [**10**] , по-друге, від середовища [**11**] , по-третє, від моменту [**12**]. Особливості раси – явища спадкові. Зокрема, природні рефлекси. Особливості середовища є постачальниками оригінальних енграм, не спадкових, але таких, що можуть стати спадковими. "Момент завжди індивідуальний і в просторі, і в часі. Наповнення мнеми відбувається цими трьома шляхами"[15]. Отже, закон І. Тена підводить під бібліопсихологію фундамент соціологічний, подібно до того, як закон Р. Семона дав їй фундамент біологічний, а закон Гумбольдта-Потебні – психологічний.

Усі перелічені явища діють у процесі посіву бібліопсихологічних цінностей і в певний спосіб відповідають за кожен із його етапів.

Позаяк завдання бібліопсихології насамперед практичні, то теорія посіву бібліопсихологічних цінностей, як і будь-яка інша, потребує не лише теоретичного підґрунтя, але й аргументованих доказів, основа яких – практика. Одну із версій концепції цього процесу знаходимо в оповіданні Івана Франка "Борис Граб". Його інтерпретація цього явища цікава з огляду на кілька чинників: *по-перше*, йтиметься не про чергову теоретичну розвідку, із численними термінами, а про художній текст – оповідання "Борис Граб", метафорична образність якого – спосіб витлумачити складні теоретичні постулати; *по-друге*, що не менш важливо, розглядатимемо автобіографічний твір, що дозволить окреслити механізми рецепції автора, а, можливо, й ґенезу феномену його геніальності, який ось уже століття цікавить істориків, соціологів, врешті, психологів; *по-третє*, твір рясніє сентенціями, які без перебільшення можна вважати рекомендаціями для всіх без винятку учасників цього процесу.

Відповідно до однієї з основних настанов бібліопсихології, згідно з якою "примат змісту у теорії бібліопсихології повинен поступитися місцем примату читача; примат речі – примату тієї психіки, яку так чи інакше збуджує ця книга"[16], аби дослідити увесь процес, необхідно здійснити дослідження того ґрунту, у який падають зерна (I), сіяча (II), посіву (III), насіння [**13**] (IV).

I. Отже, передовсім, слід зважити на ґрунт, у який здійснюватимуть

---

[14] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 61.

[15] Там само. – С. 67.

[16] Там само. – С. 65.

посів – мнему [**14**] , а саме її склад. "Склад мнеми визначають ті оригінальні енграми, які знаходяться в мнемі. Ці енграми необхідно диференціювати за джерелами їхнього надходження, якими є: 1) спадковість; 2) соціальне середовище, або колективний досвід людства; 3) особистий досвід індивіда"[17]. Загалом мнему героя оповідання, не вдаючись у причинно-наслідкові зв'язки, що передували її формуванню, І. Франко окреслив на двох перших сторінках твору. Зокрема, соціальну мнему [**15**], а, точніше, оточення, що мало б її формувати, автор охарактеризував у двох перших реченнях: "Борис Граб був хлопська дитина. Батько його, заможний господар у підгірськім селі Д. коло Добромиля, віддав його, свого найстаршого сина, до школи спершу до Лаврова до василіан, а потім до Перемишля до гімназії"[18]. Спадкова мнема [**16**] Бориса Граба теж доволі чітка й зрозуміла: "Обдарований незвичайними здібностями, величезною пам'яттю, бистрим і ясним розумом, він із тими вродженими дарами лучив велику пильність і працьовитість, замилування до порядку і точності і вироблене гімнастикою та фізичною працею здоров'я та сильну будову тіла. Свій час умів він розділити так, що на всяку роботу, на всяку науку знаходив час і пору"[19]; "Наука в двох перших гімназіальних класах вимагала лише пам'яті, а не праці думок; для того Граб, обдарований такою надзвичайною пам'яттю, що всі виклади вчителів запам'ятовував відразу в школі, не вчився дома нічого"[20] [**17**] Окрім здібності до наук, Борис Граб вирізнявся вмінням наполягати на своєму: "Батько бажав, щоб син, скінчивши гімназію, йшов до духовної семінарії, але Борис уперся і пішов до Відня на медицину"[21]. Згідно із твердженням М. Рубакіна, "індивідуальна мнема [**18**] особливо цікава для бібліопсихолога"[22]. У цьому контексті особливо важливим є твердження про те, що "не знання, не переконання особи слід вважати засадничими елементами індивідуальної мнеми, а його емоції, почуття, афекти, прагнення і бажання"[23].

Прикметно, що бажання Бориса Граба істотно відрізнялися від прагнень його однолітків: "Ще в гімназії він з власної охоти навчився кількох європейських язиків, прочитав у кождім із них чільні твори літератури, які лише міг запопасти в такім непросвітнім городі, як Перемишль, але, крім того, живучи два роки у столяра, вивчився столярства, відтак у токаря токарства, а ще в сьомім класі не побоявся насмішок товаришів, ба й деяких

---

[17] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 67.

[18] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18. – С. 177.

[19] Там само.

[20] Там само. – С. 179.

[21] Там само. – С. 177.

[22] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 76.

[23] Там само. – С. 75.

учителів, але перейшов на квартиру до одного шевця і в заміну за підучування його сина вивчився й того, у школярів так погордженого, ремесла”[24]. Ще більш інтригуючим був спосіб, у який Граб проводив вільний час: “поробивши писемні роботи, коли були позавдавані, і відбувши дві-три години приватних лекцій (учив звичайно своїх товаришів-однокласників, і то так, що один або два платили йому по два гульдени місячно, а на вчіння сходився весь “сірий конець” класу), втікав із гурту і забавлявся по-свойому. Жив він у дуже поганій части міста, над невеличким потоком, обставленим по двох боках поруччями. Граб вилазив на те поруччя і ходив по нім, визувши чоботи. Поруччя було невисоке, півтора ліктя понад вулицею, але стояло на самім березі потоку, а берег був високий і стрімкий і стіною здіймався вгору на яких три сажні. Не було нічого легшого, як гримнути з поруччя в потік, якого дно було або болотяне, або вистелене грубим камінням. Понад оту пропасть ходив Борис цілими годинами; іншим світ крутився, коли лише з противного берега гляділи на нього, а йому байдуже. Та й поліція ніколи майже на заходила в ту часть міста, щоб була могла заборонити йому тої гімнастики”[25]. Така доволі нетрадиційна атракція виказує у героєві, по-перше, вміння зосередитися, по-друге, прагнення до чогось оригінального, по-третє, доволі спокійне ставлення до загальноприйнятої думки. Отже, проаналізувавши мнему Бориса Граба, вважатимемо, що він був доволі вдячним “ґрунтом”, у який можна, а головне, зважаючи на його прагнення, треба було “сіяти”.

II. Образ “сіяча” – вчителя Міхонського [**19**], постать якого вельми оригінальна й симпатична, окреслено теж доволі схематично, Франко не дбає про зайву деталізацію і не розповідає докладно історії його життя: “З принагідних натяків самого Міхонського та з оповідань інших товаришів він знав, що Міхонський був емігрантом із Росії, що одержав незвичайно широку освіту і готовився, мабуть, для далеко виднішої наукової кар’єри, ніж кар’єра бідного гімназіального “бельфера” в галицькім провінціальнім місті, і що якась незвичайна катастрофа викинула його з колії і прогнала в світ. Загнаний обставинами в глухе галицьке місто, не маючи надто щастя в родині, хоча мав молоду і незвичайно вродливу та веселої вдачі жінку і миленьку, гарну, як ангелик, донечку, він чув потребу хоч якої-будь духової, свобіднішої і шкільним регуляміном непрописаної роботи, і вдоволяв сю потребу працею над ширшим, свобіднішим розвиванням бодай одного, най здібнішого та найхарактернішого – як йому бачилось – із-поміж своїх учеників”[26].

Натомість Франко особливо акцентує на його вдачі (спадковій мнемі),

---

[24] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв.: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18 – С. 177.

[25] Там само. – С. 179–180.

[26] Там само. – С. 189.

стверджуючи, що "в нім було все немов навмисне зложене з суперечностей"[27], яких було кілька. По-перше, "незвичайно нервовий і чутливий, він умів бути терпеливим і повільним та лагідним. Усе в нім, від нерівного поквапного ходу і бистрого, але миготливого погляду, аж до методи навчання, приступної, живої і щиро предметової (він учив математики, логіки й психології), а заразом прибраного в якісь педантичні форми, в якусь дрібничкову формалістику"[28]; по-друге, "м'якого серця і доброї душі, він міг довести до розпуки ученика – хоч і здібного, але повільного, флегматика; лише нервові, прудкі, рухливі натури могли подобатись йому. А проте той сам чоловік з педантичною строгістю додивлявся до того, як ученик стоїть при таблиці, як держить крейду, як маже губкою, як кланяється, – і не вважав зайвим по десять раз на кождій годині навчати учеників методичності, повільного, але ясного думання, точності й економії у всіх рухах, поступках і ділах.

– Не надто квапся, не надто й гайся, нічого замного! – оце були його улюблені приказки"[29]; по-третє, Міхонський вирізнявся не лише методою викладання, але й демократичним ставленням до учнів, знову ж таки нетрадиційним для більшості учителів: "Моральність розумів він далеко ширше й гуманніше, ніж її розуміють звичайно гімназіальні вчителі та шкільні регуляміни. На всіх протоколах гімназіальних конференцій, де виключувано учеників за гру в карти, пиятики і зносини з дівчатами, стояло ім'я Міхонського в числі тих, що голосували против виключення, і то звичайно такий голос подавав він сам-один.

– Я не похваляю тих поступків, – говорив він, – але одно те, що вони все-таки не такі вже смертельні гріхи, щоб за них морально убивати хлопця, а друге те, що всьому тому в великій мірі винні ми самі, ми, вчителі. Займіть, зацікавте хлопця наукою, давайте йому з себе приклад справді духового, відданого науці життя, то він прилипне до вас усею душею і не подумає навіть про п'янство й карти. А щодо дівчат – ет, не варто й говорити те, що вже давно воробці повинні б на дахах цвіркати!"[30] [21, с. 189].

Отже, автор так само схематично відтворив соціальну й спадкову мнему Міхонського і, як бібліопсихолог, значно детальніше й послідовніше описав мнему індивідуальну.

Перш ніж перейти, власне, до процесу посіву, слід окреслити момент обов'язковий і абсолютно необхідний для того, аби посів був якомога успішнішим. "Підходом людини до людини, – стверджував М. Рубакін, – керує особливий закон бібліопсихології, глибокої практичної та теоретичної

---

[27] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв.: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18 – С 178.
[28] Там само.
[29] Там само.
[30] Там само. – С. 189.

важливості – закон консонансу та дисонансу [**20]**”[31]. Цей суттєвий чинник теж був у полі зору Франка. Коротко окреслено склад мнеми кожного з героїв, як ми вже зазначали раніше; спадкову й соціальну мнеми відтворено досить схематично, індивідуальну натомість відтворено чітко, з акцентами на тих моментах, які об’єднували їх, створювали консонанс [**21]**: “Лиш один учитель, Міхонський, хвалив Граба за те, заохочував і інших учитися ремесла і обік духової праці не занедбувати й фізичної, хоч, розуміється, надармо”; саме “намагання сполучити науку з фізичною працею звело Бориса докупи з Міхонським, який сам закликав його до себе до хати, часто розмовляв з ним і старався по змозі дати його думанню й науці живий напрям, вільний від шкільного педантизму й заскорузлості”[32]. Проте вирішальним моментом став випадок, коли Міхонський застав Бориса Граба під час його еквілібристики. На запитання: “Що тут робиш?”, Борис простодушно і водночас по-філософськи відповів: “А що ж маю робити?”[33]. Саме тоді Міхонський зацікавився занедбаним хлопчиною. У такий доволі нетрадиційний, художньо завуальований спосіб Франко констатує наявність взаємодії камертонів – необхідної передумови успішного посіву бібліопсихологічних цінностей. Адже подібно до того, як Борис відрізнявся від більшості учнів, Міхонський суттєво відрізнявся від більшості вчителів багатьма рисами, а найголовніше – вмінням захистити й довести свою позицію. Суттєво, що Міхонський розумів важливість консонансу, рецепційної настанови, адже насамперед “мусив освоювати його [Бориса Граба], добротою і ласкою з’єднати собі його повне довір’я”[34], створивши у такий спосіб для щонайкращого посіву відповідні кліматичні умови.

III. Два попередні чинники безпосередньо впливали на процес посіву бібліопсихологічних цінностей, мета якого – сформувати мнему [**22]**. Цей підрозділ статті доцільно, на нашу думку, викласти у вигляді чітко сформульованих тез, ілюстрованих художнім текстом (або навпаки), і причин для цього кілька: по-перше, оскільки завдання бібліопсихології – практичні, кожна розвідка у цій царині має на меті сформувати саме практичні висновки; по-друге, синкретичність бібліопсихології як науки, що існує на маргінесі кількох суміжних дисциплін, виявляється не лише в симбіозі їхніх основних теоретичних постулатів, але й у доцільності їх висновків для цих дисциплін, тож ці рекомендації становитимуть інтерес для всіх фахівців, так чи інакше залучених до процесу посіву бібліопсихологічних цінностей – формування мнеми. У цьому процесі, як і в будь-якому іншому, особливо важлива послідовність, що, власне, й перетворює безладні дії

[31] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 27.

[32] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв.: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18. – С. 177.

[33] Там само. – С. 179.

[34] Там само. – С. 182.

на ланцюг явищ, пов'язаних причинно-наслідковими зв'язками. Отже, всі запропоновані настанови є саме такими, оскільки виникають послідовно, доповнюють одна одну взаємодіючи і реалізуються саме у цій взаємодії. Звідси – перша настанова: *будувати мнему слід у певній послідовності, зумовленій передовсім ґрунтом – сумою первісних енграм*. Зрозуміло, що до зустрічі із Міхонським мнема Бориса Граба вже була наповнена, однак процес наповнення був безсистемним, тож у мнемі існували очевидні лакуни. Ніби керуючись законом консонансу, учитель насамперед заприязнився з учнем, а далі "узявся "цивілізувати" сього дикуна. Почав від того, що навчив його порядно ходити, просто, не перевалюючись з боку на бік, з піднесеним лицем, навчив кланятись, сідати, навчив тої акуратності й економії у всіх рухах, словах і поступках, що, як він говорив, повинна ціхувати розумного і практичного чоловіка. Він узявся робити з ним хатню гімнастику (тоді се ще була у нас нечувана новість), аби призвичаїти його до скорості, прецизії й грації в рухах. Він постарався і винайшов для нього інше, здоровіше помешкання, власне у столяра, і велів Борисові в вільних хвилях учитися столярства"[35]. Слово "цивілізувати", мабуть, найкраще відтворює те, яку саме мнему заповнювали у такий спосіб. Цивілізація – вищий прояв самоорганізації соціуму, отже, йдеться про мнему соціальну. Прикметно, що у цей період Міхонський не надто ангажував Бориса до читання: "Книжок поки що не давав йому ніяких. "Досить з тебе й шкільних, – говорив він. – На інші прийде черга потому. Тепер роби, на варстаті!"[36], що також є суголосним із загальною концепцією бібліопсихології, адже насамперед мнему слід наповнити первісними енграмами (продуктами подразнення-збудження реальності), аби потім оперувати ними у наступних мнематичних процесах. Звідси – друга настанова – *якомога більше наповнити мнему первісними енграмами* [**23**]. Третя настанова – *привчити до методичної праці, вміння володіти мозком* [**24**]. Саме у цьому, на думку Міхонського, полягає завдання учнів, саме цього вимагав він від учнів: "Ми з вами, як той біблійний Саул, що то пішов шукати загублених ослиць, а знайшов корону. Ми нібито ведемо вас шукати ослиць, ніби тих граматичних форм, алгебраїчних формул, історичних дат. А тим часом ні! Не о те ходить! Головна річ у тім, аби ви навчилися володіти своїм мізком… гімназія вчить вас володіти духовими органами, виробляє пам'ять, порядне думання, систематичність, а нарешті критичність. Отеє мета гімназії. Гімназія – се та ж гімнастика, лише на широкій духовій основі. Щоб ти, пройшовши її, був приготований узятися до всякої праці чи науки, що має заповнити твоє життя. Аж там, за дверима гімназії, почнеться те, що має придатися тобі

[35] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв.: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18 – С. 182.
[36] Там само.

в житті, правдива наука. Тут усе лише гімнастика”[37]. Наслідком цієї методичної праці, цього “вироблювання здібностей” мала б стати “найвища, найдорожча – здібність власного думання”[38]. Звідси – четверта настанова, співзвучна із завданням бібліопсихології – *навчитися формувати власну думку.* За цим Міхонський пильнував найдужче – почувши, що учень відповідає завченими напам’ять фразами, він “завдавав йому для проби таке питання, якого не було в книжці і на яке треба було відповісти з добрим намислом. Такими питаннями він випробовував здібність мислення у своїх учеників. І вже у кого побачив, що відповідь на питання виходить справді здобутком його власної, хоч і невеличкої духової праці, для такого мав велике поважання: “Власна думка! Власна духова праця, ось у чім властива ціль гімназії!”[39]. Проте саме ця, остання настанова є однією із найскладніших до виконання і для сіяча, і для того, хто є об’єктом посіву, оскільки, по-перше, залежить від якісного виконання всіх попередніх, по-друге, вимагає розуміння основних законів бібліопсихології. Отже, аж у п’ятому класі “бачачи, що хлопчина і фізично виробився, став здоровий, як дубчак, моторний та цікавий і що дух його доволі зміцнів і привик до методичної праці”[40], почав давати йому книжки до читання зі своєї бібліотеки. Розпочав із “азбуки людської цивілізації, від “Одіссеї”. Через кілька днів Борис переповів цю “безсмертну поему” “дитячим звичаєм підносячи більше чудесні та фантастичні пригоди, а поминаючи побутові картини”[41]. Натомість Міхонський зустрів його дивним запитанням про те, чи знайшов хлопець другу половину твору, подивований Борис просив і другу, на що учитель відповів: “Тут вона. В тій самій книжці. Візьми її і прочитай ще раз, а тоді розкажеш мені й другу половину”[42]. Розчарований такими “жартами”, Граб кілька днів не брався до твору, вважаючи, що зрозумів його, але згодом, присоромлений, узявся читати, проте тепер – по-іншому: “Тепер, знаючи її зміст, він читав її помалу. Живі побутові картини насували йому на пам’ять рівно живі картини того сільського життя, яким жив його батько, серед якого й сам він виростав відмалечку. Чим дальше вглиблявся в поему, тим більше блідли в його пам’ятіфантастичніпригоди та міфологічні дивогляди, а зате тим яркіше визначувалися картини сільського віча, возової подорожі польовими дорогами серед родючих нив, сільського празника, дівчат, що перуть шмаття на річці, гостини, саду, сільських ігрищ, життя пастуха в полі і т. ін… Живі спомини з власного життя

[37] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв.: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18. – С. 179.
[38] Там само.
[39] Там само.
[40] Там само. – С. 182.
[41] Там само.
[42] Там само.

додавали його оповіданню ще більше свіжості, ясності та виразу”[43]. У цьому уривку – художня інтерпретація закону Гумбольдта-Потебні [**25**], з якої – п’ята настанова – *проекцію твору слід будувати елементами саме цієї конкретної мнеми, взятої у певний момент дійсності, і що масштабніша мнема, то масштабніша й проекція.* Під час другого читання відбулася екфорія первісних соціальних енграм, що стала основою для проекції цього твору, мовою цієї окремо взятої мнеми, причому цю “половину”, втішений своїм відкриттям, Борис назвав цікавішою, аніж перша. Однак і ця “друга” версія твору, за словами Міхонського, – не остаточна, наразі Борис “не міг піднестися вище”. Тож утретє учитель радив Борисові прочитати її після матури: “пізніше, як ввійдеш у своє власне, практичне життя, як попробуєш і для себе сотворити свій власний матеріальний і духовий світ, тоді попробуй також іще раз прочитати “Одіссею”. Тоді побачиш ту нову її сторону”[44]. Лише поповнивши індивідуальну мнему численними первісними енграмами, а згодом – мнематичними енграмами, герой матиме змогу осягнути, “привласнити” цей чужий наразі для нього текст. “Ще маєш час на такі речі”, – настановляє Бориса Міхонський.

Наступний крок – збагнути твір як проекцію чужої мнеми й осягнути у такий спосіб її автора: “а потім ще далі розшириш горизонт і будеш питати: відки, у тодішніх людей і в отого таємничого Гомера взялася думка складати такі твори? І в такій формі? І такою мовою? І тисячні, тисячні подібні питання насунуться тобі, і тоді побачиш, як такий твір, частка життя великої нації, веде нас до студіювання того життя і виявляє на кождім кроці стільки ж безмежних горизонтів та нерозгаданих загадок, як і само життя”[45]. Борисові аж “у голові зашуміло” од тих несподівано відкритих перед ним перспектив, які направду були широкими; саме у такий спосіб, у такій послідовності можна наблизитися до розуміння мнеми соціуму [**26**].

Із цієї останньої настанови логічно висновується одна із основних, уже згаданих вище, тез бібліопсихології – скільки у книги читачів, стільки у неї змістів [**27**]. В інтерпретації Франка це звучить так: “Що для нас правдиве, для інших, пізніших, може бути вже не зовсім правдиве. Головна річ: відповідно поставити питання і дати на нього відповідь, згідну зі звісними нам фактами. Інші будуть мати більше фактів або розумітимуть наші факти не так, як ми, то й відповідь їх буде інша”[46]. Шосту настанову доцільно не ілюструвати текстом Франка, а запозичити із нього: *“Але на розвої тіла й розуму не кінчилась виховуюча діяльність Міхонського; розвій моральної істоти чоловіка займав у нього трохи чи не найважніше*

[43] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв.: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18. – С. 182.
[44] Там само. – С. 185.
[45] Там само.
[46] Там само. – С. 186

місце"[47]. Концепцію Рубакіна доволі часто спрощували, зводячи до її до теорії максимального інформаційного наповнення мнеми, проте насправді освіта задля освіти, як і теорія задля теорії не має сенсу. Кожна із мнем, окрім первісних енграм матеріального світу, має енграми мнематичні (похідні, утворені внаслідок численних екфорій), до яких належать уявлення про загальнолюдські цінності. Отже, мета посіву бібліопсихологічних цінностей – розвій моральної істоти.

"Посів", без сумніву, був вдалим: "треба було довгих літ систематичної та терпливої праці з боку вчителя та ретельного зусилля з боку ученика, щоб із сеї постанови, мов із зернятка, виплекати гарну ростину – чесну одвертість та правдивість характеру"[48]. Окрім потреби освіченості, затямив Борис засадничі моральні настанови: "Ученики зразу напівжартом прозвали його "Епамінондом", вичитавши в латинських виписах Шенкля речення про сього старинного героя, "qui ne joco quidem mentiretur" (що навіть жартом не говорив неправди). Під назвою "Епамінонда" знала Бориса вся гімназія"[49].

Безперечно, лише цими рекомендаціями методика посіву бібліопсихологічних цінностей не вичерпується, оскільки, по-перше, вони, зрозуміло, є загальними; по-друге, йдеться про ідеальну ситуацію, зокрема, зважаючи на наявність консонансу, зумовленого схожістю індивідуальних мнем; по-третє, зважаючи на конкретно визначену ситуацію, характеристики мнеми, кожен окремий посів слід доповнити необхідними чинниками. Рубакін застерігав від будь-якої уніфікації будь-якого засобу формування мнеми, оскільки первісним, а отже, й визначальним завжди є психологічний тип читача [**28**].

IV. Проблему останнього, проте не менш вагомого чинника – "насіння" [**29**] – ми вже частково розглядали у попередньому розділі. Згадаймо хоча б, що розпочав Міхонський із "Одіссеї". Отже, по-перше, лише тексти, що є проекцією оригінальних, максимально заповнених первісними енграмами авторських мнем, здатні подібно до снаряду запалити мнему читача [**30**]. По-друге, напрочуд зрозумілою у загальному контексті бібліопсихології є настанова Міхонського читати ці книги мовою оригіналу (на думку М. Рубакіна, мова – прояв соціальної мнеми). Осягнути мнему соціуму через художні твори його представників можна лише осягнувши мову як вияв цієї мнеми. Тож Борис Граб більшість творів класиків світової літератури читав в оригіналі, вивчивши латину, французьку, німецьку, італійську. По-третє, окрім чільних творів мовою оригіналу, Міхонський давав Борисові "докладні життєписи даних авторів, збірники їх листів,

---

[47] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв.: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18. – С. 189.

[48] Там само. – С. 190.

[49] Там само.

мемуари їх самих та їх сучасників”[50]. Ця позиція, без сумніву, становить проекцію основних вимог до посіву бібліопсихологічних цінностей, адже у такий спосіб учитель “приучував його [Бориса], з одного боку, розуміти всякий твір людського духу на основі того часу й тих живих людських взаємин, яких він був витвором і виразом”[51]. Аби будь-який твір “реформував глибину, а не помножив те, що “поверх душі” плаває”[52] – а саме у цьому полягає завдання посіву бібліопсихологічних цінностей, – слід сприймати його саме як проекцію мнеми авторської, для розуміння якої незаперечне значення має епістолярій і спогади сучасників. У такий спосіб саме цей читач окреслює для себе те середовище, яке постачало первісні неграми саме цьому авторові: “Захочеш глибше ввійти в студіювання якоїсь історичної епохи, то йди просто до джерел, до сучасних тій епосі писань або до основних монографій”[53]. З іншого боку, Міхонський убезпечив і врятував Бориса від “готових шаблонових конструкцій шкільних підручників”[54]. На його думку, це був баласт, який лише набиває голову готовими (читай – витвореними чужою мнемою) конструкціями. “Отакі сметанкарі, що нібито збирають сметанку з усіх спеціальних праць, дають по правді тілько якусь бовтанку, препаровану для їх власного смаку, але для нас, особливо для молодіжі, більше шкідливу, ніж пожиточну… Вони виробляють цілі генерації тих премудрих людців, що все знають, але поверха, з чужих слів, а про все готові говорити з таким певним видом, немов вони все те бачили, читали й передумали”[55] [**31**]. Наслідок такого наповнення прогнозований, і замість дієвої трансформації маємо “bourrages des cranes” (фарширування мізків), уникнути якого – завдання бібліопсихології.

Доволі нетрадиційне, здавалося б, для Франка, тлумачення розвідок із історії літератури: “ – Се не для тебе! – говорив він. – Старайся насамперед пізнати якнайбільше творів літератури з власного читання, а тоді вже берися й до історії літератури. Я би велів попалити дев’ять десятих частей усіх тих компендій. Се попросту деморалізація, а не наука”[56]. Такі застереження – цілком виправдані. Найбільша небезпека – мнема, наповнена висновковими енграмами, не базованими на реальності. Це – шлях до деморалізації: “Не читай того! Вчися дивитися на природу, на твори людської штуки, але дивитися власними очима, не крізь окуляри ніяких псевдоестетичних формул. Чим більше їх будеш бачити, чим докладніше

[50] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв.: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18. – С. 186.

[51] Там само.

[52] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 12

[53] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв. : у 50 – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18. – С. 187.

[54] Там само. – С. 188.

[55] Там само. – С. 187.

[56] Там само.

їм будеш придивлятися, чим ліпше будеш пізнавати їх техніку та загальні закони психології, тим краще виробиться твій смак”[57]. Завдання бібліопсихолога – сформувати мнему індивіда у такий спосіб, аби у визначений момент він міг стати бібліопсихологом, інакше будь-яка дія втрачає сенс. Особливо категорично Міхонський заперечував так звану науку про красу, й аргументи цього твердження співзвучні із загальними положеннями бібліопсихології: кожен творить красу мовою своєї мнеми: “Нема ніякої спеціальної науки про любов ані про гнів, так само нема ніякої спеціальної науки про почуття красоти. А поза нашим особистим почуттям ніякої красоти нема”[58]. Обираючи “насіння” для “посіву”, Міхонський насправді саме так виконував одну із засадничих настанов цього процесу – наповнити мнему первісними енграмами, які, екфоруючи, витворюють струнко збудовану систему, а не безладну множину.

Остання найважливіша фаза посіву бібліопсихологічних цінностей, що апелює практично до вже сформованої первісними та деякими мнематичними енграмами мнеми і якій обов’язково передують усі попередні, передбачає спеціальне “насіння” у вигляді бібліопсихологічних цінностей, які лише формують запитання, але не пропонують жодної відповіді. Згодом Міхонський “задоволявся тим, що сформулював якесь питання і додавав: – Власне над тим, у тім напрямі тепер працюють учені люди там, у вільніших краях”[59]. Цей етап є перехідним від мнеми, що вже не є ґрунтом у звичному розумінні слова, але ще й не остаточно сформована, адже лише вміння розв’язувати поставлені завдання, оперуючи мнемою, свідчитиме про її достатнє (зрозуміло, на цей момент) наповнення.

Отже, обираючи “насіння” для “посіву” у “ґрунт” (мнему), насамперед слід детально вивчити цей ґрунт, аби створити оптимальні умови для найкращого врожаю; далі необхідно знайти насіння, яке б відповідало ґрунтові. Для посіву слід відбирати лише здорові насінини – твори, що, своєю чергою, є плодами оригінальних мнем, але не пропонувати їх у переробленому кимось іншим, так би мовити, законсервованому вигляді (мовою мнем-посередниць). Натомість пропонуючи такі “консерванти”, слід зважити на “термін їхньої придатності” та “додаткові інгредієнти”, що іноді вдало доповнюють основний продукт, а подекуди навпаки – спотворюють його, віддаляючи споживача від реальності.

“Оскільки процес створення, циркуляції та утилізації бібліопсихологічних цінностей є одним із основних трудових процесів, на яких ґрунтується сучасна, по суті, вербальна цивілізація і культура людства, то від раціональної організації і використання цього процесу залежить і вдоско-

---

[57] Франко І. Борис Граб // Зібр. тв. : у 50 – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 18. – С. 187–188.
[58] Там само. – С. 187.
[59] Там само. – С. 188.

налення культури і цивілізації" [14, с. 38]. Тож нині всі без винятку галузі книжкової справи вимагають ґрунтовних реформ бібліопсихологічно усвідомлених. Зрештою, ці реформи вже розпочалися, зокрема, кожен із учасників посіву бібліопсихологічних цінностей – і ґрунт, і сіяч, і насіння, і, власне, сам процес – стали у XX ст. предметами досліджень, що, базуючись на теорії Миколи Рубакіна, викристалізувалися в окремі самостійні дисципліни [**32**]. Однак, оскільки неможливо оптимально організувати процес, не оптимізуючи кожного із його учасників, попри різні об'єкти дослідження кожна із цих похідних наук у той чи інший спосіб вирішує основне завдання бібліопсихології: "виробити в собі мистецтво впливати на чуже Я за допомогою таких слів, які для цього чужого Я мають таке саме значіння, як і для того, хто говорить. Кожен із нас повинен виробити в собі уміння говорити мовою инших психічних і соціяльних типів, мовою инших психологій"[60]. У цьому контексті теорія посіву бібліопсихологічних цінностей саме як суспільне, комунікаційне явище набуває щораз більшого значення (зрештою, кожен із нас і ґрунт, і сіяч). І йдеться нині не про найпростіші книгознавчі, психологічні та педагогічні постулати, а про синтез усіх залучених до цього процесу дисциплін й відповідних методик, що в той чи інший спосіб вивчають його основні передумови, закономірності, чинники, етапи й учасників. Будь-яка, навіть найбільш вдало скомпонована теорія, що втрачає зв'язок із практикою, зрештою, яка, власне, не покликана до життя нагальними практичними потребами, безперечно, втрачає сенс. Інтерпретація посіву бібліопсихологічних цінностей, реалізована на рівні художнього тексту І. Франка, зокрема, оповідання "Борис Граб" як окремий випадок цієї концепції водночас доказ і, безперечно, вдалий (зважаючи на автобіографізм образів) приклад. Настанови, які сформулював І. Франко, відтворюючи окремий випадок цієї теорії, є водночас здобутками і перспективами бібліопсихології.

КОМЕНТАРІ

1. Бібліопсихологія – "синтетична наука, родовою ознакою якої є психологія, а видовою – книжкова справа, об'єктом – поведінка робітників усіх сфер того трудового процесу, який називають книжковою справою і який пе-

[60] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 12–13.

редбачає всі процеси створення, розповсюдження, циркуляції, утилізації всіх цінностей друкованого, рукописного, усного слова"[61]. *(Позаяк теорія Миколи Рубакіна стала основою численних концепцій XX ст., що визначають окремі напрями сучасного бібліотекознавства, книгознавства, бібліографії, вважаємо доречним подати основні її положення. Тут і далі цитуємо за виданням: Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. – М.: Книга, 1977. Переклад наш – Н. Д.)* Оскільки психологія книжкової справи зводиться до процесу праці й поведінки робітників, а поведінка їхня є сукупністю реакцій, то авторство, мовою об'єктивної психології, зводиться до формулювання подразників, а читання – до отримання й реагування на них. Перше і центральне місце у бібліопсихологічних дослідженнях має належати вивченню тих дій, впливів, подразників, які справляють друковане, рукописне, усне слово на читача та слухача…

"Бібліопсихологія – наука про реакції на такі подразники, як друковане, рукописне та усне слово" [14, с. 30]. Час становлення бібліопсихології минув, а наукове осмислення її ще не відбулося. Однозначно можна стверджувати лише, що це дискусійна галузь знань, яку вирізняє повний діапазон оцінок – від абсолютного заперечення до безперечного визнання. Чинників для такого стану речей кілька. Насамперед, дається взнаки відсутність єдиної загальновизнаної дефініції. Узагальнююче визначення виглядатиме так: Бібліопсихологія – наука, що вивчає всі ланки, передумови та чинники діалектичної єдності психічного процесу "документ-споживач", оперуючи парадигмою сучасного бібліотекознавства, бібліографії, лінгвістики, мовознавства, психології тощо. Отже, складність цієї науки передовсім у її синкретичності, але водночас саме у цьому її суттєва й незаперечна перевага, адже лише залучення щонайширшого кола дисциплін, об'єктом вивчення яких є споживач, дасть змогу повністю окреслити, узагальнити і, що, мабуть, найголовніше, застосувати на практиці результати цих наукових студій. Отже, дискусійність цієї науки у її синкретичності, і, відповідно, у численності поглядів та інтерпретацій. Бібліопсихологію прийнято вважати однією з доволі молодих дисциплін, при тому хронологічно її безпосередньо пов'язують із ім'ям М. О. Рубакіна, а зокрема такими його розвідками, як "Практика самоосвіти" (серед книг і читачів) (1914), "Як і з якою метою читати книги" (1912), "Психологія читача і книги" (короткий вступ у бібліологічну психологію) (1929). Насправді наука про психічне підґрунтя процесу створення та сприйняття документів як процесу пізнання світу засобами другої сигнальної системи виникла значно раніше, і аргументів на доказ цього більш ніж достатньо.

По-перше, якщо керуватися найпростішим, а саме етимологічним зрізом терміна ("biblio" – книга, "psyche" – душа), слід згадати і напис над входом у велике книгосховище Рамсеса II, засноване приблизно в 1300 р. до н. е. поблизу Фів, стародавньої столиці Єгипту: "Аптека для душі". Отже, уже у II ти-

[61] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 38.

сячолітті до н.е людство не лише чітко усвідомило взаємозв'язок між читачем, його психікою і книгою як наслідком психічного процесу авторства, а й збагнуло механізми цього взаємозв'язку, вбачаючи у найдавніших документах – засіб формування та корекції психічного буття особи. У цьому образі сформульовано одне із основних завдань бібліопсихології – дати кожному читачеві його книгу. Найпереконливішим аргументом на користь "віку" цієї науки є твердження самого Рубакіна: "Література… з усіх розділів бібліопсихології надзвичайно широка. Покажчик її, що зберігається у бібліотеці Секції бібліологічної психології (у Лозанні), містить понад 30 000 назв книг, брошур і статей різними мовами, за якими нескладно відтворити загальний перебіг історії бібліопсихології, починаючи від Древнього Сходу і аж до наших днів"[62]. Отже, уся історія бібліотекознавства і бібліографії – шлях до формування самостійної науки бібліопсихології із відповідною методологічною та методичною системами. Хронологічно становлення та розвиток бібліопсихології охоплює щонайменше кілька тисячоліть, і абсолютно аргументовано можна стверджувати, що вона виникла тоді, коли вперше найдавніша людина у найпростіших символах зафіксувала інформацію, а інша цю інформацію відчитала, оскільки впродовж усього цього часу психічний механізм сприйняття концептуально не змінився й передбачає ті ж основні процеси.

2. Бібліопсихологічні цінності – усі психічні та матеріальні цінності, залучені до процесу творення мнеми, зокрема, усне, рукописне та друковане слово.

3. "Уявімо собі найпростіший варіант – живий організм, який ніколи не зазнавав подразнення. У цьому випадку щодо саме цього подразника організм перебуває у первісному індиферентному стані. Натомість саме цей подразник у цій ситуації є первісним або оригінальним. Якщо подразник досить сильний, а організм здатний сприйняти подразнення, то на нього організм відповідає збудженням. Подразнення вважають таким, що не відбулося, якщо організм не реагує на нього. Подразнення-збудження, отже, є процес єдиний, але подвійний: одне без іншого неможливе… Під час повторного подразнення, спричиненого саме цим подразником, поріг подразнення знижується, і збудження настає раніше, аніж уперше. Щойно припиняється дія оригінального (первісного) подразника на організм, збудження ніби припиняється. Проте насправді це не так: збудження буває максимальним, коли триває дія подразника. У цьому полягає перша, найважливіша фаза у процесі подразнення-збудження. Щойно дія подразника припинилася, синхронне збудження згасає, проте не одразу, а поступово. Настає друга фаза, безпосередньо пов'язана із першою. Після неї організм ніби заспокоюється, вступає у вторинний індиферентний стан, який, проте, істотно відрізняється від первинного насамперед тим, що стосовно саме цього подразника речовина живого організму є вже молекулярно зміненою: воно зберігає слід від пережитого збудження. З цього момен-

[62] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 46.

ту організм стає сприйнятливішим до цього подразника, порівняно з іншим, йому не відомим"[63].

4. "Термін *мнема*, що відтворює процеси одержання, збереження і оживання подразнень уперше запровадив у науку німецький біолог-дарвініст, професор Ріхард Семон у працях "Die Mneme", "Die mnemischen Empfindungen". Цьому терміну науковець надавав особливого значення, запроваджуючи його саме для того, аби не користуватися терміном *пам'ять*, що є спадком старої філософії, яка визначала її як особливу здатність душі. Для Семона мнема – психофізіологічний факт, придатний для наукового вивчення. Вчення про мнему є, як і вчення про умовні рефлекси, біологічною базою об'єктивного дослідження всіх бібліопсихологічних явищ… Із цього вчення логічно висновуються усі інші закони бібліопсихології…"[64]. "Мнема кожного з нас – єдине ціле. Вона інтегральна у своїй багатоманітності. Вона потрійна, адже її енграми потрійного походження: одну ми отримуємо у спадок, другу – із соціуму, третю – з індивідуального життєвого досвіду. Загальна єдина мнема суб'єкта – до певної міри рівнодіюча всіх мнематичних явищ, які в ній відбуваються, і активних, і пасивних... Мнема – явище динамічне – процес, який починається із моменту народження першого організму на планеті і триває невизначено довго із покоління у покоління. Теорія мнеми пропонує біологічну базу під теорію книжкової справи, дає можливість систематизувати всі явища у цій галузі, не лише на біологічному, але й на психологічному, а, головне, соціологічному фундаменті і потребує вивчення індивіда в колективі, а колективу – у зв'язку з вивченням різних типів індивідів, з яких він складається. Теорія мнеми є теорією особистості, колективу та їх співвідношень. Особистість є мнема особистості"[65].

5. "У живому організмі енграфується будь-яка зміна, тобто, збудження, якого він зазнає під впливом будь-якого подразника., джерелами якого бувають: 1) явища, що відбуваються в реальному світу; 2) явища, що відбуваються у мнемі. Відповідно, розрізняють оригінальні та мнематичні енграми. Енграфування будь-якої екфорії витворює мнематичну енграму, яка, своєю чергою, знову екфорує, а ця екфорія знову енграфується і т.д. і т.д. Так виникає низка мнематичних явищ, які є чимраз більше віддаленими від первісної енграми, а отже, від реальності. У такий спосіб виникають енграми реальні та мнематичні, причому на одну реальну припадає безконечно багато мнематичних…, унаслідок цього більшість людей послуговуються енграмами мнематичними, а не первісними. До перших належать енграми більшості слів: усних, рукописних, друкованих. У процесі розвитку мови слова поступово віддаляються від реальності… і замість змісту реального, тобто того, який би відповідав реальності, слово отримує зміст мнематичний… натомість основою мнематичної енграми мала б бути енграма первісна… Більшість людей чинять так:

---

[63] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 48.

[64] Там само. – С. 47.

[65] Там само. – С. 77.

будь-яку свою енграму вони вважають об'єктом, який існує реально, чого не лише немає, а й бути не може, оскільки будь-яка мнематична енграма не є первісною, а насправді є надзвичайно далекою від неї… Подібно до того, як зображення, створене проектором на білому екрані, покриває його фігурами, фарбами, яких насправді на ньому немає, так і збудована нами проекція покриває реальність, заважаючи бачити її. І ми реальності насправді не бачимо, оскільки вважаємо нею нашу проекцію. Для нас наша проекція є реальністю. Проте це реальність внутрішнього, а не зовнішнього світу, тож те, що нам ввижається, ми вважаємо тим, що безперечно існує. Поняття проекції відіграє у бібліопсихології надзвичайно важливу роль"[66].

6. "Кожен читач у процесі читання будує власну концепцію саме цього тексту, зважаючи на якісну та кількісну характеристики мнеми, і саме цю проекцію називає змістом саме цього твору. Наші судження про реальність змінюються з огляду на те, як змінюються наші енграми, які ми з певними реальними явищами асоціюємо. Зміна нашої мнеми неминуче змінює те, що ми вважаємо змістом книги, тобто ту проекцію, яку ми попередньо із елементів нашої мнеми збудували. Побудова проекції – активізація комплексу мнематичних явищ. Читання екфорує в мнемі певний комплекс енграм. Отже, ми знаємо не книги… і не їх зміст, ми знаємо наші власні проекції, і лише той зміст, який ми самі в них вкладаємо, а не те, що вклав у них автор або оратор. Своє ми при цьому сприймаємо як чуже. Скільки у книги читачів, стільки у неї змістів. Подібність змістів зумовлена не збігом книг, а подібністю мнем читачів… Щойно змінилася мнема читача, змінюється і зміст твору"[67].

7. Гумбольдта І. Франко зараховував до нових конкістадорів, завойовників у духовній сфері.

8. "Теорія мнеми – підстава кардинально змінити загально прийнятий погляд на книгу, загалом друковане, рукописне, усне слово. Звикло вважають, що слово має певний зміст, і читач або слухач може брати його, якщо ж ми цього не робимо, то винуваті у цьому самі, адже цей зміст реально існує бодай тому, що хтось його туди вклав (автор, оратор). Натомість із точки зору бібліопсихології, слово, яке ми читаємо або чуємо, не має жодного іншого змісту, аніж той, який ми вкладаємо в нього під час читання чи слухання. Той, хто промовляє або пише, насправді вкладає у слово певний зміст, проте одна справа вкласти, і зовсім інша річ отримати те, що вклав автор. Із теорії мнеми випливає, що ані той, хто читає, ані той, хто слухає, не можуть отримати із чужого мовлення те, що вклав у нього автор, оскільки будь-яке мовлення кожен читач і слухач знає і може знати лише як проекцію, ним самим збудовану не інакше як із елементів його ж мнеми. Щоправда, деякі елементи можуть і навіть доволі часто збігаються, зважаючи на спільні сектори грам, зумовлені соціальними, історични-

[66] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 53–55.

[67] Там само. – С. 58–59.

ми іншими факторами, проте ця схожість ніколи не буває стовідсотковою”[68]. “Якщо продумати закон Гумбольдта-Потебнідо кінця, ми логічно прийдемо до кардинальної реформи не лише теорії книги, але й загалом книжкової справи. Досі центральне місце в них займало те, що називають “змістом книги”. Закон Гумбольдта-Потебні пересуває головний центр тяжіння із книги в читача, із подразника у подразнюване, з збудження у збуджуване. Слово – надзвичайно своєрідна посудина, яка хоча й наповнена змістом, проте саме в такий спосіб наповнена, що ніхто і в жодний спосіб не може отримати його [зміст] і випити, його доводиться творити самим, намагаючись вникнути в нього, проте творити з власних елементів і за власним образом і подобою. Якщо через якісь певні причини слова і фрази книги не екфорують якихось енграм читача, він не знайде їх і в “змісті” книги. Чого немає у мнемі читача, цього однозначно не буде й у проекції книги, цією мнемою побудованої”[69].

9. Про І. Тена І. Франко писав: “Із блискучими та при тім повними широкого знання й ерудиції, а незвичайно просто й популярно викладеними “Нарисами”... Іпполіта Тена повинен бути знайомий кожний освічений чоловік, особливо такий, хто цікавиться літературою і критикою та її новішим розвоєм у Франції”[70].

10. “Расою ми називаємо вроджені й успадковані схильності, які відбиваються в темпераменті й будові тіла. Раса – перше й найбагатше джерело тих основних властивостей, які дають початок історичним подіям”[71].

11. “Визначивши внутрішній склад раси, ми повинні розглянути середовище, в якому вона живе. Бо людина не одна в світі; вона оточена природою й іншими людьми; на первісні й постійні риси накладаються випадкові й другорядні, і природний характер змінюють чи доповнюють фізичні й соціальні обставини, що діють на неї”[72].

12. “Є, однак, ще третій розряд причин, бо, крім сил зовнішніх і внутрішніх, маємо добуток цих сукупних сил, що сприяє, своєю чергою, і створенню наступного добутку; крім постійного імпульсу і конкретного середовища, є ще й набута швидкість. Національний характер і навколишні обставини діють не на tabulam rasa, а на дошку з певними відбитками. Залежно від того, у який момент беруть дошку, відбиток на ній буде інший, і цього достатньо, щоб загальна дія була іншою”[73].

13. Саме в такій послідовності ці чинники й учасники посіву подано у художньому тексті. Безперечно, не треба вбачати у цьому свідому аналогію, але, вочевидь, певний причинно-наслідковий зв’язок існує.

---

[68] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 60.

[69] Там само. – С. 64.

[70] Франко І. Іпполіт Тен Нариси зі старовинного світу // Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 37. – С.7.

[71] Тен І. Філософія штуки. – Львів, 1883. – С. 5.

[72] Там само.

[73] Там само. – С. 20.

14. "В кожний окремий момент мнема кожного індивіда містить первісні енграми і спадкового, і соціального, і індивідуального походження. Джерело надходження енграм зумовлює і особливості функціонування мнеми. Сукупність енграм спадкового походження разом із особливостями спадкового функціонування називатимемо мнемою спадковою. Причому до спадковості слід зараховувати й усілякі спадкові виродження. Сукупність енграм, отриманих із соціального середовища, називатимемо соціальною мнемою. Сукупність енграм, отриманих індивідом із власного досвіду... – індивідуальною мнемою"[74].

15. Досвіду людства, нею ж накопичені і колективно та індивідуально створювані. Із цього середовища ми черпаємо не лише миттєві враження, але й звички, навики. В усіх сферах життя, починаючи із особистої та сімейної і закінчуючи історичною. Мова – явище соціального походження ... Слово – енграма соціальна. Енграми надходять численними потоками, причому кожен із цих потоків має свої характерні особливості, внаслідок чого особливими стають і енграми, які вони продукують. Сукупність цих енграм – особливий різновид соціальної мнеми. У житті більшості переважають одні й ті ж потоки соціальних енграм. Найголовнішими із різновидів соціальної мнеми є: 1) сімейна; 2) місцева; 3) національна; 4) державна; 5) міжнародна; 6) професійна; 7) класова; 8) освітня (енграми шкільного та книжкового походження); 9) конфесійна (церковно-релігійна); 10) актуальна (певного історичного моменту); 11) історична (певного історичного періоду); 12) космічна сукупність енграм, продукованих а) географічними особливостями; б) природою органічною та неорганічною. Усі індивіди і навіть колективи можна класифікувати за певними групами енграм, які переважають"[75]. Соціальна мнема збагачується новими енграмами різними шляхами і безпосередніми, і опосередкованими[76]. "Лише завдяки соціальній мнемі ми розуміємо один одного, отже, і той зміст, який кожен із нас приписує мовленню – теж соціальне явище"[77].

16. "Для розуміння суті книжкової справи вивчення тієї ролі, які відіграє спадкова мнема, безперечно, необхідне"[78]. "Отже, до спадкової мнеми слід зараховувати такі явища, як спадковість анатомо-фізіологічна та психічна, вроджені рефлекси, інстинкти і деякі емоції... В основі спадкової мнеми – спадковість енграфічного впливу"[79]. "Щодо розумного життя людства загалом, то до спадкової мнеми слід зарахувати такі вроджені, успадковані елементи, як біологічні (будову тіла і функціонування його, а також рефлекси), антропологічні (стать, вік, раса). Суттєво, що до спадкової мнеми слід зарахувати деякі психічні явища, оскільки, безперечно, успадковуючи певні анатомічні

---

[74] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 76.

[75] Там само. – С. 7273.

[76] Там само. – С. 74.

[77] Там само. – С. 76.

[78] Там само. – С. 71.

[79] Там само. – С. 70.

характеристики, ми успадковуємо і психічні властивості, які передаються із покоління в покоління як функції анатомо-фізіологічного апарату, і схильність до певних реакцій, а отже, й переживання, які ці реакції супроводжують”[80]. “Явище спадковості за Семоном може бути врешті-решт зведеним до спадкової передачі схильності до реакції на певні подразники”[81]. “Інстинкт Герінг вдало назвав пам’яттю виду: істота, накопичуючи енграми, із покоління в покоління передає їх у спадок у вигляді зародків плазми певної властивості... Спадкова мнема зумовлена плазмою зародковою”[82]. “Якщо на спадковий механізм якогось інстинкту діє певний подразник із навколишнього середовища, здатний активізувати рецепторний апарат цього механізму, то він неминуче викликає реакцію, властиву конструкції механізму, а не середовищу, яке є лише подразником”[83].

17. Як ми вже зазначали, образ Бориса Граба є автобіографічним. От хоча б кілька витягів зі спогадів сучасників Франка про нього, у яких проглядають паралелі: “Франко вже від самого початку дався пізнати всім як з природи дуже здібна, талановита людина, мав надзвичайну пам’ять. Книжок, шкільних підручників мав дуже мало, лише зошитові нотатки, позгинані і підрані, де собі дещо нотував під час викладу, але більше нотував собі в своїй голові так, що кожну викладану річ пам’ятав настільки докладно ніхто не міг собі занотувати в зошиті. Навіть в скороченні. Найбільшим його заняттям поза школою у вільний час було замилування до читання всього, що йому лишень попадало в руки, і в тім напрямі ніхто йому не дорівнював”[84]. “Франко в народній школі був доброго здоров’я, веселої вдачі, рухливий, до книжки цікавий. Поведення Франка з товаришами шкільними було все приязне. Франко був рухливий. Щоденно після школи, вдома, бігав півгодини. А тоді вертав до книжки або, як лис за курми, ходив за книжками поміж люди”[85]. Безумовно, не йдеться тут про буквальне, надто спрощене, а, отже, й викривлене тлумачення автобіографічного образу, адже творча уява, зрозуміло, трансформувала його, і Борис Граб – не Іван Франко, але, власне, у цьому й полягає суть такого типу образів, позаяк автобіографія є одним зі способів інтроспективного психологічного аналізу, коли автор описує себе-для-себе.

18. “Наявність індивідуальної мнеми зумовлена особистими особливостями індивіда і його життя. Колективний історичний досвід людства надто великий, аби індивідуальна мнема могла, так би мовити, цілком його поглину-

---

[80] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 69.

[81] Там само. – С. 70.

[82] Там само. – С. 69.

[83] Там само. – С. 70.

[84] Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. Гнатюка. – Львів: Каменяр, 1997. – С. 56.

[85] Там само. – С. 49.

ти”[86]. “Вона – джерело словесної творчості”[87].

19. Автобіографізм цього твору полягає не лише в очевидних паралелях з життя автора й героя, але й в образі Міхонського, який теж був учителем І. Франка: “В IV класі був учителем математики Michoński, незвичайно добрий педагог. Він мав величезний вплив на виховання учнів. Часто пригадував нам: “Ви є у віці розвитку фізичної зрілості, було б бажаним, щоб у вас в парі йшла і розумова зрілість. Бо той, хто її не має, є дитиною і не повинен перейти у вищу гімназію. Там треба вже серйозно мислити, практично дивитись на життя. Вашу зрілість буду оцінювати в кінці курсу, коли кожен з вас дістане для розв’язування одну арифметичну задачу про об’єднані спілки”[88]. “Все нам нагадував, що теорія без практики мало варта: “Що з того. що вмієш вирахувати поверхню геометричних фігур, але не вмієш зробити простої коробочки. Зроби сам коробочку і принеси її мені, то, хоч би і не знав геометрії, одержиш добру оцінку. Учень повинен постійно знайомитись з поняттям економії: стоїш біля дошки, треба тримати губку досить вологою, завжди в лівій руці, а в правій – суху крейду. Завжди починати писати з самого верху дошки, але ніколи – з середини. Протилежна робота не є економією. Деякі з вас мешкають у ремісників, то повинні вчитися ремесла, а при тому навчіться обходитись економно з інструментами, цінувати фізичну працю”[89]. Зрозуміло, що тут йдеться теж про збірний образ наставника, притаманний для так званого роману виховання.

20. У процесі просування будь-якої цінності, рукописного, друкованого слова їхньою траєкторією консонанс емоцій того, хто передає, з емоціями того, хто отримує, сприяє цьому просуванню. Натомість дисонанс емоцій шкодить йому. Схожі явища консонансу та дисонансу існують між емоціями колективу (тими, що переважають) та індивіда. Цей консонанс і дисонанс відіграє у книжковій справі не лише не меншу роль, аніж так званий зміст друкованого чи усного слова, але ще більшу. Цю роль, як правило, не вивчають, а здебільшого обминають теоретики й історики літератури”[90].

21. “Із закону Гумбольдта-Потебні помітно, що ступінь взаєморозуміння чи нерозуміння залежить від схожості чи несхожості мнем. Отже, прагнути до взаєморозуміння – те саме, що прагнути заповнити чужі мнеми первісними енграмами одних і тих самих реальностей”[91];

22. “В неї слід ввести і знання, і розуміння, і настрої соціально-етичного типу. Проте ввести їх туди – зробити їх власним психічним здобутком суб’єкта, аби він висловив їх мовою власної мнеми і втілив їх у свою власну поведін-

---

[86] Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. Гнатюка. – Львів: Каменяр, 1997. – С. 75.

[87] Там само. – С. 76.

[88] Там само. – С. 49.

[89] Там само. – С. 49.

[90] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 67.

[91] Там само. – С. 77–78.

ку, аніскільки не поступаючись своїми індивідуальними особливостями, але утилізуючи їх в інтересах колективу. Тут перед нами такі завдання: 1) використати спадкову мнему індивіда; 2) спираючись на неї, прищепити йому якомога більше умовних рефлексів соціального характеру; 3) зблизити його індивідуальну мнему із соціальною, а цю – з соціальним досвідом людства, а для цього накопичити якомога більше оригінальних, первісних енграм"[92].

23. "Немає такої частини соціального життя, яка б не брала активної участі у цьому комплексі омплексів і не зумовлювала б своєю наявністю усі інші частини"[93].

24. "Задача бібліопсихології – навчити самого працівника так організувати свою розумову працю, аби отримати із неї максимальну користь для соціального колективу, а через нього і для себе самого"[94], "замінити розумову діяльність пасивну розумовою діяльністю активною, розумовим самооозброєнням, самовихованням, самодіяльністю, самовизначенням у межах свого соціального колективу і в його інтересах, як і в інтересах індивіда"[95].

25. "Мнема розуміє будь-яке отримане нею подразнення лише оперуючи власними термінами, тобто суб'єктивними збудженнями, які, своєю чергою, не приходять ззовні, а з'являється, активізуються у мнемі в момент подразнення: подразник не передає, а лише збуджує. Отже, той, хто слухає або читає, може знати зміст друкованого, рукописного, усного слова лише настільки, наскільки воно подіяло на його мнему, витворило у ній ті чи інші енграми, активізувало ті чи інші ейфорії"[96]. "Чого немає у спадковій, соціальній та індивідуальній мнемі, того не буває і в екфорії, отже, й у проекції, збудованій із елементів нашої мнеми. Якісна та кількісна характеристики мнеми зумовлюють якісну та кількісну характеристики проекцій"[97]. "Якщо немає… перетину ймовірного і дійсного світу в процесі читання, то неминуче відбувається процес занурення в неозначеність, де ототожнення та самоототожнення стає утопією, оскільки тоді між читачем і персонажем тексту виникає прозора шибка, через яку читач може споглядати світ текстуальної дійсности, однак не здатний осягнути його через відсутність ключів розуміння його значень, кодів, символів тощо"[98].

26. Зрештою, саме таке синтетичне бачення основних суспільних процесів, як реалізація мнеми соціуму, вирізняє творчість самого Франка.

27. "Усне, рукописне та друковане слово не мають раз і назавжди власти-

---

[92] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 76.

[93] Там само. – С. 80.

[94] Там само. – С. 41.

[95] Там само. – С. 43.

[96] Там само. – С. 60.

[97] Там само. – С. 85.

[98] Зубрицька М. "Homo legens": читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – С. 196.

вого їм змісту. Зміст, який в них вкладають автори, не збігається з тим, який в них вкладають читачі... Саме тому друкованим, рукописним і усним словом слід вважати снаряд, з допомогою якого вдається збуджувати певні реакції в певній мнемі. Читачем або слухачем слід вважати будь-яку мнему, оскільки вона зазнає збудження. Читання та слухання – процес збудження мнеми з допомогою мовлення. Автором і оратором слід вважати того, хто створює доцільно і планомірно подразнення у вигляді друкованого, усного, рукописного слова. Кожна грамотна людина є тою чи іншою мірою і читачем, і письменником, і оратором... Отже, змістом слова слід вважати психологічний процес, а не букви, звуки тощо. Проте зміст цей – явище динамічне, що змінюється залежно від умов місця і часу, які зумовлюють мнему”[99].

28. “Час уже відмовитися раз назавжди від недоладної манєри лікувати всіх хворих одними й тими самими ліками. Тут перед нами питання не инакше, як індивідуальної психології” [15 , с. 10].

29. Саме ця проблема сформульована у тезі М. Рубакіна: кожному читачеві – його книгу, свого часу особливо переймала науковця. Час, який безпосередньо передував еміграції і перші роки в Швейцарії виявилися досить вдалими у творчості Рубакіна. У 1905 р. вийшло перше, а в 1911–15 рр. – друге видання праці, яку вчений вважав своїм фундаментальним твором – “Среди книг: Опыт обзора русских книжних богатств в связи с историей научно-философских и литературно-общественных идей. Справочное пособие для самообразования и для систематизации и комлектования общеобразовательных библиотек, а также книжных магазинов”. У першому виданні описано близько 7 500 найкращих, на думку Рубакіна, книг російською мовою, а в другому – близько 20 000, причому у другому виданні до кожного розділу бібліографічного списку літератури, який відповідав основним галузям знань, було додано “Попередні зауваги”, в яких викладено історію науки, подано характеристику авторів та їхніх книг, історію ідей.

30. Такий різновид книг вдало ілюструють художні образи Юрія Липи: “Є в тих книжках щось, що притягує це пульсування крови, пульсування живе, нерівне, але щире. В тому пульсуванні – жива людина, що пише до живих людей. Це книжки, що вийшли з крови, і тому – це червоні книжки”[100].

31. “Робота просвітителя іноді створює туман у голові читача і посилює його невігластво, втілене у вчених словах і наукових термінах”[101]; “Різні мнеми вимагають різних засобів збудження, а невмілий і ненауковий вплив на мнему призводить до наслідків протилежних тим, які бажають здобути”[102].

32. Зокрема, основні положення **соціонічної бібліопсихології** викладено у

---

[99] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 65.

[100] Липа Ю. Бій за українську літературу. – Варшава : Народний світ, 1935. – С. 126.

[101] Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологію. – Москва: Книга, 1977. – С. 41.

[102] Там само. – С. 10.

публікаціях: Аугустинавичюте А. Соционика: Введение / Сост. Л. Филлипов. – М.: ООО "Фирма "Издательство АСТ"; СПб.: Terra Fantastica, 1998. – 448 с.; Аугустинавичюте А. Соционика: Психотипы. Тесты / Сост. Л. Филлипов. – М.: ООО "Фирма "Издательство АСТ"; СПб.: Terra Fantastica, 1998. – 416 с.; Бородина В. А. Развивающие уроки в начальной школе: акмеологический подход. Маленькая книжка о больших проблемах обучения чтению. – Спб: Академ-Пресс, 2000. – 52 с.; Бородина В. А. Акмеология информационной культуры личности: стратегия развития. – Спб.: АкадемПринт, 2001. – Вып. 1. – 36 с.; Бородина В. А. Восприятие поэзии Востока. – М.; СПб., 2001. – 224 с.; Бородина В. А. Психология чтения. – СПб: Изд-во СПбГУКИ, 1997. – 79 с.; Филатова Е. С. Соционика в портретах. – Новосибирск: Сиб. хронограф, 1996. – 72 с.; Филатова Е. С. Соционика для всех. Наука общения, понимания, согласия. – СПб: Б и К, 1999. – 276 с.; Шапошников А. Е. Библиотечная соционика как развивающаяся область знания // Библиотековедение. – 2001. – № 6. – С. 61–64; **бібілотечної соціоніки**: Беспалов В. М. Изучение читательского восприятия как средство совершенствования библиотечного руководства чтением (на примере общ ественно-политической литературы): Автореф. дис... канд. пед. наук; Исаева Е. Н. О соционической б иблиопсихологии и соционической библиотерапии // Библиотековедение. – 2003. – № 3. – С. 80–84; Шапошников А. Є. Библиотекарь и читатель: аспекты общения // Библиотековедение. – 2001 – № 1. – С. 59–63; **соціонічної бібліотерапії:** Аванесов В. С. Тесты в социологическом исследованини. М.: Наука, 1982; Блейхер В. М. Психологическая диагностика интеллекта и личности. – К.: Вища шк., 1978. – 141 с.; Бурлачук Л. Ф., Морозов С. М. Словарь-справочник по психологической диагностике. – К.: Наук. думка, 1989.

ІВАН ФРАНКО:
МАТЕРІАЛИ ТА ПУБЛІКАЦІЇ

... Кожна наука, яка хотіла бути справжньою наукою, а не шарлатанством, повинна опиратися на фундамент фактів, спостережень, взятих зі зовнішнього світу. А на перших етапах людського розвитку таких спостережень і фактів ще зовсім не було нагромаджено. Подібне нагромадження є працею надзвичайно кропіткою, що не раз вимагає присвячувати їй цілі роки, а то й все життя.

Іван Франко. “Наука і її взаємини
з працюючими класами” (1878)

Уляна РОЙ

ТЕАТРАЛЬНІ РЕЦЕНЗІЇ ІВАНА ФРАНКА В ГАЗЕТІ "KURJER LWOWSKI"[1]

Становлення професійної театральної критики в Україні пов'язане із діяльністю І. Франка. Протягом багатьох десятиліть письменник виявляв великий інтерес до театру як драматург і рецензент, театральний критик, історик і теоретик театрального мистецтва. І. Франко перший по-науковому висвітлив історію українського театру від його джерел – народних звичаїв та обрядів – до XIX ст. Він підніс театрознавство до наукового рівня, узагальнивши досвід українського театрального мистецтва, сформулював найважливіші принципи народного театру та започаткував професійну театральну критику.

Особливо цінними для нас є театрально-критичні статті Івана Франка, які виходили друком у щоденній польській газеті *Kurjer Lwowski*. Протягом десяти років (1887–1897) він написав для цієї газети понад 900 статей про політику, літературу, і, зокрема, про театр. У статтях "Руський театр", "Руський театр у Галичині", "Ворог народу", "Кінець Содому" автор чітко формулює своє ставлення до театру та наголошує на його значенні для громадськості, розмірковує над виховною місією, яку виконує театр. Ці статті публікувалися на 2, 3 та 4 шпальтах, на наступних (5-6) була розміщена постійна рубрика "Teatr", де друкувалися рецензії на вистави польського театру, та рубрика "Teatr ruski" – рецензії на вистави українського театру товариства "Руська Бесіда". Рецензії з'являлися під час театральних сезонів мандрівного театру товариства "Руська Бесіда" у Львові. Обсяг цих рецензій різний – від короткої замітки чи анонсу до рецензії. Частина статей підписана Iwan Franko, Iw. Franko, Iw. F., I. F., проте більшість – без підпису. Спираючись на дослідження М. Мороза, який у статті "До питання атрибуції творів І. Франка в газеті *Kurjer Lwowski* зазначає, що "в редакції

[1] *Першодрук:* Рой У. Театральні рецензії Івана Франка в газеті "Kurjer Lwowski" / Уляна Рой // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 149–164.

газети І. Франко був референтом з українських справ і тільки він писав про це", а крім того, "для всіх цих статей характерна глибока обізнаність з питанням"[2], вважаємо, що усі тексти про вистави українського театру товариства "Руська Бесіда" насправді належать перу І. Франка, крім тих, де зазначено імена інших авторів або ж стоїть криптонім, який не належить І. Франку.

Порівнюючи два джерела: збірник "Іван Франко. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання" в упорядкованні М. Нечиталюка[3] та 50-томне зібрання творів Івана Франка"[4], бачимо, що по-перше, вони відрізняються кількістю вміщених рецензій, а по-друге, деякі статті, надруковані у збірнику, не вміщено у 50-томнику, і навпаки. М. Нечиталюк, через обмежений обсяг книги, вмістив у збірник[5] лише невелику частину театрально-критичних рецензій.

Здавалося б, що зібрання творів І. Франка[6], видане майже через 30 років після появи збірника, укладеного М. Нечиталюком[7], повинно містити усі попередньо опубліковані чи новознайдені рецензії та статті І. Франка. Проте з невідомих причин упорядники п'ятдесятитомника оминули чотири статті, які вже були у збірнику, і одну з шести рецензій, зазначених у Списку статей, рецензій і передмов Івана Франка, що не ввійшли в збірник[8]. Ось перелік статей, не надрукованих у п'ятдесятитомнику: "Шляхта ходачкова" Г. Цеглинського (№288; 16. X. 1888), "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського (№299; 27. X. 1888), "Наталка Полтавка" І. Котляревського (№303; 31. X. 1888), "Павло Полуботок" Й. Барвінського (№306; 3. XI. 1888), "Пані млода з Боснії" Данила Млаки (№343; 11. XII. 1890). Проте, у п'ятдесятитомнику надруковано три статті, не згадані у збірнику, який упорядкував М. Нечиталюк, а саме: "Lena. Dramat w czterych aktach Mariana Jasiecczyka" [чотирьохактна п'єса Мар'яна Ясєньчика] (№276; 4. X. 1888) – рецензія на виставу польської трупи м.Львова, "Венеціанський купець" В. Шекспіра (№37; 6. II. 1892), "Дай серцю волю..." М. Кропивницького і "Крути, та не перекручуй" П. Мирного (№307; 5. XI.1893), а також перша частина рецензії на виставу за п'єсою М. Кропивницького "Пошились у дурні"

---

[2] Мороз М. До питання атрибуцій творів І.Франка в газеті "Kurjer Lwowski" // Питання текстології творів І. Франка. – К., 1983. – с.191.

[3] Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання / упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К., 1957.

[4] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1976–1986.

[5] Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання / упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К., 1957.

[6] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1976–1986.

[7] Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання / упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К., 1957.

[8] Там само.

(81; 21. III.1892), друга частина якої – на виставу "Сто тисяч" Карпенка-Карого надрукована у збірнику[9].

Досліджуючи театрально-критичні статті, що їх І. Франко пропонував у газеті *Kurjer Lwowski*, ми з'ясували, що збірник "Іван Франко. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання" в упорядкованні М. Нечиталюка містить двадцять сім рецензій із зазначеного періоду (крім того, ще 6 лише згадано)[10], а п'ятдесятитомник[11] – 30; у покажчику "Бібліографія творів І. Франка", укладеному М. Морозом[12], зазначено 55 рецензій, з яких 22 не було перекладено (і не вміщено) у жодному збірнику, а в пізнішій (1983 р.), вище згаданій статті М. Мороза "До питання атрибуції..."[13], додано до переліку ще тридцять вісім назв статей І. Франка про театр (прем'єри, анонси, рецензії на вистави різних театральних труп), не згадані у жодній бібліографії.

Такі прогалини у дослідженні театрально-критичної спадщини Івана Франка переконують у необхідності переглянути ще раз докладніше періодичні видання, з якими співпрацював І. Франко і де розміщував свої статті. Також постає потреба ґрунтовно їх проаналізувати і зібрати усі рецензії й театрознавчі тексти в один збірник.

Публікацію "загублених" статей І. Франка починаємо власним перекладом одинадцяти рецензій із газети *Kurjer Lwowski*. Серед них є чотири, підписані криптонімом Kkk, авторство яких з'ясовано у праці Я. Шуста "Псевдоніми та криптоніми Івана Франка": "Авторство криптоніму Kkk розкрито (правда, не категорично) самим Франком у статті-рецензії на п'єсу М. Л. Кропивницького "Дай серцю волю, заведе в неволю", вміщеній в № 314 газети Kurjer Lwowski від 12 листопада 1889 року. Криптонім Kkk в цій статті тим більш був необхідний, що після третього арешту Франка в тому ж номері була двічі конфіскована його анонімна стаття "Також політика" ("Картопляна політика"), скерована проти політики австро-угорського уряду, що всіма засобами підтримував буржуазію і приречував на голод і злидні народні маси. Через два дні Франко під цим же криптонімом дав рецензію на п'єсу Карпенка-Карого "Наймичка". Цікава також рецензія Kkk на п'єсу Г.Ф. Квітки-Основ'яненка "Шельменко-денщик". Ще одна театральна рецензія Kkk є критичною статтею на безвартісну комедію Абрагамовича та Рутковського польською мовою "Чоловік з чемності" в перекладі західноукраїнського артиста Гриневецького,

---

[9] Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання / упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К., 1957.

[10] Там само.

[11] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1976–1986.

[12] Мороз М. Бібліографія творів І. Франка 1874–1964. – К., 1966.

[13] Мороз М. До питання атрибуцій творів І. Франка в газеті "Kurjer Lwowski" // Питання текстології творів І. Франка. – К., 1983. – С.188-217.

яка, незважаючи на свій низький рівень, подобалась невибагливій публіці. Крім того, про Франкове авторство статей, підписаних криптонімом Kkk, свідчать характерні риси Франкового публіцистичного стилю, а також улюблене прислів'я письменника: "Mein Liebchen, was willst du noch mehr?"" (Моя люба, чого ти ще хочеш?)[14].

Дві статті підписано Iw. Fr. та I. F., а п'ять інших опубліковано без підпису. Подані нижче у перекладі з польської театральні рецензії – лише початок публікації досі не перекладених польськомовних театральних статей Івана Франка.

Театральні рецензії І.Франка
("Kurjer Lwowski". 1888 – 1893; рубрика "Teatr [Teatr ruski]"),
які ще не були перекладені та друковані українською мовою

1889, №86, від 27.03.

Przedstawienie jubileuszowe teatru ruskiego szczelnie zapełniło wczoraj salę "Frohsinnu" doborową publicznością ruską i polską. Przedstawienie rozpoczęło się pięknym wierszem okolicznościowym akademika A.Kolessy, oddeklamowanym przez samego autora (w stroju chłopskim) z prawdziwym zapałem. Następnie chór teatralny odczytał telegramy gratulacyjne od towarz[ystwa] wied[eńskiego] "Siecz", krakowskiego "Akademiczna Hromada" od Rusinów z Białej itp., wszystkie te telegramy witano hucznymi oklaskami i okrzykami "Sławno"! Po odczytaniu telegramów wystąpiła na scenę delegacja artystów teatru lwowskiego złożona z pp. Zboińskiego, Skalskiego i Walewskiego i po wygłoszeniu serdecznej przemowy gratulacyjnej przez p. Zboińskiego, wręczyła dyrektorowi teatru ruskiego piękny upominek od artystów polskich. Przemowę p. Zboińskiego nagrodziła publiczność nieskończonymi oklaskami, poczem p. Biberowicz po rusku dziękował "reprezentantom pierwszej w Galicji sceny polskiej" za ten dowód uznania i koleżeństwa. Następnie odegrano "Marusię", dramat wykrojony z powieści Kwitky przez Polaka Gołębiowskiego. Obrazem z żywych osób zakończyła się ta piękna uroczystość narodowa, po której w salach "Ruskiej Besidy" odbyła się uczta towarzyska.

Iw.Fr.

1889, №86, від 27.03

Ювілейна вистава руського театру щільно наповнила зал "Фрозін"* добірною українською і польською публікою. Вистава розпочалася гарним принагідним віршем академіка* О. Колесси*, його продекламував сам автор (в народному одязі), зі справжнім запалом. Опісля театральний хор*

[14] Шуст Я. Псевдоніми та криптоніми Івана Франка // Іван Франко: Статті і матеріали.– Львів, 1960. – Зб.7. – с. 451.

прочитав телеграми з привітаннями від товариств: віден[ського] "Січ", краківського "Академічна громада"*, від русинів з Білої* і т.п., всі ці телеграми зустрічали гучними оплесками і вигуками "Славно!" Після прочитання телеграм на сцені виступила делегація, що складалася з артистів львівського театру: пп. Збоїнського*, Скальського* та Валевського*, і після сердечної привітальної промови, яку виголосив п. Збоїнський, вручила директорові руського театру гарний подарунок на згадку від польських артистів. Промову п. Збоїнського публіка нагородила нескінченними оплесками, після чого пан Біберович* дякував по-руському "представникам першої в Галичині польської сцени" за цей доказ визнання і товариськості. Після цього відіграно "Марусю", драму, яку викроїв з повісті Квітки* поляк Ґолембйовський*. Живою картиною закінчилася ця гарна народна урочистість, після якої в залах "Руської Бесіди" відбувся товариський бенкет.*

Iw.Fr.

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1889, 27 березня, с.5, у рубриці "Teatr ruski". Підпис Iw.Fr.

* "*Фрозін*" (по-німецьки "Frohsinn" – веселий настрій) – зал німецького однойменного освітнього товариства у Львові, що знаходився у готелі "Жорж", в якому іноді виступала трупа українського мандрівного театру товариства "Руська Бесіда".

* руський театр – український театр товариства "Руська Бесіда".

* академік – тут у значенні студент університету.

* "Січ" – українське студентське товариство у Відні.

* "Академічна громада" – студентське товариство при Краківському університеті 1888–1895 рр.

* Біла – село, тепер у межах Тернополя. Очевидно, вітання надіслала родина Соломії Крушельницької, яка жила в цьому селі.

* О. Колесса, *Олександр* (1867–1945), український мовознавець, історик літератури, громадський та політичний діяч.

* Збоїнський, *Марцелій* (1846–1896) – польський актор, співак і режисер.

* Скальський, *Якуб* (1851–1895) – польський актор, співак і режисер.

* Валевський, *Валлек-Валевський Адольф Леопольд* (1852–1911) – польський драматичний актор, режисер, перекладач і театральний критик.

* Біберович, *Іван* (1854 –1920) – український актор, режисер, організатор театральної справи.

* Квітка, *Квітка-Основ'яненко Григорій* (1778–1843), український письменник, драматург.

* Ґолембйовський, *Александр* – невідома особа; йому приписано інсценізацію повісті "Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка (Пилипчук Р. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум, Львів. – 2003. – №1(5). – С. 5).

1889, №314, від 12.11.

W niedzielę d[nia] 10 b[ieżącego] m[iesiąca] przedstawiono w teatrze ruskim dramat znanego ukraińskiego artysty i autora M.Kropiwnickiego "Daj serciu wolu, zawede w newolu". Treść tego dramatu podaliśmy obszernie już w roku zeszłym i dlatego obecnie ograniczymy się jedynie na kilku uwagach dotyczących samego przedstawienia. Było ono ze wszechmiar starannem. Uznanie należy się przedewszystkiem p. Janowiczowi w roli Iwana Prudkiego. Umiał on w grze swojej oddać ten humor ukraiński, jakim autor natchnął tę rolę. Gra jego w akcie czwartym była tak naturalną, pełną niekłamanego uczucia, a zarazem wesołości i werwy, że publiczność nie mogła się wstrzymać , by głośno śród aktu nie wyrazić artyście swego zadowolenia. W roli głównego bohatera dramatu, Mykity wystąpił, jak i w przeszłym roku p. Steczyński, który też dobrze oddał całą namiętność tego rozpieszczonego, swawolnego i rozpustnego syna wiejskiego bogacza, który nagle spotyka dziewczynę nie poddającą się jego namowom i odstraszającą jego namiętną miłość. Chyba co do pierwszych dwóch aktów możnaby zrobić uwagę, że p. Steczyński nie dość dobitnie zaakceptował całą dumę i pychę Mykity i tę gwałtowną i iście tragiczną walkę, jaka następnie wywiązuje się między jego dumą, a namiętnością kochanka. Natomiast akty trzeci i piąty odegrane były doskonale, a słowa w akcie piątym: "Nie chcę, nie chcę modlić się do ciebie!" wywarły wstrząsające wrażenie.

Co się tyczy ról kobiecych, to przedewszystkiem podnieść należy grę pań Kernickiej i Osypowiczowej. Co do pani O[sypowiczowej] zaznaczyć musimy, że z niewiadomego nam powodu dyrekcja daje jej role nie zupełnie odpowiednie jej talentowi. Rola cyganki Czipry w "Baronie cygańskim" lub też rola młodej wdowy w "Chto wynen" wypadły w grze tej artystki bardzo dobrze, lecz role dziewczęce, sceny zalecanek i miłośnych gruchań lub też swawolnych żartów są dla niej zupełnie nieodpowiednie.

Na pochwałę zasługuje wreszcie i chór, który bardzo poprawnie spiewał cudne pieśni ludowe wplecione w tekst dramatu, a w tej liczbie także znaną naszej publiczności pieśń "Zakuwała ta sywa zazula", jednę z najpiękniejszych i najulubieńszych kompozycyj ukraińskiego pisarza i kompozytora Niszczyńskiego.

Kkk

We wtorek d[nia] 12 b[ieżącego] m[iesiąca] będzie przedstawiony w teatrze ruskim "Gasparone".

1889, №314, від 12.11.

В неділю, 10 числа поточного місяця (тобто – листопада. – У. Р.), у руському театрі показано п'єсу відомого українського митця і автора М. Кропивницького "Дай серцеві волю, заведе в неволю". Зміст цієї драми ми подавали широко минулого року*, і тому зараз зосередимо увагу лише на зауваженнях щодо самої вистави, що була ретельно підготована.*

Насамперед визнання належить п. Яновичеві в ролі Івана Прудкого. Він зумів передати той український гумор, яким автор наповнив цю роль. У четвертому акті його гра була такою природною і сповненою щирих почуттів, а водночас веселощів та запалу, що глядачі не могли стриматися, аби голосно посеред дії не висловити артистові свого задоволення. В ролі головного героя драми, Микити, виступив, як і минулого року, п. Стечинський*, який теж добре передав усю пристрасть того розпещеного, свавільного і розпусного сина сільського багача, який раптом зустрічає дівчину, що не підкоряється його примхам і відкидає його палке кохання. До перших двох актів можна зробити зауваження, що п. Стечинський не досить переконливо акцентував усю зарозумілість та пиху Микити, і ту раптову й справді трагічну боротьбу, що виникає між його пихою і пристрастю коханця. Зате третій і п'ятий акти були зіграні досконало, а слова у п'ятому акті: "Не хочу, не хочу до тебе молитися!" – справді глибоко вразили.*

Щодо жіночих ролей, то найперше відзначити треба гру пань Керницької та Осиповичевої*. Щодо пані О[сиповичевої], мусимо зазначити, що з невідомих нам причин дирекція театру дає їй такі ролі, що не зовсім відповідають її талантові. Роль циганки Чіпри в "Циганському бароні"* чи роль молодої вдови в "Хто винен?"* зіграла ця артистка цілком добре, однак ролі дівчат, сцени залицяння і любовного воркування або ще також свавільних жартів їй зовсім не вдаються.*

На похвалу заслуговує також і хор, що дуже вміло співав чудові народні пісні, вплетені у текст п'єси, і в тому числі знану нашій публіці пісню "Закувала та сива зозуля" – одну з найулюбленіших композицій українського письменника і композитора Ніщинського.*

Kkk

У вівторок 12 числа поточного місяця (тобто – листопад – У. Р.) буде показано в руському театрі "Гаспароне".*

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1889, 12 листопада, с.5, у рубриці "Teatr ruski".

* зміст цієї драми ми подавали широко минулого року – у газеті "Kurjer Lwowski", 1888 р. № 281, від 09. X., була рецензія на виставу п'єси М. Кропивницького "Дай серцеві волю, заведе в неволю". Переклад надруковано у збірнику, який уклав М. Нечиталюк[15], у 50-томнику творів Ів. Франка[16] та вказаний у покажчиках, які уклав М. Мороз[17]. У примірнику

[15] Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання / упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К., 1957.

[16] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 228-229.

[17] Мороз М. Бібліографія творів І.Франка 1874–1964. – К., 1966.

газети "Kurjer Lwowski", який ми опрацювали, підпису під статтею немає, проте М. Нечиталюк[18] подає підпис Iw. Franko, а М. Мороз не вказує.

* Кропивницький, *Марко* – (1840–1910) – український драматург, актор, режисер, композитор.

* Янович, *Степан* (справжнє прізвище – Курбас, 1861–1908) – український актор і режисер.

* Стечинський, *Андрій* (справжнє прізвище – Мужик, 1849–1896) – український актор, режисер і драматург.

* Керницька, *Домініка* (1860–1910) – польська та українська акторка, співачка.

* Осиповичева, *Антоніна* (дівоче прізвище – Скшиван, 1855–1926) – українська акторка, співачка (сопрано).

* "Циганський барон" (1885) – оперета австрійського композитора Йоганна Штрауса (1825–1899).

* "Хто винен?" – перша редакція драми "Безталанна" І. Тобілевича (Карпенка-Карого).

* Ніщинський, *Петро* (псевдонім Петро Байда, 1832–1896) – український композитор, поет-перекладач.

* "Гаспароне"(1884) – оперета австрійського композитора Карла Міллекера (1842–1899).

1889, №316, від 14.11.

Na wczorajsze (4-te) przedztawienie w teatrze ruskim zapowiedziany był "Gasparone". Z niewiadomych jednak powodów w ostatniej chwili zapowiedziano dramat Karpenki "Najemnica". Zdaje się też, że tylko tej okoliczności zawdzięczyć należy, iż najpiękniejszy utwór dramaturgji ukraińskiej odegrany był prawie przed pustymi ławkami.

Treść dramatu "Najemnica" znana jest czytelnikom naszym z przeszłorocznego przedstawienia. Akcja dramatyczna i tutaj, jak w "Kto winien", polega na wpływie sił postronnych, z nieubłaganym fatalizmem niszczących i demoralizujących życie włościaństwa ukraińskiego. Jako takie siły wskazuje nam tu autor żydów, sołdatów i wreszcie swoich własnych zdzierców, chłopów zbogaconych lichwą, z krzywdą współbraci.

W pierwszym akcie maluje nam autor życie rodziny żydowskiej pośród ukraińskiej wioski. Rodzina to zamożna, z pretensją na "cywilizację"; głowa rodziny obraża się na chłopa, który go nazwał żydem: "Jaki ja tobie żyd – woła on dumnie – ja hebrej, ja pan, ja nic nie robię, a ty zawsześ brudny od pracy!". Synek jego – to "panicz Srul"; starszy syn ciągnie matkę do chaty, by tam dobrze wybiła najemnicę, "bo mamełe ze swą gorącą krwią wstydzi się bić ją na ulicy".

[18] Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання / упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К., 1957.

Niestety, role żydowskie w artystach teatru ruskiego nie znalazły szczęśliwych wykonawców i ogółem wypadły blado i szablonowo.

Główną rolę biednej najemnicy żydowskiej Charytyny, grała p. Wiśniowska, i trzeba przyznać, że zrozumiała ją dobrze, wystudjowała starannie i oddała bardzo dobrze. Typ cichy, pokorny swemu losowi, nieco melancholiczny odpowiada zupełnie talentowi pani Wiśniowskiej. Szczególnie umiała ona wywrzeć wielkie wrażenie przez kontrast gry w pierwszym akcie, gdzie występuje przygnębiona ciężką pracą i nieludzkiem obchodzeniem się z nią żydów, gdzie nawet, jak daleko sięgnie wspomnieniami, nic innego prócz takiejże niedoli nie widzi i w przyszłości również nic prócz biedy dopatrzeć nie może – a w akcie drugim, kiedy to wykupiona z rąk żydowskich przez bogatego lichwiarza wiejskiego, znajduje się naraz otoczona wygodą, oddycha swobodnie i zarazem boi się tego niezwykłego szczęścia.

Szczęście to jednak nie jest trwałem. Panas, którego potajemnie kocha Charytyna, odsuwa ją brutalnie, rozdrażniony zdradą dziewczyny Marusi, uprowadzonej przez sołdata, a także plotkami byłej klucznicy ich wspólnego gospodarza, młodej wdowy, kokietki i rozpustnicy Pałażki (Osypowiczowa), że Charytyna ma stosunek miłośny z gospodarzem. Charytyna doprowadzona do rozpaczy ulega namowom gospodarza, pózniej jednak opamiętawszy się, porzuca nienawistne jej progi i znajduje śmierć w nurtach rzeki. Rolę Panasa oddał dobrze p. Janowicz, chociaż sceny miłośne wypadają u niego zazwyczaj słabiej, niż sceny wesołe lub patetyczne. Również należy się uznanie p. Steczyńskiemu, który bardzo starannie odegrał rolę gospodarza. Szkoda tylko, że w grze jego najsłabiej wypadła jedna z najgłębiej pomyślanych i najpiękniejszych scen tej roli, a mianowicie ta scena w akcie drugim, gdzie on wspomina swą młodość i pewną dziewczynę Motrę, którą on wowczas uwiódł, i zarazem usprawiedliwia się, że nie jego to była wina, iż Motra z małem dzieckiem hańbą okryta, poszła na służbę do żydów.

Scena ta, to ostatnia, iście tragiczna walka sumienia z zepsuciem i rozpustą, kończąca się zwycięstwem tej ostatniej. Z obrzydliwą lubieżnością i zarazem z chłodnem wyrachowaniem starego rozpustnika namawia on przy końcu tej sceny złamaną i zrozpaczoną Charytynę, by "pokochała jego na złość Panasowi". Nie wiemy, dla czego publiczność w tem, jak i w innych równie tragicznych miejscach, zdolnych do głębi wstrząsnąć duszą słuchacza, śmiała się na głos. Czy przypisać to grze artystów, czy niskiemu poziomowi umysłowemu publiczności, czy też tej okoliczności, że publiczność przyszła słuchać operetki?

Kkk

Dziś (w czwartek) daną będzie w teatrze ruskim "Lena", dramat w 6 odsłonach M. Jasieńczyka, z polskiego przełożony przez E. Oleśnickiego.

1889, №316, від 14.11.

На вчорашню (4-ту) виставу в руському театрі було анонсовано "Гаспароне". Однак з невідомих нам причин в останній хвилині анонсовано драму Карпенка "Наймичка". Здається, що лише завдяки цій обставині найкращий твір української драматургії зіграно перед майже порожніми лавками.*

Зміст драми "Наймичка" відомий читачам з минулорічної вистави. Драматична дія, як і в "Хто винен", розвивається через вплив сторонніх сил, що з невблаганним фаталізмом деморалізують і нищать життя українського селянства. Ці сили постають в образах жидів, солдат і, зрештою, своїх власних здирників, селян, що збагатилися за рахунок лихварства і кривди співбратів.*

У першому акті автор малює нам життя жидівської родини в середовищі українського села. Сім'я заможна, з претензією на "цивілізацію"; голова родини ображається на селянина, що назвав його жидом: "Який я тобі жид, – вигукує він пихато, – я гебрей, я пан, я нічого не роблю, а ти завсіди брудний від роботи!", його син – то "панич Сруль*"; старший син тягне матір до хати, щоб там добряче вибила наймичку, "бо мамеле, із своєю гарячою кров'ю, встидається бити наймичку на вулиці"*. На жаль, серед акторів руського театру не знайшлося вправних виконавців жидівських ролей, і загалом вони були зіграні блідо і шаблонно.*

Головну роль бідної жидівської наймички Харитини грала п. Вісьньовська, і треба визнати, що зрозуміла її добре, справно вистудіювала і зіграла дуже добре. Тип тихий, покірний своїй долі, дещо меланхолійний, цілком відповідає талантові п. Вісьньовської. Особливо велике враження зуміла вона справити завдяки контрастові гри в першому акті, де з'являється обтяжена важкою працею і нелюдським ставленням до неї жидів, де, скільки пам'ятає себе, нічого іншого, крім недолі, не бачить, і в майбутньому так само нічого, крім лиха, не може побачити – а в другому акті, вже викуплена з жидівських рук багатим сільським лихварем, оточена вигодою, вона вільно дихає і одночасно боїться того незвичного щастя.*

Це щастя, однак, триває не довго. Панас, якого потай кохає Харитина, брутально відкидає її, розгніваний зрадою дівчини Марусі, яку звабив солдат, а також плітками колишньої ключниці їхнього спільного господаря, молодої вдови, кокетки і розпусниці Палажки (Осиповичева), що нібито Харитина є коханкою господаря. Харитина, доведена до розпачу, кориться намовам господаря, пізніше, однак, опам'ятовується і покидає ненависні їй стіни, знаходячи смерть у нурті ріки. Роль Панаса добре зіграв п. Янович, хоча любовні сцени виходять у нього зазвичай слабше, ніж комічні або патетичні. Рівно ж визнання належить і п. Стечинському, який дуже старанно відіграв роль господаря. Шкода тільки, що в його грі найслабше вийшла одна з найглибших і найгарніше задуманих сцен в

другому акті, де він згадує свою молодість і дівчину Мотрю, яку він тоді звів, і одночасно виправдовується, ніби не його то провина, що зганьблена Мотря з малою дитиною пішла на службу до жидів. Сцена ця – то остання, справді трагічна боротьба сумління із зіпсутістю й розпустою, що закінчується перемогою останньої. З бридкою похітливістю і одночасно з холодним розрахунком старого розпусника намовляє він наприкінці тої сцени зламану і зневірену Харитину, щоб "покохала його на злість Панасові". Не знаємо, чому публіка в цьому, як і в інших так само трагічних місцях, що можуть до глибини потрясти душу слухача, голосно реготала. Чи приписати то грі акторів, чи низькому розумовому рівневі публіки, чи тій обставині, що публіка прийшла слухати оперетку?

Kkk

Сьогодні (в четвер) буде показано в руському театрі "Лєну", п'єсу в 6 відслонах М. Ясєньчика, яку з польської переклав Е. Олесницький*.*

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1889, 14 листопада, с.5, у рубриці "Teatr ruski".

* Карпенко, *Карпенко-Карий* (Іван Тобілевич, 1845–1907) – український драматург, актор, театральний діяч.

* минулорічної вистави – очевидно, що І.Франко апелює до вистави, оскільки рецензії на виставу за п'єсою "Наймичка" Карпенка-Карого у газеті "Kurjer Lwowski" за 1888 р. не було.

* Сруль – єврейське ім'я.

* Вісьньовська, *Вишневська* –акторка театру товариства "Руська Бесіда".

* Ясєньчик, *Мар'ян* (Вацлав Карчевський, 1855–1911) – польський письменник, драматург, працівник редакції газети "Kurjer Lwowski".

* Олесницький, *Євген* (1860–1917) – український громадський діяч, публіцист.

* *"Який я тобі жид, – вигукує він пихато, – я гебрей, я пан, я нічого не роблю, а ти завсіди брудний від роботи!"* – І. Франко подає текст, цитуючи репліку актора, а в друкованому варіанті п'єси "Наймичка" (дія друга, ява III) читаємо*: "Янкель: Який я тобі жидку? Я єврей, я хазяйський син, а ти што? Свиня! Наймит…"* (Іван Карпенко-Карий. Драматичні твори. – Наук. думка, К., 1989., – с. 121.).

* *старший син тягне матір до хати, щоб там добряче вибила наймичку, "бо мамеле, із своєю гарячою кров'ю, встидається бити наймичку на вулиці"* – в друкованому варіанті п'єси "Наймичка", дія перша, ява XI:

Янкель. (вибігає). Мамаша! Ідіть у хату! Там будете кричать сколько влєзіть, а тут будуть люди сміятися… Пожалуйте, просю вас! (Тягне Рухлю в хату.)

Рухля. За чево ти мене тягнеш? (Рветься.) Пусти, гавару тєбє!

Янкель. Мамаша, мамаша, прохолоньте! Просю вас с убєждєнієм. (Силою тягне її в хату.) чістово скандал с такою горячово мамаша!

(Іван Карпенко-Карий. Драматичні твори. – Наук. думка. К., 1989., – с. 120.)

1889, №321, від 19.11.

O trzech przedstawieniach teatru ruskiego mamy tym razem zdać sprawę; do takiego opóźnienia zmusił nas nawał materjału. W czwartek dano "Lenę" p. Jasieńczyka w przekładzie ruskim p. Oleśnickiego. Sala była pełna. Nie wiemy, czemu przypisać należy takie względy publiczności ruskiej dla dramatu polskiego, kiedy tymczasem najpiękniejsze utwory oryginalne dramaturgji ukraińsko-ruskiej grane bywają przed pustym prawie amfiteatrem. Wątpimy, by przyczyna leżała w szczególnem jakiemś zamiłowaniu tej publiczności do tego, co polskie – gdzieindziej tego zamiłowania nie widać. Może wykształcona inteligencja ("arystokracja") ruska więcej ma upodobania w tem, jeżeli na scenie występują i rozprawiają po rusku hrabiowie i książęta, a nie "brudni" chłopi? Lub może publiczność liczyła na lepszą grę artystów w sztuce "salonowej"? Co do tego ostatniego, to zdaje nam się, że się publiczność bardzo pomyliła. Grając role arystokratyczne, artyści ruscy trzymali się z umiarkowaniem, salonowo, ale też zupełnie szablonowo. Każdy z nich uważał za swój obowiązek być na scenie salonowym, ale żaden nie odtworzył typu; wątpimy nawet, czy ktokolwiek pomyślał o potrzebie takiego odtworzenia. Wyjątek stanowi chyba p. Kyrnicki w roli Matwijka, służącego Zbrodowskich. Nie mówimy "wyjątek" w tem znaczeniu, jakoby on odtworzył typ, nie, ale przynajmniej nie grał szablonowo. Że jednak komizm, włożony przezeń w tę rolę, był bardziej cyrkowym niż dramatycznym, to inna rzecz.

Nie podlega wątpliwości, że jak w polityce, każdy naród odpowiadzialny jest za swe instytucje, urządzenia i ten zakres wolności jaki posiada, tak samo i w utworach sztuki, a szczególnie w dramacie, poziom doskonałości zależy od estetycznego wykształcenia, rozwoju i pojęć publiczności. Dlatego też gdy na scenie zamiast prawdziwego komizmu, występuje farsa, zamiast ludzi realnych z silnemi głębokiemi uczuciami, występują jakieś manekiny, to zależy to w każdym razie więcej od upodobań, stanu i wymagań publiczności, niż od artystów i trupy. Uwagę tę stosujemy do gry pani Biberowiczowej w roli Leny. Zamiast dumnej szlachcianki, pełnej szlachetnych popędów, energij i dbałej o swój honor, widzieliśmy na scenie ruskiej jakąś nerwową, płaksiwą kobietę. Co prawda, Lena ma skłonność do poezji, pragnie miłości, ale są to zwykłe popędy natur młodych, zdrowych i bogato uposażonych; w życiu praktycznem ona nie jest wyłącznie tylko namiętną kochanką, ale żoną, chcącą kochać i być kochaną, której ideałem jest ognisko rodzinne. Tej roli we wszystkich jej komplikacjach pani Biberowiczowa wcale nie oddała.

Z innych ról najwięcej prawdziwych rysów czuć było w grze pp.

Gembickiego i Biberowicza – pierwszy w roli Eustachego Zbrodowskiego, drugi Kłońskiego. P. Gembicki jednak w scenach patetycznych unosił się i krzyczał nieznośnie. P. Janowicz w roli Janusza Rogockiego był całkiem nie na swem miejscu. Od razu widać było, że artysta ten więcej nadaje się do roli wesołych, żwawych paróbczaków, niż salonowych amantów.

W piątek danym był "Gasparone" ze zwykłą precyzją, która jeszcze raz sprawdza to, cośmy powiedzieli dawniej, że operetki i rzeczy lekkie nie tylko polskiemu, ale i ruskiemu teatrowi najliepiej się udają. Na szczególne podniesienie zasługuje, jak zwykle, śpiew p. Kliszewskiej i panny Radkiewicz.

W niedzielę, jako siódme przedstawienie teatru ruskiego daną była komedja "Szelmenko dienszczyk" (całkiem nieodpowiednio przełożono "najmyt", gdyż mowa tu o tzw. "prywatdynerze" oficerskim). Jest to utwór znakomitego pisarza ukraińskiego Kwitki-Osnowjaneńki, napisany przed przeszło pół wiekiem i osnuty na tle życia szlachty ruskiej w Słobodzkiej Ukrainie. Chociaż miejsce, gdzie się odbywa akcja, leży trzy razy bliżej ku Moskwie, niż ku Galicji, mimo to życie, mowa i sposób myślenia osób komedji mają daleko więcej ruskiego niż moskiewskiego charakteru i nawet dla publiczności galicyjskiej nie przestają nigdy być swojskiemi. Co prawda, autor umiał też w swym utworze trafnie pochwycić typy życiowe i oddać ich właściwości, chociaż nie było to ani jego zwyczajem, ani też rzeczą jego talentu wchodzić w głębszą analizę tych typów i tego życia.

Deus ex machina w komedji i główną sprężyną akcji jest deńszczyk służący u kapitana, Szelmenko, typ sołdata zwinnego, niewyczerpanego w kłamstwach i podstępach, byle tylko dopiąć swego celu. W Szelmence widzimy rezultat wpływu "kultury" moskiewskiej na naturę Ukraińca: pałki z jednej a kułaki z drugiej strony uczyniły tę naturę elastyczną i ruchliwą w wysokim stopniu, zaostrzyły jej dowcip, lecz nie wytrawiły jeszcze szlachetniejszych w niej instynktów, niezbydlęciły jej, od tego ochronił Szelmenkę spory zapas czystego ukraińskiego sceptycyzmu i ironji w połączeniu z miękkiem uczuciem.

Rolę Szelmenki, niegdyś popisową rolę ś[więtej] p[amięci] Stefuraka, grał p. Kiernicki. Grał on ją dobrze, lecz nie bez pewnej przesady, szczególnie w mimice i gestykulacji. Najlepiej odegrał p. Gembicki rolę Szpaka, stworzywszy w niej nawskróś prawdziwy typ szlachcica ukraińskiego, uczciwego lecz zaskorupiałego w ciasnem kole parafjańszczyzny. O ile w roli Zbrodowskiego w "Lenie" p. Gembicki nie był szczęśliwym w scenach patetycznych, o tyle doskonałym i wolnym od przesady był on w komicznej roli Szpaka.

Żonę Szpaka oddała bardzo dobrze pani Osypowiczowa; grze jej nic byśmy zarzucić nie mogli, jeżeliby ona nawet w scenach oburzenia wiecznie się nie uśmiechała. P. Kliszewski gra role komiczne zazwyczaj daleko lepiej niż dramatyczne i miłosne, a więc i obecnie oddał bardzo dobrze rolę Łopućkowskiego, zblazowanego obywatelczuka narzeczonego córki Szpaka Priseńki. Zaznaczyć jeszcze należy grę pani Biberowiczowej w [roli] Eużeni.

Panienki podobne do Eużeni należą do przeszłości, chociaż być może, że gdzieś w dalekich zakątkach spotkaćby jeszcze można spóźnione egzemplarze tego gatunku. Wzdychają one do księżyca, słowików, lubią wszelką romantyczność, a najwięcej pragną wyjść za mąż za byle kogo, żeby tylko uzyskać wolność, wolą jednak by je kto potajemnie wykradł do ślubu.

Przy tem najwięcej mami ich dekoracja: "wychodzisz z domu, wtem nagle występuje on, on chwyta cię w objęcia, ty mdlejesz, on cię unosi" itd. Takie romantyczne opisy, lub też takie argumenty, pocieszanie rodziców wykradzionej i wracającej ze ślubu Priseńki, że „ona już więcej tego nie zrobi", udały się pani Biberowieczowej bardzo dobrze.

Kkk

1889, №321, від 19.11.

Маємо цього разу говорити про три вистави в руському театрі: до такого запізнення змусила нас велика кількість матеріалу. В четвер дали "Лєну" п. Ясєньчика в руському перекладі п. Олесницького. Зала була повна. Не знаємо, чим повинні завдячувати таку увагу руської публіки до польської драми, коли тим часом найкращі оригінальні твори руської драматургії грають при майже порожньому амфітеатрі. Сумніваємося, щоб причиною було якесь особливе замилування цієї публіки до того , що польське – деінде цього замилування не видно. Можливо, руська освічена інтелігенція ("аристократія") отримує велике задоволення від того, що на сцені виступають і дискутують, говорячи по-українському, графи і князі, а не "брудні" хлопи? Чи, може, глядачі розраховували на кращу гру акторів у "салонній" п'єсі? Щодо останнього, то видається нам, що глядачі дуже помилилися. Виконуючи аристократичні ролі, руські актори поводились помірковано, салонно, але також цілковито шаблонно. Кожен з них вважав за свій обов'зок бути на сцені салонним, але жоден не відтворив типу; сумніваємось навіть, чи хто-небудь подумав про потребу такого відтворення. Винятком є хіба п. Керницький* в ролі Матвія, слуги Бродовських. Кажемо "виняток" не в тому значенні, що він відтворив тип, але, принаймні, не грав шаблонно; що комізм, який він заклав у свою роль, був більше цирковим, ніж драматичним – то інша справа.*

Не підлягає сумніву, що так само, як у політиці кожний народ відповідає за свої установи, інституції і всю ту сферу свободи, якою володіє, так само і в мистецьких творах, а особливо в драмі, рівень досконалості залежить від естетичного виховання, розвитку і розуміння публіки. Тому, коли на сцені, замість справжнього комізму, пропонують фарс, замість реальних людей з сильними і глибокими почуттями, виступають якісь манекени, це залежить в кожному разі більше від уподобань, смаку і вимог публіки, ніж від артистів і трупи. Зауваження ці стосовно гри пані Біберовичевої в ролі Лєни. Замість гордої шляхтянки, сповненої благородних

намірів, енергії, що дбає про честь, бачили ми на руській сцені якусь нервову, плаксиву жінку. Щоправда, Лєна має нахил до поезії, прагне кохання, але це звичайні бажання молодих, здорових і щедро обдарованих натур; в практичному житті вона не лише палка коханка, але й жінка, яка хоче кохати і бути коханою, ідеалом для якої є родинне вогнище. Цієї ролі, із усіма її труднощами, п. Біберовичева загалом не зіграла.

В інших ролях найбільше правдивих рис було в грі п. Ґембіцького і Біберовича – перший в ролі Євстахія Збродовського, другий – Клонського. П. Ґембіцький в патетичних сценах захопився і несамовито кричав. П. Янович в ролі Януша Рогоцького був зовсім не на своєму місці. Одразу було видно, що цей артист більш підходить до веселих ролей жвавих парубків, ніж салонних амантів.*

У п'ятницю було дано "Гаспароне" із звичною виразністю, яка ще раз підтвердила те, що ми вже давно говорили раніш, що оперетки і легкі п'єси не тільки польському, але й руському театрові вдаються найкраще. На особливу похвалу заслуговує, як завжди, спів п. Клішевської і панни Радкевич*.*

У неділю сьомою виставою руського театру була комедія "Шельменко-денщик" (дуже невдало перекладено "наймит", коли ж тут мова йде про т. зв. офіцерського ординарця). Це твір знаменитого українського письменника Квітки-Основ'яненка, написаний пів-століття тому і оснований на темі життя руської шляхти у Слобідській Україні. Хоча місце, де відбувається дія, розташоване в три рази ближче до Москви, ніж до Галичини, попри те, життя, мова і спосіб мислення комедійних персонажів мають далеко більше руського, ніж московського характеру і навіть для галицької публіки не перестають бути близькими. Щоправда, автор зумів у своєму творі підмітити життєві типи і підкреслити їх властивості, хоча це не було його звичаєм, а також рисою його таланту, вникати в глибину аналізу цих типів і того життя.

Deus ex machina в комедії і головною пружиною дії є денщик, слуга капітана – Шельменко, тип пронозливого солдата, у якого запас брехні та підступності не вичерпується доти, доки не осягне своєї мети. В Шельменку бачимо вплив московської "культури" на натуру українця: палки з одного боку, а кулаки – з другого зробили цю натуру еластичною і рухливою найвищою мірою, загострили її дотепність, але ще не знищили шляхетних інстинктів, не зіпсували її, від цього оберігає Шельменка чималий запас справжнього українського скептицизму та іронії в поєднанні з ніжними почуттями.*

Роль Шельменка, колись коронну роль с[вітлої] п[ам'яті] Стефурака, грав п. Керницький. Він грав її добре, але не без певного перегравання, особливо в міміці і жестикуляції. Найкраще зіграв п. Ґембіцький роль Шпака, створивши наскрізь правдивий образ українського шляхтича, чесного, але

зашкарублого в тісному колі провінціалізму. Оскільки в ролі Збродовського в "Лєні" п. Ґембіцькому не щастило у сценах патетичних, настільки досконалим і вільним від перебільшення був він у комічній ролі Шпака.

Жінку Шпака зіграла дуже добре пані Осиповичева; нічого не могли б закинути її грі, якби вона і в сценах обурення весь час не усміхалася. П. Клішевський у комічних ролях зазвичай далеко кращий, ніж у драматичних і любовних сценах, а отже і в цьому випадку зіграв дуже добре роль блазнюватого панка, нареченого дочки Шпака – Прісеньки. Відзначити треба ще гру пані Біберовичевої в ролі Евжені. Панночки, подібні до Евжені, належать до минулого, хоча, можливо, що десь у далеких закутках ще можна зустріти запізнілі екземпляри цього виду. Вони зітхають до місяця, соловейків, люблять всіляку романтику, а найбільше прагнуть вийти заміж за будь-кого, щоб тільки здобути свободу, проте воліють щоб їх хто-небудь викрав перед шлюбом. При цьому найбільше вабить їх декорація: "виходиш з дому, він раптово виходить і хапає тебе в обійми, ти млієш, а він бере тебе на руки" і т.д. Такі романтичні описи або такі самі аргументи, втішання батьків викраденої Прісеньки, яка повертається зі шлюбу, що "вона більше такого не зробить", вдалися пані Біберовичевій дуже добре.

Kkk

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1889, 19 листопада, с.5, у рубриці "Teatr ruski".

* Керницький, *Мар'ян* (1864–1945) – український і польський актор.

* Ґембіцький, *Тит* (1842–1908) – український, польський актор, драматург.

* Клішевська, *Кароліна* (1864–1927) – польська та українська актриса.

* Радкевич, *Клавдія* (1869–1932) – українська драматична актриса і співачка (сопрано).

* руської шляхти – тут Франко має на увазі українську шляхту.

* Deus ex machina – (лат.) "бог з машини" – у грецьких і римських трагедіях бог, що несподівано з'являвся на сцені за допомогою захованої за лаштунками машини і розв'язував дію. Звідси – несподівана, але вчасна, доречна поява когось.(Словник іншомовних слів. – К., 2000. – с. 1000).

* Стефурак, *Степан* (1846 –1888) – український актор.

1889, №324, від 22.11.

We środę 20 b[ieżącego] m[iesiąca] w teatrze ruskim grano "komedję" Abrahamowicza i Ruszkowskiego "Mąż z grzeczności" w tłumaczeniu ś[więtej] p[amięci] Hryniewieckiego. Komedja ta nie ma żadnej treści; absolutny w niej brak akcji, typów, ideji i sensu. Cały komizm zbudowany na przesadach

posuniętych do ostateczności i na niemożliwych sprzecznościach. O grze w takiej farsie nie ma co i mówić, bo gry artystycznej tu i być nie może, gdzie sam tekst wymaga tylko najpospolitszego pajacowania.

Mimo to publiczność ruska, by się nie dać zawstydzić polskiej, nigdy jeszcze nie była tak zadowolona z teatru ruskiego, chociaż równocześnie dodać należy, że nigdy jeszcze teatr ten nie był zmuszony grać przed tak pustą salą, jak tym razem. Oklaski rozlegały się prawie bezustannie, śmiech podczas gry był tak głośny, że częstokroć nie słychać było nawet głosu samych artystów. Mein Liebchen, was willst du noch mehr?

Kkk

1889, №324, від 22.11.

У середу 20 числа поточного місяця (тобто – листопада – У.Р.) в руському театрі грали "комедію" Абрагамовича і Рушковського* "Чоловік з чемності" в перекладі с[вітлої] п[ам'яті] Гриневецького*. Комедія ця не має жодного змісту; в ній абсолютно бракує дії, типів, ідей і сенсу. Весь комізм тримається на доведених до крайності неймовірних суперечностях. Про гру в такому фарсі нема що й згадувати, бо мистецької гри тут і бути не може, де сам текст вимагає тільки найвульгарнішого блазнювання.*

*Попри те руська публіка, щоб не бути засоромленою польською, ніколи ще не була такою задоволеною з руського театру, хоча при тому потрібно додати, що ніколи ще цей театр не був змушений грати перед таким порожнім залом, як цього разу. Оплески звучали майже безперервно, сміх під час гри був таким гучним, що часто навіть не було чути голосу артистів. "Mein Liebchen, was willst du noch mehr?"**

Kkk

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1889, 22 листопада, с.5, у рубриці "Teatr ruski".

* Абрагамович, *Адольф* (1848–1899) – польський драматург, комедіограф.

* Рушковський, *Ришард* (1856–1898) – польський актор, співак, драматург, комедіограф.

* Гриневецький, *Іван* (1850–1889) – український актор і режисер.

* "*Mein Liebchen, was willst du noch mehr*?" – [(нім.) Моя люба, чого ти ще хочеш?]

1890, №343, від 11.12.

Poniedziałkowe przedstawienie operetki Danyła Młaki "Pani młoda z Bosnji" należało do najudatniejszych przedstawień teatru ruskiego. Publiczności

było pełno. I tekst operetki i muzyka jej nie ustępują w niczem zagranicznym utworom tego rodzaju. Artyści grali i spiewali dobrze.

Przypominamy, że dziś (we czwartek) przedstawieni będą "Pogórzanie", a w sobotę 13 b[ieżącego] m[iesiąca] "Czarnomorcy" na dochód funduszu pomnika Wł. Barwińskiego.

1890, №343, від 11.12.

Понеділкова вистава оперетки Данила Млаки "Пані молода з Боснії" належить до найвдаліших вистав руського театру. Публіки було повно. І текст оперетки, і музика її не поступаються нічим закордонним творам такого роду. Артисти грали і співали добре.*

Нагадуємо, що сьогодні (в четвер) будуть представлені "Підгіряни", а в суботу, 13 числа поточного місяця, "Чорноморці"* в дохід фонду пам'ятника Вол[одимирові] Барвінському*.*

[Без підпису]

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1890, 11 грудня, с.5, в рубриці "Teatr ruski".

* Данило Млака (справжнє ім'я та прізвище *Сидір Воробкевич*, 1836–1903) – український письменник і композитор, писав музику до власних текстів.

* "Підгіряни" – оперета І. Гушалевича (1823–1903).

* "Чорноморці" – лібрето М. Старицького (1878), музика М. Лисенка – за п'єсою Я. Кухаренка "Чорноморський побит" (1836).

* Барвінський, *Володимир* – (1850–1883) – громадський діяч, письменник.

1890, №345, від 13.12.

"Rizdwiana Nicz", opera wysoce utalentowanego kompozytora ukraińskiego Mikołaja Łysenki, z wielkiem powodzeniem wystawiona przed kilkoma laty w Odessie, przedstawioną będzie w poniedziałek przez teatr ruski p. Biberowicza. Będzie to ostatnie przedstawienie ruskiej trupy teatralnej we Lwowie i już ta okoliczność, jak również rozgłośne imię kompozytora, największego dziś znawcy ukraińskiej muzyki ludowej, powinny zachęcić jak najliczniejszą publiszność do odwiedzenia tego przedstawienia.

Przypominamy, że w niedzielę przedstawiony będzie w sali Kasyna miejskiego "Dowbusz", dramat ludowy, napisany przez sympatycznego i zasłużonego artystę trupy ruskiej, p. Steczyńskiego.

1890, №345, від 13.12.

"Різдвяну ніч", оперу талановитого українського композитора Миколи Лисенка, яка з великим успіхом ішла кілька років тому в Одесі, покаже*

в понеділок руський театр п. Біберовича. Це буде остання вистава руської театральної трупи у Львові, і вже ця обставина, як і голосне ім'я композитора, на сьогодні найбільшого знавця української народної музики, мають заохотити якнайширшу публіку відвідати цю виставу.*

Нагадуємо, що в неділю буде показано в залі міського казино "Довбуша" народну драму, яку написав симпатичний і заслужений артист руської трупи п. Стечинський.

[Без підпису]

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1890, 13 грудня, с.5, у рубриці "Teatr ruski".

* руський театр п. Біберовича – Руський народний театр, тобто український театр товариства "Руська Бесіда", керований у 1882–1889 рр. І. Біберовичем та І. Гриневецьким, а після смерті останнього у 1889–1892 рр. – самим І. Біберовичем.

* Лисенко, *Микола* (1842–912) – український композитор, піаніст, педагог.

1890, №348, від 16.12.

Wczorajsze przedstawienie opery Łysenki w sali "Frohsinn" było w całem znaczeniu tego słowa świetnem. Publiczności jawiło się tyle, że znaczna część nie mogąc znaleźć miejsca w sali, musiała odejść. W skutek tego dyrekcja ujrzała się zmuszoną powtórzyć ten utwór jeszcze raz. Powtórne przedstawienie odbędzie się dziś (we wtorek) w sali "Frohsinnu". Spodziewamy się, że i tym razem sala będzie pełna, gdyż rzeczywiście i muzyka i gra artystów w zupełności na to zasługują. Szczegółowe sprawozdanie odkładamy do jutra.

1890, №348, від 16.12.

Вчорашня вистава опери Лисенка в залі "Фрозін" була знаменитою, в повному значенні цього слова. Глядачів прийшло стільки, що значна частина, не знайшовши собі місця, була змушена покинути зал. Внаслідок цього дирекція вважала за необхідне повторити виставу ще раз. Повторення вистави відбудеться сьогодні (у вівторок) в залі товариства "Фрозін". Сподіваємося, що й цього разу зал буде повним, бо ж справді і музика, і гра артистів цілковито на це заслуговують. Спеціальний звіт відкладаємо до завтра.

[Без підпису]

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1890, 16 грудня, с.5, у рубриці "Teatr ruski".

1893, №296, від 25.10.

W sobotę d[nia] 21 b[ieżącego] m[iesiąca] wystawił teatr ruski dramat Karpenki-Karego "Beztałanna". Jest to właściwie przeróbka znanej już u nas sztuki "Chto wynen". Przedstawienie wypadło bardzo dobrze, ale publiczności było bardzo mało. Natomiast w niedzielę 22 b[ieżącego] m[iesiąca], kiedy dano po raz pierwszy komedję Myrnego "Kruty ta ne perekruczuj", publiczności było tak dużo, że mnóstwo osób z powodu braku miejsca musiało powrócić od kasy. Przedstawienie wypadło bardzo dobrze.

1893, №296, від 25.10.

У суботу 21 числа поточного місяця (тобто – жовтня – У. Р.) руський театр виставив драму Карпенка-Карого "Безталанна". Це, властиво, переробка відомої у нас п'єси "Хто винен?" Вистава пройшла дуже добре, але публіки було дуже мало. Проте в неділю, 22 числа поточного місяця (тобто – жовтня – У.Р.), коли вперше показано комедію Мирного "Крути, та не перекручуй", публіки було стільки, що багато хто через брак місця змушений був повернутися від каси. Вистава пройшла дуже добре.

[Без підпису]

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1893, 25 жовтня, с.5, у рубриці "Teatr ruski".

* Мирний, *Панас* (1849–1920) – український письменник.

1893, №297, від 26.10.

We wtorek d[nia] 24 b[ieżącego] m[iesiąca] wystawiono komedję p. Janczuka "Wychowaniec". Sztuka to nadzwyczaj sympatyczna, podyktowana ciepłą miłością dla ludu i oświaty. Z treścią jej poznajomiliśmy czytelników już dawniej, więc nie będziemy jej powtarzać. Co do gry artystów na przedstawieniu wtorkowem zaznaczymy, że nie pozostawiała ona nic do życzenia. Szególnie pięknie odegrali swe role pani Osipowiczowa i panna Fitzner, panowie Podwysoccy, Steczyński i Janowicz. Publiczności i tym razem było bardzo mało, skandalicznie mało.

1893, № 297, від 26.10.

У вівторок 24 числа поточного місяця (тобто – жовтня – У.Р.) виставлено комедію п.Янчука "Вихованець". П'єса ця надзвичайно симпатична, продиктована теплою любов'ю до народу і освіти. Із її змістом ми вже знайомили читачів давніше, отож не будемо його повторювати. Щодо гри артистів на виставі у вівторок, відзначимо, що тут годі бажати кращого. Особливо гарно відіграли свої ролі пані Осиповичева і панна*

Фіцнер, панове Підвисоцькі*, Стечинський і Янович. Глядачів і цього разу було мало, скандально мало.*

I.Fr.

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1893, 26 жовтня, с.5, у рубриці "Teatr ruski".

* Янчук *Микола* (1859–1921) – український та білоруський фольклорист, письменник.

* Фіцнер *(Фіцнерівна-Морозова) Марія* (1873–1920) – українська акторка, співачка.

* Підвисоцький, *Кость* (1851–1904) – український актор, режисер, драматург;

Підвисоцький, *Спиридон* – український актор, виступав у театрі "Руської Бесіди" з 1889 р.

1893, №332, від 30.11.

W poniedziałek zamiast zapowiedzianego melodramatu "Pidhirjane" wystawiono po raz drugi operetkę Hułaka Artemowskiego "Zaporożec za Dunajem". Publiczności było bardzo mało. Główne role w tej sztuce: starego kozaka i jego młodej żony, i tym razem wykonali p. Koncewicz i panna Fitzner, i wykonali świetnie, za co też publiczność darzyła ich hojnie oklaskami i wywoływaniami po każdym akcie. Na cześć artystów i artystek teatru ruskiego odbył się kosztem "Ruskiej Besidy" w ubiegłą niedzielę wieczorem komers w lokalu restauracyjnym "Narodnej Torhowli", zakończony tańcami w sali "Ruskiej Besidy". Na komers przybył cały personel teatru, prezes "Ruskiej Besidy " dr. Sawczak, członkowie wydziału tegoż towarzystwa, znaczna część członków komisji artystycznej i inni Rusini. Pierwszy toast wniósł dr. Sawczak na cześć artystek i artysów, którzy mimo przesilenia, jakie przebył teatr, trzymają sztukę ruską na odpowiedniej wysokości i wszelkich sił dokładają by podźwignąć scenę ruską. Dalej pito zdrowie dyrektora teatru p. Gułaja, pierwszorzędnych autorów dramatycznych ukraińskich Kropiwnickiego, Karpenki-Karego i galicyjskiego dra Iw. Franki, zdrowie pań, które przybyły na komers, panów dra Sawczaka i Wachnianina itd. Zabawa przeciągnęła się do póznej nocy.

1893, №332, від 30.11.

У понеділок, замість анонсованої мелодрами "Підгіряни" виставлено вдруге оперетку Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм". Глядачів було дуже мало. Головну роль у цій п'єсі: старого козака і його молодої жінки і цього разу виконували п. Концевич* і панна Фіцнер, і виконали чудово, за що глядачі нагородили їх щедро оплесками та викликами після кожної дії. На честь артистів і артисток руського театру відбулася, коштом "Руської Бесіди", минулої неділі ввечері дружня вечірка*

у приміщені ресторану "Народна Торгівля", що закінчилася танцями в залі "Руської Бесіди". На вечірку з'явився весь персонал театру, голова "Руської Бесіди" – д-р. Савчак, члени комітету цього ж товариства, більша частина членів артистичної комісії* та інші русини. Перший тост виголосив д-р. Савчак на честь артистів і артисток, які попри кризу, яку пережив театр, підтримують руське мистецтво на відповідному рівні і докладають усіх сил, щоб підтримати руську сцену. Дальше пили за здоров'я директора театру п. Ґуляя*, першорядних драматичних авторів: українських – Кропивницького, Карпенка-Карого і галицького – д-ра Ів. Франка, здоров'я пань, що прибули на комерс, панів д-ра Савчака і Вахнянина* і т.д. Забава затягнулася за північ.*

[Без підпису]

Уперше надруковано польською мовою у газ. "Kurjer Lwowski", 1893, 30 листопада, с.5, у рубриці "Teatr ruski".

* Гулак-Артемовський (*Артемовський Семен;* 1813–1873) – український композитор, співак і актор.

* Концевич, *Олександр* (1824–1894) – український і польський співак (баритон) і актор.

* Савчак, *Дам'ян* (1847–1912) – український громадський діяч, член Крайового Виділу, депутат Галицького сейму, голова товариства "Руська Бесіда" (1893–1895).

* Ґуляй, Іван – український театральний діяч, управитель театру товариства "Руська Бесіда" у Львові з квітня 1893 і до кінця року.

* Вахнянин, *Анатоль* (Наталь; 1841–1908) – український композитор, письменник, педагог, громадський і політичний діяч.

* "Артистична комісія" – співзаснована Крайовим Виділом з часу призначення фінансової підтримки народного театру (з 1869 р.).

Григір ЛУЖНИЦЬКИЙ
(1903-1990)

ТРИ РЕДАКЦІЇ ФРАНКОВОЇ ДРАМИ "УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ"[1]

Вступну статтю написав і тексти підготував
Ростислав Пилипчук

Драма "Украдене щастя" І. Франка належить до вершинних творів української класичної драматургії. Вона має значну сценічну історію, її зміст глибоко проаналізували українські літературо- і театрознавці, вона ж стала предметом пильного вивчення для українських текстологів.

Як відомо, перше багатотомне зібрання творів І. Франка було спроектовано 1924 р. у 40-томах до десятих роковин від дня смерті великого українського письменника і вченого. Ініціював ідею цього видання на початковій стадії політики т. зв. українізіації один з колишніх особистих секретарів І. Франка (1911–1912), на той час студент Львівського університету, згодом – міністр преси та пропаганди в уряді УНР і один з організаторів української видавничої справи в УСРР Іван Лизанівський (1892, с. Заріччя, тепер Золочівського р-ну на Львівщині – 1934, Харків; розстріляний). Він же й виступив упорядником цього зібрання за загальною редакцією відомого письменника, журналіста і видавця Сергія Пилипенка (1891–1934, розстріляний). У травні 1926 р. Рада Народних Комісарів УСРР прийняла постанову про відзначення 10-річчя з дня смерті І. Франка, де одним з пунктів доручалось Наркомосвіті вжити заходів, аби прискорити випуск повного зібрання творів І. Франка. У 1924–1929 рр. вийшли друком тридцять томів у видавництвах "Рух" (де працював І. Лизанівський) та "Книгоспілка", і в 1927–1931 рр. їх частково повторило (стереотипно) видавництво "Книгоспілка", яке очолював С. Пилипенко. Ці перші тридцять томів містили всі доступні на той час художні твори І. Франка, звісна річ, передусім за попередніми масовими виданнями. Особистий архів письменника і його ж бібліотека зберігалися тоді в Науковому товаристві імені Шевченка у Львові,

[1] *Першодрук:* Лужницький Г. Три редакції франкової драми "Украдене щастя" / Григор Лужницький // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 165–190.

тобто за кордоном, в окупованій Польщею Західній Україні, отже були важкодоступні для наукового дослідження. Ясна річ, текст "Украденого щастя" у дев'ятнадцятому томі цього видання був поміщений без наукового опрацювання, за останнім прижиттєвим виданням – київським (1909).

З початку 30-х років XX ст., коли зазнала краху політика українізації в Радянській Україні, не могли бути випущені друком останні десять томів 40-томного проекту, в яких мали бути вміщені літературно-критичні, літературознавчі та інші праці І. Франка, не могло постати питання й про нове, науково-критичне видання його творчої і наукової спадщини. Та й усі попередні тридцять томів були вилучені з масових бібліотек, а в наукових бібліотеках потрапили до спецфондів, оскільки І. Лизанівський та С. Пилипенко були репресовані.

У Львові за польської окупації упродовж 20–30-х рр. XX ст. ішов процес наукового освоєння архіву І. Франка. Його охоронець (від часу смерті письменника) у бібліотеці НТШ, а з 1937 р. – директор цієї бібліотеки – відомий учений Володимир Дорошенко (1879–1963) зробив перший, ще не зовсім досконалий опис архіву, водночас укладаючи першу бібліографію творів І. Франка. Першим, хто почав досліджувати з початку 20-х років і публікувати матеріали з рукописної спадщини І. Франка, був Михайло Возняк (1889–1954), академік ВУАН з 1924 р. (згодом, з 1929 р. – АН УРСР). А в 1930 р. Франковим архівом опікувалась доктор філософії Марія Деркач (1896–1972), яка згодом, у 40–50-х рр. XX ст., стала справжнім ангелом-хранителем Франкової рукописної спадщини[2]. Саме В. Дорошенко, М. Возняк і М. Деркач першими тримали в руках рукописні матеріали, що стосувалися драматичних творів І. Франка взагалі і драми "Украдене щастя" зокрема. Їхня поінформованість знадобилася в момент, коли виникла нова ідея багатотомного видання літературно-мистецької і наукової спадщини І. Франка.

При тому треба зазначити, що подальша доля Франкової спадщини, яка містила в собі не лише вартість художньо-мистецьку, але й громадську та національну, не могла не залежати від суспільно-політичної ситуації, що витворилася в Галичині в останні передвоєнні роки. Саме це суспільно-політичне тло робить особливо виразними всі підходи до оприлюдення Франкової спадщини і визначає рівень автентичності та достовірності всіх публікацій творів письменника.

Як відомо, на початку Другої світової війни, внаслідок серпнево-вересневих (1939) таємних радянсько-німецьких договорів перестала існувати друга Річ Посполита Польща, і майже всю українську етнічну територію, раніше нею окуповану, захопив Радянський Союз. Ця знакова політична

---

[2] Вальо М. Марія Деркач – дослідниця архіву Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998. – С. 617-624.

подія в історичній науці ще дотепер не набула однозначної оцінки, а тим більше у вересні 1939 р. населення Галичини сприймало її неоднозначно. Карту подальшої долі України більшовицькі власті розігрували далі, інсценізувавши 27 жовтня 1939 р. Народні збори Західної України у Львові, що ухвалили декларацію про приєднання Західної України до УРСР. 15 листопада 1939 р. це рішення затвердила Верховна Рада України. І вже 2 січня 1940 р. Раднарком УРСР доручив Президії Академії наук УРСР організувати у Львові філіали своїх наукових інститутів. 14 січня 1940 р. було інсценізовано загальні збори Наукового товариства імені Шевченка, які прийняли "добровільне" рішення про "самоліквідацію", і саме на матеріальній та інтелектуальній базі цього товариства створено філії інститутів Академії Наук УРСР, а також бібліотеки АН УРСР. Таким чином, у Львівській філії Бібліотеки АН УРСР (з повоєнного часу це – Львівська наукова бібліотека АН УРСР, з 1971 р. – імені В. Стефаника) опинився весь архів І. Франка – його бібліотека і рукописний фонд.

У зв'язку з наближенням 85-річчя від дня народження І. Франка, яке припадало на 1941 р. (на цей рік припало також 25-річчя від дня його смерті, але ця дата в документах не фігурує), Рада Народних Комісарів УРСР прийняла постанову від 22 квітня 1940 р. про створення на чолі з академіком АН УРСР О. Корнійчуком урядового комітету для проведення цього ювілею. До складу комітету увійшли заступниками голови академіки АН УРСР К. Студинський і П. Тичина, а серед членів комітету, поруч з високими партійними функціонерами і державними чиновниками були президент АН УРСР О. Богомолець, новопризначений директор Інституту української літератури ім. Т. Г. Шевченка і нещодавно обраний академіком АН УРСР О. Білецький, академіки УРСР А. Кримський і М. Возняк. 19 травня 1940 р. відбулося перше засідання ювілейного комітету під головуванням О. Корнійчука, за участю членів комітету О. Богомольця, А. Кримського, К. Студинського, М. Возняка, П. Тичини, а також запрошеного зі Львова на це засідання академіка АН УРСР В. Щурата, видатних письменників О. Довженка, В. Сосюри і М. Бажана, сина І. Франка – Т. Франка. Після доповідей членів комітету – заступника завідувача відділу пропаганди і агітації ЦК КП(б)У Ю. Кобилецького та академіка М. Возняка було ухвалено розпочати видання 25-томного зібрання вибраних творів (художня, наукова, публіцистична та епістолярна спадщина) І. Франка, а виконання цього завдання було покладено на Інститут української літератури імені Т. Г. Шевченка (включно, ясна річ, з Львівською філією), "залучивши до цієї роботи кращі наукові і літературні сили республіки", як зазначалося в повідомленні РАТАУ[3].

[3] Іван Франко: Документи і матеріали: 1856–1965. – К., 1966. – С. 390.

27 липня 1940 р. Президія Академії наук УРСР утворила свій, академічний, під головуванням академіка О. Білецького, ювілейний комітет, до якого, зокрема, увійшли академіки А. Кримський, М. Возняк, М. Калинович (мовознавець), Ю. Соколов (фольклорист), а також заступник директора Інституту української літератури імені Т. Г. Шевченка Д. Копиця. Президія АН УРСР затвердила також редакційну колегію [видання 25-томного зібрання творів І. Франка] у складі: академіки АН УРСР О. Корнійчук (голова), О. Білецький, М. Возняк, А. Кримський, К. Студинський, П. Тичина, а також Ю. Кобилецький (літературознавець), І. Кологойда (письменник, директор Державного видавництва художньої літератури) та Д. Копиця (заступник директора Інституту української літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР). Тим часом у Львові вже побувала група наукових працівників Інституту української літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Львівську групу науковців, яких було залучено до цієї роботи, очолив академік АН УРСР М. Возняк як найвидатніший на той час дослідник життя і творчості І. Франка та найкращий знавець його особистого архіву.

У першій половині 1941 р. встигли вийти перші два із двадцяти п'ятьох томів – другий (оповідання) та дванадцятий (віршовані казки). Уже був підготований до друку окремий том драматичних творів І. Франка. Його підготував відомий драматург, театральний критик та історик театру Григорій Лужницький (1903–1990), який тоді працював на посаді молодшого наукового співробітника львівської філії Інституту української літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. "Тодішній ректор Львівського університету Кирило Студинський призначив його своїм асистентом, а професор Михайло Возняк – членом літературознавчої секції (тобто кафедри історії української літератури. – *Р. П.*) як спеціаліста в справах театру"[4]. Автори цього твердження далі свідчать: "В той час опрацьовувано видання Івана Франка. Лужницький опрацьовував драми (том 12), і їх по війні видала Академія наук, але без згадки про Лужницького"[5]. Це твердження ще не раз повторить один із співавторів – тепер іноземний академік НАН України Л. Рудницький, зокрема у вступній статті до двотомного видання наукових праць, статей і рецензій Г. Лужницького[6]. Щодо "тому 12", про який тут ідеться, то, можливо, у процесі роботи драматичні твори планувалося видати дванадцятим томом, але насправді, як уже згадувалося, перед самою війною вийшов дванадцятий том, однак не з драматичними творами. Що ж до повоєнного видання драматичних творів І. Франка, яке тут згада-

---

[4] Ящун В., Рудницький Л. Коротка біографія Григорія Лужницького // Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького (1903–1990). – Львів ; Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1996. – С. 8.

[5] Там само.

[6] Рудницький Л. Григор Лужницький // Лужницький Г. Український театр. – Львів, 2004. – Т. 1. – С. 16.

но, то йдеться про дев'ятий том "Творів у двадцяти томах", які випустило Державне видавництво художньої літератури упродовж 1950–1956 рр. У вихідних даних жодного з цих томів справді не зазначено прізвищ їхніх упорядників, і тільки у передмові до першого тому, який вийшов друком одним із передостанніх за часом – у 1955 р., названо усіх упорядників. Звідти стало відомо, що упорядник дев'ятого тому, тобто саме того, який уміщував драматичні твори, – Олекса Засенко, відомий згодом як д-р філологічних наук, завідувач відділу дожовтневої літератури в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка за участь у виданні 50-томного зібрання творів І.Франка. На жаль, уже немає серед живих нікого з учасників того видання, щоб прояснити цю пікантну ситуацію, але напрошується висновок, що видавництво було змушеним піти на підміну авторства з об'єктивних причин: прізвища політичного емігранта Григора Лужницького з ярликом "український буржуазний націоналіст" не можна було в ті часи згадувати.

Г. Лужницький до 1940 р., судячи з бібліографії його друкованих праць, творчості І. Франка не досліджував. І саме підготування до друку тому драматичних творів І. Франка привернуло його увагу до питань "Франко – драматург", "Франко і театр", які він розроблятиме уже майже до кінця життя. І першою, похідною від підготованого корпусу драматичних творів для другого зібрання творів великого письменника, мала стати стаття Г. Лужницького під первісною назвою "Три редакції "Украденого щастя", яка збереглася у машинописному варіанті у фонді НТШ в Центральному державному історичному архіві УРСР (з 1991 р. – України) у Львові. Стаття написана не раніш 1940 р., і про це свідчать переконливі аргументи, наявні у машинописному тексті статті: правопис, який застосовано тут, уживано на Радянській Україні з 1933 р., а це доводить, що по тексту Г. Лужницького пройшла рука досвідченого в українській радянській видавничій справі редактора; але найголовніший аргумент, що у статті Г. Лужницького цитуються опубліковані 1940 р. у київських періодичних виданнях статті "Генезис "Украденого щастя" Івана Франка" Ієремії Айзенштока (Літературна критика. – 1940. – № 6) та "Три долі" В. Галицького (Театр. – 1940. – № 5). Дуже можливо, що оприлюднення неопублікованих доти і збережених в уривках текстів інших редакцій драми "Украдене щастя" разом із просторою вступною статтею публікатора (загальний обсяг – півтора друкованого аркуша) Г. Лужницький планував до якогось із ювілейних наукових збірників, задуманих на 1941 р. (можливо, другий випуск "Вісника Львівського університету"; перший вийшов друком 1940 р.), а може, й для якогось київського видання.

На першій сторінці збереженого машинописного тексту є напис німецькою мовою: "Mitteilungen des Schewtschenko-Gesellschaft der Wissenschaften" (Записки Наукового товариства імені Шевченка). Над заголовком

статті є напис: “Григор (спочатку було “Григорій”, але потім закреслено закінчення “ій”. – (*Р. П.*) Лужницький” і додано нижче: “1[нероз.] арк.”. Ліворуч від заголовка на маргінесі – напис: “Зредаг[овано]” і нечитабельна дата на ксерокопії. Праворуч від заголовка – факсиміле “ВС”, що, на мою думку, є ініціалами Василя Сімовича (1876–1944) – видатного філолога, мовознавця і літературознавця з величезним редакторським досвідом (редагував навіть рукописи художніх творів О. Кобилянської перед їхнім першодруком). Первісний заголовок публікації у машинописі – “Три редакції “Украденого щастя” відредаговано так: “Три редакції Франкової драми “Украдене щастє”. І далі по всьому текстові вступної замітки Г. Лужницького пройшлася рука редактора, але вже іншого, і не просто літературного, а редактора наукового, завданням якого було повернути Франкове написання діалектного “щастє” замість запропонованого радянським редактором літературного “щастя”; відновити деякі правописні норми з “голоскевичівського” правопису, затвердженого на Радянській Україні 1929 р. і прийнятого в Західній Україні та в діаспорі дотоді, а в текстах уривків інших редакцій драми Франка відновлено усі особливості мови автора – напр., “усміхаєсь”, що виправляв радянський редактор на “усміхається”. Усі ці нові виправлення могли бути зроблені тільки в період німецької окупації Львова. Щоправда, закреслено один абзац з цитатою статті І. Айзенштока, а в іншому абзаці, де не можна було зняти цитату зі згаданої статті, зняли тільки його прізвище. Ясна річ, це було зумовлено політичною кон’юнктурою часів німецької окупації. Тепер ці закреслені місця відновлюються. Очевидно, тоді планувалося видання якогось наукового збірника, що, однак, не вийшов, а відредагований матеріал потрапив до архіву НТШ, з яким опісля перейшов до ЦДІА у Львові.

Після звільнення Львова від німецької окупації, можливо, львівські вчені, зокрема М. Возняк, ініціювали відновлення розпочатого перед війною 25-томного зібрання творів І. Франка, хоча ця ідея могла виникнути і в Києві, бо, як свідчать сучасники, головним ініціатором цієї справи був Давид Копиця (1906–1965), який на той час працював в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Щоправда, Ю. Кобилецький свідчить, що ініціатором видань був О. Корнійчук. Хай би як там було, та Рада Народних Комісарів і ЦК КП(б)У видають спільну постанову від 4 вересня 1945 р., якою дозволяють Академії Наук УРСР відновити видання творів І. Франка, цього разу – вже у 26-ти томах, і зобов’язують Укрдержвидав забезпечити протягом 1946–1948 рр. друкування усіх томів. Цією постановою було й дещо поповнено склад редколегії: адже на самому початку війни у 1941 р. репресовано академіків А. Кримського і К. Студинського. Тепер у її складі залишалися академіки АН УРСР О. Білецький, М. Возняк, О. Корнійчук, П. Тичина, а також Ю. Кобилецький (1905–1987), на той час уже завідувач кафедри української літератури в Київському державному університеті ім. Т.

Шевченка, а згодом – д-р філологічних наук, професор, але Київського педагогічного інституту, і Д. Копиця (на цей час працював уже в апараті ЦК КП(б)У і був фактично основним промотором у справі видання 20-томника І. Франка у першій половині 50-х років XX ст., тобто до 100-річчя від дня народження письменника). Новими членами редколегії стали: нещодавно, у 1943 р., обраний академіком АН УРСР і затверджений директором Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР М. Рильський і на той час ще тільки кандидат філологічних наук, а згодом – д-р філологічних наук, член-кореспондент АН УРСР Євген Кирилюк (1902–1989) [6, с. 412]. Президія Академії наук УРСР 14 вересня 1945 р. ухвалила взяти до відома й виконання згадану вище постанову РНК і ЦК КП9(б)У і знову доручила Інститутові української літератури імені Т. Г. Шевченка підготувати до друку це видання. Оскільки в урядово-партійній постанові не було зазначено, хто саме має бути головою редколегії, то ухвалили просити згадані найвищі інстанції затвердити головою академіка АН СРСР (з 1943 р.) О. Корнійчука.

Очевидно, сподівання покладалися в основному на роботу, вже здійснену до війни. Але ж як у такому разі бути з політемігрантами типу Г. Лужницького і репресованими? Як бути, зокрема, з томом "Драматичні твори", підготованим Г. Лужницьким? Очевидно, М. Возняк, який, безперечно, знав і текст нездійсненої публікації Г. Лужницького "Три редакції Франкової драми "Украдене щастє", вирішив сам зайнятися цим томом: адже не міг він, маючи власний погляд на проблему тексту "Украденого щастя", просто підписатися під коментарем Г. Лужницького. І саме 1945 р. М. Возняк друкує в журналі "Радянський Львів" статтю "До історії тексту [драми] "Украдене щастя" Франка"[7], у якій викладає всі перипетії з цим твором на драматичному конкурсі, оголошеному 1891 р. і завершеному 1893-го, викладає й сценічну історію п'єси в Руському народному театрі, характеризує п'єсу і її постави в періодичній пресі 90-х років XIX – поч. XX ст., а також публікує збережені в архіві І. Франка уривки ще двох редакцій тексту драми, однак попереджає, що всі Франкові мовні форми заступає "теперішніми літературними формами", тобто чинить так, як того вимагала тодішня радянська ідеологізована текстологія.

Публікації Г. Лужницького і М. Возняка – предмет можливої окремої статті. Обидві вони мають свої наукові вартості.

Подальший хід подій показав, що прагнення Г. Лужницького за підтримкою В. Сімовича донести до читача автентичний текст драми "Украдене щастя", як і всієї драматургії письменника, не мало жодних перспектив. Про це свідчитимуть подальші події.

---

[7] Возняк М. До історії тексту "Украдене щастя" Франка // Радянський Львів. – 1945. – № 2-3 (серп.–верес.). – С. 46-57.

Імператив влади щодо видання 26-ти томів Франка у 1946–1948 рр. виявився безперспективним. Саме на ці роки припадає підвищена увага влади до кадрового складу тих з української творчої і наукової інтелігенції, кого минув терор 30-х років і війна. Відновлюються ідеологічні чистки. Когось було "посаджено", когось кудись переміщено, когось публічно "пророблено". Зазнав такої "проробки" і головний франкознавець – академік М. Возняк. Апогеєм її стала публічна екзекуція щодо М. Возняка на виїзній науковій сесії Інституту української літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР у Львові 17–22 червня 1950 р. У доповіді академіка АН УРСР М. Гудзія (на той час – професора Московського університету імені М. Ломоносова) "Завдання боротьби проти буржуазно-націоналістичних перекручень в історії української літератури" М. Вознякові "перепало" за "Історію української літератури", видану у трьох книгах ще 1920–1924 рр. як таку, що написана під впливом націоналістичної концепції М. Грушевського. "Колега" М. Гудзій радив М. Вознякові "прилюдно відмовитись від тієї націоналістичної ідеології і від тих методологічних помилок, якими пройнята його книга", тим більше, що й "сьогодні не можна ще сказати, щоб у друкованих виступах М.С. Возняка не виявлялись певні рецидиви буржуазного націоналізму, що полягають у нього головним чином в тому безстрастному "об'єктивізмі", з яким він підходить до висвітлення і тлумачення фактів української літератури"[8]. В такому тоні "проробляються" й найновіші праці М. Возняка.

На цьому тлі не можна було чекати уважного й поважного сприйняття компартійною номенклатурою такої серйозної праці М. Возняка, як "Про принципи видавання творів Івана Франка"[9], надрукованій з провокаційною приміткою "В порядку обговорення". У ній М. Возняк заявив, що перед франкознавством "в справі видання творів Франка відкриваються два шляхи: суворо академічний і, так сказати б, популяризаційний. Художні твори Франка, а також белетристику, перекладену Франком з інших мов на українську мову, треба видавати із збереженням особливостей мови Франка, без всяких змін, як історично-літературні документи, але у фонетичній транскрипції, проте аж ніяк не правописом у теперішньому розумінні. Це було б суворо академічне видання для наукового дослідження мови Франка і для того не досить широкого кола громадян, які цікавляться тим, скільки труда вкладав Франко в роботу над мовою своїх творів. Таке видання, як і видання всіх суто наукових творів письменника, повинна здійснити Академія наук УРСР. Наукові праці Франка слід друкувати лише за сучасним

[8] Доповіді наукової сесії Інституту української літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії наук Української РСР (17–22 червня 1950 р.). – К., 1950. – С. 81.

[9] Вісник Академії наук Української Радянської Соціалістичної Республіки. – 1951. – № 7. – С. 48-60.

правописом. За сучасним правописом друкуються також усі твори Франка, призначені для масового читача"[10].

Через цю концепцію, у якій владі не сподобалась теза про доцільність академічного видання творів Франка та низка конкретних міркувань М. Возняка, статтю піддали суворій екзекуції. Участь у тій екзекуції брав і тодішній вчений секретар Інституту української літератури імені Т. Г. Шевченка Олександр Кисельов (1903–1967), згодом д-р філологічних наук. Саме він корегував текст цитованої вище доповіді академіка М. Гудзія і не без відома, а можливо – не без окремих конкретних підказок свого безпосереднього начальника – директора згаданого інституту академіка О. Білецького[11], поки готувалася до друку й друкувалася стаття М. Возняка, писав обструктивну статтю "До питання про принципи видання творів Івана Франка", вміщену в цьому самому журналі через п'ять місяців[12].

Ясна річ, М. Возняка, який зазнав такої неласки від більшовицької влади, вивели зі складу редакційної колегії зібрання творів І. Франка у 20-ти томах (замість планованих у 1945 р. 26-ти), яке вийшло у Держлітвидаві України у 1950–1956 рр. Щоправда, залишилися там з колишніх членів редколегії тільки академіки О. Корнійчук і О. Білецький, а також літературознавець та партійний функціонер Д. Копиця, а з нових з'явився член-кореспондент АН УРСР М. Омельяновський (директор Інституту філософії АН УРСР) та П. Козланюк (письменник, представник літературного Львова).

Як уже згадувалося вище, дев'ятий том цього зібрання вмістив драматичні твори І. Франка, щоправда, не всі: бракувало там його ранніх творів. У примітках до основного тексту "Украденого щастя", яке подавалося за другим прижиттєвим виданням (1901), уперше публікуються обговорювані тут уривки інших редакцій тексту драми[13]. Як уже зазначалося, автором цієї публікації був О. Засенко. Якщо близький родич Г. Лужницького академік Л. Рудницький стверджує, що упорядником тому був Г. Лужницький, то ця інформація пішла, очевидно ж, від самого таки Г. Лужницького. Цікаво було б знати, чи залишив Г. Лужницький якісь письмові міркування щодо цієї одіозної історії і чи він міг бути задоволений тією текстологічною методою, яку застосувала редакційна колегія до цього видання: адже це роз-

---

[10] Вісник Академії наук Української Радянської Соціалістичної Республіки. – 1951. – № 7. – С. 49-50.

[11] Про особисту конфронтацію між академіками О. Білецьким і М. Возняком було відомо в науковому світі 40–50-х років. У київському науковому середовищі й досі згадують бувальщину про те, як М. Возняк, приїжджаючи до Києва, заходив в оточенні своїх київських друзів до книгарень і запитував: "Чи у вас є якісь книжки академіка Білецького?", на що не діставав позитивної відповіді, бо ж відомо, що академік О. Білецький реалізовував себе як учений передусім у наукових працях малих форм.

[12] Вісник Академії наук Української Радянської Соціалістичної Республіки. – 1951. – № 12. – С. 52-60.

[13] Франко І. Твори : у 20 т. – К., 1952. – Т. 9. – С. 454-467.

ходилося з тим, на що пристав Г. Лужницький, коли В. Сімович запропонував відтворити у публікації автентичний текст І. Франка.

Через двадцять сім років після цього видання п'єси "Украдене щастя" з додатком інших редакцій вийшов 24-й том у складі "Зібрання творів у п'ятдесяти томах" І. Франка, у якому кандидат філологічних наук Микола Павлюк знову взяв за основу друге прижиттєве видання "Украденого щастя" (1901) і в коментарях навів обговорювані тут редакції[14]. Текстологічні принципи тут були такі, що стосувалися усього зібрання і які мало чим відрізнялися від тих, що застосовувались у 20-томнику 50-х років. Про характер цього видання написав один з авторів розробки його наукових принципів, д-р філологічних наук Михайло Бернштейн (1911–2002) у своїй статті "Основні текстологічні принципи Зібрання творів Івана Франка у п'ятдесяти томах"[15]. Він застосував фігуру умовчання щодо статті М. Возняка "Про принципи видавання творів Івана Франка", оскільки ці принципи не в усьому збігалися з тими, що лягли в основу обстоюваних М. Бернштейном правил, згідно з якими готувалося 50-томне видання. Зате кандидат філологічних наук Ангеліна Полотай у своїй статті "До історії тексту та видання драми І. Франка "Украдене щастя" не раз посилається на публікацію М. Возняка "До історії тексту "Украдене щастя" Франка" із журналу "Радянський Львів", аналізуючи співвідношення інших редакцій з основним текстом драми[16]. Ясна річ, не друкована ще й досі публікація Г. Лужницького "Три редакції Франкової драми "Украдене щастє", хоч би навіть відома авторці, не могла бути згаданою з об'єктивних причин – з причин драконівської цензури, застосованої тоталітарним більшовицьким режимом.

Публікуючи тепер недрукований текст Г. Лужницького з архіву, ми переслідуємо дві мети: по-перше, увести у науковий обіг вступну статтю Г. Лужницького, яка не втратила своєї наукової актуальності, і, по-друге, подати уперше нередаговані тексти уривків інших редакцій "Украденого щастя". Готуючи публікацію, ми ще раз особисто зіставили текст, який передрукував Г. Лужницький і зредагував В. Сімович, з оригіналами, що зберігаються у фонді І. Франка відділу рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України[17].

---

[14] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К., 1979. – Т. 24. – С. 417-431.

[15] Питання текстології: Іван Франко. – К., 1983. – С. 3-33.

[16] Питання текстології: Іван Франко. – К., 1983. – С. 107-141.

[17] Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 3, №№ 220, 392, 397.

Григір ЛУЖНИЦЬКИЙ

В 1878 р. Франко в "Молоті" (стор. 209) пише про "літературу, її завдання і найважніші ціхи" таке:

"Література і життя мусять стояти в якійсь тісній зв'язі" [Нова реальна літературна школа має ціль] "вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтеліґенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих, а усунення злих боків життя, – значить зближувати інтеліґенцію з народом і загрівати її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі, без тої научної підкладки і методи [...] література стане пустою забавкою інтеліґенції, нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки богачам по добрім обіді [...] У нас єдиний кодекс естетичний – життє. Що воно зв'яже, те й буде зв'язане, а що розв'яже, те й буде розв'язане".

"Тенденція і метода [літератури – ***Г. Л.***] повинна бути наукова. Вона громадить і описує факти щоденного життя, **вважаючи тілько на правду, не на естетичні правила**[1] [...] Вона через те вказує хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука **(в життю щоденнім, в розвитку психологічнім страстей та нам'єтностей людських)** і старається будити охоту і силу в читателях до усунення тих хиб – **се її поступова тенденція**. Розуміється, се послідне вона може робити різними способами: то вліяючи на розум і переконання (реал[істи] франц[узькі]), то на чуттє / Діккенс [...]" (стор. 214–215).

Справедливо акад. Студинський пише, що в "Украденому щастю" є автобіографічні елементи /"Література й мистецтво", 1941, ч. 4, стор. 44/, бо й у "Франка украдено щастя", як знову ж, з другого боку, можна здогадуватися, що одним з приводів написання розвідки "Жіноча неволя в руських піснях народних" /"Зоря", 1883, ч. 6 і далі/ було вінчання першого й, мабуть, найсильнішого кохання Франка, Ольги Рошкевичівни, з п. Володимиром Озаркевичем. Адже Ольга Озаркевичева в листі до Франка з 21.XII.1879 р., писаного із Снятина ("Любий мій Іване"), згадує про своє життя з чоловіком, якого з нею в'яже тільки "слюб". Кохання існує далі, його не

[1] Розбивка скрізь моя. – ***Г. Л.***

прорвали ні розлука – "гадюка погана", за словами Франка, ні присяга. "От і нині я із Снятина сесь лист до тебе пишу. Ту є театр Бачинського, зараз ідемо до театру; грають нині "Вірний жид"[2] , твій перевод з французького – пригадуєш собі?"

Спомини минулого, ця "тінь покійної любови", що мучила Франка (згодом в "Із днів журби"), каже Ользі Рошкевичівні признатися, що її з чоловіком в'яже тільки шлюб. Так пише Ольга 21.XII.1879 р. А Франко 1883 р. в "Жіночій неволі" пише /"Зоря", 1883, стор. 270/: "Друга часть жіночої неволі – нерозривні слюби, котрі силують жінку жити з чоловіком, котрого не любить. Велика більшість жінок наших держиться свято таких слюбів, але виємків лучається також багато, і то чим далі, тим більше. По всіх наших селах суть жінки, що покинули своїх слюбних мужів, і суть такі ж мужі".

Франко вглиблюється в народні пісні, де дівчина "чахне за нелюбом", і каже: "хто вдумається в ці пісні і в те горе, котре їх викликало, той пійме, кілько в них глибокої, затаєної розпуки – той зовсім усправедливить важке прокляттє бідної жінки:

Воліли мня вовки з'їсти та й кости рознести,
Ніж мня мали із нелюбом до слюбу відвести"

/Зоря, 1883, стор. 144/

Уривок цієї пісні записаний у Лолині. Може й випадково, – але хіба невипадково на 50 цитатів народних пісень, цитованих у розвідці "Жіноча неволя", 12 походить – із Лолина?

Я переглянув навмисне V том "Трудов этногр[афическо] стат[истической] эксп[едиции в Западно-Русский край]" 1874 р., зібраних П. П. Чубинським, що належить до бібліотеки Франка, щоб побачити, які моменти він позазначував своєю рукою. Скрізь зазначені пісні насильного подружжя:

Оддала мене моя матінка,
За кого я не хтіла;
Шумить гуде нагаєчка
Коло мого білого тіла –
Що нагаєчка, що дротяночка.

/Труды, т. V, стор. 219/

Мимо моїх ворітечок бистра вода плине –
Не дай мене за нелюба, нехай нелюб згине,
Як будете силовати, вчиню вашу волю. (ibidem, стор. 221)

---

[2] Невідомий досі переклад Франка (*Прим. Г. Лужницького*). У написанні назви перекладу Г. Лужницький припустився помилки: "**Вірний** жид", а в рукописі листа О. Озаркевич — "**Вічний** жид" (Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 3, № 1604, акр. 577) — ***Р. П.***

Ах, мій милий, милий,
Не моя то вина,
Бо в мене єсть мати,
Котра мене хоче з іншим звінчати. (ibidem, стор. 222)

Ой, мати, мати
Бідность, багатство –
Все то божа воля.
З милим вік жити,
То щаслива доля. (ibidem, стор. 228)

По садочку ходила,
Сама собі говорила:
Нема того, що любила,
Вже нема й не буде,
Розраяли вражі люди,
Розраяли, розсудили,
Щоб ми впарі не ходили. (ibidem, стор. 242)

Завважую, що з цих пісень Франко ні одної не цитував у своїй розвідці "Жіноча неволя".

Таким чином можна ствердити, що прапричиною, чи, може, праосновою драми "Украдене щастє" є обікрадене з особистого життя Франкове щастя. Проміння цього болю пройшли крізь призму "Пісні про шандаря" й вилилися в формі найкращої драми Франка, приймаючи на себе обриси, як побачимо пізніше, правдивої події, що траплялася в Нагуєвичах або десь в околиці. "Пісня про шандаря" була тільки – ударом, вона, сколихнула всією істотою поета, даючи йому можливість у реальні форми прибрати свій затаєний біль. Треба тут зазначити, що свої інтимно-особисті переживання Франка, хоч і вдягнені в літературну форму, Франко не завжди виводив на світ. Доказ на це є повість "Не спитавши броду", чи недокінчена комедія польською мовою "Залицяння пана Хвиндюка", де основою є той самий момент нещасного кохання Франка /архів Франка в Науковому товаристві ім. Шевченка, № 575/. Всі ці переживання не надруковані – вони залишилися тільки в автографах.

За моїм здогадом, драма "Украдене щастє" почала кільчитися в уяві Франка около 1878–1879 рр.

За тему драми "Украдене щастє", як зазначає сам Франко /"Життє і Слово", 1895 р., т. IV, стор. 91–95/, правила отся народна "Пісня про шандаря":

Ой пити би горівочку, ой пити би, пити;
Ой прийшлося шандареви з Делятина іти.
Ой положу на віконце горіхову гранку;

Прийшов шандар з Делятина, бо має коханку.
Ой піп іде до церковці та на хвалу божу –
А шандар ся відзиває: “та й я вам поможу”.
Ой піп службу відправляє та люди жегнає –
А шандар си став на хори, “Апостол” читає.
Ой люди ся проступили та стали у кутки,
А він любку за ручечку, повів через сутки[3] :
“Ой ходімо, моя мила, та на торговицю
Та будемо попивати мід та й сливовицю”.
Ой як прийшов Николайко до своєї хати:
Ані ключів, ані жінки нема коло хати.
А він пішов до сусіди, зачав ся питати:
“Ци нема ту меї жінки? Нема коло хати”.
Вони його притримують: “Просиме сідати”.
Він зняв шапку, поклонився: “Йду далі шукати”.
“Ой іди ж ти, Николайку, та на торговицю,
Ой там жінка із шандарем п’є мід, сливовицю.
Ой пішов же Николайко попід голиночки –
Лежить шандар до постелі, голий, без сорочки.
Ой пішов же Николайко попід віконниці –
Лежить жінка до постелі гола, без спідниці.
А він пішов до жидівки та й взяв їй казати:
“Дай, жидівко, сокирочки двері відрубати!”
Взяв сокиру у жидівки, розрубав верії...
Забрав річи шандарскії до фірвальтерії.
Ой, зачяли за Николов у погоні бічи,
Завернули Николайка: “Неси назад річи”.
У покої піп Николу на смерть сповідає,
А у другім єго жінка ручки си ламає:
“Любі мої єґомостю, щось маю сказати:
Ци мож мене іс шандарем разом поховати?”
“Ой молода молодице, не мож то зробити:
Уже шандар тиждень гниє, ти будеш рік жити”.

Цю пісню записала від селянки Явдохи Чігур Франкова приятелька Михайлина Рошкевичівна в с. Лолині Стрийського повіту, ще в 1878 р. Розглядом пісні занявся Франко у своїй брошурі “Жіноча неволя в руських піснях народних” /Львів, 1883, стор. 44–50/.

Правдиво завважує Ієремія Айзеншток в своїй статті “Генезис “Украденого щастя” Івана Франка” /“Літературна критика”, № 6, 1940, Київ,

[3] * Сутки – побічна тісна уличка (Вільковець). Прим[ітка] покійного Льва Василовича (Ів[ан] Фр[анко]).

стор. 13/, "що схема ця точно відповідає сюжетній схемі наведеної пісні аж до таких подробиць, як побачення "шандаря" із своєю любкою в церкві, як відкрите відвідування ними шинку, як повідомлення сусідів чоловікові про зраду дружини, як вбивство "шандаря" сокирою і т. д. Драматургічне оформлення матеріалу вимагало від письменника ускладнення сюжету, але характерно, що власна його фантазія торкнулась лише зовнішньої лінії дії та її мотивування, не зачепивши основи взаємовідносин трикутника Микола – Анна – Гурман, внісши дуже небагато змін до характеристики героїв, даної в самій пісні. Умови сцени, приміром, вимагали мотивування відсутності чоловіка і його несподіваного повернення вже після того, як його жінка покохалася з "шандарем": Франко вводить мотив запідозріння Миколи у вбивстві та його арешту, а потім звільнення. В силу тих самих сценічних умов, вбивство Миколою Гурмана не збігається з викриттям зради дружини – письменникові, очевидно, важливо було посилити, підкреслити характеристику слабкодуховості, духовної кволості Миколи, який зважується на вбивство раптом під враженням наклепів сусідів".

Айзеншток хоч і сумнівається в згаданих власних додатках Франка найти фольклорне походження, бо "треба відзначити цілком інше ставлення коханців до своєї розлуки в старих народних піснях, які подають Головацький і Вацлав Залєський", стверджує, що "швидше це відбиває бажання письменника показати еволюцію поглядів народу на кохання і родинні відносини" (стор. 14).

Безумовно, що головну ролю грало тут і це бажання, та не меншу ролю відограли спільні моменти драматичних перекладів Франка і його "Рябини", написаної ще 1886 р. Взагалі тут треба трохи спинитися на взаємовідносинах драматичних перекладів, оригінальних драм і автобіографічного елементу письменника.

У першій редакції "Рябини" /III дія, III ява/ Матрона каже до Рябини: "з тобою по-божому та по-людському слюб брала". Майже ті самі слова говорить до жандарма Анна, боронячись перед його коханням (I дія, VII ява): "Я слюбна жінка". Історія з клецами майже ідентична в "Рябині" /III дія, IV ява, I і II ряд/, як і в "Украденому щасті". Той самий мотив і тут, і там стає основою конфлікту з владою. У першій редакції "Рябини" в діялогу Бовт – Феська чуємо, що "муж і жена то одна сатана". Те саме каже Микола в "Украденому щасті" /I дія, VIII ява/ в розмові з Михайлом. Цю приказку находимо у "Трудах" Чубинського /I т., 1872, стор. 291/: "Муж і жона – їдна сатана". У драмі: "Три князі на один престол" /дія III, ява II/ чуємо запитання: "Ходом так, але звідки родом?". Таке питання ставить Микола жандармові /I дія, VI ява/, "ходом з міста, але родом?". Або чи гедоністична філософія життя, виголошена жандармом в IV дії, V яві, мовляв, "жити, доки живеться, любити, поки любиться, бо так чи так підемо усі чортяці в зуби" – не нагадує слів Мендо із Франкового перекладу "Війта Заламейського"

Кальдерона де ля Барка /I дія, V ява/: "Але чи ж не можна любитися без слюбної обручки? Чи ж серце мусить бути свобідним, в'язатися стулою? Ні, серце хоче бути свобідним, любитися, доки любиться, пити розкіш із сеї солодкої квітки, поки п'ється". Правда, Франко приготовляв переклад "Війта Заламейського", як довідуємося з його листа до "Руської Бесіди" з 6.XII.1893 р., пізніше – але "Війт Заламейський" безумовно мусів бути і Франкові відомий, коли писав він п'єсу "Украдене щастє"[4] . І врешті чи ж думку т. зв. "вільної любови", завершенням якої можна б назвати згодом філософію жандарма в "Украденому щасті", не можна повести від вірша, поміщеного у "Громадському друзі" 1878 р. /стор. 1–2/ п. з. "Товаришам з тюрми":

Наша ціль – людське щастя і воля,
Верх освіти над віров сліпов
І братерство велике, всесвітнє,
Вольна праця і вольна любов.

Це були б саме ці додатки літературного характеру, які, наліплені на схему "Пісні про шандаря", дали соковитий сценічний образ "Украденого щастя". Але є й додатки автобіографічні, є таким додатком передовсім особа жандарма. З Франкової біографії знаємо, що найкращі його юнацькі роки проходили під чуйним оком австрійських жандармів. Згадати б тільки – трикратне арештування – як його жандарми вели етапом із Коломиї до Дрогобича 1880 р., як він утікав перед жандармами в Тернополі 1885 р., і т. д. Крім цього, не треба забувати, що його шкільний товариш Паславський був жандармом /прототип жандарма в "Учителі"/. У своїх "Споминах із моїх гімназійних часів" /"Життє", 4 випуск, Львів, 1912, стор. 156/ Франко пише /стор. 160/: "Із моїх товаришів, що визначалися особливим талантом до риболовства, згадаю Паславського, що йшов вище від мене в школі, був значно старший і вже дорослий мужчина, та, не скінчивши гімназії, пішов до війська, а потім став жандармом".

Михайло Гурман в "Украденому щасті" теж був спершу у війську, а відтак став жандармом.

Не дивота, що майже в кожній п'єсі Франка /з вийнятком, звичайно, романтичної казки "Сон князя Святослава" і "Майстра Чирняка"/ виступає жандарм: чи це буде "Рябина" /там жандарм находить "заказові книжки" – натяк на спомини Анни Павлик /I і II редакція/, чи "Украдене щастє", чи "Учитель" (позитивний тип жандарма), чи "Будка ч. 27" (Ксеня – жандарм). Ця лінія типів жандарма находить знамените завершення в циклі віршів "По селах", поміщених у збірці "Мій Ізмарагд" /Львів, 1898, стор. 132/:

---

[4] 11.III.1894 Франко закінчив перерібку "Війта". (Лист Франка до Драгом[анова]) (*Прим. Г. Лужницького*).

Ой –ой! Метушня і тривога в селі,
Із вулиці діти тікають малі,
Старі покидають у полі роботу,
Додому немов на пожар!
На лицях побачиш і страх, і турботу –
В селі є шандар!
Сей сіти рибацькі під стріху ховає,
Той в сіно рушницю стару обвиває
І пхає в шувар,
Сей крадену пряче дубову колоду,
Той в бочку пожарну щодуху ллє воду –
В селі є шандар! і т. д.

І, нарешті, третій момент підкладу "Украденого щастя" – реальна подія.

Після спису дієвих осіб "Украденого щастя" читаємо: "Діється около 1870 року в підгірськім селі Незваничах". Франко єдиний раз подає рік акції – в ніякому іншому його драматичному творі такого точного означення року нема. Пригадую, що "Пісня про шандаря" записана 1878 р. "Незваничі" – назву легко пояснити: неназване село. Але за те, щоб акція діялася в **підгірському** селі, Франко дуже дбає. У своїй статті "Український театр в Галичині", поміщеній у "Kurjer-i Lwowsk-im" в 1893 р. /ч. 349–361/, Франко пише, що "траплялося таке (особливо в драмі "Украдене щастя", **в котрій акція відбувається на Підгір'ю, в дрогобицькому або самбірському повіті**), що одна з дієвих осіб мала на собі гуцульський "кептар", довгу міщанську свиту, інша – подільську свитку, ще інша вбрана по-покутському...".

Франко тут подає точніше місце приналежности "Незванич" – дрогобицький або самбірський повіт. І, неначе на підтвердження означення Франка, у "Галичанині" в ч. 44 за 1895 р. (з 24.II/8.III) в незамітній новинці "О русском народном театрі", читаємо допис із Самбора: "Русский народний театр представив дня 3 н. ст. марта драму І. Франка "Украденоє щастє". На сей раз самборская окрестность списалась хорошо: саля була битком набита, кресла заняти, ґалерія полна. Русских священников с семействами приїхало большоє число. Артисти всі без із'ятія іграли свої ролі прекрасно. К. Підвисоцкий роль Николи Задорожного представил безупречно, г-жа Лопатинская в ролі Анни вполні удовлетворила трудной задачі, г. Янович представил почталіона Михайла Гурмана отлично – одно примітити лиш слідуєт, що роман его вишол немножко драстично; г. Стечинский в ролі войта якби на такого сельского начальника уродился; Олекса Бабич і Настя, єго жена – гг. Подвисоцкії били превосходними ісполнителями тіх ролей; г. Шеремета /Шльома/ – то типовий сельский шинкар, обходящий

всі предписанія властей с помощію водки; г. Зиженковский, д-ца Родкевич, г-жа Стечинская, д-ца Фіцнер ісполняли свої ролі безупречно. На представленії виділи ми **селян із Нагуєвич, которії клялись, що у них совершенно такий факт случился" – И.Р.П.**"

* * *

Недокінчений монолог Анни треба вважати своєрідним запланованням першої редакції драми "Украдене щастє". На основі письма й записок, які зберігаються в цьому самому зшитку /Вишенський і т. д./, можна дати цьому першому планові "Украденого щастя" початок 1890, а то, може, й трохи раніше. Ця перша редакція починається, згідно з традицією старих українських побутових п'єс, величезним монологом, і є це т. зв. "форґешіхте", передісторія драми, база, на якій щойно пічнеться властива дія. Дуже сумнівно, чи Франко таким чином хотів будувати п'єсу, щоб зараз-таки з самого початку розкрити перед глядачами **причину** майбутнього **наслідку** зудару трикутника дієвих осіб, що його творять у драмі: Анна – Михайло – Микола. Якщо б так справді було, то властивий ефект драми був би втрачений. Франко, пишучи "Украдене щастє", мав за собою чимало сценічних адаптацій, співпраця з таким талановитим режисером, як О. Бачинський, не могла не втаємничити Франка в секрети сцени, тим більше, що й сам Франко пробував своїх сил на сцені (про це довідуємося з неопублікованих спогадів "Про молодого І. Франка" А. Дольницького, пор[івняй] Архів, ч[исло] 591, листок 12), граючи у своїй п'єсі "Три князі на один престол", виставлюваній у Львові 1876 р. силами "Академічеського кружка".

Плян композиційно почати першу дію монологом героїні зовсім правдиво видався Франкові нецікавим і примітивним. Монолог Анни – це запланування тла, на якому згодом повстає ціла будова драми. Починаючи від цієї першої редакції, основний сюжет не зміняється: "брати скривдили, обдерли", "випхнули з хати, віддали замуж за Миколу, що колись служив у батька", "поля – казали брати – ані одної п'яди за мною не дадуть". А за вікнами вихор, буря, сніг. Те саме находимо в І яві ІІ редакції в діялозі Анна – Настя, і в такій самій обстанові, й те саме маємо і в останній редакції "Украденого щастя". Значить, основний сюжет не змінений.

Зате сон Анни з І редакції змінений основно в ІІІ редакції. У першій редакції він такий:

АННА: "Не дурно то міні такий **поганий сон снився**! "Десь ніби каламутна-каламутна вода, а я чую, що мушу бристи тоту воду, а ту фаля так рве, так рве камінє з-під ніг, що втриматися годі. Пройшла я кусник, а далі як не шубовсну в якусь яму – тілько волосє сплило і аж до самого серця холод мене проняв. **Господи, відверни від нас все лихе** та недобре!"[5].

---

[5] Підкреслення моє. – ***Г. Л.***

В останній редакції Франко сон Анни, зовсім справедливо із сценічного боку, розбив на діялог Микола – Анна /II дія, I ява/:

АННА: ... Моє серце чує якусь біду. Яка мені нині погань снилася, то нехай Бог боронить! Десь ніби я коралі сію по хаті, по оборі, по цілім селі, та такі грубі та червоні...

МИКОЛА: Коралі – то сльози.

АННА: А далі десь ніби на нашу хату з усіх боків пси гавкають, у двері лізуть, у вікна голови пхають, та такі люті та розжерті...

МИКОЛА: Люті пси – то напасть.

АННА: А далі десь ніби мене до шлюбу вбирають, а в саме біле: білі черевики, білу спідницю, білу перемітку.

МИКОЛА: ..... **Най Бог відвертає від нас усе лихе**...

Франко, мабуть, не тільки з уваги на статичність монологу, розбив цей сон Анни на діалог, але також і з уваги на пояснення сну. Не кожний глядач знає, що сон може значити, тобто треба було найти особу, яка б його пояснила. Сон III редакції поширений і, можна сказати, поширений ступенево. Коли в I редакції ми маємо тільки /поясняльно/ катастрофу Анни, у III редакції катастрофу попереджують сльози і напасть – з вийнятком спільних висловів "Господи, відверни від нас лихе", "Най Бог відвертає від нас усе лихе" і "поганий сон снився" – "погань снилася" – сон основно змінений.

Цікавий тип у I редакції – Анна. Вона любить Миколу: "От бідний Микола! Ще й кожушина на нім дрантива... та же то житєм положити можна... Коби лишень Микола швидко вертав! Час би вже єму дома бути! Господи, що се, що Миколи ще нема! Невже з ним яке нещастє сталося..."

Анна почуває себе правдивою жінкою Миколи. Вона турбується ним, дбає про нього, думає, як він одягнений, бо надворі хуртовина, заметіль. Може, на дні цієї журби Миколою і немає правдивого кохання, а тільки просто жіноча натура. Але ненависти до Миколи в Анни немає. Такий тип, **чуттєвий**, Анни спільний I і останній редакції "Украденого щастя".

Зате зовсім іншим типом, що його можна б назвати **розумовим**, є тип Анни в II редакції. Тут ситуація основно змінена. Перша дія починається діялогом Анна – Настя, де маємо спільні мотиви монологу Анни з I редакції і II яви I дії останньої, брехлива вістка про смерть Гурмана в Боснії і т. д. Все це майже без змін стрічаємо в останній редакції, включно з приїздом Михайла, який "зтепенився". В II редакції бракує, в порівнянні з третьою, епізодичної появи Бабича і I яви I дії третьої редакції, себто хору дівчат і хлопців. Франко в останній редакції поширив свій задум. Статичний монолог Анни I редакції в II редакції змінює на такий самий статичний діялог Анна – Настя і щойно в III редакції починає дію масовою сценою, повною руху й життя, щоб відразу заполонити глядачів.

Але тип Анни вже у фрагменті I дії II редакції є зовсім відмінний. Коли і в II редакції ми стрічаємо таку саму журбу Анни Миколою, як в I і III ред.,

напр., “Та коби хоть щасливо заїхав, без припадку якого. Тепер вовки волочаться” або радісний вигук: “Ах, їде, їде. Ну, прецінь. Господи тобі слава” – то зараз же в І яві ІІ ред. ми вже бачимо нехіть, а то й своєрідну ненависть Анни до Миколи.

НАСТЯ: Чоловіка маєте такого тихого, спокійного, сумирного, що лиш до рани єго приложити.

АННА *коло печи, крізь зуби*: **Як мокру шмату**.

Важко подумати, щоб так охарактеризувала свого чоловіка Анна з І редакції, не находимо й натяку на це в ІІІ редакції. І психологічно зовсім правдиво. Сільська дівчина того часу, яку запродали в “жіночу неволю”, для якої слово “слюб” закон, – без важної причини не буде бунтуватися. А про цю найважнішу причину, про приїзд Гурмана, вона довідується щойно після своїх слів “як мокра шмата”, значить, нехіть Анни до чоловіка вже існує, поки вона стрінеться зі своїм колишнім любком. Знову ж коли в ІІІ ред. Настя каже: “Чоловіка маєш доброго, тихого, роботящого, що трохи не молиться до тебе” /І дія, І ява/, то Анна, зітхаючи, відповідає: “Та що з того”. Тут, замість нехоті, а то навіть і непевности, ми маємо тугу за правдивим щастям, правдивим коханням.

Чуттєвий тип тужить – розумовий бунтується. Бунтарський тип Анни ІІ редакції доводить до макабричного просто фіналу присяги при трупі чи дуже сильного сценічно діялогу Анна – Микола, коли вона бере вину вбивства Михайла на себе. У третій редакції ви не найдете різких моментів, таких, як ось сценка в останній дії ІІ редакції:

ЖАНДАРМ: Постели мені, я хочу спочити.

АННА *стелить постіль – жандарм лягає.*

ЖАНДАРМ: Ну, а ти не ляжеш?

АННА: Чогось мені так млісно. Дрож мене проймає, а не знаю від чого.

ЖАНДАРМ: Ходи, лягай ось ту. Огрієшся.

Єдине спільне ІІ ред. з ІІІ ред. це діялог /в ІІ ред. неповний/ Жандарма й Миколи, де Жандарм кидає в очі Миколі, що, мовляв, “ти віхоть, а не господар” (те саме ІІІ ява, V дія ІІІ ред.), все інше цілком змінене. Анна вбивство жандарма Миколою (сокирою, коли той лежить в ліжку) бере на себе, бо вона “за пару місяців” приведе на світ дитину. А “така жінка сама себе не тямить [...]. Він сам, Михайло, говорив мені... Мов прочував, що з ним станеться. Каже: якби-сь мене в такій хвили й зарізала, то нічого тобі не буде”.

Ось і причина цілковитої зміни закінчення “Украденого щастя”. Хоч в останній редакції Франко цієї теми зовсім не торкався, з вийнятком хіба діялогу Насті й жінок /ІІІ дія, ІІІ ява/, де Настя каже, що жандарм в Анни “два рази щотижня ніч ночує. Смерком приходить, удосвіта відходить”, все ж натяк на дитину находимо в кінцевій репліці Миколи: “Анно, вспокійся,

хіба ти не маєш для кого жити?"[6] Жандарм, єдине кохання Анни, вбитий, Микола, по цілому трагічному романі Анни, хіба може бути формально її чоловіком, бо вони двоє у своєму житті вже ніколи нічого спільного не матимуть, ніхто їх ніколи не мучитиме, значить – "для кого має жити" Анна? Натяк зовсім виразний.

І сюжетна схема пісні "про шандаря", яка так виразно відбилася в останній редакції "Украденого щастя", залишила свій слід і в II редакції. Коли в пісні жінка питає:

"Любі мої єґомостю, щось маю сказати:
Ци мож мене із шандарем разом поховати?".
"Ой, молода молодице, не мож то зробити,
Уже шиндар тиждень гниє, ти будеш рік жити –

в II ред. маємо у сцені Анни при трупі Михайла такі слова: "Прощай, мій Михайлику. До звидання. Незадовго ми побачимося. Коли б тільки мені з тим розв'язатися, що під серцем ношу, а там ... усему конець буде".

Велика шкода, що в II редакції не маємо повної I дії. Годі нам порівняти, чи історія з клецами, запозичена, як уже знаємо, з "Рябини", є так само трактована, як і в III редакції, бо основна інтриґа в II ред. в'яжеться з убивством коршмаря на Купінню. Доказом на це є слова Миколи в II редакції: "Думав напоїти їх /коні/ на Копанню, та не мож було" – значить, зав'язка та сама, що в останній редакції. Вбивство коршмарів в оповіданнях Франка згадується не раз, та найбільш яскраво воно зазначене в оповіданні "Сам собі винен", написаному 20.XI.1880 р. /"Добрий заробок", Львів, 1902, стор. 25/: "У Людвіківці сталася новина. В одній коршмі коло Долини, що стояла відлюдно серед поля, вночи вирізано цілу орендарську родину... Впало підозрінє на двох італіянів, що працювали в Людвіківці. Їх арештовано".

Тип Миколи залишився порівняно в II і III редакції майже той самий. За моїм здогадом, Франко уже з самого початку передумування над п'єсою мав цей тип готовим і докладно обрисованим. Можна здогадуватися, що Микола з фізіологічних причин був, за словами Анни, "мокрою шматою", бо і в II і III редакції Настя і інші жінки причину розладдя в подружжі Миколи – Анни добачують у браку дітей.

Не було досі інтерпретатора "Украденого щастя", який сказав би, що жандарм так само "обікрадений життєм", як і Микола чи Анна. Всі погоджуються, всупереч словам цього жандарма, який каже до Миколи, що "ти до спілки з нелюдами /братами Анни/ вкрав мені те одиноке щастя" /V дія, III ява/, – що в цьому винен він, представник влади. В. Галицький у своїй статті "Три долі" /Театр, № 5, 1940, Київ, стор. 12/ пише таке: "В спектаклі

[6] Підкреслення моє. – ***Г. Л.***

театру Революції дотепною режисерською мізансценою підкреслювалось, що справа навіть не в особі самого Михайла Гурмана. У фіналі, після смерти Михайла, відчинялись двері і входив новий жандарм – це було дуже ефектно – як дві краплі води схожий на Гурмана: новий мучитель, новий гнобитель людей".

Зовсім правильно треба розрізнити Михайла Гурмана від жандарма з великою літерою. Михайло Гурман, так само обікрадений життям, як Анна чи Михайло; жандарм знову ж – це мучитель тодішнього ладу, це уосіблення зловживання владою. Ясно, що таке відмежування може бути тільки теоретичне, але на це маємо в драмі численні приклади, коли Михайло Гурман при помочі жандармських витівок закриває крадені хвилини свого щастя, і vice-versa, – вмираючи, жандарм Михайло дякує вбивникові Миколі: "Ти зробив мені прислугу" (V дія, III ява).

Зароджується питання, чому тип Анни з II редакції, тип сценічно прекрасний із сильними драматичними – хоч дехто міг би сказати: навіть просто макабричними – сценами, такими, як присяга при трупі чи страх признатися до недоконаного вчинку – не підходив Франкові? Чому Франко в останній редакції основно його переробив, цілком змінив і, замість сильної бунтарської жінки, свідомої своїх діл і вчинків, в якій любов сильніша за смерть – дав пасивний тип, який хоч і бунтувався спершу, то при кінці таки не видержав, голосячи "на кого ж ти мене покидаєш, Михайле?" /остання ява V дії/? Чому Франко тільки легким натяком обмежився про існування дитини кохання Анни й жандарма, при тому ще раз підносячи шляхетність Миколи, який кінчить драму словами звернення до Анни: "Хіба ж ти не маєш для кого жити?"?

Маю враження, що два моменти грали тут головну роль. Перший момент – тип характеризується тим, **що** він робить, а не **як** він робить; про другий момент пише сам Франко при "Споминах із моїх гімназіяльних часів" /"Життє", 4 випуск, Львів, 1912, стор. X/. Ці спогади, каже він, може, "послужать невеличким антидотум супроти привички деяких молодших наших письменників черпати теми до своїх творів із власної чистої або й зовсім нечистої фантазії, а **не з живої дійсності**"[7], яка все і скрізь одиноко може бути джерелом живої та плодючої поетичної творчости".

Те, що зробила Анна /у другій редакції/, тобто, що вона взяла на себе вбивство Михайла, – правильне, але **як** вона це арґументувала – це неправильне. Так може арґументувати, такого викруту може вживати інтеліґентна, якщо вже не дуже досвідчена, жінка, а не проста, звичайна сільська дівчина, яка не знає світа ні людей, і всі свої вчинки нормує тільки серцем. "І, – кажучи словами Франка, – цього рода Анна була б твором фантазії, а не твором живої дійсности", і тому вона в "Украдене щастє" не ввійшла.

---

[7] Підкреслення моє. – ***Г. Л.***

* * *

Тут подаємо рукописні матеріяли, що торкаються нашої теми. Всі вони находяться в Науковому товаристві ім. Шевченка.

І так, **перша редакція,** писана рукою поета, збереглася в оправленому нотатнику-зшитку, що має загальний заголовок "Матеріяли до історії селян в Галичині 1886" /Архів Франка, № 152/, де, побіч різноманітних записок, виписок, приповідок, матеріялів до монографії про Вишенського, про політичну поезію Шевченка, на стор. 23 находимо, за моїм здогадом, – перший план драми, – а може, й один з перших – "Украденого щастя". Ось вона, ця перша редакція.

ДІЯ ПЕРША

Нутро селянської хати. В печи горить огонь. АННА *порається коло варива. Надворі ніч, чути свист вітру і стукає снігу о шибки вікон. На столі є хліб і сіль, постіль чисто застелена.*

АННА *теребить картофлю.*

Ну, та й дав же Бог вечір! Мороз аж око в'яне, а вітер такий, що не дай, Господи! Аж землю рве! Закурило снігами так, що дихнути не дає. Ледве від криниці з водою добігла. От бідний Микола! Як то єму в таку погоду з худобою з міста їхати! Ще й кожушина на нім дрантива. Господи, та же то житєм наложити можна! Відрекла би-м-ся того зарібку! /*Надслухує*/. Ой, ой, як виє, як реве толокою! Аж мороз по мні пішов. Так ніби звірі якісь виють, або, дух святий при хаті, – ніби як злі духи розгулялися! Коби лишень Микола швидко вертав! Час би вже йому дома бути! /*Крає картофлю в миску*/. Та що, бідному й страху нема, для него чи слота, чи погода – все одно. Треба заробляти, треба хліба старати. І я колись, як ще у батька жила, то боялась вночи, Господи, як боялась! Бувало сама за поріг не вийду, а як вітер засвище або загримить, то мало не гину зо страху. А тепер минулося! Як умер батенько – дай му там Боже легко душеньці – як зійшла я на руки старших братів, ой, то не до страху міні було! /*утирає очи*/. Як найгіршою служницею, так мною попихали. Я й корови пасти, і з кіньми на ніч іти, і до млина, і в ліс по дрова, – що вже вони зо мною не виробляли. А по п'яти літах такої муки випхнули з хати, віддали замуж за Миколу, що колись служив у нашого батька. "Іди, – кажуть, – дурна! У него прут поля і хата, ще й заслужених грошей дещо, будеш господиня!" Що було міні, бідній, робити? Взяла та й пішла, бо добре знала, що жаден господарський син мене без поля не візьме, а поля – казали брати – ані одної п'яди за мною не дадуть. Ой, таточку, таточку! Як би ти встав з гробу і подивився на свою Ганусю, як її власні братчики скривдили, обдерли і випхнули з рідної вітцівщини! /*Плаче – буря надворі змагаєся*/ Ой, як там реве! Господи, що се, що Миколи ще нема! Невже з ним яке нещастє сталося! Не дурно то міні

такий поганий сон снився! Десь ніби каламутна-каламутна вода, а я чую, що мушу бристи тоту воду, а ту фаля так рве камінє з-під ніг, що втриматися годі. Пройшла я кусник, а далі як не шубовсну в якусь яму – тілько волосє сплило, і аж до самого серця холод мене проняв. Господи, відверни від нас все лихе та недобре! Дай нам хоч троха пожити! /*Надслухує*/. Ні, нічого не розбереш за вітром та курявою, а ту вже в печи погасає, картопля задубіє, та й ні при чім буде молоко скип'ятити. Піти хиба на двір та послухати, чи не йде Микола? Але що я вчую! Радше піти до стайні та до корови подиви [тися]……..

Це на одній сторінці. А на черговій сторінці читаємо вже про "Латинську поезію в Німеччині XV–XVII в."

* * *

Та, крім цього вривка найдавнішої редакції, здається, з 1886 р., находимо в архіві Франка під ч. 350 початок і кінець драми у II редакції. Перша частина рукопису обіймає спис осіб, I і II яву (монолог Анни) I акту й початок III яви; друга частина – кінець III яви V акту і IV–VI яви тієї самої дії. Ось текст цих уривків за рукописом, писаним **чужою** рукою (письмо дуже читке, виразне).

У К Р А Д Е Н Е Щ А С Т Є

Драма з сільського життя

[Девіз грецькою мовою із Софокла, що в перекладі означає:
"Ти сліпий на очі, на вуха і на розум"].

ДІЄВІ ОСОБИ

Микола Задорожний, чоловік літ 45, невеликого росту, похилий, рухи повільні.

Анна, єго жінка, молодиця, літ 25.

Михайло Гурман, жандарм, високий, здоровий мущина, літ 30.

Олекса Бабич, селянин, літ 40, сусіда Миколи.

Настя, єго жінка, літ 35.

Війт, селянин, літ 50.

Шльома, арендар.

Селяни, селянки, парубки й дівчата, музики і т. ін.

Дієся около 1870 р. в підгірськім селі Незваничах.

ДІЯ ПЕРША

Нутро сільскої хати. Ніч. Надворі чути шум вітру, сніг б'є о вікна. В печи горить огонь, при нім два-три горшки. АННА *пораєсь коло печи, готовлячи вечерю.* НАСТЯ *сидить на лаві насупроти печи й пряде.*

ЯВА I

АННА і НАСТЯ

НАСТЯ. Не гнівіть, кумо, Бога. Вже хто як хто, а ви не маєте чого на свою долю нарікати. Чоловіка маєте такого тихого, спокійного, сумирного, що лиш до рани єго приложити.

АННА (*коло печі, крізь зуби*). Як мокру шмату.

НАСТЯ. А що вже роботящий! От нині яка шаруга, яка куревільниця, а не всидів дома, поїхав до міста з дровами на жупу.

АННА. Ну, та й ваш же також поїхав.

НАСТЯ. Ой, кумо. Поїхав то він, поїхав, але аж як єго біда притисла. Адже як узяв на Різдвяні свята горівки, як той казав, на бороду, то від того часу жид із хати не вилазив: віддай та й віддай. То вже мусів поїхати, щоб того паршивого довгу спекатися. А у вас що! Двоє вас, жиєте собі, як у Бога за пазухою, потребуєте немного, господарюєте добре, та й, Богу дякувати, є й на чім та й при чім – чого ж вам більше треба?

АННА. Та хіба я що говорю чи жалуюсь?

НАСТЯ (*хитає головою*). Ой, кумонько. Не раз якби чоловік виразно сказав, пожалувався: "Отсе міні зле, ось то міні недогода", – то, може, би й ліпше було. А ти, кумо, не в гнів тобі кажучи, гірше робиш.

АННА (*з горшком у руці стає перед нею*). Що ж я таке роблю?

НАСТЯ. Чого сумна ходиш? Чого мовчиш, зуби сціпляєш, мов слова свого жалуєш або немов у тебе щось болить всередині, а ти не хочеш нікому сказати?

АННА. Така моя натура.

НАСТЯ. Не говори сего, кумо. Питала я молодиць із твого села, що посестрували з тобою. Ні, кажуть, вона у нас негорда була.

АННА. Хіба я тепер горда?

НАСТЯ. Я сего не кажу, кумонько, хоч признатися тобі поправді, я зразу так думала. Та воно би й не диво, адже ти богацька донька.

АННА. Е, минулося богацтво! Нема що й згадувати!

НАСТЯ. Ну, та говорю тобі, що твої посестри, з вашого села, не могли ся міні наповісти за тебе: "Вона в батька як квіточка цвила, весела була, співуча, людяна, все село нею любовалося. Бувало, й старі люди на неї задивляються, пісень єї заслухуються. А що розумна, пам'ятлива! А що роботяща! Жартувати не любить, а проте так і б'є – кажуть – від неї якась веселість та свіжість, так як уліті від лісової криниці пахучий холодок".

АННА. Ну, то ви на якусь язикату натрафили, що вам мене так розмалювала.

НАСТЯ. Ні, кумо, ти не сердься. Не одна так о тобі говорила. Всі тебе добрим словом згадували. Ще й тепер, кілько разів котра мене здибле на торзі в місті, то все питаються: "А що там наша Аннуся?" Все ти у них "наша Аннуся".

АННА (*украдком втирає сльози*). Ну, ну, досить того, кумо! Слухайте, яке там надворі заводиться. Реве та й реве, мете снігом. Чим далі, тим дужче.

НАСТЯ. Коби хоч наші швидко з міста вибралися! Вже би незадовго повинні над'їхати. Ну, та я не кваплюся, у мене там баба та й Оришка зроблять, що треба. Але най уже тобі, кумо, договорю те, що мала-м казати...

АННА (*всміхаєсь*). О, то, видно, не так собі, з доброго дива, на таку розмову зійшли.

НАСТЯ. Та що буду перед тобою таїтися, кумочко. Гріх правду ховати. Твій чоловік оногди мене радився. Сам, каже, не знаю, що з моєю Анною робиться. Третій рік уже жиємо з собою... І здаєся, я єї не силував, щоби за мене йшла, і, ховай Боже, не можу на неї пожалуватися, щоб або словом мене оскорбила, або в чім не послухала, або до роботи нетутірна була. Ні, то вже, що правда. А прото, каже, чую, що у нас нема щастя в хаті. Все якось немов пусткою чути. І Анна сумна така ходить, говорить хіба тоді, як єї про що спитаєш, не то щоб якось так приязно та тепло, як другі жінки до чоловіків. А усе і робить, і говорить, мов би панщину несла.

АННА. Так що ж він, ліку у вас просив чи що?

НАСТЯ. Хрестися, кумо! Та які у мене ліки! Хіба я які ліки знаю! Та й він не за ліком до мене, а так... Ти, каже, кумо, у нас що день добрий день, найблизша сусіда, з Анною розмовляєш. Приговори їй до серця, розпитай, що їй хибує, в чім їй у мене недогода. Я ж її, каже, люблю, як свою душу. Все для неї зроблю, нічого не пожалую, щоб лиш вона була щаслива! Бігме, кумо, що тими самими словами сказав. Я аж здивувалась: такий чоловік, уже в літах, а аж му сльози в очох стали при тім слові.

АННА. Ну, а що ж ви єму на се сказали?

НАСТЯ. Та що я могла єму на се сказати? Я єму попросту сказала: Ти, куме Миколо, сам винен. Три роки з жінкою живеш, а дітей не маєте. Що молодій жінці за житє без дітей? От і сумує! От і пусткою хата несе. А коли хочеш, то я й поговорю з нею.

АННА. І ви, кумо, гадаєте, що якби у мене були діти, то я була би щасливійша?

НАСТЯ. Не то гадаю, а напевно се знаю. А у мене з моїм хіба не так само було? Ми також два роки дітей не мали, то, знаєш, мало не дійшло до того, щоби ми одно одного не зненавиділи. Так бувало, що хоч би на очи не бачити Олекси. І робиш, і ходиш, і крутишся, і говориш, а все якось ані з душі, ані в душу не йде. А як уродився Стефанко, то, дав Бог, немов рукою відняло. І труду з ним, і нагризешся не раз, намучишся, а все-таки в душі якось спокійно, весело. Їй-Богу, кумо, що так.

АННА. Та я не перечу, що у вас, може, так було. Всяко на світу буває. (*Надслухує*). Але слухайте, мабуть, їдуть наші!

НАСТЯ (*послухавши*). Ні, не чути нічого.

АННА. А міні причулося, що десь нашийники дзеленькотять.

НАСТЯ. Ні, небого, нема їх іще. Та де їм, позалазять один з другим на Копаню до коршми, файки запікають та й гуторять, а бідна худоба мерзне надворі. Але ти міні, кумо, ось що скажи. Чи то правда, що ти з якимось парубком дуже любилася, заким пішла за Миколу?

АННА (*стрепенулась, мов перелякана*). Я? А се хто вам наговорив?

НАСТЯ (*всміхаєсь*). Та такі були, що говорили.

АННА. Плюйте їм у очи! Куди міні було до любощів! Адже знаєте, яке у нас в домі було. Як батько помер, лишилася я з двома братами. Брати були від першої батькової жінки, а я від другої. Вони мене ненавиділи, як мачушину дитину. Не то що за сестру мене мали, а дивилися на мене, як на ворога. Ой, кумо, тяжка була моя молодість! І згадувати про неї не хочу. Ще поки жив батько, то яко-тако було. Полають брати мене поганими словами, штуркне сей або той крадькома, я до батька. Вони хоч дорослі вже хлопи, а батька боялися. Батько в нас твердий чоловік був, тяжкої руки, а мене дуже любив. Брати боялися, щоби на мене всего маєтку не записав, а їх щоби не схотів набік відвінувати. Воно може б так і сталося, якби батько не вмер був нагле. А як умер, тоді вже брати на мене.

НАСТЯ. Ой, чула я, кумонько, чула про твою біду. Але то з тим парубком, то, кажуть, іще за батькового живота було. Та ти, небого, не маєш що з тим таїтися. Що було, те минуло.

АННА *висипає з горшка картофлю і починає теребити на припічку*. Ет, покиньмо ми, кумо, тоту розмову. Вам з того ніщо не прийде, що в мене було, а міні, може, не годиться о тім говорити.

НАСТЯ. А най Господь боронить! Чому би мало не годитися? Адже ж межи вами нічого злого не було.

АННА. Та вже там було чи не було, то моя річ!

НАСТЯ. Ну, кумо, та й твердого ж ти серця! А я прецінь нічого злого тобі не хочу. А від людей ти, небого, не сховаєшся. Люде бачуть, що бачуть, і знають не одно. Ти думаєш, я не знаю, як називався той парубок, що ти з ним любилася (*Анна зриваєся і глядить на неї з переляком*). Не бійся, кумо! Чого маєш боятися?

АННА (*хапаєсь за груди*). Ой, лячно міні чогось. Боюсь, щоб яке нещастє не сталося. Слухайте!

НАСТЯ (*слухає, глядить до вікна*). Дух святий з тобою! Нічого не чути, тілько вихор реве та сніг о стіни б'єся.

АННА. Ні, ні, ні. Там ще якісь голоси, далекі, страшні. Крики якісь, зойки. Мов хтось у снігу застряг та кричить ратунку.

НАСТЯ. Але нічого не чути, кумо, вспокійся! (*Анна сідає на припічку і знов береся до бульби*). А знаєш, що я тобі хотіла сказати? (*Анна переляканими очима глядить на неї*). Та не дивись-бо на мене такими страшними очима, Анно. Що се з тобою? Ти мов сама не своя стала.

АННА (*схилює очи*). Чую, що якась біда буде. Ну, та говоріть, говоріть!

НАСТЯ. Знаєш, я оногди на ярмарку чула, що він у наші сторони прибув.

АННА. Що за він? Який він?

НАСТЯ. Та той, твій... давний, знаєш, Михайло Гурман.

АННА. Господи!

НАСТЯ. Та ти знаєш, він у шандарах служить.

АННА. Брешете! Він не жиє. Він давно вмер. Єго в Боснії вбили.

НАСТЯ. Не слухай, небого! Він жиє. Се тобі так навмисно сказали, щоб ти за Миколу замуж ішла. А він жиє. І швидко по твоїм весілю прийшов додому. А як довідався, що ти замуж пішла, то хотів твого старшого брата забити. З колом на него по ночах засідався. А відтак почав пити. А потому спродав хату, ґрунт, усе і пішов у шандарі. Отже, два роки, кажуть, служив десь на Поділю, а тепер єго сюди перенесли, до Розгадова.

АННА (*тихим голосом*). То не правда, то не може бути! Він умер, умер, умер.

НАСТЯ. Бідна ти, небого. Аж тепер я виджу, що тобі хибує. Ти тамтого любиш і доси забути не можеш (*Встає і збираєся йти*). Ну, бувай здорова. Іду вже додому, чую, що мій чоловік їде. Сива кобила рже.

АННА (*біжить до вікна*). Та чень і мій з ним! (*Одягає кожух, бере хустку на голову*). Піду з вами, подивлюся.

НАСТЯ. Ну, добраніч тобі! Та дякую за гостину.

АННА. Замало. Ночуйте здорові! (*Обі виходять, хвилю на сцені пусто*).

ЯВА II

АННА (*входить сама, обтріпуєся від снігу*). Бабич приїхав, а мого нема. Десь, каже, ще в місті лишився. Що се значиться? Чому єму в місті лишатися? І як єму тепер самому в таку шаругу їхати! Господи! І чого се на мене такі страхи нападають? Щось мов кліщами за серце тисне, мов гадина єго ссе. Господи, духу святий (*шепче, роздягаєся з кожуха і знов сідає до бараболь. Мовчанка*)! Так Михайло живий. Ну, що ж, нехай буде! Що міні тепер до него, що єму до мене. Для мене він умер, давно вмер (*Встає, витягає з печи молоко, пробує єго ложкою і знов засуває*). Та коби хоть щасливо заїхав, без припадку якого! Тепер вовки волочаться. Чути було, як виють під лісом. А Михайло в наших сторонах. Певно, перенесли єго сюда без єго волі, бо що ж би єго сюди тягло? Чень Бог дасть, що й не побачу єго ніколи. Бо й пощо нам бачитися, коли ми вмерли одно для одного (*Біжить до вікна, слухає, радісно*). Ах, їде, їде! Ну, прецінь! Господи Тобі слава! (*Одягаєся знов в кожух, бере хустку і зав'язує голову*). Треба йти, коні випрягти, бо він, певно, перемерз (*Виходить*).

ЯВА III

(За сценою чути брязки нашийників. По хвили входить Микола, весь присипаний снігом, в гуні, надітій поверх кожуха, в баранячій кучмі, в рукавицях і з батогом. Він стає насеред хати, виймає батіг з-за ременя і починає обтріпувати сніг, стукаючи при тім о землю чобітьми. Відтак, охаючи, починає роздягатися).

МИКОЛА. Ось тобі й заробок! Ось тобі жий та будь! Ой, Господи, і як се я душі не згубив по дорозі, то й сам уже не знаю! Ох, та й утепенився ж я! Та й промерз до самої кости. (*Відсуває вікно і кричить*) Анно! А коням треба пити дати! Думав напоїти їх на Копаню, та не мож було!

АННА (*за сценою*). Добре, добре. Я вже й воду зладила.

МИКОЛА (*засовує вікно, знимає гуню, потім кожух і вішає їх на жердці*). Н-ну, заробок, нема що казати! За вісім шісток головою наложи – оплатиться! Цілісінький день роботи, двигай, волочися, худобу муч, мерзни й мокни, як остатна собака, і за все те вісім шісток. А прийдеся платити, то й того їм, людоїдам, жаль. І тото би зажерли. Як дають чоловікови той кровавий крейцар, то так і видиш, що їх і за тим колька коле. А бодай вас уже раз людська праця розсадила та розперла, щоби-сте лиш очи повивалювали, нелюди погані! (*Сідає конець стола й починає стягати чоботи*). Ага, почекай! Чоботи замерзли, як кість, ані руш стягнути. А ніг уже давно не чую. Коби лиш не відморозив, а то якраз найліпша пора окалічіти. (*Чухаєся в потилицю*). От іще бідонька моя. (*Кричить*) Жінко, гей, жінко! Анно! Де ти там?

На цьому кінчиться перша частина рукопису.

Друга частина має це саме письмо. Чорнило свіжіше. І один, і другий рукопис писаний на обох сторінках картки.

[ДІЯ П'ЯТА]

[ЯВА ТРЕТЯ]

[МИКОЛА…] в моїй хаті розказувати? Чи ти не знаєш, що я ту господар?

ЖАНДАРМ. Віхоть, а не господар!

МИКОЛА. Хто віхоть? Я віхоть? Отже я зараз покажу тобі, що я не віхоть! Марш мені з хати! (*Хапає єго за плече*).

ЖАНДАРМ (*відтручує єго*). Іди спати, Миколо! Ти трохи п'яний.

МИКОЛА. П'яний чи не п'яний, не твоє діло. Але ти міні геть з хати! Марш! (*Хапає карабін і гримає ним о запічок*).

ЖАНДАРМ (*хапає також карабін*). Пусти, бо попсуєш! То цісарське, дурню! (*вириває єму карабін*).

МИКОЛА (*хапає чако і розриває на шматки*) Все мені одно! На, маєш цісарське.

ЖАНДАРМ. Чи ти одурів, чи зовсім з глузду спився, п'янюго? Іди, проспися! (*витручує єго за двері й замикає*).

ЯВА IV

Ті ж без МИКОЛИ.

МИКОЛА (*в сінях*). Ґвалту – люди, ратуйте! (*Гримає чобітьми о двері*).

АННА *(до жандарма)*. Любий, утікай вікном! Він тепер розгнівався, то щоби що злого не зробив!

ЖАНДАРМ (*кричить*). Дурень! П'яниця! Думає, що я єго боюся! Не бійся, покричить та засне де-не-будь в соломі.

АННА. Ей, Михайле, не впевнюйся ти так! Утікай, я вже єго якось уцитькаю.

ЖАНДАРМ. Що, я мав би втікати перед такою черепахою! Тьфу! Ані міні в думці! На збитки єму роздягаюся і лягаю спати. Най собі рипить! (*Знимає кітлю*).

АННА (*надслухуючи*). Перестав уже. Пішов кудись.

ЖАНДАРМ (*смієсь*). А що, хіба я не казав. Зариєся десь у солому та й засне. Постели міні, я хочу спочити.

АННА (*стелить постіль – жандарм лягає*).

ЖАНДАРМ. Ну, а ти не ляжеш?

АННА. Чогось міні так млісно. Дрож мене проймає, а не знаю від чого.

ЖАНДАРМ. Ходи, лягай ось ту. Огрієшся!

АННА. Слухай! Він іде!

ЯВА V

Ті ж і МИКОЛА.

МИКОЛА (*ударом сокири виломлює двері*). Га, ось тобі! (*кидаєся на жандарма і б'є єго сокирою в голову*). На, маєш! Маєш! Маєш!

АННА. Господи! Що се? (*відтручує Миколу так, що той упав на ослін, а сама кидаєся до жанжарма*). Михайле! Серце моє! Що з тобою? Господи! Кров, кров! Голова розтята! Михайле, озовися! Скажи хоч словечко!

МИКОЛА (*схапується з ослона й заламує руки*). Господи, що я зробив! Що я зробив? Невже неживий? Невже я вбив єго?

АННА (*встає*). Нелюде! Бездушнику! На, подивися тепер на него! Полюбуйся ним!

МИКОЛА (*зирнув і відвертаєсь, хапаючись за голову*). Ох, млісно міні. Кров! Мозок! Очи з лоба вибиті! Господи, що я зробив!

АННА (*піднимає сокиру й подає єму*). На!

МИКОЛА (*зачудовано*). А се пощо?

АННА. Кінчи, що зачав! Ще мені таке зроби!

МИКОЛА. Тобі? Господи, що се з тобою?

АННА. Ну, хіба ж я не варта? Хіба я не так само винна, як він? З ним разом грішила, нехай же разом і покутую. Ну, на!

МИКОЛА (*відступає взад*). Анно! Чи ти при розумі? Я би тебе мав...

АННА. Але я прошу тебе! (*Падає перед ним на коліна*). Миколо, будь моїм батьком рідним! На тобі отсю сокиру! Один удар, однісінький. Ось ту, в тім'я – і міні досить. Ну, чого ж стоїш? Чого вагуєшся? Хіба ж то не я всему злому причина?

МИКОЛА. Ні, ні се він усему винен.

АННА. Я винна! Миколо, я винна! Я тобі данє давала, отруїти тебе хотіла! Я єго до всего намовляла. Ти не знаєш.

МИКОЛА. Не вірю! Не вірю! Брешеш ти. Та хоч би се й правда була, то я... Господи, що я зробив! Людська кров у мене на руках, на душі! Тепер я кримінальник! Заслужив на кримінал, на шибеницю. Ой, головонько моя нещасна, що міні тепер почати? (*Бігає по хаті, заломлюючи руки*).

АННА (*встає спокійна і рішуча*). Слухай, Миколо, я тобі щось пораджу.

МИКОЛА. Що?

АННА. Щось таке, що все добре буде.

МИКОЛА. Все... добре... буде... Як то добре буде? Як все?

АННА. Ну, побачиш. Тілько знаєш що? Присягни мені, що послухаєш мене, зробиш те, що я тобі скажу!

МИКОЛА. Присягнути? Ба, та нащо?

АННА. Ну, що тобі шкодить? Адже тобі все одно пропадати.

МИКОЛА. Ой, Господи. На шибеницю!..

АННА. Страшно, га? А видиш! А як удасться те, що я тобі пораджу, то ти будеш вільний.

МИКОЛА. Вільний? А то яким способом?

АННА. Побачиш! Але насамперед присягни, що так зробиш, як я тобі скажу. Ходи сюди, ось ту над сим трупом присягни! (*Тягне єго до трупа*).

МИКОЛА (*опираєся*). Ой, змилуйся! Не муч мене! Не можу я дивитися на него!

АННА. Присягни! Присягни! На, цілуй хрест і говори за мною!

МИКОЛА. (*Складає пальці на хрест і цілує*). Ну...

АННА (*проводить єму*). Я, Микола, присягаю Богу святому, що буду робив те, що мені Анна скаже. Так міні Боже допоможи!

МИКОЛА (*говорить за нею*). Так міні Боже допоможи!

АННА (*пускає єго, Микола паде в знесиллі на ослін*). Ну, тепер я спокійна. Слухай же, Миколо, що я тобі скажу. Я візьму се вбійство на себе.

МИКОЛА (*зриваєся*). Ти? На себе? Ні, ніколи я на се не пристану!

АННА. Але ти присяг.

МИКОЛА. Ніколи! Ніколи! Говори про що інше – се не може бути.

АННА. Але вислухай мене до кінця, Миколо. Вислухай, що я скажу. Признаєшся ти, що вбив шандаря, то знаєш, що тобі за се буде?

МИКОЛА. Ну, що ж, повісять та й годі.

АННА. Або повісять, або будуть весь вік мучити в криміналі.

МИКОЛА. Господи!

АННА. А мені нічого не буде! Чуєш? Мені нічого не буде! Потримають пару місяців та й пустять.

МИКОЛА. А ти як се знаєш?

АННА. Бо знаю. Слухай, Миколо. Я в тяжи. Міні за пару місяців бути матір'ю (*Микола витріщує очи*). А ти знаєш, що жінки в тяжи дістають ріжні прибаганки. Не раз так буває, що така жінка сама себе не тямить. От, я тим буду толкуватися. Скажу: сама не знаю, що міні такого сталося. Сама не знаю, коли й як я єго вбила. А за таке вони не можуть мене дуже карати. Розумієш?

МИКОЛА. Невже се може бути?

АННА. Так і є. Се він сам, Михайло, говорив міні нині. Мов прочував, що з ним станеся. Каже: якби-сь мене в такій хвили й зарізала, то нічого тобі не буде.

МИКОЛА. Господи, так я мав би бути вільний? Та ні, ні, не хочу я того! Що завинив, те й спокутую! Най буде, що буде!

АННА. Миколо, ти присяг! А при тім слухай ще одну річ. Ходи сюда! (*Тягне єго за руку до трупа*).

МИКОЛА. Знов? Жінко, бійся Бога, не муч мене!

АННА. Ні, мусиш! Дивися на него. Дивися. Правда, перед хвилею він був іще живий? Ти позбавив єго житя. Тепер як і ти вмреш через него, то що з того за користь буде? Ні, Миколо, ти повинен жити. Знаєш чому? За пару місяців прийде на світ дитина, єго дитина. Ти вбив її батька, ти мусиш сам стати їй вітцем, виховати її, вивести в люди. Я сего не потрафлю зробити, але ти мусиш! Розумієш?

МИКОЛА. Жінко, чи чорт, чи ангел говорить твоїми устами?..

АННА. Пристаєш? Та що й питати, ти мусиш! Ти присяг! Так слухай же. Біжи тепер надвір і кричи ґвалту, скликай людей. А потому мовчи, не кажи нічого, я сама буду говорити.

МИКОЛА. Анно, бійся ти Бога небесного, що се ти зо мною робиш?

АННА *(впадає в лютість, хапає єго за плечі й витручує за двері)*. Тумане! Іди і кричи ґвалту, щоб люде збіглися. Розумієш? А потому мовчи, як стовп! *(Микола виходить)*.

ЯВА VI

АННА і труп жандарма.

АННА (*припадає до трупа, горячо цілує єго руки і лице*). Прощай, мій Михайлику! До звидання! Незадовго ми побачимось. Коли б тільки мені з

тим розв'язатися, що під серцем ношу, а там... усему конець буде. Не діждуть вони мене судити! А вже правду я потрафлю запутати так, що вони й до суду віку до неї не доберуться (*За сценою чути крик Миколи: ґвалту! Люди, ратуйте! Шандар!*). Прощай, мій соколе. (*Кидає сокиру насеред хати, а сама залазить під стіл*).

ЯВА VII

АННА схована; вбігають БАБИЧ, НАСТЯ, ВІЙТ, селяни й селянки, за ними МИКОЛА.

БАБИЧ. Просто здурів чоловік зо страху, кричить: шандар та й шандар, а що з ним таке сталося (*побачив трупа*). Ой, Господи!

НАСТЯ. Неживий!

ВІЙТ. Що? Забитий? На тобі, маєш! Мало було доси клопоту в селі!

БАБИЧ (*піднимає сокиру*). Ось сокира закревавлена.

ВІЙТ (*трівожно*). Положіть! Положіть на те саме місце, де лежала. Нічого не рушайте, поки суд не з'їде (*До Миколи*) А де ж жінка?

МИКОЛА (*мов остовпілий, глядить по хаті*). Нема єї?

ВІЙТ. То вона в хаті була?

НАСТЯ (*заглядаючи всюди, побачила Анну під столом, до війта шепотом*). Пане начальнику – онде хтось! (*показує*).

ВІЙТ (*зазирає*). Анно, а ти що там робиш? Ну, вилізай! Прецінь перед нами не сховаєшся (*Анна вилізає*). Ну, що се таке сталося?

АННА (*рівнодушно глядить по людях*). Те, що мало статися, те й сталося. Самі бачите.

ВІЙТ. І хто се зробив?

АННА (*помішано*). Та... то... не я...

ВІЙТ. А хто такий? Хто?

АННА (*тихо*). Микола (*Микола стрепенувся*).

ВІЙТ. Микола? А чого ж ти ховаєшся?

АННА. Я... та... я...

ВІЙТ. Е, та бо ти, небого, закровавлена. Покажи руки! (*Анна ховає руки, війт хапає її за руки*). О, о, о! Кров на тобі всюди. Що се значить?

АННА. Та то тілько... та я...

ВІЙТ. Миколо! Признавайся! Правду вона каже? Хто з вас убив шандаря? (*Микола стоїть мов остовпілий і глядить на Анну*).

АННА (*рішуче*). Ну, годі тої муки! Виджу, що все пропало. Я вбила шандаря.

ВІЙТ. Ти?

АННА (*оживлюєсь*). Ну, та же певно, що не жаден з вас. Ви лише вмієте при келішку роздебендювати та ахати: ганьба, встид у цілій громаді, публіка, образа божа! Не бійтеся, я знаю, ви мене хотіли до своєї ради

позивати, що вам село поганю. А він як тілько показався, то всі перед ним такі маленькі, такі чемненькі. О, ви смілі, коли з бабою справа, але як з правдивим чоловіком, то вас нема дома. Так ось же вам! Маєте тепер віз і перевіз! Позбудетеся і ганьби, і публіки, і страху!

ВІЙТ. Але ж ти з ним любилася! Як же се? Що таке між вами зайшло?

АННА. Любилася, любилася! Ви лиш то одно знаєте, що на очи бачили. Певно, що любилася, бо він варт був того. Не вам пара, таким флейтухам. І нічого межи нами не зайшло, так мало бути, та й так сталося.

ВІЙТ. І ти, жінко, мала сумлінє на него руку підносити?

АННА. А чому би не мала мати? Чи ви думаєте, що така дуже солодка була єго любов? Що я так по добрій охоті за ним бігала? Що у мене нема ані чутя, ані встиду, ані сумліня? О, так, я знаю, як ви мене судили! Ну та най вам Пан Біг того не пам'ятає! А що я намучилася, наплакалася, як я свої руки гризла, головою о стіну билася і просила єго, щоби не втоптував мене в болото, не видавав на ганьбу та на поруганіє – сего ніхто з вас не бачив, навіть от найблизша сусідка (*показує на Настю*), що все бачить і все чує, що де в кого в коморі за дверми робися! Ой, намучився він мене, знівечив моє житє, затроїв вік мойому чоловікови – і сего вам мало? Не було за що єму відплатити?

ВІЙТ. Ну, жіноцька натура. Чорта з'їсть, хто її зрозуміє. Тут нібито любить, а тут же й сокиру на него піднимає.

МИКОЛА (*що за той час стояв блідий і тремтів, мов у лихорадці*). Пане війте! Не слухайте її! Вона бреше!

ВІЙТ. Як то? Бреше?

МИКОЛА. Все до словечка, все неправда.

АННА. Миколо!

МИКОЛА. Так, так. Се я вбив шандаря!

ВІЙТ. Ти? А се що за комедія? Інші люди відпираються, а він сам признаєся.

АННА. Дурень! Мене ратувати захотів, та власну дурну голову наставляє. Іди, іди, не роби з себе сміху.

МИКОЛА. Не вірте їй, люди! Вона вас дурить. Я вбив шандара.

АННА. Ти п'яний, Миколо! Пам'ятай, ти присяг міні... не пити більше, а тепер що робиш?

МИКОЛА. Присяг... Але я...

АННА. Мовчи, ані слова більше! На що то придасться, здорову голову під євангеліє класти! Я завинила, я й відповім.

НАСТЯ (*до Миколи*). Куме! І чи не встид тобі? Чи варта вона того, щоби ти за неї свою голову наставляв? Дякуй Богу, що так сталося! Адже ж вона перед хвилею сама тебе хотіла в біду впхати, а ти тепер...

ВІЙТ. Ну, Миколо, се ти вже справді по-дурному робиш. Адже всі ми

бачимо: вона закровавлена, вона ховалася перед нами, зразу відпиралася, на тебе вказувала, потому сама призналася, то чого ж ти лізеш? А як ти хочеш лишень запутати справу, то пам'ятай собі, небоже: їй не поможеш, а сам можеш ускочити в велику кару.

МИКОЛА (*звішує голову*). Господи! Ратуй мене, щоб я не одурів. Господи!

ВІЙТ. Ну, молодице, треба тобі з нами йти. В хаті не рушайте, най усе так останеся, як було. Хату замкнемо і варту приставимо, поки суд не з'їде. Ти, Миколо, також із села нікуди не рушайся. Може, треба що буде свідчити.

МИКОЛА (*в отупіню*). Та... я нічого не видів.

АННА. Ходім, ходім. (*Проходячи повз Миколи, хапає єго за руку і цілує*). Миколо! Любий мій! Прощай! І не забувай... своєї присяги!

Заслона спадає.

Маргарита СЕМЕНЮК

ІВАН ФРАНКО У ДЗЕРКАЛІ ТВОРЧОСТІ ГНАТА ХОТКЕВИЧА[1]

На рубежі XIX і XX ст. в Україні нагальна потреба ренаціоналізації українців на Сході та боротьба за збереження їхньої національної традиції в Галичині була продиктована прагненням до "регенерації здоров`я національного організму на всіх його рівнях, аж до "індивідуального рівня" включно"[2]. Характерно, що національною особливістю українською культури був етнографізм, який виконував "етнозахисну функцію і соціоконсолідуючу роль"[3]. Період на межі століть у Галичині характеризується динамічними змінами у культурно-мистецькому житті, багатством і різноманітністю програм та маніфестів, боротьбою різних естетичних течій та шкіл. Криза народницько-романтичної естетики супроводжувалась виникненням нових, модерністських течій у різних сферах мистецтва. "Європеїзація всіх сфер життя, вдосконалення цивілізації, активне сприйняття західних художніх досягнень і подальше усвідомлення глибинних національних коренів – все це формувало самобутній культурний феномен Львівщини перших десятиліть нового століття"[4].

Для галицьких українців початок XX ст. знаменувався також національним духовним відродженням. Прогресивні настрої, активне політичне життя регіону притягували політичну еміграцію та політичне підпілля з Наддніпрянщини. Поряд з визначними просвітницькими діячами, культурно-громадськими подвижниками – В. Ільницьким, Є. Маркевичем, Ю. Целевичем, О. Огоновським, М. Соневицьким – знаходили можливість для політичної діяльності М. Вороний, А. Жук, В. Винниченко, С. Петлюра,

---

[1] *Першодрук:* Семенюк М. Іван Франко у дзеркалі творчості Гната Хоткевича / Маргарита Семенюк // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 191–198.

[2] Семчишин М. Тисяча років української культури / М. Семчишин. – К., 1993. – С. 473.

[3] Там само. – С. 473.

[4] Лекції з історії світової та вітчизняної культури / ред. А. В. Яртися, С. Фендрика, С. Черепанової. – Львів, 1994. – С. 269.

Д. Донцов, М. Залізняк та багато інших видатних представників науки і мистецтва. З приїздом М. Грушевського також активізується діяльність українського університету у Львові. Участь видатного вченого, педагога і культурно-громадського діяча, зокрема, в роботі Наукового Товариства ім. Т. Шевченка спричинилася до того, що воно дало "в різних сферах взірці індивідуальної та колективної праці, що стояла на висоті наукових висот", а нація показала всьому світові "свою культурну дозрілість, наявність власної української науки, кадри національно настроєних робітників"[5].

Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові стало неофіційною всеукраїнською академією наук, видавши до 1913 р. близько 3 тис. томів різних українознавчих видань, в т. ч. 8 томів фундаментальної праці "Історія України-Руси" М. Грушевського, яка історично обґрунтувала українську державність та справила визначальний вплив на державницьке виховання майбутніх поколінь.

Товариство "Просвіта", з центральним осідком у Львові, маючи у складі близько 110 тис. членів, об'єднало мережу культурно-освітніх осередків; до 1914 р. робота зосереджувалась у 78 філіях, 2 944 читальнях. Своїми лекціями-концертами, хорами, популярними виданнями воно сприяло розвиткові політичної та національної свідомості народу, а також активізації культурного життя, "з його ініціативою виникли громадсько-економічні організації, молодечі руханкові товариства "Січі", "Соколи", які разом з освітньою роботою піднесли господарський поступ населення й підготували його до політичних подій 1914–18 рр."[6]. Помітну роль у пропаганді національного хорового мистецтва відігравало Львівське співоче товариство "Боян" (1891). В архіві "Бояна" зберігаються матеріали, що відображають його участь у діяльності львівської та київської "Просвіти".

Природно, що громадсько-суспільні рухи, якими розпочалося XX ст., відіграли неабияку роль в естетичних пошуках митців, зміні художніх уподобань, критичному перегляді попередніх ідеалів творчості.

Поруч з корифеями української літератури на Львівщині творили і молоді письменники, серед них – О. Маковей, А. Чайковський, Т. Бордуляк, А. Крушельницький, Д. Лукіянович, В. Щурат. Бурхливий плин подій в західно-європейській культурі заохочував творчих особистостей до оригінальних пошуків у праці. Прихід у літературу творчого угрупування "Молода Муза" започаткував модерністську течію в літературному житті всієї Східної Галичини і Львова та "інтеґрував його у світовий літературний процес"[7]. У центрі уваги молодомузівців були "гострі душевні конфлікти

---

[5] Горинь В. Михайло Грушевський і конфлікти в НТШ / В. Горинь // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 2. – Львів, 1995. – С. 143.

[6] Історія української літератури XX століття : підручник : у 2 кн. / за ред. В. Дончика. - К., 1998. - Кн. 1 : перша половина XX ст. - С. 346.

[7] Там само. – С. 219.

і суперечки, гострі психологічні проблеми. Життя народу відображувалося не крізь призму етнографії чи побутовості, а крізь поглиблений психоаналіз”[8]. Модерністські прояви українських митців мали типовий для європейської культури сенс: посилення філософсько-психологічних проблем, перенесення уваги із зображення дійсності на самовираження митця та із суспільної функції літератури – на естетичну самодостатність. “Модернізм” в українській культурі, який не прагнув зруйнувати її патріарші канони, не залишився “на рівні поверхневих естетичних експериментів”[9], а розвивав глибинні естетичні тенденції, активно збагачувався новими і новими ідеями.

Суспільна нестабільність початку ХХ ст., спад революційного руху, посилення поліційно-адміністративного тиску, переслідування учасників революційних подій позначилися й на долі талановитого прозаїка, драматурга, критика і літературознавця, композитора, бандуриста і скрипаля, хормейстера, диригента і мистецтвознавця, актора, режисера, маляра, етнографа, історика, педагога Гната Хоткевича (1877–1938). Живучи у Харкові, митець відчував, що довкола його “шиї закрутився вузол, потреба виїхати за кордон стала ясною”. У грудні 1905 р., рятуючись від переслідувань поліції[10] [8, дод.], він, “одержавши в Полтаві умовну телеграму”, скористався допомогою і підтримкою Лесі Українки та емігрував за кордон, “до блаженної Галилеї”.

Період еміграції в Галичині відіграв найважливішу роль у кристалізації громадських і творчих поглядів Г. Хоткевича та вплинув на його емоційну натуру.

Галицький період у творчій біографії митця був позначений багатьма ініціативами у літературній справі. Надрукована у газеті “Діло” стаття М. Мочульського “Драма Гната Хоткевича “Лихолітє” докладно характеризувала “воскресителя української бандури” найширшим колам суспільності як “видавця людових книжечок”, “рухливу й енергійну людину”, “талановитого новеліста, врешті як драматурга” та стала його своєрідною візитною карткою[11] .

Одразу долучившись до суспільного життя краю, Г. Хоткевич прискіпливо приглядався до напрямів та особливостей діяльності різних його організацій. Так, відзначаючи у публіцистичних статтях видавничу діяльність як провідну, Гнат Хоткевич виступав з різкою критикою стану освітньої

---

[8] Історія української літератури ХХ століття: У 2-х книгах. Кн. 1. Перша половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Дончика. – К., 1998. – С. 222.

[9] Рудницький М. Гнат Хоткевич // Рудницький М. Письменники зблизька. – Львів, 1959. – С. 109.

[10] Болабольченко А. Гнат Хоткевич: Біографічні нариси. – К.: Літопис, 1996. – дод.

[11] Мочульський М. “Драма Гната Хоткевича “Лихолітє” // Діло. – 1907. – 10. січня. – С. 1–2.

роботи товариства "Просвіта". Офіційні листи до "Просвіти" насичені різними діловими пропозиціями[12] . Зокрема, звертаючись до "хвального товариства у Львові", він пропонував централізувати всю працю в Києві, проте нагляд за друком мала би здійснювати львівська філія. "Можна твердо сказати: дітям читати нічого, – схвильовано констатував митець, – особливо по-українськи"[13]. "Голодівка на книжку" – відзначав він і в спогадах[14].

У Галичині Гнат Хоткевич розгортає активну суспільно-громадську діяльність. Концерти, виступи у пресі, лекції та консультації стали невід'ємними складовими його творчого життя. Проте політичні погляди Г.Хоткевича залишалися невизначеними: у складній картині галицького життя непросто було розрізнити програми та взаємостосунки чисельних партій. "Радикали нині збилися зі шляху, соц[іаліс]ти являють собою давній [приклад] того, як можна, присмоктавшись до шарової ідеї, звузити свою думку до [негоціанства]; серед нац[іонал]-дем[ократі]ї занадто багато опортуністичних елементів; причім той опортунізм іде [як] наверх, т[ак]о[ж] і в глиб, себ-то як до ворогів зовнішніх, так і до врагів внут[рішніх]..."[15]. В особистому архіві Гната Хоткевича не збереглися матеріали, де було б детально проаналізовано політичний "клімат" того часу, однак статті та листи розкривають особисте ставлення, реакцію митця на тодішнє вирування суспільного життя. Формально лояльний до влади, він не приймав повністю програми жодної з існуючих на той час партій. "Питаєте мене, хто я – чи народовець, чи "родина", чи соціаліст? Ні то, ні друге, ні третє. Я – представник ще не існуючої партії, котрої ви не чули, лише провозвісників, предтеч"[16]. Можливо, митець просто не бажав надмірно заглиблюватися у цю сферу суспільного життя, та й його суспільно-політична позиція на той час уже втратила радикальність.

Гнат Хоткевич у записках, на газетному папері чи звороті афіш записував враження від зустрічей або прочитаних матеріалів. Як було це зазвичай, суспільне оточення митець сприймав відчуттями, емоційно, інтуї-

---

[12] Очевидним є той факт, що ще у Харкові з метою просвітництва серед різних суспільних кіл (насамперед, робітничих), Г. Хоткевич звертається до видавничої справи. Разом з Д. Антоновичем, Б. Камінським та О. Катренком створює видавничу спілку під колективним псевдонімом "Вс. І. Гуртом", яка випустила 14 творів українських письменників, зокрема, Т. Шевченка та І. Франка. Підтримуючи зв`язки з іншими видавцями (Б. Грінченком у Чернігові та Ерастовим у Єкатеринодарі), митець обмінювався інформацією і через гуртківців-робітників вів пропагандивну роботу, розповсюджував книжки серед заводської аудиторії.

[13] Листи редакцій, типографій та інших видавничих установ Г. Хоткевичу про співпрацю та взаємозв`язки // ЦДІА України, м. Львів, ф.688, оп.1, спр. 303. – Арк. 54.

[14] Гнат Хоткевич. Спогади автобіографічного характеру. Автограф // ЦДІА України, м Львів, ф.688, оп.1, спр. 62. – Арк. 3.

[15] Гнат Хоткевич. "Хто я". Автограф // ЦДІА України, м. Львів, ф.688, оп.1, спр. 254. – С. 3.

[16] Там само. – С. 3.

тивно. Прагнучи в нових історичних умовах служити справі української культури, він водночас підтримував прогресивні, на його думку, суспільні течії, використовуючи найменшу можливість для праці на користь свого народу.

Очевидно, що взаємне зацікавлення Г. Хоткевича та провідних галицьких митців і вчених виявилося і в контактах, які виникали на засіданнях Етнографічної комісії. Коло тогочасного спілкування вельми широке: Б. Грінченко, В. Доманицький, М. Зубрицький, О. і Ф. Колесси, І. Крип'якевич, Й. Роздольський та ін.

Варто згадати ще один цікавий факт, що сприяв розвитку особистості Гната Хоткевича. Це була зустріч з Катрею Гриневичевою, автором модерністських творів, стиль якої, "за порадою І. Франка, через "модну тоді символіку й ультрамодернізм" еволюціонував з часом до історичної повісті ("Шоломи в сонці", "Непоборні")"[17]. У салоні Катрі Гриневичевої – майбутнього редактора відомого дитячого журналу "Дзвінок" – І. Франко, П. Карманський, В. Пачовський, М. Яцків, А. Крушельницький вели розмови з Г. Хоткевичем про літературу і мистецтво.

Поступово, у спілкуванні з видатними діячами культури і мистецтва, у творчих дискусіях, "визрівала" суспільно-громадська позиція Гната Хоткевича-просвітителя. Вистави інших режисерів збагачували його власний досвід, давали письменникові матеріал до театрознавчих спостережень. Одночасно корегувалися погляди Гната Хоткевича-творця, експериментальні риси творчості синтезувалися з постромантичними, якими було "наповнене" повітря мистецької Галичини. Справді епохальною подією стало перебування Г. Хоткевича на Галичині завдяки створенню першого аматорського етнографічного колективу – Гуцульського театру. З гумором розповів В. Гнатюк у "телеграфіаді"[18] про здійснений влітку 1906 р. переїзд Г. Хоткевича на Гуцульщину, де він жив у Криворівні, в "українських Атенах", в будинку селянина П. Потєка та зустрічався у будинку пароха о. Волянського з К. Гриневичевою, І. Франком, М. Коцюбинським, В. Грушевським, Лесею Українкою, В. Гнатюком[19].

Головним джерелом пізнання особливостей культурно-мистецького життя краю для Гната Хоткевича якраз і стали зустрічі з М. Павликом, О. Кобилянською, Н. Кобринською, О. Маковеєм, В. Стефаником, а також з фольклористом В. Гнатюком, художником І. Трушем.

Знаковою постаттю, прикладом творця й громадянина для Гната Хоткевича був видатний поет, етнограф і філософ, критик і громадський діяч Іван Франко. Спогади сучасників фрагментарно допомагають нам кількома

---

[17] Семчишин М. Тисяча років української культури. – К., 1993. – С. 35.

[18] "Із галицьких почтових скандалів" // Діло. – 1909. – 30 липня – С. 3.

[19] Білецький О. Зібр. праць: У 5-ти т. – К., 1966. – Т. 3. Українська радянська література. – С. 35.

штрихами відтворити картину взаємин І. Франка та Г. Хоткевича. Кав'ярня Шнайдера на Академічній у Львові, до якої, прямуючи з Наукового товариства ім. Т. Шевченка, заходив І. Франко, була центром мистецьких диспутів та осередком визрівання творчих ідей і проектів. Як зазначав М. Рудницький, Г. Хоткевича "можна було там побачити в товаристві І. Франка, який час від часу доручав йому деякі чужі рукописи, не маючи часу їх перечитувати"[20]. Авторитет Івана Франка для Г. Хоткевича був незаперечним. У статтях полемічного змісту посилання на ім'я І. Франка[21] для митця було великою підтримкою.

Ранні твори Гната Хоткевича зустрів Іван Франко досить схвально. Аналізуючи стан літератури Наддніпрянщини, критик називав його "талановитим українським письменником" і "також талановитим співаком-кобзарем"[22]. Багатогранність діяльності та обдарованість митця розкрилася І. Франкові після виступу Г. Хоткевича на XII Археологічному з'їзді. Зокрема, в рецензії на статтю Л. Сперанського І. Франко посилається на реферат Г. Хоткевича[23].

У своїй капітальній праці "З останніх десятиліть XIX ст." І. Франко аналізує стиль Г. Хоткевича у контексті "людей переходової формації"; розуміючи соціальну необхідність його "всеохватної діяльності", "кидання у всі боки" з метою "заповнення прогалин", "латання", "піднімання поваленого, знищення того, що поставлено не до ладу"[24], критик виправдовує брак чіткої естетичної позиції та монолітності стилю митця.

Дещо критичнішим і відвертішим був І. Франко у приватному листуванні. Відзначаючи добрий рівень літературознавчої статті Г. Хоткевича про Щоголіва, у листах до М. Грушевського (16.08.1898) та до С. Єфремова (31.05.1905) він зазначав, що "Хоткевичу дісталося по правді"[25]. Модерних спроб Хоткевича корифей української літератури не сприймав. У листі до Н. Кибальчич (9.03.1909) І. Франко досить різко написав, що "гірше від того, що там друкували Леся Українка і Хоткевич, Ви не могли написати"[26].

З віддалі часу помічаємо багато спільних рис характеру в І. Франка та

---

[20] Рудницький М. Гнат Хоткевич // Рудницький М. Письменники зблизька. – Львів, 1959. – С. 132.

[21] "В 1906 р. на особисту просьбу Франка я дав в ЛНВ своє "Лихолітє", а також Грушевський дав 2 чи 3 статті. Поміщенє цих статей припадає на роки, які я вважаю упадком ЛНВ. І я і Франко вважаємо: "ЛНВ перестав бути органом громадським, а зробився особистим органом теперішнього редактора"// Гнат Хоткевич. Серед благородних людей. – Діло. – 1911. – 15.07. – С. 3.

[22] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – т. 33. – С. 12.

[23] Там само. – т. 35. – С. 224.

[24] Там само. – т. 41. – С. 516.

[25] Там само. – т. 50. – С. 266.

[26] Там само. – С. 492.

Г. Хоткевича. З обох боків бачимо в них глибокий пошанівок до творчості й громадської діяльності. Митцям – обом – була притаманна особлива, можна сказати, видатна працьовитість. “Треба було дивувати ся сій завзятій роботящості, – згадував Р. Заклинський, – на се треба було мати побіч геніяльности ще й ту муравлину працьовитість, яку посідав сей справжній каміняр нашого поступу”[27]. Г. Хоткевич міг “писати в будь-якому місці і о будь-якій порі. “Ви зовсім як Франко, – пожартував Степан Чарнецький, який мусив чекати на настрій, щоб щось “створити”. “Не ображайте Франка! – усміхнувся Хоткевич. – Те, що пише Франко, залишиться в літературі, а те, що пишу я – залишиться колись на якійсь лавчині, де присяду, і крапка!”[28].

Як згадував М. Мочульський, І. Франко “як журналіст, публіцист, політик мусив часто виступати проти видних і впливових людей, а що був він гострий на язик і любив добре поглузувати зі своїх противників, мав чимало ворогів, які, де треба було, вміли пошкодити йому… ставили йому під ноги колоди та, як була спромога, ще й вбили не одну гостреньку шпильочку під шкуру… душа його була вражлива, нерви витончені…”[29]. Аналогічно і вдача Г. Хоткевича відрізнялася емоційною вибуховістю, що часто шкодило йому у спілкуванні. Мабуть, тому у нього мало було колег, які б підтримували нові починання. Зокрема, М. Рудницький[30] засвідчує такий факт нерозуміння[31].

Митцям була властива багатогранність творчості. Іван Франко, згадував М. Мочульський, “вдень писав для прожитку, а тільки щоніччя, коли не може спати, складав вірші... вірш постає у нього тим способом, що він обертає ідеями “a rebours”[32]. Твори Г. Хоткевича також чітко розділяються на прийняті суспільством, друковані або підготовані до виходу у світ – та композиції “для шухляди”.

Літературно-критична діяльність обох митців також має чимало спільного. За спостереженням М. Мочульського, “новели йому [І. Франкові], давалися легко..., (шукаючи в творах знаків (signel) душі письменника і споріднених суспільних груп), публіцистичні статті... писав без надуми”[33]. Франкові статті, як і писання Г. Хоткевича, можна віднести до естопсихо-

---

[27] Заклинський Р. Світогляд Івана Франка. – Львів, 1916. – С. 8.

[28] Рудницький М. Гнат Хоткевич // Рудницький М. Письменники зблизька. – Львів, 1959. – С. 135.

[29] Мочульський М. З останніх десятиліть життя Франка. 1896–1916. Спогади і причинки. – Харків, 1928. – С. 233.

[30] Рудницький М. Гнат Хоткевич // Рудницький М. Письменники зблизька. – Львів, 1959. – С. 127–149.

[31] Винятком можна вважати спілкування Г. Хоткевича з Л. Курбасом та В. Гнатюком.

[32] Мочульський М. З останніх десятиліть життя Франка. 1896–1916. Спогади і причинки. – Харків, 1928. – С. 254.

[33] Там само. – С. 255.

логії за Е. Геннекеном. Відношення мистецтва до дійсності, естетичного задоволення, що його дарує твір, способи донесення його, аналіз таланту і можливостей автора, реалізм відображення образного у творі – головні питання літературознавчої продукції обох митців.

Спільне в І. Франка та Г. Хоткевича замилування до народної творчості, народної пісні. Типові ознаки народної творчості – гуманність та оптимізм – стали основою естетико-філософських поглядів поета; реалізм, як найхарактернішу рису фольклору, Іван Франко вбачав в умінні "схопити найяскравіше і найтиповіше в житті і дати йому правдиве висвітлення"[34]. "Мова фольклору – це обличчя живої мови народу; нею постійно повинні користуватися письменники, бо в іншому випадку вони, відбившися від живої народної мови, фатально відбиваються і від живого змісту в літературі", – писав І. Франко в рецензії, визначивши своє власне кредо[35].

Істотна відмінність поглядів І. Франка та Г. Хоткевича постає, коли йдеться про їхні філософсько-естетичні засади. Поет вірить у людину, "в її вроджену добрість, в її нахил до усього кращого, етичнійшого. Навіть найгірші люди, представлені в його творах, мають свої добрі сторони... лихі люди стали ся такими під впливом нещасних суспільних відносин"[36]. Незмінний песимізм позначає твори Г. Хоткевича – за визначенням І. Франка – "учня Достоєвського".

Сучасники Івана Франка згадували, що митець "не погоджувався з ніякою соціальною системою: в кожній він знаходив якісь хиби..., він лічив себе прихильником "старого щиролюдського" соціалізму, опертого на етичнім широко гуманнім вихованю мас народніх на поступі і загальному розповсюдженні освіти, науки, критики; людської та національної свободи"[37].

Іван Франко вважав, що "історію творять не герої, лише маси", які є "многодушною істотою", "живою колективною силою, яка складається з одиниць"[38]. М. Мочульський згадує про вплив М. Драгоманова на виступи І. Франка: "Сили кожної породи у мужицтві"[39]. Як відзначали сучасники, "холодний інтелект, безпощадний ум, загострений загальним скептицизмом [Франка] питає: чи взагалі може одиниця що небудь в тих справах зробити?"[40]. Тим часом, приїхавши з Наддніпрянщини, Г. Хоткевич був спов-

---

[34] Дей О. До поглядів І. Франка на український фольклор // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1948. – С. 187.

[35] Там само. – С. 187.

[36] Заклинський Р. Світогляд Івана Франка. – Львів, 1916. – С. 7.

[37] Мочульський М. З останніх десятиліть життя Франка. 1896–1916. Спогади і причинки. – Харків, 1928. – С. 257.

[38] Лекції з історії світової та вітчизняної культури / Ред. А. В. Яртися, С. Фендрика, С. Черепанової. – Львів, 1994. – С.264.

[39] Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. – К.: МУ, 1986. – С.29.

[40] Там само. – С.29.

нений модерністських ідей Ф. Ніцше та А. Шопенгауера. Статті й замітки його насичені висновками, що підкреслюють відокремлення Ьbermensch`а і "товпи", вищість інтелектуала, який постійно удосконалюється, над суспільством: "Ідеї вищого порядка доступні лише високим умам яко продукт знаня і малим умам яко продукт віри..."[41]. Творець у Г. Хоткевича є "влачітелєм чогось ще невідомого товпі"[42]. Митець не може йти поряд із обивателями, як висловлювався він на сторінках Літературно-наукового вістника. "Справжній поет, – схвильовано проголошує Г. Хоткевич, – о, він стоїть осторонь, він носить в собі дух, вогонь, світло богів і не вражають його "суд глупца" й "смех мести холодной". Він гордо підіймає свою голову уверх, не лічучись з тим, що цим самим принижає чиєсь чуже достоїнство. Він диктатор!"[43]. Розвиток прогресивних ідей у суспільстві він розумів як органічно пов'язаний з культурно-мистецькими процесами минулого, бачив у ньому продовження попередніх досягнень і виправлення помилок. Тому критику чи нерозуміння у цій сфері не сприймав як чинники, здатні зупинити природну течію подій.

Під час своєї хвороби І. Франко не виявляв особливої прихильності до Г. Хоткевича, про що свідчать спогади і факти. Зокрема, 1908 р., коли Г. Хоткевич хотів відвідати поета, Франкова дружина, прийнявши квіти, не впустила гостя додому, про що свідчать спогади М. Мочульського[44]. Митець був схвильований станом здоров'я свого видатного колеги. На сторінках часопису "Діло"[45] він звернувся до громадськості Львова з відкритим листом "Доктор Франко безнадійно хворий", у якому містилося прохання допомогти поетові на лікування.

Царина, де зустрілися у своїй творчості обидва митці, була Хоткевичева музика до поетичних текстів І. Франка.

У перший харківський період творчості Г. Хоткевич написав 27 хорів і солоспівів, які вийшли у світ упродовж 1926–1927 рр. Кожна обробка народної пісні, кожне аранжування було сходинкою для написання власних музичних творів на вірші Т. Шевченка та І. Франка. Мелодика і гармонія, драматургія і форма творів свідчили про те, як глибоко засвоїв композитор традиції української класичної музики.

Однак написані в Галичині композиції розкривають особистість митця з іншого боку. Першими творами стало аранжування солоспівів на поезії І. Франка, твори для симфонічного оркестру. Ліричні композиції з глибоким

---

[41] Нариси, статті та літературні твори Гната Хоткевича. Автограф // ЦДІА України, м. Львів, ф.688, оп.1, спр. 148. – С.46.

[42] Там само. – С.5.

[43] Там само. – спр. 146. – С. 445.

[44] Мочульський М. З останніх десятиліть життя Франка. 1896–1916. Спогади і причинки. – Харків, 1928. – С.275.

[45] "Діло" – 1908.ч. 92. – субота. – 25.04. – С. 2.

символічно відображеним текстом – так можна характеризувати написані Гнатом Хоткевичем "франкові" твори, що збереглися в особистому архіві митця[46]. Невеликі за розмірами, одночастинні за формою, вони характеризуються тематичною насиченістю і динамізмом. Тонке відображення якнайменшої зміни образів, плинність і рухливість фактури зумовили модернізацію традиційних форм та утворення наскрізних конструкцій у дусі пізньоромантичної стилістики. Це – музика відвертих драматичних сповідей та патетичних монологів, "вони відзначаються своєю змістовністю, новаторськими образно-драматургічними рисами"[47]. Поліфонічність мислення композитора тут набуває найповнішого розкриття.

Зокрема, найяскравішим солоспівом, наскільки можна впевнитися з двох варіантів – фрагментів початку твору – є "Vivere memento" – вдале і тонке відображення поетичних інтонацій з яскравою мелодикою, піднесеним емоційним тоном[48].

"Дивувалась зима"[49] – народножанрова картина для великого симфонічного оркестру. Порівнюючи з вокальним оригіналом, можна сказати, що це є фантазія на тему вірша І. Франка, в якій текст став програмою для написаного через тривалий час симфонічного есе. Окрім загального збагачення тембрової палітри фантазії, симфонічний твір позначений загальною поліфонізацією фактури і абсолютним синтетичним поєднанням вокальної партії та супроводу вокального "оригіналу".

Своєрідним епіко-філософським роздумом, "розповіддю" про українських жінок-героїнь для великого симфонічного оркестру з дзвонами і арфою є "Жени роускія восплакатися"[50]. У поетичній формі, як в "Альбомі історичних портретів", змалював композитор образ української жінки-героїні, образ України, ніжної і люблячої, лагідної до своїх синів і дочок і безжалісної до ворогів.

Для великого симфонічного оркестру з арфою і роялем написано також твір "Весна прийшла"[51]. За відсутності конкретних цитат автентичного фольклору цікавим є наявність у модерному творі використання елементів народних ладів.

Спорідненість поглядів митців демонструє яскравий фрагмент творчості Гната Хоткевича – солоспів на слова І. Франка "Ой ти, дівчино"[52]. Для порівняння особливостей стилю цікаво зіставити твори інших компо-

---

[46] Під такою назвою згрупувала їх дружина композитора Платоніда Хоткевич у 1963 р.

[47] Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. – К.: МУ, 1986. – С.146.

[48] Там само. – С. 113.

[49] Ноти музичних творів невстановлених композиторів. Більшість цих нот переписана Гнатом Хоткевичем, т. II // ЦДІА України, м. Львів, ф.688, оп.1, спр. 201, 177 арк. – 66-67, зв.

[50] Там само. – 94, зв.-95

[51] Там само. – 69-72, зв.

[52] Один з кількох закінчених творів Г. Хоткевича, що мають визначену дату написання [24.11.1923].

зиторів на той самий текст. Як відзначала критика, цей солоспів є "прикладом "розспіваної поезії". Вірш І. Франка, покладений в основу музичного твору, вирізняється особливою сердечною теплотою, ніби перейнятою від задушевних народних пісень. Усе те знайшло органічне втілення у наспівній, простій і водночас піднесеній у цій простоті музиці. Вона йде, здається, просто від серця до серця, полонить розливом кантиленних мотивів, м`яким колоритом народно-побутових романсових інтонацій[53].

А. Кос-Анатольський написав побутовий романс (1956), підкресливши розспівні можливості тексту хвилеподібною мелодичною лінією вокальної партії. Кожний рядок наголошує звуковисотно і динамічно смислові акценти вірша ("серце", "зоре" та ін.), головна кульмінація міститься у точці "золотого перетину", ближче до фіналу. Фактура супроводу гітарна, гармонія невибаглива, у кульмінації відбувається ладова зміна. Форма куплетна зі вступом, побудованим на інтонаціях вокальної партії.

С. Людкевич зовсім інакше трактує цей вірш І. Франка. Музична тканина загалом поліфонізована; гармонія, збагачена неакордовими звуками підголосків, утворює цікаві прохідні співзвуччя, навіть еліптичні ланцюжки. Вокальна партія декламаційного плану становить єдність із супроводом, мелодична лінія охоплює невеликий за обсягом діапазон, обертається навколо V ступеня, закінчується VII. Тонічний органний пункт підкреслює деяку емоційну стриманість розповіді і ключові слова ("серце", "радощі", "тебе кохаю"). Розвиток образу динамізується, у другому проведенні тема пожвавлюється інтонаційно, кульмінацію підкреслюють темпові зміни. Авторська ремарка Tempo di Valse-caprise загалом зумовлює типову для цього жанру тричастинну репризну форму.

Гнат Хоткевич творчо підходить, власне, до вирішення поетичної ідеї. Музика і вірш, створивши діалогічну сценку, злилися у єдине ціле. Драматургічна насиченість надає традиційній для солоспіву формі риси сонатності. Ілюстративність музики солоспіву стоїть на рівні опису сценічної ситуації, де драматичним центром є протиставлення двох героїв. Вокальна партія наспівна, з елементами народних пісень та імпровізацій. Творячи реальну народно-жанрову картину у фортепіанному супроводі, звучать властиві стилю Г. Хоткевича характерні для бандурних творів трелі і розспіви складів у кінці фраз. Мелодичній лінії властиві загальна нисхідна спрямованість, арпеджовані ходи. Смислові центри – "буря люта", "очі", "тебе кохаючи" – надають музиці драматизму і відображають відомий текст з дещо іншого боку. Кожний розділ змінює фактуру супроводу, кожну фразу "доспівують" інтермедії. Порівнюючи три музичні твори на один поетичний текст, можна оцінити солоспів Г. Хоткевича, вихованого на Lied та романтичних традиціях вокальних "образків" О. Даргомижського. Ком-

[53] Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. – К.: МУ, 1986. – С. 128.

позитор демонструє якнайорганічніше злиття поетичного тексту й музики.

Варто відзначити, що пейзажні зарисовки солоспівів на вірші І. Франка зібрали найбільш романтичні засоби виразності у стилі Г. Хоткевича.

Загалом його композиції відтворюють типові для нього мистецько-естетичні та стильові тенденції, виявляючи оригінальність в оволодінні новими царинами музичної практики.

Творчість Г. Хоткевича є органічною складовою контексту культурного процесу в Україні на межі століть. Безпосередній вплив синкретичного у своїй основі театрального мистецтва зумовив характерні ознаки стилю Г. Хоткевича, театральність (в аспекті використання сценічно-драматургічних принципів) зумовила оригінальність його літературних і музичних творів, з-поміж яких вельми цікавим є написані на тексти Івана Франка.

Катерина ЗОЗУЛЯК

ШІСТДЕСЯТ ОДНА ВІЗИТНА КАРТКА У ФРАНКОВОМУ ДОМІ[1]

Усі ці візитні картки – живі свідчення про творчі ділання й інтереси Івана Франка, про його оточення.

Іван Франко вважав родичів, друзів, знайомих найбільшим своїм достатком. Навіть зберігав їхні візитки у "розі достатку", який подарувала йому з нагоди 40-річчя його літературної і громадської діяльності співачка світової слави Соломія Крушельницька.

Візитки, які тримав у своїх руках Іван Франко, – це справжні листи до нього, бо лише на поодиноких з них значаться тільки прізвище, ім'я, по батькові їхніх власників. На жаль, всі ці листи досі не включено до наукового обігу, хоча мали б вони по праву бути введені до багатотомного видання Франкових творів.

Серед власників візитних карток – поважні творчі особистості: науковці, прозаїки, поети, перекладачі, публіцисти Франкового періоду і такі, що просто прагнули приєднатися до формування літературного процесу.

До І. Франка намагалися наблизитись також селяни, вчителі, журналісти, високоосвічені, поважні церковні діячі, священики. Збереглася навіть візитна картка, якою Іван Франко запрошувався до Митрополичої палати на розмову з Митрополитом Андреєм Шептицьким. Воістину незаперечний документ...

1. Мем 91:
Михайло Воробець Василевич. Уродженець Львова – 29/9 1860; гр[еко]-кат[олицький] українець. У Львові ходив до шкіл: народної, реальної і Семинара учительского. Матуру семинарску зложив в липни 1879. Працю учительску розпочав 1879, а кінчив по 38 літах служби, в 14 місцевостях, а 6 повітах. 1/8 1918, перейшовши на емеритуру. Перейшов на емеритуру 1/8 1918, при початках хороби астми, котра з літами чимраз дужше взмагалась – і стала причиною

[1] *Першодрук:* Зозуляк К. Шістдесят одна візитна картка у Франковому домі / Катерина Зозуляк / Дзвін. – С. 124–137.

інших тяжких хороб, як роздутє легенів, серця, склярози, прірви, великих болів жолудка і інших хоріб. При великім недостатку хорує вже довго! При мні жиє моя старенька жена.

За своїм змістом візитні картки, що були у Франковому домі, розкривають літературну та громадську діяльність І. Франка, його світогляд.

В окрему групу чітко виділяються візитки, що кидають світло на процес будівництва І. Франком своєї вілли на Софіївці у Львові. Власники цих візиток – муляри, будівельники, кредитори, банкіри.

Журнальний обсяг не дає змоги надрукувати відразу всі Франкові візитні картки – друкуються вони вибірково.

У тексті проходить скорочення "мем" – що означає "меморіальний фонд" музею.

При скороченні зазначається номер фондової одиниці зберігання.

Одразу треба сказати, що візитку Михайла Воробця не було надіслано чи вручено особисто І. Франкові. Можна припускати, що вона була власністю Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, яке згодом передало її Музеєві І. Франка у Львові. Як випливає з тексту на візитці, її написано десь далеко після 1918 року – на старості років Михайла Воробця.

Михайло Васильович Воробець (1860–1945)[2] – "вандрівний" вчитель, як сам себе він називав, радикал, близький знайомий І. Франка. Іван Франко відвідував М. Воробця вдома. На підтвердження сказаного варто навести уривок з листа І. Франка до М. Павлика від 7 серпня 1893 року: "Я, від'їжджаючи, забув узяти останній номер "Народу" – пришліть. Лист сей пишу у д[обродія] Воробця в Попелях (колишнього Дрогобицького повіту. – *К. З.*), де схоронився перед дощем, вертаючи з гір. Д[обродій] Воробець просить Вас, щоб Ви стримали висилку для нього "Народу" і "Хлібороба" на його ім'я (обох екземплярів) аж до дальшого донесення. Йому ж се грозить – формальна катастрофа – супензіум (звільнення. – *К. З.*), або-що. Та, може, воно ще відвернеться..."[3]

У рукописній "Книзі видатків і приходу редакції журналу "Народ", що зберігається у фондах музею І. Франка, є запис, що засвідчує дохід (2 корони. – *К. З.*) від Михайла Воробця.

Знайомство з М. Воробцем спонукало І. Франка взяти його прототипом Омеляна Ткача в п'єсі "Учитель". Цю думку підтверджує додатково Іван Кобилецький у спогаді "Дещо про Франка": "...1893 року я спіткав Франка у Стефана Ковалева в Бориславі, і того самого дня я з ним пішов до Попелів, до вчителя Воробця, у якого ми переночували. Учитель Воробець має бути героєм "Учителя" Франка"[4].

---

[2] Дзюбан Роман. До історії одного Франкового знайомства // "Дзвін", серпень 1995. – С. 148 – 151.

[3] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 413.

[4] Спогади про Івана Франка. – Львів.: Каменяр, 1997. – С. 41.

Отже, Михайло Воробець був зв'язаний з І. Франком як член радикальної партії і був людиною, вартою уваги Франка-письменника. Його візитка справедливо опинилася в музеї І. Франка, серед Франкових візиток. Вона засвідчує факт, що і така людина, як вчитель М. Воробець, була серед знайомих І. Франка.

> 2. Мем 93:
> Николай Витальевичь Лисенко.
> Київ. 11 марця. Привитайте Шановне добродійство, пане Йване и пані Ольго, доручителя моєї картки, Миколу Івановича Мурашка, завідуючого Київ[ською] Рисов[альною] школою. Він хтів би одвідати і подивитись на Львів, на його помники. Я б дуже прохав Вас вислати мені 1 або кілька примірників мого Гуса, видання Паньківського. Що він коштує? Дякую щиро за книжку Вартового.

Спілкування двох велетів української культури – І. Франка і М. Лисенка (1842–1912) – щедре за своїм змістом, сповнене добрими результатами.

Ще не знаючись з М. Лисенком особисто, І. Франко вважав доконечним ознайомлення галичан з творчістю цього композитора. У листі до М. Павлика від 28 лютого 1881 року він писав: "До Вас з д[обродієм] Подолинським (відповідальним за випуск журналу. – *К. З.*) у нас просьба ось яка. Ми хотіли б в найближчих н[оме]рах "Світу" містити портрети: Лисенка, Марка Вовчка, Максимовича і пр[очая]... а також чи не подали б Ви нам коли вже не цілі біографії (що було б дуже пожадано), то бодай деякі дані до життя і характеристики ось яких людей: Лисенка, Нечуя, Максимовича"[5] І в Меморіальний будинок І.Франка у Львові в тому-таки 1881 році у № 5 журналу "Світ" (с. 81) було надруковано портрет М. Лисенка і його життєпис (с. 94 – 96), надісланий до редакції "від особи близько стоячої до Лисенка". У життєписі було подано в хронологічному порядку музичні твори композитора. До життєпису було додано вступну статтю без підпису. Як згодом встановив академік М. Возняк у статті "Франко і Лисенко" (газ. "Вільна Україна", 1945, 23 березня), ця стаття належала І. Франкові. У ній було оцінено М. Лисенка як "одного з найсимпатичніших у нас синів України – музики-композитора...".

Особисте знайомство І. Франка з М. Лисенком відбулося в другій половині лютого 1885 року – коли І. Франко вперше відвідав Київ. Як пише, спираючись на факти, франкознавець І. Білинкевич (Франкознавчий словник. Зошит 20, с. 3688// Фонди музею І. Франка, ор. 2793), в час перебування в Києві "Франко досить часто зустрічався з Лисенком, слухав його гри на фортепйано. Лисенко записав з голосу Франка п'ять народних пісень..." А з 1885 року між М. Лисенком та І. Франком встановилося листування. Тривало воно протягом 1885 – 1904 років. Збереглося два листи І. Франка

[5] Іван Франко. Зібр. тв. : у 50 т. – К., Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С.272.

до М. Лисенка, п'ятнадцять листів – М. Лисенка до І. Франка (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, ф. 3).

Першим результатом знайомства між М. Лисенком та І. Франком став випуск М. Лисенком у 1886 році "Збірника українських пісень" (Мем. 289). Із сорока пісень у ньому п'ять записані композитором від І. Франка.

А потім – 1888 рік. Напевно, не без Франкового спонукання вийшов у Львові "Руський співаник" (за накладом товариства "Просвіта", за упорядкуванням тодішнього українського видавця Костя Паньківського (1855–1915). Іван Франко відразу відгукнувся на це видання рецензією. У співанику було вміщено і народні пісні з музикою М. Лисенка, і його мелодії до ліричних віршів Т. Шевченка.

І це ще не все. У тому-таки 1888 році К. Паньківський випустив ще одне цінне для М. Лисенка видання: "Іван Гус: гуртовий спів з супров[одом] ф[орте]п[іяно]. Сл[ова] Шевченка; музику списав до дня 20-х роковин єго смерти М. Лисенко. – Партитура".

У 1900 році І. Франко віддав М. Лисенкові ще один свій дар – написавши поему "На Святоюрській горі. Д[ня] 30 жовтня 1655", присвятив її М. Лисенкові. Надрукував її вперше в книзі "Із днів журби".

Настав 1903 рік. Іван Франко тепло вітав М. Лисенка із 35-літнім ювілеєм його композиторської праці. У листі до нього від 6–7 грудня 1903 року він писав: "Ви, як ніхто перед Вами ані обік Вас, вникнули глибоко в ту душу нашого народного генія, окрилили нашу народну пісню своїм талантом і рознесли її славу широко по Слов'янщині... Ви сотворили нашу національну музику. Прийміть в радісний день Вашого ювілею щире привітання від нас, вдячних Вам земляків, членів Тов[ариства] ім. Ів. Котл[яревського] уЛьвові"[6]. Разом з листом І. Франко надіслав Лисенкові тексти зібраних ним пісень, переписаних від руки.

Коли ж 6–13 грудня 1903 року відбувалося Лисенкове свято у Галичині, І. Франко написав велику статтю "Лисенкове свято в Австрії". У ній він висловлював щиру радість від того, що "гостила австрійська частина українсько-руської землі... незвичайного, дорогого гостя і при незвичайній нагоді. Гостила його з нагоди ювілею його 35-літньої праці як українського композитора й організатора співацьких хорів"[7].

Саме 1903 рік є роком першої зустрічі І. Франка з М. Лисенком у Львові. А після цього ще продовжувалося листування між ними. Однак ця невеличка розвідка має конкретну, чітко визначену мету – дослідити візитку, яку М. Лисенко передав І. Франкові.

Візитка М. Лисенка за своєю значимістю прирівнюється до листа, насиченого важливими фактами. У тексті на ній М. Лисенко просить І. Фран-

---

[6] Іван Франко. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 199–200.
[7] Там само. – К., 1986. – Т. 50. – С. 235.

ка та його дружину привітати "доручителя моєї картки, Миколу Ивановича Мурашка[8], завідуючого Київською Рисов[альною] школою" і показати йому Львів, його пам'ятники і пам'ятки. Коли саме М. Мурашко вручив Франкам Лисенкову візитку? Певну відповідь на це питання дає дальший текст візитки: "Я б дуже прохав Вас (Франків. – *К. З.*) вислати мені 1 або кілька примірників мого Гуса, видання Паньківського". Йдеться про згадувану вище партитуру "Іван Гус: гуртовий спів з супров[одом] ф[орте]п[іяно]. Сл[ова] Шевченка; музику списав до дня 20-х роковин єго смерти М. Лисенко". Надрукував її, як уже було сказано, в 1888 році К. Паньківський, прізвище якого називається у візитці. На цій основі можна припускати, що Лисенкова візитка потрапила до рук І. Франка у 1888 році – писана вона "11 марця" (без зазначення року). Здається, що таке припущення найбільш імовірне.

У візитці є ще така інформація: "Дякую щиро за книжку Вартового" (псевдонім Б. Грінченка). Вона свідчить про те, що І. Франко, крім усього, надсилав М. Лисенкові львівські видання творів відомих тоді письменників.

3. Мем 96:
Сальомея Крушельницька.
З Привітанням] [з] Н[овим] р[оком] [18]99.

Всесвітньої слави співачка Соломія Крушельницька (1873–1952) свою візитку І. Франкові датувала – привітала його з Новим 1899 роком. Надіслала візитку чи кимось передала – не відомо.

Ставлення С. Крушельницької до І. Франка було винятково прихильним і шанобливим. Розуміла його геніальність, його погляди, завжди визнавала його правоту, як могла, підтримувала його. У батьківському домі, у її дівочій кімнаті, висіли портрети Т. Шевченка й І. Франка. Прихильність до І. Франка розвинув у Соломії змолоду її батько Амбросій Крушельницький, з яким І. Франко підтримував добрі контакти, листувався (листи збереглися).

Соломія Крушельницька зачитувалася Франковими творами, розмови з ним збагачували і розвивали її мистецькі й світоглядні позиції. Під його впливом (і під впливом його соратників) читала і передплачувала журнали "Громадський голос", "Житє і Слово", "Народ"; дуже бідкалася, коли на ці друковані видання були нападки. У листі з Мілана 20 I [18]94 року писала: "Житє і слово" Франка знамените, отеє розумію, що то на лад європейський іде, се в нас ще такого видавництва не було"[9]. Сприйняла ідеї

---

[8] Мурашко Микола Івановаич (1844–1909) – український художник і педагог. У 1875 році заснував Київську рисувальну школу. Автор портрета Т. Шевченка (літографія 1864–1867 років).

[9] Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У двох томах. Упорядкування М. Головащенка. – Ч. II. – К.: "Музична Україна", 1979. – С. 195–196.

русько-української радикальної партії. Підтримувала цю партію і її видання фінансово. У листі до І. Франка з Мілана від 22 XI [18]97 року писала: "Вельмиповажаний пане! Висилаю для Вас отсих 500 франків на ужиток партії, на агітацію чи на "Громадський] голос", як потрібніше. Від часу до часу буду... висилати на Ваш адрес, що зможу"[10]. Потім, у цьому ж році, передала ще 225 гульденів.

Збереглася подяка С. Крушельницькій за таку підтримку радикальної партії від Головного правління русько-української радикальної партії (04.XI.1897) за підписом М. Новаківського, Леся Мартовича, І. Франка, М. Павлика та інших[11].

Співачка допомагала І. Франкові і особисто. Розуміла, що статки в нього невеликі. У листах до М. Павлика (від 07.XII.[1894] і 08. III.[18]98) просила йому кланятися[12].

Соломія Крушельницька де б не виступала, співала українські пісні і зокрема Лисенкові твори на слова І. Франка. По змозі брала участь в святкуваннях ювілеїв видатних людей. Гастролюючи у Варшаві, дуже вболівала, що не може бути на святкуванні 25-річчя літературної і наукової діяльності І. Франка восени 1898 року. 18.X.[18]98 року з цього приводу писала В. Гнатюкові: "Не можу, на превеликий мій жаль, приїхати до Львова на ювілей, бо не пускають мене. Рятуйтеся з концертом, як можете!"[13]

Просила В. Гнатюка передати І. Франкові дарунок від неї і повідомити її, чи сподобався ювілярові[14]. А дарунок цей – мистецьки оформлений буйволовий ріг. Бажала І. Франкові достатку. Ріг цей дотепер стоїть на старому місці у Львівському літературно-меморіальному музеї І. Франка (мем. 32).

Діти І. Франка Тарас і Анна згадували, що С. Крушельницька, приїжджаючи до Львова, відвідувала їхню домівку. Тарас Франко, зокрема, розповів у своєму спогаді "Не забудь юних днів..." таке: "Пам'ятаю, як часом артистка співала в нас дома, під акомпанемент моєї мами... Тато, замислившись, з великим задоволенням слухав, коли вона співала його твір "Не забудь юних днів" у композиції Лисенка"[15]. Одночасно Тарас Франко пише про те, що коли І. Франко навесні 1904 року був в Італії, у Римі він зустрівся з С. Крушельницькою і вона водила його по музеях.

Соломія Крушельницька (особливо на початку своєї мистецької діяльності) активно листувалася з друзями, знайомими та офіційними особами. Писала листи й І. Франкові, але вони за незначним винятком не збереглися.

---

[10] Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У двох томах. Упорядкування М. Головащенка. – Ч. II. – К.: "Музична Україна", 1979. – С. 282.

[11] Там само. – С. 286 – 287.

[12] Там само. – С. 253, 254.

[13] Там само. – С. 306.

[14] Там само. – С. 307.

[15] Соломія Крушельницька. Спогади. – Ч. І. – К.: Музична Україна, 1978. – С. 96.

4. Мем 97:
Д-р Василь Щурат.
Львів
Василь Щурат (1871–1948) – український літературознавець, фольклорист, поет, перекладач. З 1929 року – академік АН УРСР.

Візитка В. Щурата, що зберігалася в домі І. Франка, малослівна, але спонукує до дослідження стосунків між В. Щуратом та І. Франком. А були ті стосунки міцні, дружні, хоч подеколи і складні та суперечливі.

Василь Щурат належав до найближчого літературного оточення І. Франка. Іван Франко звертався до нього не інакше, як "Дорогий друже", дорожив співпрацею з ним[16].

Листування між І. Франком і В. Щуратом почалося у 1891 році. Збереглося дев'ять листів І. Франка до В. Щурата за 1893–1896 роки та тринадцять листів В. Щурата до І. Франка за 1891–1896 роки. Торкалися ці листи різних творчих проблем. Зберігаються у фонді І. Франка у Києві.

Письмово І. Франко вперше згадав В. Щурата у 1892 році в статті "Дальші болгарські праці М. Драгоманова".

Іван Франко придивлявся до літературної праці В. Щурата пильним оком критика. Був йому мудрим порадником і водночас вимогливим, принциповим рецензентом. І завжди зберігав зацікавлення ним і повагу. Навіть тенденційне писання В. Щурата "Літературні портрети. Д-р Іван Франко" ("Зоря", 1896, №1–2) ненадовго обурило І. Франка. Він з болем відізвався на нього віршем "Декадент", переборов неприємні відчуття, і стосунки з В. Щуратом відновилися, навіть набуваючи нової сили.

Іван Франко друкував переклади В. Щурата, свої рецензії на них у журналі "Житє і Слово", продовжував з ним листуватися; працювали разом у Науковому Товаристві імені Шевченка. Траплялися і далі нерівності у стосунках між І. Франком та В. Щуратом, але чулися вони друзями, працювали разом во ім'я розвою української літератури.

Іван Франко високо цінив такі праці В. Щурата, як "Замітки до поеми Тараса Шевченка "Чернець" ("Діло", Львів, 1894), "Пісня про Роланда" ("Житє і Слово", Львів, 1894), "Із студій над почаївським "Богогласником". Квестії авторства і часу постання деяких пісень"(Львів, 1908), "Грюнвальдська пісня (Bogurodzicza Dziewicza, пам'ятка западнорусько'і літератури XIV в.)", його дослідження українських історичних та весільних пісень і т.д., і т.п. Вказуючи на окремі значні дослідницькі упущення В. Щурата, І. Франко все одно називав його у своїй рецензії "Lux in tenebris" "письменником талановитим, що неабияк прислужився українській літературі". Пи-

[16] Зв'язки між І. Франком та В. Щуратом (літературний псевдонім – В. Сава) дослідив син В. Щурата Степан Щурат. – Він написав наукову розвідку "Іван Франко і Василь Щурат у літературних зв'язках та листуванні // Дослідження творчості Івана Франка. – К., 1956.

сав, що вірші В. Щурата "відзначаються не тільки прекрасною і чистою українською мовою, але і старанним опрацюванням взагалі в особі Щурата можна вітати чудовий поетичний талант"[17].

Таку оцінку дав І. Франко В. Щуратові, і вона сприймається як істина.

Василь Щурат, зі свого боку, залишив по собі кілька спогадів про І. Франка: "Взаємини Франка з Каспровичем", "Тоді це було ще маревом", "Іван Франко в 1895–1897 рр." і "Франків спосіб творення" ("Спогади про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997. – С. 274–282). У них він говорить про І. Франка з глибокою повагою і шанобливістю.

Те, що у Франковому домі була візитка В. Щурата, – логічний факт, що не потребує спеціальної доказовості.

> 5. Мем 98:
> Проф[есор] Г[ригорій] Огоновский. Тов[аришу] Пане Доктор!
> Просить Вас інспектор п[ан] Левицкий, щобисьте зволили потрудитись до него (до бюра) в четвер дня 27. около полудня – в справі читанки для III кл[асу]. В четвер пополудни він вже має виїхати до Коломиї.
> Остаю з високим поважаням.
> Львів 26.11.1896.

Григорій Огоновський був професором Української академічної гімназії у Львові, член галицької Крайової ради шкільної.

Свою візитку надіслав І. Франкові 26 лютого 1896 року з проханням прийти до інспектора "п[ана] Левицкого" "в справі читанки для III кл[асу]. "П[ан] Левицький", про якого йдеться, – це Іван Левицький (1844–1908), галицький педагог, довголітній інспектор українських середніх шкіл, укладач українських шкільних читанок[18], про якого (уже після його смерті) в 1911 році в статті "Ціна літературної праці" І. Франко писав: "У нас, особливо в Галичині, в її руській часті... літературною та науковою продукцією займалися люди... які мали головну часть свого удержання з занять, зв'язаних із їх становищем у суспільстві, отже, вчителі нижчих, середніх і вищих шкіл... Бувало... що вони друкували книжки або брошури власним накладом... Оскільки сам я мав діло з одним із таких інспекторів та цензорів, пок[ійним] Іваном Левицьким, то скажу одверто, що не можу жалітися на нього, бо мої прозові праці плачено по п'ять кр[он] від рядка, а віршовані по десять кр[он]"[19].

Отже, І. Франко на прохання Г. Огоновського прибув "до бюра" І. Левицького у Львові і, певно, таки дочинився до "читанки для III. кл[асу].

---

[17] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. 29. – С. 475.

[18] Енциклопедія Українознавства. – Т. 4. – Львів, 1994. – С. 1287.

[19] "Неділя", 1911, № 40, С. 1 – 3; №41, С. 2 – 3.

6. Мем 99:
Д[окто]р Олександер Колесса професор університету у Львові.
Високоповажаний Пане Доктор!
Не маючи такого власного капіталу я міг би сказати що небудь про Вашу пропозицію аж тоді, коли порозуміюсь основно з жінчиними родичами – а се може наступити в протягу тижня.
Прошу приняти заяву мого глубокого і щирого поважаня.
Ваш О[лександер] Колесса.

Олександр Михайлович Колесса (1867–1945) – український поет, літературознавець, мовознавець; дійсний член Наукового товариства імені Шевченка; професор Львівського і Празького (Карлового) університетів. Літературні псевдоніми: Олекса Ходовицький, Олекса К-а.

Стосунки між Іваном Франком і Олександром Колессою можна поділити на два періоди: творчі, поважливі до 1895 року – року габілітації І. Франка у Львівському університеті, і прикрі – після 1895 року.

У перший період І. Франко вірив у співробітництво з О. Колессою (лист до М. Драгоманова від 06.10. 1893 р.); надрукував цикл його віршів "В світ за очі" у журналі "Житє і Слово" під псевдонімом Олекса Ходовицький (1894, кн. 2, с. 161–165); рецензував праці О. Колесси "Юрій Коссован (Осип Домінік Ігор Гординський де Федькович" (Львів, 1893). "Шевченко і Міцкевич. Про значення впливу Міцкевича в розвою поетичної творчості та генезі поодиноких поем Шевченка. Порівнююча студія" (Львів, 1894), "Ukrai□ska rytmika ludowa w poezyach Bogdana Zaleskiego" (Львів, 1900). У праці "Карпаторуське письменство XVII–XVIII вв". І. Франко склав навіть "щиру подяку професорові] д[октору] О. Колессі... за уділення йому "Унгварського рукопису, що належав до бібліотеки Василіянського монастиря в Унгварі[20],

І. Франко підмічав і позитивні, і негативні моменти у дослідженнях О. Колесси, говорив про недоліки принципово, іноді навіть гостро, але вважав працю О. Колесси гарним "свідоцтвом пильності і працьовитості"[21].

Не обминути й співпрацю І. Франка з О. Колессою в Науковому товаристві імені Шевченка над підготовкою першого повного видання творів Юрія Федьковича. У "Передмові" [до видання "Писання Осипа Юрія Федьковича, Том перший. Поезії Осипа Юрія Федьковича, Львів, 1902"] І. Франко пише детально про цю співпрацю з О. Колессою[22]. А в листі до Б. Грінченка від 20. 11. 1901 року вже висловлює своє незадоволення співпрацею з О. Колессою у Товаристві імені Шевченка: "...я предложив Товариству план видання апокрифів і проф. Колесса рівночасно план видання драм; я видав том, переждав рік, видав другий том і знову переждав

[20] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 32. – С. 262–263.
[21] Там само. – Т. 29. – С. 21.
[22] Там само. – Т. 33. – С. 387.

рік, тепер друкую третій том, а проф. Колесса далі свойого плану досі не пішов. Так само було з "Етногр[афічним] збірником".

Після 1895 року виразно проступає холод у стосунках між І. Франком та О. Колессою. Тяжко було І. Франкові перебороти жаль від того, що йому впоперек на дорозі до кафедри у Львівському університеті стала нібито близька до нього людина – доктор О. Колесса. У листі до А. Кримського від 05. 02. 1896 року він писав, що О. Колесса "є майстер в тім, щоб для своєї цілі порушити всякі можливі пружини"[23]. Думка болісна, але справедлива. Відчуження між І. Франком та О. Колессою стало закономірним.

Візитка О. Колесси в домі І. Франка не датована; не відомо, про які фінансові пропозиції І. Франка йшлося у написаному на ній тексті. Залишилося це таємницею. Можна лише припустити, що візитку написано в перший період у стосунках між І. Франком та О. Колессою. Після 1895 року І. Франко фінансових пропозицій О. Колессі не давав би, а О. Колесса не звертався б до І. Франка так, як він звернувся на своїй візитці: "Прошу приняти заяву мого глубокого і щирого поважаня. Ваш О[лександер] Кол[есса]"[24].

7. Мем. 100:
Иванъ Ивановичъ Федорченко.
Витаю з новим роком.
19. 1/I. 02.

Іван Іванович Федорченко – маловідомий український письменник кінця XIX – початку XX століть. Писав оповідання і вірші. У 1901–1903 роках друкував їх у Львові в "Літературно-Науковому Вістнику"; виходили його твори і в Києві. Працював І. Федорченко, мабуть, у Києві, бо в день святкування 35-літньої діяльності М. В. Лисенка (20.12.1903) від імені українців-киян прочитав у Літературно-Артистичному Товаристві в Києві вірш "В ту пору сумную, як хмари нависли..."[25]

"Літературно-Науковий Вістник" надрукував немало творів І. Федорченка, і напевно не без сприяння І. Франка.

У 1901 році "Вістник" помістив "Гей, верніться, озирніться" І. Федорченка. У 1902 році – публікації "Нема огню – у грудях лід...", "По закону: оповідане"; "Поховались мої думи", "Ще поки в нас волос чорний". У 1903 році – "Скалки душі" ("Співати б бажав я"), "Перед памятником Ів. Котляревському" ("В сизому тумані сонце підняло ся"); "Перед памятником

[23] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 32. – С. 71.

[24] Варто згадати й про те, що у фонді І. Франка в Інституті літератури зберігається дев'ятнадцять листів Колесси до І. Франка (1888–1901) і один лист І. Франка до О. Колесси – ксерокопія, автограф.

[25] Літературно-Науковий Вістник, 1904, т. 25, ч. – С. 193.

Ів. Котляревському" ("Тихо... Давні онімілі Порох вкрив руїни"). У 1904 році журнал надрукував вірші "В ту пору сумную як хмари нависли", "Навіщо ті очі горять", "Під небом похмурим Руси-України". У 1907 році на сторінках "Вістника" було вміщено лише один твір – "Хиба?!", а в 1909 – два твори: "Безъ воспитанія" і "В тюрму з доброї волі".

У 1907 році І. Франко у знову-таки "Літературно-Науковому Вістнику" (т. 37, кн. 2, с. 369) надрукував свою рецензію "Ів. Федорченко. Іродіада. Богоблудниця. Поеми. – Видавництво "Ранок", № 5-ий, Київ, 1906, стор. 87. У ній Франко-критик писав: "В XIII томі "Літ[ературно]-наук[ового] вісника д[обродій] Ів. Федорченко виступив на літературне поле з гарно написаним оповіданням "По закону"... Замість набрати охоти до дальшої новелістичної продукції, д[обродій] Федорченко кинувся писати вірші... У нього нема... тої поетичної інтуїції, що не раз покриває хибу мови й композиції і живим голосом хапає за серце. Се ані поезія, ані історичне знання"[26]. І все ж, заохочуючи І. Федорченка до писання прози, І. Франко бачив щось вартісне у його ранніх поезіях, бо ж друкував їх на сторінках "Літературно-Наукового Вістника", ба й навіть після своєї несхвальної рецензії?..

Візитку-привітання з Новим 1902 роком І. Федорченко надіслав І. Франкові як своєму редакторові і вчителеві.

> 8. Мем 101:
> Іван і Северина Хабаровські.
> В залученню надсилаємо Високодостойному Пану Докторови через ошибку призабуті привіти, а належні до ювилейної теки, котру дня 11 січня доручила депутація з Ходорова.
> Повні глибокої пошани...

Северина Кабаровська (уроджена – Данилевич; 1880–1929) – громадська діячка, вчителька в різних галицьких містах. Написала для дітей збірку "Україні служи" і дитячі п'єси. Іван Кабаровський був чоловіком Северини.

Северина й Іван Кабаровські з великою шанобливістю ставилися до Івана Франка, були з ним знайомі. Коли у 1913 році відзначався 40-літній ювілей його літературної і наукової діяльності, Северина Кабаровська від імені ходорівського жіноцтва (як секретарка філії "Просвіти" в Ходорові) склала тепле привітання і надіслала його до Львова. Датоване воно 28.XII.1913 року (зберігається у фондах Львівського літературно-меморіального музею Івана Франка – мем. 80).

Цікаві моменти висвітлює і спогад С. Кабаровської про І. Франка "Хвилина в хаті генія". Авторка спогадів пише, що в 1913 році "ходорівська земля вшанувала гарно ювілей Івана Франка повітовим святом... По

---

[26] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37. – С. 211–212.

святі філія "Просвіти" вирішила послати до ювіляра депутацію [було це 11 січня 1913 року. – *К. З.*] і нею передати йому найкращі вінки, а також і писані привітання, складені в прекрасній теці"[27]. У складі ходорівської делегації була і Северина Кабаровська. Вона особисто вітала ювіляра в його оселі.

Та не всі привітання привезла ходорівська делегація І. Франкові, і Северина та Іван Кабаровські надіслали йому візитку, а разом з нею "через ошибку призабуті привіти... належні до ювилейної теки, котру 11 січня доручила депутація з Ходорова".

Надіслали Кабаровські візитку, мабуть, невдовзі після 11 січня 1913 року.

> 9. Мем 102:
> Ольга Гамораківна.
> студ[ентка] філь[ології].
> Кіцмань 3. IV. [1)912.
> Високоповажаний Добродію!
> У відповідь на Ваш відклик в "Ділі". – Пересилаю відписи двох потрібних Вам віршів П. Д. Про докладність сих відписів нічого не можу сказати, бо відписала я їх, – (зовсім докладно), – з відписів проф[есора] Студинського, для якого власне маю виготовити семінарійну працю про П. Д. – О скільки міні вдасться зібрати який цікавий матеріал про сього письменника, то зголошусь з тим до Вас
> З глубоким поважаним
> Ольга Гамораківна.

Ольга Гаморак (Гамораківна) походила з відомого на Снятинщині роду Гамораків, з яким І. Франко підтримував зв'язки. Він був особисто знайомий з громадсько-культурним діячем, отцем Кирилом Гамораком (1835–1909) зі Стецеви Снятинського повіту; із Г. Гамораком (зберігся від нього лист І. Франкові з 1890 року); з дочкою Кирила Гаморака Марією Гаморак (мабуть, саме І. Франко спонукав її до збирання фольклорних матеріалів, бо до її "Збірки пісень із Стецеви і околиці" власноручно додав зміст); і нарешті – з внучкою Кирила Гаморака Ольгою Гаморак. На її візитці, надісланій (з Кіцманя) 03.04. 1912 року І. Франкові, О. Гаморак значиться як студентка філології: була вона студенткою Львівського університету, бо її професором, як сама пише, був Кирило Студинський (у 1900–1918 роках він був доцентом, потім професором університету у Львові)[28].

---

[27] Спогади про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997. – С. 530 – 531.

[28] Студинський Кирило (1868–1941) – український літературознавець. Досліджував давню українську літературу, літературний рух в Галичині.

Разом з візиткою О. Гаморак надіслала І. Франкові (на його прохання) "відписи двох потрібних... віршів П. Д."[29] ("П. Д." – криптонім селянського поета Павла Думки. – *К. З.*).

Солідаризуючись з радикальними поглядами І. Франка та П. Думки (О. Гаморак також передплачувала журнал "Народ", підтримувала його випуск фінансово), студентка університету Ольга Гаморак обрала навіть темою своєї "семінарійної праці" поезії Павла Думки. Цікавилася, отже, творчістю поета, якого І. Франко цінував, підтримував з ним громадські та творчі стосунки.

Залишився ще один слід зв'язків між О. Гаморак та І. Франком. Коли в 1898 році святкувався 25-річний ювілей творчої і наукової діяльності І. Франка, О. Гаморак разом з Анною Данилович і Марією Гаморак надіслала зі Снятина великому Франкові вітальну телеграму такого змісту: "Клонимо голову перед 25 літною роботою ідеального чоловіка". Ця телеграма зберігається у фондах Львівського музею І. Франка (мем. 657) як доказ вельми шанобливого ставлення трьох тодішніх активних громадських діячок Снятинщини до І. Франка.

10. Мем 103:
Високоповажаному Пану Д[окто]рови І. Франкови.
Сидір Твердохліб
Високоповажаний Пане Докторе!
Лишаю для Вас примірник "Kalendarz'a Robotnicz'ого" у якому передруковано з "Życia" мій переклад Ваших "Каменярів".
4.XI.1911. З глубоким поважанєм.

Твердохліб Сидір Антонович (1886–1922) – український поет, перекладач; входив до літературного угруповання "Молода Муза", що виникло у Львові в 1906 році і проіснувало до 1909 року. Друкувався у журналі "Світ" (органі "Молодої Музи"), в журналах "Буковина" і "Розвага".

---

[29] Думка Павло Андрійович (1854–1918) – публіцист, громадський діяч радикальної партії.

Іван Франко перебував у тісних стосунках з П. Думкою десь з 1885 року – коли їздив до Денисова (на Тернопільщині) послухати хор Вітошинського (його організував також П. Думка). І. Франко приїжджав на віча, організовані П. Думкою (1894, 1895). І. Франко і П. Думка листувалися між собою. Листи І. Франка до П. Думки не збереглися, а от збереглися чотири листи П. Думки до І. Франка за 1892–1895 роки. П. Думка не раз бував у Франковому домі у Львові.

І. Франко в органі радикальної партії – журналі "Народ" (1890, ч. 7) надрукував статтю "Із поезій Павла Думки" (за підписом "Редакція"). У ній він писав: "Складанням д[обродія] П[авла] Думки не можна відмовити таланту... він перейнявся піснями народними і складає свої пісні на їх лад"... (Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 89).

У "Книжці видатків і доходів редакції "Народу", що зберігається у Львівському музеї І. Франка, залишився запис про те, що Павло Думка в 1892 році на рахунок редакції журналу радикальної партії надіслав 50 корон.

Іван Франко у статті "Маніфест "Молодої Музи" (газ. "Діло", 1907, № 263) різко відізвався про засадничі тенденції "Молодої Музи", а в статті "Привезено зілля з трьох гір на весілля. Молода Муза, 5" ("Літературно-Науковий Вістник, 1907, т. 40, кн. 10) піддав критиці поезію львівських молодомузівців, в тому числі і вірш С. Твердохліба "До схід сонця гнесь кедрина...".

У 1908 році С. Твердохліб видав поетичну збірку "В свічаді плеса". Про неї І. Франко аж в 1911 році сказав таке: "Д[обродій] Сидір Твердохліб... дав себе пізнати як талановитий поет збіркою українських віршів "В свічаді плеса" ("Учитель", 1911, ч. 13 і 14, с. 208). Іван Франко оцінив так поезію С. Твердохліба після того, як ознайомився з його перекладом своїх "Каменярів". Переклад І. Франкові сподобався, і він на сторінках журналу "Учитель" виступив зі статтею "Дещо про штуку перекладання" (1911, № 13–14 і № 15–16). У ній І. Франко про переклад "Каменярів" С. Твердохліба сказав: "З зацікавленєм прочитав я польський переклад добродія С. Твердохліба, і не можу заперечити, що він викликав у мене досить сильне вражінє..." Франко-критик, докладно проаналізувавши переклад, не обминув, звичайно, і його хиб, та все-таки визнав: перекладові "не можна відмовити талановитости, смілости в образованю та богацтва вислову" (Учитель, 1911, № 15–16, с. 239).

Свій польський переклад Франкових "Каменярів" С. Твердохліб опублікував у суспільно-політичному і літературному тижневику демократичного спрямування "Życie" (Львів, 1911, № 20, с. 304). А 04.11. 1911 року залишив І. Франкові примірник "Kalendarz'a Robotnicz'ого", в якому був передрук з "Życia" його перекладу "Каменярів", і про це написав "Високоповажаному Пану Докторови І. Франкови" на своїй візитці. Вона збереглася понині.

Сидір Твердохліб глибоко поважав І. Франка, як свого вимогливого і принципового наставника. Понині збереглися його два листи до І. Франка з 1915 року (Франків фонд № 3 у Києві); а після відправи похоронного обряду по І. Франкові С. Твердохліб від молодших поетів виголосив скорботне слово над могилою безсмертного Каменяра.

11. Мем 104:
Кость Паньковский
Ул. Театиньска ч. 19 В[исоко]п[оважаний] Олекса Назаріев хоче мешкати в Академічнім Домі. Поки що хата ся занята другим. Не бачу причини, для якоїб не міг через сих кілька день мешкати в спілку, тим більше, що сей другий випроваджуєсь. Еслиб се було можливо, то дуже бим просив, щоб се випало для В[исоко]п[оважаного] Назарієва користію. З поважаням.
19.11.1907. Кость Паньковский

Паньківський Кость (1855–1915) – галицький громадський діяч, економіст, видавець; член-засновник НТШ у Львові, член друкарняної комісії НТШ; член управи товариства "Просвіта", редактор календарів і книг цього товариства, член управи товариств "Руська Бесіда", "Руське Товариство Педагогічне"; адміністратор і редактор відділу новин щоденника "Діло"; редактор гумористичного журналу "Зеркало" (1891–1893), журналу для дітей "Дзвінок" (1899–1900), літературно-наукового журналу "Зоря", видавець книжечок серії "Дрібна Бібіліотека" (1893–1897); редактор часопису "Економіст", з 1904 року – член ради "Крайового Союзу Кредитового".

Навіть сухий перелік справ, якими займався Кость Паньківський – власник візитки Іванові Франкові – свідчить про нього як людину навдивовижу працездатну і талановиту, що певною мірою дочинилася до розвою української культури, літератури і видавничої справи XIX – початку XX століть. Без нього не було б багатьох цінних видань українських письменників, композиторів і економістів.

Кость Паньківський був творчо зв'язаний з такими видатними письменниками минулого як П. Грабовський, М. Драгоманов, О. Кониський, М. Коцюбинський, О. Маковей, М. Павлик (залишилося листування з ними) аз працівниками Наукового Товариства імені Шевченка (М. Грушевським, І. Франком, В. Гнатюком та іншими) мав буквально щодня творчі й ділові стосунки.

Саме щодня Кость Паньківський контактував з Іваном Франком. Вони спільно вирішували творчі, видавничі і господарські справи Наукового Товариства імені Шевченка. Про це, зокрема, свідчить і наведений вище текст візитки від 19.02. 1907 року. Кость Паньківський тоді, як член-засновник Товариства, був директором львівського "Крайового Союзу Кредитового", а Іван Франко – крім усього іншого, був членом комісії для завідування "Академічним Домом" і референтом бібліотеки. Займався І. Франко безпосередньо вдосконаленням роботи "Академічного Дому". У 1907 році до вигіднішого приміщення було перенесено (на вул. Супінського, 17 – тепер М. Коцюбинського) бібліотеку НТШ і для упорядкування книжок прийнято нових людей ("Хроніка НТШ. Справозданє за 1906 рік).

"Академічний Дім" у цей період служив добродійній меті – давав "помешкання бідним студентам на двох поверхах за мінімальною платою… а в партері і сутеренах містив бібліотеку". (Хроніка НТШ. Справозданє за 1908 рік. – С. 5).

І ось Кость Паньківський на своїй візитці пише І. Франкові про поселення в "Академічний дім" студента прав (Львів) Олекси Назаріїва[30]

---

[30] Назаріїв Олекса (Олексій Федотович; 1880 – 1918) – український критик, громадський і політичний діяч з Полтавщини.

Олекса Назаріїв одночасно числився звичайним членом НТШ, і, ймовірно, І. Франко та К. Паньківський, поселяючи його в "Академічний Дім", мали на меті користати його для роботи в бібліотеці. Так і сталося. У 1908 році Олекса Назаріїв був уже бібліотечним помічником (Хроніка НТШ, 1908. – С. 36) і навіть за управу підписав річний звіт про стан роботи бібліотеки (Хроніка НТШ, 1908 – С. 51).

Не зайвим буде додати, що зберігся понині лист К. Паньківського до О. Назаріїва (ІЛ, ф. 131, од. зб. 554) від 1908 року, а також п'ять листів К. Паньківського до Івана Франка за 1893–1896 рр. (ІЛ, ф. 3).

12. Мем 105:
Максимъ Антоновичъ Славинскій.
2-15/1. 1903 р[оку]
4 Рождественская 4
з Новим роком
і з новою шанобою
Вашого славного імени
Щирий до Вас М[аксим]Славінский.

Максим Антонович Славинський (літературні псевдоніми – Ставинський, Лавинський; 1868–1945) – український поет, перекладач, публіцист, громадсько-політичний діяч родом із Ставищ, що на Київщині. Закінчивши правничий факультет Київського університету, жив у Катеринославі (редагував газету "Придніпровський Край"), потім у Санкт-Петербурзі, де співредагував газету Северный курьер" і журнал "Вестник Европы"), редагував "Украинский Вестникъ".

Іван Франко знав М. Славинського як перекладача з німецької літератури, зокрема поезії Генріха Гейне. У Франковій бібліотеці була видана у Львові в 1892 році збірка перекладів Лесі Українки і М. Славинського "Книга пісень Генріха Гейне" з передмовою Олени Пчілки. Ця збірка і понині під № 1000 кн зберігається у бібліотеці І. Франка в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Зрозуміло, що це видання виходило у Львові не без Франкової участі. Не без його участі було вміщено у збірнику "На вічну пам'ять Котляревському" у перекладі М. Славинського і вірші німецького філософа Ф. Ніцше "На чужині", "Пісня" і "Вночі" (переспів).

Максим Славинський, живучи у Санкт-Петербурзі, редагував і написав передмову до збірки І. Франка "Въ пот□ лица. Очерки изъ жизни рабочаго люда" у перекладі на російську мову. Ця збірка вийшла у 1901 році. А в 1903 році І. Франко-упорядник включив до збірника "Акорди. Антольогія української лірики. Від смерти Шевченка", що друкувався за накладом Українсько-Руської видавничої Спілки, два власні твори М. Славинського – вірші "До темної землі схилилось ясне небо" і "П'яніть себе...".

У процесі таких тісних зв'язків між І. Франком та М. Славинським і появилася на початку 1903 року у Франковому домі візитка М. Славинського

з текстом: “З новим роком і новою шанобою Вашого славного імени...”.

Крім візитки М. Славинського І. Франкові збереглося два листи І. Франка до М. Славинського (1900 і 1904 рр.) та переклади М. Славинського з Г. Гейне (“Вільям Ратклiф”, “Лицар Олаф”, “Невольниць корабель”) з правками І. Франка. Ці документи свідчать про те, що І. Франко пильно спостерігав за перекладацькою і поетичною творчістю М. Славинського.

13. Мем 106:
Несторъ Рудницкій
рускій священикъ
Высокоповажаный Пане Редактор!
Въ залученю посилаю статейку до евентуального пом□щеня е□ въ “Хроніці и Бібліографії”.
Пишусь съ глубокимъ поважаннямъ.
0[тець] Нест[ор] Рудницкій
Яблонка 24. 04. [1] 901.

Тільки у книзі Дмитра Блажейовського “Historical Semantism of the Eparchy of Stanislaviv (1885 – 1938)” на сторінці 358 зафіксовано, що отець “Рудницкій Несторъ” народився 1866 року в Яблінці Богородчанського повіту на Станіславівщині, помер 13. 02. 1924 року. У Яблінці мешкав до самої смерті. На цьому відомості про нього вичерпуються.

У яких зв’язках перебував “рускій священикъ Несторъ Рудницкій” з Іваном Франком – встановити важко. З його візитки, надісланої І. Франкові як редакторові у квітні 1901 року, випливає, що отець Нестор Рудницкій знав про друкування у Львові “Літературно-Наукового Вісника”, відав про те, що редагував цей журнал І. Франко і надіслав йому (разом з візиткою) свою “статейку до евентуального пом□щеня є□ въ “Хроніці и Бібліографії”. У 1901 році (і в наступні роки) цієї “статейки” у “Літературно-Науковому Віснику” не було опубліковано.

14. Мем 107:
Дмитро Беч

На цій візитці – лише прізвище та ім’я її власника. На щастя, у “Szematyzm’I krylewstwa Galici i Lodomeryi… na rok 1910, Lwyw, 1910”, на сторінці 630 є хоч і скупі, але цінні відомості про те, що в Східниці Дрогобицького повіту в четвертому класі народної школи працював тоді тимчасовий учитель Дмитро Беч. Що в’язало його з І. Франком – не відомо. Може, просто горнувся, як і багато інших інтелігентів з Дрогобичини, до свого великого, славного краянина?..

15. Мем 108:
К[остянтин] Лучаковский
В[исоко] П[оважаний] Добродію!
В “Зор□b згадуєте, що у Вас єсть лист АЛМ., писаний до О. Бодн.,

котрий може послужити до маленького оціненя АЛМ. і для уникненя закиду несовістности осміляюсь просити Вас умильно о ласкаве пересланя мені сего листу через віддавцю сей карти.
З правдивим поважаням
19.9.[18]87 К[остянтин] Л[учаковский]

Лучаківський Костянтин (Кость; 1846–1912) – педагог, професор русинської гімназії у Львові, автор шкільних підручників і наукових розвідок, які по-різному були оцінені І. Франком. Про читанку К. Лучаківського "Взори поезії і прози для дітей пятої кляси ц[ісарської] к[орони] шкіл середніх" (Львів, 1894) І. Франко у листі до М. Драгоманова від 19.03. [1894] висловився так: "Самої читанки ще не маю... Ся брошурка нас з жінкою перейняла страхом. Ну, як нашим дітям прийдеться визубрювати всі оті глупості!.."

Іншу оцінку дав І. Франко – критик праці К. Лучаківського "Антін Любич Могильницький, його життя, його значення. З портретом", що була надрукована у "Справозданні Львівської української гімназії за 1887 рік"[31]. На неї він відгукнувся рецензією, опублікованою польською мовою в газеті "Prawda". У ній І. Франко писав: "Автор (Лучаківський К. – *К. З.*), учитель гімназії у Львові, зробив значну послугу історії української літератури, зібравши цінний матеріал до біографії одного з старіших і заслужених її представників Антона Могильницького"[32].

У тексті візитки, переданої "через віддавцю карти" І. Франкові, К. Лучаківський просить листа, писаного А. Могильницьким (АЛМ – криптонім "Антона Любича Могильницького" до "О. Бодн." (скорочення прізвища отця Григорія Боднара. – *К. З.*). Цей лист А. Могильницького справді був у І. Франка, про що свідчать Франкові "Знадоби до життєписи А. Могильницького" (1885 рік). У "Знадобах…" під цифрою "II" значиться "уривок листу Могильницького] до о. Гр. Боднара з р. 1843"[33].

Чи дав І. Франко цього листа К. Лучаківському – не відомо. Не дає відповіді на це питання і наступна праця К. Лучаківського – "Доля "Русалки Днїстровои" ("Зоря", рік VIII, падолист 1887. – С. 354).

16. Мем 109:
О. Іосифъ Кернякевичъ.
Возлюбленый Гостю!
Если не маєти що лучшего робити, то прошу на 3. робри – а може Господинъ Профессоръ любить заграти, то приязно прошу.

---

[31] Могильницький Антін Любич (1811–1873) – український поет-романтик, автор віршів, балад і поеми "Скит Манявський" (1854). Відстоював народну мову в літературі – продовжував певною мірою діяльність "Руської трійці".

[32] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – Т. 27. – С. 165.

[33] Іван Франко. Бібліографія творів 1874–1964. Склав М. О. Мороз. – К.: Наукова думка, 1966. – С. 182.

Власник візитки запрошував І. Франка на картярську гру – "на 3. робри"[34]. Коли саме це було, при яких обставинах – встановити важко, бо візитку не датовано. Залишилися невідомими місце проживання і місце служби власника візитки – отця Іосифа Кернякевича.

У "Шематизмі всечестного клира митрополичои архідієцезіи Львовскои на рокъ 1882 (Львовъ, [1881])" на сторінці 55 значиться, що греко-католицький отець Іосиф Кернякевич народився 1820 року, висвячений у 1844 році (жонатий). Служив у селах Задарів і Чернів Львівської архідієцезії.

Із звертання у візитці "Возлюбленый Гостю" можна робити висновок, що між отцем Кернякевичем та І. Франком були милі, приязні стосунки.

17. Мем 115:
Іван Буцманюк
Нар[одна] гостинниця, год[ина] 9-10 у портієра. Дуже прошу, щоби ми в важній справі там виділися 28/7.
3 пов[агою].

Буцманюк-Ганин Іван – галицький поет. Його поезії друкував двотижневий часопис "Зоря. Письмо літературно-наукове для рускихь родинь" у 1889–1892 роках. За цей період було надруковано десять поезій Івана Ганина-Буцманюка, і це дало підставу Іванові Франку у "Нарисі українсько-руської літератури до 1890 р." сказати: "Участь українців у "Зорі" робиться чимраз більша. У відділі поезій стрічаємо, обік відомих досі, нові імена, в тім числі з галичан Ганина-Буцманюка та Омеляна Мурашку..."[35] Іван Франко не давав оцінки поетичним творам поета, але назвав його поміж іншими новими авторами "Зорі". Листів один одному не писали, але були між собою знайомі, що засвідчує текст на візитці І. Буцманюка І. Франкові. Іван Буцманюк "дуже просив" Івана Франка зустрітися у гостинниці "Народна" у важній справі – такого незнайомій людині не писав би. Жаль тільки, що не зазначив року зустрічі.

18. Мем 120:
Александр Филаретович Скоропис- Іолтуховскій.

Скоропис-Йолтуховський Олександр Філаретович (1880–1950) – український політичний діяч, член української студентської громади у Києві та Революційної Української партії в 1914–1917 роках, один з головних діячів Союзу визволення України. Саме політична діяльність єднала його з І. Франком. Олександр Скоропис-Йолтуховський, прибуваючи до Львова, замешкував у Франковому домі на вулиці Понінського. Син І. Франка Петро згадував: "На Понінського мешкав у нас п[ан] Скоропис-Йолтуховський,

[34] "3. робри" – коло у картярській грі, що складається з трьох окремих партій.
[35] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 441.

повний джентльмен, що одержував таємні грубі листи”[36]. Жив у Франків, листувався з ними – зберігся один його лист до І. Франка, писаний 1908 року[37]. Свою візитку міг залишити для І. Франка, живучи в його домі, або надіслав зі своїм листом 1908 року.

19. Мем 121:
Свящ[еник] Д[окто]р Стефан Юрик.
Золочів.
В[исоко] Пов[ажаний] Пане Доктор! Прошу ласкаво підписати карти реверс, а по зужитковану мені ласкаво звернути.
З повним поваж[анням].
15. 4[1] 912.

Юрик Стефан (1868–1937) – греко-католицький священик, парох Золочева Золочівського деканату; доктор богословія, безженний; шамбелян[38]; галицький політичний і громадський діяч – член Українсько-Руської Націонал-Демократичної партії. До цієї партії належав також І. Франко, і, мабуть, ця партійна діяльність й зблизила Юрика Стефана з письменником.

Отець Юрик Стефан був знаковою постаттю у великій, із глибокими священичими традиціями родині Юриків. За громадську діяльність він у роки Першої світової війни був заарештований (одночасно з Митрополитом Андреєм Шептицьким) і вивезений до Росії. Там у середині 1910 року обморозив обличчя (змушений був носити бороду, хоч католицькі священики до Другої світової війни борід не носили)[39].

Отець Стефан Юрик надіслав І. Франкові свою візитну картку вже після заслання – у квітні 1912 року. Залежало йому на тому, щоб І. Франко підписав реверс картки і повернув її назад. Цікаве бажання – хотів мати підпис шанованої ним геніальної людини.

Не відомо, чи листувався отець Стефан Юрик з І. Франком. Збереглися лише його листи до галицького історика та економіста Григорія Величка, дійсного члена НТШ[40].

Мем 122:
Євген Мандичевський Високоповажана] Редакціє! Berlin, A. Linicush, 123ІГ. Посилаю два коротенькі кусники: “Непримирима” і “Мала родина”. Сли нададуть ся, то прошу о поміщенє в Л[ітературно]-

---

[36] Спогади про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997. – С. 458.

[37] Путівник по фондах відділу рукописів Інституту літератури. – К.: Видавничий центр “Спадщина”, 1999. – С. 459.

[38] Іосифъ Логиньскій. Шематизм всего кліра греко-католицкои митрополичои архієпархіи львовскои на рокъ 1913. – Львовъ, 1912. – С. 162.

[39] Горак Андрій. Владика Миколай (Юрик). Велика людина і великий архипастир. // Газ. “Поступ” за 4 жовтня 2003 року. – С. 11.

[40] Путівник по фондах відділу рукописів Інституту літератури. – К.: Видавничий центр “Спадщина”, 1999. – С. 477.

Н[ауковому] Вістнику", а сли ні, то застерігаю собі зворот.
З правдивим поважаням.

Мандичевський Євген (1873–1937) – український письменник і педагог. Працював учителем у Перемишльській і Тернопільській гімназіях. Свою кореспонденцію до Львова редакції "Літературно-Наукового Вістника" (разом з візиткою) надіслав, працюючи в школі села Берлин Бродівського повіту, з пошти станції Конюшків, що на восьмому кілометрі від Бродів.

Євген Мандичевський писав поезії і новели з життя селян та школярів. Надсилав свої твори до фейлетона "Діла", листуючись з одним із редакторів "Діла" І. Белеєм (єдиний лист до І. Белея зберігається досі в Інституті літератури НАН України)[41]. З 1899 року почав надсилати свої новели до редакції "Літературно-Наукового Вістника". Вони, ясна річ, не проходили повз увагу І. Франка. Іван Франко цікавився новим іменем в українській літературі, рівень творчості молодого письменника стримано і виважено оцінив у своїй праці "Українська [література за 1899 рік]": "Надзвичайно плодовиті були 1899 р[оку] три молодих новелісти: Антін Крушельницький, Орест Авдикович і Євген Мандичевський... третій надрукував багато новел у фейлетоні "Діла" та в інших часописах... Усі три новелісти виявили неабиякі здібності, але у всіх трьох, крім добрих речей, трапляються праці, ще зовсім не зрілі; їхнє літературне обличчя ще не розвинулось так, щоб можна було про них скласти остаточну думку"[42].

Не всі твори, що їх надсилав Є. Мандичевський до редакції "Літературно-Наукового Вістника", було опубліковано. Зокрема, не надруковано і двох новел, про які йдеться у візитці ("Непримирима" і "Мала родина"). Редакція "Вістника" вважала за можливе надрукувати лише такі твори Є. Мандичевського, як "Галицьке село" (1901, т. 14, ч. 1); "Зі сходом сонця" (1900, т. 9, ч. 1); "Непоправна" (1900, т. 9, ч.1); "Сільська ідилля" (1899, т. 8, ч. 1); "У бій!" (1900, т. 11, ч. 1) і "Чому?" (1900, т. 11, ч. 1).

У рукописному Франковому фонді в Києві зберігаються досі рукописна збірка поезій Є. Мандичевського "Моя пісня", "Похорон", "Чому мі сумно?" з правками О. Маковея (1896 – 1900), рукопис новели "Будь дитинов" (1899)[43].

Мем 123:
Олександрова Сушкова. Високоповажаний Пане Доктор!
Ексцеленція Митрополит просят В[исоко]п[оважаного] Пана Доктора нині о V годині пополуднє до палати.
З глибоким поважанєм.

---

[41] Путівник по фондах відділу рукописів Інституту літератури. – К.: Видавничий центр "Спадщина", 1999. – С.47.

[42] Франко Іван. Зібр. тв. : у 50 т. - К.: Наукова думка, 1982. - Т. 33. - С. 16.

[43] Путівник по фондах відділу рукописів Інституту літератури. – К.: Видавничий центр "Спадщина", 1999. – С.507.

Запрошення Іванові Франкові від імені Митрополита Андрея Шептицького передала (виписане на її візитці) Олександрова Сушкова – дружина українського історика, дослідника польсько-української церковної історії XVI століття, учителя Львівської гімназії, доктора Олександра Сушка (1880–1966). З ним контактували і Митрополит А. Шептицький, і І. Франко.

На візитці дружина Олександра Сушка назвала себе характерним для тодішнього галицького словотворення способом: за ознакою приналежності однієї особи іншій створила два присвійні прикметники жіночого роду від словосполучення "Олександр Сушко".

Коли саме (в якому році, місяці, якого дня) запрошував Митрополит А. Шептицький Івана Франка до митрополичої палати – невідомо. Олександрова Сушкова зазначила тільки, що "нині о V годині пополуднє".

Візитка Олександрової Сушкової – це ще один незаперечний доказ того, що Митрополит А. Шептицький та І. Франко зустрічалися, спілкувалися між собою.

Мем 126:
Євген Чикаленко.
М. Благов. 56.

Євген Харлампійович Чикаленко (1861–1929) – український поміщик, видатний меценат української культури, автор брошур на сільські теми і про українську мову[44]. Фінансував випуск місячника українознавства "Киевская старина", щоденної газети "Рада" (К., 1906–1914) та інших українських видань.

Євген Чикаленко мав широке коло знайомих серед тодішніх українських діячів, листувався з ними. Писав до Єфремова С. О., Доманицького В. М., Кобилянської О. Ю., Кониського О. Я, Маковея О. С. та інших. Глибокі творчі й людські стосунки поєднували його з І. Франком. Вони і зустрічалися, і листувалися між собою.

Зберігається один лист І. Франка до Є. Чикаленка, чотири листи Є. Чикаленка ("Рада", 1903, 1904) до І. Франка, і один лист Є. Чикаленка (1901) до львівської редакції "Літературно-Наукового Вістника"[45]. Євген Чикаленко після першої зустрічі з І. Франком у Львові був безмежно ним захоплений. Згодом у своїх "Спогадах" (ч. 2, Львів, 1925, с. 124) він писав: "Він зробив на мене надзвичайно гарне враження своїм зовнішнім виглядом, вдачею, поведінкою, він нагадував дуже професора Антоновича... почувалася щоденна талановитість і якась особлива простота"[46].

---

[44] На брошуру Є. Чикаленка "Розмова про мову" (К., 1907) М. Грушевський надрукував рецензію у "Літературно-Науковому Вістнику" (1907, т. 39, С. 158).

[45] Путівник по фондах відділу рукописів Інституту літератури. – К.: Видавничий центр "Спадщина", 1999. – С. 461, 608.

[46] Там само. – С. 27 – 28.

Відбулося це знайомство в 1904 році. Тоді І. Франко "Високоповажаному Добродієві Євгенію Чикаленкови" підписав свою книжку "Южнорусская литература" (Спб, 1904)[47].

Контакти між Є. Чикаленком та І. Франком продовжувалися, набуваючи творчого характеру. В листі від початку січня 1907 року І. Франко писав Є. Чикаленкові: "... посилаю Вам для фейлетону "Ради" початок моїх уваг про [українську] літературу 1906 р. ... Дальшу частину надіюсь вислати завтра, та Ви друкуйте їх собі, як Вам догідно... Зрештою, у мене в плані також дати Вам для фейлетонів мої спомини про знайомих мені селян..."[48].

Ішлося про початок Франкової статті "Українська література в 1906 р.", яку Є. Чикаленко надрукував у газеті "Рада" (1907, 11, 14, 16, 30 січня, 22 лютого). Спогадів про знайомих йому селян І. Франко не дав Є. Чикаленкові – не здійснив свого плану.

У 1909 році І. Франко, уже будучи хворим, прибув утретє (і востаннє) до Києва. На чотири дні поселився у домі Чикаленків. Їх приватний будинок був на вулиці Маріїнсько-Благовіщенській. На візитці, що була вручена чи надіслана І. Франкові, цю вулицю записано скорочено: "М. Благов. 56". Саме на ній проживав І. Франко тоді в Києві, саме з неї гостинні, турботливі Чикаленки випроводжали хворого І. Франка з сином Андрієм до Львова.

23. Мем 138:
Michal Cieślewicz.
Ul. Ś[więtej] Zofii I. 26a
Lwów 4/12 [1] 913.
Przepraszam najmocniej W[ysoko] P[owazanego] D[oktora] że posylam z listem do W[ysoko] P[oważanego] D[oktora] ogdysz bardzo potrzebuja tych pieniądze 97 koron i uproszam najmocniej oddawcy tego listu można W [ysoko] P[owazany] D [oktor] wyplocić
Z glebokiem poważaniem
M. Cieślewicz

Міхал Цєслєвіч
Керівник мулярських робіт
Вул. Святої Софії, буд. 26 а.
Львів, 4/12 [1]913.
Дуже перепрошую Високоповажаного Доктора, що посилаю з листом до Високоповажаного Доктора, оскільки мені потрібні ті 97 корон і дуже прошу віддавцеві цього листа можна, Високоповажаний Доктор, виплатити.
З глибокою повагою
М. Цєслєвіч.

---

[47] Іван Франко. Бібліографія творів. 1874–1964 / склав М. О. Мороз. – К.: Наукова думка, 1966. – С. 378.

[48] Франко І. Зібр. тв. : у 50. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 50. – С. 310.

Міхал Цєслєвіч керував мулярськими роботами під час будівництва Франкової вілли. Тарас Франко у спогаді "Історія будинку і садиби" пише: "Головним майстром був Цєслєвіч із Софіївки, там переважно мешкали й усі інші робітники і робітниці". Це повідомлення сина І. Франка збігається з даними на візитці М. Цєслєвіча І. Франкові, на якій – прохання віддати йому зароблених 97 корон. Писав М. Цєслєвіч про це 04. 12. 1913 року.

> 24. Мем 140:
> Адольф Бєнєцкій
> Докази для своїх тверджень я міг би подати особисто; вважаю, що нашим псевдодемократам потрібна чистка, аби справжні демократи мали вільніші руки для діяльності. Кільканадцять років живу в цьому повіті і працюю над поліпшенням стосунків і піднесенням люду, адже знаю ці стосунки.

Громадський діяч Адольф Бєнєцкій свою візитку не адресував, але оскільки вона була у Франковому домі, значить, текст на ній звернений до І. Франка.

Адольф Бєнєцкій проживав у містечку Рудки Самбірського повіту; служив там (у різні періоди) в органі, що захищав інтереси державної скарбниці, в поштово-телеграфному уряді і бурмістром. Працював, як сам пише, "над поліпшенням стосунків і піднесенням люду"[49].

Знав добре стосунки між псевдодемократами і демократами. Ці стосунки його бентежили, і він думками про них ділився з І. Франком.

Рік написання візитки невідомий.

> 25. Мем 148:
> Dr. Johann Puluj
> o.o. Professor an der k. k. deutschen technischen Hochschube, Prag.
>
> Може придастся для Л[ітературно] – Н[аукового] Вістника.

Пулюй Іван (1845–1918) – український фізик, громадський діяч, дійсний член НТШ. Народився у селі Грималів у священичій родині. Закінчив теологічний (1869) і філософський (1872) факультети Віденського університету. У 1884–1916 роках – професор Празького (німецького) Політехнічного Інституту. Помер і похований у Празі. У співпраці з П. Кулішем та І. Нечуєм-Левицьким переклав з давньоєврейської мови "Псалтир" та з грецької "Євангеліє". Першим видрукував народною мовою молитовник у Відні (1871).

Іван Франко високо ставив талант І. Пулюя. У праці "Д-р Остап Терлецький. Спомин і матеріал" він писав: "І в лоні самої "Січі"[50] почали ви-

---

[49] Szematyzm królestwa Galicyi s Lodomeryi na rok 1912. – Lwów, 1912.– S. 250, 343, 463.

[50] "Січ" – віденське українське студентське товариство, до якого належав і І. Пулюй.

роблюватися люди, що не їли даром університетського хліба, віддавалися науці серйозно, не для посади та кар'єри, такі люди, як Ів. Пулюй, Ів. Горбачевський і інші"[51].

Ці свої слова І. Франко ніби підтверджував і глибше мотивував у "Нарисах історії українсько-руської літератури до 1890 р.": "Пулюй... дав себе знати... як дуже талановитий полеміст у... справі... вживання народного язика в церковних книжках. Він уложив, певно, не без впливу Куліша, молитовник народною мовою... Він... помістив у "Правді"[52] популярну статейку "Про радіометр або світляний млинок", 1879 р. надрукував у "Правді"... працю "Непропаща сила"... Він довгі літа працював над перекладом Святого письма на українську мову"[53].

Із сказаного випливає, що І. Франко добре знав творчі справи та набутки І. Пулюя і давав їм об'єктивну оцінку.

Іван Франко та Іван Пулюй листувалися, надсилали один одному книжки та рукописи[54]. "Святе Письмо Нового Завіту" у перекладі П. Куліша та І. Пулюя (Відень, 1871) було в бібліотеці І. Франка – мабуть, надіслав його І. Франкові сам І. Пулюй.

Візитку І. Франкові І. Пулюй надіслав з Праги. Не датував її, пропонував до "Літературно-Наукового Вістника" якийсь матеріал. У "ЛНВ" в 1898–1932 роках жодна рублікація І. Пулюя не появилася. Можна припускати, що у візитці йшлося про статтю "В справі українського перекладу Святого письма", яку було надіслано І. Франкові в 1904 році і яка зберігається в Інституті літератури. Заголовок до неї своєю рукою написав І. Франко[55].

26. Мем 150:
Franciszek Starzecki.
Lwów, 19/9 [18]99.
Wilmożny Pan D-r Franko.
Proszę laskawie przeglądnąć czyli kartki nie są proprzeminiane, a potem się oprawi.
Z uszanowaniem

---

[51] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 33. – С. 322.

[52] "Правда" – літературно-науковий і політичний часопис, що виходив у Львові у 1867–1879 роках як тижневик. У 1884 році виходив за редакцією І. Франка. "Правда" була аж до виходу "Діла" провідним органом народовців. З нею співпрацювали О. Огоновський, І. Франко, О. Партицький, І. Верхратський, О. Терлецький, М. Драгоманов та інші.

[53] Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 370.

[54] Путівник по фондах відділу рукописів Інституту літератури. – К.: Видавничий центр "Спадщина", 1999. – С. 505.

[55] Там само. – С. 603.

Францішек Стажецький
Львів, 19/9 [18]99
Вельможний Пане Д-р Франко.
Ласкаво прошу переглянути, чи сторінки не поперемінювано, а потім оправиться.
З повагою.

Власник реальності Францішек Стажецький мешкав у Львові на вулиці Вірменській, 27[56], на якій жило немало дрібних ремісників. Можна припускати, що Ф. Стажецький був палітурником, оправляв І. Франкові якусь книжку і давав йому її переглянути. Таке припущення диктує текст на візитці.

[56] Księga adresowa miasta Lwowa. – 1902. – S. 158.

З М І С Т

Іван ФРАНКО: ТЕАТРОЗНАВЧІ РЕЦЕПЦІЇ

Назар ФЕДОРАК. Твори пасійної традиції, віднайдені І.Франком, і їхнє місце в системі українського барокового театру 7

Ростислав ПИЛИПЧУК. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка 14

Уляна РОЙ. "Слово про театральну критику" Теодора Вінклера – новий документ до історії становлення європейського театрознавства 64

Богдан КОЗАК. Соціальний gestus Франкіани Театру ім. М. Заньковецької . . . 71

Тадей СУЛЯТИЦЬКИЙ. Твори І. Франка на буковинській сцені 87

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА. Життя сценічного твору: з історії першовтілення опери Б. Лятошинського "Золотий обруч" за повістю Івана Франка "Захар Беркут" 93

Іван ФРАНКО: МУЗИКОЗНАВЧІ РЕЦЕПЦІЇ

Тетяна ВОРОБКЕВИЧ. Музика в житті Івана Франка 105

Любов КИЯНОВСЬКА. І. Франко, С. Людкевич, М. Скорик: три погляди на біблійного Мойсея 126

Іван ФРАНКО: ОБРАЗОТВОРЧІ РЕЦЕПЦІЇ

Юрій ЯМАШ. Франкіана художника Івана Труша. 141

Галина КОГУТ. Чому Іван Франко критикує Алоїза Рігля? Килимарство, постколоніальна теорія та націоналістичний дискурс 152

Роман ЯЦІВ. Графіка Павла Ковжуна у виданнях творів Івана Франка 159

Іван ФРАНКО: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ РЕЦЕПЦІЇ

Мирослава ЦИГАНИК. Яків Головацький в оцінці Івана Франка 167

Роман КРОХМАЛЬНИЙ. Іван Франко і когерентність поетичного мистецтва . . 176

Богдан ТИХОЛОЗ. Адорація штуки" (Проблеми філософії мистецтва
в поетичних рефлексіях Івана Франка). 217

Наталія ТИХОЛОЗ. Вишиванка як етнокультурний код українства
у родині Івана Франка. 231

Лілія СИРОТА. Українські мистецькі,літературнii видавничі проекти
1926 рокув Галичині: вшанування постаті Івана Франка 243

Іван ФРАНКО: КУЛЬТУРОЗНАВЧІ РЕЦЕПЦІЇ

Марія КАШУБА. Джерело художньої
творчості у трактуванні Івана Франка. 265

Людмила БЕЛІНСЬКА. Іван Франко та наддніпрянські політичні емігранти. . . 274

Наталія ДЕМЧУК. Концепція посіву бібліопсихологічних
цінностей (оповідання Івана Франка "Борис Граб": текстуальний аналіз) 282

Іван ФРАНКО: МАТЕРІАЛИ ТА ПУБЛІКАЦІЇ

Уляна РОЙ. Театральні рецензії Івана Франка
в щоденній польській газеті "Kurier Lwowski" 311

Григор ЛУЖНИЦЬКИЙ. Три редакції Франкової драми: "Украдене щастя" . . . 333

Маргарита СЕМЕНЮК.
Іван Франко у дзеркалі творчості Гната Хоткевича 368

Катерина ЗОЗУЛЯК. Шістдесят одна візитна картка у Франковому домі . . . 380

Наукове видання

ІВАН ФРАНКО:
МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ РЕЦЕПЦІЇ

Збірник статей
викладачів факультету культури і мистецтв
ЛНУ імені Івана Франка

Загальна редакція: проф. **Богдан Козак**
Літературний редактор: **Ніна Бічуя**

Дизайн та верстка: **Інна Шкльода**

Формат видання 70 ×100 $^{1}/_{16.}$
Гпрнітура: **Times New Roman**.
Умовн. друк. арк. ??