

ЕМБЛЕМАТИЧНИЙ ФОКУС РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА**О. М. Солецький**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури Інституту філології;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74*

У статті досліджено форми рецепції та семіотичної присутності Івана Франка у культурно-аксіологічному семіозисі України, де він “функціонує” як “культурна універсалія”, що включена в структурні форми окреслень контурів національної ідентичності і входить до складу найбільш часто вживаних візуалізацій для фундаментування ейдосів – “патріотизму”, “національної відданості”, “державності”, “працьовитості” тощо. Структура та форма “присутності” Франка в українському популярному та інтелектуальному дискурсі виразно емблематична: Франко-текст і Франко-людина розкриваються (піддаються розкодуванню та інтерпретації) у різноманітних традиційних та давніх емблематичних конструктах.

Ключові слова: *Іван Франко, емблема, структура, семіозис, монумент, дискусія, рецепція, візуальне.*

З моменту фізичної смерті Івана Франка його постать, антропоніміка, окремі художні узагальнення та наукові постулати стали перманентними, домінантними елементами культурно-аксіологічного семіозису України. Франко перетворився на “культурну універсалію”, що включена в структурні форми окреслень контурів національної ідентичності і входить до складу найбільш часто вживаних візуалізацій для фундаментування ейдосів – “патріотизму”, “національної відданості”, “державності”, “працьовитості” тощо. Структура та форма “присутності” Франка в українському популярному та інтелектуальному дискурсі виразно емблематична: Франко-текст і Франко-людина розкриваються (піддаються розкодуванню та інтерпретації) у різноманітних традиційних та давніх емблематичних конструктах.

Найбільш характерним масовим виявленням такого емблематичного фокусування та меморіального смислостановлення Івана Франка є численні пам’ятники, монументи, барельєфи, пам’ятні дошки, в центрі яких візуалізовані копіювання тілесної постави видатного українця або ж його художніх протагоністів. Як правило, більшість з них доповнена антропонімічним підписом та цитатою з текстів письменника, зрештою, у такому “єднанні” постає Іван Франко на аверсі дватцятигривневої купюри зразка 2003 року. Така форма та структура відповідає класичному варіанту емблематичного семіозису, що має трикомпонентну будову (ins-

scriptio, pictura, subscriptio) і синкретизує візуально-вербальну сигніфікацію. [Дет. у працях: 5, 13, 24]. Вона вказує на те, що тожсамість Франка людини нероздільна від його тексту, і його загальнонаціональне позачасове смислоформатування розгортається у перехресному дискурсі. Традиційно емблематична структура попри своє розгалужене кількох компонентне утворення позначала, як правило, одну ідею або ж поняття. Презентування Івана Франка у такій моделі підкреслює, що його образ схоплюється як синонімічна візуалізована тотожність до конкретних ейдосів, які у цій формі складають підґрунтя національного емблематичного іконостасу. Безперечно, тут маємо цілий комплекс конотацій, що узагальнюють як національну, так й міжнаціональну проблематику.

Емблематична присутність Франка у культурно-соціальному семіозисі простежується й на інших рівнях. Зокрема, можемо згадати прикладкові номінування вулиць, освітніх установ, громадських організацій, споруд тощо, де сема “Франко” стає центральним увиразником і розрізнявачем просторових окреслень, ідей “освіти і навчання”, вектору громадської діяльності чи активності, гносеологічних та епістемологічних верифікацій. У цьому бачимо цілком закономірне, протестоване часом та соціальним попитом, залучення Франка в емблематичний іконостас смислового орієнтування українського суспільства. Зрештою, це зумовлено традиційною для семіотичних процесів прагматикою. Опіраючись на семіологічні інтерпретації Ролана Барта, можемо констатувати перехід слова-об’єкта “Франко” на новий рівень – метамови, що представляє вторинну семіотичну систему [3, с. 78]. Така практика функціонує з часу зародження міфологічного мислення. Вона вказує на входження в знакову модель сакрального, яка потребує емблематичної сигніфікації, принципу, що синкретизує іконічну (зображальну) і конвенційну (вербальну) позначуваність. У контексті законів сакральної логіки цілком мотивованими виглядають палкі дискусії, спрямовані на обґрунтування візуально-вербальних конфігурацій та номінацій Франко-Каменяр-не Каменяр, Франко-Мойсей, Франко-Пророк, Франко-Вічний революціонер тощо. Уже самі риторичні типи цих формулювань вказують на спробу перенесення ідентичності образу Франка у нову іконічну парадигму, яка цілком відповідає міфологічному дискурсу. Природа таких висловів “дискретна” і потребує поетапного співвідношення означника і означуваного, як і узгодження візуальних представлень “Каменяр”, “Франко”, “Каменяр-Франко”, та насамперед залежна від культурного коду, що узгоджує систему знакових посилань.

Водночас, резонансність та полемічність дискусії «Франко-каменяр!» виплекана різними проекціями індивідуальних номінувань та асимілювань Франка – насамперед його образним (візуальним) уявленням/ототожненням та його контурним конструюванням у масовому (загальноукраїнському) та індивідуальному (концептуально-науковому) виявах. Тарас Салига, обґрунтовуючи своє бачення, на початку книги

«Франко-Каменяр» у руслі гіперболічного максималізму зауважує: “він сам (І. Франко. – О. С.) – і реальність, і метафора української духової культури, який міцно стоїть ногами на рідній землі і сягає головою у небо” [14, с. 11], “це революційна постава велета, що з темряви пробиває дорогу до світла навіть через гранітні скелі” [14, с. 15]. Ця візуалізація співпадає з образними уявленнями богів “першого покоління” і нагадує Титана, що “тримає небо”. Вона спрямована на цілісне, монументальне зображення Франка. Тамара Гундорова ж використовує іншу модель, її візуалізації зредуковані до образів змінних “масок” в життєвому “маскарад” [7, с. 6], що розщеплюють Франка на інтелектуально-естетичні “монади”, тим самим позбавляючи його сакральної цілісності і непохитності. Саме профіль масок суперечив і руйнував (закривав) виплеканий традицією візуальний канон ідентифікації Івана Франка і спричинив спротив та несприйняття. Адже змінні “маски” начебто вказують на штучність і несправжність, антимонолітність і світоглядну скритність, відповідно замінюють добре знаного і “семантично визначеного” Каменяра на таємничого “мандрівного шпільмана”, скинутого з неба у вир земного театру.

Візуальні уявлення, що прикріплені до конкретним знаків, відіграють важливу, а часом основоположну роль у формуванні навіть абстрактних понять [Дет. у пр.: 1, 2, 4]. Зорова рецепція та мнемоніка – це схоплення і реконструкція вибіркового “окреслень”, просторових особливостей і структурних конфігурацій, виділення яскравих характерологічних доміант, що стають кодами ідентифікацій образу в цілому. Сакральні духовно-культурні універсалії в процесі історичного розвитку набувають загальноновизнаних, традиційних візуальних контурів. У такий спосіб вони стають виявленням спільного світоглядного, ментального світорозуміння, “духовної та екзистенційної” єдності. Візуальний образ Франка має теж свою історію конструювання у вимірі загальнонаціональної мнемоніки. Його формують прижиттєві фотокартки, надгробний пам’ятник на могилі письменника скульптора Сергія Литвиненка, різноманітні іконічні скульптури. Надгробні монументи належать до тих ментальних та пам’ятних знаків, що стають символічною реконструкцією “людини, що зникла”. Відтак стають її посмертним меморіальним “дублікатом”, або “тілом”. Отож за логікою культурно-семіотичних процесів надгробний образ “Каменяр” став законсервованим масовим, публічним знаком Франка. Складна гра “демонтажу” і “монтажу” [5, с. 65] Франка розкривається в узагальненні та індивідуалізації, постійній зміщеності іконічного та конвенційного типів композиції його образу.

Проте ці контрверсійні, традиційні і модерні візуальні подання лише частина, компонент латентної емблематичної структури, у якій розгортається рецептивний образ Франка. Попри те, що центральну проблему дискусії зведено до визначення доречності номінування та характеризовання І. Франка за допомогою лексеми “Каменяр”, все ж, як бачи-

мо з викладених у працях вчених аргументів, на перше місце виходить окреслення структуральної парадигми ідентифікації українського письменника, вибудування системного візуально-вербального алгоритму прочитання його “образу”.

У руслі традицій емблематичного семіозису [11] візуальні-образні маркери розгортаються у смислові концепти через текстуальні уточнення, вербальні коментарі. В обидвох науковців вони часом навіть тотожні – це цитати з праць попередників (М. Євшана, М. Зерова, С. Єфремова, Є. Маланюка, М. Грушевського, М. Мочульського тощо), що характеризують духовно-мистецьку сутність Франка, і фрагменти з текстів письменника. Притім у цей дискурс включені не лише вірші з поетичного тексту «Каменярі», а й інші джерела, зокрема, автобіографічні коментарі, епістолярій, критика. Відтак каменярство Франка виходить за межі однойменного тексту й інтерпретується як надтекстуальне та психоаналітичне поняття.

Емблематичну структуру «Каменярів» зредукував особисто Іван Франко, підкреслюючи її латентні елементи у композиції. Оповідючи історію написання поеми у вступі до українсько-польського видання тексту «Каменярі. Український текст і польський переклад. Деяко про штуку перекладання» [19, с. 7-21], він зазначав, що “Поемка «Каменярі» – се алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги. В основі сеї теми лежали конкретні враження робітників, що товкли каміння на дорозі (пор. моє оповідання «Вугляр» і оповідання про пробивання залізничного тунелю в Карпатах біля Дуклі” [19, с. 12]. Конкретні візуальні враження стали зоровим прообразом поеми. За законами емблематичного моделювання вони є зображальним центром і “як і слід у алегорії, не означено ані часу, ані місця” [19, с. 12] художнього хронотопу, що має універсальну, вихоплену з реальності і сформатовану в обмежену “видінням” візуально-схематичну абстракцію. Цей елемент провокує становлення інших, що поглиблюють і трансформують споглядання й уявлення в поняття. Вони виражені у конкретних вербальних формулюваннях. Відтак ідейні концепти розкриваються синкретично, у взаємоперехідній візуально-вербальній сигніфікації, зрештою на цьому акцентував сам письменник “При всій оздобності стилю (*stylus ornatus*) я старався *висловлювати думки і малювати картини* [виділення моє. – О. С.] якнайпростіше і найясніше, не насилуючи ані складні, ані язика” [19, с. 12]. Письменник відверто означив й ідею «Каменярів» – спільна праця “робітників” задля блага громади. Тож бачимо всю внутрішню структуральну проекцію автора з визначенням центрального концепту. Закономірно, що вона стала моделлю семіотичного означування “Івана Франка”, незважаючи на застереження письменника: “Хоча ціле оповідання держане в першій особі (в формі “я”), то проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і пластичною проекцією того настрою,

який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший” [19, с. 12].

Пластична проекція настрою, “психоемоційного” стану, яку відзначає Франко як домінуючу народження образу «Каменярів», має конкретне візуальне-образне втілення, що підкреслює – для українського письменника практика подання конкретних ейдосів, емоційних вражень та настроїв втілюється в синкретичній єдності візуально-вербальних позначень, опирається на емблематичний код. Зорове враження, що має великий емоційний резонанс, для Франка є фундаментом народження “інтенціональності” творчих образів. Реальні візуальні враження трансформуються в уявно відображувані і, як зауважує Е. Гуссерль, отримують “модифікаційну силу атрибута «уявлень»” [8, с. 43]. У творчому акті вони відхиляються від первинного перцептивного способу вираження і трансформуються у контурні подачі, що коригуються і набувають смислового потенціалу за допомоги вербальних змістових розширень. Відтак між первинним зоровим враженням і його художнім втіленням немає чіткої відповідності, тим паче тотожності, у художньому тексті воно перетворюється в емблематичний маркер.

Іван Франко трактував цю проблему у контексті роздумів про поетичну фантазію. Акцентуючи на вагомості “змислів зору”, він відзначав “поетична так само, як і сонна фантазія не любить абстрактів і загальників і залюбки транспортує їх на мову конкретних образів” [18, с. 75]. Конкретні душевно-емоційні стани для українського митця розкривалися за посередності візуалізацій у певних образних формах. Це підтверджують історії створень багатьох текстів, зокрема поеми «Мойсей», збірок «Зів’яле листя», «Мій ізмарagd», зрештою, навіть у великих епічних текстах проблискує емблематична матриця конфігурації смислових концептів – «Перехресні стежки», «Воа Constrictor».

Відтворюючи генезу народження поеми «Мойсей», дослідники неодноразово наголошували на вагомості зорових “змислів” у становленні центрального образу твору. Первинні враження були викликані спогляданням однойменної картини Корнила Устияновича, яку той написав у Відні 1887 р., а наступного року експонував у Львові, а особливо “оглядини в Римі скульптури Мойсея роботи Мікеланджело” [21, с. 7]. Зворотна проекція цієї структури зринає у листі М. Коцюбинського, який писав з Риму 28 травня 1905 року: “Я все збирався подякувати Вам за ті приємні і незабутні для мене дні, коли ми разом пробували у Львові та на селі. Роблю се сьогодні, оглянувши «Мойсея» Мікеланджело, який нагадав мені вашу чудову поему. Коли я стояв перед ним, я чув ті сильні, повні вогню промови, які слухав у Вашій хаті” [10, с. 18].

Сприймаючи резонансні культурні образи, І. Франко часто асимілював їх шляхом асоціацій на власні емоційні сфери. Візуальні враження потребували вербалізованих уточнень, а часом суттєвих, або ж кардинально нових герменевтичних “накладань”. Багато відомих міфологічних

та літературних образів І. Франко перекодував під власну світоглядну візію, вводив у новий хронотопний та національно-культурний контекст. У їхній композиції проглядається емблематична схема, що простежується на різних рівнях творчості митця. Вивчаючи інтертекстуальну функціональність біблійних апокрифів, Ярослава Мельник описує механізми трансформування давніх легенд таким чином: “На деякі ікони давніх святих І. Франко накладає нові, свіжі фарби. Щоправда, не торкнувшись, як уже зазначалось, своїм пензлем старовинного портрета бражника, поет водночас наділяє свого героя просторим “житієм”, переселяє в інше культурно-історичне середовище, робить своїм сучасником” [12, с. 17]. Письменник зберігає емблематичну структуру внутрішньо смислового зображення, оповиваючи її розширеним та осучасненим контекстом. Загалом інтертекстуальність у своїй природі, як правило, емблематична, особливо, якщо йдеться про образну “вторинність”. Її семантичне “стабілізування” можливе лише у визначеній структурі знакових узгоджень.

Універсальність генія І. Франка певним чином зумовила перманентну стереоскопію його стилю та світогляду. Інтелектуалізм українського мислителя розкривається у його філософсько-світоглядних узагальненнях, що кристалізувались не без участі емблематичних формул. На думку багатьох дослідників, “цільного чоловіка” однаково тривожили сфери сердечні й розумові, через те йому притаманний “інтегрально-синкретичний тип світоглядної рефлексії” [16, с. 33]. Богдан Тихолоз вкладає у це формулювання “дискурсивну полівалентність, багатоканальність кристалізації Франкових ідей, тобто їх висловлення не лише у *поняттєво-логічній (категоріальній), а й художньо-образній* [виділення моє. – О. С.] чи публіцистичній формі. Часом *ці форми (як парадигми світоосягання та особливі мовні коди)* навіть перетиналися, взаємопроникали [...] Змінювалась, так би мовити, *система знаків, мова філософування*” [16, с. 33]. Оксана Забужко філософське мислення автора «Мойсея» характеризує як “екзистенційно-художнє”, відтак “як філософ І. Франко більший і оригінальний у своїх художніх творах” [9, с. 57]. У загальному вияві такі оцінки споріднені до висновків, що робив Д. Чижевський про стиль Г. Сковороди. На думку українського славіста, діалоги та вірші Григорія Савича, як правило, побудовані за принципом поетичного опису емблематичного малюнку. “Це своєрідний поворот філософського думання від форми мислення в поняттях до якоїсь первісної форми мислення в образах та через образи. Він повертається від термінологічного вжитку слів до символічного їх ужитку” [22, с. 72]. Безперечно, ця віддалена аналогія лише в загальних контурах окреслює стильову, виражальну спільність філософських репрезентацій двох великих українських письменників. Більшою мірою вона дозволяє стверджувати, що в основі їхнього смислоконструювання лежить давня емблематична структура, що передбачає обов’язковий візуально-вербальний синкретизм. Його форматування нагадує процес творення власної “метамови” у ме-

жах певної традиції, що формує нові відношення між означником, означуваним і референтом.

Більшість власних концептуальних ейдосів Франко втілює у такий спосіб. Так, ідея спільної праці заради потреб громади – в каменях, людина і суспільство, вождь і громада – у Мойсеї, втраченого кохання – у зів'ялому листі, ідея згубної капіталістичної психофізіології – у воа constrictor, фатуму та буттєвої відносності – у перехресних стежках тощо. Усі вони зредуковані до візуалізованих з більшою чи меншою контрастністю образів, що знаходять своє смисловизначення через текстуальне “доповнення”.

Про вагомість “структурального” сприйняття текстів та на їхній основі образів українських письменників Іван Франко багато писав у своїх наукових та публіцистичних студіях, насамперед щодо особи Шевченка. У праці «Містифікація чи ідіотизм» український вчений виступає проти нав'язуваної москвофілами структури “Шевченко-атеїст і богохулець”. Цитуючи працю сумнівного авторства «К грекокатолическим архиереям и священникам смиренное верующего мирянина послание», Франко підкреслює вибіркову маніпулятивність та штучну текстуальну контамінацію оцінки тексту поеми «Марія», а відтак й образу самого Шевченка [20, с. 44-46]. А інтерпретуючи тексти автора «Кобзаря», неодноразово зауважує емблематичну консистенцію смислотворення, що виражає специфіку психології творчого мислення. “Він дуже часто, – твердить Франко про процесотворчі автоуявлення Шевченка, – обертається до своїх “дум” як до якихось істот, окремих від нього, обдарованих власною волею” [18, с. 58]. На жаль, дослідник не розгортає цієї теми далі, не концентрує увагу на взаємодії та взаємоперехідності абстрактних та конкретних (візійно-образних) представлень у структурі поетичного вислову, проте й ці зауваги, а насамперед текст поезії навіюють алузію “емблематичності фрази” Шевченка.

Думи мої, думи мої [...]
Прилітайте, сизокрилі
Мої голуб'ята,
Із-за Дніпра широкого
У степ погуляти... [23, с. 19]

Цілком логічно, що емблематична рецепція стає основою інтерпретаційних методик аксіологічної оцінки Івана Франка та його текстів. Ця традиційна для семіотики культурних процесів форма дозволяє спроектувати місце, тип, функцію та значення – іконічно-конвенційний образ – у межах конкретного контексту, що має свою ідеологічну, структуральну і семантичну визначеність. Саме ці ознаки емблематичного фокусу рецепції Івана Франка сприяють полісемантичності тлумачень та різноваріантним прочитанням його “тексту”, адже одні і ті ж візуалізовані образи та прив'язані до них вербальні доповнення вносяться у різні контексти.

Показовою є історія сприйняття «Каменярів». Традиційна народницька концепція трактує “каменярство” як провідну ідею громадської і національно-патріотичної тотожності Івана Франка, що є робітником, будівничим, який жертвує своїм буттям заради державницьких народних ідеалів. Відтак візуалізація «каменярі» у сполученні з вибраними фрагментами тексту внесена у контекст державності. Естетична чи мистецька концепція – це ототожнення “каменяра” з поетом-трудоарем, тут маємо включення візуалізації у контекст творчості. Її частково сформував сам письменник, описуючи у передмові до збірки польськомовних оповідань «Дещо про себе самого» свою роль та місце в літературному письменницькому універсумі. Франко поділяє митців на два типи: “генії, обранці долі” і «письменників-робітників і ремісників» [17, с. 28], зараховуючи себе до останніх. “Печуть вони, як говорив Крашевський, щоденний хліб для розумового споживання, розбивають на дрібну монету ті купи ідеального золота, що їх майстри видобули з таємних глибин натхнення, наповнюють своєю працею створені ними основи. У цих людей бібліографія їхніх творів більша за життєпис; людина неначе зникає за тим, що зробила [...]. Це немов ті робітники, які допомагають ставити будинок цивілізації, але прізвища яких не виписуються на фронтоні цього будинку” [17, с. 28].

Цілу низку контекстів для увиразнення та ректифікації (Г. Р. Яусс) “каменярства” Івана Франка використовує Т. Гундорова. Вносячи «Каменярів» у психоаналітичний контекст, розглядаючи їх в проєкціях міфологеми жертви й батьківського архетипу, дослідниця розкладає “образ” на структурні елементи. Зокрема, виділяючи “молот” як центральну візуально-символічну ознаку, Тамара Іванівна інтерпретує його в контексті видінь-галюцинацій хворого Франка і вкладає в руки М. Драгоманова [6, с. 168-169], що кардинально змінює емблематичну структуру візуальної презентації, децентралізує домінуючу фігуру образного подання та позбавляє її сакрального значення. Знову ж таки, саме “молот” замінений на “молоток” стає центром розбудови іншого емблематичного конструкту, що включений в контекст “масонської” теми. Варто наголосити, що у тексті «Каменярів» Іван Франко п’ять разів вживає лексему “молот”, а не “молоток”. Така дослідницька заміна теж є виявом довільної асоціативної аналогії, що кардинально змінює прочитання, адже молот і молоток – схожі за формою, та різні за розміром інструменти, відповідно мають різне функціональне і семіотичне призначення. Молот є атрибутом “сили”, рішучих, кардинальних змін, тоді як “молоток” майстерності та “штукарства”. Зрештою, ці візуальні деталі, що, на перший погляд, видаються несуттєвими, є частиною латентної рецептивної “наперед заданості”, антиципації, що вкладається у відповідну емблематичну модель. “Молоток є франкмасонською емблемою майстра-масона й символізує силу, що руйнує всі перешкоди та прокладає шлях до вселюдської рівності” [6, с. 180]. Цей візуалізований символ стає час-

тиною структури, яку доповнюють вибіркові цитати з інших текстів І. Франка в “масонській” ретроспекції. Зокрема, з образка «Рубач», у композиції якого проступає “опис ініціації” [6, с. 180], що нагадує масонські церемонії; згадується персонаж твору «Борислав сміється» Бенедьо Синиця, “якого Франко називає “помічником мулярським” [6, с. 181], що є аналогією до масонських сект будівельників-мулярів тощо. Таким чином, образ Каменяра, внесений у змодифіковані структури, набуває нових конотацій, що зринають внаслідок зміщеного фокусу рецепції, внесенню в нові контексти та особливої емблематичної матриці, що стягує візуально-вербальні позначення у єдиний смисловий вузол. Зрештою, подібні моделі рецепції текстів І. Франка використовують й інші дослідники, зокібна Б. Тихолоз у праці «Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії» [15]

Викладені нами міркування лише в загальних контурах окреслюють означену проблему. Проте навіть цей поверховий огляд демонструє вагомість емблематичного фокусу рецепції у інтерпретаціях як образу видатного українського письменника, так і його текстів. Іван Франко заслужено посідає одне з центральних місць в іконічно-конвенційній ієрархії національного емблематичного семіозису.

Література

1. Визуальное мышление / Рудольф Арнхейм; под. ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. А. Спиридонова, М. В. Фаликман, В. В. Петухова // Психология мышления. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – С. 182-190.
2. Арнхейм Р. Очертание / Рудольф Арнхейм; Сокращенный перевод с английского В. Н. Самохина. Общая редакция и вступительная статья В. П. Шестакова // Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – С. 54-92
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Р. Барт; Сост., общ. ред. и вступ. сл. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Бартлетт Ф. Человек запоминает / Фредерик Бартлетт; Ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романов // Психология памяти. – М.: ЧеРо, 1998. – С. 292-303.
5. Григорьева Е. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры / Е. Григорьева. – М.: Водолей Publishers, 2005. – 232 с.
6. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2006. – 352 с.
7. Гундорова Т. Франко і Каменяр: гностична драма / Тамара Гундорова // Слово і час. – 2006. – №8. – С. 3-18.
8. Гуссерль Э. Избранные работы / Эдмунд Гуссерль; Сост. В. А. Куренной. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. – 464 с.

9. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період / Оксана Забужко. – К.: Наукова думка, 1993. – 126 с.
10. Коцюбинський М. Твори: у 7 т. / М. Коцюбинський. – К.: Наук. думка, 1975. – Т.6. Листи. – 416 с.
11. Махов А. Феномен эмблемы (подступы к пониманию) / А. Махов // Эмблематика. Макрокосм. – М.: Intrada, 2014. – С. 5-127.
12. Мельник Я. Легенди І.Франка і BIBLIA АРОСЧУРНА / Ярослава Мельник // Слово і час. – 2004. – №6. – С. 10-24.
13. Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 326-391.
14. Салига Т. Франко–Каменярь / Тарас Салига. – Ужгород: Гражда, 2007. – 126 с.
15. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії / Б. Тихолоз; Художник В. Мельник. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. – 180 с.
16. Тихолоз Б. Четверта струна Франкової ліри (філософська лірика в координатах світоглядної еволюції) / Богдан Тихолоз // Слово і час. – 2003. – №8. – С. 32-44.
17. Франко І. Дещо про себе самого / Іван Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.31. – С. 28-33.
18. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.31. – С. 45-120
19. Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання / Іван Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1983. – Т.39. – С. 7-21.
20. Франко І. Містифікація чи ідіотизм / Іван Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1982. – Т.36. – С. 44-46.
21. Франко І. Я. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50-ти т. / Франко І. Я.; Упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. – Львів: Каменярь, 2001. – 434 с.
22. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / Дмитро Чижевський; підготовка тексту та мовна редакція Леоніда Ушкалова. – Харків: Акта, 2003. – 432с.
23. Шевченко Т. Думи мої, думи мої / Т. Г. Шевченко // Твори у п'яти томах. – К.: Дніпро. 1978. – Т.2. – 366 с.
24. Peter M. Daly Literature in the light of the emblem: structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries. – University of Toronto Press, 1998. – 283 p.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 04.08.2016 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Хоробом С.І.*

THE EMBLEMATIC FOCUS OF IVAN FRANKO'S RECEPTION

O. M. Soletsky

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
Institute of Philology, Department of Ukrainian Literature;
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenko Str., 57; ph. +380 (342) 59-60-74*

The forms of reception and semiotic presence of Ivan Franko in the Ukrainian cultural and axiological semiosis have been studied in the paper. He “functions” there as some “cultural universal” incorporated into structural forms of the national identity delineated profile. Besides, he is the part of the most frequently employed visualizations required for basing the eidos like “patriotism”, “national commitment”, “sovereignty”, “industriousness” etc. The structure and the form of Franko’s “presence” in the Ukrainian mass and intellectual discourse is distinctly emblematic. Ivan Franko as a text and Ivan Franko as a man are amenable to deconstruction and interpretation in various traditional and ancient emblematic concepts.

Key words: *Ivan Franko, emblem, structure, semiosis, memorial, debate, reception, visual.*