

Франкознавство

УДК 82.09

ББК 83.3 (4 Укр) 1-8

СИМВОЛІЗМ У СТРУКТУРІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ІВАНА ФРАНКА

Р. Б. Голод

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури; 76015, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74; e-mail: kf@pu.ukr.lit.ua*

Статтю присвячено дослідженню поетики символізму у творчості Івана Франка. На основі отриманих результатів зроблено висновок, що символізм був невід'ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості.

Ключові слова: *поетика, творчий метод, літературний напрям, символізм, літературний процес.*

З'ясування проблеми Франкового ставлення до символізму нерозривно пов'язане із з'ясуванням ширшої проблеми взаємин письменника з усією так званою «ною» літературою, яка, насамперед і не безпідставно, ототожнюється з модернізмом.

Як зазначає М. Євшан, І. Франко не любив, «коли ставлено його в один ряд з молодими авторами або названо його представником якогось «напрямку», яким гордилися наші літерати», адже «він вповні заховав свою самостійність і за неї готовий був вести дискусію на всі fronti» [8, с. 148]. Універсалізм письменника полягав у вмінні синтезувати різнорідні елементи художніх систем у власній творчості. Амбівалентна натура письменника увесь час прагнула досягти єдності й цілісності шляхом подолання внутрішніх суперечностей між Франком суспільником, традиціоналістом, реалістом та його alter ego – естетом, новатором, модерністом. Те, що такі внутрішні суперечності були, – не підлягає сумніву. В одному й тому самому листі до М. Павлика (30 липня 1879 р.) він пише: «...Я зовсім не хочу творити майстерверків, не дбаю о викінчення форми і т. д. Не тому, щоб се само собою не хороша річ, але тому, що натепер головне діло в нас сама думка, головне завдання писателя – порушити, зацікавити, вткнути в руку книжку, збудити в голові думку» [16, т. 48, с. 199]. І тут-таки сам себе спростовує: «...Чоло-

вік навіть естетиком готов стати, коли б не сидів у гною реалізму. Впрочім, я о собі того не можу сказати, бо в мені так, як в тім сорокатім чоловіці, – великий кусень естетика в печінках» [16, т. 48, с. 203].

Наталія Шумило пише про полеміку «І. Франка із самим собою, Франка, прихильника «наукового реалізму», з Франком, сповідувачем «ідеального реалізму», або, інакше, автора трактату «Із секретів поетичної творчості» з автором статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» [18, с. 65]. У цій полеміці зароджувалося не тільки і не стільки протистояння між різними іпостасями творчої натури І. Франка, як їхня діалектична єдність. Франко усвідомлював необхідність гармонійного поєднання у літературному процесі загалом і у творчості окремого письменника діалектичних категорій форми та змісту, національного та інтернаціонального, етичного й естетичного тощо. Толерантне ставлення Франка до нової літературної генерації відзначав той самий Микола Євшан: «Літературна молодь не мала до кого іншого звернутися, як тільки до нього, і гуртом обступила його. І цікаво: Франко добре почув себе серед тої атмосфери, до молоді віднісся вповні прихильно, навіть по-приятельськи, у всіх його тодішніх працях звучить прихильність до неї, симпатія до нової літературної хвилі, до нових напрямів, які почали діставатися до української літератури. Що більше: Франко сам стає до певної міри пропагатором модерних напрямів. Пропагатором остільки, що систематично старається знаходити українську публіку – в цілім ряді літературних характеристик – з найновішими творами авторів сучасної Європи, перекладає їх в цілості або в уривках. Оскільки він пішов наперед в своїх теоретичних поглядах на справи літератури і мистецтва, доказують його статті в «Із секретів поетичної творчості». Головна їх прикмета: толеранція для найрізноманітніших напрямів і струй» [8, с. 147].

Галина Корбич у статті «Іван Франко і нові літературні напрями: послідовність і суперечливість поглядів» слушно робить висновок про те, що Каменяр не був в опозиції до «нової» літератури, що, навпаки, – творчість молоді генерації була для нього «своєрідним дороговказом того шляху, яким може піти розвій рідного письменства» і що «якщо зважити, що «стару школу» критик не заперечував, а навпаки, визнавав право на життя її творчого методу (навіть показував, в чому її перевага), то хоча Франко і не говорить прямо, проте його дослідження ведуть до думки про синкретизм різних течій як перспективу розвитку української літератури в ХХ ст.» [10, с. 409-410].

Наталія Шумило розглядає ставлення Івана Франка до «старого» та «нового» в тодішньому літературному процесі як певну мистецьку закономірність, яка проявилася в умовах «зіткнення на межі століть двох типів художньої свідомості – об'єктивно описової і суб'єктивно виражальної». «Важливо усвідомити, – пише дослідниця, – що присутня внутрішня опозиційність традиціоналістів і новаторів на початку ХХ століття зумовлена не так боротьбою поколінь (хоча й вона була), як характером естетичних смаків» [18, с. 65].

Звичайно, Франко і в літературно-критичних, і в художніх творах був навіть не новатором, а експериментатором, якщо (за В. Вансловом) вважати, що «експериментатор – той, хто шукає, новатор – той, хто знайшов». Український письменник перебував у творчому пошуку впродовж усього життя; він постійно вдосконалював власну творчу манеру, постійно збагачував власний стиль новими й новими прийомами та засобами художнього зображення; можна сказати, що процес формування його творчого методу остаточно завершився лише після смерті письменника. Але попри це, він, як справжній діалектик, розумів, що новаторство, відірване від традицій, таке, що не розвиває їх, що не спирається на досвід і культуру минулого, вироджується у порожню гру з формою, у самоцільну погоню за новим заради нового, у дешеvu або зарозумілу манірність і навмисну екстравагантність [4, с. 139]. Таке новаторство нагадує ті нові будинки, про які писали брати Гонкури, що в них є все, їм бракує тільки минулого.

Франко намагався спрямувати новаторські пошуки молодого покоління літераторів (тієї ж «Молодої музи») у річище традицій власне українського літературного процесу. Навіть більше, у деяких своїх творах і циклах («Син Остапа», «Неначе сон», «Сойчине крило», «Зів'яле листя» тощо) він спробував продемонструвати, як саме це можна зробити. Те, що спроби ці виявилися вдалими та переконливими, мало вплив на особливості подальшого розвитку всієї української літератури. І, безперечно, значною мірою заслугою Франка є те, що «український модернізм постав унаслідок взаємодії двох традицій: новітньої, «чисто модерної», та старшої, збагаченої, однак, новими виражальними засобами» [12, с. 86]. «Тут, – вважає М. Легкий, – власне, зустрічаємося ще з однією проблемою методологічного характеру: український модернізм оцінюється значною мірою з погляду західноєвропейських канонів і норм. При цьому нехтується національна специфіка розвитку літератури зламу століть. Якщо, мовляв, певний твір десь не «дотягує» до західних канонів, то він тут же оголошується немодерністським, а, значить, «традиційним», а то й «народницьким». Звісно, цілковито нехтувати західноєвропейським літературознавчим каноном не можна, але на порі виробити власний, який відбивав би оту національну специфіку...» [12, с. 86-87].

Таким чином, неупереджений погляд на проблему дає можливість усвідомити кілька концептуальних моментів у характері Франкового ставлення до модернізму загалом і до символізму зокрема:

1) Франко ніколи не «боровся» з «*новою*» літературою; він критикував «*слабку*» літературу;

2) у діалектиці традицій і новаторства, національного й інтернаціонального, етичного й естетичного його як теоретика літератури цікавила передусім проблема *єдності*, а не *боротьби* протилежностей;

3) значною мірою і завдяки Франкові український модернізм не перетворився на бездумне копіювання західних зразків, зберіг свою національну своєрідність, а відтак і свою значущість у світовому літературному процесі.

Попри суперечливе ставлення Івана Франка до молодомузівської естетичної доктрини (письменник не сприймав декларацій про табування суспільно-корисної діяльності митця), він усе ж був надто витонченим естетом, щоб не помітити цікавих новаторських підходів у творчості представників угруповання; він був надто ерудованим знавцем літератури, аби не вловити, що ці підходи зумовлені іманентними процесами в розвитку світового літературного процесу. Тож не дивно, що й у творчості самого Франка є багато рис, типологічно споріднених із творчістю представників «Молодої музи». Це, зокрема, помітно й на рівні їхнього звернення до поетики символізму.

У статті «Принципи і безпринципність» Франко визначає символізм як «напряму чи зв'язок ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого її існування («Alles Kunstlerische ist Symbol» сказав уже Гете)» [16, т. 34, с. 361]. У літературному процесі романтичний тип творчості еволюціонував від наївного сентименталізму до естетично вишуканого, високоінтелектуального символізму. Насиченість символічними образами – така ж характерна ознака романтичного твору, як і експресивна наповненість. Інколи важко визначити межу, за якою закінчується романтичність і починається романтизм, або за якою символічність переростає у символізм.

Як зазначає І. Денисюк, «певна толерантність Франка до символізму проявилась і в тому, що він сам написав кілька речей у дусі цього напрямку чи течії. Прикладом реалістичної символізації можуть бути могутні «Каменярі». Але якщо тут увесь твір – суцільний символ, то в інших випадках у структурі франківського тексту поодинокі вузлові образи-символи, виконуючи роль «зв'язків ідей», є тим, чим дорогоцінні камені в механізмі годинника» [7, с. 101]. Роль і значення символічних вкраплень у структуру художніх творів Івана Франка І. Денисюк досліджує на основі аналізу роману «Перехресні стежки». Науковець вважає, що «символічну авру» в «Перехресних стежках» несуть прізвища та імена героїв; «виразно символічний характер має сон Євгена Рафаловича»; символічними науковець також вважає образи весільної дараби у сні Євгенія та дорогоцінного каменя у сні Регіни [7, с. 101-106]. Останніми двома образами автор очевидно дорожив, бо вони зустрічаються і в інших творах письменника (досить хоча б згадати вірш «Над великою рікою на скалі крутій сиджу»). Але чи не наймісткішим і найвагомішим символом у творі є вже сама його назва. І. Денисюк зачисляє «Перехресні стежки» до тих Франкових творів, які мають типову конструкцію гейзівського «сокола» і «у яких виринає у заголовку твору і потім лейтмотивно через його фабулу проходить, будучи виразником основної ідеї

організованого тексту, певна річ-символ (Dingesymbol у німецькій термінології) чи якась деталь, реалія тощо» [7, с. 101].

Лейтмотив стежки, перехрестя не випадково став такою наскрізною деталлю у творі І. Франка. Адже з хронотопом дороги в художній літературі тісно пов'язаний мотив зустрічі, а зустріч, за М. Бахтіним, – «одна із найдавніших сюжетотворчих подій епосу (зокрема роману)...» [2, с. 248] На думку російського науковця, «романові перш за все притаманне поєднання життєвого шляху людини (в його основних переломних моментах) із його реальним просторовим шляхом-дорогою, тобто з подорожуванням. Тут присутня реалізація метафори «життєвий шлях». Вибір дороги – вибір життєвого шляху...» До того ж перехрестя – «завжди поворотний пункт життя фольклорної людини...» [2, с. 265] Присутність фольклорного мотиву, як і мотиву вибору життєвого шляху в символіці назви Франкового роману, відзначає І. Денисюк: «Отже, символічний нюанс перехресних стежок як неоднаковість доль людських, химерності й переплутання життєвих шляхів героїв роману зачерпнутий з українських народних пісень. Але ж заголовок твору має полісемантичне значення, і є підстава теж говорити про його полігенезу. Одно із його значень – це символ вибору правильної дороги людиною, яка опинилася на розпутьті, а в нашому випадку – вибору між суспільним обов'язком і особистим щастям... Так від суто особистих справ, від заблуканої у дитинстві Регіни, яка у зрілому віці «втратила свій компас», до перетину особистих справ і суспільних аж до зіткнення минулого з майбутнім усього народу нарощується символічний сенс образу, винесеного у заголовок роману. Без аналізу, без інтерпретації у символічному ключі цих опорних образів ми не можемо збагнути ідейного надтексту твору» [7, с. 108-109].

Густою символічною наповненістю відзначається і поетика повісті Івана Франка «*Voа constrictor*». Як і в «Перехресних стежках», символіка у «*Voа constrictor*» міститься вже в самій назві, що перекладається як «змій-давун». В образі такого змія Франко уявляв собі не тільки визискувачів, а й владу грошей взагалі:

«Се не вуж, се безмірно довга, зросла до купи і оживлена чарівною силою зв'язка грошей, срібла, золота блискучого! О, так, се певно так! Хіба ж весь блеск, що б'є в очі від вужевої луски, – хіба ж се не блеск золота та срібла? А сесі різнобарвні латки на нім, хіба се не різні векселі, контракти, банкноти?.. О, се певно, се не вуж його обводив своїми велетними звоями, а його власне багатство!» [16, т. 14, с. 434]

Про елементи символізму в повісті «*Voа constrictor*» Ю. Кузнецов зазначає: «Це було новим для реалістичної літератури того часу. Звичайно, спроби перетворити образ обставин місця дії у символ знаходимо й у інших письменників. Так, Е. Золя в романі «*Жерміналь*» на початку і в кінці першого розділу малює образ-символ шахти, що подібна до ненажерливої потвори, яка поглинає працю і здоров'я робітників. Проте

тут це лише обрамляючий образ, який не створює, як у І. Франка, наскрізний підтекст, глибинну смислову структуру твору» [11, с. 197-198]. Отже, науковець віднаходить у композиційній побудові повісті «*Voа constrictor*» конструкцію того самого гейзівського «сокола», і це підтверджує типологічну стійкість цього композиційного прийому в творчості письменника: «Таким чином, – пише Ю. Кузнецов, – спираючись на національну традицію, І. Франко оновлює арсенал поетичних засобів, започатковуючи в реалістичній прозі кінця ХІХ ст. нові форми художньої умовності, де метафора береться немов із самого життя, укрупнюється, розгортається протягом усього твору як наскрізна смислова структура. Оповідь набирає смислової об'ємності, вагомості, соціальної дієвості. Ця стильова тенденція розвивається широко в зарубіжній і вітчизняній літературі початку ХХ ст. І в цьому відношенні І. Франко випереджає стильові пошуки літератури ХХ ст., зокрема й новелістів «молодої генерації» – М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської та ін.» [11, с. 197-198].

Франкова майстерність у жанрово-композиційному та образотворчому аспектах неодноразово спонукала літературознавців до типологічних зіставлень повісті «*Voа constrictor*» з творами інших видатних письменників світового рівня. І. Басс порівнює символіку «*Voа constrictor*» з образом Зеленого змія у романі Е. Золя «Пастка», а також з алегорично-символічним образом капіталізму в повісті «Жерміналь». «Подібно до Франка, який в образі змія-удава розкриває найтиповіші риси капіталізму, Золя представляє перед читачами «цю потвору, цю вдоволену і пересичену тварину, що причаїлася, мов ідол, у глибині свого невідомого святилища» [1, с. 163], – зауважує дослідник. Типологічну схожість повісті «*Voа constrictor*» і роману американського письменника Ф. Норріса «Спрут», де «спрут символізує образ капіталіста, що розкинув свої щупальці на все живе», відзначає у статті «Іван Франко і натуралізм» Т. Денисова: «Безсумнівно також, що таке рішення могло виникнути тільки в літературах, що мають сильну романтичну традицію, насичену символікою (а такими були і українська, й американська художня словесність)...» [6, с. 231].

Франкознавці неодноразово відзначали типологічну спорідненість повісті «*Voа constrictor*» з іншими, загалом реалістичними, творами І. Франка, в яких елементи символізму теж відіграють важливу образотворчу та жанрово-композиційну роль. Л. Безуглий, наприклад, досліджуючи символічні вкраплення в оповіданні «На роботі», пише: «Подібний прийом І. Франко блискуче використовує згодом при написанні повісті «*Voа constrictor*». Але якщо в останньому творі класичним уособленням жажливої експлуатації робітників у період зародження капіталістичних відносин став образ змія-полоза, то в оповіданні «На роботі» символічний образ Задухи» [3, с. 87]. І. Басс про символіку в творі «Великий шум», де «крізь шум вітру чути свист канчуків», зазначає: «Крізь

призму символіки, мов крізь яскравий промінь, Франко перепускає факти реальної дійсності, що стають виразнішими, збуджують певні почуття і враження» [1, с. 239]. М. Гуняк вважає, що «маємо у «Великому шумі» цілий ряд мистецьких явищ новаторського характеру. Сюди належить передусім «прийом» своєрідного паралелізму. Образ «великого шуму» в природі становить майже символічне тло до подій, які розгорнулися в громадському житті і в житті особистому головних дійових осіб першого плану». На думку науковця, «образна система повісті від самого початку сповнена символічними деталями» [5, с. 12].

На наш погляд, густа насиченість символічними образами Франкової белетристики зумовлена навіть не підпорядкуванням певній естетичній доктрині, а індивідуальними особливостями творчого мислення письменника; його схильністю і вмінням перетворити образ обставин місця дії у символ, знаходити вічне у буденному, сакралізувати найдрібніші деталі побуту, бачити «іскру божества в дійсності». Тому, стосовно поетики повісті «Великий шум», має рацію М. Легкий, що загалом вона «відзначається схильністю автора до *символізації* буття, до оперування символами, що викликають багато асоціацій (природні та соціальні пертурбації, весілля тощо). Тут автор немовби намагається зазирнути «за завісу», побачити «те, що за рогом», а отже охопити трансцендентне, потойбічне» [12, с. 88].

Явище літературного символізму дослідники пов'язують передусім із ліричним жанром; рідше елементи символізму зустрічаються в драматичних творах; і вже зовсім малоприслужним для символізму вважається епос. Тому-то в белетристиці І. Франка ми маємо, як правило, справу не з *символізмом*, а з *символічністю*, з елементами символізму в загалом реалістичних, романтичних чи натуралістичних творах. І якщо в «Перехресних стежках» чи «Великому шумі» домінує поетика реалізму, то, скажімо, в «Петріях і Довбушуках» символічні вкраплення вписуються вже у структуру загалом романтичного твору. Модернізм і романтизм взагалі спадкоємно пов'язані між собою напрями (М. Моклиця дотепно зауважує, що «модернізм починається з того, що створює нового героя, правнука чи внука згнаньбленого романтика...» [14, с. 17]). Ще більше генетико-типологічних спільностей між романтизмом і власне символізмом. Не випадково символічні образи так легко приживаються у структурі романтичного твору. У «Петріях і Довбушуках» образи-символи зустрічаємо, наприклад, в описі лева і скелі на Народному домі:

«Той лев пригадує мені хищність і лютість наших давніх князів, що утискали наш народ а котрих пам'ять ви, рідні діти того народу, позолотили фальшивим блеском! Я боюся смотріти на тоту скалу у стіп льва, бо она пригадує мені темноту народу, із котрої користали його князі-грабителі, она пригадує мені упір і безсердечність теперішніх його проводирів, що її там виставили, яко знак своєї власті. Ні, панове, не лев

і скала – наша хоругов; наша хоругов – плуг і книга! Плуг – то наша сила, книга, просвіта – то наша будучність!» [16, т. 14, с. 242-243].

Поетика натуралізму домінує в оповіданні Франка «Ріпник». Водночас І. Денисюк вважає, що «символізуючу функцію виконує у творі пейзажний образ – картина брудного, болотистого Борислава на тлі весняних підгірських долів» [7, с. 62]. Сірий колір стає домінантним в описах міста, навіюючи меланхолію, понурість, пригнічений настрій:

«Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішачих на роботу до ям. Улиці вузьенькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, – чорні ріпники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, – ось усе, що зустріне твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських» [16, т. 14, с. 280-281].

Як тут не згадати описи сіро-чорних шахтарських буднів у романі Е. Золя «Жерміналь»; порівняння шахти зі страховиськом, яке щоденно «пожирало... свою порцію людського м'яса» [9, с. 479]; малювання безрадісного, зіпсутого тяжкою працею і розпустою життя жінок, які «настільки ще дурні, що вечорами бігають на побачення, плодять дітей, приречених на тяжку працю і муки!» [9, с. 119].

Органічне поєднання елементів символізму, реалізму та натуралізму зустрічаємо й у новелі Франка «*Odi profanum vulgus*». Модерністські новації у творі проявляються, зокрема, на жанровому рівні: автор вводить у звичайну епічну оповідь елемент драми – діалоги дійових осіб. Крім Заграничного політика (Вікентія), у суперечці про роль мистецтва в суспільному житті беруть участь Професор, Критик, Артист, Внутрішній політик. Драматизація епосу дозволяє Франкові представити у творі різні типи ідейно-естетичних концепцій, органічно ввести у новелу доречний для з'ясування життєвої позиції Вікентія діалог. Можемо здогадуватися, що самому Франкові найбільше імпонувала поміркована позиція Критика:

«...Я мушу стати в обороні цибулі. Люблю штуку, але й цибулі не дам плювати в лице» [16, т. 21, с. 81].

«Цибуля» – це символ життєвої правди, «пекучих» сторін суспільного життя. Франко ототожнює декадентську концепцію з поглядами Заграничного політика (Вікентія), котрий визнає мистецтво тільки як «чисту красу»: «Мотилем не орють, – каже він, – цвітами в печі не топлять» [16, т. 21, с. 83]. Щоправда, з такою думкою можна посперечатися, бо, як доводить історія, на українській літературній «ниві» часом «орали» і «метеликами» («метелик» в Україні – більше, ніж «метелик»).

Безперечно, проаналізовані вище твори лише підтверджують думку про те, що у прозі взагалі й у Франковій зокрема існує більше підстав говорити про *символічність* чи *символіку*, ніж власне про *символізм*. І

тим унікальнішим у поетикальному аспекті є прозовий твір Франка, в якому естетика символізму є домінантною.

За тематикою, поетикою, образною системою близьким до символізму є вірш І. Франка «Рубач». Це стає очевидним хоча б із уривку, в якому поет образно описує прояви ідолопоклонства у тогочасному суспільстві:

*І спів гримів: «Блаженні всі стовпи,
всі, що не бачили, а мають віру,
що люблять бога нашого стопи,*

*а брата ріжуть богу на офіру!
Наш бог – се замордована Любов,
убитий Розум! Тож і в жертву щирю*

*для нього ми мордуємо Любов
і ріжем розум! О, прийми, наш боже,
той дар, що ми кладемо пред тобов!» [16, т. 2, с. 339]*

Але є у Франка і прозовий відповідник цього поетичного твору – присвячене пам'яті Михайла Драгоманова оповідання «Рубач». Поетика символізму в ньому теж є домінантною. Для прикладу – той самий епізод, але у прозі:

«На п'єдисталі з чорного мармуру сиділа на склублених хмарах мармурова фігура мужа з довгою кучерявою бородою, блискучими очима і з в'язкою золотистих стріл у високо піднесеній правиці...

– Хто се такий? – запитав я свого провідника.

– Символ. Закаменілий виплід їх власної уяви, що зробився їх володарем, їх тираном. Для нього їх танці і кадила, їх сльози і кров. В ім'я майбутнього, якого не знають, убивають теперішнє, те, що бачать і чують» [16, т. 16, с. 220-221].

Символічно автор описує той величезний вплив, який справив його вчитель – М. Драгоманов – на розвиток української та світової культури і цивілізації; на боротьбу з ідолопоклонством, консерватизмом, невіглаством та іншими «запорами на шляху людськості»:

«...Мій провідник обіруч хопив сокиру і вдарив нею в чорний п'єдистал. Захиталася величезна будівля, затремтів до самого вершка кам'яний колос, і з грукотом пообпадало позолочуване проміння з його голови і стріли з його рук. А потім розлягся страшенний гук, і гепнувся додолу колос, і розстрікався на кусні далеко і широко покриваючи землю відломами свого кам'яного тіла. Здивовані і перелякані купи народу стояли мовчки, тільки люди, прибрані в святочні одежі, з вінцями на головах, підняли страшенний репет, викрикаючи:

– Зруйнований порядок світу! Розвалені основи всього існування! Горе, горе!» [16, т. 16, с. 221]

Символічно також, що саме з рук рубача герой бере у фіналі твору сокиру, аби так само «простувати стежки правди і свободи».

Своєю творчістю Іван Франко теж прорубував хащі застарілих консервативних поглядів на літературу та мистецтво. Загальний аналіз художньої та літературно-критичної спадщини письменника доводить, що у власних естетичних пошуках він часом випереджав розвиток світового літературного процесу. Франко зумів творчо засвоїти не тільки елементи побутуючих у тогочасній літературі романтизму, реалізму, натуралізму, але й напрямів модерністського типу творчості, які за його життя тільки формувалися. До останніх, зокрема, належав і символізм.

Література

1. Басс І. Художня проза Івана Франка / І. Басс. – К., 1965. – 312 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. Безуглий Л. Спостереження над поетикою оповідання І. Франка «На роботі» / Л. Безуглий // Укр. літературознавство. – 1982. – Вип. 38. – С. 86-92.
4. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории / В. Ванслов. – М., 1983. – 440 с.
5. Гуняк М. Новаторство поетики повісті Івана Франка «Великий шум» / М. Гуняк; Ред. Кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. // Франкознавчі студії. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – С. 12-19.
6. Денисова Т. Иван Франко и натурализм / Т. Денисова // Иван Франко і світова культура. – Кн. І. – К., 1990. – С. 212-220.
7. Денисюк І. Усе мистецьке є символом. (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках») / І. Денисюк // Невичерпність атома. – Львів, 2001. – 319 с. (С. 101-109).
8. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / М. Євшан. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
9. Золя Э. Жерминаль / Э. Золя. – Донецьк, 1980. – 488 с.
10. Корбач Г. Иван Франко і нові літературні напрями: послідовність і суперечливість поглядів / Г. Корбач // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С. 406-411.
11. Кузнецов Ю. До питання про поетику прози Івана Франка / Ю. Кузнецов // Иван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 1. – С. 196-198.
12. Легкий М. Иван Франко і канон українського модернізму [Спроба (де)канонізації] / М. Легкий; Ред. кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. // Франкознавчі студії. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – 256 с. (С. 83-93).

13. Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість / Л. Луців. – Нью-Йорк, 1967. – 654 с.
14. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця. – Луцьк, 1998. – 389 с.
15. Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах / В. Стефаник. – К., 1954.
16. Франко І. Збір. творів: У 50 т. / І. Франко – К., 1978.
17. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. – Едмонтон: Сучасність, 1989. – 280 с.
18. Шумило Н. Проблема органічності українського літературного розвитку (проза кінця ХІХ – початку ХХ ст.) / Н. Шумило // З його духа печаттю... Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – Т.1. – С. 63-70.
*Стаття надійшла до редакційної колегії 4.11.2014 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Хоробом С.І.,
д.ф.н., професором Салигою Т.Ю. (м. Львів)*

SYMBOLISM IN THE STRUCTURE OF THE CREATIVE METHOD OF IVAN FRANKO

R. B. Holod

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;
department of Ukrainian literature; 76000, Ivano-Frankivs'k,
Shevchenko str., 57; ph. +380 (342) 59-60-74; e-mail: kf@pu.ukr.lit.ua*

The article is devoted to the investigation of the symbolistic poetics in Ivan Franko creative work. On the basis of the obtained results the conclusion has been made. It includes the fact that the symbolism was the meaningful and unseparable part of the author's aesthetic consciousness.

Key words: *poetics, creative method, literary trend, symbolism, literary process.*