

ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ І. ФРАНКА (на матеріалі трактату “Із секретів поетичної творчості”)

Анотація. У статті розглянуто естетичний аспект трактату І. Франка “Із секретів поетичної творчості”.

Ключові слова: “нова естетика”, краса, брідке, трагічне, змисли.

Анотация. В статье рассматривается эстетический аспект трактата И. Франко “Из секретов поэтического творчества”.

Ключевые слова: “новая эстетика”, красота, безобразное, трагическое, змыслы (чувства).

Summary. In this article the aesthetic aspect of the I. Franko's tractate “From the secrets of the poetic art” analyzes.

Key words: “new aesthetic”, beauty, the ugly, the tragic, feelings.

Осмилюючи особливості теоретичного доробку І. Франка, сучасні дослідники повертають увагу до чіткої міждисциплінарної спрямованості, що реалізується, передусім, у площині літературознавства, психології, філософії, етики та естетики.

Такий орієнтир був визначальним і для наших попередніх розвідок: “Художня творчість у контексті гуманітарного знання” (К., 2001), а також праці “Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей” (тут теоретичним напрацюванням І. Франка присвячено окремий розділ), які переконали в **актуальності** більш ґрунтовного вивчення естетичного параметру його теоретичної спадщини, що особливо потужно й цілісно виявився у визначній праці митця — трактаті “Із секретів поетичної творчості”.

Аналіз трактату в естетичному вимірі і становить **мету** нашого дослідження.

Уже в назві останнього розділу — “Естетичні основи” — І. Франко декларує його концептуальну домінанту, що дає підстави говорити про своєрідний естетичний проект митця, адже розвідки письменника охоплюють фактично весь спектр проблем, які визначають сучасний стан естетичної теорії.

Задля аргументації нашої позиції ми дозволимо собі порушити послідовність частин цього розділу, запропонованих І. Франком, і розпочнемо аналіз з останнього, що, незважаючи на відверту описовість назви — “Що таке поетична краса?”, — є, фактично, підґрунтям

естетичного виміру трактату “Із секретів поетичної творчості”.

Письменник розпочинає розвідку з аналізу поняття краси і, апелюючи до певного теоретичного досвіду його відпрацювання, що охоплює період від І. Канта до Е. Гартмана, визнає зазначене поняття “головною основою естетики”. Водночас І. Франко зауважує, що в сучасних естетичних розвідках (ідеться про останні десятиліття ХІХ ст.) відбувається очевидна зміна акцентів, які позначаються на специфіці їх проблематики: “Що ж се за нова естетика, така, що торочить нам про змисли, враження і образи, а про красу ані слова?” [3, 112].

Наразі особливу увагу привертає оперування І. Франка визначенням “нова естетика”, яка послідовно протиставляється попереднім напрацюванням на теренах цієї науки. На нашу думку, свідомо чи несвідомо письменник порушив проблему періодизації, що на межі ХХ—ХХІ ст. постала вкрай гостро в естетичній царині.

Франко випередив розвідки сучасної естетики фактично на сто років, виокремивши два принципові етапи її розвитку — ідеалістично-догматичний та індуктивний, — які різняться між собою розумінням проблеми краси.

Застосовуючи сучасну термінологію, можна сказати, що в розвідці письменника виокремлено два принципові періоди в історії естетики — класичний та некласичний, що відрізняються один від одного розумінням її

предмету, який певною мірою пов'язаний із поняттям краси.

Для класичного етапу, згідно з концептуальною логікою І. Франка, краса є предметом естетичної науки (як відомо, І. В. Ф. Гегель вважав предметом естетики прекрасне), тоді як “нова індуктивна естетика кладе собі скромніші завдання. Вона не ловить невловимим решетом силогізмів, не має претензій, щоб з висоти абстрактного поняття краси диктувати закони артистичному розвоєві людськості. <...> Вона... аналізує чуття естетичного уподобання, послуговуючись для сього по зможі докладними експериментальними методами. <...> Та й теоретично вже тепер, коли ся естетика числить дуже небагато літ розвою, вона дала деякі інтересні здобутки” [3, 114].

У процитованому фрагменті показовими видаються три моменти.

По-перше, наголос письменника на “чутті естетичного уподобання”, що його має активізувати “нова індуктивна естетика” і який безпосередньо перетинається із сучасним визначенням предмету естетичної науки — розвитком чуттєвої культури людини.

По-друге — акцентуація І. Франка на експериментальному методі, що згодом стимулював появу низки естетичних напрямів: неопозитивістського, психоаналітичного, інтуїтивістського, феноменологічного, структуралістського, екзистанціалістського, неотомістського, постмодерністського та ін.

І, по-третє, що, фактично, є основним стимулом для відповідної модернізації в царині естетичної науки — переконаність письменника у необхідності відмови від “абстрактного поняття краси”.

Заперечення цього поняття відкриває Іванові Франку значні перспективи для аналізу і виводить його у доволі широкий теоретичний контекст. Зокрема, письменник осмислює концепцію краси І. Канта, розглядаючи її у відверто дискусійному напрямі.

Працюючи з автентичними текстами кантівських праць і подаючи власний переклад його позиції, І. Франко звертається до відомої думки німецького філософа, згідно з якою “краса се тільки форма” [3, 115]. Але далі, закидаючи І. Канту певну непослідовність

думок, констатує визнання філософом залежності краси й від змісту: “В чім лежить краса змісту — Кант пояснює і не може пояснити, бо ж, по його словам, краса є виключно прикметою форми” [3, 115].

Наразі не будемо заглиблюватися у франківську аргументацію “кантівських помилок”, оскільки це вимагатиме безпосереднього звернення до позиції самого філософа, що репрезентувалася на сторінках його праці “Критика здатності судження”, а отже, написання, принаймні, окремої статті. Натомість не можемо оминати увагою сам факт заперечення І. Франком кантівської позиції як такої. Версію цього “концептуального неприйняття” запропонував у монографії “Культуроцентризм світогляду Івана Франка” відомий український естетик В. І. Мазепа, пов'язавши його безпосередньо з позитивістськими уподобаннями письменника: “Німецький філософ був для позитивістів, мабуть, найпереконливішим зразком “догматичного підходу” до розв'язання естетичних проблем” [1, 156].

Критичне ставлення до ідеї І. Канта Франко переносить і на “концептуальних наступників” філософа, зокрема на А. Шлегеля, що його думка: “Краса є приємним проявом добра” [3, 116] видається письменникові неприйнятною, принаймні, з двох підстав.

З одного боку, він закидає Шлегелю, так би мовити, філологічні недоречності: “...тут на дні недоладно зчеплених слів є вірне почуття, що краса є щось приємне для нас, але поза тим яке ж баламутство, яка пуста гра загалівниками — означування одного неясного двома неясними” [3, 116].

Проте з іншого боку, — розгортає критику Шлегелевої позиції безпосередньо в теоретичній площині, що зумовлює потужний концептуальний прорив письменника.

Так, І. Франко категорично не сприймає ідею співвідношення краси і добра, що обстоюється А. Шлегелем. Щоправда, її витоки беруть свій початок у добі Античності, а саме — з поняття калокагатії, артикульованого Аристотелем.

І хоча конкретних висловлювань з цього приводу І. Франком зроблено не було, “присмак” концептуального неприйняття ідеї “від-

вічного ідеалу краси і добра” досить відчутний на сторінках трактату. Зокрема, наразі письменник вдається до чітко персоніфікованого підходу, зазначаючи, що “перший естетик Аристотель, батько многих вірних, та ще більше невірних і шкідливих естетичних поглядів і формул” [3, 115].

Отже, для І. Франка виявляються вкрай принциповими два запитання: “що має спільного так дефініювана краса з артистичною красою? Чи штука (мистецтво. — *О. О.*) має метою подавати нам самі присмні образи?” [3, 116]. Відповідь на них є категорично заперечною. Жодним чином, на переконання письменника, для митця не може бути самоціллю зображення добра та краси: “Вона (штука. — *О. О.*) часто малює нам муки — фізичні і душевні, вбійства, розчарування, гнів, розлуку, — тисячі неприємних речей. ... 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” [3, 116].

Розвиваючи свою думку, І. Франко оперує надзвичайно переконливими прикладами: від творів античної скульптури, героями яких були силени, кентаври та фавни — вкрай далекі від ідеалу краси, до шедевр Гомера, в якому “Ахілл також є чим собі хочете, а певно не жадним ідеалом” [3, 116]. Зрештою, концептуальна логіка І. Франка приводить його до висновку, що відкриває вихід у наступний теоретичний вимір естетичної науки — її категоріальний апарат.

Слід зазначити, що на сторінках трактату “Із секретів поетичної творчості” письменник до категорій естетики як таких безпосередньо не звертається, щоправда, опосередковано це питання в досить своєрідному ракурсі виникає на сторінках його тексту.

Говорячи про специфічність обраного ракурсу, ми маємо на увазі відверте ігнорування І. Франком таких засадничих естетичних категорій, як прекрасне, трагічне, комічне, натомість — концентрацію його уваги на понятті бридкого, що є чинником категорії потворного. І хоча сам І. Франко ставить до цього поняття досить упереджено, його розмисли з цього приводу можуть суттєво збагатити су-

часний досвід осмислення цієї естетичної категорії.

По-перше, варто відзначити, що осмислення бридкого на рівні поняття відкриває можливість для його подальшого узагальнення, а отже — до виходу в категоріальний вимір, дозволяючи водночас наголосити на структурній складності естетичних категорій як таких. По-друге, інтерес до тлумачення І. Франком поняття бридкого, аналізуючи яке, він прагне врахувати наявний досвід його осмислення і апелює до вкрай абстрактної позиції своїх попередників: “Інші естетики... говорять: бридке має настільки право доступу до штуки, наскільки воно потрібне для змалювання характеристичного” [3, 117].

Як відомо, категорія потворного, поняттєвою складовою якого є бридке, осмислювалася вченими від Античності до франківського часу.

Проте письменник відверто полемізує із своїми “неконкретизованими” опонентами, закидаючи їм, так само, як і іншим філософам, надмірне ускладнення їхньої позиції: “...сама фраза пуста і не пояснює нічого, а навпаки, утруднює справу, бо замість одного неясного поняття дає нам два неясні” [3, 117]. Найбільш незрозумілим для І. Франка є визначення характеристичне, що, на його думку, значно загострює абстрактність і невідпрацьованість бридкого як антиномії краси: “Ми не знаємо, що таке є характеристичне, а властиво можемо сказати, що краса й сама собою, без домішки бридкого, може бути характеристичною, а бридке може бути зовсім не характеристичне, а проте мати таке саме право доступу до штуки, як і краса” [3, 117].

Прийом, який обирає І. Франко, спонукає нас до несподіваних роздумів. Потужна філософська підготовка письменника, вочевидь, дала змогу йому конкретизувати імена тих, хто звертався до розгляду потворного та суміжних проблем — Аристотель, І. Кант, Г. В. Ф. Гегель, Е. Золя та ін. Проте він цього не зробив, можливо задля того, аби в головному висновку, що підсумовував всі попередні, також уникнути необхідності конкретизації. Його зміст є настільки важливим, що потребує цитування у повному обсязі: “Раз на за-

всіди, — наголошував письменник, — ми мусимо сказати собі: для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані присмного, 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 допомозі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси” [3, 118].

Імовірно, всі дослідники, які зверталися до трактату “Із секретів поетичної творчості”, виокремлювали цей уривок, інтерпретуючи його відповідно до авторської концептуальної спрямованості.

Для нас наведений фрагмент є вражаючим своєю подібністю, що не потребує глибокого заглиблення у відповідний культуротворчий контекст. Адже наразі ми маємо підстави говорити про очевидний перетин позиції І. Франка з одним з принципових тверджень передмови О. Уайльда до “Портрету Доріана Грея”: “Немає книг моральних чи аморальних. Є книги добре написані чи написані погано. Ось і все” [2, 29].

Сам І. Франко фактично не згадував імені англійського письменника у контексті своїх статей та нарисів. Проте, зважаючи на відверто антимодерністську позицію українського митця, що її аналізу присвячено чимало досліджень, творчість О. Уайльда навряд чи була прийнятною для І. Франка.

Цілком імовірно, що і на адресу Уайльда могли спрямовуватися вкрай різкі висловлювання нашого співвітчизника з приводу суб’єктивного містицизму символістів декадентів, “для котрих нема вищого студіум над власне “я”, нема законів понад власний темперамент, нема естетики понад власну хвиливу вподобу” [4, 36]. Проте, попри все це, навряд чи можна уявити, що І. Франко не читав Портрет Доріана Грея, що вийшов друком, принаймні, на вісім років раніше, ніж трактат “Із секретів поетичної творчості”.

Опосередкований вихід українського письменника у площину категоріального апарату естетичної науки може бути залучений і в кон-

текст аналізу трагічного. Як уже зазначалося, ця класична естетична категорія фактично не поставала на сторінках теоретичних розвідок письменника, проте його опосередковані міркування, вочевидь, можуть сприяти накресленню нових орієнтирів в її дослідженні. До такого висновку нас спонукає факт фіксації І. Франком імені Ф. Лассалья, соціально-політична діяльність якого стимулювала його доволі специфічні філософські погляди та художні пошуки.

Ця персоналія у трактаті “Із секретів поетичної творчості” фактично не згадується, натомість часто трапляється на сторінках інших статей письменника. Зокрема, Ф. Лассаль очолює перелік імен інтелектуальних і духовних пріоритетів Георга (Юрія) Брандеса, що виокремлюються І. Франком у дослідженні, присвяченому доробку цього датського літературознавця та естетика.

Для сучасної гуманістики постать Ф. Лассалья є архаїчною з багатьох причин і фактично вилучена з теоретичного контексту сьогодення. Ми ж згадали її у зв’язку з перетинами, що простежуються між його орієнтирами та поглядами І. Франка. Поштовхом до наших міркувань є драматургічний доробок Ф. Лассалья і, передусім, його драма “Франц фон Зіккенген” що, вочевидь, була вельми далекою від високих критеріїв художності, проте відіграла свою роль при вивченні певного етапу руху категорії трагічного.

Непроста історія розвитку цього поняття стала стимулом для здійснення своєрідної систематизації та узагальнень. Сучасна модель трагічного ґрунтується на виокремленні чотирьох основних періодів: Античність — Відродження — кінець XVIII століття (“міщанська драма” Ф. Шиллера) — модифікація трагічного в умовах постмодернізму.

Імовірно, станом на сьогодні найменш дослідженим є шиллерівський досвід, що, з одного боку, — привів до певного “спрощення” канонів трагічного як такого, а з іншого — спонукав до відвертого загострення соціального виміру в дослідженні цієї естетичної категорії. Саме другий момент виявився домінантним у драмі “Франц фон Зіккенген”.

Удавшись до принципу історичних анало-

гій і описуючи повстання рейнських і швабських лицарів на чолі із Зіккенгеном, що відбувалося у добу “селянських війн” 1525—1527 років, Ф. Лассаль провів паралель з подіями Французької революції 1848—1850 років. Ця п’єса була критично оцінена К. Марксом і Ф. Енгельсом і на початку 30-х років XX ст. спонукала до аналізу цієї ситуації відомого угорського естетика Д. Лукача, зумовивши появу його статті “Суперечка про Зіккенгена між Марксом, Енгельсом і Лассалем”.

Принциповою особливістю драми, яка, власне, і спричинила бурхливі дискусії, стає осмислення феномену зрадництва, носієм якого є герой — лідер революційного руху. Зрозуміло, що такий акцент руйнував незмінні засади категорії трагічного, які визначили специфіку моделей Античності та Відродження, а зрештою — і “міщанської драми” Ф. Шиллера, що, незважаючи на зниження трагічного пафосу, тим не менш, існувала в межах установлених принципів категорії трагічного.

Ми зосередили увагу на фактичному лейтмотиві драми Ф. Лассаля, оскільки інтерес до феномена зрадництва, вочевидь, виявляв і І. Франко, зосереджуючись на більш складному її варіанті.

До цієї обставини привертає увагу й В. І. Мазепа, здійснюючи в контексті своєї моделі дослідження трактату “Із секретів поетичної творчості” своєрідний “потрійний аналіз”: поема письменника “Похорон” — стаття М. Зерова “Франко-поет” та Франкова стаття “Поет зради”. Напрямок осмислення останньої видається найбільш принциповим.

В. І. Мазепа зазначає, що “в ній Франко розглядає основні твори Міцкевича, передусім поему “Конрад Валленрод”, під одним кутом зору — як герої польського поета з різних причин стають зрадниками тієї справи, в якій вони беруть участь. Особливе роздратування автора статті, — наголошує український естетик, — викликає так звана патріотична зрада, найбільш повно змальована в поемі “Конрад Валленрод”, герой якої діє в таборі ворога, щоб звідти зруйнувати військові потуги і забезпечити перемогу своєму народу у його вільній боротьбі” [1, 148].

Виокремлення В. І. Мазепою саме цієї

Франкової статті видається показовим, оскільки її потенціал може бути активно задіяний у різних контекстах естетичної проблематики. Зокрема, звернення І. Франка до вкрай складної моделі феномену зради значно розширює межі аналізу категорії трагічного.

З одного боку — концептуальна логіка письменника дозволяє розглянути особливості модифікації трагічного у героїчне, а з іншого — певною мірою передбачає ті наголоси, що вже в умовах постмодернізму актуалізуватимуть проблеми “антитрагічного”, “атрагічного” та ін.

Водночас стаття “Поет зради” стимулює до осмислення і певних аспектів феномену художньої творчості, передусім — питання професійної етики митця. Загальна тональність Франкової розвідки свідчить, що відоме твердження “мета виправдовує засоби” є для нього неприйнятним по суті, проте це неприйняття, вочевидь, набуває ще більшого загострення, якщо виправдовувати зраду береться поет.

Останній висновок І. Франка, що на ньому акцентує увагу В. І. Мазепа, наразі не потребує коментування: “зрада представлена не як якась провина чи злочин, як заперечення етичного почуття, але часто як геройство, часом навіть як ідеал, оскільки породжений найвищими патріотичними поривами. ... Сумним мусить бути стан народу, який такого поета без застережень вважає своїм найбільшим національним героєм і пророком і щораз нові покоління годує затруєними плодами його духу” [1, 149].

Ще один аспект трактату “Із секретів поетичної творчості”, який посідає особливе місце в контексті естетичного проекту письменника, стосується проблеми естетичної свідомості. Слід зазначити, що І. Франко в той чи інший спосіб звертається до її трьох засадничих складових — естетичного почуття, естетичного смаку та естетичного ідеалу. Щодо двох останніх — вони зазвичай постають тільки у зв’язку з іншими проблемами, які розглядаються дослідником, натомість явище естетичного почуття стає предметом прискіпливої уваги письменника, а отже виокремлюється ним у розділ трактату.

Такий вибірковий підхід, на нашу думку, можна пояснити особливим інтересом теоретиків і практиків мистецтва до естетичного почуття, що в умовах останніх десятиліть XIX ст. простежувався на гуманітарних теренах (Аллен Грант, М. Нордау, О. Уайльд, Е. Золя та ін.).

Слід також наголосити на факті показової зміни акцентів у її осмисленні, який зумовив очевидний пріоритет “нижчих”, чи “фізіологічних”, почуттів — нюху та смаку.

Саме тому структуру підрозділу “Роль змислів у поетичній творчості” І. Франко вибудовував у відповідній послідовності: від нижчих (з особливим наголосом на почутті нюху) до вищих — зір, слух, дотик, що відкривали йому можливість звернення ще до однієї важливої проблеми естетичної теорії — видової специфіки мистецтва.

Можливо, цьому аспекту трактату “Із секретів поетичної творчості” було б доцільно присвятити окрему розвідку, проте зупинимось тільки на одному моменті, який, не перекриваючи всієї потужності теоретичного аналізу, свідчить про певну суб’єктивність підходу І. Франка.

Фактично письменник зосереджує увагу тільки на трьох видах мистецтва — поезії, музиці та малярстві, проте здійснює своє дослідження у доволі своєрідний спосіб.

І. Франка не цікавить, так би мовити, самодостатність музики та малярства, відтак ці мистецькі різновиди розглядаються ним тільки в контексті його улюбленого мистецтва — поезії.

Осмислюючи формально їх природні особливості та специфіку, письменник здійснює своєрідний порівняльний аналіз. Важливо зазначити, що в обох випадках І. Франко прагне бути максимально об’єктивним, проте результати проведеного ним дослідження засвідчують значно більші виражальні можливості поетичного мистецтва.

Цікавими є аргументи, які наводить Іван Франко, аргументуючи свою позицію. Наведемо тільки деякі з них. “...поезія тим вища від музики, що при допомозі мови може панувати над цілим запасом смислових образів, які тільки є в нашій душі, може при допомозі тих

образів викликати безмірно більшу кількість і різноманітність зворушень, ніж музика” [3, 92]. Відмінність між поезією і музикою І. Франко розглядає на конкретних прикладах з творів Т. Шевченка, зокрема, зупиняється на створеній ним картині безсонної ночі, коли Шевченко “не чує нічого, крім власної нудьги”: “Поет... надто передає нам своє чуття, стан своєї душі під тиском вражень, передає не окремими словами, але самим колоритом, який він надав своєму малюнкові. Такий ефект для музики неможливий” [3, 94—95].

Не менш оригінальними є міркування Івана Франка стосовно поезії та малярства, які, зокрема, розгортаються навколо змислів, що “визначають” їх специфіку: “...коли малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо при допомозі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи..., то поезія апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі при допомозі слів, і до всіх інших змислів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може” [3, 104]. Проте чи не головним акцентом цієї частини Франкової розвідки стають його роздуми “про межі живопису і поезії”.

Висновки. І. Франко виступає рішучим опонентом концепції Г. Е. Лессінга, яка оприлюднена в його славнозвісному трактаті “Лаокоон” і вважається етапною у вивченні проблеми видової специфіки мистецтва. Ключовою в позиції українського письменника стає думка, що “...Лессінгова антитеза поезії і малярства не може вважатися вірною; хоч не в однаковій мірі, а все-таки обі галузі штуки простягаються в обох категоріях — простору і часу” [3, 105].

Вочевидь, розгортання повноцінної дискусії з цього приводу передбачає серйозний теоретичний аналіз засадничих тверджень концепції Г. Е. Лессінга, що, ще раз наголосимо, є вагомим внеском у розробку видової мистецької структури.

Проте, як уже зазначалося, ми звернулися до відповідних розмислів І. Франка задля доведення його доволі суб’єктивної позиції в цій частині трактату, що, фактично, зводиться до тези: поезія понад усе.

Однак робити наразі різкі закиди навряд

чи є можливим, адже непересічний дослідник І. Франко, котрий писав глибокі теоретичні розвідки, водночас залишався геніальним письменником, і цей письменник “втручався” в його наукові праці, тим більш, коли цьому “сприяв” матеріал розвідки.

До того ж у такій “теоретико-практичній пастці” опинявся не тільки І. Франко, а й, наприклад, Леонардо да Вінчі, що його “Трак-

тат про живопис” хибує на такий самий суб’єктивізм.

Відмінність полягає тільки в тому, що для українського письменника “мистецтвом мистецтв” є поезія (для І. Франка, що зауважують усі дослідники його творчості, поезія розуміється як література загалом), тоді як для італійського митця ним є живопис. Зрештою, і генії мають право на помилку.

Література:

1. *Мазепа В. І.* Культуроцентризм світогляду Івана Франка / В. І. Мазепа. — К.: ПАРАПАН, 2004. — 232 с.
2. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея / О. Уайльд // Уайльд О. Избр. произведения: В 2-х т. — М.: Художественная литература, 1960. — Т.1 — С. 29—235.
3. *Франко І.* Из секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Збір. творів: у 50 т. — К.: “Наукова думка”, 1981. — Т. 31. — С. 45—119.
4. *Франко І.* Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах / І. Франко // Франко І. Збір. творів: у 50 т. — К.: “Наукова думка”, 1981. — Т. 31. — С. 33—44.