

## ХРОНОТОПИ АВТОРСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ФРАНКОВИХ ДРАМ

*У статті розглянуті основні стратегії відтворення авторської ідентичності в драматургії Івана Франка, здійснене зіставлення його теоретичних поглядів на мистецтво драми та їх практичної реалізації.*

**Ключові слова:** драма, авторська ідентичність, І. Франко.

*В статье рассмотрены основные стратегии отображения авторской идентичности в драматургии Ивана Франко, осуществлено сопоставление его теоретических взглядов на драматическое искусство и их практической реализации.*

**Ключевые слова:** драма, авторская идентичность, И. Франко.

*In the article the basic strategies of author's identity's creation in Ivan Franko's dramas are studied; a comparison of his theoretical views on the drama and their practical implementation is carried out.*

**Key words:** dramatic art, author's identity, I. Franko.

Колись Діоген із ліхтарем шукав людину серед ярмаркового натовпу, а сучасне літературознавство вимушене шукати людину серед безлічі образів, характерів, носіїв, утілювачів ідеї, якими воно сповнилося унаслідок тривалого обстоювання пріоритету змісту. Формоборча ініціатива формалізувала аналіз твору, і запалювання все нових ліхтарів-концепцій у пошуку розчиненого у своєму слові митця цілком закономірне. Не всі з них нові, хоча точніше – у всіх них можна віднайти старіший інструментарій або трансформовані концепти попередників, через що шукач, прагнучи ідентифікувати власний напрям, змушений або послуговуватися виробленою до нього номінацією, або протиставлятися їй.

Ідентифікаційні «тяжіння» й «відштовхування», хоч і позначувані в різних галузях гуманітаристики відмінними поняттями (архетипи, конформізм, традиція/новаторство, епігонство...), належать, очевидно, до найважливіших засад людської діяльності, оприявнюючи її та своєю чергою визначаючи. Їх можна віднайти навіть в історії самих спроб установлення сутності ідентичності: заперечуючи метафізичну доцентровість ідентичності, постмодерна її концепція Ж. Дерріди, Ж. Дельоза або П. Рікера повертає самототожність до всетотожності, проголошеної ще античною атомістикою, що розклала все сутне на однакові складники, й утвердженої Ф. Шеллінгом у трансцендентальній філософії тотожності. Тим самим актуалізується проблема встановлення масштабу погляду, з якого визначається тотожність і відмінність одиниць літературного процесу. Абсолютизація наразі непродуктивна, натомість

доречним видається встановлення парадигми «точок дотику» між крайностями універсальної всетотожності та виняткової тожсамості [див.: 7].

Адекватне прочитання художнього твору як сутність концепції авторської самототожності викликає до життя крім інших проблему текстуальної реалізації авторської ідентичності, тобто встановлення у творі «двійника» митця, з яким він себе асоціює. Її вирішення, як й інших з окресленого кола, потребує залучення позатекстового матеріалу, оскільки їм «властиві методологічна орієнтація на автора, та адекватне його критико-інтерпретаційне розуміння, обстоювання таланту як вищого рівня творчості з його правом на самореалізацію, захист і розуміння її художньої специфіки» [6, с. 367]. Однак необхідними видаються також певне обмеження розглядуваної авторської постаті, її наукова редукція з огляду на вибірковість художнього зображення, урахування еволюційності авторської свідомості, коли мова йде про обсягові твори, або ж її «зрізу», зафіксованого творами короткими.

У цьому сенсі активується й проблема вираження авторської ідентичності у творах різних родів, з яких найбільш складною видається драма. За Г. Гегелем, драма «повинна видалити все зовнішнє з того, що відбувається, і на його місце причиною й дієвим ґрунтом поставити самосвідомого та діяльного індивіда. Адже драма не розпадається на ліричний внутрішній світ, протиставлений зовнішньому світові, а подає внутрішній світ і його ж зовнішню реалізацію» [1, с. 540]. Такий погляд зумовлюється вихідною установкою філософа, що «драма має сумістити в

собі обидві ці сторони»: епічну і ліричну [1, с. 540], або, як він їх називає далі, зовнішню і внутрішню. Позиція Гегеля відображає прагнення систематизувати концепти нормативної естетики й тим самим зняти її схоластичність, проблема якої загострилася з кризою класицизму й не була задовільно розв'язана в межах романтизму. Разом з тим, у Гегелевій літературознавчій естетиці з твору, незалежно від його родових ознак, послідовно зникає автор, отримуючи роль доволі абстрактного неперсоналізованого генія.

Інша справа – на півстоліття пізніша естетико-літературознавча система І. Франка, у якій автор – не лише геніальний першопоштовх-інструмент, а й індивідуалізований чинник сутнісного постання твору, що продовжує визначати його риси й у подальшому автономному бутті. Принаймні так слід висновувати з визначених І. Франком завдань літературної критики: «Поучати авторів, навіть молодих: так маєте писати, туди маєте йти. На се звертати увагу, а того вистерігатися, – не наша річ. Нехай автори самі працюють над собою, самі розвивають свій талант, самі шукають собі таких стежок, які найвідповідніші їх талантові, – се, впрочім, і без того звичайно так діється» [11, с. 215]. Саме «розчиненість», «залишений слід» автора у творі дає можливість здійснювати поетологічний аналіз, визначати неповторність стилю, новаторство, що є свого роду «внутрішнім», зіставним із «зовнішнім», яке піддається творчій переробці. З цього погляду виразним є аналіз Шекспірового «Гамлета», здійснений І. Франком у передмові до редактованого ним перекладу П. Куліша:

«Можна вважати безперечним фактом, що Гамлет є найбільше суб'єктивна фігура з усіх, які сотворив Шекспір. Його вустами поет висловив багато такого, що пекло його власну душу, та й написана була ця драма під впливом фактів, що дуже глибоко мусили зворушити душу і фантазію Шекспіра. Згадаймо поперед усього, що ще 1585 р. вмер його одинокий син Гамлет; пам'ять про нього могла зробити у поета бажання не тільки обробити стару трагедію про Гамлета, але надто надихати її героя всім найкращим і найглибшим, що жило в його власній душі.

<...> Гамлет є чим собі хоче, але не історичною трагедією з датської минувшини. Всі оті книжкові та історичні ремінісценції були для автора мов купа хворосту, з котрої тільки геній може зробити огнище, що горить і світить віки-віками. До всіх тих фактів, натяків, ремінісценцій треба було ще чогось – найважливішого, щоб із них міг повстати «Гамлет» – треба було портрета власної душі поетової, портрета геніальної людини, що, вдаючи, безумного, під маскою безумства тим яркіше виявляє свою геніальність.

<...> у славнім монологу «Чи бути, чи не бути» поет майже цілком забуває, що се говорить принц; слова виходять немов із уст підданого, що мусив «весь вік терпіти муки / І насміхи, гніт сильних і знущання / Гордині, біль одіпханутого серця, /

Загарливість закону, підлість суддів / І ту зневагу, що заслуга мовчки / Приймає від нікчемних» (стор. 72).

Відразу ясно, що се не Гамлетові слова, не вплив драматичної ситуації, а стогін власного серця поета» [12, с. 162-165].

Це розлоге цитування частини передмови «П. Шекспірове оброблення» демонструє еволюцію естетичної думки: розвиваючи Гегелеву тезу про внутрішні й зовнішні чинники дії в драматичному творі, І. Франко активізує роль автора в побудові формули їх відношення, указує на можливість ідентифікації постаті митця навіть у найбільш «відчуженому» роді літератури. Драма, хоч і складена думками дійових осіб, лишається авторським продуктом, несе його слід, відбиток, утілення, які можна простежити не лише на формальному рівні стилю/манери/поетики, а й в усій тканині твору. Змістові шаблі вибору дії, часової та просторої локалізації, проблемно-ідейне окреслення конфлікту, його подієво-сюжетна конкретизація та, звісно ж, персонажі – носії ідей – усе це матеріал для встановлення й авторської самототожності, і його ідентичності з конкретною дійовою особою твору, що й засвідчує зокрема проведений І. Франком аналіз.

Опозиція «внутрішнє/зовнішнє» в естетиці І. Франка отримує нове звучання: тут здійснюється вже вихід за межі власне твору як тексту, звучать ідеї, суголосні історичні поетиці, компаративістичні, розкривається механізм постання художності, що пізніше дасть основу й зокрема концепції хронотопу М. Бахтіна. Аналізуючи «всі оті книжкові та історичні ремінісценції», що «були для автора мов купа хворосту», І. Франко бачить їх зовнішніми не лише для героя Шекспірової драми – вони зовнішні для авторської свідомості, для твору в цілому, для реципієнта. Будучи частиною історичної пам'яті, передбачувано спільною для автора й читача, вони лишаються відокремленими від твору джерелами додаткової інформації, зовнішніми обставинами, хронотопами, у яких розкривається внутрішній світ і героя, і автора.

Опозиція «зовнішнє/внутрішнє» породжена передусім засадами просторового мислення в людській свідомості, а її існування й можливість відповідної інтерпретації засвідчують спільність мислення автора й реципієнта. Тому не зайвим буде вказати, що вихідні положення логіки й естетики Г. Гегеля, естетики І. Франка [див.: 3], діалогізму й теорії хронотопу М. Бахтіна [див.: 4] ґрунтуються на встановленій І. Кантом сутності категорій «час» і «простір» як апіорних форм людського мислення, навіть попри артикульоване цими вченими неприйняття його філософії. «Час є апіорна формальна умова всіх явищ узагалі. Простір як чиста форма всякого зовнішнього споглядання охоплює, як апіорна умова, лише зовнішні явища. Натомість час, – оскільки всі уявлення, хоч мають вони за предмет зовнішні речі, хоч ні, належать самі по собі, як означення душевності, до внутрішнього стану, а цей внутрішній стан належить до формальної умови

внутрішнього споглядання, тобто до часу, – то час є апріорною формою всіх явищ загалом: безпосередньою умовою внутрішніх явищ (нашої душі), а відтак, опосередковано, – також і зовнішніх» [2, с. 64]. За Кантом, часове мислення виявляється при спостереженні людиною змін у власній душі, а просторове – при мисленому виході за межі власного тіла, «адже [для того], щоб певні відчуття були віднесені до чогось поза мною (тобто до чогось у іншому місці простору, ніж те, де я знаходжуся), і щоб я міг уявляти їх як [такі, що перебувають] поза і *поруч* одне одного, себто не лише як різні, але й як [розташовані] в різних місцях – для цього уявлення простору має вже лежати в основі» [2, с. 58]. Іншими словами: мислити щось поза собою – значить мислити просторово, мислити щось у його змінах через зміни власної душі – значить мислити часово. Звідси, мислити в хронотопах – значить мислити щось поза собою й у змінах, у чотирьох взаємозалежних координатах, зіставлення яких з географічними й історичними координатами є не обов'язковим, факультативним.

Будуючи хронотопи драми, автор вирішує безліч завдань просторового й часового характеру, адже кожна художня інтенція, що її у вишівському дискурсі зазвичай передають словами «подумати за когось із персонажів», є складним плетивом конвергенцій і дивергенцій. Крім того, конфліктна антиномія як художньо-змістовий вузол драми безпосередньо засновується на осмисленій просторовій «іншості», а її конфліктний розвиток – на змінах, отже, на часовому мисленні.

Вагомим питанням у цьому сенсі є текстуальне збереження й утілення тожсамості автора драматичного твору, а також можливість її адекватного встановлення й інтерпретування, адже, за тим же Г. Гегелем, «оскільки в драмі дія проходить перед нами на наших очах у своїй чуттєвій реальності й індивіди говорять і діють від власного імені, то може здатися, поет має зовсім відійти тут на задній план – ще більше, ніж в епосі, де він принаймні виступає як оповідач, повістуючи про здійснені події. Але це припущення правильне лише у відносному сенсі» [1, с. 559]. Відносність цього сенсу вже була продемонстрована Франковим аналізом «Гамлета».

Сам І. Франко як автор драматичних творів демонструє декілька стратегій самоідентифікації, відмінних як за його роллю, так і за ступенем їх інтерпретабельності та диференційованих унаслідок пошуку проміжних ланок між зазначеними на початку статті крайнощами.

Історична драматургія І. Франка належить до його ранніх творчих спроб і сповнена того самого «історичного хворосту», з якого молодий автор намагався викласти належне вогнище. П'єси «Jugurta», «Славою і Хрудош», «Три князі на один престол» несуть явну печатку авторської невправності, передусім сценографічної: досить поглянути на калейдоскоп місць дії, що змінюються чи не кожної яви. Натомість акти п'єс по-

шкільному відображають етапи конфлікту, що його автор віднаходить в історичному або легендарному сюжеті. Проте цей конфлікт «зовнішній», штучний і тому нездатний вести дійство, справжнім локомотивом дії є сюжет. Авторіві лишається коментувати події, узгоджувати їх у хронотопі твору, лише де-не-де виявляючи власне захоплення сюжетом. Так, усі ремарки драми «Три князі на один престол», як і належить, складають констативні беземоційні речення, але захоплений автор (підкреслимо: драматичного твору, призначеного для постановки на сцені Львівського університету, яка й була здійснена студентським аматорським гуртом у березні 1876 року) і в них не може стримати власної фантазії. Досить простежити за хронотопом кульмінаційної четвертої яви третьої дії:

«Обширна долина, кругом гори, оброслі лісом. Ратибор, військо в рядах і народ вооружений. В глибині сцени видко брами столиці» [9, с. 40].

«Отвиряється ширша сцена – вид на цілу долину. На одній її стороні, у підніжжя гори, борба. В замішанні чути голос Ратибора: «Наперед, товариші! Держіться кріпко! Ще хвиля – а пирснуть їх ряди!». Галас, брязк оружжя, зоки ранених. Воїни входять» [9, с. 42].

«З противного боку, з другої гори випадає новий відряд ворогів і кидається на ратоборців. Крик, борба затята. Ратоборці починають мішатися. Гурма селян, уступаючи, входить на сцену» [9, с. 43].

«В тій хвилі ззаду новий відділ ростиславців випадає і вдирається майже в середину ратоборців. Заразом отвиряється брама города в глибині сцени, Ростислав з новими відрядами виступає і кидається на війська Ратибора. Крик страшний, замішання, вітер зривається і підіймає хмару пилу. Ростислава видко межі рядами продираючогося ко Ратибору, а кінці все криється в поросі. Хвилю ще сцена остає одверта, потім спускається заслона» [9, с. 44].

Навіть І. Кочерга, маючи доступ до найвидатніших сценічних можливостей, у найепічніших картинах «Свічиного весілля» був скромніший за молодого драматурга аматорського студентського театру. Зробивши ставку на видовищність і не змігши насити дією діалог, І. Франко закономірно отримав у результаті доволі слабку п'єсу, що має «деякі похибки і невикінченості, особливо ж мало дії» [цит. за: 9, с. 362].

Удосконалення драматургічної майстерності приводить І. Франка до розвитку стратегії драматичного авторського відсторонення. Її виявами слід вважати обидві редакції «Рябини», засновані на сюжетах народних пісень «Украдене щастя» і «Кам'яну душу», переробку з Кальдерона «Війт Заламейський», казковий «Сон князя Святослава», інші твори. Поступово автор спрощує ремарки, описи інтер'єрів і пейзажів, урівноважує хронотопи яв і актів, тим самим усе більше віддаляючись від подій твору. Показово, що всі перераховані твори так чи так мають

хронотопіку, відмінну від історико-географічних реалій Франкового життя: дія «Украденого щастя» віднесена до 1870 року, «Майстер Чирняк» і «Будка ч. 27» розповідають про життя робітництва, «Рябина» – селянства, історичні твори в цьому сенсі коментарів не потребують.

Натомість дія комедії в трьох діях «Учитель», хоч і «діється в глухій гірській селі в наших часах» [10, с. 65] (формулювання, подібне до «Рябини»), проте стосується проблем інтелігенції, учительства, що дає підстави вважати її близькою авторові. Назва твору в першодруці «*Quem di odere...*» (алюзія до латинського афоризму «*Quem di odere pedagogum fecere*» – «Кого боги незлюбили, зробили педагогом») точніше передає його зміст, проте для прем'єри автор мусив назву спростити, наблизити до глядача.

Спорідненість образу Омеляна Ткача з автором не викликає сумнівів ще з представлення дійових осіб: «учитель, літ 35, високий, худий, покашлює, з чорною бородою і окулярами» [10, с. 65]. Цьому сприяє й хронологія твору: оскільки «між другою і третьою діями минають три роки» [10, с. 65], то наприкінці твору Омелян має вже тридцять вісім років, а твір «датується орієнтовно груднем 1893 р. – першою половиною 1894 р. на підставі згадки про п'єсу в листі І. Франка від 6 грудня 1893 р. до театральної секції «Руської бесіди», а також за відомостями про прем'єру» [10, с. 431]. Подальший розвиток сюжету й конфлікт твору лише поглиблюють переконання в тому, що цей твір є реалізацією другої авторської стратегії самоідентифікації – установа сислових асоціацій із героєм власного твору. При цьому прозора тотожність образу учителя Омеляна Ткача автором нашттовхує на думку проведення таких аналогій і в інших п'єсах.

Драматичний образок в одній дії «Послідній крейцар» і сцена «Чи вдуріла?» – виняткові твори в драматичному доробку І. Франка, оскільки переносять дію в хронотоп сучасного авторові міського готелю, що спокушає вбачати в їх героях авторські риси. Описи Євгенія та Юліана схожі: перший з друзями охарактеризовані як «молоді, елегантсько убрані мужчини» [9, с. 49], другий – як «молодий, вродливий панич» [10, с. 378]. Привертає увагу також зацікавленість І. Франка обома сюжетами: тему драматичного образка він спершу намагався віддати в поемі «Історія мідяного крейцара» (незавершений), а потім утілює в оповіданні «На вершку» 1880 р. (на основі чого М. Возняк датує п'єсу 1879 р.); тема сцени «Чи вдуріла?» розроблялася поетом у незавершеній (незбереженій повністю?) поемі «Сося» ще на початку 1880-х, а сама п'єса в першодруці датується 4-5 липня 1904 р. [10, с. 435]. Та все ж ці твори відображають хіба що перехідний етап становлення другої стратегії авторської самоідентифікації та не дають підстав однозначно асоціювати їх автора з героями.

У випадку Євгенія на цю думку нашттовхує початок поеми «Історія мідяного крецара», що

уринається діалогом ліричного героя з монетою, яка збирається розповісти власну історію. Можна припустити, що автор збирався передати функцію наратора персоналізованому персонажеві й тим самим віддалитися від епічного повісткування. Між тим, зміна початку й фіналу сюжету в оповіданні «На вершку» (Євгеній кінчає життя самогубством, а не віддається поліції) дозволяє припустити, що І. Франко замислювався над умотивованою, а може, і власною поведінкою в посталих обставинах, проте остаточно себе з героєм одноактівки не отожднював.

Тема самогубства (як не згадати «Зів'яле листя»?) присутня й у сцені «Чи вдуріла?», проте тут гине героїня Каміла, а Юліанові ж дістається геть неприємна місія мотиватора суїциду. І з цього погляду та з урахуванням біографічних даних автора зіставляти його з героєм підстав немає.

Узагальнюючи й підсумовуючи, можна вказати, що романтична захопленість молодого І. Франка могла викликати натяки на його самоідентифікацію з героями цих п'єс, проте навіть незначна інтерпретація вказує на сумнівність першого враження й неможливість визначення в цих творах другого з визначених типів стратегій.

Третя стратегія авторської самоідентифікації реалізована І. Франком у віршах-діалогах, які за родовою ознакою також слід кваліфікувати як драми, на що вказують і довідкові джерела: «можливості Драми найповніше розкриваються завдяки сценічному втіленню, грі акторів, призначені для колективного сприймання, хоч практикуються і драми для читання – невеликі за обсягом діалогічні твори з напруженим сюжетом» [5, с. 297]. Власне драматичних віршів-діалогів у творчості І. Франка чотири: «VI. Анні П.» із циклу «Знайомим і незнайомим», «II» із циклу «Вольні сонети» (обидва зі збірки «З вершин і низин»), «XIII» із циклу «Паренетікон» збірки «Мій Ізмарагд», «Ой матінко люба, єдина моя...», «Пані Февросія (Наслідуване)» із циклу «Із злости дня. Із тридцятиліття 1878-1907» збірки «Давне й нове». Крім того, своєрідну діалогію-діалог складають перші вірші збірки «Мій Ізмарагд» – «I. Поет мовить» і «II. Україна мовить» (цикл «Поклони»).

Ключовою особливістю Франкових віршів-діалогів є дидактизм, тому це скоріше сократичні діалоги, аніж більш звичні для нашої сучасності плюралістичні. Тут висловлені співрозмовниками дві протилежні думки спрямовуються в одну ціль, і читач ведеться наперед визначеним шляхом доведення однієї з них. У першому з названих віршів мати намагається відмовити доньку від ранньої роботи в полі: «Ей, доню, доню, бач з півночі / Чорная хмара валом точить, / Чорная хмара, буйна злива – / Що ж зробиш в полі, нещаслива?» [8, с. 93]. Їй відповіддю є своєрідна програма самого І. Франка, у якій відчуваються й алюзії до його «Веснянок»: «Я не боюся хмаризливи! / Що мені вітер той бурхливий? / Я про ті тучі сміло-сіло / Буду робити чесне діло. / Нехай і повинь валом бухне, / Моя відвага не потухне, /

Знесу я всяку злую долю, / Та не покину праці в полі. / Робити буду без упину / І перестану, як загину» [8, с. 93].

Однак і слова матері теж звучать як приналежні І. Франкові. Авторська стратегія самоідентифікації виявляється наразі у виявленні власних сумнівів і пошуку відповіді на них. Поет немовби сперечається із собою, доводячи правильність вихідної установки передусім собі. Ще помітнішою ця стратегія є в другому з «Вольних сонетів» та в діалогі-діалозі «Поет мовить / Україна мовить» – драматичних віршах громадянської тематики. До них можна віднести й сатиричну замальовку «Пані Февросія (Наслідуване)», хоча щодо неї твердження про

специфіку авторської самоідентифікації потребує уточнення.

Таким чином, у драматичній спадщині Івана Франка виявлено принаймні три стратегії авторської самоідентифікації, реалізовані в трьох відмінних за змістом групах творів. Авторське відчуження, асоціювання з героєм і тотальний дидактизм вірша-діалогу Іван Франко вибирав, очевидно, з огляду на безліч умов (суб'єктивної значимості тематики, часової, просторової віднесеності до сюжету тощо), однак є суттєві підстави бачити в цьому виборі системність, а отже, і застосувати цю концепцію-ліхтар для пошуку справжньої людинимитця, розчиненого у власному слові.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель ; [под ред. М. Лифшица]. – Т. 3. – М. : Искусство, 1971. – 624 с.
2. Кант І. Критика чистого розуму / Іммануїл Кант ; [пер. з нім. і прим. І. Бурковського]. – К. : Юніверс, 2000. – 503 с.
3. Козлов Р. А. Індуктивна естетика Івана Франка – спроба «подолання Канта»? / Р. А. Козлов // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. – Луганськ, 2011. – Вип. 3 (214). Філологічні науки. – Ч. 1. – С. 125–134.
4. Козлов Р. Трансцендентальна естетика та хронотопний аналіз / Роман Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики : [зб. наук. праць]. – Вип. 34 / [редкол. : Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.]. – Ч. 2. – К. : Твім інтер, 2009. – С. 139–147.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. – Т. 1 : А–Л / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – 608 с.
6. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. – Т. 2 : М–Я / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – 624 с.
7. Самоготожність письменника. До методології сучасного літературознавства / [відп. ред. Г. М. Сивокінь ; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка]. – К. : Українська книга, 1999. – 157 с.
8. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко ; [Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 1 : Поезія. – К. : Наук. думка, 1976. – 503 с.
9. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко ; [Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 23 : Драматургічні твори. – К. : Наук. думка, 1979. – 392 с.
10. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко ; [Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 24 : Драматургічні твори. – К. : Наук. думка, 1979. – 448 с.
11. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко ; [Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 30 : Літературно-критичні праці (1895–1897). – К. : Наук. думка, 1981. – 720 с.
12. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко ; [Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 32 : Літературно-критичні праці (1899–1901). – К. : Наук. думка, 1981. – 519 с.