

перемоги, отже, без Бога світ був би недосконалим, антилюдяним. Безперечно, елемент певного моралізаторства присутній у цій концепції. Але відстоювання високої моральності засобами художнього слова – важлива властивість творчості тодішньої світової мистецької еліти. Свої відповіді на болючі питання “що таке людина” і “в якому світі їй жити” І. Франко давав в умовах посилення філософських і релігійних пошуків у тогочасній світовій інтелектуальній думці.

Отже, творчість І. Франка, й зокрема його мала проза 1900-х років, перебувала в полі тяжіння закономірного процесу переходу від однієї художньої парадигми, яка визначала особливості літератури XIX ст., до іншої – нової, модерністської у своїй основі. І. Франко жив і працював на межі епох, в його текстах з усією наочністю відбилися характерні властивості перехідного періоду, коли у творчості митців поєднувалися ознаки різних філософсько-художніх систем. За масштабами своєї діяльності і за силою впливу на сучасників І. Франко сам був цілою перехідною епохою в нашій літературі. Його метою було вивести українську культуру на загальноєвропейські й загальносвітові обрії.

Література:

1. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Пост-модерна інтерпретація. – Львів, 1997.
2. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3-х томах, 4-х книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
3. Мережинская А. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-х –90-х годов XX века. – К., 2001.
4. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників XX ст.: Навч. посібник: У 2-х ч. – Луцьк, 1999. – Ч. 1: Українська література.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К., 1999.
6. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – 2-ге вид., доп. і перероб. – Івано-Франківськ, 2002.
7. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
8. Хализев В. Теория литературы. – Москва, 1999.

Рая Тхорук (Рівне)

Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читацького досвіду й творчості

Читацький досвід – це перш за все інтерпретація, що засвідчує точки зацікавлення, на які спрямовані зусилля зрозуміти, аксіологічно значущі поля. Про читацький досвід можна судити лише покладаючись та осмислюючи наявні інтер-

претації. Стосовно творчості І. Франка дослідник почасти перебуває у вирашному становищі, адже багатолітність таланту вченого, що виявив себе у царині літературознавства, театральної критики тощо, забезпечує різножанровими текстами, які дають змогу хоча б в основних рисах окреслити акценти “добротного” драматичного тексту, ідеального варіанту. Оскільки писання драм – теж своєрідна інтерпретація, можна долучити й цей матеріал. Однак він якісно іншого рівня. Адже йдеться про паралельність, змагальність, спробу “переграти” взірцеві моделі. Тому набуває значення “пам’ять жанру”, поборювання деяких структур, їх “слід” у художніх текстах, розмежування раціонально-критичного й літературного дискурсів. Аналізуючи творчість І. Франка, доречно поростежити, як прорахунки драматичних творів сучасників, декларовані приписи у критичних замітках та літературознавчих студіях визначають творчі інтенції письменника.

Усі Франкові тексти можна поділити на групи відповідно до жанрової системи тогочасної української драматургії: історизовані, міфологізовано-історичні драми – їх жанр автор визначає як “драма”, “драма-казка” (“Ахілл” (текст відсутній), уривок із віршованої драми з часів раннього християнства у Римі, “Jugurta”, “Три князі на один престол”, “Славою і Хрудош”, “Сон князя Святослава”, “Кам’яна душа”) (1); комедії та мелодрами на сучасні теми (“Послідній крейцар”, “Konkury pana Chwyndiuka”, уривок віршованої драми “Із дитиною малою...”, “Чи вдуріла?”, “Рябина”, “Учитель”, “Украдене щастя”, “Майстер Чирняк”, “Будка ч. 27”) (2) та твори із явним ухилом в абстрактне узагальнення та яскраву умовність (“Східне питання”, “Жаби”, “Суд святого Николая”) (3). Поза класифікацією залишилася переробка “Війт заламейський” (1896) та згадувані самим І. Франком в оглядах переклади опереток із Офенбаха, Раймунда та інших, зроблені для потреб трупи “Руська бесіда” і втрачені на сьогодні. По суті, наявні дві хронологічні точки активної драматичної творчості, що свідчить про спалах зацікавленості у цьому напрямі: 1873–1879 та 1893–1896. Кожен із цих періодів характеризується деякими тематично-жанровими домінантами, тобто можна ствердити, що погляди І. Франка на драму зазнавали змін. Подана класифікація демонструє відхід від історизованої драми, зорієнтованість письменника насамперед на інший за характером змістовий матеріал. Яскрава театральна умовність, якщо порівнювати “Східне питання” чи задум “Жаб” (сімдесяти-вісімдесяти) із “Рябиною” та “Судом святого Николая” (1893, 1895), поступається алегорії та символу; документальна історичність теж ніколи не була пріоритетом в інтенціях письменника. Відповідно до багатьох критичних заяв домінантою другого періоду стають сучасні теми, звернення до комедії, все ж своєрідність письменницької манери забезпечує авторський акцент у персонажній структурі на постаті протагоніста, який виявляє себе у просторі морально-соціального експерименту (героїчна іпостась).

Студії над античною літературою, що визначили формування поняття власне драматичного тексту, послужили і взірцевою моделлю щодо композиції, і точкою відштовхування. Дослідження драматургії І. Франка літературознавці здебільшого розпочинають від опису контексту творчості [4], [3], критики [4] або лектури [8].

М. Пархоменко слушно розпочинає із з'ясування особливостей університетських курсів, які І. Франко засвоїв. В обшир його зацікавлень потрапляє передусім антична література: “Аякс”, “Електра”, “Антігона” Софокла, “Менехми” Плавта, драми Еврипіда. Студент І. Франко відвідував семінари Огоновського, Черкавського, Венцлевського. “Читання та переклади творів старої літератури були ніби однією половиною певної цілості творчих змагань і планів письменника, другою половиною яких була творча розробка в драмі і поетичних жанрах мотивів та сюжетів, зачерпнутих у літературній старовині” [10: 15]. Розуміння, яким повинен бути герой драми, ймовірно, теж формується під впливом класичних текстів (і німецьких критиків, зокрема Лессінга): характер героя повинен визначати основну подію та перебіг сюжету. Окреслюючи жанрові особливості комедій І. Франка, Р. Кирчів писав: “Драматизм зображеного в комедіях Франка життя, логіка дії і характерів цілком природно зумовили майже трагічні фінали цих творів” (курсив наш. – Р. Т.) [4: 94]. “Сильно відчутний трагічний елемент” навіть у комедіях може свідчити про те, що розуміння драматичного формувалося під впливом давньогрецьких трагедій, і відповідно залишає відбиток на усій творчості, однак в час другого спалаху драматичної творчості потреба у викривальній сатиричності, у зображенні вад соціального порядку (ідеологічність) бере гору – і стає ще одним змістовим центром композиції. Тобто у Франкових текстах їх переважно три: герой – антигерой – якась громада. Протагоніст може виступати і як жертва, і як герой. В іпостасі жертви наголошуватимуться особисті чесноти (гідність), в героїчній – громадські, утвердження нових моральних основ. Гендерну рівнозначність постаті чоловіка й жінки наснажуватиме юнацьке захоплення І. Франка грецькими героїнями, зокрема образом Антігони, яке легко відчитується із рецензії на переклад П. Ніщинського (1883): “Велику правду сказала ти, чесна, нещаслива дівчино! Отсі неписані, божеські закони, в ім'я котрих ти потоптала царський указ, вони хоч і вічні, і тверді, та промовляють з повною силою тільки до чистих серцем” [9: т. 26: 314]. Чинити за законами справедливості і природи (“божеські закони”) – ось припис для Анни, попаді Марусі, Святослава, Омеляна Ткача, Казиброда.

Порівняймо дві цитати, які, на нашу думку, містять пояснення, чому перший спалах драматургічної творчості відбувається під знаком Ф. Шиллера, ймовірно його “Розбійників”. “...Той пишний розцвіт німецької літератури являється нам якоюсь тихою, прозрічастою струєю, котра пливе хоч і в однім напрямі, та все-таки осібно, не зміщуючися з розбурханим, каламутним потоком дійсного політичного життя Німеччини. [...] Без сумніву, Шіллер був з усіх тодішніх великих писателів німецьких найбільше чуткий на болі і потреби живих, сучасних людей... А прецінь, після двох перших знаменитих проб він відвертається від сучасного життя і починає велику вандрівку по перелогах минувшини всіх європейських народів” [9: т. 27: 119]. І: “У нас нема літератури”! ... Се щось таке, що твориться ні на землі, ні в воздуху, ні в воді, щось відірване від життя, від мислі, від сучасних інтересів, що постає і гине, не будучи в нікім цікавості, ні охоти, ні співуділу, а хіба рівнодушне здвигнення плечима” [9: т. 26: 155]. Ці висловлювання І. Франка розділяє

часова відстань майже в десятиріччя. Схожа риторика, лише співвіднесена то із німецькою, то із українською літературою. В обох випадках відхід “від сучасних інтересів” тлумачиться як перебування у паралельній реальності, як недолік, на тлі якого вивищується іншими підходами рання драматична творчість Ф. Шиллера. Особливо дражливою виявляється ідея звільнення народу, пригніченого чужою тиранією. Вона у молодого І. Франка ународнюється, вивіряється слов’янськими джерелами і відповідно під впливом В. Ганки й літописів насажується мотивами братовбивчої війни.

Коли розглядається драма “Вільгельм Телль”, критик, як і в більшості літературознавчих розвідок, докладно зупиняється на фольклорних джерелах та міфологічних тлумаченнях. Намагаючись пояснити різницю між християнізованими і народними колядками, І. Франко нагадує про міркування Ф. Шиллера над своєю й Гетевою поезією, які він назвав наївною та сентиментальною (рефлексійною). Для українського письменника у цьому полягає різниця між двома родами літератури (поезії) [9: т. 28: 23]. Характер цієї аналогії більш значущий, аніж видається на перший погляд. По-перше, це побіжне зауваження, ото ж, йдеться про авторитети. По-друге, розмежування між наївною та сентиментальною творчістю, зберігаючи описану структуру, І. Франко повністю переносить на фольклорні царини, а не використовує їх, щоб розділити сфери писаної та усної літератури. По-третє, творчість Ф. Шиллера в аналогії заступає “народні” коляди. Назагал, і взірцевість фольклору, і бажане зближення із реаліями дійсності (тема, моделювання середовища) задає саме творчість німецького поета.

Передусім ідеться про “слід” неабиякого захоплення письменника у 70–80-ті роки Шиллеровими драмами, а саме ідеєю народного визволення. “Зерням” цього руху до сучасного стає характер зображення розбійничого і богемного оточення К. Моора в “Розбійниках”. Жваві, фактурні діалоги, орнаментовані піднесеними тирадами й солонуватими, а то й грайливо-приперченими дотепами залишають слід у ранніх драматичних пробах І. Франка. Досить подати кілька реплік селян із “Славоя та Хрудоша”: “А що ж нам неволя? Робити, правда, мусимо, як давніше, – але ж бо й печені потята нам з неба певно не злетять! А тії враги, – знай, же вони ще далеко менше нас здирають, як твої давні захвалювані князі і бояри!” [9: т. 23: 260]. Або із “Посліднього крейцара”: “Практичний чоловік наш Симон та й годі! Корабель тоне – шури втікають. А сей шур хитрий. Адвокат з нього буде прехороший” [9: т. 23: 60]. Урешті, найпомітніший “слід”, що тягнеться через “Три князі на один престол”, “Югурту” аж до “Сну князя Святослава” та “Кам’яної душі”, лишається у способах моделювання розбійничого середовища, його багатоголосі, у вишуканій шляхетності (а водночас і вражаючій жорстокості) ватажка, у демократизмі цієї групи. Нуртування різноспрямованих інтересів, таємні угоди, заздрість та вичікування, щирість та підступність показує таку масу важко керованою, а ватажка – політиком і трибуном. Тобто письменник зберігає і персонажну структуру й кілька сюжетних ситуацій, що стосуються розробки масової сцени. Щоразу І. Франко розігрує сцену вільного, як на віче, вибору своєї участі у справі. Зокрема,

якщо у “Кам’яній душі” опришки покинули Марусяка, повіривши у його зраду і через небезпеку появи мантадора, то у “Сні князя Святослава” вони відкрито стають на підтримку князя. Це “мінлива хвиля”, що може стати опорою, а відбігши, приректи на поразку.

Привертає увагу й характерологія героя: він маргіналізований суспільством, великим світом; опинившись у “новому” для себе соціальному середовищі, намагається його ушляхетнити, він потрібен не лише у цьому замкненому світі, а й у великому, тому ніби повертається туди. За Н. Фраєм, у цьому ряду стоятиме не лише Хрудош, Овлур, Святослав, а й Омелян Ткач, Михайло Гурман. Це постать, що прийнятна і для романсової, і для сатирично-комедійної структури.

Письменник ще в “Югурті” поруч із таким героєм ставить персонажа із “мінливим” політичним обличчям, творить ситуацію подвійної зради, неправедних шляхів праведного діла. Вони породження амбівалентності розбійничої теми (“Югурта”, “Славою і Хрудош”, “Сон князя Святослава”, “Кам’яна душа” та ін.). Ворог виявляється таємним другом, і навпаки. “Відкриття істини” часто лише момент впізнання особи (хоча б глядачем). Він не набуває глибини філософської проблеми пошуків сутності людської природи і межі можливого у людських вчинках заради якоїсь ідеї, як-от у поемі “Похорон”, лишаючись суто театральною умовністю, звичною у водевілях, менш поширеною у готичних “кривавих” мелодрамах.

У критиці І. Франка спостерігаємо аж надто виразно деклароване нехтування історичною драмою. Сама тема історії ніби береться за точку відштовхування. “Ще менший інтерес і успіх можуть мати тепер *історичні поеми* і драми, де, крім самої ненатуральності, яку в собі має стихотворна форма, – і рамки картини, конечно, мусять бути тісні. Тож і не дивно, що день в день бачимо щораз більший упадок драм і трагедій історичних на сценах, що аби й які, вони не здужають уже викликати в публіці живішого інтересу і уподобання. [...] Противно, я скріпився в тій гадці, що лиш сучасні сюжети можуть поставити його високо в ряді наших писателів, і що старинна, середньовічна мертвечина, історії про князів та панів не то його, а й писателів із сильним, об’єктивним талантом, спосібні звести на хибні дороги” [9: т. 26: 47]. Перетягуються на свій бік й авторитети: “... одним словом, Гамлет є чим собі хочете, але не історичною трагедією з датської минувшини. Всі оті книжкові та історичні ремінісценції для автора мов купа хворосту, з котрої тільки геній може зробити огнище, що горить і світить віки-віками” [9: т. 32: 164]. Звертає увагу термін, яким скористався І. Франко на позначення “історичності” матеріалу: ремінісценція, “здійснюване автором нагадування читачеві про більш ранні літературні факти”. “За своєю функцією, літературною суттю ремінісценція дуже подібна до стилізації та алюзії” [5: 576]. Підґрунтям стає не лише ідеологічна настанова говорити про нагальні потреби, а й слушне міркування про слабку зацікавленість пересічної публіки минувиною: “ми русини галицькі властиво не маємо своєї національної історії, не маємо минувшини, котра була б близька до свідомості народної і, виставлена на сцені, могла б підносити народного духа” [9: т. 28: 50].

У художній творчості І. Франка вирізняється група історизованих драм. Зміщен-

ня у бік міфологізованих текстів на історичній основі наявне від найраніших спроб. Має значення опосередкування через фольклор та давні, у трактуванні письменника, слов'янські епопеї. До гатунку епічних джерел потрапляють “Короледвірський рукопис” В. Ганки, “Слово о полку Ігоревім”, давньоруські літописи, історії античних авторів, епічні пісні та думи, що стосуються деяких історичних періодів, зокрема гайдуцького, опришківського руху. У Повному зібранні творів вміщені студії над кількома із цих творів, що стоять на межі між коментованим перекладом і переспівом (1873 рік). На нашу думку, із давніх текстів І. Франко взяв тему братовбивчої війни, яка послідовно розгортається у всіх історизованих драмах. Із її надр виступає тема зради. Причому найзначнішим виявляється “слід” Короледвірського літопису у тексті “Славоя і Хрудоша”: постать співака, завоювання чужинців, визволення королівни із лісового замку, близькі люди опиняються по різні воюючі сторони. З часом від такого опосередкування письменник відмовиться на користь фольклору.

Однак саме зіткнення двох релігій (поганства й християнства), двох потуг (звоювати половців, перечекати) моделюється за древніми взірцями. Цей простір набуває ознак сакральної гри, початку відліку морального закону. У драмах І. Франка символіка цього порядку ледь окреслена. У “Славої...” і Хрудош, перекинчик, і Яромир, який лишився на боці батька, – діти володаря Славоя; і Славої, і Цидибор, будучи ворогами, з однаковою щирістю опікуються Людишею. У “Сні князя Святослава” обидва князя, які можуть сісти на престолі, мають схожі імена, похідні від “слава”. За всієї відкритості ситуації вибору для низки персонажів, вона поширюється лише на персонажів, однак аксіологічно маркована для читача-глядача. “Світлі” й “темні” персони чітко позначені, як явною є відмінність розрізняваних додатків у іменах князів (Все-слав, Свято-слав). Як у давньому “Любушиному суді”, відчитування скрижалів закону передано жінці. В обличчі ангела, що кличе покинути замок напередодні перевороту, князь Святослав упізнає то покійну дружину, то померлу доньку. У першій редакції комедії “Рябина” громада замирилася із війтом передусім завдяки його дружині Матроні. У “Послідньому крейцері” повія Тетяна приводить поліцію до покою Євгенія Грушки і так рятує його від самогубства. У “Трьох князях на один престол” саме Мирославі випадає погоджувати властолюбну жорстокість брата Ростислава і поверженого коханого Ратибора. Закон справедливості, підказаний природою, символізується жіночим образом.

У багатьох рецензіях І. Франка є зауваження на кшталт: “не зовсім штука драматична... діалогізована історія” (про “Справу в селі Клекотині” Р. Моха) [9: т. 26: 368]; “його драми відзначаються надзвичайно простою будовою, часом вартою якого-небудь дитячого театру, і браком драматичної дії” (про твори О. Островського) [9: т. 28: 56]; “рихла і позбавлена дії побудова” (про “Глитай, або ж Павук” М. Кропивницького) [9: т. 28: 105]; “це хроніка в діалогах, майже без драматичної дії (за винятком різних убивств), і без сліду якої-небудь характеристики дійових осіб, а її основа, взята з давнього минулого, не будить ані психологічного, ані будь-якого іншого інтересу” (про драму “Ярополк” К. Устияновича) [9: т. 28: 106]; “грішить відсутністю дії і різними недоліками в композиції” (про “Сто тисяч”

І. Карпенка-Карого) [9: т. 28: 254]; “здається, ніби автор просто хотів продемонструвати перед глядачами якнайбільше народних пісень, а щоб їх сяк-так пов’язати, доробив кільканадцять більших чи менших діалогів” (про мелодраму “Пилип Музика” М. Янчука) [9: т. 28: 257]; Б. Грінченко “взявся писати історичні драми, [...] [вони] не відзначаються ні глибоким психологізмом, ні зразковою драматичною композицією. Те саме можна сказати і про драматичні твори М. Старицького, хоч цей письменник уже краще знайомий з театром і уміє користуватися сценічними ефектами” [9: т. 33: 13]; “слабка драматична будова” (про “Безталанну” І. Тобілевича); “композиція зовсім примітивна” (про “Розумний і дурень” І. Тобілевича), “більш епічний, ніж драматичний стиль” (характеристика комедії “Хазяїн”), “деякі хиби композиції” (про “Гандзю” І. Тобілевича) [9: т. 37: 376–378]. Ідеться саме про одне із трьох класицистичних правил – єдності дії. Надзвичайно популярна мелодрама тих часів не задовольняла письменника саме через слабку подієву композицію, перенесення ваги із конфлікту, а відповідно й характеру героя, на ефектну сцену. Майже вся українська класика потрапляє за межі можливого наближення до “ідеальної” драми. Лише у відгуках на драми Г. Ібсена та Г. Гауптмана критик не торкається питання неадаптованості й драматичній композиції, цілком віддаючись аналізу розгортання теми.

У відгуках на п’єси О. Островського зазначено, що створені драматичні картини “цінні для етнографа і історика культури”, але переважно відсутні “типи”, перед очима публіки лише “індивідуальні постаті, нерозривні зростаючі з обставинами часу і місця і без них не зрозумілі” [9: т. 32: 52–53]. Без сумніву, наповненість терміна “тип” та “індивідуальна постать” потребує тлумачення. Для Франка-критика поняття типу містить особливості психології характеру й якусь змістову тему, що твориться певною людською історією. Відтак відсутність яскраво індивідуального характеру (що виявляється через тему-сюжет або ж у ситуації-конфлікті) позбавляє твір героя, домінують картини-сцени – “рихлість матеріалу”, “етнографічна вірність” [9: т. 32: 52]. Звідси й на рівні вірця вимога сконцентрованості усіх інтриг, усіх подій-картин навколо характеру героя як центру. Ефектність окремих сцен – одна із ознак ярмаркової драми, мелодрами – здебільшого трактується за гандж композиції. Прийнятним замінником, тобто допустимою зміною домінанти, визнається підсилення характерності, психологічної зумовленості конфліктів та подій: “В останніх творах сеї епохи, приміром в “Антонії і Клеопатрі”, драматична композиція усувається на другий план, а психологічна студія творить головний зміст драми” (йдеться про твір В. Шекспіра) [9: т. 32: 201]. За таких вимог мелодрама й комедія так званого театру корифеїв сприйматимуться за недосконалі композиційно.

З цього погляду треба приглянутися ретельніше до внутрішньої логіки розгортання сюжету в таких драмах письменника, як “Учитель”, “Украдене щастя”, “Рябині”. В “Украденому щасті”, “Кам’яній душі”, “Сні князя Святослава” вона “підказана” джерельним текстом. Дві редакції комедії “Рябина” засвідчують відмову від деяких прийомів театральної умовності (історія із деревом під арештом, давньогрецький звичай “осміяння”) і пошук сцентрованої події, якою мало стати викрадення паперів у писаря, обурююча із Рахмілем. Однак автор, по суті, звів дві

самостійні сюжетні лінії у другій редакції, втрачаючи у цілісності драми. В “Учителіві” циклічною схемою протистояння сільської інтелігенції (Ткач, Хоростіль, жандарм) та символічної владної сили, що полягає у поступовому завойовуванні сільської громади, навіть вдаючись до хитрощів. Символічний підтекст “випикується” завдяки іменам “ткач”, “Вольф”, “сойка”, “товкач”, “загонистий”, завершальному благословенню брата на шлюб сестри. Увесь текст ніби зітканий із вчинків-жестів, що позначають дії правдивого інтелігента на селі, який працює задля виправлення “кривд” та відновлення справедливості. Лише кришталева чесність, наполегливість і завзяття щасливо і раптом винагороджуються. Ідеологічна складова, перетворена на міфологічний стрижень, на рівні підтексту забезпечує цілісність та логіку. Звісно, вона не залежить ні від оповідки-історії як певного “людського документу”, ні від характеру героя. Якщо розшуки М. Нечитайлока щодо джерел “Учителя” сприймати за вірогідні, а він вмістив розповідь народного учителя М. Воробця про його поневіряння [8: 140], можна говорити про експеримент письменника із “біографією”. Цікаво, що негативно відгукуючись про останні комедії І. Тобілевича “Суєту” та “Житейське море”, І. Франко називає їх лише автобіографічними, з прикрістю відзначає пересадність фарсу. Адже “людський документ” позначений одиничністю, а фольклорне у нашому випадку є книжним, адже опирається на ґрунтовні знання фольклористичної літератури, студії мандрівних сюжетів із десятками варіантів, отож, фольклорний текст – винятковість (незвичайність), що піднесена до стереотипу.

І. Франко завжди зауважує якісь тенденції, що свідчать про потребу й успіх звернення до власне фольклорного, джерельно-народного матеріалу чи то у змісті, чи то у формі. Саме фольклор (у мінімальному чи відчутному представленні) назавжди залишається знаком непроминулості драматичного твору. Глибина освоєння цих скарбів може бути різна, навіть досить поверхнева, але відчувається, що сама потреба у “місцевому колориті” для режисерів та директорів прочитується критиком за ознаку долання чужинецьких впливів: “Але штуки з життя місцевого руського народу становили завсіди головну притягаючу силу того театру, і для того старалися чужі комедії на драми перероблювати, переливати в нашу народну форму, – розуміється, завсіди не дуже удачно. Так поставали мелодрами з етнографічними руськими титулами, а чужим змістом, як “Українці”, “Бойки”, котрих головна вартість лежала в музиці і виставі типів, строїв і танців народних руських” [9: т. 26: 368]. Невибагливість і поверховість, що виявлялася у простому вплетенні якихось українських “слідів”, врешті мусила приводити до якісно іншого оброблення “народного”, переведення передусім у модус сучасного.

Упізнаване (тип, ритуал, звичай) та сучасне (колорит, події) постають (і, ймовірно, осмислюються) як дві складові успішної п’єси. Ще у 1887 році, розмірковуючи над тим, “як виникають народні пісні”, письменник писав, що народні пісні містять “первісні епічні мотиви”, які згодом будуть оброблюватися у писемній літературі, наче руда у метал. Прикметно, що майже усі приклади на підтвердження взято із царини драматургії: грецькі трагіки, драми В. Шекспіра, “Фауст” Й.-В. Гете. Згодом, готуючи до видання переклади Шекспірових творів, здійснені П. Кулішем, І. Франко у кожній із

передмов ретельно випише генезу тем, мотивів, образів, особливості обробки їх іншими авторами, щоразу поглиблюючи витoki до хронік та фольклорних варіантів.

У доробку І. Франка є драми, що запам'ятовуються передусім впізнаваними персонажними структурами (“Будка ч. 27”, уривок віршованої драми “Із дитиною малою”), та ті, у яких фольклорна основа (“Украдене щастя”, “Кам’яна душа”). У нагоді стала історична класифікація фольклорних текстів, яку запропонували М. Драгоманов та В. Антонович, і підтримав М. Грушевський. Так, завершуються пошуки компромісу між інтенцією до широкої узагальненості та ідеологічністю, між стереотипом і минушою сучасністю.

Літературознавці багато зробили для з’ясування джерел драматичних творів письменника [1], [2], [8]. Та все ж продуктивніший аналіз полеміки стосовно того, наскільки і як домислює письменник “підказаний” сюжет. І. Айзеншток, зокрема, переконує, що І. Франко в “Украденому щасті” дописує експозиційну частину драми, скориставшись збірником Я. Головацького та ін. [1: 14], а сцена на майдані під церквою цілком покладається на народну пісню про шандаря. Натомість, О. Борщаговський вважає, що “з поверненням Миколи Задорожного з міста починається друга сюжетна лінія (?) драми, яку не могла підказати народна “пісня про шандаря” [3: 30]. Дослідники ретельно відстежують інтерпретаційні акценти письменника, подані у статті “Жіноча неволя у руських піснях народних”. Однак, варто було б не обмежуватися вузьким тлумаченням мотивів та соціологічних особливостей лише цієї пісні. Анну варто трактувати як аналог епічної героїні, доля якої виписується, вбираючи кілька мотивів жіночих пісень, і яка складена ніби із кількох стереотипних позицій. Якщо згорнути усі мотиви-ситуації, прокоментовані у згаданій статті, то отримуємо показовий ряд: одурена дівчина, молода невістка поневіряється у чужій хаті, за нелюбом (мотив примх, лайки, побоїв), за п’яницею (привселюдне побиття, побиття коханим), невірність чоловіка (мотив порушеної присяги), вбивство (як один із варіантів, коли любко готовий вбити чоловіка, не зважаючи на діти). У студії відстежені й варіанти, наприклад, побиття нагачкою – і милим, й осоружним чоловіком. Детально проаналізовано не лише пісню про шандаря, а й про вдову та Якіма. Якщо перша інтерпретується з огляду на характерологію та причини кримінального злочину, то коментар до пісні про Якіма – це розгорнута белетристична оповідь, домислювання лакун баладного сюжету, додавання необхідних за логікою розгортання подій персонажів, дій, реплік. Це скелет драми про вбивство у засліпленні від любові. І все ж вибір І. Франка згодом випаде на історію про шандаря. Крім того, на противагу образу Якіма Николайкова дружина “має долю”, складену із дрібніших ліричних “спалахів”, на ній не лежать такі гріхи, як пияцтво, насилля. Письменник творить трагедійну ситуацію, поставивши героїню між двох “присяг” (спостереження О. Борщевського), позначивши зав’язку, якою зовсім не цікавиться герой, по суті, із епічного цілого відділивши фрагмент, завершенням якого стане голосіння Анни над тілом коханця.

“Кам’яна душа” твориться за аналогією до інтерпретації балади про Якіма. Однак попадя Маруся не має настільки потужного мотивного забезпечення “долі-

історії”. Вона, як людина, яка рішуче розірвала із осоружним трибом життя, яка йде за покликом любові (шляхетний вчинок) і потрапляє до розбійників, за характером улюблений Франковий тип. Фольклорне джерело забезпечило подієву кульмінацію, але персонаж як стереотип лишився мало впізнаваним.

Питання публіки було чи не в центрі Франкових роздумів про тодішній стан українського, власне галицького театру. Принаймні, воно стає поштовхом до розмірковувань та змін у поезиці. Дещо патетично називаючи театральну сцену “школою життя”, письменник у статті “Наш театр” (1892) з боєм зауважував, що драматурги мало постачають текстів, які б ставили перед очі публіки героїв, що живуть у таких, як вони, обставинах. Зрозуміло, що театр мислиться школою політичної активності, і передусім критик акцентує на його пропагандистських можливостях. Тому І. Франко подає список нагальних соціальних питань, які могли б бути порушені у драмах сучасних авторів. Звертаючись у листах до редактора “Зорі” (“Наше літературне життя в 1892 році”), письменник, перелічуючи осередки культурного життя великої України, називає театр корифеїв [9: т. 29: 7–22]. Без сумніву, письменник роздумує про своєрідне керівництво засобами мистецтва і громадянську відповідальність драматургів. Чи це означає, що утилітарні завдання І. Франко ставить вище, ніж мистецькі? Варто наголосити: за всієї категоричності вимог критик не в змозі примусити, він може лише переконати. По-друге, одне із болючих питань, на яке І. Франко шукає відповіді, якою ж бути п’єсі, щоб її залюбки і не тільки задля розваги дивилися українські глядачі, тобто він лише шукає відповідь на питання, як зберегти українсько-руський театр, не надто потураючи смакам невибагливої публіки. По-третє, письменник намагається врахувати й використати моралізаторську налаштованість тодішньої автури, яка переважно складалася із духовенства та вихідців із цього кола, тобто вказуючи на невідповідність деяких жанрів (історичних трагедій, наприклад) та усталених конвенцій стосовно тем, декорацій, персонажів. По-четверте, розмірковуючи над браком відповідних текстів, критик звертав увагу на соціологічну зумовленість горизонту сподівань. Зокрема, у статті “Хуторна поезія П. А. Куліша” зазначав: “Наша література без панів повинна була від самого початку статись народною, простою, хлопською, тим самим популярною, а далі й радикальною, бо до простого чоловіка треба говорити попросту, одверто, *ad hominem*. Не шкода наша, що не маємо панів, а протівно, може, іменно се задаток швидкого і прямишого поступу і розвитку нашого народу” [9: т. 26: 177–178].

Аналізуючи написані на 1886 рік комедії Г. Цеглинського, І. Франко відзначає, що письменник звертається до побуту різних українських верств (духовенства, інтелігенції та селян) і досягає успіху тоді, коли наслідують заявлені зразки салонних драм (“Соколики”), а не коли пише про нагальні політичні й соціальні проблеми (“Лихий день”, “Аргонавти”). Все ж критик усвідомлює, що в комедії та народній драмі публіка передусім орієнтується на впізнавані типи, і “незнайомість із побутом шляхти ходячкової” [9: т. 27: 56] зумовлює прохолодність публіки. І. Франко описує випадок прикрої залежності автора від публіки, тобто намагається протиставити позицію критика, зрівноваживши так її і створивши ситуацію свободи автора й

вільного вибору. Із позиції критика, називаючи кращі драми, він (І. Франко) обстоює необхідність забезпечувати театральні трупі по-мистецьки довершеними й з огляду на традиції культури потрібними текстами. "...Критика повинна бути апостольством, а не звітом" (1887) [9: т. 27: 115]. Таке "апостольство" пропонується засновувати на знанні національної культури, що годі вимагати від переважної частини публіки, селянства зокрема. Поняття "народний театр" охоплює і культурологічне, й соціологічне значення.

Письменник не пропонує вивчати нинішню публіку, та ще й міську, яка переважно різнонаціональна, і тим більше орієнтуватися на касовий збір. Визначивши успішні жанрові форми старої драматичної літератури, зваживши на поширеність і закріпленість окремих гатунків народного театру, врахувавши посередницьку культурну роль фольклору, на той час непогано вивченого й опублікованого, І. Франко вважає, що варто культивувати містерію, серйозну релігійну драму та вертеп. Обидва ці жанри вирізняються виразною позицією взірцевого героя, чіткими аксіологічними акцентами, що відповідає творчим інтенціям письменника. Примітивізм та спрощеність у характерології навряд чи І. Франко схвалив би, як засвідчує його відгук на драму "Невмирака" Л. Лопатинського [9: т. 37: 289]. Що цієї мрії він не зрікався, свідчить і його "Суд святого Николая", який О. Борщаговський саме так інтерпретує: "Це своєрідна спроба відродження шкільного або вертепного театру, з їх найвнюю символікою і традиційними постатями святих (святого Николая), ангелів і чорта" [3: 13], та низка анонсів досліджень європейських авторів, друкованих у 1906 та 1907 роках і присвячених маріонетковому театрові (Г. Райха, Г. Рема, Р. Варсаже, Р. Пішеля, доктора К. Прюфера, доктора Г. Якоба та ін.), – І. Франко ніби підбирає бібліотечку необхідних майбутньому драматургові й режисерові матеріалів, про що, зокрема, писав у статті "Наш театр" [9: т. 28: 54].

Мистецтво І. Франко вважав дієвим, відтак заклик до сучасних тем означав ідеологічну виразність письменницького дискурсу. Інша річ, що тривалий час сучасність теми (ідеї) не суперечила, в розумінні І. Франка, архаїчності матеріалу. Тому він ніколи не погоджувався на документальний історизм драматичного твору. Класицистичне тлумачення – крізь призму матеріалу до ідеї, що втілена у характері, – лишалося пріоритетним, так само як класицистичний припис єдності дії. Дієвість спонукала й до ретельного розрахунку запитів публіки. Соціологічні, культурологічні, ідеологічні чинники не лише декларувалися, а й впливали на зміну поетики драматичних творів письменника.

Література:

1. Айзеншток І. Генезис "Украденого щастя" Івана Франка // Літературна критика. – 1940. – Кн. 6.
2. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – К., 1956.
3. Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка: критичний нарис. – К., 1946.
4. Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – К., 1961.

5. Літературознавчий словник-довідник: Друге видання. – К., 2006.
6. Нечиталюк М. Джерела історичної драми Івана Франка “Сон князя Святослава” // Наукові записки Інституту суспільних наук АН УРСР. – К., 1954. – Т. III.
7. Нечиталюк М. З народних ручаїв. – Львів, 1970.
8. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – К., 1956.
9. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
10. Шіллер Ф. Драматичні твори. – К., 1959. і

Лариса Мороз (Київ)

Віг античної класики до модернізму: з роздумів над поетикою Франкової драматургії

“Мистецтво має бути традиційним і водночас модерним” – ці слова великого М. Бойчука можна поставити епіграфом пропонованого дослідження.

До певних зіставлень із явищами різних історико-літературних періодів спонукає широчінь тематики п’єс І. Франка: історія стародавнього Риму та Київської Русі, середньовічний сюжет П. Кальдерона, сучасне драматургові життя галицького села й міста.

Однак у драматургії І. Франка можна побачити своєрідні відблиски мистецьких відкриттів різних літературних епох. О. Вітошинська відзначала, що “... його історичні драми запозичують теми і прийоми у греко-римській античності, у Шекспіра та у давній українській літературі” [12: 105]. Дослідниця мала на увазі не лише той факт, що у ранній драмі І. Франка “Три князі на один престол” (1874) згадано Есхілових героїв Етеокла й Полініка. Хоча й сам цей факт, безперечно, наводить на роздуми. Адже це слова звичайного дружинника Стригоня після звістки про те, що у той час, коли князя полонили й не відомо, чи він живий, воєначальники русичів Хрудош і Стаглав наміряються в поєдинку “рішити свій спір о владініє” [9: т. 23: 23]. Слова звучать такі: “...ходім поглянуть на сей сумний вид, на другого Етеокла і Полініка...” [9: т. 23: 23]. Це культурний код автора, спрямований на виклик у пам’яті філологічно освіченого глядача братовбивчих дій Етеокла-Гореслава і Полініка-Многогніва, котрі “Хотіли батьківський дім Силою списа дістать, ой!” [10: 155] – “...На роздор і згубу!” [10: 158].

Римський автор Гай Саллюстій Крисп, що писав праці “з трагічною напруженістю” [2: 454], серед інших подій порівняно недавнього часу повідомляв про війну з нумідійським царем Югуртою (111–106 рр. до н. е.). Дослідники відзначають песимізм історика, що розмірковував про трагедію морального виродження суспільства по падінні Картагени, вбачаючи його не лише в середовищі владної аристократії, а й у тодішній опозиції, не здатній будь-кому протистояти.

Не знайдено, на жаль, першої з трьох дій драми “Югурта”, яку 1875 року напи-