

УДК 821.161.2“18/19”-2.09 І.Франко:140.8

МАЛА ДРАМАТУРГІЯ ІВАНА ФРАНКА

Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна*

У статті простежено, як Франко-драматург, використовуючи малі форми, різні методи відображення дійсності, відтворив унікальний український світ та складний і багатограний національний характер в образах дійових осіб.

Ключові слова: мала драматургія, драма, драматична поема, трагедія, національний характер, менталітет.

Малу драматичну форму Іван Франко вперше використав у 1879 р., створивши одноактну драму “Послідній крейцер”, в якій у романтичній манері змалював образ-характер молодого правника Євгенія Грушки. Але не правові проблеми цікавили молодого драматурга – він зробив спробу в цьому творі збагнути складний та суперечливий внутрішній світ своїх сучасників.

Головний герой драми “Послідній крейцер” організовує для своїх однокурсників романтичну подорож. Він не шкодує грошей, задовольняючи будь-які їхні забаганки, але не відкриває таємниці, звідки в нього з’явилися гроші. Таємниця головного героя розкривається тоді, коли до молодого товариства заходить кольпортер і приносить нову газету, в якій подано портрет Євгенія з таким супровідним текстом: “Львівський суд карний пошукує за академіком Євгенієм Грушкою, котрий перед трьома тижнями щез з міста, вкравши своєму вуйкові 30 000 золотих. До всіх урядів поліцейних розіслано телеграфні накази слідити за злодієм” [20, с. 60]. У такий спосіб драматург не тільки вказує на походження грошей Євгенія Грушки, а створює нову конфліктну ситуацію, в якій опиняються дійові особи.

Це кульмінація твору – таємниця розкрита, друзі Семен Андрушко (Симон), Іван Капиця (Жан) та Маня покидають Євгенія. Він, як і раніше, залишається сам. Жодних ілюзій щодо своїх товаришів у нього не було, їхній вчинок він сприйняв як належний. У цьому була жорстока, неприкрашена правда дійсності. І такий сюжетний хід твору цілком виправданий. На цьому драматург міг закінчити п’єсу, залишивши її з відкритим фіналом. Але його не стільки цікавив вчинок головної дійової особи – крадіжка 30 000 тисяч злотих у вуйка, як мотиви такого вчинку. Автор створив дещо штучну, надуману ситуацію, щоб мати змогу відобразити морально-етичний клімат у середовищі галицької еліти, створивши типовий образ-характер з усіма позитивами і негативами.

Мала драматична форма має свою специфіку. Не залежно від жанрової природи у ній має бути виокремлена гостра проблема, розв’язати яку автор намага-

ється через головного героя. Інші дійові особи створюють тільки тло для розкриття образу-характеру. Конфлікт в одноактівці відходить на другий план. Вся увага митця зосереджена на морально-психологічному стані головного героя, почуття якого загострені та гіперболізовані, оскільки драматург не мав змоги подати розлогу мотивацію його вчинків. Важливу роль в одноактівках відіграє підтекст, набувають особливого значення символи, тому художнє слово набуває додаткового емоційно-естетичного навантаження. Часопростір надзвичайно сконденсований. Ритм малої форми швидкий, сюжет – динамічний. Вона потребує “мінімальної експозиції, енергійної зав’язки, стрімкої і безпосередньої дії” [6, с. 107]. Враховуючи це, одноактні твори потребують неабиякої драматургічної майстерності митця.

Яків Білоштан високо оцінив драматургічну довершеність драми “Послідній крейцер”. Він звернув увагу на те, що “діалог п’єси відзначається дійовістю, репліка одного персонажа викликає заперечення другого, поява й вихід дійових осіб художньо вмотивовані, що спричиняється до логічного і динамічного розвитку сюжету. В той же час кожна окрема ява п’єси становить ніби відносно закінчену сюжетну картину. Майстерний розвиток сюжету, логічно вмотивоване виникнення нових психологічних ходів підтримують цікавість читача дізнатися, чим закінчиться внутрішня драма Євгенія і його особиста доля” [2, с. 88].

Іншої думки дотримувався Михайло Пархоменко, який підкреслював, що автор “Посліднього крейцера” “не міг знайти довершену художню форму для повного пластичного втілення обраних ним великих проблем. У композиції п’єси, в логіці розвитку подій та характерів є деякі недоладності, що знижують художній рівень твору. “Драматичний образок в одній дії” як визначив він свій твір, виразно поділяється на дві частини, слабо зв’язані поміж собою в розвиткові подій” [14, с. 37].

Для розкриття внутрішнього стану представника старого магнатського роду драматург використовує поетичні рядки, які дають йому змогу відтворити найпотаємніші порухи душі. Він використовує монологічну форму викладу матеріалу. “Хоч ці монологи – найцінніше в п’єсі, бо в них вся її філософія, щодо архітекτονіки вони є окремою прибудовою, а не гармонійною частиною композиції твору”, – зазначав М. Пархоменко, – бо в “другій половині драми мова Євгенія не один раз втрачає простоту, стає штучною і занадто декламаційною” [14, с. 38]. Дослідник також вказує на мовні протиріччя, різностильність прози і вірша, змішування елементів комедії, драми та трагедії.

Цілком зрозуміло, що І. Франко експериментував, намагаючись поєднати різні стилі та жанри в одному творі. Однак це порушило органічну цілість твору. Не зумів також драматург переконливо вималювати психологічний тип головного героя, хоча намагався соціально зумовити вчинок Євгенія. Перебуваючи у скрутному становищі, молодий правник шукав вихід. Миритися зі знущаннями, приниженням людської гідності він уже не міг і вирішив відітнути деспоту, укравши у нього 30 000 злотих.

І. Франко створює образ-характер представника старого магнатського роду, безвольну і несамостійну особистість, яка всі свої нещастя вбачає у зовнішніх чинниках. Підставою крадіжки для нього став деспотичний характер вуйка, причиною морального падіння – його товариші, а сам він не робить жодних зусиль, щоб опи-

ратися будь-яким негативним впливам. Усі винні, тільки не він. Звичайно, і Симон, і Жан вчинили підло, коли підштовхнули Євгенія на розпутний шлях, а в скрутний момент покинули товариша. Але пасивність головної дійової особи тут цілком очевидна – він не здатний опиратися злим силам.

Змодельовавши унікальну конфліктну ситуацію, І. Франко намагався розкрити внутрішній світ Євгенія Грушки, який формувався в надзвичайно несприятливих умовах – зневага, знущання, різноманітні обмеження деспотичного вуйка зробили з нього неврастеніка, виплекали почуття меншовартості і неповноцінності. Драматург спрогнозує ситуацію так, що несприятливі соціальні умови, домашній гніт і знущання можуть не тільки деформувати духовний світ особистості, а й вивести її з психічної рівноваги і призвести до злочину чи самогубства. Головний герой безпорадний, заляканий, розгублений, людське море кидає його з одного берега на інший, а він не робить жодних зусиль, щоб втриматися на поверхні. Вчинок головної дійової особи – спонтанний протест проти знущань і принижень. Драматург навіть намагається якимось соціально вмотивувати вчинок Євгенія, але для цього він не знайшов переконливих аргументів. Та й логіка поведінки Євгенія Грушки не зовсім виправдана. Його думки наївні і примітивні, він покладається на долю випадку. Євгеній слабохарактерний, безініціативний і нерішучий.

Звичайно, Євгеній Грушка – це образ сучасника І. Франка. Дотримуючись правди життя, драматург створив типовий образ-характер своєї епохи, акумулюючи в ньому як позитивні, так і негативні риси. Молодий митець саме так уявляв собі представників української еліти, які замикалися в родинному колі і не були здатними до якихось рішучих кроків на шляху національного поступу. Це був жорстокий, але справедливий присуд І. Франка. Для такого висновку в нього були підстави. Письменник постійно розчаровувався потенційними можливостями своїх сучасників. Він не помічав у них ні ідеалів, ні волі до боротьби за кращу долю свого народу, ні здатності протистояти життєвим труднощам. Тому, розпочавши твір у романтичних тонах, І. Франко завершує його як реаліст, нещадно викриваючи в особі Євгенія Грушки вади тих сучасників, які були пасивними, інертними, безпорадними та дуже далекими від національно-політичних ідеалів українського народу.

Конфлікт поколінь І. Франко вважав ознакою суспільного поступу. Цю проблему драматург порушує в одноактвці “Майстер Чирняк” (1894), яку він назвав комедією в одній відслоні. Очевидно, автор мав намір написати драматичний твір комедійного плану, але втриматися в рамках цього жанрового різновиду йому не вдалося. Михайло Пархоменко вважав п’єсу “публіцистичною комедією”. “Політична злободенність ситуації та окремих образів, гострота і безпощадність сатири в свій час надали цій комедії виразно памфлетний характер [4, с. 66], – зазначав він. Щодо публіцистичності, то М. Пархоменко має рацію, але там, де є публіцистичність, важко уявити собі комедійність. І тому цілком природно виникають сумніви щодо такого жанрового визначення. Адже драматург не зміг створити комедійної атмосфери, комічних ситуацій, та й не вдалося йому виліпити комедійних образів-характерів. Дійові особи переймаються занадто серйозними проблемами, а коли герой драматичного твору стає серйозним, то комедія переростає в драму.

Тому “Майстер Чирняк” – це драма, в якій автор зробив спробу відтворити національно-політичні процеси в Галичині наприкінці XIX ст.

Життєподібність конфліктних ситуацій наштовхує на думку, що в п’єсі “Майстер Чирняк” проявилися симпатії драматурга до натуралізму, і він спробував використати цю стильову манеру у драматичному творі. Головною дійовою особою є Никифор Чирняк, майстер шевської справи. Челядник Криштоф так характеризує його: “Філістер, заскорузлий, тіснозорий та й годі. Якби всі так думали, то світ би і за сто літ не поступив наперед” [18, с. 189].

Ця неоднозначна характеристика Чирняка, вкладена в уста челядника Криштофа, свідчить, що І. Франко прагнув змодельовати в драмі складний, суперечливий образ-характер представника галицького дрібного ремесла, який на шляху суспільного прогресу зіткнувся з великими труднощами і прагнув подолати їх, виявляючи власні здібності, винахідливість, волю, професійні якості та дипломатичний хист. Він не хотів допустити, щоб його дрібне ремесло було витіснене на периферію. Але така наївна філософія зазнає краху – життя йде вперед і досвідчений майстер шевської справи зазнає втрат. На цьому мотиві і вибудовує драматичний конфлікт І. Франко.

Майстрові Чирнякові драматург протиставляє простих ремісників. Використавши засіб антитези, на контрасті різних світоглядних позицій дійових осіб автор створює тло, на якому розгортаються політичні суперечки. “Ми, соціал-демократи, думаємо інакше. Що має гинути, най гине зараз! Значить, що хто може, най до сеї цілі допомагає. Робімо труднощі дрібному ремеслу, компрометуймо його, дискредитуймо!” [18, с. 189] – заявляє челядник Криштоф.

Драматург цілеспрямовано загострює ситуацію і рядові ремісники, позбавлені елементарного патріотизму, зовсім не вболівають за свою справу і прагнуть докласти зусиль, щоб зруйнувати дрібне шевське ремесло з надією, що при суспільному прогресі, якого вони сподівалися із залученням іноземного капіталу в Галичині, зможуть знайти своє місце.

У ремарці І. Франко зазначає, що дія відбувається в недалекій будущині. Тобто, створюючи драму “Майстер Чирняк”, автор моделював майбутнє українського суспільства, відштовхнувшись від реалій галицького регіону. Він намагався накреслити шляхи його поступального розвитку. З усього видно, що драматург не мав готових рецептів розвою рідного краю, та й художник не повинен їх мати, його місія – пробуджувати почуття, думки та прагнення, стимулюючи до благородного чину. І. Франко завжди цікавив поступ української суспільності. Він намагався вказати дорогу рідному народові, який блукав у темряві і не бачив просвітку. І це прагнення українського народу до поступу драматург прагнув висловити в драмі. І. Франко мав надію, що саме робітники як найбільш організована і прогресивна сила зможе змінити становище на краще. Про це й говорить Криштоф. Та не можна не помітити демагогічну суть тверджень Криштофа. Він говорить загальними фразами, які не мають під собою реального підґрунтя. Відчувається також, що до потенційних можливостей пролетаріату письменник ставився з певною долею скепсису. Михайло Пархоменко вловив у репліках Криштофа елементи іронії та сатири. “Свідомим революційним робітником його аж ніяк не можна вважати. Франко показує, що всі гучні фрази Криштофа – пуста балаканина, без найменшої

краплі революційного змісту. За цією балаканиною стоїть егоїстичний, шкурний інтерес і зрада не тільки ремісничої, а й всієї робітничої справи” [14, с. 66], – відзначав він. У цих твердженнях дослідника є певний сенс, бо І. Франко не сприймав ідеї про загальну рівність та справедливість.

І. Франко вибудовує в драмі традиційний конфлікт сімейного плану. Колізія виникла між майстром Чирняком та його сином, який, одружившись із англією, став капіталістом і руйнує батькове дрібне виробництво, розбудовуючи великі фабрики. За твердженням Романа Кирчіва, “конфлікт майстра Чирняка із сином виник, розвинувся і дійшов до своєї розв’язки не на побутовому, а на суспільному ґрунті. Певною мірою він символізує діалектику суспільного розвитку: старе породжує в собі якісно нове, яке всією тенденцією свого розвитку повинно заперечувати це старе” [8, с. 74].

Такий факт мав би тішити батька. Адже син продовжує його справу. Але тут І. Франко не показав глибинних порухів душі батька та сина. Драматург пішов найпростішим шляхом вирішення конфлікту у фіналі твору – Чирняк не бажає миритися із сином і разом з ним працювати в ім’я прогресу: “Я тобі не тато! Ти мій ворог, ти мій убійця, ти не маєш права звати мене татом! Забирайся! (*Пхає до дверей*)” [18, с. 211].

Драматург не зумів психологічно вмотивувати вчинки Чирняка. Його слова “До золотого тельця на поклоненіє не піду! Все се мана, чортяча покуса!” [18, с. 212] – звучать непереконливо. Його впертості ніхто не може зрозуміти. Навіть дружина іде від нього. Чирняк залишається з малолітнім помічником: “Синку мій! Що ж ми почнемо самі? Я старий, а ти малий! Як же ж нам боротися з отою страшною силою? (*Опускає руки в задумі*)” [18, с. 212]. Такий фінал не зовсім логічний. Очевидно, драматург намагався показати вірність традиції українських ремісників і в такий спосіб відстоювати незалежність від іноземних покровителів навіть в особі сина. Адже у фіналі звучить репліка Чирняка: “...Я старого Бога люблю! Старих звичаїв держуся. Хоч усі мене відступлять, то лишуся сам і витримаю при своїм до гробу” [18, с. 212].

Таке вирішення конфлікту потребувало ретельного опрацювання і належної мотивації. І. Франко цього не зробив. Тобто таке завершення драми не можна вважати вдалим. Фінал не зовсім виправданий. Драматург не знайшов вирішення саме в національно-політичному плані. Адже триматися свого Бога, своїх традицій та звичаїв, своєї справи – не значить, що треба протистояти суспільному поступу, не бачити потреби змінювати підходи до вирішення важливих суспільних проблем.

Драматург наблизив конфлікт до життєвої ситуації – батько і син розійшлися. Захопившись натуралізмом, І. Франко намагався достовірно відтворити правду життя. При тому художня правда постраждала – драма не має завершення, не має художньо переконливої перемоги одного персонажа над іншим, немає торжества закладеної ідеї, що є необхідним елементом драматичного твору малої форми.

У малій драматургії Іван Франко постійно експериментував. Для відтворення психічних станів людини він використовував різноманітні засоби художньої виразності, застосовував різні методи. “В своїй творчій методі Іван Франко шукав синтези романтичного й реалістичного на основі підпорядкування першого остан-

ньому” [3, с. 75]. Не цурався він також і модерних прийомів. А в одноактвці “Будка ч. 27” (1893–1896) ще й поєднав різні жанрові та видові форми: драму, трагедію, новелу. Поєднуючи різні методи та жанрові форми, І. Франко прагнув удосконалення національного стилю, який би давав йому змогу глибинно відтворити український світ.

У центрі одноактівки “Будка ч. 27” І. Франка – Прокіп Завада – багатий господар, вдівець, літ 45, який вподобав собі Зосю, дочку будника Панька Середущого, і вирішив одружитися з нею. Він різними способами намагався завоювати дівоче серце. Коли він досяг своєї мети – викликав довіру в дівчини, записавши на неї половину свого майна, заручився підтримкою батьків, і до ідилії залишилося зовсім небагато, на перешкоді постають гріхи молодості. До села повертається Ксеня, яку Завада скривдив і пустив по світу покриткою. І коли Завада повертається до будки ч. 27, щоб зустрітися із Зосею, до нього несподівано приступає Ксеня: “Се я, Прокопе! Ксеня! Твоя люба! Твоя одинока! Та сама, котру ти відіпхнув, як собаку! Котру жандарми в кайданах вели! Котру десять літ у шпиталі катували! (*Нахилиється до його уха і кричить щосили*) Прокопе! Де ти?” [16, с. 376]. Ксеня кількома короткими реченнями, сугестивно насиченими, повертає Прокопа до днів молодості. Використавши ретроспекцію, митець максимально спресовує художній час, поєднавши минуле з сучасним. Драматург наповнює художній простір новими елементами – спогадами Ксені про кохання, про зраду, про тюрму та шпиталь. В один момент вона руйнує уявну ідилію Прокопа, повертаючи його до жорстоких реалій. Автор загострює увагу на мотиві зради Прокопа Завади як єдиному і визначальному у фінальній частині твору. Ксеня вважає Заваду великим грішником, який завинив перед нею і має спокутувати свою провину. Вона нічого більше не бачить навколо себе. У шаленому пориві, вхопивши в обійми свого коханого, Ксеня хоче нагадати йому ті пам’ятні місця, про які вона сотні разів згадувала. Розворушена стара любов і злість змішалися в її душі, і вона не може заспокоїтися. У такому збудженому стані вона відчула в собі шалений приплив люті і силою тягне Заваду від одного місця до другого. У цей час надходить поїзд. Побачивши потяг, Ксеня на рівні підсвідомості збагнула, що коли їм не судилося бути разом у житті, то їх може об’єднати тільки смерть. Цей спонтанний, миттєвий порив високого емоційного збудження та нервового напруження героїні І. Франко відтворив у фінальній частині твору: “Ксеня (*вскакує йому на шию, валить на землю і притискає голову до шийи*). Мовчи! Мовчи! Бачиш калюжу крові? Бачиш калюжу крові? Пий! Пий! Пий!” [16, с. 377]. Короткі фрази наказового характеру, промовлені героїнею в збудженому психічному стані, свідчать про своєрідну імпресіоністичну стильову техніку І. Франка.

Життя Прокопа трагічно обірвалося в той момент, коли він знайшов своє останнє кохання і був так близько до щастя. Здійснити свою романтичну мрію він не зміг. Старі гріхи не впустили його до бажаного раю... За все доводиться розплачуватися. І Прокіп Завада поплатився власним життям. Разом з ним загинула і Ксеня, яка теж мала великий гріх, бо втопила свою дитину. Таке завершення твору свідчить, що І. Франко не поступився моральними цінностями заради естетичного ефекту. І Ксеня, і Прокіп зазнали Божої кари, бо повинні були спокутувати гріхи молодості. У цьому і виявилася національна самобутність митця, який, використо-

вуючи модерні прийоми для відтворення внутрішнього світу дійових осіб, не відступав від традиції утверджувати добро, справедливість і високу мораль, визначену в “Повчанні дітям” Володимиром Мономахом словами: “Ухиляйся від зла, твори добро, шукай миру і проганяй [зло], – і живи во віки віків” [15, с. 354–355].

І. Франко ніколи не гнався сліпо за модою, а вміло використовував ті прийоми, які органічно вписувалися в його творчу манеру. Феномен його полягав у тому, “що з усіх літературних проблем початку століття на чільне місце вчений поставив проблему поглибленого психологізму, яка й визначила його концепцію національного модернізму поза “декадентизмом”, “песимізмом”, “спіритуалізмом”, “духовним нігілізмом”, “сатанізмом” [7, с. 106–107].

Фінал твору літературний, моралізаторський, та художньо вмотивований і випливає з логіки зображених подій. Калюжа крові, про яку згадує Ксеня, як символічна ознака людської кривди, вносить емоційну напругу, характерну для трагедійного твору. “Будка ч. 27” – це теж маленька трагедія, з потрясінням у фінальній сцені, яке передбачає катарсис – очищення душі, облагородження її. Майстерність І. Франка як драматурга полягає в тому, що, починаючи твір як ліричну драму, у фінальній частині він зумів змінити його тональність засобами експресіонізму, підсилити емоційну напругу, загострити почуття дійових осіб і завершити як трагедію.

У трагедійному плані І. Франко задумав п’єсу “Кам’яна душа”, створюючи її на основі сюжету народної пісні “Павло Марусяк і попадя” в 1895 р. Це був тяжкий рік у житті митця: його не допустили до викладання у Львівському університеті, він програв вибори до австрійського парламенту. Таке становище письменника породило песимізм у його душі; духовний моноліт був розхитаний, він емоційно і психологічно виснажився. У такому пригніченому стані І. Франко творив одноактну драму “Кам’яна душа”, і це не могло не позначитися на естетичній вартості цього твору, в якому він порушив проблему руйнування української сім’ї. Для цього він обрав жанр драматичної поеми, особливості якого дають змогу фрагментарно опоетизовувати романтичне кохання головної дійової особи. Драматична поема не передбачає передісторії кохання, детального відтворення взаємин закоханих. “Своєрідність драматургічної форми такого жанру полягає в тому, що на сцені відображується тільки фінальна катастрофа, за принципом п’ятої дії, коли все, що було перед нею, відсунуто в минуле” [2, с. 236], – зазначав Яків Білоштан.

Драматичній поемі притаманний і відповідний спосіб зображення дійових осіб. “Основні колізії та характери в драматичній поемі трактуються не в комічному, а в драматичному, нерідко в трагедійному плані” [12, с. 41], – підкреслював Богдан Мельничук.

Дія твору відбувається в Карпатських горах наприкінці XVIII століття. Драматург розгорнутою ремаркою передає атмосферу розбійницького життя: “На переді сцени, на поляні, велике огнище розбійницьке, довкола нього каміння, на котрім сидять розбійники. Ліва куліса являє причілок розбійницької колиби, зложеної з молодих смерічок і покритої корою та гілляками. День. Огнище вигасло. ...Край огнища на землі лежить ранений Бойчук. Маруся перевиває його рани” [17, с. 316].

Реалістично змалювавши розбійницький стан, І. Франко не забуває ліричний струминець, що є характерною жанровою ознакою драматичної поеми, яка народжується “на грані драматичного, ліричного й епічного” [12, с. 42] як самостійний жанр.

Особливість творчої концепції І. Франка полягає в тому, що він показує людину на шляху пошуку особистого щастя. Тобто, його герої постійно перебувають на цій складній і довгій дорозі. Зауважмо, що у творчості І. Франка, і не тільки драматичній, багато уваги приділено жінці як об’єкту обожнювання та возвеличення. Письменник відстоює думку, що великим коханням жінка здатна змінити долю чоловіка – зробити героєм або привести до занепаду, але кожного разу він використовує інший жіночий архетип. Ця тенденція помітна і в драматичній поемі “Кам’яна душа”, головним персонажем якої є Маруся, яка зреклася чоловіка, власних дітей і, закохавшись у розбійника, повіялася з ним у світ. Увага драматурга сконцентрована на образі-характері Марусі, як цього вимагає драматична поема. Письменник змальовує цей образ дуже скупими мазками. Він схематичний і одновимірний, хоча ситуація, в якій опинилася Маруся, давала змогу авторові витворити складний і багатогранний персонаж. Про невдало зреалізований план “Кам’яної душі” писала Леся Українка в листі до І. Франка 13, 14 січня 1903 р.: “Так от, при Ваших віршах я згадала собі, як давно колись, ще в Колодяжному, Ви розповідали мені план одної драми, що здався мені надзвичайно цікавим і оригінальним, потім елементи з нього я пізнала в “Кам’яній душі” і щиро призналась Вам, що від плану я більшого сподівалась. Ви сказали, що дійсно мусили “скрутити голову” планові через незалежні від Вас причини: “умови моєї роботи... умови мого життя... умови нашої сцени...” [9, с. 13]. На суттєву ваду драматичної поеми звернули увагу Л. Бондар і Р. Кольбук, назвавши Франкову “Кам’яну душу” – “усього-на-всього блідим втіленням грандіозного плану зі “скрученою головою” [4, с. 283].

Недоліком драматичної поеми “Кам’яна душа” є те, що центральна постать статична, її дії пожвавилися тільки тоді, коли серед розбійників вона помітила колишнього свого слугу Баюрака. Отут притаманна драматичній поемі перевага слова над дією сковувала драматурга, не давала йому змоги належно розгорнути характер головної героїні. І тому він змушений був долати ці канони, вводячи образ Баюрака. Побачивши його, Маруся стривожилася:

“Що за знак, що Баюрак,
Слуга мій давній, тут явивсь? Значить,
Мій муж дізнався, де я? Мене шукає?
Чи, може, вмер? А діти – сиротята,
Мої маленькі соколята бідні –
Що з ними?” [17, с. 332].

У такий спосіб І. Франко не тільки розкриває таємницю Марусі, а й проникає в її внутрішній світ. Для відтворення внутрішнього стану жінки він використовує монологічну форму зображення подій, на яку покладає важливе художньо-сміслові навантаження. За допомогою влучних, коротких реплік автор зумів передати тривогу героїні. Вона зразу ж ожила, її слова, пройняті тривогою, стали щирими і відвертими. “Муж”, “діти-сиротята” – це ті конкретизовані образи, які

оживили мовну партитуру Марусі. Зауважмо, що образ-характер Марусі одразу ж став колоритним і художньо переконливим. І. Франко використав драматичні і ліричні елементи твору, наголошуючи, що Маруся – заміжня жінка, яка покинула чоловіка та маленьких діточок. Її репліка свідчить про те, що в неї зовсім не кам'яна душа. Тобто, незважаючи на показну зовнішню незворушність, у душі Марусі вирує справжня буря. І тим більше вона стривожилася, дізнавшись, що їм загрожує небезпека. Баюрак передає їй наказ чоловіка видати Марусяка живим, бо інакше він обіцяє зректися дітей і вигнати їх з дому.

Драматург ставить героїню перед вибором – зрадити Марусяка чи врятувати дітей. Свій вчинок вона вважає “одним фальшивим кроком”, їй не мучить сумління, їй здається, що вона має право на особисте щастя і може діяти на власний розсуд, не зважаючи на те, що вона заміжня жінка.

Автору не вдалося вмотивувати поведінки головної дійової особи. Маруся зрадила шлюбного чоловіка, покинула власний дім, залишила напризволяще дітей, повійлася у світ з розбійницьким ватажком, і це вона вважає “одним фальшивим кроком”. Таке вмотивування личить легковажній жінці, але Маруся зовсім не легковажна. Шлях Марусі – це пошук особистого щастя, яке вона вбачала у щирій, взаємній любові. Вона романтична натура. Ніякі матеріальні цінності, навіть сімейний затишок, турбота про дітей не можуть замінити їй кохання. Серце її прагне палкої, пристрасної любові. Вона не хоче миритися зі своїм становищем сімейної жінки, яке зобов'язувало її берегти дім та виховувати дітей. Покидаючи рідний дім, а в ньому чоловіка і маленьких дітей, Маруся діяла всупереч українському менталітету. Адже, за твердженням Івана Мірчука, “велику роль в усіх сферах духового життя українця відіграє любов, яка виступає насамперед як своєрідне явище у відносинах між матір'ю і дитиною. Материнська любов у всіх можливих формах творить ту призму, через яку багато явищ приватного й публічного життя дістають своєрідне забарвлення” [13, с. 300]. Тому для такого кроку в Марусі мали бути вагомі причини. Вона пішла за покликом серця і не зважала на морально-етичні застереження. Але тепер ситуація кардинально змінилася – вона постоїла перед новим вибором.

І. Франко намагається переконати читача, що щира, зворушлива вдача героїні не знайшла відгуку ні в чоловіка, ні в розбійника. Обидва чоловіки виявилися жорстокими, грубими і деспотичними у ставленні до неї. Вони не відчували і не розуміли її ніжної душі, і вона зачерствіла та закам'яніла без належної уваги. Маруся вирішила отримати компенсацію розбійницькими скарбами. Золотий хрест, в якому захована таємниця розбійницьких скарбів, вона передає через Баюрака своїм дітям. Наголошуючи на цьому, І. Франко приземлює героїню, а це свідчить про те, що цього разу він відійшов від романтизму, відтворивши звільнення особистості від натовпу. Драматург використовує натуралістичні засоби характеротворення. На думку Лесі Українки, натуралізм зображує особу, безнадійно підкорену натовпу, яка “керується законом необхідності і тими, хто краще всього вміє використовувати на свою користь ці закони” [10, с. 236]. Тобто, І. Франко в “Кам'яній душі” стверджує, що Маруся не змогла піднятися над натовпом, а була повністю поглинута розбійницьким середовищем, і в критичний момент вирішила використати складну ситуацію на свою користь. Такий драматичний хід, продиктований прин-

ципами натуралізму, вступає в суперечність із творчою концепцією І. Франка, яка спрямована на те, щоб возвеличити людину в її прагненні до особистого щастя. І. Франко завжди давав змогу своїм героям випрямитися, очиститися, здобути як-що не реальну, то моральну перемогу. А тут письменник відступив від свого основного принципу – Маруся мало чим відрізняється від розбійників, адже вона пограбувала їх.

У натуралістичних тонах І. Франко змальовує образ розбійника, розкриваючи підсвідомі мотиви його поведінки. Марусяк – запальний, невірноважений, жорстокий. Він обурений, що Маруся віддала хрест Баюракові. Вчинок Марусі викликав у нього лють. Марусяк б'є Марусю обухом топірця, і вона помирає від нанесеної рани. Цілком очевидно, що награване майно для нього важить значно більше, ніж любов Марусі, бо він дорікає їй:

“Зраднице! У тім хресті
Душа моя, життя моє!” [17, с. 339].

Образ Марусяка епізодичний. Він з'являється в критичний момент і своїми діями створює напружену конфліктну ситуацію. Захопившись об'єктивістським, фотографічним зображенням дійсності, драматург не зумів вловити психологічний нерв героя, він не зміг проникнути в його внутрішній світ, вмотивувати його вчинки. Тенденційне прагнення зобразити Марусяка розбійником за принципом біологічного детермінізму завадило драматургові побачити узагальнену художню правду. Ставлення Марусяка до жінки алогічне. Автору забракло романтики, щоб відтворити атмосферу емоційної напруги, яка виникла між закоханими у фінальній частині твору. Йому не вдалося створити цільний образ-характер. Марусяк схематичний, одновимірний, йому бракує живої художньої плоти.

Не передбачає драматична поема, за твердженням Л. Дем'янівської, розгорнутої драматичної інтриги, гострої словесної боротьби, а зіткнення поглядів думок, ідей “у найбільш напружені моменти переростає в активну дію, вчинок, які постають перед нами не у розвитку, а як моментальна акція, спалах, підсумок усього продуманого, вивіреного в гострій дискусії чи в роздумах і остаточно вирішеного для себе” [7, с. 9]. Зауважмо, що в “Кам'яній душі” І. Франко дотримується цих жанрових вимог драматичної поеми. Саме з'ясування стосунків дійових осіб у фіналі драматичної поеми стає своєрідним підсумком їхніх складних взаємин.

У драматичній поемі важливу роль відіграють образи-символи, сприяють заглибленню в “суть реальних подій і явищ, зображених у творі” [7, с. 12]. І. Франко використав символічний образ хреста, в якому розбійники ховали інформацію про награване майно. Тобто, хрест як символ добра та благородства став сховком злочинних дій. Він спричинив до непорозуміння між закоханими, і не стільки він, як інформація, захована в ньому.

З позиції житевої правди все відповідає логіці: Маруся шукала великої любові там, де її не можна знайти. Жорстока розбійницька душа Марусяка не здатна на благородний порив. Отут проявилася притаманна драматичній поемі “тенденція до “притчевості”, до умовно-узагальненого вираження певної, як правило, вагомої філософської думки, ідеї, що послуговується для свого вираження

прийомами і засобами всіх родів літератури” [7, с. 9]. Трагічне завершення любовної історії Марусі набуває символічного змісту.

Марусяк, представившись багатим сином з Угорщини, обдурив Марусю. Неправдою заповнив він її серце. Обманом скористалася і Маруся, приховавши свій сімейний стан. Стосунки між дійовими особами побудовані на обмані та недовірі одне до одного. Що хотів висловити в такий спосіб І. Франко, важко сказати. Чи те, що світ облудний і фальшивий, чи те, що в розбійницькому середовищі неможливі відверті та щирі стосунки?

Драматургові не вдалося сягнути етнопсихологічної глибини. “Кам’яна душа” – це єдиний драматичний твір І. Франка, в якому він не опоетизував високих морально-етичних ідеалів, притаманних українському народові. Можливо, драматург вважав, що, показуючи аномалії національного життя, відхилення від усталених норм, не варто возвеличувати те, що вартує осуду. Все це так, але драматичний твір мусить мати стверджуюче начало, яке виявляється або у вчинках дійових осіб, або в авторській позиції, хоча важко це зреалізувати в малій драмі. Засоби натуралізму драматург використовує у процесі творення образу-характеру чоловіка Марусі, який не засмучений смертю дружини, а шкодує за дукатами, що сподівався отримати за живого Марусяка: “Щоб ти сказивсь! Пропало сто дукатів!” [17, с. 345]. Тут І. Франко порушив жанрові канони, адже “драматична поема – твір віршований, сповнений ідейних поєдинків та наснажений філософськими роздумами. Завдяки цим особливостям вона прагне уникати побутовізму, жанристики, того, що знижувало б її романтичну піднесеність, робило б приземленою, прозаїчною” [12, с. 75].

На нашу думку, натуралізм сковував драматурга. Тому він не зміг художньо переконливо виписати образ зрадженого чоловіка з погляду української ментальності. Дружина для українця – це значно більше, ніж член сім’ї. Вона – берегиня дому. Байдуже ставлення до дружини, яка зрадила, є нелогічним. “Кам’яну душу” І. Франко міг закінчити як маленьку трагедію, але вона повинна би завершуватись катарсисом, дійством, спрямованим на очищення людського єства, а тут все завершується суцільним падінням героїв. Враховуючи те, що реалізму притаманні елементи натуралізму, такий фінал не може викликати заперечень з позиції життєвої правди, бо розбійники є розбійники, і нема чого в їхніх діях шукати благородства. Але, зважаючи на жанрову природу драматичної поеми, можна твердити, що у фіналі немає апофеозу, немає належного художнього вінця. І. Франко, який вважав, що “поезія єсть винайдення іскри Божої в дійствительності” [19, с. 399], знав це, бо в статті “Поезія і її становисько в наших временах” він зазначав, що поезія, охоплюючи найрізноманітніші сфери людської діяльності, мусить водночас впроваджувати нас у “певний ідеальний світ..., бо если би вона занималася бридкими, низькими і темними сторонами нашої життя, – то, цікавий я, як вона би могла нас підносити і ублагородняти!” [19, с. 396]. Тобто вона повинна творити красу незалежно від об’єкту зображення, а естетичний ідеал повинен впливати з національного менталітету, який сформувався протягом багатолітньої історії народу. Навіть у народній пісні “Павло Марусяк і попадя” є благородний фінал – дружина повертається до чоловіка та дітей, і такий вчинок, хоч і до деякої міри суперечить логіці, але відповідає національній природі української жінки: сімейний обов’язок значить для неї значно більше, ніж крадена любов чи порушена присяга.

І. Франко завершив твір в інший спосіб, але художньої довершеності не домігся. Дотримуючись думки, що основний естетичний принцип – це життя, він не хотів відступати від нього, хоча це позначилося на художній правді твору. Адже драматична поема “тяжіє до романтичної окриленості, поетичної умовності, символічних картин та образів, філософських узагальнень та висновків” [6, с. 83]. Тут йому забракло романтики та піднесеності. І, безперечно, І. Франко розумів, що драматична поема мусить мати завершення, але цього він не досягнув, він не зумів піднестися на хвилях романтизму – опоетизувати трагічне кохання. Через те драматург, прагнучи використати різні, часом несумісні, методи зображення дійсності, не зміг досягнути цільності, гармонійності, органічного поєднання всіх елементів твору, надати йому відповідної пластики і колоритності.

Пристрасне кохання як характерна ознака української душі завжди привертало увагу І. Франка. Відповіддю І. Франка на виклик європейського модернізму кінця XIX – початку XX ст., який змінював уявлення “про місце і роль чоловіка та жінки в соціокультурних процесах, про біологічні й соціальні чинники тендерної ідентифікації”, що призводило до “руйнування структури патріархальної родини”, розхитування її ієрархії та знецінення морально-етичних принципів [1, с. 5] була п’єса “Чи вдуріла?” Драматург створив новий тип жінки, яка намагалася подолати межі патріархального уявлення.

За жанровими ознаками драматична сцена “Чи вдуріла?” – маленька трагедія, в якій тільки дві дійові особи: “Юліан, молодий, вродливий панич, власне кінчить туалет перед дзеркалом, розчісує щіткою на голові рідке волосся і розкішні баки, підкручує вуси” і “Каміла, вродлива брюнетка, лежить на ліжку, накрита ковдрою, скулившись, немов змерзла, і слідить очима його рухи” [21, с. 378].

Малі драматичні форми з обмеженою кількістю дійових осіб потребують не тільки гострої зовнішньої сутички, а й глибинного проникнення у внутрішній світ героїв, розкриття механізму їхньої дії в напруженій конфліктній ситуації. Тому І. Франко моделює не тільки зовнішнє протистояння персонажів, а й максимально концентрує увагу на внутрішньому конфлікті, розкриваючи психологічний малюнок образів-характерів.

Щоб передати трагічну тональність твору, І. Франко використовує червоний колір у ремарці-описі готелевого покою: “Ліжко, софа, оббита червоним плюшем, стіл з квітучими хризантемами в вазонику. Збоку столик, закинений фотографіями та мальованими картками. Одиноке вікно, заслонене червоною фіранкою, крізь яку просвічує сонце, кидаючи на ліжко червону квадратovu пляму” [21, с. 378]. І хризантеми як символ смутку, і червоний плюш софи, і червона фіранка на вікні, і червона квадратова пляма на ліжку на початку твору створюють гнітючу атмосферу. І. Франко – великий майстер художньої деталі – досягнув відповідної настроєвості дійових осіб кількома влучними фразами. Каміла, здригаючись, вигукує: “Яке дивне світло! Як кровава пляма” [21, с. 379].

Такий імпресіоністичний прийом драматург використав не тільки в ремарці. Він також відтворив ліричний настрій дійових осіб, які провели ніч кохання. Сонце розбудило Камілу і Юліана. Вони ще в полоні любовних пестощів, але настав новий день, який змінив обставини. Колізія драми в тому, що Каміла не хоче відпускати свого коханця і бажає продовжити щасливу мить. Перебуваючи під

впливом нічних пестошів, Каміла намагається хоч на деякий час затримати Юліана. Вона дивиться на нього закоханими очима і не усвідомлює того, що зі сходом сонця ситуація кардинально змінилася. Юліан прийшов до Каміли тільки на ніч і не має жодних намірів змінювати свої плани. Ця сцена немов окремий фрагмент, етюдна, незавершена картина драми. І. Франко використав відповідну стилістику. Фрази дійових осіб уривчасті. Каміла жестами висловлює те, що не може сказати словами. За допомогою індивідуалізації мовної партитури І. Франко не тільки передає настрій молодих людей, а й намагається окреслити їхні характери, зумовлені відповідним статусом. Драматург використовує характерне для модернізму протиставлення героїв із різних соціальних сфер. Юліан з порядного роду. Він доктор права, і нічні походеньки не личать йому. Юліан не має наміру розголошувати свої полюбовні пригоди з повією. Проведена ніч з Камілою для нього звичайна пригода, і він про це відверто говорить їй: “Слухай, Каміла. Не розумію тебе. Чого тобі треба від мене? Се ти вже не перший раз заговорюєш із сеї бочки. Знаєш добре, хто ти. Знаєш, що я твій гість. Прийду, зроблю, що треба, заплачу, що належиться, і піду. Коли приходжу, люблю тебе, як голодний теплу страву або чарку горілки. А коли голодний насититься і нап’ється, то яке йому діло до тих котлетів та клюсок? Заплатив і йде собі геть” [21, с. 379–380].

І. Франко загострює конфліктну ситуацію, змінюючи лірико-імпресіоністичну манеру на експресіоністичну, якій властиві “нервова” емоційність та ірраціональність, символ, гіпербола, гротеск, фрагментарність та плакатність письма, позбавленого прикрас, схильного або до монохромності, або до підкресленого контрастування барв, мотивів тощо” [11, с. 229]. Юліан, опускає Камілу на грішну землю і водночас виводить із психічної рівноваги, провокуючи на емоційний вибух. Її настрій моментально розвіюється. Цинічна відвертість Юліана ображає і принижує Камілу. Юліан зачепив Камілу за живе, безцеремонно вказавши на її становище. І тому вона пристрасно говорить йому про “серце”, “живу кров”, “бажання” та “ідеали”, протиставляючи низькому, приземленому, матеріальному високе духовне начало. У такий спосіб драматург підсилює емоційну напругу. Адже “підвищена емоційність є важливою ознакою справжньої драматургії”, в якій дивовижно поєднуються “сильне хвилювання і струнка композиція, творча фантазія і життєві спостереження, безпосереднє почуття і вивірена думка” [5, с. 4]. І саме в такому зображенні характерів дійових осіб виявилася національна органічність творчої концепції І. Франка з його пильною увагою до людини, її страждання та перспективи на шляху до особистого щастя.

Особливість творчої концепції І. Франка в тому, що його герої завжди творили добро, пізнавали правду та справедливість. Великий гуманіст вважав, що кожен має право на очищення та спокуту. Кожен має право змінити свою долю. Драматург дає змогу Камілі піднятися із суспільного дна. Для цього він і віддає провідну партію героїні, наповнюючи її слова експресією. Її емоційно насичені слова – це висловлене бажання, яке вона хоче зреалізувати, і тому відкриває Юліанові свої найпотаємніші думки, а він вперто відбивається від її домагань. Адже драматична репліка – це вольове зусилля дійової особи. “Драматична сцена – це “поєдинок”, драматична репліка – удар в боротьбі чи відбивання удару” [5, с. 67].

І. Франко в кожній конфліктній ситуації розкриває нові грані образу-характеру дівчини, яку спровокував на відвертість Юліан. Тобто, образ Юліана драматург використав як провокацію внутрішньої дії героїні, спрямовану на розкриття суб'єктивного "я", через вираження якого намагається передати глибинні почуття самотності, нещасної дівчини. У пориві пристрасті Каміла відверто висловлюється про свій ганебний стан. Вона усвідомлює, що тільки іскра щирості та тепла може врятувати її. Спочатку вона пропонує Юліанові побути з нею, потім – провести до костелу, оскільки недільний день виявився роковинами смерті її матері, і нарешті – одружитися з нею. У стані великого емоційного збудження Каміла щиро говорить, що вона знову хоче бути чесною, чистою, побожною, як під крильми своєї матері. І це цілком природне бажання сироти, але воно нездійсненне. Каміла вже ніколи не зможе стати такою, як була до смерті своєї матері. Камілі важко переконувати Юліана, котрий сприймає її дії, як гру, та й то не зовсім вдалу.

Репліки Каміли – це крик душі. Їй здається, що все ще можна змінити, всі помилки можна виправити, від усього бруду можна очиститися. Але це були тільки ілюзії. Юліан же був переконаний, що її "ремесло на брехні фоноване", і не сприймав серйозно жодних аргументів.

Полеміка між дійовими особами гостра: пристрасні й щирі слова Каміли викликають протест і навіть обурення в Юліана. Дійові особи вольовими зусиллями відстоюють свої позиції. Драматург акцентує увагу на тому, що між ними пролягла глибока прірва, яку вони не зможуть подолати. Юліан сприймає пропозицію Каміли одружитися з нею як особисту образу. Пройнявшись співчуттям до героїні, І. Франко не скористався експресіоністичними принципами, які дозволяли для вирішення зовнішнього конфлікту проігнорувати соціальний статус, патріархальне уявлення про сім'ю, морально-етичні критерії українського суспільства. Драматург про емансипаційні тенденції, які викликали суспільний спротив, писав: "І емансипаційні вимоги часто сприймалися громадської думкою як загроза самій монолітності української справи, як посягання на найвищі святощі – шлюб, родину, батьківський авторитет, який звичайно не асоціювався з авторитетом великої й незрушної духовної традиції" [1, с. 9]. Юліан серйозно не сприймає пропозицію Каміли: "Усе те дурниці, дитино. Фантазії. Ти добра на тім місці, яке займаєш, а на іншим то ще хто знає, як би було" [4, с. 383].

Для підсилення трагічної тональності твору драматург використовує чорний колір. Каміла відмикає куфер і видобуває звідти чорну сукню та інші частини жалібного туалету, в яких вона проводжала свою матусю на кладовище, і одягає їх. У такий спосіб І. Франко згущує темні фарби, акцентує увагу на смерті матері і наслідках, які настали для її доньки. Смерть матері, чорна сукня, кладовище – це ті мікрообрази, які наповнюють твір міноним настроєм, притаманним трагедії.

Каміла, як та пташка, що б'ється об шибку, хоче вирватися на волю, та не може цього зробити. Вона не усвідомлює жорстоких принципів вищого світу, які регламентують суспільну поведінку особи. Їй здається, що вона – чесна і чиста, як рік тому. Наївна і романтична Каміла сподівалася, що одним порухом збунтованої душі можна змінити ситуацію. Але вона помилилася. Світ черствий і байдужий до її особистих проблем. І цей жорстокий світ уособлював Юліан. Він добре знав неписані закони цього світу, який не прощав нікому жодного промаху і тому нама-

гався привести Камілу до пам'яті, опустити її з-над хмар на землю. Напруга суперечки досягла апогею. Своїми домаганнями та звинуваченнями Каміла вивела Юліана з рівноваги. Він не стримався і вдарив її в лице. Цим ляпасом Юліан принизив Камілу, знищив останню надію героїні вибратися із суспільного дна. Вона збагнула, що, незважаючи на свою палку і щиру любов до Юліана, ніколи не зможе подолати прірву, яка пролягла між ними. І тут важливе значення має не тільки різне соціальне становище. І. Франко вибудовує образи-характери за різними схемами. Внутрішня дія персонажів має різні напрямки – Юліан хоче якнайшвидше позбутися Каміли, а вона намагається затримати його біля себе. Але аргументи її непереконливі. Юліан не бажає йти на жодні поступки, хоча добре усвідомлює, що Каміла стоїть на краю прірви. Розв'язка неминуха. Почуття Каміли шукають виходу. Вона *“обомі руками хапається за вдарене лице. Хвилю стоїть німа, мов приголомшена, потім скрикує нервово”*: “Мамочко моя! Мамочко! Бачиш, до чого я дійшла в роковини твоєї смерті!” [21, с. 385].

Оцей нервовий крик, характерний для експресіоністичної манери, драматург використав для того, щоб розкрити напружений психологічний стан доведеної до відчаю дівчини.

Зауважуємо амбівалентність образу-характеру Каміли. У неї є два орієнтири – Юліан і мати. Юліан уособлює жорстокий, несправедливий світ, в якому Каміла не знайшла свого щастя і зазнала поневірянь, принижень та страждань. З її вразливою душею і високими морально-етичними принципами вона почувається дуже незатишно в цьому світі. Ностальгія за минулим позбавила її душевної рівноваги. Спогад про матір повернув її в колишнє життя – чисте і світле. І цей контраст загострив її почуття. Закохана в Юліана, вона була засліплена своєю любов'ю, відірвалася від реальної дійсності і сподівалася на чудо. Але дива не сталося. Драматург дотримався правди життя і реалістично розв'язав конфлікт між повією і паничем, спростував тезу про те, що людина є доброю істотою. Камілі не вдається зруйнувати мур між нею і Юліаном, мур, вибудований патріархальною традицією. І на цьому І. Франко як реаліст міг завершити драматичну сцену. Але драматург вирішив продовжити особистий шлях героїні в дусі експресіонізму, зосередивши увагу на суб'єктивних переживаннях Каміли, трагічності її образу-характеру. “Герой трагедії може бути заповнений бурхливою пристрастю, але невід'ємною ознакою є його здатність до самосвідомості, до глибокого почуття, багатой емоційної вібрації – здатність до страждання” [5, с. 143]. Отримавши різку відмову від Юліана, вона відчула свою безпомічність і остаточно зрозуміла, що змінити ситуацію неможливо. Але залишатися в такому ганебному становищі вона не могла: “Ні, не можу, не можу довше! (Заломлює руки і бігає по покою.) Мамочко! Поглянь на свою доню! Візьми мене до себе! (Знову надслухує при дверях.) Пішов! І не вернувся... не вернеться більше! І не треба. Пощо?” [21, с. 385–386]. Тут драматург переніс увагу на збурену душу Каміли, яку збентежили непорозуміння з Юліаном та спогади про матір. Суб'єктивне, егоцентричне “я” настільки викривило сприйняття реального світу, що вона не знаходить у ньому свого місця. Каміла не може заспокоїтися і тому хоче покинути цей світ. І. Франко показав, що в збудженому стані Каміла не може адекватно оцінювати ситуацію. І це він досягнув за допомогою імпресіоністичних засобів. “Імпресіоністична моментальна враженнєвість

як стала характеристика підвищеної чуттєвості” [22, с. 294] дала йому змогу відтворити мінливий стан душі головної героїні.

Зауважмо, що Каміла не думає в цей момент про загибель, а про перехід її душі із жорстокого земного світу у світ духовний – чистий, світлий і благородний. Вона переконана, що церковні дзвони кличуть її туди: “Дзвони грають... До церкви кличуть...” [21, с. 386]. Церква за християнськими уявленнями українців є пересторогою від злих намірів людини, як духовна інституція, яка дозволяє людині очиститися від гріхів і знайти дорогу до Бога, умирити душу молитвами та покааннями. Каміла могла покладатися на Бога, Але не була готова до випробувань. У стані збудження героїня перебільшує своє горе, їй здається, що так далі жити не зможе. Плин її думок раптом різко змінюється, і вона відвертається від церкви: “Не до церкви, а до мами... До мами! До мами! Мамочко! Біжу до тебе!.. (Скаче на вікно, відчиняє його і кидається вниз)” [2, с. 386].

Трактуючи смерть як порятунок, драматург вдався до експресіоністичного прийому, який виростав з лірико-імпресіоністичної концепції “філософії серця”, характерної для українського світовідчуття. Спогад про матір загострив почуття Каміли. Юліан принизив її, і в стані афекту вона наклала на себе руки. І. Франко, використавши реалістичні та модерністські засоби характеротворення, психологічно точно вибудував логіку розвитку характеру Каміли від першої до останньої сцени. Він розповів про трагедію дівчини, яка через скрутне становище стала повією, але її душа протівилася такому стану. Каміла пішла з життя, бо не бачила виходу із цієї ситуації.

Малі форми займають особливе місце в драматургічній спадщині І. Франка. Письменник прагнув знайти найоптимальнішу форму художнього вираження, щоб палким, пристрасним словом пробуджувати національну свідомість українців. Для цього він використовував різні жанри: драму (“Послідній крейцер”, “Майстер Чирняк”), трагедію (“Будка ч. 27”, “Чи вдуріла?”), драматичну поему (“Кам’яна душа”).

Герої малої драматургії І. Франка постійно перебувають у пошуках особистого щастя. І дорога до щастя в кожного персонажа своя, і уявлення про нього теж своє. Драматург намагався випробувати героя в різноманітних конфліктних ситуаціях. Але не всі задуми І. Франко зумів належно зреалізувати. Драматична поема “Кам’яна душа” може бути яскравим свідченням того, як особисті життєві незгоди позначилися на естетичній вартості твору. Енергетична виснаженість завадила митцеві втриматися в жанрових межах драматичної поеми, яка не терпить приземленості та побутовізму. Захопившись натуралізмом, об’єктивістським зображенням героїв, він не зумів опоетизувати їхнє трагічне кохання. Вважаючи, що основний естетичний принцип – це життя, І. Франко не хотів відступати від нього, але це позначилося на художній правді драматичної поеми. Для того, щоб відтворити кохання між розбійником Марусяком та Марією драматургу забракло романтичної піднесеності. Через те він не зміг досягнути цільності, гармонійності, органічного поєднання всіх елементів драматичної поеми, надати їй відповідної пластики і колоритності.

І. Франко був майстром психологічної мініатюри. У маленькій трагедії “Чи вдуріла?” він психологічно точно вибудував логіку трагічного образу-характеру, поєднавши засоби реалізму, імпресіонізму та експресіонізму. Головна героїня Ка-

міла накладла на себе руки. І саме зміщуючи акценти в бік суб'єктивного переживання, драматург у дусі експресіонізму вмотивовує самогубство дійової особи. Цей твір свідчить про те, що І. Франко не цурався модерністських засобів характеротворення, які давали йому змогу підсилити емоційно-психологічну напругу твору.

І. Франко реально оцінював навколишню дійсність. Сучасники більше розчаровували його, ніж відповідали тим високим критеріям, які ставив до них Каменяр. Вони були далекими від національно-політичних ідеалів. Зокрема, в одноактній драмі “Послідній крейцер”, І. Франко створив образ свого сучасника – Євгенія Грушку, слабохарактерного, безініціативного і безпорадного, морально спустошеного юнака, який замкнувся в родинному колі і був нездатним до якихось рішучих дій на шляху національного поступу.

У центрі драматичних творів І. Франко поставив людину з її вічним прагненням до добра, щастя, справедливості та свободи. Він вірив у здатність кожної особистості очищатися, відроджуватися, вдосконалюватися та позбуватися вад. Митець створив власний художній світ, у якому реалії життя завжди мали перспективу розвитку.

У стильовій манері драматурга І. Франка присутні різні творчі методи відображення дійсності – романтизм, реалізм, натуралізм, імпресіонізм та експресіонізм, які митець намагався використовувати в різних комбінаціях навіть в межах одного твору (“Кам’яна душа”, “Чи вдурила?”). Франко пробував також поєднувати елементи драми, комедії, трагедії (“Послідній крейцер”), драми, трагедії, новели (“Будка ч. 27”), використовував водночас прозовий і поетичний тексти, але такі художні прийоми не завжди приносили успіх, бо порушували органічну цілість твору, руйнували його ритмомелодику та композиційну архітектуру. Зауважимо, що, використовуючи засоби імпресіонізму та експресіонізму для розкриття поглибленого психологізму, драматург не відступав від національної традиції. Дії Ксені (“Будка ч. 27”), Каміли (“Чи вдурила?”) були зумовлені палкою пристрастю та високими морально-етичними ідеалами, притаманними природі українського національного характеру.

Захоплюючись натуралізмом, І. Франко намагався відтворити правду життя. Художня правда від цього постраждала (наприклад в одноактній драмі “Майстер Чирняк” та драматичній поемі “Кам’яна душа”). У драматичних творах І. Франка натуралізм був інородним елементом і органічно не вписувався у творчу індивідуальність митця.

У малих драмах І. Франко використовує національний колорит, детально описує побут українців, для індивідуалізації мовної партитури кожної дійової особи він підбирає влучні вислови з народної лексики. Мова його драматичних творів жива, влучна та соковита. За її допомогою він відтворює атмосферу та дух часу в українському суспільстві. Тобто І. Франко поєднував різноманітні засоби та художні прийоми, щоб виробити автентичний національно-органічний стиль.

Відтворюючи у малій драматургії звичаї, традиції, спосіб мислення, морально-етичні пріоритети, генетичні задатки, світовідчуття та ментальні орієнтири дійових осіб, драматург намагався показати у всій красі та багатогранності український національний характер, щедрість та благородство його душі, любов та взаємоповагу, вірність батьківським заповітам.

1. Агєєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. К., 2003. 320 с.
2. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. К., 1956. 253 с.
3. Бойко Ю. До проблеми Франкового романтизму // Бойко Ю. Вибране: У 2 т. Мюнхен, 1971. Т. 1. С. 75–82.
4. Бондар Л., Кольбук Р. Два уривки незавершених драм І. Франка // Українська філологія: досягнення і перспективи. Львів, 1995. С. 283–287.
5. Волькенштейн В. Драматургія. М., 1960. 338 с.
6. Давидова І. Малі форми драматургії. К., 1966. 139 с.
7. Дем'янівська Л. Українська драматична поема. К., 1984. 160 с.
8. Кирчів Р. Комедії Івана Франка. К., 1961. 100 с.
9. Леся Українка. До І.Я.Франка // Леся Українка. Збір. творів: У 12 т. К. 1979. Т. 12. С. 11–19.
10. Леся Українка. Новейшая общественная драма // Леся Українка. Збір. творів: У 12 т. К., 1977. Т. 8. С. 229–252.
11. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. К., 1997. 752 с.
12. Мельничук Б. Драматична поема як жанр. К., 1981. 143 с.
13. Мірчук І. Історія української культури // Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. Мюнхен-Львів, 1994. С. 243–374.
14. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. Львів, 1956. 128с.
15. Повість врем'яних літ. К., 1990. 558 с.
16. Франко І. Будка ч. 27 // Іван Франко. Збір. творів: У 50 т. К., 1979. Т. 24. С. 358–377.
17. Франко І. Кам'яна душа // Іван Франко. Збір. творів: У 50 т. К., 1979. Т. 24. С. 316–345.
18. Франко І. Майстер Чирняк // Іван Франко. Збір. творів: У 50 т. К., 1979. Т. 24. С.187–212.
19. Франко І. Поезія і її становисько в наших временах // Іван Франко. Збір. творів: У 50 т. К., 1980. Т. 26. С. 393–399.
20. Франко І. Послідній крейцар // Іван Франко. Збір. творів: У 50 т. К., 1979. Т. 23. С. 49–76.
21. Франко І. Чи вдурила? // Іван Франко. Збір. творів: У 50 т. К., 1979. Т. 24. С. 378–386.
22. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. К., 2003. 354 с.

I. FRANKO'S SMALL DRAMAS

Volodymyr Pratsiovytyi

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

The author of "I. Franko's small dramas" traces out how the dramatist made use of small forms and various methods of representing the reality to create the unique Ukrainian world and to demonstrate the complicated and multifaceted national character in the images of personages.

Key words: small dramas, drama, dramatic poem, tragedy, national character, mentality.

МАЛАЯ ДРАМАТУРГИЯ ИВАНА ФРАНКО

Володымыр Працьовытый

*Львовський національний університет імені Івана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000, Львов, Украина*

В статье прослежено, как Франко-драматург, используя малые формы, разные методы отображения действительности, воспроизвел уникальный украинский мир, сложный и многогранный национальный характер в образах действующих лиц.

Ключевые слова: малая драматургия, драма, драматическая поэма, трагедия, национальный характер, менталитет.

Стаття надійшла до редколегії 02.06.2007

Прийнята до друку 14.10.2007