

УДК 821.161.2-2.09«18/19»І.Франко

КРИТЕРІЇ ЗРІЛОГО ДРАМОПISY В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНА ФРАНКА: СУЧАСНА ПРОЕКЦІЯ

Тетяна ВІРЧЕНКО

*Криворізький національний університет,
вул. XXII Партз'їзду, 11, Кривий Ріг, Україна, 50027*

Окреслено критерії довершених драм у літературно-критичній діяльності І. Франка. Визначення таких критеріїв потрібне для належного потрактування фактів історії літератури. Родовий вибір зумовлений тим, що якісна драма здавна є свідченням зрілості народу. В основі викладу не хронологія літературно-критичних праць І. Франка, а логіка прояву критеріїв у п'єсі. За змістом драма має бути актуальною й сучасною для кожного часу й народу; характери – одухотвореними, при цьому узгодженими само-, іно- й авторські характеристики; структурно драма має бути цілісною, а всі структурні компоненти – підпорядкованими художньому задумові; характери й дія – психологічно вмотивованими; конфлікти – глибокими – і все це має працювати на сценічність.

Ключові слова: драма, критерії, п'єса, І. Франко.

Фокус уваги науковців не оминав і теоретичних поглядів Івана Франка. Франкознавці прискіпливо вивчали погляди вченого на *предмет і завдання естетики* (Н. Козачишин), *типове* (М. Рева), *історичну та художню правду* (А. Войтюк), *стиль* (О. Мороз; О. Кухар-Онишко), *генологію* (теорія новел – Г. Леонченко; роману – О. Ковальчук; балади – М. Дах; думи – Я. Гарасим; казки – Н. Тихолоз), *структурні компоненти художнього твору* (зміст і форма – Ф. Пустова, А. Войтюк; композиція – Т. Ягодкіна; позитивний герой – С. Білецький), *літературний процес* (традиції і новаторство, соціально-історична зумовленість – О. Мороз), *творчу індивідуальність письменника* (Л. Скупейко), *психологію творчості* (К. Фролова; М. Гнатюк). Нині узагальнений сучасний погляд маємо в навчальному виданні М. Гнатюка «Іван Франко і проблеми теорії літератури».

Попри існування цих вагомих досліджень слушно зауважує С. Хороб: «Питання Франкової концепції структури драматичного твору [...] конче потребує, якщо й не в усьому, то бодай в основних своїх компонентах нового поглибленого підходу через їх мікроаналіз, або ж присутнього доповнення» [10].

Франкознавці, розв'язуючи питання зі сфери своїх наукових інтересів, принагідно окреслюють критерії зрілого драматичного твору. Зокрема, С. Хороб «обов'язковою якістю естетично досконалого твору загалом», за І. Франком, назвав наявність ідеї. Доповнює цей ряд такий критерій, як драматизм, під яким варто розуміти «головний структурно-творчий принцип дійового розкриття змісту у п'єсі». Назвав дослідник ще один критерій, який існує не відокремлено, а в триєдності: «дія – характер – конфлікт»: «Найголовніша риса художньо довершеної драми – наявність напруженої драматичної дії, що неодмінно мусить впливати

з таких же драматизованих характерів дійових осіб і гострих конфліктних зіткнень, себто перебувати в органічному зв'язку одне з одним» [10].

Здавалось би найважливіші критерії окреслені й сумніву не підлягають. Проте вивчення літературно-критичного доробку І. Франка потрібне не тільки для знання чергового етапу розвитку теоретичної думки в Україні, усвідомлення закономірностей розвитку, а й для практичного застосування вагомих теоретичних висновків, зокрема у процесі написання історій літератури, задля теоретичної освіченості сучасних драматургів тощо. Урешті й дбати нам треба не тільки про день теперішній, а й про майбуття, про те, які зразки національного мистецтва ми залишимо в історії літератури. Саме такій сучасній проєкції присвячена ця розвідка.

Досвід І. Франка не викликає заперечень. Про авторитетність його теоретичних поглядів свідчить не лише апробація «різних форм естетико-психологічного, історико-літературного, порівняльного та літературно-критичного аналізу окремих мистецьких явищ» [7, с. 22], а й робота в таких жанрах, як «критичні листи», «огляд», «замітка», «студія», «передмова», «нарис», «записка», «спогади», «портрет», «історичні обриси», «очерк», «вступні зауваження», «історико-біографічний нарис» тощо.

У вітчизняному літературознавстві завжди була тенденція до написання авторських історій літератури, яка увиразнилася в останні роки (Ю. Ковалів, М. Кузьменко, М. Наєнко та інші). До кінця ще не реалізований проєкт академічної історії української літератури в 12 томах. Звичайно, коли ми говоримо про академічну історію літератури, то в ній мають бути враховані всі події літературного життя для створення об'єктивної картини того чи того періоду. Інша ситуація з навчальними історіями літератури, адже вишівське завдання – ознайомити майбутніх учителів, філологів передусім з вершинними високохудожніми творами.

Пошуком таких критеріїв у літературно-критичній діяльності І. Франка вже займалися літературознавці. Варто хоча б пригадати розвідку А. Халімончука «І. Франко проти формалізму в літературі», де науковець доходить висновку: «Вимоги І. Франка до літератури, до творчого методу і до змісту творів можна звести до таких найзагальніших принципів: реалізм, притім “новітній”, “свідомий”, тобто критичний; класовість (партійність); історичність, життєствердження літератури, національність; загальнолюдські, інтернаціональні ідеї; народність. Що ж до принципу високої форми, то він для Франка входив у поняття кожного з цих принципів. З численних фактів на підтвердження сказаного нагадаємо один: у листі до Климентини Попович він дав таку виразну формулу: “...зміст і форма мусять бути [...] введені в якнайповнішу гармонію» [9, с. 78]. Як бачимо, з одного боку, існує потреба переосмислення названих критеріїв у контексті новітніх тенденцій розвитку літературознавства, а з іншого – ці критерії абсолютно не відображають специфіки драматургічного мистецтва.

Окреслення критеріїв якісного драмописання потрібне, як і належне потрактування історії літератури, щоб «представити цілісність її розвитку», а також «запобігти застою письменства в мертвих формулах і наслідуваннях» [8, т. 29, с. 273]. Родовий вибір літератури також не випадковий, адже драми кожного народу, з одного боку, вважають свідченням його зрілості, «бо ж розвиток драматичної літератури ґрунтується на взаємодії письменників і ширших і вузких верств народу, а отже, може дати добре свідчення про те, якою мірою народні маси зацікавлені тим ідейним життям, яке репрезентує література, як їхній смак і їхні вподобання стимулюють або сковують письменників» [8, т. 41, с. 89]. По-друге, пошук

критеріїв відбуватиметься в культурно-історичному напрямі. І. Франкові він імпував наближеність до розуміння сутності літератури («Це вже не мертвий збір книжок, не Парнас авторів, це щось далеко більше, це суперечність явищ і витворів духовного життя даного народу. Духовне життя народу в усіх його верствах – ось та широка основа, на якій будується ця нова концепція історії літератури. Все, що тільки впливає на зміну у формі або змісті цього духовного життя, має бути предметом пильної уваги» [8, т. 29, с. 277]), а також установа, «яким ідеалам служили твори даної епохи» [8, т. 41, с. 36].

Об'єктом нашої уваги є літературно-критичні статті І. Франка, розміщені в 26–43 томах зібрання його творів у 50 томах. Варто зауважити, що в основі викладу – не хронологія літературно-критичних праць І. Франка, а логіка прояву критеріїв у п'єсі. Опрацювання доробку Франка як критика й теоретика ілюструє, що не тільки на основі схвальних висловлювань автора, а й на підставі суворих критичних зауважень можна сформулювати прозорі критерії «ідеальної драми». Ураховуючи рівні твору, а також низку методологічних установок І. Франка, окреслимо критерії якісного драмописання. Передусім варто говорити про національну драматургію, у якій є «дуби, є й ліщина, але все разом має одноцільний характер – відразу видно, що се ліс, а не степ, що се витвір колективної праці духової, назрілих загальних змагань усієї суспільності, а не одрізнені прояви поодиноких, самотніх, хоч би й великих талантів» [8, т. 41, с. 19].

Метою свого життя І. Франко вбачав долучення української літератури до західноєвропейського літературного контексту. Слушно М. Гнатюк зауважив, що письменник «іноді помилявся в оцінюванні деяких творів письменників, особливо в останні 8 років життя, а коли йшлося про значення чиеїсь творчості для української літератури був особливо безкомпромісним» [3, с. 218]. Усе це виразне свідчення складності формування національного літературного канону, а тому пошук об'єктивних критеріїв – украй необхідний.

Зрілість твору залежить від постаті письменника, до якої І. Франко висував суворі **вимоги**. Причому вони не залежать від письменницького вибору роду літератури: «Писатель мусить поперед усього владати добре мовою свого народу. [...] Далі мусить писатель бути добре ознайомлений з технікою писательською, а властиво з способами творення і писання різних знатніших майстрів слова своїх і чужих, мусить виробити собі й свої способи. [...] Вкінці писатель мусить знати докладно історію літератури всесвітньої, а особливо сучасну літературу свою власну і головних європейських народів, щоб знав, які теми літературні і в який спосіб бували і бувають оброблювані, якими способами різні писателі досягли дані ефекти. [...] Вкінці писатель мусить знати те життя, про котре береться писати, ті верстви суспільні, тих людей, ті сторони, ті звичаї і встанови, ті заняття і роди праці і т. ін. [...] Писатель мусить знати чимало загальних і теоретичних наук, як психологію, економію суспільну, політику і т. ін., без котрих він не зуміє поставити себе на належнім становищі супроти персонажів свого твору, не зуміє відповідно зрозуміти й показати нам їх вчинки, не зуміє дати нам твору справді широкого і тривкого. А що ще важніше, писатель мусить усе те знати не з самих тільки книжок, а якнайбільше з життя, з розмов, з власного погляду, з досвіду і дискусій» [8, т. 29, с. 9]. Дозволила собі таку розлогу цитату, бо в ній закладено те, про що нині досить часто забувають молоді письменники. Якщо ж проаналізувати біографічні відомості драматургів «мовчазного» покоління, покоління «бумерів» та «індивідуалістів» (класифікація за Н. Мірошніченко), то для них «Франкове» «мусить» – очевидне, хоча серед них навряд чи можна знайти тих, хто виконав усе те, без винятків. Наприклад, Я. Стельмах адаптував

європейську класику до вітчизняного театру – «Крихітка Цахес», «Люсі Краун», «Емма», «Кохання в стилі бароко». Б. Жолдак зарекомендував себе знавцем української міфології, а В. Сердюк «вбачає новизну в опануванні українською драмою формальних пошуків західної драми, зокрема пост-абсурду» [4, с. 74].

Змістова актуальність п'єс виявляється перш за все в тематиці. Тематика п'єс сучасної української драматургії доволі широка: від матеріально- чи соціально-побутової («Якось в офісі» Н. Максимчук, «Пустили Дуньку в Європу. Тижневі усмішки сатиричного дуєту» М. Кульбовського, «Coney Island. Драма-оперета» В. Махна) до філософської («Ще одна притча про любов (Марта)» Л. Волошиної, «Один, або Будинок під знос» Г. Долуханова, «Станція» О. Вітра). За **змістом** драма має бути сучасною, причому сучасною не тільки для певного народу певної доби, а «сучасною для кожного часу і кожного народу» [8, т. 27, с. 122]. Сучасність у цьому смисловому контексті дуже тісно межує зі злободенністю. Для всіх часів такою є морально-етична, світоглядна тематики, що є першим, хоча й далеко не останнім критерієм, який наближає п'єсу до якісних. Обираючи сучасну тематику, драматурги мають дбати і про оригінальні сюжети. Проте І. Франка не задовольняє змалювання тільки буденного правдивого життя. «Одухотворення постатей, що виходило б поза рамки чисто тваринних, життєвих інтересів» [8, т. 27, с. 53] – ось необхідний стрижень у **характеротворенні**. Наприклад, соціокультурна самоідентифікація козака-початківця Михася («Чарований Запорожець» Б. Жолдака) сприяла виявленню добротворчої діяльності. Змалювання шляху дійової особи до одухотворення – характеротворчий прийом драматурга. На духовний шлях («Якщо кожен із нас буде жити не за принципом “Я”, а за принципом “Ми”, – наші землі перестануть бути убогими й незахищеними» [1, с. 57]) після егоцентричного («За 20 років життя тут я пальцем не поворухнула... Книги, бали, гуляння...» [1, с. 38]), а потім сповненого зневіри життя («Здається, що я зупинилася серед дороги... і ні сюди, і ні туди...» [1, с. 52]) встала Марія («Марія – княгиня Рівненська (Несвицька)» І. Білоуса). Еволюція характеру відбулася тільки після усвідомлення необхідності спрямувати життя на добротворення: «Кожна хвилина, кожен день мого існування на нашій грішній землі були заповнені піклуванням не тільки за моїх рідних, побратимів, але і за людей, державу, мою Волинь, за правду і віру Православну!...» [1, с. 116].

Культурно-історичний підхід дає змогу письменникові «дійти до живого, движучого змісту, віднайти за кожним словом, під усякою формою живих людей з їх чуттями, радощами і терпіннями, змаганнями і розчаруваннями» [8, т. 41, с. 36]. Герой має бути позбавлений абстрактності, оскільки в протилежному випадку він «не порушить нашої душі, не витисне з очей сліз співчуття» [8, т. 31, с. 148]. До того ж характери мають бути індивідуалізованими і відповідати певним типам, що їх вони представляють. Окрім того, характер має бути прописаний так, щоб бути зрозумілим акторові.

В образній системі п'єс Я. Стельмаха дуже легко вимальовуються наскрізні образи – учителів, підлітків, матерів, – цілісне уявлення про яких можливе за умови звернення до всієї спадщини драматурга. Зображаючи учителів середньої школи, Я. Стельмах дуже спостережливий: розрізняє тих, хто уважний до кожного учнівського вчинку, і тих, для кого учительська праця триває «від дзвінка до дзвінка».

Дійова особа постає в п'єсі з погляду драматурга (авторська оцінка), з погляду інших дійових осіб (інохарактеристика) й у власній оцінці (самохарактеристика). У майстерного автора всі ці оцінки мають бути узгодженими, бо інакше невдала інохарактеристика може зіпсувати характер настільки, що ідейний задум так і не буде донесений до реципієнта. Так

сталося з п'єсою Г. Зудермана «Кінець Содома», у якій «не зовсім вдала і просто мілка» характеристика Аделі Вейсегом «протягом всього ходу драматичної дії переслідує глядача, заважає йому виробити собі власне судження про слова і вчинки Аделі та псує всякий ефект від її виступів» [8, т. 28, с. 210].

Структурно драма має бути цілісною й органічною. П'єсу О. Островського «Не в свої сани не садись» І. Франко критикував за довільний зв'язок великої кількості сцен та епізодичних постатей з провідною сюжетною лінією [8, т. 28, с. 56]. Усі структурні елементи драми мають бути підпорядковані головному художньому задумові, служити визначальній ідеї. Як наслідок недотримання цього – враження про хворобливу уяву автора. Саме такого висновку дійшов І. Франко щодо «Довбуша» Ю. Федьковича: «Всі дійові особи, з першої появи їх на сцені, перебувають в якомусь гарячковому запальному стані – вся драма являє собою єдиний заплутаний клубок найпотворніших інтриг, неправдоподібної плутанини, збігів обставин, убивств і жорстокостей, а все це, зрештою, нічого не виражає, нічого не характеризує» [8, т. 27, с. 230].

Майже всі п'єси Г. Штоня складаються з двох дій, що допомагає увиразнити протиставлення життя наповненого і життя спустошеного.

П'єса «Біля ватри богів» поділена на 5 дій, що нагадує поетику шкільної драматургії¹. Але будь-яка з обраних автором структур п'єси робить її відкритою до театральних постановок. Відсутній поділ на дії в «драмі замрій» «Після дощу», а «трагікомічний колаж» «Прикросці кохання» поділений на чотири фрагменти, що допомагає наголосити відсутність зміни місця й учасників подій та увиразнити різні мікроідеї: щирість як основу гармонії з собою, безлику постмодерніст, диявольську руйнівність байдужості, гармонію чоловіка й жінки як основу сімейної ідилії.

Цікава в структурному плані п'єса «Зблиски вічних заграєв», яка починається інтродукцією, де діють Адвокат Вадим і Лікар Роман. Саме в їхньому діалозі розкриваються вічні протиставлення: молодість/старість; тіло/дух; життя/смерть, міське життя/життя на природі. А вибір відбувається наодинці з собою, коли інстинкти слабнуть, «а середина розвиднюється» [11, с. 318].

П'єса «За крок від неба» завершується кодою. І хоча ідея твору зрозуміла, драматург ще раз наголошує на ілюзорності буденного життя та справжності тиші, неба, місяця, дзвонів... І в цій справжності найкраще шукати дійсного себе. Тоді відповідь буде «позабезсумнівно» правдивою.

Окрім характеру, психологічно вмотивованою має бути й **дія** п'єси, що тісно пов'язано з її логічним розгортанням. Висунуто до неї й ще низку вимог. Наприклад, обережно варто використовувати *deus ex machine*, оскільки це може не сприяти просуванню головної дії. Непотрібним і випадковим видається Франкові *coup de theatre*, використаний І. Карпенком-Карим у п'єсі «Хто винен»? Сліпота Софії порушує правдивість і знецінює катастрофу, зумовлену гострим конфліктом [8, т. 27, с. 342]. Також, дія не має бути розтягнутою, зокрема п'єса М. Кропивницького «Глитай, або ж павук» «виграла б, коли б теперішні 5 дій звести до 3» [8, т. 28, с. 258].

Психологічній умотивованості дій у п'єсах сучасних драматургів сприяє **музика**. Наприклад, В. Герасимчук небайдужий і до музичного супроводу. У першій дії п'єси «Андрей Шептицький» після розмови Митрополита з Анастасієм – братом-студитом – «десь

¹ Мається на увазі поділ на 5 частин: протазис, епітазис, катастазис, катастрофа, епілог.

іздалеку починає долимати мелодія віденського вальсу Штрауса» [2, с. 10], яка не тільки нагадувала Шептицькому молодість, а й уселяла віру Анастасія в одужання наставника. Її оптимізм, рух звуку по висхідній, ствердні акорди – якнайкраще підтвердження словам: «Та ні! У Вас ще сила є в руці!»; «Ви знов своє... Годі Вам про се! Ще будуть дні в Вас світлі й не імлісті. І сад ще буде у цвіту і в листі» [2, с. 8–9]. Весняна мелодія про зелену пору року, про одужання й подолання хвороби потрібна драматургові, щоб на змістовому рівні оцінити внутрішній стан Анастасія. Репліка ж Шептицького: «Дивись, як листя кружить у танку» [2, с. 8–9], – натяк на вальс, який ось-ось лунатиме на повну силу. Так драматург готує реципієнта до подальших подій.

На рівні форми спогади Шептицького найкраще передає чарівний вихор кружляння молодих пар. В авторських поясненнях наявні виразні вказівки режисеру: «Мелодія вальсу звучить уже зовсім поруч, вона заповнює всю кімнату, і раптом митрополича палата перетворюється на розкішну залу з яскравою картиною світського балу» [2, с. 10]. Потім митрополича палата ще зазнаватиме трансформацій «на велику кімнату з родинного маєтку Шептицьких у Прилбичах» [2, с. 16].

Болісна музика лунає в п'єсі про Мольєра – тут драматург не рекомендує якоїсь конкретної мелодії, покладаючись на смак режисера. Цей сум – вираження внутрішнього душевного стану Онори, яка втратила власну сутність: не змогла стати господинею, бо за покликанням є Музою Мольєра: «Якби поруч зі мною весь час була така жінка, як ви, – я прожив би набагато краще і довше...» [2, с. 64], – зізнається драматург.

Специфіка драматургічного мистецтва у тому, що дія переважно виражається в діалогах, які, за І. Франком, мають бути не розмовами, що «лише злегка накреслюють ситуацію», а виражати психологію дійових осіб [8, т. 29, с. 93] і бути зумовленими їхніми характерами.

У доробку Я. Стельмаха є п'єса «Кохання у стилі бароко», написана за мотивами п'єси І. Карпенка-Карого «Паливода XVIII ст.». На перший погляд видається, що змістові й формальні зміни незначні, але прискіпливе звернення до тексту дає підстави констатувати такі зміни: текст Я. Стельмаха значно конденсованіший, і всю історію ми дізнаємося з кількох відповідей Графа на питання товаришів – Куца і Шумицького. Використання діалогу замість монологу підкреслює сценічність, а репліки товаришів наголошують на масштабності негачій для Графа: «Відчуваю, що назриває трагедія», «Навіть саме ім'я не віщує чоловікам нічого доброго» [6, с. 248]. Увесь зміст І. Карпенка-Карий умістив в одну розлогу репліку, чим явно зробив її важчою. Зміни в лексиці не суттєві і в будь-якому випадку виправдані, адже завдяки їй завжди передається колорит епохи. Такі діалоги сприяють виявленню головної сили драми, за І. Франком, **глибоких конфліктів**, вмотивованої катастрофи.

От і Г. Штонь не змальовує конфліктів у їх побутовому розумінні – як зіткнення двох сторін. Імовірно тому, що і драматург, і дійові особи вважають, що «життя [...] не є боротьбою. Чого з чим – не важливо. Воно просто є. І ми в ньому є. Просто. Якщо не починаємо вовтузитись» [11, с. 230] (Костя – «Діти небес»). Конфлікт дійових осіб та художній конфлікт кожної окремої п'єси, і макроконфлікт драматургічного доробку Г. Штоня – художній, притаманний внутрішній структурі твору. Це абсолютно відповідає поглядам на художній конфлікт Штоня-літературознавця, який переконаний, що «художнім він стає і залишається напевне тоді, коли його змістове наповнення, не цураючись і не втікаючи від життєподібності, “підтримується” передовсім ба й виключно художнім твором. Звучить це надто категорично, але не варто забувати, що художнє мислення за Г. Гадемером, – “це шлях мови, яка постає не у висловлюванні вироку і своїй претензії на предметну чинність, а

постійно тримається цілого буття”. І ця іманентна цілісність умасштаблює кожен художній крок і кожну художню деталь, що змушує згадати ще один вислів Гадамера: “Тотальність – це не предмет, а світовий обрій, який нас охоплює і в якому ми живемо”.

Не залишає без уваги І. Франко і **композицію п’єси**, зазвичай засуджуючи драматургів за примітивізм. Саме такої оцінки зазнали п’єси «Пилип Музичка», «Вихованець» М. Янчука, «Загибель Содома» Г. Зудермана. Під Франків об’єкт потрапляють проста констатація психічного стану парубка перед набором до війська, на місці якої мали бути змальовані дії, зумовлені цим психічним станом; неприродність стосунків між опікункою (вдовою, матір’ю дорослих дітей) і вихованцем; невдалий музичний супровід; перенесення уваги зі суспільних контрастів на спрощені етичні: «Тут поганий світ, там – добрий, тут бека, там ляля, як у казочці для дітей» [8, т. 28, с. 210]. Загалом проста будова п’єс у І. Франка доволі часто асоціювалась із дитячим театром.

Матеріал сучасної драматургії підтверджує, що не сприяють якісному драмопису примітивний сюжет, копіювання життя без належного художнього осмислення («Кохання у стилі Челентано» Н. Максимчук) або копіювання загальновідомого сюжету («Пампушка–2» С. Носаня).

І останній критерій – фінальний – сенс написання п’єси – її **сценічне втілення**, бо «треба знати, чи драма була виставлена на сцені...» [8, т. 41, с. 14]. І. Франко бачив театр школою життя. А, щоб театр міг аналізувати життєві прояви, критикувати й будити різні почуття, ідейний зміст п’єси повинен увиразнювати «головні, основні недоліки суспільності» [8, т. 28, с. 280], не розмінюючись на дрібні, побутові явища. Окрім того, якщо п’єса, а згодом і театр, хочуть виконувати свою основну функцію – бути школою життя, то мають сфокусуватися на всіх верствах спільноти і наслідках їхньої взаємодії. Драматурги, подаючи в ремарках і авторських поясненнях рекомендації щодо використання театральних ефектів, мають дбати про те, щоб вони відповідали стану розвитку театральної справи.

Сучасна українська драматургія попри всі складнощі займає своє місце на сцені. Доказом цього є вистави за п’єсами «Ассо та Піаф» О. Миколайчука-Низовця (Вінницький академічний музично-драматичний театр ім. М. К. Садовського, Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка), «Таїна буття» Т. Іващенко (Київський академічний драматичний театр на Подолі, Львівський академічний обласний музично-драматичний театр імені Юрія Дрогобича (м. Дрогобич)), «Дуже проста історія» М. Ладо (Рівненський академічний музично-драматичний театр, Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя, Львівський академічний обласний музично-драматичний театр імені Юрія Дрогобича (м. Дрогобич), Харківський державний академічний театр імені Т. Г. Шевченка, Черкаський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка), «Незакінчена історія» В. Селезньова (Вінницький академічний музично-драматичний театр імені М. К. Садовського), «Вода життя» В. Шевчука (Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької (м. Львів)), «Ромео і Жасмин» О. Гавриша (Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка), «Його сіятельство Поет» Г. Штоня (Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, Центр художньої та технічної творчості «Печерськ»). Сценічність же творів Неди Нежданой (псевдонім Н. Мірошніченко), з огляду на кількість сценічних утілень, не викликає сумнівів і сприймається майже апіорі. Та й сама авторка вважає, що «відсутність сценічної

історії також може слугувати театральною характеристикою і неовов'язково свідчить про несценічність тексту, але про нерівномірність розвитку драми і театру – відставання чи навпаки, випередження, пошук нового шляху» [5, с. 149].

Основний ідейний зміст цих п'єс сконцентрований навколо орієнтування власного способу діяльності на справжнє гармонійне життя зі світом, позбавлене фальші, буденної дріб'язковості, сповнене самопізнання та пізнання меж земного буття. Відбувається це в більшості випадків завдяки виразному конфлікту духовних і матеріальних цінностей, увиразненню різної спрямованості матеріального; адже, з одного боку, суспільне життя меркантилізоване, а з іншого, гроші – засіб для реалізації своїх можливостей.

Неправдоподібність, штучність, відірваність від життя – це перший рівень недоліків, які називав І. Франко щодо п'єс драматургів у своїх рецензіях, статтях тощо. Отже, від п'єси чекаємо ефекту сценічного, морального й дидактичного.

Думаю, що сучасним драматургам варто не опиратися вимогливим порадам І. Франка, а взяти з його досвіду те мудре й раціональне, що будувалося на основі еволюцій письменницької й наукової свідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоус І. Марія – княгиня Рівненська (Несицька). Драма-притча / Іван Білоус. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – 124 с.
2. Герасимчук В. Н. П'єси про великих / Валерій Назарович Герасимчук. – К. : В-во ім. Олени Теліги, 2003. – 272 с.
3. Гнатюк М. І. Іван Франко і проблеми теорії літератури : навч. посібник / Михайло Іванович Гнатюк. – К. : Академія, 2011. – 240 с.
4. Мірошниченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь / Надія Мірошниченко // Курбасівські читання. – 2006. – № 1. – С. 56–85.
5. Мірошниченко Н. Передвісник переходу: українська драматургія 80-х років ХХ століття в контексті розвитку діалогічної моделі «автор–театр» / Надія Мірошниченко // Художня культура. Актуальні проблеми : науковий вісник. – К. : Видавничий дім А+С, 2005. – Вип. 2. – С. 147–166.
6. Стельмах Я. Кохання у стилі бароко : п'єси / Ярослав Стельмах. – К. : Сакцент Плюс, 2009. – 480 с.
7. Тихолоз Б. Франкова концепція «стереометричного» прочитання літературного твору / Богдан Тихолоз // Вісник Львівського університету. – Львів, 2011. – С. 21–29. – (Серія філологічна ; вип. 55).
8. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
9. Халімончук А. М. І. Франко проти формалізму в літературі / А. М. Халімончук // Іван Франко. Статті та матеріали. Збірник одинадцятий. – Львів : ЛДУ, 1964. – С. 76–86.
10. Хороб С. Іван Франко як теоретик драми / Степан Хороб // Перевал. – 2006. – № 2–3. – С. 56–71. – Режим доступу: lib.if.ua/franko/1310899364.html.
11. Штонь Г. Відгук офіційного опонента на дисертацію / Г. Штонь. – Рец. на дис.: Вірченко Т. Дискурс, еволюція, типологія художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років / Т. Вірченко. – Львів, 2012.
12. Штонь Г. П'єси. Книга друга / Г. Штонь ; передм. Т. Вірченко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2013. – 344 с.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2014

Прийнята до друку 27.10.2014

**CRITERIA OF MATURE PLAYWRITING IN
IVAN FRANKO'S LITERARY-CRITICAL RECEPTION:
MODERN PERSPECTIVE**

Tetyana VIRCHENKO

*Kryvyi Rih National University,
11, XXII Partyzyzdu Str., Kryvyi Rih, Ukraine, 50027*

The article has outlined the criteria of a perfect drama as outlined in Ivan Franko's literary-critical activity. These criteria are necessary for adequate interpretation of facts in the history of literature. It has been ascertained that a high-quality drama has always been evidence of the nation's maturity. The author does not rely on the chronology of Franko's literary-critical works, but on the priority in which these criteria are realized in the play. In terms of content, a drama must be topical and contemporary to every epoch and nation; the characters must be spiritualized and represented in the light of self-perception, perception of others and of the author. The structure of the drama must be holistic and all structural components must be subordinate to the literary intention. The characters and their performance must be psychologically motivated. The conflicts must be profound. All the mentioned elements must be targeted at stage expressiveness. A profound analysis of Franko's critical and theoretical works allows ascertaining that unambiguous criteria of a «perfect drama» can be retrieved not only from the author's favourable evaluations but also from harsh critical remarks.

Keywords: drama, criteria, play, I. Franko.