НБ ЛНУ ім. Івана Франка
377 013

НБ ЛНУ ім. Івана Франка
БІБЛІОТЕКА
Інституту
франкознавства

ЯКІВ БІЛОШТАН

ДРАМАТУРГІЯ ІВАНА ФРАНКА

ЯКІВ БІЛОШТАН

ДРАМАТУРГІЯ ІВАНА ФРАНКА

Фонди Кар. укр. літ. ЛНУ
№ 4981
377073
484

Державне видавництво
ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
Київ – 1956

БІБЛІОТЕКА
інституту
Франкознавства

ВСТУП

Мисль Франка, людини виняткової ерудиції, охоплювала найрізноманітніші проблеми з історії й сучасної йому української, російської та світової культури, мистецтва і літератури.

За сорокаліття своєї багатогранної діяльності Іван Франко створив і залишив нам у спадщину безсмертні твори в різних жанрах літератури та мистецтва, зокрема з питань драматургії і театру.

Проте численні театральні статті й рецензії Франка, друковані у тодішній пресі, на жаль, усе ще недостатньо відомі читачеві. Як це не дивно, але Франко—театральний критик — майже забутий театрознавством. А без знання театрально-критичних праць Франка не можна зрозуміти й оцінити його ролі в історії українського театру.

Торкаючись питань історії українського театру, визначаючи роль Івана Франка як борця за національний народний театр, слід зважити на своєрідність умов західноукраїнського театру, тих умов, що визначили театр як своєрідну арену боротьби демократичних сил проти австро-шляхетської верхівки та угодовської української буржуазно-націоналістичної інтелігенції. Боротьба Івана Франка за революційно-демократичну літературу і український народний театр була обумовлена антагоністичними протиріччями класового суспільства австро-угорської імперії наприкінці XIX і на початку XX століття. Вона проходила в руслі складної соціальної і національно-визвольної боротьби трудящих проти своїх гнобителів. Відірвана від України Галичина була економічно, політично

і культурно відсталою країною. Розрізнений народ український, гноблений російським царатом і австро-угорською монархією, був позбавлений вільного національного розвитку. Не раз перекроювались кордони володінь австрійських монархів, не раз змінювались форми і методи гноблення народу, але незмінним залишалось злиденне безпросвітне життя українського народу під владою австро-німецьких магнатів, польської шляхти, української буржуазії і поміщиків та єврейських капіталістів.

Скасування панщини 1848 року стало джерелом нової поступової експропріації галицького селянства. Протягом сорока років (1858—1898) селяни сплатили польській шляхті майже чверть мільярда ринських за власну землю, на якій працювали з діда-прадіда і яку з цісарської «ласки» дістали в момент, коли габсбурзька монархія стояла під загрозою народної революції.

За цей час галицьке село було жертвою найбільш варварських, руїнницьких форм капіталістичної експлуатації. З панщизняних рабів селяни стали «вільними» наймитами, які змушені були ходити на роботу «до двору» — «на панське» та на інші заробітки. Десятки тисяч селянських дворів було продано за борги «на ліцитації». Їхня земля переходила в руки буржуазних спекулянтів та куркулів. Малоземельне й безземельне селянство, рятуючись від пазурів сільського куркуля і поміщика, шукало заробітку на нафтових промислах, тартаках тощо, утворюючи галицький пролетаріат.

Австрійські, німецькі, американські, англійські й інші іноземні капіталісти, що знайшли для себе в промислово нерозвиненій Галичині необмежене поле діяльності, нещадно експлуатували робітників, примушуючи їх працювати по 12—18 годин на добу. Тож зрозуміло, чому в другій половині XIX століття посилилась боротьба трудящих Галичини проти гнобителів. Вже в 70-х роках у галицьких містах пройшла хвиля робітничих і селянських страйків, а у 80-х і 90-х роках селянські віча подекуди набирали характеру загальнонародного протесту проти соціального поневолення.

Але відстала промисловість Галичини не могла забезпечити населення роботою, і сотні тисяч неімущих, шукаючи порятунку від голодної смерті, змушені були масово емігрувати в капіталістичні країни, переважно до Америки, Канади, Бразилії, Аргентіни та інших заморських

країв, потрапляючи там у ще гірше економічне й політичне становище.

Економічне становище Галичини відбилося на її політичному режимі. Влада в цій сільськогосподарській колонії австрійського капіталізму була в руках польської шляхти, тісно зв'язаної з високою цісарською бюрократією і з римсько-католицькою церквою. На чолі польської шляхти стояли великі пани-магнати, з рядів яких вийшло багато міністрів, намісників, єпіскопів. Польська шляхта була вірною підпорою цісарського престолу і передовим загоном загальноавстрійської реакції. Її цілком влаштовувала австрійська система управління, розрахована на повне підкорення інших націй. На селах польська шляхта опиралася на багатіїв та сільських війтів, що були слухняним знаряддям у руках староства.

Під впливом зростання незадоволення трудящих мас проти експлуататорів, а також під впливом визвольного руху в Росії та могутнього слова Т. Г. Шевченка і прогресивної російської культури почався національно-культурний рух у Галичині, що виявляв прагнення трудящих Західної України до возз'єднання з Східною Україною.

Класова свідомість широких народних мас розвивалася і міцніла в повсякденній боротьбі проти польської шляхти і її союзниці — австрійської бюрократії. Провадилась боротьба за українську школу, театр, за рівноправність української мови тощо. Зростала в цій боротьбі українська демократична література і преса, організовувалися культурні товариства й установи.

Але буржуазна народовська інтелігенція, яка стала на чолі цього руху, вже в 70-х роках почала пристосовуватись до урядової політики. «Українство в 60-х роках,— писав Франко в 1886 році,— ...було романтичне... тим-то не могло й встояти на ногах, коли опісля піднялася попівсько-єзуїтська реакція, і з початком цього року стало під їх хоругви» [1].

Будучи тисячами ниток зв'язана з державним апаратом монархії, від якого вона матеріально залежала, буржуазна інтелігенція опиралася також на уніатську церкву, яка разом з католицьким костьолом вірно служила габсбурзькій династії.

---

[1] Лист до Елізи Ожешко, «Літературна критика», 1940 р., № 6, стор. 35.

Таким чином, у своїх націоналістичних прагненнях українська народовська буржуазна інтелігенція опиралася саме на ті реакційні сили — монархію і церкву,— які були природною надбудовою капіталістичного суспільства. Принцип внутрішньої політики буржуазного уряду Австро-Угорщини грунтувався на соціальному і національному поневоленні трудящих мас.

Керуючись методом дальнього прицілу, який зародився в колах діячів австрійської дипломатії під впливом Бісмарка, і побоюючись зростання незадоволення широких трудящих мас, австрійський уряд схилив польську аристократію укласти з українськими народовцями на початку 90-х років «угоду». Згідно з цією угодою, за відкриття кількох кафедр у Львівському університеті українська буржуазно-націоналістична верхівка погодилась на припинення всякої опозиції щодо польської шляхти.

Трудящі маси українського народу стогнали у напівкріпосницькому важкому ярмі польської шляхти і терпіли наругу й здирство від різних цісарських урядових п'явок та куркулів, що дерли з трударів сьому шкуру, а народовці-«новоерівці» заприсяглися «дбати о умірений лібералізм» і «вірність австрійській державі».

Українська буржуазно-націоналістична інтелігенція як світська, так і духовна, була слухняним знаряддям австро-угорської монархії і свою антинародну проавстрійську діяльність прикривала демагогічною націоналістичною балаканиною, що була лише спекулятивним засобом для обману трудящих мас українського населення Галичини.

В. І. Ленін, характеризуючи буржуазних націоналістів в період імперіалізму, писав: «В ім'я національної культури — великоруської, польської, єврейської, української та ін.— влаштовують реакційні і брудні дільця чорносотенці і клерикали, а потім і буржуа *всіх* націй.

...Лозунг національної культури є буржуазний (а часто і чорносотенно-клерикальний) обман» [1].

Цю оцінку цілком можна прикласти до народовців-«новоерівців», які обдурювали трудящі маси своїм псевдонародолюбством. Байдуже спостерігаючи масову еміграцію, зубожіння селян, голод і вимирання, вони фальшиво «плакали» над їхньою долею, а на ділі служили ві-

---

[1] В. І. Ленін, Твори, т. 20, стор. 7.

рою і правдою класовому ворогові. Та воно й не дивно, бо ця націоналістична інтелігенція вийшла в основному з куркулів і багатіїв, інтереси яких повністю збігалися з інтересами панівних верств.

Другою партією, ворожою народові, були «староруси», «тверді» або «москвофіли», які прагнули під крило російського самодержавства і водночас засвідчували свою відданість австрійській імперії. Виражаючи інтереси українських поміщицько-буржуазних і клерикальних верств, вони вважали головною суспільною силою в Галичині духовенство. Як і народовці, москвофіли ненавиділи український народ та його культуру, мову. В програмній статті свого органу — газети «Слово» — вони писали: «Ми дивимось на свою країну як на провінцію австрійської імперії. Цією імперією володіє государ, якому ми вірні не з однієї привички, але й з здорового роздуму» [1].

Така політика, скерована на шкоду інтересам трудящих мас Галичини, викликала різку відповідь М. Г. Чернишевського. В статті «Національна безтактність» він виступив із захистом прав українського народу, заявивши, що «Слово» пишеться в напрямку, шкідливому для русинського народу» [2]. Іван Франко характеризував москвофільство як «духову пошесть, що... отсе вже півстоліття підточує духові сили галицько-руської інтелігенції і не позволяє їй стати на ноги» [3].

Обидві партії зовні між собою ворогували в справі «язичія» і фонетики, а по суті і та й друга протистояли трудовому народові, репрезентуючи ідеологію поміщицтва, буржуазії, куркулів та реакційного уніатського попівства і плазуючи перед династією Габсбургів. Вірну оцінку діяльності їх дав І. Франко, який говорив: «У нас нема політичних партій, і я знаю лиш одну політику — безглядну преданность нашому урядові» [4].

Проте хоч яке було неорганізоване та задавлене нуждою селянство і класово ще не дозрілий робітничий клас Галичини, та все ж народ протестував, боровся проти

---

[1] И. П. Трайнин, Национальные противоречия в Австро-Венгрии и ее распад, 1947, стор. 143.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полное собр. соч., 1906, т. VIII, стор. 282.

[3] Іван Франко, Із історії москвофільського письменства в Галичині, ЛНВ, 1899, т. VIII, стор. 1—2.

[4] Ж. «Правда», Львів, 1879, стор. 406.

своїх гнобителів. На початку XX століття, під впливом визвольного руху в Росії та першої російської революції прокотилася сильна хвиля масових страйків і демонстрацій по всій Галичині.

Політика облудного обдурювання народу, проваджувана австро-шляхетською владою в Галичині, призвела в 70-х роках до разючої відсталості народних мас, до застою в науці і громадській думці, до занепаду художньої літератури й театру. В Східній Україні, незважаючи на жорстокі цензурні утиски і відсутність професійного театру, завдяки органічному зв'язку з передовою російською культурою, вже в першій половині XIX століття інтенсивно розвивається театральне життя. Аматорські гуртки М. Старицького в Києві і М. Кропивницького та І. Тобілевича на Херсонщині стали базою для створення в 1883 р. першого професійного театру корифеїв. Для більшості видатних діячів українського театрального мистецтва першою школою сценічної майстерності була російська драматургія. Після п'єс І. Котляревського й Т. Шевченка високого рівня досягає нова українська драматургія у 70—90-х роках, яка відіграла величезну роль у розвиткові театрів в обох частинах розірваної України. В силу того, що Галичина була відгороджена кордоном від передової російської культури і Східної України і терпіла тяжкий соціальний і національний гніт, стан театру і драматургії тут був далеко гірший, ніж на Східній Україні. Досить сказати що коли перша вистава «Наталки Полтавки» відбулася в Полтаві 1819 року, то в Коломиї і Львові вперше заспівала Наталка аж у 1848 році. Застій культурно-літературного життя Галичини в 50-х роках спричинився до того, що перша професійна театральна трупа для відкриття театру в 1864 році не мала галицької п'єси й виставила інсценізацію повісті Квітки-Основ'яненка «Маруся».

На всьому духовному житті галицької буржуазної інтелігенції лежав дух рутенства, антинародності, клерикалізму й підлабузництва.

Влучно схарактеризував стан українсько-передфранківської культури в Галичині М. Коцюбинський: «Що б ви не взяли до рук з тодішньої літератури,— говорить він, — скрізь реакційний дух, мертвота...» [1]

У таких складних суспільно-економічних умовах про-

[1] М. Коцюбинський, Твори, т. V, стор. 187, К., 1930, ДВУ.

ходила діяльність галицьких демократів на чолі з революціонером-демократом Іваном Франком, що провадили боротьбу як проти польських та австрійських, так і проти українських реакціонерів — «москвофілів» і буржуазних націоналістів — «народовців».

Світогляд і естетичні принципи Івана Франка складались на основі життя й боротьби західноукраїнського трудового народу, під впливом визвольного руху в Росії, під помітним впливом творів Маркса й Енгельса. Велику роль у формуванні передового світогляду письменника відіграла полум'яна революційно-демократична поезія Шевченка та прогресивні ідеї російських революціонерів-демократів.

Передова культура російського народу прокладала шлях до боротьби за свободу і незалежність всіх народів Росії. Російська прогресивна культура, представлена в XIX ст. декабристами і Герценом, Пушкіним і Лермонтовим, Бєлінським, Чернишевським і Добролюбовим; Некрасовим і Салтиковим-Щедріним та іншими великими діячами, несла в російське суспільство ідеї гуманізму й демократії, виховувала ненависть до поневолення і кріпосницької сваволі, породжувала співчуття до пригнічених, проповідувала віру в краще світле й щасливе життя народу.

Спільність історичної долі, близькість культурно-побутових рис, єдність цілей у боротьбі обумовили щонайміцніші зв'язки двох братніх культур, їхнє найблаготворніше взаємодіяння на протязі століть.

Кращі представники українського народу разом з передовою революційно-демократичною російською інтелігенцією боролися за утвердження гуманістичних революційних ідей в літературі й мистецтві.

Видатний діяч української демократичної культури, Іван Франко глибоко зрозумів благотворний вплив прогресивної російської суспільної думки і літератури на всі сторони духовного життя України і Галичини.

Говорячи про формування світогляду західноукраїнської молоді в 70-х роках, Франко з запалом доводить, що саме російська література з її високими ідеалами гуманізму і патріотизму збуджувала в них почуття громадянства, народжувала почуття обов'язку боротьби за свободу і щастя народу. Саме «...твори росіян мучили нас, порушували наше сумління, будили в нас чолові-

ка, будили любов до бідних та покривджених», писав він [1].

Ще за гімназичних років, незважаючи на те, що «на російські твори та російські часописи тодішня шкільна власть гляділа з великим підозрінням» [2] і виганяла з гімназії тих, хто цікавився російською книгою та журналом, Франко всім серцем потягнувся до російських реалістів, які «з сльозами на очах описували людей живих в тій цілі..., щоб їм помочи. Такі реалісти, по-своєму, стоять щирим чуттям і чесним змаганням, хоч і не талантом, вище наших преславних Бальзаків, Флоберів та Жорж Зандів... До таких людей я маю велику симпатію, і в їх простім, неотесанім слові чую більше крові, більше накипілого горя і сліз, ніж у цілих романах західних артистів» [3].

Саме в простих, кров'ю написаних словах російської демократичної літератури учився Франко любові до народу. Виступаючи на зборах селян в Коломиї — в 1893 році, Франко заявив перед народом:

«...Літ тому 20, два нас, я і Михайло Павлик, ступили на дорогу, котра довела до нинішнього руху між селянами. ...Ми вивідували хлопську біду з російських книжок... Ми стали соціалістами. Нас манила спільність людей, громад, країв. Тих думок ми й нині не відрікаємся, бо соціалізм перший дав нам міцні основи для нашого народолюбства» [4]. (Розрядка моя.— *Я. Б.*)

Як письменник та літературний і театральний критик Іван Франко зростав насамперед на ідеях матеріалістичної естетики російських революційних демократів і Шевченка. З самого початку своєї діяльності Франко доводив, що література і театр не можуть стояти ізольовано від класової боротьби. Відстоюючи принцип ідейності літератури, він писав, що література як слуга народу «до найвищої сили гідності доходить тільки тоді, коли робиться виразом життя і боротьби найширших мас і заразом бойовим окликом за найвищі людські ідеали» [5].

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, Держлітвидав, К., 1955, т. XVI, стор. 139.

[2] Іван Франко, «Причинки до автобіографії», «Неділя», 1912, ч. 9, стор. 4.

[3] «Переписка М. Драгоманова з М. Павликом», т. III, стор. 92. Чернівці.

[4] Газета «Хлібороб», 1893, ч. 14, стор. 100.

[5] Іван Франко, Леся Українка, ЛНВ, 1898, т. III, кн. VII, стор. 22.

Франко-теоретик розумів письменника як особу творчу, що змальовує реальні обставини не за схоластичними правилами, а згідно із своїм світорозумінням і своїм ставленням до зображуваних явищ. «Нехай особа автора, — говорить Франко в 1896 році у статті «Слово про критику»,— його світогляд, його спосіб відчування вніш-нього і внутрішнього світу і його стиль виявляються в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і його нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного чоловіка, а затим і причинок до пізнання того чоловіка у його найвищих, найсубтильніших змаганнях та бажаннях, а затим і причинок до пізнання часу і суспільності, серед яких він постав» [1].

Цю ж думку повторив Франко в 1901 році в такому стислому формулюванні: «Література повинна бути по можливості вірним відображенням життя, але не мертвою фотографією, а картиною, зігрітою власним чуттям автора, натхненною глибокою ідеєю» [2]. (Розрядка моя.— *Я. Б.*).

Із сказаного можна цілком обгрунтовано зробити висновок, що класик української критики Іван Франко в розумінні зв'язку літератури з сучасним життям, з передовими суспільними ідеями стояв на теоретичних засадах своїх учителів великих російських мислителів революційних демократів.

З цих позицій Франко чітко формулює важливі завдання, які стоять перед українською літературою. «Вона повинна,— пише Франко,— при всім реалізмі в описуванні також аналізувати описувані факти, виказувати їх причини і їх конечні наслідки...» [3] (Розрядка моя. — *Я. Б.*) Мета такої роботи, зазначає Франко, «вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих

---

[1] Іван Франко, Слово про критику, Твори в двадцяти томах, Держлітвидав, К., 1955, т. XVI, стор. 249.

[2] І. Франко. З останніх десятиліть XIX віку, ЛНВ, 1901, т. XV, кн. 9, стор. 55.

[3] Іван Франко, Література, її завдання і найважніші ціхи, Твори в двадцяти томах, К., 1955, т. XVI, стор. 11—12.

і усунення злих боків життя»[1]. І далі: «Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу... Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, — а заразом аналізує їх і робить з них виводи..., вона через те вказує хиби суспільного устрою... і старається будити охоту і силу в читателях до усунення тих хиб...»[2] (Розрядка моя.— *Я. Б.*).

Це вказування, аналіз фактів має бути не безстороннім, а виявляти ставлення до них автора, тобто воно повинно бути тенденційним.

Зразком у цьому для Франка є «всі реалісти», твори яких «попри всій реальності і правді усе виходять — глибоко тенденційні, т. є. вони подають факти і образи з життя не отак собі, для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий і такий вивід,— і стараються ті факти без перекручування і натягання так угрупувати, щоб вивід сам складався в голові читателя, виходив природно і ясно і будив у нім самім певні чуття, певні сили до ділання в жаданім напрямі»[3] Ця гранично ясна вимога основного принципу реалізму — відображувати типові характери і типові явища суспільного життя — не потребує коментарів.

Не згоджуючись з буржуазно-націоналістичною декадентською критикою, яка галасувала про «чисте мистецтво», Франко доводить, що письменник саме тоді буде прогресивним, а твори його матимуть суспільну цінність, коли він найближче стоятиме до ідей свого часу.

«Противно,— говорить Франко у згадуваній уже статті «Слово про критику»,—чим ширший, різносторонніший буде круг його інтересів, чим багатший скарб його спостережень і почувань, тим більшим талантом будемо його вважати, тим тісніший і різнорідніший буде його зв'язок з суспільністю, тим більший і тривкіший буде його вплив на суспільність»[4].

Франко протягом усієї літературно-критичної діяльності не відступав від основного принципу критичного

---

[1] Іван Франко, Література, її завдання і найважніші ціхи, Твори в двадцяти томах, К., 1955, т. XVI, стор. 13.
[2] Там же.
[3] Там же, стор. 12.
[4] Там же, стор. 250.

реалізму, висловленого ним ще в молодості,— «головне діло в нас сама думка, головне завдання письменника— порушити, зацікавити, вткнути в руки книжку, збудити в голові думку». У своїх критичних статтях він завжди високо оцінював тих письменників, у творах яких знаходив прогресивні ідеї, духовну красу й поетичну форму викладу. Франко ніколи не відривав ідейного змісту від форми, до якої він ставив завжди високі вимоги.

У статті про Лесю Українку Франко старанно підкреслює ідейну вагу найкращих творів поетеси, визначаючи водночас свій критерій художності. «Поетичний твір я називаю ідейним тоді,— пише Франко,— коли в його основі лежить якийсь живий образ, факт, враження, чуття автора. Вглубляючися фантазією в той образ, автор обрисовує, освітлює його з різних боків і силкується способами, які дає йому поетична техніка, викликати його по змозі в такій самій формі, в такій самій силі, в такім самім колориті в душі читача. Вглубляючись в той образ, автор силкується сконцентрувати його, віднайти, відчути його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя, тобто виключати з нього припадкове, а піднести те, що є в нім типове, ідейне...»

Але разом з тим Франко підкреслює, що «тільки той поет годен зватися правдивим поетом, хто, малюючи нам конкретні і яркі образи, рівночасно вміє торкати ті таємні струни нашої душі, що озиваються тільки в хвилі нашого власного, безпосереднього щастя або горя. Він має ключ до скарбниці наших найглибших зворушень, він розбуджує в нашій душі такі сили і такі пориви, що без нього може й до віку дрімали б на дні або піднялись би тільки в якихось надзвичайних хвилях... Це і є ідейність... творів. Вона не є ніякою штучною примішкою, її не можна «вложити до твору», вона є те, що німці називають immanent, є випливом такого, а не іншого способу думання, бачення і почування автора, випливом і маніфестацією його душі, образом його індивідуальності...»

Нападаючи на антинародну теорію «чистого мистецтва», поет резюмує свої думки:

«Поетична красота — це не є сама красота поетичної форми, ані нагромадження якихось нібито естетичних і гарних образів, ані комбінація гучних слів. Усі ті складники тільки тоді творять дійсну красоту, коли являються частями вищої цілості—духовної краси, ідейної гармонії.

А тут, як і на кождім полі людської творчості, головним, рішучим моментом є власне та душа, індивідуальність, чуття поета» [1].

Напрошується зіставлення цих думок Франка з такими ж твердженнями Чернишевського, який так само, говорячи про необхідність художньої досконалості, багатства і простоти форми як неодмінної умови великого і правдивого мистецтва, вказував, що коли ідея, яка лежить в основі твору, фальшива, то «про художність не може бути й мови, тому що форма буде така ж фальшива і сповнена недоречностей. Тільки твір, в якому втілено ідею, буває художнім, якщо форма цілковито відповідає ідеї» [2].

Поет, заявляє Франко, повинен боліти «чужим і власним горем» [3] його душа повинна бути чутливою до всього, що діється навколо, і тільки тоді вона забринить на повний голос, коли «в ній кождий стрічний вітер грає» [4].

Про свою ж поетичну творчість Франко писав у циклі «Поет», у вірші «Чим пісня жива?»:

Кожна пісня моя —
Віку мого день,
Протерпів її я,
Не зложив лишень.

Кожна стрічка її —
Мізку мого часть,
Думи — нерви мої,
Звуки — серця страсть.

. . . . . .

І дарма, що пливе
В них добро і зло,—
В пісні те лиш живе,
Що життя дало [5].

---

[1] Іван Франко, Леся Українка, «Літературно-науковий вісник», 1898, т. 3, кн. 7, стор. 26—27.

[2] Н. Г. Чернышевский, Сочинения, т. III, стор. 663, М., 1947.

[3] Порівн. у М. Коцюбинського: «Бо життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег. Не тільки власне, а і чуже. А врешті — хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? Я чую, як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері, як води притоків у річку». Інтермеццо, Твори в п'яти томах, Держлітвидав, К., 1947, т. II, стор. 220.

[4] Іван Франко, Лісова ідилія, ЛНВ, 1903, т. 21, кн. 1, стор. 9—10.

[5] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. X, К., 1955, стор. 58.

Отже, без зв'язку з життям трудового народу не мислить собі літератури І. Франко. Не мислить він її також без зв'язку з життєвою боротьбою народу, без зв'язку її з прогресивними демократичними ідеями сучасності, без тенденції, що в художніх образах висловлює змагання народу, впливає на активність трудящих мас. Франко вимагає від письменників діла, активного втручання в життя:

Дай і огню, щоб ним слово налити,
Душі стрясать громовую дай власть,
Правді служити, неправду палити
Вічну дай страсть! [1]

Ці принципи ідейності, народності і реалізму проймають всі художні твори Франка. За них він палко боровся у літературній критиці. Їх він пристрасно обстоював і в галузі театральної критики, стоячи на грунті критичного реалізму як естетичного закону і вимагаючи демократизації західноукраїнського театру, орієнтації його на широкі верстви трудового західноукраїнського селянства.

Франко працював у складних специфічних умовах, які унеможливлювали для нього розуміння основного в науці марксизму—учення про революцію і диктатуру пролетаріату в союзі з біднішим селянством. Відсталість суспільно-політичного життя, цього, за висловом Франка, «багна гнилого між країн Європи», слабкість революційного робітничого руху в Галичині обумовили те, що Франко іноді припускав окремі помилкові твердження у найважливіших соціально-політичних питаннях. Та оглядаючи пройдений шлях боротьби, Франко мав право сказати про себе, що, хоч, може, він і помилявся, але скрізь і завжди було в нього провідним служити інтересам рідного народу, боротись за його соціальне та національне визволення.

У боротьбі за реалізм і народність літератури й театру Іван Франко сміливо викликав на літературно-публіцистичний бій всіх попів-уніатів, польських магнатів, українських буржуазних націоналістів і австро-шляхетських урядових чиновників. Як справедливо говорив сам Франко, для нього —

Життя воєнним табором тяглося,
То тут, то там противник прискіпавсь...

---

[1] І. Франко, Твори в двадцяти томах, т. X, 1955, стор. 12.

БОРОТЬБА ІВАНА ФРАНКА ЗА НАРОДНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

Театр — школа життя.
І. Франко

У першій половині XIX століття по містечках Західної України поширюються вистави аматорських гуртків, у репертуарі яких головне місце посідають «Наталка Полтавка» під назвою «Дівчина на відданні, або на милування нема силування» та «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, а з п'єс західноукраїнських авторів — «Справа в селі Клекотині» Рудольфа Моха. Австро-шляхетська влада вороже сприйняла розвиток аматорської української театральної справи і вжила репресійних заходів, які майже знищили ці перші починання.

Мрії про організацію професіонального західноукраїнського театру, які живилися звістками про розвиток театрально-драматичного мистецтва на Східній Україні, здійснилися лише на початку 60-х років.

Організоване в 1862 році товариство «Руська бесіда» подало намісництву заяву з проханням дозволити організувати у Львові постійний український театр, але в цьому проханні було відмовлено. Переконавшись у безнадійності всяких клопотань, «Руська бесіда» випросила тільки дозвіл на 40 українських вистав, причому українська трупа зобов'язана була платити в касу Львівського німецького театру Скарбка по 15 ав. зл. з кожних 12-ти перших вистав і по 25 ав. зл. з наступних.

Нарешті, 29 березня 1864 року з дозволу цісарсько-королівської поліції наспіх зібраною трупою під керів-

Народний артист СРСР Б. Романицький — князь Святослав («Сон князя Святослава» в Львівському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, 1954).

ництвом актора із Східної України Омеляна Бачинського в «Народному домі» у Львові в присутності урядового комісара в урочистій обстановці відкрився західноукраїнський професіональний театр. Першою з сорока «дозволених» вистав була «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, перероблена для сцени О. Голембовським, з музикою В. Квятковського.

Вистава пройшла з величезним успіхом. Постановка на урочистому відкритті західноукраїнського театру твору Квітки-Основ'яненка була яскравим свідченням духовної і культурної єдності українського народу.

Проте ці перші починання українського національного відродження в Галичині не припали до душі львівським австро-шляхетським властям, і вони зробили все можливе, щоб молодий театральний колектив припинив своє існування у Львові. Шалений галас проти українського населення і проти його національного театру зняла також москвофільська газета «Слово». Управління «Народним домом» почало погрожувати, що викине театр з приміщення; було заборонено друкувати афіші українською мовою. Потім розпочались заходи в справі «очищення» мови п'єс і категорична вимога давати вистави на мішаному польсько-українському діалекті. Далі працювати українському театру у Львові стало неможливо, і замість дозволених сорока вистав театр дав двадцять дві, а наприкінці липня змушений був виїхати на гастролі в містечка краю.

Провідне місце в репертуарі театру займали тоді твори українських письменників — Шевченка, Котляревського і Квітки-Основ'яненка. Були також «Ревізор» і «Одруження» Гоголя в українському перекладі. Музику до вистав писав композитор Вербицький.

Успіхи молодого українського театру на гастролях по містечках східної Галичини були величезні, «всюди,— як пізніше писав І. Франко,— красота руської мови і чарівна сила руської пісні збуджувала правдивий ентузіазм не тільки серед русинів, а й серед поляків і інших народностей» [1].

Про тяжіння народу, зокрема молоді, до рідного театру розповідає у своїх спогадах також М. Кропивницький,

---

[1] Іван Франко, Русько-українська література, Чернівці, 1898, стор. 31.

БІБЛІОТЕКА Інституту франкознавства

який був запрошений на гастролі до Західної України в 1875 році. «Наскільки галицька українська молодь співчувала рідному театрові,— пише М. Кропивницький,— доволі сказати те, що між тамтешніми артистами зустрів я скількохсь академіків, які ради діла ладні були навіть самі поміст на кону замітати...» [1] «Але,— додає Кропивницький,— що ж з того?.. Брак талантів, брак репертуару, брак театрів, брак... достатків» [2]—все це негативно впливало на театральну культуру.

Отже, з самого початку західноукраїнський театр був поставлений у важкі умови безправ'я й приниження, і йому доводилося виборювати й випрошувати в уряду право на своє існування. Щодалі утиски польської урядової адміністрації ставали жорстокішими, а керівництво «Руської бесіди» що далі, то ретельніше додержувалося шляхетської політики, бо й само воно почало вбачати в театрі занадто вже «чисту народну лінію». Давали себе гостро відчувати матеріальна і правова незабезпеченість артистів українського театру. Тому вже 1867 року трупа Бачинського розпалась, а сам він з кількома акторами виїхав до Кам'янець-Подільська. У 1868 році з трупи Бачинського вийшов один актор — Антін Моленцький, який повернувся до Галичини і намагався знову організувати театр у Львові, але в цьому йому не пощастило. Польські буржуазні газети зняли галас, ніби Моленцький пропагує «московщину», їх підтримали керівники з «Руської бесіди», і трупа змушена була негайно залишити місто, а з ним і надії на організацію постійного українського театру у Львові.

Пізніше до Галичини повернувся з групою акторів О. Бачинський, який організував власну трупу і почав роз'їжджати по селах та містечках. У Дрогобичі в сезон 1874—75 років трупа Бачинського перебувала понад три місяці, давши за той час сорок три вистави, з них одну на користь бідних учнів Дрогобицької гімназії. Саме під час цих гастролей остаточно зміцніло попереднє зацікавлення Франка українським театром.

Але ні зусилля Моленцького, ні енергія Бачинського

---

[1] М. Кропивницький, За тридцять п'ять літ, «Нова громада», «Літературно-науковий місячник», 1906, № 9.
[2] Там же.

не привели до утворення сталого й постійного українського театру. Замало енергії, ініціативи й обдарованості могли протиставити вони ворожим заходам австро-шляхетських властей.

Трошки просвітлішало в театрі «Руської бесіди», коли в 1875 році в Галичину прибув з України відомий уже тоді актор і режисер М. Кропивницький. Він підніс культуру режисури і акторського виконання, сам давши зразки майстерної гри в ролях Назара Стодолі, Хоми Кичатого в драмі Т. Шевченка, в ролі Кабиці в «Чорноморцях», в ролі Стецька у «Сватанні на Гончарівці», в «Гаркуші», «Шельменку» та «Акторі Синиці» в заголовних ролях. Освічений літератор-драматург, композитор і актор, чудовий співак, він зачарував галицького глядача. Але ті жалюгідні умови, в яких йому доводилось працювати по містечках Галичини, відсутність відповідних приміщень, брак костюмів і декорацій, бідність оркестру й репертуару і, головне, нагляд за ним австрійської поліції — все це прискорило його від'їзд на Україну. Після Кропивницького на сцені галицького театру знову почалося засилля низькопробних п'єс західноєвропейського репертуару, що складався переважно з французьких і німецьких мелодрам, опереток, фарсів та «страхітливих» трагедій, написаних у дусі творів Коцебу. «Все стояло,— писав пізніше Франко,— на однаковому рівні, все було примітивне до крайності—і репертуар, і декорації, і костюми, і гра артистів».

Деяке піднесення театру, розвиток його демократичного, реалістичного напряму починається з початком 80-х років, коли до керівництва прийшли І. Гриневецький та І. Біберович, яким дійсно пощастило на деякий час організаційно зміцнити трупу і піднести художню сторону вистав. Кілька років невтомної праці І. Гриневецького та І. Біберовича, людей, які з палкою любов'ю і знанням віддалися справі українського театру, привели до піднесення майстерності й художнього рівня, до збагачення репертуару. «Театр руський п-ів Гриневецького і Біберовича,— писав у 1885 році Франко,— в теперішнім стані сміло може рівнятися з найліпшими провінціальними театрами, які коли-небудь у нас були »[1].

---

[1] Іван Франко, Руський театр у Галичині, Твори в двадцяти томах, К., 1955, т. XVI, стор. 104.

Уже тоді посильну допомогу театрові подавав І. Франко, працюючи як театральний критик, редактор та перекладач п'єс на українську мову. Під безпосереднім впливом критичних статей Івана Франка в цей період, у 80-х роках, в репертуарі західноукраїнського театру, незважаючи на небажання «Руської бесіди», з'явилися твори видатних драматургів Наддніпрянської України—М. Старицького, М. Кропивницького, І. Тобілевича та опери композиторів М. Лисенка і С. Гулака-Артемовського [1]. В ці роки на західноукраїнській сцені глядачі побачили шедеври російської класичної драматургії—«Грозу» О. Островського та «Ревізора» М. Гоголя, а також «Розбійники», «Підступність і любов» Шіллера та «Розбитий збанок» Клейста в перекладі І. Франка. Твори ці не тільки оживили сцену західноукраїнського театру, а й справили великий вплив на розвиток української драматургії в Галичині. Під впливом драматургів Східної України «Гр. Цеглинський,— говорить І. Франко,— написав свою ліпшу комедію «Ходачкова шляхта». Під впливом українців написано моє «Украдене щастя» і дальші драми з сучасного сільського життя («Рябина», «Учитель»)» [2].

Але в умовах австро-шляхетського режиму цей, дещо кращий, стан західноукраїнського театру довго тривати не міг; «Руська бесіда» вперто спрямовувала його на манівці обмеженого побутовізму і етнографізму розважального тону, на шлях козакофільської романтики та безідейної опереткової «віденщини».

«Руська бесіда» як власник театрального підприємства, доручаючи дирекцію І. Біберовичу і І. Гриневецькому, склала з ними спеціальну умову. Про неї варт сказати, бо вона протягом усієї історії театру аж до першої світової війни була відчутним гальмом у розвитку театру в Галичині. Залишаючись основою юридичних відносин «Бе-

---

[1] М. Старицький — «Не судилось»; М. Кропивницький — «Невольник», «Глитай або ж павук», «Дай серцю волю, заведе в неволю»; І. Тобілевич — «Наймичка», «Безталанна», «Мартин Боруля», «Сто тисяч»; М. Лисенко — «Різдвяна ніч», «Утоплена»; Г. Гулак-Артемовський — «Запорожець за Дунаєм». (Степан Чернецький, Нариси з історії українського театру, стор. 99—100).

[2] Іван Франко, Русько-українська література, Чернівці, 1898, стор. 35.

сіди» до дирекції театру, умова ставила в абсолютну залежність керівництво театру в усіх найдрібніших справах. Тільки сама «Руська бесіда» мала право встановлювати репертуар, склад трупи. У шостому пункті цієї умови записано розрядкою: «Виділ «Руської бесіди» у Львові наглядає артистичне ведення руського народного театру, повіреного п. п. Іванові Біберовичу і Іванові Гриневецькому... П. п. Іван Біберович і Іван Гриневецький яко директори руського народного театру можуть, отже, лише ті утвори драматичні представляти, котрі Виділ «Руської бесіди» у Львові узнасть відповідними...»

І далі. «Наколи дирекція схоче свіжий утвір виставити на сцену, то присилає примірник оригінального твору вперед до Виділу «Руської бесіди» у Львові в цілі перегляду і одобрення...»

Свої права чиновницька «Руська бесіда» використовувала повністю й до нудоти скрупульозно, ставши своєю домашньою жорстокою цензурою для театру. Зате до обов'язків, вказаних в умові про піклування театром і забезпечення акторів, вона залишалась байдужою. Тому не тільки матеріальна база театру була мізерна, а часто актори змушені були розбігатися, рятуючись від голодної смерті. Досить назвати лише один із численних документів про жебрачу долю й безталання акторів галицького театру. Опинившись у надзвичайно скрутному, просто безвихідному, матеріальному стані, театральне товариство з Бережан просило «Руську бесіду» у Львові виплатити акторам хоч би аванс. «Всесвітній Виділе, — благали вони.— В тім критичнім положенні витягаємо знову... благальні руки і просимо ще у послідній раз змилування. Звольте у дорозі великої ласки асигнувити нам наперед субвенцію за січень 1898 — о запомогу не сміємо просити... і пришліть її нам якнайшвидше. Не відмовляйте нам, зглянь-тесь над нашою жебрачою долею.... Ще раз просимо: Ласки! Милосердя!!!» Так писали видатні й заслужені артисти безправного галицького театру — К. Підвисоцький, Т. Гембіцький, М. Ольшанський, С. Янович, О. Поліщук, А. Шеремета, І. Рубчак та інші. Напевно в історії всіх театрів світу не знайдемо другого такого безпрецедентного випадку. 14 грудня Виділ «Руської бесіди» відповів прохачам акуратно написаним папірцем, у якому значилось:

«На засіданні своїм... ухвалив Виділ «Руської бесіди» у Львові... не уділити завдатку на субвенцію з причини, що а) справоздання дирекції містять у собі поправки..., а надто б) з причини браку фондів, призначених на цілі русько-народного театру...

У Львові, 14/12 1897».

Сам сатана не придумав би більш казенно-бюрократичної, канцелярсько-байдужої відповіді ентузіастам народної сцени.

Наприкінці 80-х років, після смерті талановитого режисера. І. Гриневецького (1889), а особливо з початком 90-х років, коли І. Біберович відмовився виконувати обов'язки директора і керівництво театром «Руська бесіда» доручала випадковим, далеким від театральної культури людям, почався різкий занепад театру.

Цей занепад виявився не лише в зниженні акторської і режисерської майстерності, а, головне, у втраті театром відчуття свого обов'язку перед народом, у майже повній відсутності ідейності в роботі. В результаті антидемократичної політики польської шляхти і західноукраїнської буржуазно-націоналістичної «Руської бесіди», яка схилялась перед усім «європейським», збіднів репертуар театру на п'єси з народного життя і наводнився сентиментально-міщанськими мелодрамами та віденськими оперетками легкого типу. У зв'язку з цим і творчість західноукраїнських драматургів розвивалась також у плані «блазенської або цинічної оперетки» і «мертвої» історичної трагедії [1]. Д. Млака продукував оперетки в дусі німецького міщанства або сентиментально моралізуючі драми, безмежно нудні. О. Огоновський, К. Устиянович, О. Барвінський писали риторично холодні, мертві трагедії в дусі німецьких Готшеда, як, наприклад, «Федько Острозький» і «Гальшка Острозька» О. Огоновського, «Ярополк І Святославович» і «Олег Святославич Овруцький» К. Устияновича, «Павло Полуботок» О. Барвінського та «Убога Марта» С. Воробкевича. Застій у театрі став настільки очевидним і разючим, що навіть ліберально-буржуазна преса не могла його замовчати і змушена була констатувати,

---

[1] Див. Іван Франко, Русько-українська література, Чернівці, 1898, стор. 35.

що «останніми літами... не можна було зустрітись з оригінальними творами драматичними» [1].

Таким чином, професіональний західноукраїнський театр, народжений в 60-х роках як «чисто народний», в якому «заповіджено, що... народні штуки будуть головним складником... репертуару» [2], через двадцять п'ять літ свого існування, наприкінці 80-х років, став далеким і чужим для народу. Репертуар його тепер складався не з кращих «народних штук», а став «щонайменше в трьох четвертях не національний», запозичений з опереток та фарсів найгіршого гатунку. Театральна культура художнього керівництва і акторського складу була дуже низькою, а драматична творчість західноукраїнських письменників кількісно була небагата і невисокої ідейно-художньої якості.

До такого важкого стану театру спричинилося проведення угодовської, дворушницької, псевдопатріотичної політики «Руської бесіди», яка стала товариством галицької буржуазно-націоналістичної інтелігенції. Спекулюючи фразами про захист «національної культури», галицька українська буржуазно-націоналістична інтелігенція на ділі обманювала трудящі маси і в своїх фарисейських цілях використовувала благородний ентузіазм артистів українського театру. «Руська бесіда» на догоду шляхетсько-австрійській адміністрації старанно скеровувала діяльність театру на шлях антинародного буржуазного націоналізму і космополітизму, що проявлялося в культивуванні танцювального етнографізму й нікчемної «віденщини».

Всупереч намаганням передової частини акторів, керівники «Руської бесіди» не хотіли допускати на сцену деяких драматичних творів прогресивних українських письменників—Старицького, Кропивницького, Тобілевича. У 1886 році Іван Франко запропонував для театру свою соціально-побутову комедію в трьох діях «Рябина», але керівництво «Руської бесіди» не взяло її. У світлі сказаного стає зрозумілою та влучна і образна характеристика «Руської бесіди» та її згубного впливу на театр, яку дав Франко. На початку 1887 року в варшавській газеті «Prawda» він писав: «Кермо української політики, як і літера-

---

[1] «Діло», 1893, № 250.

[2] Іван Франко, Руський театр у Галичині, Твори в двадцяти томах, К., 1955, т. XVI, стор. 98.

тури, взяли в свої руки гімназійні вчителі, люди... надзвичайно залежні, полохливі і, внаслідок несприятливих шкільних умов, закам'янілі в літературних і естетичних поняттях часів середини XVIII ст...» [1]

«Якщо вплив школи,— пише далі Франко,— такий значний і помітний навіть у ліриці, що найменше підлягає смакам громадськості і що залишає найширше поле для індивідуальності і вдачі поета, то далеко більшим він буде в творах драматичних, у театрі» [2].

А що собою являв театр в умовах австро-шляхетського панування в Галичині, Франко ясно тут же розкриває: «Український театр — це установа, ведена збірними силами, яка в справах мистецьких залишається під безпосереднім наглядом і контролем майже самих гімназійних учителів, що засідають у правлінні «Руської бесіди» і в театральному комітеті. Отож уподобання цих добродіїв визначають вартість майже кожної п'єси, що виходить на українську сцену, і вже безумовно вартість кожної п'єси оригінальної. Що не підходить під мірку їхніх естетичних понять, ніколи не дійде до театру. Цінних нових праць українських драматургів, як Старицького «Не судилось», Кропивницького «Дай серцю волю» та ін., навіть не пробували виставляти; «Глитай...» того ж Кропивницького здобув собі право громадянства аж після довгої і завзятої боротьби з забобонами — не пересічної публіки, а якраз найінтелігентніших українських представників, які ще й досі про вартість і «моральність» цієї п'єси висловлюють цілком протилежні погляди».

Резюмуючи свою оцінку літературно-мистецького «ареопагу» «Руської бесіди», Франко закінчує: «Загалом естетичний канон наших керівних естетів можна зібрати в кількох, переважно суперечних реченнях: «Якнайменше селян, а як уже селян, то принаймні «підчищених», які промовляли б так, щоб це не бентежило гімназійних учнів! Жодних «неестетичних» слів і жодних «неморальних» ситуацій! А крім цього пиши і виставляй, що тобі до вподоби!» [3]

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 106.

[2] Там же, стор. 113.

[3] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1555, стор. 113—114.

Проти цієї антинародної лінії, за справжній театр для народу боролися кращі режисери та артисти-ентузіасти, які самовіддано служили театральному мистецтву і зв'язували своє життя з мандрівним і безправним українським театром. Натхнення для своєї праці вони черпали в гущі народу, а їхнім ідейним наставником був полум'яний борець за народний театр — революційний демократ Іван Франко, що своїми театральними статтями підтримував у них віру в свою справу.

Таким чином, театр український у Галичині був тією ідеологічною надбудовою, мистецькою організацією, за вплив на яку боролися між собою дві протилежні лінії— буржуазно-націоналістична «Руської бесіди» і демократична, очолювана Іваном Франком, яка прагнула зробити театр могутнім чинником виховання свідомості класових інтересів трудящих мас, зробити його наочною і впливовою школою для народу.

Шлях розвитку театру був нерівний, звивистий. Франко мав повну рацію, коли, оглядаючи його сорокалітню історію, заявив, що в ній були кращі й гірші часи. Характерно, що періоди більш активної діяльності театру не обумовлювалися підтримкою мізерними дотаціями австрошляхетського уряду та керівництва «Руської бесіди». Якраз навпаки, театр працював краще, коли відданим і ініціативним режисерам і артистам щастило обійти і уряд і «Руську бесіду».

Саме артисти-патріоти, які в нужденних умовах служили мистецтву рідної сцени, спричинялися до окремих проблисків в історії свого театру, а не угодовська «Руська бесіда». «Трапилося в трупі пару добрих артистів або артисток,— пише Франко,— і трапилося принадком, що «Руська бесіда» дала їм змогу працювати, то й театр ставав добре на ноги. Так було з покійним Гриневецьким. А не ставало цієї сили, і театр попадав у стару рутину, був забавкою в руках нетямучих дилетантів та спекулянтів» [1].

Цілком поділяючи цю думку, треба додати, що вирішальну роль у розвиткові театру відігравали театрально-критичні і літературно-публіцистичні виступи самого Франка. Саме під впливом могутньої логіки і авторитету

---

[1] Іван Франко, Наша театральна мізерія, «Артистичний вісник», 1905, липень-серпень, стор. 90.

статей Франка цим передовим ініціативним артистам іноді вдавалось збагачувати репертуар реалістичними п'єсами. А в середині 90-х років драматичні твори самого Франка явили найцінніший здобуток української драматургії на сцені цього театру.

Театральні інтереси Івана Франка, які зародилися ще в юнацькі роки в Дрогобицькій гімназії, коли він 17-річним гімназистом відвідував українські вистави і редагував та перекладав на українську мову різні п'єси для трупи Омеляна Бачинського, не згасли до останніх днів життя. Постійний і глибокий інтерес до театру, що спирався на широке і різностороннє знайомство з ним, високі вимоги до улюбленого ним роду мистецтва примушували Франка не лише уважно стежити за його життям, але й самому брати найактивнішу участь у боротьбі за український народний театр.

Боротьба ця проявлялася в різних формах громадсько-політичної, наукової, публіцистичної і літературно-критичної діяльності Івана Франка як театрального критика, журналіста, редактора, драматурга і історика театру. Численні висловлювання, рецензії, статті про театр, історичні огляди складають струнку систему його поглядів на зміст і завдання українського театру.

Обізнаний з ідеями марксизму, вихований на матеріалістичній естетиці Шевченка, Бєлінського, Чернишевського та Добролюбова, на творах Пушкіна, Гоголя й Островського, Франко одночасно з своїми сучасниками — Кропивницьким, Старицьким, братами Тобілевичами, Заньковецькою та Лесею Українкою — боровся за реалізм, за народність українського театру.

Вдало поєднуючи у своїх статтях історичні огляди з живим хвилюючим аналізом питань сучасного йому театру, Франко розглядав театр у прямому зв'язку з інтересами трудового народу. Він постійно твердив, що театр повинен стати активним дійовим засобом пропаганди серед народу передових, революційних ідей, високих художніх смаків.

Пристрасний патріот, блискучий публіцист, з дивовижною стійкістю і наполегливістю провадив він на сторінках газет і журналів боротьбу проти антинародної театральної політики австро-шляхетського уряду і угодовської буржуазно-націоналістичної «Руської бесіди», «патрона» українського театру.

При читанні статей Франка перед нами постає образ пропагандиста, який гнівно картав усіх, хто заважав успішному розвиткові театру як школи життя, як виховного чинника народу. Франко вказував шляхи і способи для піднесення ідейно-художнього рівня західноукраїнського театру.

Театральні рецензії і статті Франка, написані із знанням сценічного мистецтва і умов діяльності західноукраїнського театру, були визначним явищем того часу. Як театральний критик, Франко був дуже авторитетним серед громадськості і серед артистів. Авторитет цей він здобув кваліфікованою і правдивою доброзичливою критикою, хоч іноді й різкою. Праці І. Франка як театрального критика, його боротьба за національний реалістичний український театр у Західній Україні мають велике наукове значення для вивчення історії цього театру.

Проте, на жаль, слід відзначити, що численні статті і рецензії Франка, присвячені питанням театрального життя Західної України, досі ще не стали предметом наукового дослідження і висвітлення.

Критичні виступи в пресі з приводу драматургії і театру Франко розпочав водночас з іншими жанрами творчості, ще в ранній період. Уже в журналі «Друг» він вміщав інформації й оглядові статті про вистави західноукраїнського театру у Львові, а в шостому листі до «Друга» розібрав трагедію К. Устияновича «Олег Святославич Овруцький», зробивши серйозні зауваження письменникові за відхід від історичної правди [1].

У статті «Критичні письма о галицькій інтелігенції» в 1878 році Франко критикує драматичні твори Ю. Федьковича за їх неоригінальність [2].

Франко завжди цікавився театром та драматичною літературою різних народів і віків, популяризуючи їх серед українського народу. На початку 80-х років він переклав працю англійського історика В. Леккі «Початок і взріст театру в християнській Європі», подавши до неї багаті примітки й коментарії, що свідчать про широку ерудицію в питаннях світового театрального мистецтва [3]. В цей

---

[1] «Друг», 1876, № 23, стор. 366—368; Іван Франко, Збірник 2-й, 1949, вид. Львівського Держуніверситету ім. І. Франка, стор. 215—221.

[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 23—40.

[3] «Зоря», 1883, № 10—12.

же час Франко написав грунтовну рецензію на переклад П. Ніщинським на українську мову трагедії Софокла «Антігона», в аналізі якої знову-таки виявив глибокі знання з теорії й історії драми. У 1883 році ним була опублікована прихильна стаття про заснування чеського народного театру[1] та рецензія на виставлену в театрі п'єсу актора А. Стечинського — «Добуш»[2]. Дбаючи про поліпшення реалістичного репертуару, Франко пропагує драми М. Кропивницького, рецензію на твори якого друкує в цьому ж році. Початок цієї рецензії варто нагадати читачам, бо вона дуже показова для Франка — театрального критика, який від усієї душі хотів допомогти рідному театрові: «Славнозвісний по всій Україні артист драматичний Марко Кропивницький,— пише критик,— видав минувшого року в Києві перший том своїх творів драматичних...

Признаючи вповні важність театру для розвою народного, признаючи також вповні те, що театр народний, як і кожний прояв народного життя, жодному народові не дається одразу, не являється готовий і досконалий, але розвивається звільна, з менш досконалих початків, ми беремося до оцінки драм Кропивницького...»[3]

Але доброзичливе ставлення до справи розвитку театру не заважало критикові об'єктивно оцінити літературну вартість і вказати недоліки трьох оригінальних п'єс Кропивницького. Закінчуючи рецензію, Франко рекомендує театрові, що був під дирекцією Біберовича і Гриневецького, виставляти їх на сцені, бо не можна заперечити, що твори Кропивницького «все ж таки є збагаченням нашої літератури і що драма «Глитай»... могла б бути оздобою нашої сцени і одною з ліпших драматичних штук нашого репертуару, так убогого оригінальними працями драматичними».

Синтезувавши матеріал заміток і рецензій західноукраїнської преси, Франко через два роки написав єдину і першу на той час дослідницьку роботу з історії українського театру в Галичині[4]. Ця стаття, що була прийнята західноукраїнськими артистами з великим інтересом, не втратила свого значення й сьогодні.

Розбираючи в статті «Українська література в Гали-

---

[1] «Діло», 1883, № 128.

[2] «Діло», 1883, стор. 47.

[3] «Зоря», Львів, 1883, № 13, стор. 17.

[4] Іван Франко, Руський театр у Галичині, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 92—105.

чині за рік 1886» п'ять комедій Г. Цеглинського, які йшли тоді на сцені театру, Франко іронізує з того, що цей «гімназійний учитель, що має безсумнівний драматичний талант, який під впливом понять, вироблених, як здається, на грецькій і латинській граматиці, лякається всякого реалізму...» [1]

Саме через це, говорить Франко, він «був визнаний за першорядну силу: він зразу посів майже виключне керівне становище в справах театру» [2]. А його драматичні твори, позбавлені чуття живого життя, просувалися «Руською бесідою» на сцену. Відзначивши, що вони «становлять, кінець кінцем, перший зародок оригінального галицько-українського репертуару» [3], Франко різко критикує їх. Комедії «На добродійні цілі» і «Соколики» (тобто старі холостяки), написані на тему галицької інтелігенції, Франко висміює за те, що вони повторюють старі й давно заплісняві вигадки німецьких комедієписців XVIII ст., що персонажі цих комедій є безбарвні маріонетки, дії яких показані без найменшої спроби психологічного умотивування. Дуже цікаві для нас оцінки Франком двох комедій про село — «Тато на заручинах» і «Лихий день». Для останньої «темою послужила така жива й сучасна подія, як вибори депутата до сойму». Але «за методом опрацювання теми», за характером показу дійсності, автор довів, що він стоїть на грунті естетичних понять третьорядних європейських комедієписців XVIII ст. Франко критикує Цеглинського за невміння і небажання глибше заглянути у суперечливу дійсність, за те, що той навіть не згадує про зіткнення класових інтересів у час виборів, нарешті, за те, що і в цій комедії, як і в інших, бракує психологічного умотивування вчинків персонажів.

Кращу оцінку дає Франко п'ятій комедії Цеглинського «Шляхта ходачкова», яка теж з 1885 року була в репертуарі театру. «Бачимо в ній,— пише він,— кілька природно схоплених постатей загонової (дрібномаєтної) шляхти, з великою сценічною вмілістю, хоч і без глибокої провідної думки, змальована тут виборча боротьба... в підгірському селі...» [4]

---

[1] Іван Франко, Руський театр у Галичині, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 114.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 116.

Рік за роком, як побачимо далі, в кожній рецензії Франко вимагав таких п'єс для театру, які б правдиво показували конфлікти сучасного класового суспільства в психологічно вмотивованих образах і які при цьому були б сценічно дійові.

Регулярна праця Франка в галузі театральної критики починається наприкінці 80-х років і активно розвивається в період «наймів у сусідів», коли він відав розділом «Театр, література, мистецтво» в польській газеті «Kurjer Lwowski». Хоч це були й важкі роки для Франка, але, як писав він, «зовсім не були страчені ані для мене особисто, ані для інтересів нашого народу». Саме постійна робота театрального критика в газеті «Kurjer Lwowski» сприяла поглибленому вивченню Франком законів будови і сценічності драматичного твору, кращому усвідомленню принципів мистецтва театру. Тут Франко мав можливість систематично друкувати рецензії на вистави українського театру у Львові.

Перед тим як перейти до конкретного розгляду театральних рецензій і статей Франка, гляньмо хоч побіжно на колосальну широту його наукових театрально-драматичних інтересів. У період 90—900-х років Франко виявив дивовижну працездатність, досліджуючи проблеми стародавньої української драми і театру, науково з'ясовуючи споконвічні взаємозбагачуючі зв'язки культур двох братніх народів — російського і українського. В науково-критичних оглядах літературного й театрального життя на Україні і в Галичині показано зміст, досягнення й значення театру в суспільному розвиткові, вказано на хиби в його репертуарі [1]. Франко пише статті про театральну й драматургічну діяльність Старицького, Карпенка-Карого, творчість Гоголя, Пушкіна, Островського, Л. Толстого. Його увагу привертає драматургія Шекспіра і Гете, Ібсена і Бйорнстерне-Бйорнсона... І скрізь Франко — учений, перекладач, редактор і критик каже своє свіже слово, основане на сучасному йому стані науки, що виявляє театральні ідеї великого борця за реалістичне мистецтво високих суспільних цілей.

---

[1] Наше літературне життя в 1892 році (1893); Русько-український театр (Історичні обриси) (1894); З останніх десятиліть XIX в. (1901); Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. (1910); Русько-українська література (1898).

З ранніх років зацікавився Франко драматургією Шекспіра і ще в 70-х роках почав перекладати твори англійського драматурга на українську мову. Поетична праця над перекладами Шекспіра тривала з перервами протягом довгого періоду [1]. З кінця 90-х років Франко розпочав видання перекладів Шекспіра на українську мову, зроблених Кулішем. Поєднуючи в собі редактора і поета, Франко правив мову, часто заміняв невдалі місця своїми перекладами, більш відповідними духові Шекспіра, давав наукові пояснення до тексту. До кожної з десяти книг він написав широку вступну статтю. Ці праці, що спирались на дослідження найвидатніших на той час шекспірологів, виявляють оригінальність і думки й методу Франка. Насамперед необхідно відзначити властивий йому матеріалістичний, історичний підхід до аналізу драматургії Шекспіра. Франко уміє пояснити творчість великого драматурга явищами сучасного йому суспільного життя і водночас розв'язати ряд громадсько-естетичних проблем з позицій революціонера-демократа.

Справедливо оцінює Франко об'єктивне історичне значення творчості Шекспіра: «Шекспір і його Коріолан — геніальні одиниці, що носять у своїй душі всуміш добутки минувшини і зароди будущини, що, боронячи старого, свідомо чи несвідомо промощують дорогу новому» [2]. Говорячи про композицію трагедії «Гамлет», Франко зупиняється на творчому методі драматурга, який зводиться до того, що вся увага і сила генія письменника зосереджена на двох-трьох дійових особах; ось чому постать Гамлета вийшла такою живою. (Цікаво, що в думках про особливості драматургії Шекспіра ми відчуваємо не лише Франка — дослідника й поета, а й Франка — автора «Украденого щастя»). У передмові до трагедії «Макбет» він пише: «Загалом Шекспір з незрівнянним майстерством зумів тут у своїй мові надати той понурий, бурливий, дикий колорит, яким визначається подія трагедії...» [3].

Як відзначалося вище, поставлений з самого початку

---

[1] М. Шаповалова, Про Франкові переклади Шекспіра, Іван Франко, Збірник другий Львівського державного університету, 1949.

[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVIII, К., 1955, стор. 340.

[3] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVIII, К., 1955, стор. 334.

у важке безправне становище західноукраїнський театр розвивався дуже поволі. Деякому піднесенню його ідейно-художнього рівня сприяла у 80-х роках робота талановитого артиста і режисера І. Гриневецького, який працював раніше у трупі М. Кропивницького. Людина із спеціальною мистецькою освітою, він як режисер театру, всупереч керівництву «Руської бесіди», орієнтувався на культуру східноукраїнського та російського театрів. Франко відзначав, що «за його старанням кожна штука появляється на сцені добре вистудіювана і старанно виконана» [1].

Крім Гриневецького, за свідченням Франка, «в українських трупах у Росії, під рукою Кропивницького» побував цілий ряд галицьких артистів, таких як С. Янович, К. Підвисоцький та інші. Внаслідок зміцнення зв'язків між діячами східноукраїнського і західноукраїнського театрів зростає благотворний вплив передової російської і української театральної культури на мистецьке життя Західної України. Повернувшись до Галичини, артисти передавали свій досвід, здобутий у трупах корифеїв східноукраїнського театру, виявляли «трохи ліпше розуміння вимог драматичної штуки та уподобання до українського репертуару [2].

На кінець 80-х — початок 90-х років припадає розвиток регулярної театрально-критичної діяльності Франка. Він був постійним відвідувачем українського театру, вистави якого у Львові відбувалися у маленькій погано вентильованій залі «Фрозін» на триста місць (двісті для сидіння і сто — стоячих). З 1888 по 1893 рік Франко написав на вистави творів східноукраїнських письменників сімнадцять, а на вистави творів західноукраїнських письменників дванадцять рецензій, крім того, ним написано чотири рецензії на вистави польського театру: «Не в свої сани не сідай» О. Островського, «Хто ворог» Г. Ібсена, «Венеціанський купець» В. Шекспіра, «Натан Мудрий» Г. Лессінга.

На вистави перекладних західноєвропейських оперет Франко принципово не писав рецензій, заявивши у пресі, що «оперетки заграничні є не на місці на сцені народній, а зокрема у Львівському театрі».

З українського репертуару Франко прорецензував такі вистави: «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Запоро-

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К. 1955 стор. 104.

[2] Іван Франко, Українсько-російська література, Чернівці, 1898, стор. 35.

жець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (обидві по кілька разів); «Чорноморці» Я. Кухаренка, музика М. Лисенка; «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Пошилися в дурні», «Глитай, або ж павук» — М. Кропивницького; «Не судилось», «Ой не ходи, Грицю»—М. Старицького; «Лимерівна» П. Мирного; «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хто винен?» — І. Тобілевича; «Пилип Музика», «Вихованець» — Н. Янчука; «Мужичка» Писанецького; «Катря Чайківна» Н. Кибальчич.

Із вистав творів західноукраїнських драматургів (деякі мали по кілька рецензій) рецензувалися: «Шляхта ходачкова», «Лихий день», «Тато на заручинах» — Г. Цеглинського; «Полуботок» С. Воробкевича; «Добуш» О. Федьковича; «Пан Мандатор» Д. Млаки; «Із моря житейського» І. Бораковського; «Підгіряни» І. Гушалевича.

За розміром рецензії Франка можна поділити на дві групи: короткі замітки про ті вистави, які давно є в репертуарі театру, і розгорнуті описи та оцінки вистав, що вперше йшли у Львові. Саме ці, останні, визначають принципи і критерії Франка в оцінці драматичного твору і вистави, характеризують композицію і стиль його рецензій як газетного жанру.

Насущні потреби театрального життя вимагали правдивого і кваліфікованого аналізу як репертуару, так і мистецтва акторської гри, культури режисури і художнього оформлення вистав. На сторінках народовської преси («Діло», «Зоря») друкувалися тоді голослівні захвалювальні рецензії на вистави театру, автори яких не спроможні були по-діловому розібратися ні в репертуарній практиці театру, ні в грі артистів. Щоб мати уявлення про рівень тодішньої театральної критики, досить навести зразки перших-ліпших рецензій. Так, оцінюючи виставу оперети І. Гушалевича «Підгіряни», один рецензент писав: «Артисти... заслуговують на похвалу. Стефурак був війтом, якого майже в кожнім селі найдемо: так постукував палицею, так за боки держався, так кричав!..

А Біберовичева так само дерла голову догори, так говорила згордамасно...» [1].

Навіть найвпливовіший тоді народовський рецензент В. Коцовський не вмів порадити артистам нічого конкретного, обмежуючись такими, наприклад, заявами: «Наші

---

[1] «Зоря», 1882, 26 вересня.

артисти вив'язалися з гри... дуже добре. Лясковський... з резигнацією ніс свою роль... Гриневецький був старанно ухарактеризований»[1]. На такому ж рівні були рецензії В. Лукича, Г. Цеглинського та інших.

Захвалюючи вистави перекладних мелодрам і опереток, народовська преса лише дезорганізувала керівників і артистів театру. Потрібне було слово кваліфікованої справедливої оцінки театрального життя Західної України. Його сказав Іван Франко. Його численні театральні статті стали програмою в боротьбі за реалістичний театр. Глибока ерудиція Франка з питань теорії і критики літератури й мистецтва сприяла виробленню в ньому самостійних поглядів театрального критика, що яскраво виявилося в його статтях і рецензіях.

Насамперед необхідно підкреслити, що Франко у всіх своїх рецензіях і статтях про театр надавав величезного значення репертуару як основному чиннику у вихованні народу. Тому в композиції його театральних рецензій велику частину становить оцінка змісту драматичного твору з погляду життєвої цінності і правдоподібності, з погляду типізації сцен і осіб, освітлених ідеєю автора. Інакше кажучи, оцінка ідейно-художньої єдності драматичного твору як основи вистави є центральною частиною Франківської рецензії. Якщо п'єса правдиво відображає дійсність, одухотворена передовими ідеями часу, що випливають з драматичного конфлікту в довершених художніх образах, Франко-рецензент високо її оцінює й пропагує. Стоячи на принципі — «єдиний кодекс естетичний — життя», Франко у своїх театральних рецензіях критерієм художності вистави як мистецького твору вважає відповідність її цілості реальному життю. Кожну виставу аналізує Франко з погляду відображення в ній реальних життєвих явищ, з'ясовуючи, наскільки вони типові й актуальні, в чому виховне й естетичне значення вистави.

Показовою щодо цього є рецензія на виставу «Дай серцю волю, заведе в неволю», якою український театр розпочав свої гастролі у Львові восени 1888 року. Вона виявляє погляди Франка як на специфіку драми, так і на вимоги до вистави в цілому. Відзначивши на початку рецензії, що «перша вистава щільно заповнила маленьку залу... публікою», і вказавши, що «вибір п'єси на першу

---

[1] «Зоря», 1884, 15/17 жовтня.

виставу у Львові можна назвати досить вдалим», Франко зразу ж переходить до аналізу суті драми «Дай серцю волю, заведе в неволю»: «...Вся ця історія, на мою думку,— говорить він,— сповнена неправдоподібностей і натяжок, не кажучи вже про зовсім слабку драматичну будову. Певна річ, що й село має свої любовні драми, однак ці драми відбуваються переважно дуже тихо, без трагічних фраз і гучних ефектів. Зрештою, люди на селі переважно міцніше загартовані, ніж у п. Кропивницького, ані в сльозах так швидко не розпливаються, ані не вмирають так нагло ні з того ні з сього, ані не божеволіють, ані не плавають також у такому соусі вічної, хоча б навіть жартами перченої сентиментальності, як Іван, Семен і Одарка» [1]. Наприкінці Франко торкається проблеми, що є провідною в його естетичних поглядах, і виявляє його критерій оцінки явищ мистецтва і літератури. Це — проблема праці, проблема відображення в художньому творі трудового народу. «Основною хибою сільської драми п. Кропивницького,— пише Франко,— є те, що не бачимо в ній власне того, що є головним змістом селянського життя, щоденної праці цього люду. Бачимо люд цей лише в моментах святкових, надзвичайних і навіть не чуємо нічого про його щоденні турботи й клопоти, що з них складається селянське життя. А звідси усі персонажі драми справляють враження чогось неприродного і відірваного від грунту, якогось книжкового народу чи якоїсь етнографічної вистави...» [2]

Далі в рецензії кількома словами уміло висловлена оцінка акторської гри і режисерської розробки вистави. Будучи об'єктивним і справедливим критиком, давши загалом позитивну оцінку виставі, Франко не міг не відзначити тут-таки, що досвідчений артист Стечинський «роль Микити грав... не дуже вдало: мало природну в самому тексті, зробив ще неприроднішою внаслідок надмірного акторського трагізму» [3].

Кожний компонент вистави повинен бути натуральним, відповідати законам художньої правди і збуджувати відповідні емоції глядачів. Ось чому Франко-рецензент звертає увагу й на те, що у виставі «костюми були гарні і етнографічно вірні».

---

[1] «Kurjer Lwowski», 1888, № 281.
[2] Там же.
[3] Там же.

Обов'язковим елементом рецензії Франка є вказівка на реагування глядача як одного з учасників вистави. У цій виставі,— пише Франко,— «танці в другій дії викликали бурю оплесків і мусили бути повторені. Загалом доводиться визнати, що власне етнографічні аксесуари, які будили інтерес, і перші дві дії (вибір «берези»... і вечорниці) найбільше подобались...» [1]

У трьох рецензіях на вистави п'єс І. Тобілевича Франко високо оцінює їх за реалізм, за відображення різних сторін сучасного драматургові життя, за глибоке проникнення письменника в душу народу. Прем'єрі вистави п'єси «Хто винен?» («Безталанна») Франко присвячує розгорнуту рецензію [2]. У зв'язку з тим, що вона ніколи не передруковувалася з «Kurjera Lwowskiego» і мало відома літературній громадськості, а становить великий науковий інтерес, дозволимо собі ширше її зацитувати у власному перекладі, як і першу. Крім змісту, ця рецензія цікава ще й своєрідністю публіцистичного стилю Франка-критика.

Згадавши на початку, що перша сьогорічна вистава українського театру у Львові теж «стягнула небагато публіки», автор висловлює жаль з цього приводу, бо, як підкреслює він, «і добір штуки і гра артистів заслуговували на увагу».

Одразу ж заявляючи про своє захоплення п'єсою, Франко дотепно іронізує з театральної цензури і міщансько-обивательського та великопанського глядача, що звик шукати в театрі тільки легкої забави. «Має ця п'єса стільки краси й сили,— пише Франко,— що, поминаючи великі викреслення, зроблені ц[ісарсько]-к[рулевською] поліцією, яка турбується про неушкодженість нервів публіки, до глибини душі може зворушити кожного слухача, який має бажання і схильність бачити в людському житті (а також у відображенні його на сцені) щось більше, ніж просто калейдоскоп забавностей, дурниць...» [3]

Даючи драмі загалом високу оцінку, Франко посилається при цьому на авторитет передової російської літератури, яка благотворно впливає на драматургію І. К. Тобілевича. Він пише: «Автор драми, відповідно, зрештою, до всієї драматичної і літературної російської школи, вихо-

---

[1] «Kurjer Lwowski», 1888, № 281.
[2] Там же, 1889, № 311.
[3] Там же.

дить з положення, що життя простого люду так само (а може й більше), як життя привілейованих верств, багате на високодраматичні ситуації і колізії, що й під солом'яною сільською стріхою б'ється благородне серце, зростають і стираються пристрасті людські також бурхливо, борються почуття обов'язку з поривами серця»[1].

Зважаючи на те, що драму «Хто винен?» вперше поставили у Львові, Франко докладно аналізує зміст її, даючи при цьому свою оцінку окремим сценам. На його думку, третя дія — «одна з найяскравіших і до глибини зворушуючих картин з родинного життя народу в українській літературі. Бачимо в ній, — говорить Франко, — страшну дійсність, яка настала після чарівних любовних мрій Гната і Софії»[2].

Закінчуючи виклад суті п'єси, Франко підсумовує свої думки про неї. «Це й є зміст драми... «Хто винен?». Чи справді доречним є тут це питання—не знаємо. Справжньої, свідомої вини у жодної з дійових осіб не бачимо». Таким чином, Франко вперше, ще в 1889 році, розкриває ідею драми як реалістичне відображення невідповідності між великою життєвою силою народу і тяжкими умовами життя в капіталістичному світі. «Драма ця,— говорить критик,— з відчутною пластичністю наочно показує душу і темну атмосферу сучасного українського села, де тисячі сил спрямовані проти того, що в людях є чистого і здорового, а ніщо не будить, не підтримує в них почуття обов'язку і свідомості громадської»[3].

Рецензія, як бачимо, виходить за межі вузького основного предмета і критикує ті тисячі капіталістичних сил, які деморалізують, спотворюють характер людини.

У другій частині рецензії Франко стисло характеризує гру акторів, на перше місце ставлячи майстерність ветерана української сцени в Галичині артиста Т. Гембіцького в ролі шевця, Софіїного батька. Гра його визначається, вказує Франко, «правдивістю і тим артистичним тактом, який ніде не дав йому впасти в перебільшення». Разом з тим рецензент звертає увагу актора на деяку «сентиментальність» у сцені «оповідання пригод свого сирітського життя». Далі Франко згадує роботу інших акторів,

---

[1] «Kurjer Lwowski», 1889, № 311.
[2] Там же.
[3] Там же.

підкреслює сумлінність С. Яновича в ролі Гната, акторський успіх Біберовичевої та Осиповичевої в ролях Софії і Варки та найбільш вдалі місця у виставі, за які «публіка не шкодувала артистам оплесків». Закінчується рецензія запрошенням глядачів відвідувати вистави і додавати артистам більшого бажання й запалу в їхній творчості.

Як щойно згадані, так і всі інші рецензії пронизані вимогою художнього відображення на сцені сучасного авторові життя. Позитивно оцінюючи виставу «Мартин Боруля» [1], Франко пише: «Комедія є твором наскрізь сучасним, річчю взятою живцем з дійсності». Вірно підкресливши сценічність п'єси, що випливає з «конфліктів і ситуацій напівсмішних, напівтрагічних», Франко, формулюючи ідею твору, вказує, що «в кількох вдалих постатях автор схарактеризував паразитизм, морально згниле чиновництво російське і здорову серцевину людськості сільської» [2].

Кваліфіковано, із знанням специфіки сценічного мистецтва описує Франко процес гри актора Гембіцького, підкреслюючи, що він зумів провести роль Борулі у дедалі зростаючому вольовому акторському напруженні. «Героєм вечора,— говорить Франко,— був п. Гембіцький у ролі Борулі. Ця роль дуже форсована, бо заповнює майже всі акти, принаймні на три чверті. Т. Гембіцький, з гідною визнання майстерністю, зумів від початку до кінця утримати збуджений, гарячковий тон цієї ролі, поступово досягаючи найвищої точки в 4 дії, щоб нарешті в 5 дії показатися хворим, зламаним розчаруванням і зазнаною невдачею» [3].

Рецензуючи першу виставу у Львові комедії І. Тобілевича «Сто тисяч», Франко вказує на деякі недоліки в її композиції, на недостатнє розкриття психології окремих осіб. Але позитивно оцінює комедію за те, що вона правильно показує народження куркулів, багатих селян-лихварів, які скуповують землі і визискують своїх співбратів.

Все своє життя Франко боровся проти засилля на сцені західноєвропейських низькопробних буржуазно-міщанських оперет. Він вважав, що замість них «народна коме-

---

1 «Kurjer Lwowski», 1892, № 74.
2 Там же.
3 Там же.

дія із співами — ось найприродніша галузь, в якій український театр може найкраще виявити себе», вона «найвідповідніша для його сил і артистичних можливостей» [1]. Тому в рецензіях на три вистави музичної комедії М. Кропивницького «Пошилися в дурні» (в сезонах 1888, 1892 і 1893 років) Франко кожний раз позитивно відгукується про п'єсу.

Рецензії на вистави «Пошилися в дурні» свідчать ще й про те, що Франко постійно стежив за роботою театру, цікавився життям вистави, її вдосконаленням, підтримував мистецькі удачі. До вказівок рецензента артисти прислухалися, зважували на його вказівки і поради, старалися грати по-іншому, краще. Про це говорить сам Франко в одній замітці: «Зміст самої комедії ми подали рік тому. Тепер мусимо відзначити тільки гру артистів. Мусимо констатувати, що артисти протягом року зробили значний поступ... Вистава п'єси... була цим разом дуже жвавою і яскравою». Не розглядаючи гри всіх виконавців, Франко підкреслює, що вирішальніший вплив на піднесення акторської майстерності справило реалістичне мистецтво театру Східної України. В цій виставі «належить відзначити,— зауважує він,— гру п. Підвисоцького, раніш артиста української трупи Старицького... В його грі можна було зразу пізнати дещо відмінну драматичну російську школу, що дуже корисно відрізняється від тутешньої» [2].

У кількох рецензіях Франко позитивно оцінює вистави—«Наталку Полтавку» за її «вічну свіжість», «Запорожця за Дунаєм» за «музику гарну, мелодійну і наскрізь народну», «Чорноморці» — за «прекрасну музику М. Лисенка». Впадає в очі, що, говорячи про музику вистав, Франко також завжди керується принципом народності. Він дуже високо оцінює творчість композитора М. В. Лисенка і критикує західноукраїнських композиторів за те, що їх мелодія «справляє враження церковної пісні і то в старому стилі, на похоронну ноту, без жодного народного характеру» [3].

З юнацьких літ вивчаючи літературу й мистецтво російського народу, І. Франко чуйно прислухався до громадського резонансу драматичних творів О. Островського на російській і українській сценах.

---

[1] «Kurjer Lwowski», 1888, № 285.
[2] Там же, 1892, № 81.
[3] Там же, 1892, 25 березня, № 85.

Вважаючи, що стиль театру визначається репертуаром, Франко закликав діячів українського театру виставляти на галицькій сцені поряд з кращими творами Кропивницького, Старицького і Тобілевича п'єси Гоголя, Островського, Чехова, Толстого і Горького. Саме за настійною вимогою Франка, прогресивні діячі західноукраїнського театру в сезон 1879—1880 років поставили на сцені «Грозу» О. Островського в перекладі М. Павлика. Радий з цієї мистецької події, І. Франко в листі від 10 лютого 1880 р. повідомляє М. Павлика: «Буря» («Гроза».— *Я. Б.)* Островського була тут на сцені,— хоч не найліпше відіграна, а зробила враження величезне не лише на молодь, але й на інтелігенцію».

Захоплений драмою, Франко хоче познайомити з нею і польську громадськість. «Тепер сідаю перекладати «Бурю» на польське для тутешнього театру», пише він у цьому ж листі. На жаль, про долю цього перекладу нам нічого не відомо.

Очевидно, саме під впливом статей І. Франка про російську літературу, польський театр у Львові поставив 1890 року комедію О. Островського «Не в свої сани не сідай». Рецензуючи виставу, Франко використовує сторінки «Kurjera Lwowskiego» для популяризації тих письменників і творів російської літератури, що дають змогу львівській громадськості «пізнавати російське суспільство». Рецензент радить дирекції театру поставити на польській сцені ще п'єсу Л. М. Толстого «Влада темряви», драму О. М. Островського «Гроза». Характеризуючи драматургію О. Островського, Франко підкреслює, що він «в сусідній нам російській літературі користується величезною популярністю і його в цій літературі загально вважають за одного з найбільших майстрів... Островського,— пише Франко,— можна б назвати Шекспіром російського купецтва, якому він так глибоко заглянув у душу, як ніхто інший» [1].

Висока оцінка таланту і творчості Островського Франком основується не лише на його обізнаності з п'єсами життя великого російського драматурга, а й на геніальному аналізі їх, зробленому О. Добролюбовим в його відомих працях. Талант Островського, писав Добролюбов,

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVIII, К., 1955, стор. 30.

«всіма визнано», і він «здобув уже любов у публіки»[1]. У статті «Промінь світла в темному царстві» Добролюбов знову заявляє, що ставить талант Островського «дуже високо, вважаючи, що він дуже повно і багатогранно вмів змалювати істотні сторони і вимоги російського життя»[2].

Цілком у дусі тверджень Добролюбова Франко ще в 1883 році у згаданій рецензії на збірник творів Кропивницького відзначав майстерність Островського у створенні типових характерів. «Особи в його драмах, хоч не раз і лишні для головної акції,— писав Франко,— завжди суть безмірно характеристичні, гостро замарковані і надовго вбиваються в пам'ять»[3]. Саме тому він орієнтував українських драматургів учитися художнього відображення суспільного життя і розкриття людських характерів у великого російського драматурга. Своєрідність майстерності Островського, вказує Франко, полягає в досконало майстерному «обмалюванні кожної, хоч і найменшої особи, у глибоко психологічнім аналізі головних осіб», у широкому освітленні «цілого стану суспільності, з котрої він виривае своїх героїв і героїнь»[4].

Мистецька досконалість творів Островського і аналіз їх Добролюбовим були для Івана Франка тим естетичним критерієм, керуючись яким він оцінював рівень ідейно-художньої майстерності української драматургії. Громадське і мистецьке значення драми М. Кропивницького «Глитай, або ж павук» Франко вбачав, насамперед, у тому, що головний образ її, Бичок, творчо пересаджений на український грунт з «темного царства Островського»[5].

За відхід від реалізму, від правди життя, Франко критикує п'єсу Ю. Федьковика «Добуш», у якій, говорить він, «концепція наскрізь неприродна і натягнута... всі дійові особи... знаходяться в якомусь гарячковому збудженому стані, вся драма являє собою один зміїний клубок найпотворніших інтриг, неправдоподібно заплутаного збігу обставин...»[6] Рецензент вважає, що п'єса, повна «громів, стилетів, отрут, скреготу зубів та гучних і

---

[1] М. О. Добролюбов, Літературно-критичні статті, К., 1950, стор. 58.
[2] Там же, стор. 69.
[3] «Зоря», 1883, стор. 218.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] «Kurjer Lwowski», 1888, № 283.

пустих фраз», «на поважній сцені місця не повинна мати» [1]: вона не відповідає історичній життєвій правді.

Боротьба за реалізм театрального мистецтва означала для Франка боротьбу проти театральних ефектів, проти не зв'язаних з сюжетом сцен, хоч і яких барвистих. Рецензуючи виставу п'єси Н. Янчука «Пилип Музика», Франко суворо критикує твір за драматургічну неув'язаність і за те, що в ньому не відображено людей праці у життєвих ситуаціях.

Вимагаючи правдоподібності та природності в п'єсі, Франко засуджує ті твори, які не відповідають цьому основному принципові. Оцінюючи музичну драму Старицького (муз. Олександрова) «Ой не ходи, Грицю...», Франко дорікає авторам за те, що вони «просту основу народної пісні (отруєння сільського парубка...) ...переробили на драму з чорною інтригою, згустили всі тіні на постаті саме цього «чорного» інтригана..., перетворили всі персонажі на бездушне знаряддя цього інтригана, що дуже некорисно відбилося на правдоподібності, психології і простоті композиції п'єси» [2].

У своїх театральних рецензіях Франко виявляє глибоке і різностороннє розуміння особливостей драматичного жанру, розуміння композиції, дійовості і сценічності драми тощо. Він влучно оцінює драматичні конфлікти, розвиток сюжету, динаміку й ритм вистави, незмінно критикуючи штучні мудрування авторів, які на догоду формі нехтують змістом, ідеєю твору.

Виступаючи з критикою застарілої манери гри актора, засуджуючи вигадливість мови, ходульність і ненатуральність у мистецтві актора взагалі, Франко вимагає щирості почуття і свіжості мислі, життєвої правди, простоти і природності на сцені, спроможності розкривати найглибші таємниці людських пристрастей, виявляти психологічні причини, що спонукають людей на той або інший вчинок. Артист повинен вносити живий вогонь у свою роль, знаходити засоби сценічного перевтілення в образ.

Великою симпатією Франка користуються ті актори, які вдумливо опрацьовують свої ролі і грають щиро, перевтілюючись в образ, без ходульності й неприродного пафосу чи сентиментальності. Справжнім високим сценіч-

---

[1] «Kurjer Lwowski», 1888, № 283.
[2] Там же, 1893, 1 листопада, № 303.

ним мистецтвом Франко вважав гру корифеїв українського театру — М. Кропивницького, братів Тобілевичів та М. Заньковецької, а з акторів галицького українського театру ставив у 90-х роках на перше місце К. Підвисоцького, талант якого, як справедливо твердить Франко, повністю розвинувся «аж після дворічного перебування на Україні в трупах Кропивницького і Саксаганського»[1].

Після І. Гриневецького найбільше прислужився театру Галичини актор і режисер Кость Підвисоцький (1895—1904). Протягом 28-річної праці в театрі він ставив своїм завданням, як сам про це писав, «вводити нову реалістичну школу, дбати о чистоту нашої мови в виговорі і акцентації і також постепенне єднання галицької з українською річчю, аби б в данім разі артисти і література др(аматична) на сцені могла бути вспільною для обох половин нашої Русі» (розбивка К. Підвисоцького»). Повну характеристику акторського таланту К. Підвисоцького дає Франко у заключній частині своєї великої статті «Руський театр», опублікованої 1893 р. в газеті «Kurjer Lwowski». Тут ми читаємо, що Кость Підвисоцький «сьогодні... не тільки найкращий артист української трупи в Галичині, але й режисер, і йому завдячує українська сцена гарну постановку багатьох українських п'єс». Як артист, він відомий особливо в ролях «трагічних батьків» у серйозному й гумористичному розумінні цього слова. Знавці польської сцени, які бачили його в ролі Миколи в драмі «Украдене щастя», запевняли, що серед польських артистів ні у Львові, ні в Кракові нема жодного, який зумів би так вірно, а разом і так художньо передати характер українського селянина. До дуже добрих образів, створених Підвисоцьким, треба віднести також мельника Куксу в комедії Кропивницького «Пошилися в дурні» та роль сільського куркуля в драмі Кропивницького «Глитай...». Франко підкреслює, що гра К. Підвисоцького «відзначається почуттям міри; він ніколи не вдається до перебільшення; свою роль старається вивчити, зрозуміти, поглибити і передати її послідовно. В цьому самому дусі він впливає і на інших, молодших артистів, і цей його

---

[1] Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 205.

вплив з задоволенням відмічаємо майже в кожній виставі»[1].

Характеризуючи мистецтво гри К. Підвисоцького, Франко правильно орієнтує інших акторів, що для створення дійсно правдивого сценічного образу потрібен не лише талант, натхнення і фантазія, а й глибоке знання народного життя й постійна, наполеглива праця. Необхідно розвивати і удосконалювати свій талант кожному, як це робив К. Підвисоцький, «що свій невеличкий талант сумлінною працею... розвинув і вдосконалив до такої міри, що в ролях селян і міщан міг би бути сьогодні прикрасою кожної столичної сцени»[2].

Крім К. Підвисоцького, «головною силою української сцени» в 90-х роках вважав Франко також С. Яновича, на якому теж «позначився добродійний вплив сценічних зразків з України, до яких, хоч і короткий час, він придивився на місці». Янович «здавна вже грає ролі перших любовників. Як сільський парубок, він дійсно знаменитий; він уміє бути і щиро веселим і понурим, і потрапить у найбільш патетичних сценах бути природним і правдивим... Янович,— закінчує Франко,— це для української сцени в Галичині дуже корисна сила, і ми не сумніваємося, що розвиток його артистичного обличчя ще не закінчений і що в ролях характерних він виявить себе теж не менше добрим артистом»[3].

«Третьою, найстаршою щодо літ служби, опорою галицько-української сцени» називає Франко А. Стечинського. «Правда, з-поміж цієї трійки, його талант проявляється в найвужчих межах. Комічні або іронічно накреслені ролі пристаркуватих чоловіків, дяків старого часу, війтів і т. п.— це його поле... Ролі патетичні, трагічні йому не підходять, тому-то і його роль в драмі Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» не можна зарахувати до вдалих»[4].

Позитивно оцінює Франко роботу артистки Керницької, яка в роль Лимерівни зуміла внести стільки «жвавості, природності і правдивого почуття, що вже тепер

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 205—206.
[2] Там же.
[3] Там же стор. 206.
[4] Там же.

мусить бути зарахована до найкращих мистецьких сил української сцени»[1]. У рецензії вистави «Вихованець» Франко пише: «Особливо треба відзначити ще воістину знамениту гру п. Керницького в ролі свата, комічної фігури п'єси. Керницький,— підкреслює рецензент,— говорив мало, однак кожна поява його на сцені, а особливо комічна гра, викликала вибухи веселощів серед аудиторії. Справді мистецьке тонування і почуття міри, з якими він зіграв другу дію, заслуговує на всяку похвалу»[2].

Знаючи персональний склад артистів трупи, Франко уміє підмітити і відзначити індивідуальні особливості актора, підказати режисурі, до яких ролей більш підходить талант того чи іншого з них. Так, про літнього актора української сцени О. Концевича Франко говорить, що «в оперетці «Запорожець за Дунаєм» був це старий козак, незважаючи на свій підтоптаний вік — ще повний огню й гумору, чоловік молодої та енергійної жінки, при котрій зі стоїчною повагою (а часто і без неї) покутував гріхи вільної козацької молодості. Цю роль грав і співав Концевич блискуче, майстерно. Натомість в останньому акті конкурсної п'єси «Мужичка» Писанецького був він в ролі пасічника зовсім дерев'яний, моралізував, немовби жував бавовну, і загалом було видно, що не може дати собі ради з роллю, яка зовсім не відповідає характерові його таланту і, невважаючи на довгу балаканину, не дає йому поля, на якому він міг би розвинути свою чудову гру. Мені здається,— закінчує Франко,— що це переконливо досить, щоб Концевичу резонерських і моралізуючих ролей не давати»[3].

Лаконічно, але всебічно характеризує Франко обдарування заслуженої артистки Осиповичевої: «Обсяг її ролей,— говорить критик,— досить широкий; з різним успіхом виступала й досі виступає вона як у народних ролях, так і в салонних..., і завжди її гра була бездоганна, без перебільшення і природна. Правда, нема в неї визначного таланту, нема того вогню, що в слова ролі вливає індивідуальне життя, хвилює і перетворює на сцені самого артиста, а разом з ним також хвилює і глядачів. Міміка у неї слабо розвинута, масштаб модуляції голосу не широкий.

---

[1] «Kurjer Lwowski», 1892, № 78.

[2] Там же, 1892, № 93.

[3] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 207.

Ні пафос, ні гумор їй не вдається; її ділянка — ролі розмовні і моралізуючі»[1].

Повним контрастом їй вважає Франко Підвисоцьку, про яку теж дозволимо собі навести його ж слова: «Маючи вроджений живий темперамент і надзвичайно рухливу фізіономію, вона уміє і з непомітної невеличкої ролі створити справді художню, як ми це бачили в драмі «Украдене щастя» з її епізодичною роллю сусідки Насті. Кожний рух цієї артистки в цій ролі говорив більше, ніж слова, що їх їй доводилось виголошувати. Але найкращим її витвором... була її роль у конкурсній п'єсі «Мужичка». Якщо ця п'єса вдержиться на українській сцені довше, ніж цього можна б сподіватися через її невелику вартість, то хіба виключно задля цієї одної ролі і виконання її Підвисоцькою»[2].

Надзвичайно цінною рисою Франка як театрального критика було уміння підтримувати молодих артистів. Зазначаючи, що гра артистів у виставі «Катря Чайківна» «була не цілком прекрасна, бо сама п'єса не давала можливості нікому з них виявити себе», Франко тут же підкреслює успіх молодої артистки Фіцнерівни, яка «в ролі Катрі перший раз виступала в більшій ролі. Але цей її виступ можна вважати за щасливий, зокрема в двох останніх діях (в хаті чоловіка) гра її була справді артистичною... Публіка нагороджувала її гру сильними аплодисментами»[3].

Підбадьорює Франко і молодого артиста Карпінського, тенора, який вперше виступив перед львівською публікою в 1892 році і «справив дуже добре враження. Карпінський має голос чистий, дзвінкий і дуже милий,— говорить Франко.— Виступав він два рази: раз відспівав арію із «Страшного двору» Монюшка, другий раз — з Клішевською,— дует з опери Лисенка «Різдвяна ніч»[4].

«Хай щастить вам у трудній, але цивілізуючій мандрівці по краю», звертається Франко до артистів в одній прощальній рецензії. Ці сердечні слова доброзичливості до працівників безправного українського театру можна ставити епіграфом до всіх театрознавчих праць Франка.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 207.
[2] Там же, стор. 208.
[3] «Kurjer Lwowski», 1893, № 339.
[4] Там же, 1892, № 85.

В огляді артистичних сил українського театру в сезоні 1893—1894 рр. Франко вдало охарактеризував більшу половину трупи, що складалася чоловік з двадцяти. «Склад, як бачимо, дуже скромний», говорить він, і тому критик ставить питання перед «Руською бесідою» про необхідність доукомплектування трупи, що «для розвитку галицько-українського театру конче потрібно» [1].

Але ті, кого стосувалися ці вимоги, не хотіли відгукнутися на справедливі побажання Івана Франка. Ці пани-«патріоти» навіть рідко бували на виставах українського театру. Тому не випадково Франко у кожній рецензії відзначав, що львівської української буржуазної публіки було мало, а то й «скандально мало» [2]. Рецензію ж на виставу «Лимерівна» він закінчує словами: «Публіки цим разом було мало, а знатних львівських українців ще менше. Чи є в цьому якась система?» [3] іронічно запитує він.

Турбуючись про успіхи й долю театру, Франко у кожній рецензії нагадує глядачам про наступну виставу.

Цікаво відзначити виняткову оперативність Франка-критика: кожна рецензія з'являлася на другий день після вистави.

Через те, що основний репертуар театру складався із перекладних опереток і мертвих історичних трагедій, які не могли приваблювати глядача, гастролі театру у Львові в 1892 році закінчилися дуже погано, «повним фіаско, трохи що не розбиттям трупи» [4].

З кожною виставою глядачів було все менше й менше, а остання (оперетка «Пані молода з Боснії»).зовсім не відбулася — ніхто не прийшов. Крім того, «п'ятеро найліпших артистів... обоє Клішевські, Ольшанський, дуже добрий комік Керницький і тенор Карпінський покинули руську трупу і пристали до польського театру у Львові, а шостий Курманович пішов також шукати собі іншого хліба» [5].

Ці прикрі факти свідчили, пише Франко, про те, що «внутрішні і зверхні обставини... театру ненормальні» [6],

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 208.

[2] «Kurjer Lwowski», 1892, № 78.

[3] Там же.

[4] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 178.

[5] Там же.

[6] Там же.

що знизилась ідейно-художня вартість вистав і що настала «крайня пора подумати добре над тим, як би піддержати... сцену і допомогти їй до кращого розвитку» [1].

Преса знову почала твердити про занепад театру, народовці галасували про «брак патріотизму» у глядачів, вкладаючи у це поняття свій націоналістичний зміст.

Необхідно було з'ясувати дійсний стан театру, причини спаду його ідейно-художнього рівня, визначити програму його діяльності. Це й зробив Іван Франко.

Під свіжим враженням сумних гастролей він висловив у пресі свої схвильовані роздуми про суть і завдання театру в синтетичній статті-огляді «Наш театр», надрукованій у двох травневих і жовтневій книгах журналу «Народ» за 1892 рік. Подібно до полемічної статті «Література, її завдання і найважніші ціхи», пристрасна публіцистична стаття «Наш театр» вперше ставить животрепетні питання розвитку західноукраїнського театру. Змалювавши безрадісний стан театру і драматургії, Франко категорично пропонує «Руській бесіді» докорінно змінити свою політику в справі українського театру як народного. Франкові було ясно, що буржуазно-попівська інтелігенція, з якої складається товариство «Руська бесіда», тільки спекулює пишними фразами про освітню роль театру. «На тисячні лади,— говорить Франко,— повторюють наші й чужі патріоти: театр то школа життя, підойма національності і розсадник цивілізації, спосіб ублагороднення чуття і т. і.» [2].

Але я «... бажаю,— звертається він до них,— щоб ми раз уяснили собі, чим, власне, має бути театр...

...Уяснімо собі раз поважно і сумлінно, чи ми хочемо що-небудь осягнути своїм театром і що іменно хочемо осягнути...» [3]

Франко прямо викриває запанілих буржуазних націоналістів «Руської бесіди», які вважали театр «місцем розривки для публіки, таким, котре часом може замінити гру в карти, або вкінці місцем вистави дамських туалетів,

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 178.

[2] Там же, стор. 178—179.

[3] Там же, стор. 185.

місцем сходин для молодіжі обох полів, місцем фліртування в антрактах...»[1]

Проаналізувавши характер діяльності західноукраїнського театру з позицій борця за соціальне і національне визволення свого народу, підійшовши до оцінки його ідейно-художнього значення з критерієм життєвої правдивості, Франко робить висновок, що «Руська бесіда», всупереч інтересам народу, культивує на сцені нікчемні перекладні оперетки або націоналістичні трагедії місцевих «драмописателів».

Протестуючи проти цієї антинародної політики «Руської бесіди», Франко пише: «Я в жоден спосіб не можу сказати, щоб «Зелений остров», «Корневільські дзвони», «Мікадо» ані навіть «Ярополк», «Олег», «Гальшка Острозька» були підоймою поступу і просвіти. Бо хто у нас найбільше потребує поступу і просвіти?» запитує Франко і відповідає: «...мужик, т. є. власне та часть народу, для котрої наш театр досі є інституцією чужою, недоступною і своїм змістом неінтересною»[2]. З усією рішучістю Франко обвинувачує «Руську бесіду» в тому, що вона відриває театр від народу, від його життєвих запитів та ідейних шукань, від його історичних прагнень.

Як же можна називати театр з таким чужим репертуаром школою народною, коли він не показує селянству, всім трудящим масам його «життя таким, яким воно є..?», обурюється Франко.

Високе завдання служіння визвольним ідеям народу театр зможе здійснювати тільки при наявності в його репертуарі п'єс з життя народу. Тому Франко на перше місце в боротьбі за реалізм і народність театру ставив боротьбу за репертуар, як основу творчої діяльності театру. «...Хлібом насущним,—пише він,—театру справді народного, справді спосібного до зросту і розвитку повинні бути свої штуки, де би виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкурі»[3].

Франко розумів, що в умовах капіталістичної дійсності народний театр повинен бути критичним. Тому він

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 185.

[2] Там же.

[3] Там же, стор. 179.

твердив, що театр як школа життя «мусить показувати нам те життя, зображувати і аналізувати його прояви, будити в слухачах критику сього життя, будити почуття, що такі прояви є добрі, а тамті погані. А щоби така критика була вірна, вона мусить бути повною і всесторонньою, опиратися на повнім і широкім зображенню суспільності. Театр, котрий піддає прилюдній критиці тільки деякі дрібненькі явища, осмішує або клеймує тільки деякі невеличкі, покутні хиби, а лишає на боці, промовчує або покриває брехнею головні, основні недостатки суспільності, той театр ніколи не стане вповні національним, не буде школою життя, або буде злою школою» [1].

Визначення театру як школи життя має надзвичайно велике значення для розуміння усієї театрально-критичної і драматичної діяльності Франка. Таке розуміння мистецтва театру є доказом глибокого творчого сприйняття Франком визначення суті й завдання мистецтва, даного Чернишевським. Естетичні погляди Чернишевського, як бачимо, не тільки вплинули на формування світогляду Франка, але й стали тим фундаментом, на який спиралася публіцистична, літературна і театрально-критична думка могутнього поборника реалістичного національного українського театру.

Цій ясній демократичній програмі Франко залишався вірним завжди і саме з цих позицій критичного реалізму він підходив до оцінки драматургії і театру. Завдання театру як школи життя вбачав Франко у тому, щоб навчити людей критикувати «основні недостатки суспільності» [2] австро-угорської держави. В усіх своїх театрально-критичних статтях він постійно з'ясовує не лише щó і як показує театр, а й те, в ім'я чого він повинен це робити. Інакше кажучи, для Франка було ясно, що театр — як і література — не може стояти понад партіями, що він є інституцією класовою, і Франко пристрасно прагнув вирвати його з-під впливу українських буржуазних націоналістів-новоерівців, використати сцену для революційно-демократичної пропаганди.

Основною хибою репертуарної політики «Руської бесіди» Франко вважав відсутність показу на сцені театру таких «безмірно важних фактів» з сучасного життя, як

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 179.

[2] Там же.

боротьба селянства за землю, за «ліси і пасовиська», відсутність п'єс, що висвітлювали б громадсько-політичне життя всіх прошарків галицького суспільства. «І тут іменно,— твердив Франко,— по моїй думці, лежить головна перепона для розвою нашого театру» [1].

Проаналізувавши стан західноукраїнської драматургії, Франко теж робить слушний висновок, що вона досі не дала нічого гідного уваги, що драматичні письменники далекі від вимог сучасного життя, а твори їх відгонять мертвеччиною, сухою риторикою або сентиментальністю. «На полі драматичної літератури,— писав трохи пізніше Франко,— коли він (письменник.—*Я. Б.*) не хоче продукувати чисто книжкових, значить мертвих драм, він мусить стояти в тіснім зв'язку зі своєю публікою» [2]. Саме такого зв'язку з народом, з його нуждою, печаллю, радощами і сподіваннями й не хотіли знати буржуазно-попівські драматурги-обивателі.

З публіцистичною пристрастю і науковою переконливістю Франко рішуче заявив, що «галицько-руська суспільність з многих поглядів ненормальна» [3]. Цю специфічну для Галичини рису ненормальності Франко справедливо вбачав у надзвичайно сильнім впливі уніатського попівства на все суспільно-культурне життя.

А служителі Ватікану, вказував не раз Франко, завжди виступали проти інтересів трудового народу. «Хіба сліпий не бачить, що коли народ трібує йти далі, ставати на власні ноги, то духовенство чимраз частіше і завзятіше стає проти народу...» [4]

За драматичними творами, як і за іншими жанрами літературної творчості західноукраїнських письменників, Франко бачив образ сучасного йому буржуазного письменника-інтелігента. Він, цей письменник, «нерозвитий духово, неспособний до вищого розуміння життя і його відносин, він вічно хитається між поривами грубої змисловості і скептицизмом, котрий аж надто часто переходить у цинізм. Всяке сильне, суцільне життя видається йому

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 180.

[2] Іван Франко, Галицько-руська література, Чернівці, 1898, стор. 23.

[3] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 180.

[4] Іван Франко, Діло про нас, «Народ», 1891, № 22, стор. 292.

хворобою, сентименталізмом, і він поспішає чим скоріше прибити, приглушити, зламати його»[1]. Ось тому оригінальна західноукраїнська драматургія на сучасні теми, як і вся література, вказував Франко, являла собою «дуже сумне явище..., велику духову безплодність..., велику неспроможність до дійсного програму»; в ній знаходимо «брак творчості, брак свіжих думок, брак не раз віри в себе і в своє діло...» Для п'єс західноукраїнських «драмописателів» характерною була «склонність до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом, страшенна дразливість на все «неестетичне», т. є. не підхоже під старосвітські, вузькопарафіянські погляди на приличність, нехіть до смілого аналізу і навіть до зображування явищ прикрих, вражаючих нерви ніжних пансіонерок»[2].

Поставивши за мету повернути театр до високого мистецтва життєвої правди і визвольної думки, вказуючи на потребу піднести його ідейно-художній рівень, Франко визначає ті умови, при здійсненні яких театр зміг би виконати своє призначення школи для народу. Насамперед,— вважає він,— необхідно було створити реалістичний репертуар, що відображав би сучасне життя, що обіймав би всю суспільність, зображував би «всі верстви і поодиноко і в їх взаїмнім діланню одна на одну»[3].

Наполягаючи на цьому твердженні, Франко через рік у згадуваній вже статті «Руський театр» знову уточнює своє розуміння суті народності театру. «Не в тому діло,— пояснює він,—щоб ми бачили на українській сцені самих селян, хоч і це — на нашу думку — не було б лихом, бо наше село є теж окремим світом, багатим на конфлікти справді драматичні, могутні, в суспільному відношенні надзвичайно важливі і для загалу громадянства дуже повчальні. Але я не думаю, щоб український театр сьогодні вже мусив обмежуватися самими селянами. Хай він буде народним театром в дещо ширшому значенні, хай дає картину української громадськості, громадськості нашого краю, картину взаємних

---

[1] Іван Франко, Наше літературне життя в 1892 р., «Зоря», 1893, № 2, стор. 36—37.

[2] Іван Франко, Наш театр, «Народ», 1892, ч. 10, стор. 181.

[3] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 180.

впливів різних суспільних верств нашого краю і українського народу, і це завдання буде аж надто велике, а поле аж надто широке»[1].

Які високі ідейно-виховні й художньо-пізнавальні цілі ставив Франко перед народним театром, покладаючи на нього великі надії, свідчить, між іншим, такий цікавий факт. У 1894 році у Львові організувалась крайова виставка, на яку мали з'їхатись відвідувачі з різних міст Галичини. Ще за рік до відкриття виставки Франко домагається, щоб влада і «Руська бесіда» запросили до Львова західноукраїнський театр і створили для нього умови, в яких би він зміг підготувати відповідний репертуар з народного життя. Франко доводить, «що український театр у Львові в час сезону виставки, під відповідним керівництвом, може бути дуже важливим чинником, він може і повинен показати нашим відвідувачам те, чого ні в якому павільйоні так докладно показати не можна, — життя українських людей і розвиток та напрямні тенденції цілого українського народу, стан його почуттів та естетичних понять, його здібності і культурні надбання»[2]. (Розрядка моя.— *Я. Б.*). Але польська адміністрація і «Руська бесіда» зробили навпаки. Вони зобов'язали дирекцію театру підібрати репертуар виключно з перекладних банальних буржуазно-міщанських опереток і фарсів, мотивуючи це тим, що театр, мовляв, насамперед інституція комерційна.

Іван Франко прагнув, щоб театр мав такий репертуар, який би учив народ свідомо підходити до оцінки суспільно-політичних, економічних і моральних явищ, щоб він розкривав очі людям на соціальну несправедливість, щоб він виховував класову свідомість, розвивав естетичні смаки народу.

Крім того, репертуар з народного життя мав би велике значення для ідейно-мистецького зростання творчого колективу працівників. За глибоким переконанням Франка «цей театр може дійти до деякої досконалості, може своїм артистам дати поле до кращого розвитку, може навіть конкурувати зі столичними театрами тільки тоді, коли

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 198.

[2] Там же, стор. 195.

обмежить свій репертуар відповідно до своїх сил, до середовища, з якого черпає свої живлющі соки, до глядачів, яких естетичні й етичні потреби він повинен вдовольнити, тобто коли він буде театром виключно народним»[1]. Репертуар з народного життя «...змушував би артистів придивлятися ближче до навколишнього суспільного життя,— пише далі Франко,— студіювати його типи і характерні прояви, що при відповідному керівництві, при сяких-таких теоретичних вказівках могло б замінити драматичну школу, якої переважна більшість галицько-українських артистів не може пройти»[2].

«Створення,— продовжував Франко,— бодай невеликого, але добраного і щиро народного українського репертуару та трупи, складеної з артистів, що серйозно ставляться до свого завдання, а також з загальною і фаховою освітою, щоб могли відіграти цей репертуар згідно з вимогами мистецтва — це ціль така гарна і принадна...»[3]

Нарешті, якби театр виставляв п'єси з народного життя, то це «створило б попит на нові п'єси цього роду,— закінчує Франко,— воно дало б дуже важливий імпульс до творчої праці в галузі української драматичної літератури»[4], а «при збільшенні попиту на п'єси зі свого середовища може й на галицькому грунті вирости оригінальна драматична п'єса...»[5]

У статті «Наш театр» Франко перелічує ті животрепетні, хвилюючі для сучасників питання, що їх конче треба відобразити на сцені.

Однак заклик Франка залишився без відповіді, і, розуміючи злочинницьку роль української буржуазно-націоналістичної інтелігенції, яка демагогічно спекулювала на «любові» до народу, Франко у своїх статтях і художніх творах послідовно веде з цими «ботокудами», фарисеями боротьбу. Як свідчить його рецензія на комедію «Орли», Франко хотів, щоб цих зрадників народу було висміяно в сатиричних комедіях.

Можливо, ця комедія з'явилася в 1907 році не без впливу Франка. В ній автор гостро висміює народовську

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 198.
[2] Там же, стор. 198—199.
[3] Там же, стор. 200.
[4] Там же, стор. 199.
[5] Там же, стор. 200.

інтелігенцію і уніатське духівництво, що в особистих, шкурних, кар'єристських інтересах, удаючи з себе патріотів, обдурювали і зневажали свій народ, плазуючи перед місцевою цісарсько-королівською адміністрацією. Комедія була цікава не лише актуальністю тематики, а й драматичною побудовою. У своїй рецензії І. Франко із захопленням привітав «Орли», висуваючи на перший план значення її для сучасного галицького суспільства. «Це така комедія, що плакати хочеться,— пише він.— Плакати особливо над тим народом, якого обдурюють, ошукують, обдирають і ще й зневажають оті «Орли», ті руські патріоти, радикали, націонал-демократи і які там ще їх назви. Автор, очевидно, сидів у однім із таких гнізд патріотичної деморалізації і придивився їй бистрим оком. Він запустив глибоко зонд в безодню людської безхарактерності, фарисейства та підлоти, ілюстрував її майже всіма типами, виведеними в комедії, ілюстрував основно і всесторонньо, так що читач аж рад би крикнути: та годі ж цього! Та невже ж можлива така безодня падлюцтва, яка видає себе за патріотів, за працю для народу, за пожертвування своїх інтересів для загальних цілей. Страшно робиться за чоловіка, за народну душу, за його будущину, коли справді так виглядає та патріотична кухня, в якій варяться «ідеали будущини» нашого нещасного краю. А проте все це має бути правда, все це риси, схоплені з дійсного життя» [1].

На окреме місце виділяв Франко завдання драматургії і театру відображати боротьбу за українську школу з її «нещасним, часто полуінтелігентним, придавленим вчительством сільським» [2].

Нарешті, Франко зазначає, що цікаво було б драматургові показати буржуазну інтелігенцію — урядників судових, нотаріусів, адвокатів, гімназичних учителів. Але, знаючи, що цензура не допустила б на сцену викривальних творів на такі теми, він визнає, «що все це гурти людей урядуючих, офіціальних, і що, власне, найважніша, урядова часть їх діяльності і механізм тої діяльності переважно вп'ять-таки недоступні для драми і для театру».

---

[1] ЛНВ, 1907, т. 38, кн. 5, стор. 371.

[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955. стор. 182—183.

Таким чином, тематика, до якої закликав Франко театр і драматургів, диктувалась явищами злободенного суспільного життя.

Вказує Франко ще й на такі факти тогочасного суспільного життя Західної України «як рекрутчина... і жандармерія[1] з її негативними впливами на село. (Розрядка моя.— *Я. Б.*). Проте Франко тут же зазначає, що з цими темами ще важче пробитися на сцену, бо «наші власті на пункті тих інституцій дуже делікатні і дразливі, і я сумніваюся, чи швидко ми побачимо їх вірне зображення на нашій сцені»[2]. Доречно пригадати, що це гірке визнання зроблене Франком у зв'язку з тими митарствами, що їх зазнавала саме в цей час його п'єса на цю ж тему «Украдене щастя».

Домагаючись розширення репертуару, на грунті якого театр міг би з позицій критичного реалізму всебічно відобразити галицьку дійсність, Франко пристрасно мріяв про те, щоб глядачами театру були широкі маси народу. Виступаючи в 1900 році на нараді в справі українського театру, Франко закликав учасників наради негайно подумати над реформою театру, яку він уже раніше пропонував. Вона полягала в тому, щоб театр «перенести... з міст і містечок у села. Ми мусимо шукати мужика там,— підкреслює Франко,— де він є, а не ждати, аж поки він почне нас шукати...»[3] Цю заповітну мрію про наближення театру до народу Франко настійно проголошує, пропонуючи різні форми організації театральних вистав. Насамперед, він радить давати вистави «по селах — у будинках читалень або в інших для цього відповідних місцях». Найкраще ж,— рекомендує він театральній трупі,— «гостюючи по провінції... давати в торгові дні дешеві вистави народних штук зараз по полудні, так щоб вистава кінчалася найдалі о шостій, і люди мали ще час їхати з міста додому. Все те,— пише Франко,— притягало б селян до театру, робило б його інституцією

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 180

[2] Там же.

[3] Там же, стор. 185.

для них відомою, любою і дорогою, інституцією справді національною»[1].

Як іншу форму народного театру Франко радить організувати театр ляльок, зважаючи на те, що майже у всіх народів за всіх віків театр ляльок виникав як жанр демократичний, доступний всім трудящим і за допомогою своєї немудрої техніки відбивав думки й прагнення найширших верств народу — нужденних, гнаних, експлуатованих.

На підтвердження своєї думки про доцільність такого роду театральних видовищ, Франко посилається на приклад Чехії, де театр ляльок відіграв величезну роль у національному відродженні. Така форма театру, безсумнівно, мала б успіх серед широких мас західноукраїнського селянства, неписьменного, затурканого, і відіграла б свою позитивну виховну роль. Франко докладно спиняється на методах роботи такого театру, репертуаром для якого теж мають бути п'єси, що висвітлюватимуть живі сторони селянського життя в доступній, зрозумілій формі[2].

Франкові ясно було, що ці дві форми народного театру не могли стати всеосяжними, проте він запевняє, що якби «тільки... тямучі люди зайнялися сею справою, з замилуванням і енергією та з «світлими очима», без шлендріану»[3], то можна було б придумати немало форм. Наприклад, крім професіонального театру можна налагодити організацію аматорських театральних вистав, «до яких так рвуться наші селяни»[4]. На той час вистави аматорів по читальнях та інших громадських місцях справді набувають систематичного характеру. Вітаючи цей прояв духовного інтересу народу, Франко змушений був гірко констатувати, що і там, на жаль, відчувається «брак відповідного репертуару і вмілого проводу»[5]. Словом, для західноукраїнського театру, що його «Руська бесіда» заводила в обивательщину, був один вихід з кризи — наблизитися змістом, характером і формою до

---

[1] Іван Франко, Уваги про галицько-руський театр, ЛНВ, 1900, т. 12, кн. II, стор. 73.

[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 186—187.

[3] Там же, стор. 187 (Шлендріан — недбалість, рутина).

[4] Іван Франко, Уваги про галицько-руський театр, ЛНВ, 1900, т. 12, кн. II, стор. 72.

[5] Там же.

запитів широких народних мас. На це вказував і за ці ідеали пристрасно боровся великий класик українського театру — Іван Франко.

Заперечуючи буржуазним декадентам, які зневажливо ставились до народу та його духовних запитів, Франко з істинною синівською любов'ю говорить про свій народ, про те, що він зрозуміє і оцінить справжнє, надихане життям театральне мистецтво. «Народ наш любив театральні вистави ще давно, в XVI і XVII віках, в часі першого пориву нашого національного розбудження,—пише Франко,— се доказують живі ще досі останки вертепів...» [1] Тепер же «народ наш дійшов уже до того ступня розвитку, що почуває потребу театру; доказом сього є аматорські вистави театральні по сільських і містечкових читальнях». А тому «театр мужицький у нас можливий, а з національного і культурного погляду навіть конечний» [2].

Але Франко вважав, що всі ці заходи не досягнуть мети, поки залишатимуться високі ціни на квитки. Тому він рекомендував зробити театр настільки дешевим, щоб він міг бути доступним для найбіднішої частини населення, саме для тих, хто через тяжкі обставини життя найбільше потребує «оживляючого усміху правдивої високої поезії» [3].

Франко доводить, що тільки при умові здійснення цих основних вимог театр «буде міг назватися справді національним і буде міг зробити дійсну, а не фіктивну прислугу нашому розвоєві народному» [4].

Соціально-політичні погляди революціонера-демократа, «вигодуваного черствим мужицьким хлібом», визначали характер боротьби Івана Франка за реалізм і народність театру. Та він розумів, що в умовах австро-шляхетського панування неможливий справді народний, реалістичний театр для трудящих Галичини: ні уряд, ні польська шляхта, ні націоналістична буржуазно-попівська інтелігенція не зацікавлені в його розвиткові.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 186.
[2] Там же.
[3] Там же, стор. 190.
[4] Там же, стор. 186.

Викриваючи облудність австро-шляхетської політики щодо українського театру, Франко прямо заявляє, що виділення театрові з крайових фондів малесенької, жалюгідної допомоги було нещастям для його розвитку, бо «взамін за ту ласку,— пише Франко,— руський театр одержав, власне, те, що мало зробити йому неможливим дальший розвій — громадську опіку і громадську цензуру»[1]. Таким чином, «те, що мало бути забезпекою його розвою,— говорить Франко,— сталося гальмою, кайданами»[2]. З нещадністю громадського обвинувача Франко оголяє замасковану лицемірну політику польського сейму, який, «призначаючи руській нації субвенцію на театр, зажадав гарантії, що субвенція не буде змарнована, і поставив певні... услов'я щодо його ведення»[3]. Суть цих умов полягала в тому, що урядова шляхта, прикриваючись вимогою пильнувати «чистоти руської мови», скеровувала театр на стежку обмеженого, безідейного побутово-етнографічного видовища, розбавленого банальною, затасканою віденщиною.

Українська буржуазно-націоналістична інтелігенція фактично дала сеймові гарантію, доручивши своєму товариству «Руська бесіда» «бути формальним властителем руського театру». Це товариство «мало стояти на сторожі цієї національної руської інституції»[4], іронічно додає Франко.

Заявляючи про відсталість театру в Галичині, порівнюючи його з театральною культурою України, що стояла в розвитку своєму ближче до передової російської культури, Франко різко критикує буржуазно-націоналістичну «Руську бесіду». «Ми побачили,— пише він в 1893 році у статті «Руський театр»,— досить оригінальне і дивне явище: український театр у конституційній, з формою правління, «вільній» Галичині, в безпосередній близькості до Європи, в безпосередньому сусідстві з польським театром, років з 20 хирів, і хоч ніколи не переставав бути — бодай щодо мети — чинником, гідним пошани, все ж щодо репертуару і гри артистів був швидше блідою

---

[1] Іван Франко, Наша театральна мізерія, «Артистичний вісник», Львів, 1905, стор. 90.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.

копією, кволим наслідуванням третьорядних невеличких європейських театрів, ніж справжнім, хоч і дуже скромним, українським народним театром»[1].

Гірким докором польській владі й «опікунові» театру «Руській бесіді» звучать слова Івана Франка про умови праці й побуту артистів. «Для безсторонньої оцінки всіх добрих сторін і всіх хиб українського театру,— читаємо в цій статті,— треба собі усвідомити, що є це трупа мандрівна, яка більшу частину року проводить по невеликих містах, де вистави влаштовуються в клунях або стайнях... Коли так стоїть справа з залою.., то що ж тоді говорити про помешкання, в яких мусять жити артисти! Адже... по наших бідних малих містечках будівництво й обстановка помешкань стоїть ще переважно на рівні давніх древлян і тіверців, які, за влучними словами літопису Нестора, «живяху звіриним образом живуще скотскі». ...Уявімо собі,— продовжує автор,— що в таких нужденних норах — не кімнатках — мусять міститися, мерзнути і душитись ці артисти, що звичайно бувають людьми одруженими і з дітьми. Чи ж в таких умовах,— зворушено запитує автор,— навіть якби не було ніякого клопоту за прожиток і за долю дітей, можливо знайти той мистецький настрій, той спокійний душевний стан, який дає змогу вдуматися і вжитися в твір мистецтва? Чи можливе в таких обставинах навіть найпростіше, механічне вивчення ролі, рухів і міміки перед дзеркалом?..

Дійсно,— продовжує автор,— коли я слухав оповідання артистів, а головно артисток про приємності такого кочового життя..., мимохіть мусив я співчувати долі цих людей і захоплюватись їхнім героїзмом і відданістю справі — тихою, щоденною і безупинною, за яку їм відплачують погордою, глузуванням або «критикою», що піднімається на котурни ніби об'єктивності, але дуже часто буває значно більше зарозумілою, ніж вирозумілою, або хоч би тільки розумною»[2].

Вказавши далі на дуже низьку оплату праці акторської, Франко з болем розповідає про страшну матеріальну бідність акторів, про їх пекучу журбу за майбутнє — своє і своїх дітей, про жахливі випадки майже голодної

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 199.
[2] Там же, 195—196.

смерті, як це сталося з талановитим і заслуженим артистом Стефураком.

Щиро бажаючи, щоб були створені нормальні умови для праці українського театру, Франко домагався дозволу на право і можливість перебувати театрові у Львові принаймні три-чотири місяці на рік. Це сприяло б кращій підготовці вистав, давало б можливість акторам бувати на виставах польських театрів, а головне — актори входили б у дружні й ділові взаємини з прогресивною українською інтелігенцією, ближче знайомилися б з новинами суспільно-літературного життя. Коли короткозорі діячі «Руської бесіди» розгорнули кампанію по збору пожертвувань на будову театрального приміщення у Львові, роблячи вигляд, що вірять у цю нездійсненну затію, Франко виступив із рядом статей, у яких образно викрив лицемірну політику шляхетських дипломатів панського сейму. Ці дипломати, обіцяючи грошову допомогу на будівництво театрального приміщення, насправді були проти української театральної культури. «Виходить так,— писав у 1905 році Франко,— немовби якась хитра рука, бажаючи відвернути очі русинів від чогось іншого, важнішого, показала їм... блискучу забавку, обіцяла щедрий даток, щоб розбудити серед них коли вже не загальний ентузіазм, то бодай метушню. Ся дипломатія потроху осягнула свою ціль, але зараз же болюче закпила собі з русинів, подаючи їм обіцяну забавочку в такій обкусаній та обпльованій формі, що вони мусили або подавитися нею, або виплюнути. І виплюнули. А польські політики ще й приперчили їм гірку пілюлю, жартуючи собі:— Ви ж без нашого датку не поставите театру» [1].

Дійсно, урядові шляхетські кола виявились праві: театрального приміщення так і не збудували. Але ж мав рацію і Іван Франко, що викрив їхню справжню ворожість до української національної культури.

Коли театр щодалі йшов на спад і ставав глухішим до сучасних суспільних ідей, обволікаючись замшілою історичною мертвеччиною та оперетковою «віденщиною», Іван Франко змушений був у статтях, написаних у 900-х роках, гірко констатувати, що сорокалітня історія

---

[1] Іван Франко, Львівський театр і народна честь, ЛНВ, 1905, том. 29, кн. 2.

українського театру в Галичині являє собою «історію такої духової мізерії, якій не легко знайти пару»[1].

Цілком правильно розуміючи, що причиною ідейно-тематичної обмеженості й художньої відсталості театру була не лише політика шляхетської адміністрації, а й угодовське прислужництво керівництва театру — «Руської бесіди», Франко не раз радив забрати театр з-під ідейного і адміністративного впливу «Руської бесіди», доводячи, що це «товариство касинове, товариство для гри в карти та в більярд»[2] не здатне і не повинно вести театру. На сторінках журналу «Народ» Франко викриває угодовство новоерівської «Руської бесіди» і обурюється вчинками театральної адміністрації, яка звільняє з роботи артистів, близьких до редакції «Народа» і особливо до Франка. Бажаючи вирвати театр з-під управи «Руської бесіди», Франко пропонує віддати його під керівництво артистичного товариства, створеного із знавців і ентузіастів театрального мистецтва, відданих служителів народної справи. У правильності такого рішення його переконували практика й успіх театру на Східній Україні. Таке новоутворене театральне товариство, на думку Франка, не повинно йти на поводу у «Руської бесіди», а має бути зовсім незалежним від неї. Воно не повинно замикатись у вузькі рамки побутовщини та примітивізму, а, налагоджуючи зв'язки з театральними товариствами інших країн, насамперед із Східною Україною та Росією, має підносити ідейно-художній рівень театру в Західній Україні.

Франко все життя своє пропагував російську і українську драматургію, був радий, коли на західноукраїнську сцену потрапляли кращі твори видатних російських або українських драматургів, і щиро популяризував їх.

Франко завжди високо оцінював діяльність прогресивної російської інтелігенції за те, що вона «двигає освіту і літературу — доки можна, в рамках урядових, а часто й проти волі і інтенцій уряду... В руках сеї інтелігенції література робиться двигателькою поступу». Франко вказував, що «російська література XIX в., се великий мартирологій, в котрім обік великоруських ясніють також

---

[1] Іван Франко, Наша театральна мізерія, «Артистичний вісник», 1905, липень-серпень, стор. 90.

[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 188.

українські імена»[1]. Відзначаючи благотворний вплив російської літератури на українську, Франко завжди підкреслював самобутність, оригінальність останньої.

Зіставляючи кращі драматичні твори корифеїв українського театру з п'єсами місцевих драматургів кінця XIX століття, Франко віддає перевагу українській драматургії саме за те, що вона «з природної конечності є глибоко народна, переважно хлопська і в найкращих своїх творах дозволяє нам глибоко зазирнути в душу тих верств народу, котрих тілько рідко доторкається перо драматичних писателів Західної Європи»[2].

Франко цілком справедливо твердить, що коли й були окремі моменти піднесення в західноукраїнському театрі, то цим треба завдячити культурі театру Східної України. Тільки «український театр... в Росії,— говорив Франко, — мав з кожного погляду рішучий і корисний вплив на розвиток українського театру в Галичині»[3].

Вплив цей,— вказував Франко,— був всеобіймаючий: «не тільки репертуар українського театру в Галичині запозичений майже цілком (з незначними винятками) з України, не тільки костюми, потрібні для вистави українських п'єс, мусять виглядати на зразок костюмів на Україні, не тільки українська музика разом з українською драматичною творчістю зайшла в Галичину і тут придбала собі прихильників, але також і щодо гри галицькі артисти брали собі за зразок митців з України. Кращі артисти галицько-української трупи, як покійний Гриневецький, а з живих досі Підвисоцький і Янович, побували довший чи коротший час у театральних трупах на Україні, і можемо сказати без перебільшення, що це перебування було для них школою дуже плідною наслідками і корисною»[4].

Важко було Франкові переборювати пристосовницькі дії «Руської бесіди», яка не мала ні охоти, ні смаку до театрального мистецтва і пхала на сцену безідейні мелодрами та перекладні низькопробні фарси й оперетки. Але він невтомно й послідовно пропагував досягнення

---

[1] Іван Франко, Русько-українська література, Чернівці, 1898, стор. 14.

[2] Там же.

[3] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 199.

[4] Там же, стор. 199—200.

російської і української драматичної літератури. Наприкінці грудня 1894 року на загальних зборах «Руської бесіди», полемізуючи з її керівниками, Франко знову доводив їм, що деяке поліпшення в роботі театру було результатом доброго впливу реалістичної школи російської і української літератури. «Поступ нашої сцени,— сказав Франко,— датується від впливу українського. Таланти артистичні, як Наторський, Стефурак, Гриневецький вийшли зі школи української. Відтак побут Підвисоцьких і Яновича на Україні приніс очевидну користь». Характеризуючи стан театральної культури, Франко далі стверджував, що «на нашій сцені під взглядом артистичним борються тепер два напрями: українсько-російський і польсько-німецький, або реалістичний і псевдокласичний...» [1]

Франко відстоював і радив розвивати й підтримувати саме реалістичний напрям українсько-російської театральної культури.

Підкреслюючи нерозривну єдність всього українського народу, Франко вказує на необхідність ставити на сцені місцевого театру українські та російські п'єси і вчитися на цих творах писати п'єси з життя західноукраїнського народу. Убогість, обмеженість репертуару західноукраїнського театру дуже непокоїли Франка. Констатуючи нікчемність репертуару, відсутність у ньому п'єс з народного життя, Франко розумів, що причина цього лежить в суспільно-політичному укладі австро-угорської держави, яка через свою цензуру — офіційну і неофіційну — ставить рогатки театрові. Борцеві за реалізм, ідейність театру боліло саме те, що в умовах «вільної» «конституційної» Австрії неможливо було ставити на українській сцені п'єси, які б з усією викривальною силою відображали насущні питання суспільно-політичного життя.

Обстоюючи реалізм і народність театру, великий український критик опирався на думки й ідеї видатних діячів братньої російської літератури і театру, які завжди боролися проти розтлінного, безідейного, аполітичного «мистецтва» декадансу з властивою йому містикою, еротикою, формалістичними кривляннями.

Російська демократія уже в другій половині XIX століття активно виступає з викриттям реакційної культури буржуазного Заходу.

---

[1] «Діло», 1894, № 286.

Корифей російської драматургії Островський, прагнучи створити національний російський театр, доступний для широких мас народу, обурювався засиллям на російській сцені низькопробних переробок і опереток. Перекладні п'єси «французького зразка», тобто вузькорозважальні комедії інтриги і положень, Островський вважав чужими справжньому мистецтву і народному глядачеві. Борючись проти низькопоклонства перед іноземним театром, Островський обстоював оригінальну національну самобутню російську драму. Слідом за Бєлінським, Чернишевським і Добролюбовим він гаряче відстоював такий театр, який би відповідав вимогам нового демократичного глядача.

Класична сатира Щедріна містила в собі вбивчі характеристики буржуазної Франції; про рулеточну розкіш і затхле повітря буржуазної Європи не раз писав Чехов, застерігаючи російську інтелігенцію від некритичного ставлення до тогочасної європейської буржуазної культури і літератури. На початку XX століття з гнівним викриттям загниваючої культури і моралі капіталістичного суспільства виступив Максим Горький— творець пролетарської культури і літератури, об'єднувач демократичних сил світу.

Натхненники й організатори МХАТ'у К. Станіславський і В. Немирович-Данченко, починаючи з молодими акторами першу репетицію, казали: «Не забувайте, що ми прагнемо освітити темне життя бідного класу, дати їм щасливі естетичні хвилини серед тієї темряви, яка вкрила їх. Ми прагнемо створити перший розумний, моральний, загальноприступний театр, і цій високій меті ми присвячуємо своє життя».

Наступові реакції по всьому фронту ідеології завжди протистояла Комуністична партія. В. І. Ленін у статті «Партійна організація і партійна література» сформулював основоположні принципи соціалістичної естетики. Ідеї Леніна, його літературно-естетичні принципи популяризувались на сторінках більшовицьких газет. Видатні публіцисти партії — Воровський, Кіров, Ольмінський, Сурен Спандарян — присвячують питанням літератури, мистецтва, театру численні статті, рецензії, відгуки. Пропагуючи і утверджуючи великі ідеї Леніна, більшовицька публіцистика веде непримиренну боротьбу з декадентським перекрученням ролі мистецтва і відзначає прогресивні

шукання Станіславського, гаряче підтримує Горького в його боротьбі проти театральної реакції.

Єдиним фронтом з представниками прогресивної російської культури виступали кращі діячі українського театрального мистецтва, борючись проти буржуазної театральної реакції, відстоюючи високу ідейність і народний характер національного українського театру. Брати Тобілевичі і М. Заньковецька, П. Грабовський і І. Франко, Леся Українка і М. Коцюбинський стояли в одному славному ряді борців проти маразму й гнилі реакційної буржуазної культури. Театрально-драматичне товариство Саксаганського і Карпенка-Карого вело непримиренну боротьбу проти профанації мистецтва, проти «театральної мізерії».

З далекої півночі політичний засланець поет-революціонер Павло Грабовський у своїх листах до Івана Франка, осуджуючи реакційне мистецтво, обстоює сучасну тематику, передову ідейність драматургії.

Послідовний борець за ідейну, революційну спрямованість театру, Іван Франко йшов в одних лавах з російськими і українськими прогресивними діячами культури. Принципи реалізму й народності мистецтва, які вони гаряче обстоювали, були н а с у щ н и м и, вихідними в його боротьбі за народний зміст українського театру. В ім'я народу, що «вгору йде», він непримиренно воював проти усіх його ворогів, незалежно від того, якими ярликами вони прикривалися.

Оберігаючи народ від впливу брудної культури декадансу, Франко гнівно нападає на рахітичну символістичну літературу й буржуазний театр. Його критичні праці 900-х років, спрямовані проти загниваючого буржуазного мистецтва, є блискучим нев'янучим прикладом непримиренної революційно-демократичної критики. Вважаючи декадентство «хоробливим станом суспільності, а далі й штуки» [1], він з запалом обрушився на немічну творчість декадентів, які «в останніх часах наповнюють літературу запахом йодоформу і надають їй подобу клініки».

У січні й лютому 1905 року гастролював у Львові західноукраїнський театр, який у своєму репертуарі мав заяложені віденські оперетки примітивних сюжетів. На

---

[1] І. Ф р а н к о, Принципи і безпринципність, ЛНВ, 1903, т. 21, стор. 116.

сцені відбувалася пустопорожня балаканина, жалюгідні дотепи баронів, графчуків та інших нікчемних представників т. з. «золотої молоді» буржуазного світу. Франко не міг не обурюватися. У своїх статтях і виступах з надзвичайною гостротою засудив він запозичений з підмостків буржуазних театрів репертуар, «місце якому, — говорив він, — не в народному театрі, а десь в кафе-шантані або ще в якійсь подібній інституції»[1].

Різноманітна театрально-драматургічна діяльність Івана Франка, органічно зв'язаного з театром Галичини, обумовлювалась його революційно-демократичним світоглядом і боротьбою за соціальне і національне визволення народу. Специфічно несприятливі, задушливі галицькі умови затримували розвиток театрального мистецтва. Франко як багатогранний талант докладав усіх зусиль, щоб допомогти театрові. Тому, крім оригінальних п'єс, він перекладав для нього твори світової літератури, пристрасно популяризував російську драматургію, дбаючи за реалістичний змістовний репертуар. Серйозною небезпекою для галицького театру були реакційно-романтичні, націоналістичні тенденції «Руської бесіди» та її замилування етнографічно-оперетковим репертуаром. Якщо бували світлі сторінки в історії театру, коли в репертуарі переважали справді високохудожні реалістичні п'єси й зростала акторська й режисерська культура, то в цьому велика заслуга Франка.

В ім'я прогресу демократичного театру він завжди гостро критикував «Руську бесіду», будив творчу думку акторського колективу статтями й виступами й особистими порадами. Актори й режисери дуже уважно прислухались до його зауважень і порад, часто консультувались з ним листовно і при особистих зустрічах. Бувши великим українським просвітителем, він прагнув перетворити театр в таку трибуну, з якої можна було б промовляти устами народу, захищати його. Трудно назвати таку ділянку у світовому мистецтві й літературі, звідки Франко не перекладав би, не залишив своїх праць і суджень, що збагачували українську культуру. В театрально-критичних статтях Франка, як і в усій його творчості, б'ється гаряче серце революційного діяча, що в умовах австро-угорської монархії на грані двох століть боровся за реалістичний народний український театр.

---

[1] «Артистичний вісник», 1905, вересень—жовтень, стор. 148.

З численних публіцистичних театральних статей і рецензій Івана Франка виростає образ могутнього і послідовного революційно-демократичного діяча, що боровся за театр високих ідейних громадсько-політичних устремлінь.

Іван Франко невтомно боровся за те, щоб театр відображував правду життя з її соціальними несправедливостями, щоб театр пробуджував у «робучого люду» класову свідомість, щоб він відтворював мрії й сподівання народу на краще життя.

Статті й виступи Франка про театр і драматургію є водночас ключем для правильного розуміння його власної драматичної творчості, в якій він художньою практикою намагався здійснювати вимоги своєї революційно-демократичної програми боротьби за реалістичний народний український театр.

РАННЯ ДРАМАТИЧНА ТВОРЧІСТЬ

(Початок драматичної творчості — оригінальної і перекладної)

«Драма — моя стародавня страсть». Ці слова, сказані в листі до А. Кримського в 1898 році, свідчать про те, що Іван Франко з ранніх років виявляв великий інтерес до жанру драми. «Ще в гімназії,—згадує Франко,— я писав історичні драми, а бувши студентом університету, виставив був навіть одну драму на аматорськім спектаклі».

З листів гімназиста Франка до редакції львівського журналу «Друг» довідуємось, що він ще десь у 1872 році написав п'єсу «Ахіл», яку вдруге переробив у 1874 році «на драму грецької трагедії з хорами». Того ж року написав він і вислав до Коломиї видавцеві Білоусову «одну комедійку», яка там і загубилась. У 1873 році, виконуючи шкільні завдання на вільні теми, Франко написав історичну драму «Югурта» і фрагмент драми «Ромул і Рем». Перша написана на основі римської історії польською мовою, віршами, а друга—по-німецьки. Викладач польської мови високо оцінив драматичну спробу учня, написавши, що «Югурта» «з кожного погляду знаменита праця».

У 1874 році Франко запропонував редакції журналу «Друг» трагедію «Месть яничара» [1], яка теж десь пропала; тоді ж він виношував план нової драматичної трилогії про Прометея. «Особливо занимає м'я,— писав Франко в одному з листів,—старинний гречеський міт о Прометею... Маю уже яко-тако вироблений план до первого

---

[1] «Іван Франко», Статті й матеріали, Збірник другий, Львівський державний університет, 1949, стор. 139.

огнива трилогії, котрого предметом єсть борба богів з Титанами»[1].

Із сказаного ясно, що не лише теми й сюжети, але й форма перших драматичних оригінальних спроб юного Франка походила від класичних зразків. В час перебування в гімназії Франко захоплювався античною міфологією та літературою, зокрема драмами Софокла, з яких переклав «Антігону» й «Електру»[2].

Як самостійні драматичні спроби, так і переклади того часу мали безсумнівне позитивне значення для літературної освіти юного початкуючого драматурга. Вони сприяли глибшому пізнанню ним специфіки драматичного жанру, вчили майстерності перекладу і, головне, допомагали теоретично осмислювати драму як важливий рід літератури, що призначається для вистави.

Та був і ще один чинник, який мав вирішальне значення для всієї драматичної і театрально-критичної діяльності Івана Франка. Маємо на увазі ті гастролі мандрівного українського театру по Галичині, що про них ми вже згадували вище.

Трупа О. Бачинського давала вистави дрогобицьким гімназистам за зниженими цінами а то й безплатно. Напівдитяче захоплення виставами в молодого Франка переросло в бажання співробітничати в театрі.

В 1873—1874 роках він переклав для театру Бачинського «Марнотратника» Раймунда, комічну оперету «Осада корабля» Зайца-Гаріша, яку Франко назвав «Моряки у пристані». Переробив він також сатиричну оперету Офенбаха «Прекрасна Єлена» (лібретто Галеві і Мейка); тоді ж була перекладена драма Гуцкова «Уріель Акоста»[3]. В 1875 році Франко переклав з німецької мови лібретто комічної оперети в двох картинах «Пенсіонерки» (музика Г. Сутіє).

---

[1] «Іван Франко», Статті й матеріали, Збірник другий, Львівський державний університет, 1949, стор. 139.

[2] До перекладу драм Софокла Франко звертався й пізніше. У 1894 році він переклав і опублікував у журналі «Житє і слово», а потім видав окремою книжкою трагедію «Едіп Цар».

[3] Іван Франко, Руський театр у Галичині, Твори в двадцяти томах, т. XVI, Держлітвидав, К., 1955, стор. 104. Про початки драматургії І. Франка див. С. Щурат, Перші літературні спроби Івана Франка, «Іван Франко», Статті і матеріали, Збірник другий, Львівський державний університет, 1949. Його ж «Осада корабля», «Вітчизна», 1946, № 5.

Твори юного перекладача ішли на сцені, а це ще більше сприяло зближенню Франка з театром, пізнанню ним законів театрального мистецтва [1].

Цілком імовірно, що саме у зв'язку з виставами українського театру та внаслідок творчої роботи над збагаченням його репертуару, поглибився інтерес Франка до драматургії і розпочалася його оригінальна драматична творчість, яка тривала з перервами протягом усього життя письменника.

Виїжджаючи з Дрогобича у Львів до університету, Франко вже віз із собою серед інших творів оригінальні історичні драми — незакінчену п'ятиактну «Славой і Хрудош» та драму на три дії «Три князі на один престол», які, очевидно, писалися теж для театру Бачинського.

Написана вісімнадцятирічним драматургом рання історична драма «Три князі на один престол» [2] заслуговує на докладніший розгляд: в ній уже пробиваються ті живі ростки, які потім повно розростуться в зрілій історичній драмі «Сон князя Святослава».

Інтерес молодого Франка до історичної теми випливає як з літературно-історичних занять у гімназії, так і з загального стану літератури в Галичині напередодні виступу Франка-реаліста. Історичну тему в той час вперто культивувала «Руська бесіда», оголошуючи конкурси драматургів, присуджуючи риторичним історичним драмам премії, рекомендуючи виставляти їх на сцені. Так, в 1873 році «Руська бесіда» придбала історичну драму «Довбуш» О. Федьковича. В 1874 році преміювала трагедію на шість дій К. Устияновича «Ярополк», в 1876 році придбала його ж трагедію «Олег Святославич, князь Овруцький», з 1869 року в театрі йшла «історична мелодрама «Ольга» (слова А. Яблоновського, музика С. Воробкевича)»... Все це була та історична мертвеччина, яку згодом різко й переконливо розкритикував Франко; проте в свій час ці твори відіграли певну роль у пробудженні інтересу молодого письменника до історичної тематики. А зацікавившись

---

[1] Художні переклади й творчі переробки І. Франка 80—90-х років користувались успіхом на сцені, зокрема «Розбитий збанок» Кляйста і особливо «Війт Заламейський» Кальдерона.

[2] Архів І. Франка, зош. № 224, стор. 1—56, «Три князі на один престол», драма Івана Франка, писана дня 1—7 грудня 1874; М. Возняк, Франкові «Три князі на один престол», «Діло», 1929, № 182.

слов'янською історією, сам Франко, що вже обізнаний був з поезією Шевченка й Пушкіна, прозою Марка Вовчка й Панаса Мирного, усною творчістю народу і староруською літературою, не міг не внести в історичні драми свіжого подиху.

Дитячі та юнацькі життєві враження, поезія Шевченка та Пушкіна спрямовують увагу Франка до народу, до його усної творчості. Своє захоплення слов'янським епосом і розуміння його історико-пізнавального значення висловив Франко у статті про «Краледворський рукопис»: «Тії твори молодецького гарячого серця народа,— пише він,— служили і служать за образці для пізніших поетів... То живії джерела поезії, котрі текуть на всі пізнії роди. В таких піснях народ звичайно зложив все, що му миле і немиле, свою славу і силу, свої ідеї і погляди, зложив образ свого життя. Хвалиться ними кожний народ, яко найдорожчим скарбом своїм..., величаєся і русин своїм словом о Ігоревім повці...» [1]

Ще будучи учнем п'ятого класу гімназії, Франко пробував перекладати «Повесть временных лет» та «Галицько-Волинський літопис». У його зошиті дрогобицького періоду поряд із «Краледворським рукописом» вміщений переклад перлини літератури Київської Русі—поеми «Слово о полку Ігоревім» (1873) [2].

Праця над поетичними перекладами слов'янських літературних пам'яток, зокрема над «Краледворським рукописом», давала Франкові матеріал для драматичної творчості. Так у драму «Три князі на один престол» Франко переніс з «Краледворського рукопису» епізод про міжусобну боротьбу князів за володіння престолом, запозичивши звідти й деякі імена дійових осіб. (Хрудош, Стаглав, Ратибор). Вплив стародавніх поетичних пам'яток виявився також в ідейній спрямованості твору, що уславлює боротьбу проти іноземних загарбників, таврує зраду як найтяжчий злочин перед народом і рідним краєм. Патріотична ідея об'єднання народу навколо хороброго і славного князя як головна ідея, що пронизує всю тканину драми, зародилась у Франка саме в результаті вивчення старо-

---

[1] «Іван Франко», Статті й матеріали, Збірник другий, Львівський державний університет, 1941, стор. 110.

[2] Див. Т. Пачовський, «Слово о полку Игореве» в поезії Івана Франка: «Іван Франко», Статті й матеріали, Збірник третій, 1952.

давньої літератури Київської Русі. Аромат «Слова о полку Ігоревім» відчувається і в намаганнях молодого письменника поетично змалювати людські характери драми, образи князя Всеволода і Мирослави.

Та звернімося до змісту самої драми «Три князі на один престол». Під звуки тріумфальної маршової музики на сцену виходять воїни-переможці, що повертаються з ратного поля. Вони прославляють князя Всеволода, під мудрим і хоробрим керівництвом якого успішно розгромили ворога, що вторгся на слов'янську землю: «...а певно земля наша зацвіте і взнесеся пострахом для ворогів, а підпорою і обороною всім чесним і утисненим». І раптом — непередбачена подія: з поля битви зник невідомо коли й як улюблений князь Всеволод. З цього моменту починається, правда, десь там за сценою, боротьба за престол. Військова рада вирішила розв'язати спірне питання про престол між двома претендентами—Стаглавом і Хрудошем — без кровопролиття народу через особисте єдиноборство претендентів. Обидва вони в єдиноборстві загинули. Тепер на сцену виступають сини побитих як нові претенденти на престол — Ростислав і Ратибор. Син Стаглава Ратибор — чесний, благородний патріот своєї вітчизни. В ім'я обов'язку перед нею він розлучається з своєю коханою Мирославою, бо його «отечество» кличе, і виїжджає у воєнний стан свого покійного батька. У сцені зустрічі й розставання Ратибора й Мирослави особливо відчувається благотворний подих поетичних образів «Слова о полку Ігоревім». Зерно образу Мирослави виявляється в її готовності ждати з перемогою свого коханого, хоч тут багато ще наївної сентиментальності та романтичної піднесеності. «Любов і силу переможе», говорить Мирослава на прощання Ратиборові.

Зовсім інакше, цілком протилежно показаний Ростислав у палаті свого батька Хрудоша (ява III). Він мріє захопити княжий престол. Жадоба владолюбства охоплює всю його істоту. Тепер настав його час для здійснення хижих егоїстичних замірів. Він розпочинає братовбивчу війну за княжу корону. Війна охоплює весь край, проливається невинна кров, стогне народ.

А в цей час поранений князь Всеволод, що його полонили опришки, лежить у таборі розбійників, у густому дикому лісі, оточений увагою і турботами. Не думаючи про себе, він, стривожений долею рідного краю, хотів би

знайти такого воїна, який би «сильною рукою кораблем спільного блага кермував меж бурхливими фалями незгоди, зависті і вражди». «О боже,—благає він,—дай краю мому найти мужа, котрий би здужав... так го любити, як я!.. Дозволь мені ще раз глянути на сей край, моєв кров'ю зрошений, на ту землю, моїми побідами прославлену — нехай уставлю в ней лад і згоду...»

Міжусобна кровопролитна боротьба за престол закінчується перемогою Ростислава. Але він відчуває не щастя, а постійну тривогу, бо в народі зростає невдоволення його тиранією. В окремих сценах пробивається думка драматурга про залежність владарів од волі народу.

В результаті постійних воєн за престол Ростислав тяжко поранений. У третій дії драматург зводить обох претендентів і знайомить глядачів з тими причинами, які обумовлювали міжусобну боротьбу між ними. Відчуваючи наближення смерті, Ростислав велить воїнам: «Посадіть мя ще раз на той престол, на тую золотую гору, на котру я дерся ціле життя». Не бажаючи, щоб після його смерті на престолі лишився Ратибор, він повеліває скарати на смерть свого бранця. Закований у кайдани Ратибор мужньо заявляє, що він не боїться смерті. «Лиш жалую,— говорить він,— сего краю, котрий через нас так багато утерпів,— лиш жалую свого рідного народа, котрий за нас так много крові пролив, так много синів своїх оплакує».

У напружений, критичний момент, коли Мирослава безуспішно благала свого брата Ростислава зберегти життя її коханому, на сцену входить князь Всеволод під радісні вигуки народу. Він докоряє воїнам за братовбивчу війну, оголошує Ратибора своїм наступником і благословляє його на шлюб з Мирославою.

Той, хто любить розшукувати впливи та аналогії, може посилатися на Шекспіра, творами якого зачитувався Франко вже з 1872 року, і на «Розбійники» Шіллера, і на пісні про опришків. Але визрівання самостійної творчої думки молодого драматурга виявляється в цій драмі беззаперечно. Оригінальність, свіжість, самостійність Франка почуваються тут не лише в провідній ідеї твору, а й у прагненні знайти відповідну форму для її втілення. Щоправда, драма як з літературного, так і з сценічного погляду ще не досконала. У ній переважають довгі патетичні промови чи роздуми персонажів, діалог ще не є за-

собом, що рухає дію. Та й сама дія показана головним чином у батальних сценах, що кількісно переважають над іншими. Але все ж відчувається тут подих життя, натяк на суспільну несправедливість, що пробивається зокрема у сценах з розбійниками. Самих розбійників Франко показує як гуманних людей, що уміють критично оцінювати суспільні суперечності. Один з них, Лабій, скаржиться: «Недоля вигнала нас з-посеред людей, она гонить нас тими дикими дорогами, але уходячи змеже людей, ми ще серця свого не згубили, не згубили совісті! О, і ми чувствуєм чужу недолю, бо чувствуєм свою, а ненавидимо щастя, бесьмо го не зазнали, проклинаєм судьбу, що нас вела самими тернами, коли іншим хоч кілька кроків земної дороги рожами умаїть!»

Проблиски реалізму драми особливо виявляються в деталях, якими характеризує драматург побут цих вигнанців суспільства, в їхніх мріях про нормальне, людське життя, а особливо в живій, образній, забарвленій гумором мові. «А що там, куме?— говорить розбійник до полоненого селянина. — Як вам ся спало? Чи здорово ся встало?» У мові розбійників побутують народні прислів'я. «Ех,— каже Гарій,— мене там єго думки і єго високе чоло тілько обходять, що пса п'ята нога». «То нас ту в тій котлині обсіли, як комарі медведя», мовить селянин.

У мові рядових воїнів зустрічаємо порівняння й метафори на зразок: «враг... як той тур», Мирослава чує, як «звенить в серці». Чи не нагадують нам ці образні вирази «Слово о полку Ігоревім»?

Дія другої історичної драми цього періоду «Славой і Хрудош» [1], написаної п'ятистопним ямбом, також відбувається в період давнього слов'янства і основується на його боротьбі з іноземними загарбниками. Зовнішня побудова драми схожа з попередньою, але в ній сильніше звучить мотив соціальних суперечностей між панівною верхівкою і трудящими масами, хоч він ще теж не є основним. В окремих сценах та діалогах виявляються критичні судження молодого драматурга. Вони переконливо свідчать, що і в жанрі драми письменник прямував в напрямку до реалізму. З цього погляду показова така різка класова сутичка героїв:

---

[1] Архів Івана Франка, зош. № 224. Славой і Хрудош, драма в п'яти діях Івана Франка, 1875, стор. 137—226. Текст драми обривається на другій картині третьої дії.

«Хрудош: Панове газди, гідні і поважні,
Послухайте отсе моїх річей,—
А річи се великі, річи важні,
Від них залежить добро землі всей.
Ви тямите, як давними літами
Владіли рідні князі в нашім краю,
Як боронили перед ворогами
Численними сей край, мов стальним муром,
Грудей запоров власних!

Галатійло: О, так, так,
І кістьми наших синів, наче валом,
Свої престоли укріпляли, щоб
Могли безпечно за тим валом білим
Кров нашу ссати,— знаєм тоє, знаєм!

Хрудош: Не гадайте, братя,
Щоб так владіли рідні князі
Над нами! Ох,— де ж ділися тоті
Часи недавні,— ті часи щасливі?

Тогда було поглянуть на сей край
Багатий, мирний, — от, тогда, о братя,
Було поглянути на пишні мури
Твердинь —
Галай: Що своїм потом ми ставляли!
Хрудош: На ті лани багаті —
Рудий: Котрі
ми своїм трудом для панів справляли!
Хрудош: Було поглянуть на спокій благий,
Котрий, мов ангел світлими крилами,
Весь край сей обгортав!
Галатійло: Не знаю сего,
Чи був би хто увидів го,— у нас
Принаймі ані про спокій, ні про
Щасливу жизнь нич не було чувати!
Хрудош: Но чи ж не ганьба так постидно гнутись,
Сли мож стояти просто, о власних силах?
Саламійло: О пане милий,— що ж то,— як ми гнемся?
Чи ж нам не все одно,— чи сей, чи той пан
Розказує,— коб нам лиш було добре!»

Ні перша, ні друга ранні історичні драми не йшли на сцені професіонального театру. Але в березні 1876 року, коли Франко був уже студентом 1-го курсу філософського факультету університету і членом студентського товариства «Академический кружок», аматорський гурток цього товариства поставив драму «Три князі на один престол» у залі «Фрозін». Сценічну редакцію драми зробив студент університету І. Вагилевич, музичне оформлення вистави було проведено композитором Д. Матюком. Як

видно з невеликих рецензій у пресі[1], вистава ця не мала успіху. Їй закидали відсутність сценічної дії, деяку недовершеність п'єси та невідповідність костюмів.

Особливо різкою, недоброзичливою була рецензія в журналі «Друг народа»[2], яка звинувачувала молодого драматурга в тому, що він «сам не мав ясних і чітких уявлень про характер осіб, яких він проводив у драмі».

Очевидно, саме під впливом неприхильних рецензій на виставу першої оригінальної драми, Франко припинив свої драматургічні спроби. Як згадує він у листі до А. Кримського (1898), після вистави у Львові «Трьох князів на один престол» він «зневірився в своїй драматичній здібності і надовго покинув писати драми». Проте робота над історичними драмами, почата ще в Дрогобичі, не пропала марно. Позитивні результати її виявилися пізніше, при написанні найкращої історичної драми Франка «Сон князя Святослава». Та й саму згадку в листі не треба розуміти буквально. Мабуть, Франко «покинув писати драми» саме історичні і саме для театру. Бо, як показують архівні матеріали і свідчення самого ж Франка, драматичні твори він писав також будучи студентом університету. Але написані вони вже на сучасну тему й на іншій ідейно-естетичній основі.

* * *

Ставши з 1875 року студентом львівського університету, а з 1876 — членом редакції журналу «Друг», Франко розгортає на диво різносторонню літературно-критичну діяльність. Вже в 1876 році вийшла окремою книжкою перша збірка його творів: «Письма Ивана Франка. I. Баляди і росказы», в яку, крім оригінальних поезій, увійшли переклади з О. Пушкіна («Шотландська пісня», «Ворон к ворону летить», «Русалка»). В альманасі «Дністрянка» Франко опублікував перші прозові твори бориславського циклу. Журнал «Друг» він перетворює на орган демократичної молоді, друкуючи тут з 1877 року переклад романа Чернишевського «Що робити?», переклади творів Салтикова-Щедріна із своїми передмовами, рецензію на роман Тургенєва «Новь», переклад з М. По-

---

[1] «Друг», Львів, 1876, ч. 6, стор. 96 («Новинки»), «Слово», 1876, ч. 30.

[2] «Друг народа», 1876, № 2 («Львовская летопись»).

мяловського «Бурса й Бурсаки». Окремою книгою він видає бориславські оповідання: «Письма Ивана Франка. Борислав. Картини з життя підгірського народа».

В цей же період Франко вивчає «Капітал» К. Маркса. По обвинуваченню в соціалістичній пропаганді і належності до таємного товариства в червні 1877 року Франка було заарештовано і засуджено до тюремного ув'язнення. Та ні цькування українських і польських націоналістів, ні тюрма не зломили його духовних сил. Вийшовши з тюрми, він знову поринає в громадську, публіцистичну і літературну діяльність. Входить до складу «Робітничого комітету», редагує робітничу газету «Praca», провадить пропагандистську роботу в робітничих гуртках, читає в них лекції з політекономії, складає популярний підручник з політичної економії на основі праць Маркса і Чернишевського, перекладає на українську мову окремі розділи з книги Ф. Енгельса «Анти-Дюрінг» та 24-й розділ «Капіталу» К. Маркса. Разом з М. Павликом І. Франко редагує журнали «Громадський друг» (1878), «Дзвін», «Молот» (змінені назви «Громадського друга»).

В 1878 році Франко опублікував у згаданих журналах такі визначні художні твори, як «Товаришам із тюрми», «Boa constrictor», «Каменярі», «Моя стріча з Олексою» та «Критичні письма о галицькій інтелігенції» і програмну працю «Література, її завдання і найважніші ціхи», спрямовану проти націоналістичних поглядів народовського органу «Правда», викладених у статті Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямування».

А в 1880 році у зв'язку з процесом селян, звинувачених у виступі проти цісарської влади, Франка вдруге заарештовано. Але й цим разом тюрма не зломила бойового революційного духу письменника. Після всіх переслідувань і утисків він пише поезію «Вічний революціонер».

Отже, на основі великого життєвого досвіду, безпосередньої участі в революційній роботі, на грунті знання умов життя трудящих, в результаті вивчення творів класиків марксизму, російських революційних демократів та Шевченка виробляється у Франка революційно-демократичний світогляд. У бойових літературно-публіцистичних статтях Франко теоретично обгрунтовує естетичні принципи критичного реалізму. Вимоги високої ідейності і реалізму в літературі, заклики до письменників прав-

диво змальовувати сучасне життя знаходять своє практичне здійснення у різних жанрах творчості його самого.

Розвиваючись як письменник критичного реалізму, Франко в другій половині 70-х років і в драматургії переходить до тем сучасності. Автографи уривків драматичних творів кінця 70-х років, висловлювання письменника в листах до знайомих свідчать про бажання його «змалювати життя галицького народу в усіх його проявах». Ставлячи перед собою завдання викривати основні пороки капіталістичного суспільства, показувати конкретних винуватців соціального зла в художніх образах, Франко часто звертається до сатири. Вперше забриніла тема реалізму й сучасності в його комедії «Східне питання».

Невеличкий уривок автографа цієї комедії, збережений в архіві І. Франка в зошиті № 405, свідчить про те, що в основі її змісту лежить гострий класовий конфлікт, взятий із сучасного для письменника життя.

У зв'язку з тим особливим інтересом, що викликає ця рання реалістична п'єса, дозволимо собі повністю навести збережений уривок початку її:

«СХІДНЕ ПИТАННЯ»

Комедія в 3-х діях.

Особи

Гірчак
Андрусик
Біс Марко
Маймух Галий
Биків Філька
Сувало
} Газди-богачі

Маланка
Микитка
Льолько
} малі газденята.

Два Кроти-Підземники
Хор — Голота-Дрібнота

Діється в селі Горопі во дні они.

Місце — обширний плац коло корчми. Взаді сцени і з правого боку старі, головаті верби, з-за котрих визирають напіврозвалені хатки Голоти-Дрібноти. З лівого боку мурована коршма, крайнє нехлюйна, мури обшарпані, вікна повибивані, із коршми чути час від часу під час гри писк жиденят. Серед плацу стоять ковбиці, гладко зрізані в півкруч.

Вступ

(Музика. Куртина підноситься і сцена пуста. З-під землі виставляють голови один за другим в різних місцях два Кроти-Підземники. Вони розглядаються, вкінці один другого побачили).

Перший Крот-Підземник. Здоров, брате!
Другий. Здоров, брате! Як то ми ся маєм?
Перший. Усьо гаразд.
Другий. А що діло?
Перший. Благо, як сам знаєш! Щогодини, щохвилини риєм без упину, швидко все буде готове, в одну гарну днину. Затріщать старі основи і, мов вітер звіяв, так розлетяться.
Другий. Я також щом лиш зміг, том вдіяв. Ось вже хата Біса Марка вся як єсть підрита.
Перший. Я ще церков лиш капинку маю докінчити, а мої поперли Гірчакову хату підривати.
Другий. Добре, брате! Так нам тре ділати, на всі боки враз а різно!
Перший. Ну, стара то казка,
Що той стратить все, хто кусник дати був не ласка!»

На цьому уривається рукопис цієї віршем задуманої комедії.

Як бачимо, дійові особи комедії поділені на дві групи за класовим принципом — багачі і бідняки. Вступна ремарка автора характеризує убоге галицьке село. Образи кротів-підземників, які, підриваючи основу під багачами, впевнені в своїх успіхах, символічні. У розмові кротів-підземників, очевидно, і втілена ідейна основа твору, близького за спрямуванням до реалістичних творів бориславського циклу та до символічної поезії «Каменярі».

Їдко висміюючи в прозі галицьких «рутенців і ботокудів», Франко показав їх також у комедії-сатирі «Жаби». 2-го січня 1879 року він сповіщав свою знайому Ольгу Рошкевич, що він готує до друку триактну політично-сатиричну комедію «Жаби», в якій будуть висміяні «до крайніх преділ наші літературні і професорські поваги: Ільницький, Шараневич, Огоновський, Барвінський, Партицький і Площанський». Як бачимо, зібраний увесь «квітник» буржуазно-націоналістичних будяків — «народовців» і «москвофілів». «Нині або завтра, — продовжував Франко,— надіюся скінчити цю штуку, треба буде відтак переглянути і поправити дещо, а вийде досить цікава». Дописуючи на другий день лист, Франко

закінчував: «скінчив «Жаби», читав християнам (друзям.— *Я. Б.*), сміялися до розпуку» [1].

На жаль, досі не встановлена дальша доля цієї комедії. Але навіть наведений уривок з листа свідчить про те, що вона була гостро актуальною і сміливою.

Захоплюючись гоголівськими творами з їхнім дошкульним сміхом, Франко задумав написати, як він сам казав, «сучасну комедію» на заборонену тему — про негативний вплив уніатського попівства на побут і культуру народу. Уцілілий уривок драматичного твору «Сватання пана Хвиндюка», написаного польською мовою наприкінці 70-х чи на початку 80-х років, дає підстави характеризувати його як гостру антипопівську сатиру. Негативне ставлення автора до персонажів комедії виявляється навіть у їхніх глузливих іменах. Деякі ситуації й образи комедії дозволяють припустити, що прототипом родини ксьондза декана Главосіка була добре знайома Франкові сім'я попа Рошкевича.

В першій половині 1879 року Франко написав «драматичний образок» в одній дії «Послідній крейцар», тему якого ще перед тим пробував обробити в поемі «Історія мідяного крейцара», а потім оформив в оповіданні «На вершку». (Кілька хвиль з життя людей «нічого не зробивших», серпень 1880 року).

Рукописна віршована обробка, що збереглася в трьох варіантах [2], оповідання «На вершку» й драматичний образок свідчать про те, що ця тема була дуже близька Франкові, хвилювала його і змушувала шукати відповідних жанрових форм для її втілення.

Основним мотивом початку першого віршованого варіанта є роздум героя над особистою долею. Як бути, що робити «без сил, без хліба, без надії?» думає він, дивлячись на останній крейцар свій. Уві сні йому привиділось, що крейцар так прорік йому:

«...Га, що ж робити?
Тут тре ся на людей дивити.
Гляди, хто з них жиє в добрі?
Чи многим ліпше, ніж тобі?»

---

[1] М. Возняк, Іван Франко — популяризатор передової російської літератури, К., 1953, стор. 19.

[2] Див. Іван Франко, Твори в двадцяти томах, том XIII, К., 1955, стор. 49, 430, 432.

Та порада мідяного друга не заспокоює героя, а викликає на полеміку.

А я йому: «Та що ж ми з того,
Що й других горе гірше мóго,—
Чи з того поміч ми прийдé,
Чи легше ми терпіть будé?

Мідяний крейцар нічого не відповів на ту мову героя, і поет, обірвавши на цьому його історію, на другій сторінці розпочинає новий варіант. При спільності зовнішньої ситуації, новий, другий варіант відзначається широтою поставлених проблем.

По-перше, в цьому варіанті звучить суспільний мотив обов'язку перед народом. Ліричний герой тепер страждає від того, що з його сердечних щирих громадських поривань сміються.

По-друге, мотив осудження зради, що ледве намічався в першому варіанті, тут звучить значно сильніше. Поет гнівно обрушується не тільки на тих,

Що ось ще недавно з жарóм обіцяли
На діло народне всі сили нести,
А нині спокійно сіпаками стали
І, плюнувши правді у очі, зачáли
Крізь сльози народні — до грошей плисти!

Таким чином, проблема дружби й зради із моральної переростає не тільки в суспільно-політичну, але й у філософську проблему, проблему влади грошей.

У третьому, найменшому уривкові, ліричний герой, самотній, покинутий друзями,— проклинає той день,

Коли життя забаглося мені
Такого, щоб за хвилею хвилина
Плила розкішно, наче світляні
Пречисті хвилі!..

Незакінчений поетичний задум втілив Франко у реалістичну драму, жанр якої дозволив йому поставити широке коло проблем, центральною з яких є гострий осуд основи основ капіталістичного укладу.

Написана на матеріалі життя «золотої» молоді, психологічна філософська драма «Послідній крейцар» розкриває один з найважливіших конфліктів, породжуваних капіталістичним суспільством — конфлікт між совістю чесної людини і способом її життя. Для того щоб жити, треба працювати, заробляючи таким чином право на життя. Але хіба в капіталістичному суспільстві всі мають та-

ке право? А скільки гнобителів живе без всякого права? А скільки мільйонів трудящих людей мають право на життя, заробили це право тяжкою працею, а, проте, мучаться, а не живуть? Ці питання роєм снують у збудженій совісті героя драми Євгенія, являючи основу для розвитку внутрішнього психологічного сюжету. В драматичному образку ніякої зовнішньої дії нема. В драмі показана коротка хвиля з життя героя, поставленого драматургом над прірвою, в яку він упаде. Збуджений, переляканий Євгеній з жахом згадує своє минуле, стараючись зрозуміти, які ж причини довели його до катастрофи. Побудова твору виявляє своєрідну композиційну особливість драматичного образка Франка, старшого брата новел Коцюбинського й Стефаника та драматичних поем Лесі Українки. Сценічна доля, сценічний шматок життя Євгенія показаний як розв'язка, як результат гострих досценічних конфліктів. Маючи внутрішню ідейно-художню спорідненість з маленькими трагедіями Пушкіна, «Послідній крейцар» уже повністю виявляє ту властивість драматургічного таланту Франка, яка стане для нього визначальною в п'єсах 90-х років.

Дія п'єси відбувається в кімнаті якогось заміського готелю сумнівної репутації. Драматург одразу заінтриговує нас, показуючи групу п'яних молодих чоловіків і жінок підозрілої поведінки. Підпилі нібито жартома вимагають від Євгенія розповісти їм правду про те, як він «прийшов до капіталу», що ось уже три тижні товариство гуляє на його гроші. Їхня цікавість передається й нам, і ми починаємо стежити за розвитком інтересного сюжету, який, створюючи тривожну атмосферу, психологічно обумовлює поведінку персонажів. Груба сутичка цієї безжурної гулящої молоді в другій яві з старим бідним розносщиком газет, що контрастує їм своїм згорбленим, спрацьованим виглядом, характеризує їх як бездушних, черствих егоїстів. Тільки Євгеній виявив сердечність до сивого згорьованого чоловіка. Поява кольпортера спричиняється до раптової зав'язки твору й швидкого розвитку дії. З оголошення в газеті товариство дізнається, звідки в Євгенія гроші. «Львівський суд карний пошукує за академіком Євгенієм Грушкою, котрий перед трьома тижнями щез з міста, вкравши свому вуйкові 30 000 золотих» [1],

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах. т. IX, К., 1952, стор. 17.

вичитала перелякана компанія. Як щури з потопаючого корабля, тікають «приятелі», залишаючи в біді самого Євгенія. Тільки одна з них — Таня — не покинула свого друга, сховавшись за шторою. Стривожений, самотній Євгеній в цю критичну хвилину в тяжкій задумі згадує своє життя.

Важким було його дитинство, не кращою й юність. Лишившись рано сиротою, потрапивши на виховання до опікуна, багатого й жорстокого поміщика, Євгеній зростав в атмосфері гнилої вуйкової моралі кріпосника. Сльози й прокляття народу, вічний страх перед вуйком-опікуном формували його настрої й характер. Уже навіть ставши дорослим, студентом університету, він ще жив у опікуна, як «у клітці пташка». Його чиста молода душа «бажала волі, світла й лук зелених», але він, «горячий, несвідующий», не загартований життєвою практикою, попав у товариство розбещених гультяїв, і його засмоктало «багно гниле». Він уже бачить страшну безодню, в яку падає. Гуляще безтурботне життя з приятелями протягом трьох тижнів не принесло йому щастя. Та Євгеній і не знає, яке те щастя має бути. Озираючись в минуле, він бачить тільки гниль, багно, а в майбутнє заглянути не вміє. Відчуваючи себе тріскою в морі, бачачи соціальні суперечності, він не може їх пояснити.

До знервованого Євгенія, що пробував насвистуванням веселої арії приховати своє хвилювання, входить молода дівчина-арф'ярка. Вона співає йому журливої пісні про зрадливих друзів, і пісня ця ще посилює його тривогу, доводить до розпачу. В нагороду розчулений Євгеній віддає їй останні гроші. Вражена несподіваною щедрістю, арф'ярка вагається, соромлячись брати таку нагороду. «Пане, то забогато для мене,— я не заслужила тілько», відмовляється вона. Її відповідь стає початком напливу нових думок, що вихором охопили голову збудженого Євгенія, даючи новий поштовх розвиткові дії. Що це за слово «не заслужила»? — щиро дивується він. —

...Дивно, досі тисяч раз
Я чув те слово, і нічо. А нині...
Прокляте слово! Рій гадюк і питань
За ним, немов за маткою, летить! [1]

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1952, стор. 21.

Аналізуючи суспільні явища з погляду того, хто має право на життя, він приходить до висновку, що нема правди в світі.

Не заслужила!..
...А ось мій вуйко!
Родився дідичем,— продав село,—
Жиє в достатку,— чим же заслужив
І він на нього?..[1]

Все брехня на світі, тисячі людей беруть від життя все, живуть у розкошах, не заслуживши цього, а мільйони заслужили і нічого не мають. Хто ж винен?

...Винен ти, то правда,
Но другі ще винніші в тім, ніж ти[2],

учасливо, ніжно пояснює Таня, що готова розділити трагічну долю коханого. Дівчина серцем чує, що Євгеній заблудився, що, прагнучи вирватись на волю від вуйка, він потрапив не в чисте море, а в багно. Що значить бути щасливим — їй важко пояснити.

Я не знаю,— говорить вона,—
Но чую серцем, що щось є таке,
Що може нас щасливими зробити[3].

Знеможений роздумами, на які він не може знайти відповіді, у відчаї Євгеній наближається до вікна, щоб покінчити з собою, і враз його погляд прикував останній мідний крейцар на столі. Монолог Євгенія над ним є кульмінаційним у розвиткові образу героя і драми. В ньому виражена основна ідея твору, що дає відповідь на болісні роздуми Євгенія про щастя і смисл життя.

Наводимо його повністю:

Отсесь послідній! *(Бере крейцар в руку і вдивлюється).*
Мідь брудна,— на ній
Печаті стерті. В чиїх се руках
Вони так стерлись? Чий то піт на міді?..
Хто знає, може, баба заробляла
На нього днину тяжко,— а відтак
Цілими місяцями го тулила
За пазухов, щоб заплатить податок
За бідну, впіврозвалену хатину?..

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1952, стор. 22.
[2] Там же, стор. 27.
[3] Там же, стор. 28.

Хто знає, може, з рук твердих, мужицьких,
Їх потом-кров'ю обкипілий, він
Дістався жидові за стухле збіжжя,
Котрим на переднівку хлібороб
Дрібнії діти мусить годувати?
А кілько раз він бистро перемчавсь
Через товсті, пухкії, неробучі
Жидівські, панські руки,— перемчавсь
На то лиш, щоб привести за собою
Громаду других, переллятись в срібло,
У злото?.. Кілько раз сесь кусник міді,
Брудний і витертий, кружив, мов кров
У тілі, то в високих верствах, то знов
У найнижчих — у гніздах дармоїдства
І розкоші, то в гніздах нужди, горя,
Розпуки... Тьфу, чорт побери! *(Кидає крейцар на стіл).*

. . . . . .

...В нім стверднiла людська праця,
В нім людський піт в кришталь ся зсів...
Він кличе
До мене: «Праця! Заслужив...» Прокляття!

. . . . . .

Не заслужив... І кличе: «Праця! Праця!..»

. . . . . .

(Хапає крейцар).
Ти, людська праця, піт і кров, пімстись
На дармоїді і додай ми сили...

. . . . . .

Проч, проч, життя!.. Не заслужив... Без праці...[1]

І в мить, коли Євгеній, подібно до Фауста, зрозумів, що смисл життя, щастя людини в праці, кінчається його внутрішня психологічна драма.

Входять поліцейські і заарештовують його.

Цей монолог, в якому Євгеній акцентує, що на мідному крейцарі лишилися сліди людської праці, перегукується з думками про силу і владу золота, втіленими в пушкінському «Скупому рицарі». Символічна історія обігу крейцара викриває несправедливість капіталістичного суспільства, поділеного на дві соціальні групи: «високі верстви» і «найнижчі». Крейцар нагадує Євгенію про тяжку людську працю в «гніздах нужди, горя і розпуки» і про «гнізда дармоїдів і розкоші». Поетична історія суспільно-економічного життя крейцара показала, що для «вищих верств» він приводить із собою «громаду других», перетворюючись «в срібло, у злото», інші ж — а їх мільйони — крейцар заробляють виснажливою працею.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1952, стор. 29—30.

Так проникливо досліджує поет настрої, думки героя, їх глибинний смисл, показує духовне переродження Євгенія. Через тонкі психологічні нюанси мислі й поведінки героя неминуче випливає головна ідея образу: життя без мети не дає насолоди, щастя — у праці для народу, «лиш боротись — значить жить».

Євгеній став жертвою капіталістичних відносин, гнилої вуйкової моралі, всієї панської системи виховання. Він відчував у собі велику внутрішню силу, а став дармоїдом, зайвою людиною і, зрозумівши це,— глибоко переживав, душевно мучився. Його роздуми-спогади — це протест критично мислячої особи проти сковуючих пут і законів експлуататорського суспільства. Історія пропащого життя Євгенія Грушки — це вирок галицькій буржуазній інтелігенції, яка була далека від суспільних інтересів. Хто в цьому винен? Насамперед, галицька «суспільність», писав Франко в першому варіанті передмови до свого перекладу «Фауста», бо ця «гнила суспільність не видасть собі здорових та сміливих заступників, писателів, поетів, а хоч би такі чудом божим явилися, вона не прийме їх, відтрутить, або — що гірше, затопче, оглушить» [1].

Ця заплісняявіла у галицькім болоті буржуазно-націоналістична інтелігенція, що сама себе звала цвітом народу, насправді була сухим будяччям. «Не забувайте, добродії ласкаві,—звертався до неї Франко,—що сяк чи так, а ви все-таки паразити на його тілі (народу.— *Я. Б.*), їдці, не робітники, п'явки, не герої!» [2]. Ліниве буржуазне середовище гусне, затягує у своє в'язке баговиння здорові робочі руки, глушить сильні свіжі думки.

Українські буржуазні інтелігенти лякалися свіжого подуву соціалістичних ідей, пропагованих небезпечним студентом Франком, і ставилися до нього як до злочинця. Але він в усіх жанрах творчості таврував їхні лінощі, бездушність, бентежив цвіль, впускав сонячний світ у затхлий льох. Франко вказує, що «література — се передовсім свідома, розумна праця». Посилаючись на Лессінга, на Бєлінського, він писав: «Найвища ціль літератури, поезії, штуки, так як і науки, є чоловік, правдивий, живий

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 42.

[2] Там же.

чоловік, людська одиниця і людська громада»[1]. А тимчасом на галицькому полі «нема літератури!..— вигукує Франко.—Се підпеньки, що ростуть на здрухнілих пнях, а не крепкі здорові дерева. Се плісень, що вкриває гниле багно, але не пахуча, цвітиста мурава»,[2] бо в ній нема чуття живого, живої думки, сучасних інтересів, вона хиріє «на сухоти совісті».

Нам довелося зробити такий відступ у публіцистику Франка цього періоду, щоб нагадати, які саме думки хвилювали письменника, коли він опрацьовував «Послідній крейцар». Психологічно-філософським драматичним образком, написаним на актуальну сучасну тему, автор полемізував з апатичною буржуазною інтелігенцією. Художнім твором письменник заперечував сонце животіння, обстоюючи думку, що смисл життя в корисній праці для народу. Як оригінальні твори, так і переклади Франка цього часу («Німеччина» Гейне, «Каїн» Байрона, атеїстична поема Шеллі «Королева фей», «Прометей», і «Фауст» Гете) — порушували громадське сумління, закликали до шукання соціальної, класової правди, шлях до якої лежав через працю й боротьбу.

Незважаючи на окремі повторення й довгі монологи, драматичний образок «Послідній крейцар» читається з неослабним інтересом. 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. Драматургічна довершеність драми «Послідній крейцар» характеризує молодого Франка як зрілого майстра найскладнішого літературного жанру. При уважній режисерській роботі вистава «Послідного крейцара» і тепер становила б значний художній інтерес.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 44.

[2] Там же, стор. 41.

У 70-х роках драматична література Західної України кількісно була ще дуже нечисленна, а в ідейно-художньому відношенні убога. Як вказувалося вище, у незграбних історичних «писаннях» таких письменників народовського напрямку, як К. Устиянович (трагедії «Олег Святославич», 1876, «Ярослав І Святославич», 1877), Г. Яхимович («Роксоляна», 1869) спотворювалась історична дійсність, показувалась не історія народу, а історія князівських родів. Сюжет невдалої трагедії Ю. Федьковича «Довбуш» (1877) пересипаний був фантастичними страхіттями. Солодкуваті ідилічні мелодрами І. Гушалевича («Підгіряни», 1869) були далекими від життєвої правди. Західноукраїнський театр теж перебував у тяжкому стані: в його репертуарі переважали низькопробні мелодрами, п'єси Коцебу, Міллера і оперети типу «Каспер Румпельмаєр» Воробкевича та ін.

У Східній Україні в цей період, продовжуючи реалістичні традиції Котляревського й Шевченка, Гоголя й Пушкіна, під впливом розквітаючого таланту О. Островського, працювали Старицький та Кропивницький. На початку 70-х років Старицький і Лисенко створюють оперу «Різдвяна ніч» (1872) за мотивами гоголівського твору. В 1874 році Старицький написав п'єсу «Сорочинський ярмарок», теж за однойменним твором Гоголя. В цей же період розпочав свою багату драматичну творчість Кропивницький. У 1863 році написав він першу п'єсу «Микита Старостенко» (поставлена вперше в Харкові в 1873 році під назвою «Дай серцю волю, заведе в неволю»). Потім з'являються одна по одній його оригінальні п'єси та інсценіровки: «Помирились» (1869), «За сиротою і бог з калитою» (1871), «Невольник» (1872) за поемою Шевченка.

Запрошений у 1875 році до Галичини, Кропивницький протягом року працював у театрі «Руської бесіди», докладаючи багато зусиль, щоб спрямувати його на шлях реалізму. Цю діяльність драматурга і актора високо оцінив Іван Франко.

Виступає в жанрі драми в цей час і П. Мирний, який після перекладів творів Островського та Шекспіра написав оригінальну драму «Лимерівна» (перша редакція).

У світлі щойно наведених фактів з літературно-театрального життя 70-х років стає очевидним, що реалістичні драматичні задуми і здійснені твори Франка того

періоду ішли в річищі критичного реалізму всієї прогресивної російської і української літератури. Франко виступає сміливим новатором як у поезії й прозі, так і в жанрі драми. Він ставить її на твердий грунт реального суспільного життя, вдихає в неї гарячий подих живих громадських інтересів. Через болісні душевні роздуми Євгенія з «Послідного крейцара», в цікавих сюжетних ситуаціях розвивається думка про необхідність зміни суспільного ладу, який морально калічить людей, підрізує їм крила. «Обставини і факти творять та викликають людей», писав Франко в статті «Критичні письма о галицькій інтелігенції»[1] в період обдумування свого твору «Мідяний крейцар». Художніми образами драми письменник розпалював чуття, розум мислячого покоління, закликаючи його до суспільної корисної праці. А чого домагався і жадібно ждав народ від інтелігенції, від науки, літератури, з'ясував Франко у згаданій статті словами селян, запрошених на збори «Просвіти»: «Якби мож таку книжку..,— сказав селянин,— щоби там були наші права, щоби так нарід не здирали»[2].

Українська прогресивна література, ідучи шляхом критичного реалізму, збагачується у 80—90 роках новими видатними драматичними творами. Стимулювала творчу працю письменників також організація професіонального театру на Східній Україні. Звертаючись до тем сучасності, М. Старицький, М. Кропивницький і особливо І. Карпенко-Карий піднесли драматургію на високий ідейно-художній рівень.

У соціально-побутових драмах і комедіях М. Старицького, М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого засуджувалось хижацтво сільської буржуазії, «чумазих», які лихварськими тенетами обплутували селянські маси; висміювалися старшини й писарі — п'явки громадські; змальовувався страждаючий, але волелюбний народ. У п'єсах М. Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (1881), «Глитай, або ж павук» (1882), «Дві сім'ї» (1888), «По ревізії» (1889), «Пошились у дурні» (1881), «Чмир» (1890), «Олеся» (1892); у драмах М. Старицького «Не судилось» (1881), «У темряві» (1893); у творах І. Карпен-

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 32.

[2] Там же, стор. 26.

ка-Карого «Бурлака» (1883), «Наймичка» (1886), «Безталанна» (1886), «Розумний і дурень»(1885), «Мартин Боруля» (1886), «Сто тисяч» (1889) та інших охоплено широченне коло життя і виведено величезну кількість художніх типів. Талановиті артисти українського театру на широких просторах Росії й України в яскравих сценічних образах висміювали владарів «темного царства»— Кнурів, Бичків, Окунів, Цокулів, Чмирів і Калиток. З геніальною силою сценічного перевтілення захищала М. Заньковецька бідних сиріт, дівчат і жінок, скривджених сваволею багатих. Проти лиходіїв соціального й родинного зла виступали овіяні авторським і акторським сердечним ліризмом і наділені енергійними, вольовими бунтарськими рисами шукачі правди, щастя.

На заклик Івана Франка велика юрба героїв критично-викривальної драматургії проломилася через штучний кордон і оживила літературне й театральне життя Західної України. Активно працюючи у 80-х роках в галузі театральної критики, Франко популяризує досягнення української драматургії, закликаючи письменників і артистів учитися в неї мистецтва художньої правди, сам пише в 1886 році триактну комедію з народного життя «Рябина». В цей самий період Франко поповнює українську драматургію також перекладами творів Софокла, Гете; його спільник М. Павлик після «Грозы» О. Островського перекладає на українську мову «Власть тьмы» Л. Толстого (1890). На початку 90-х років, маючи вже великий творчий досвід у жанрі драматургії, І. Франко пише «Украдене щастя», «Учитель» та інші п'єси, до розгляду яких ми і перейдемо в наступних розділах.

СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА ДРАМА «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»

> «У нього... люди діляться на два табори — на кривдників, проти яких він гострить як меч своє слово, і покривджених, яким він оддає своє серце».
>
> *М. Коцюбинський.*

90-і роки були важкими в житті Івана Франка. Вийшовши з тюрми після третього ув'язнення восени 1889 року, він писав: «Мене... тюрма сим разом страшно придавила. Я думав, що зійду з ума» [1]. Матеріальна незабезпеченість була настільки відчутною, що Франко готовий був кинути Львів і податися кудись у провінцію, де легше було б сяк-так прожити на ті жалюгідні копійки, які йому давала літературна робота.

Незважаючи на тяжкі матеріальні умови, на ту атмосферу зневаги, ненависті й ворожнечі, що оточувала Франка, письменник не поступився своїми принципами, поглядами, а сміливо вступив у бій проти тих, хто торгував інтересами українського народу. Саме в цей період він особливо енергійно наступає на «новоерівців».

В ці ж роки Франко виступає з промовами на селянських вічах про безземельність народу, про еміграцію до Бразілії й Канади, викриває цісарські виборчі махінації.

---

[1] Матеріали для культурної й громадської історії Західної України, т. I, К., 1928, стор. 302 (Далі — «Матеріали...»). Лист від 23 листопада 1889 року.

Він бере активну участь в журналах та газетах — «Народ», «Хлібороб», «Громадський голос», «Радикал», «Громада», «Хлопська бібліотека», а також видає двомісячник «Житє і слово».

90-і роки — це період високого трудового напруження та піднесення всіх життєвих і творчих сил Франка, період конфліктів та активної боротьби проти українських буржуазних націоналістів. В цей час у різноманітній художній творчості Франка особливо визначне місце займає драматичний жанр.

Вважаючи себе муляром, що з каменя й цегли зводить стіни, а коли треба, то й уламками з цементом заповнює в будівлі всякі «люки й шпари, прагнучи охопити найширше коло суспільних інтересів» [1] і вивести західноукраїнський театр із тривалої ідейно-художньої кризи на широку дорогу соціальних завдань, Франко в 90-х роках, за його словами, кинувся «головно на поле драматичне» [2]. У цей час він створив найкращі свої п'єси, які стали оздобою репертуару західноукраїнського театру і увійшли в золотий фонд української класичної драматургії.

Не слід забувати, що як революціонер-демократ Франко був поставлений цісарсько-шляхетським урядом у особливо тяжкі умови. Драматичні твори його змушені були проходити через суворий цензурний контроль. Знаючи про це, Франко вже заздалегідь, пишучи твір, шукав відповідної форми, щоб висловити свої революційно-демократичні погляди на явища капіталістичного життя. Автор по кілька разів переробляв, редагував свої п'єси. З болем у серці признавався Франко Лесі Українці, що через «умови моєї роботи..., умови мого життя..., умови нашої сцени...» він змушений був сам «скручувати голови» своїм творчим драматичним задумам [3]. Це болісне признання Франка-драматурга повинно стати ключем для розуміння й розкриття ідей, образів його драматичних творів [4].

---

[1] О. М (а к о в е й), Ювілей 24-літньої діяльності Івана Франка, «ЛНВ», 1898, т. 4, стор. 129.

[2] Лист Івана Франка до Драгоманова від 14 вересня 1894 року, «Матеріали...», т. I, К., 1928, стор. 474.

[3] М. Деркач, Серед блокнотів і записок Івана Франка. «Література і мистецтво», 1941, № 5, стор. 41.

[4] Трагедію Франка, що змушений був убивати дітей своєї художньої уяви, увічнила Леся Українка в своїй чудовій легенді «Орфеєве чудо».

Соціально-політичні обставини життя і творчості Франка були настільки гнітючими і несприятливими, що й після авторського «скручування голови» драматичний твір проходив довгі та складні митарства австро-шляхетської та клерикально-рутинерської буржуазно-націоналістичної цензур. Цензура викреслювала цілі картини в авторському тексті, погрожувала не допустити п'єсу на сцену. Розуміючи соціально-викривальний зміст твору, цензура зв'язувала його з революційно-демократичним світоглядом небезпечного письменника. Тому драматичними творами Франка цікавилися крайові власті, а брат намісника Галичини граф Станіслав Бадені навіть викликав автора в справі його драм до себе в канцелярію [1]. Траплялися випадки, коли місцеві власті грубо обривали виставу Франкової драми. Керівництво «Руської бесіди», її референти теж неприхильно ставились до драматичних творів Франка, заважали їх постановці на сцені. Але за допомогою прогресивної преси передовим акторам театральної трупи все ж вдавалось включати Франкові п'єси в репертуар і протягом 90-х років оригінальні драми і комедії Івана Франка поряд з його ж перекладами переважали в репертуарі театру, викликаючи великий інтерес глядачів і захоплені відгуки прогресивної критики. І пізніше вони постійно з'являються на кону професіонального театру, любов народу до них не згасає, свідченням чого є поширення їх і на аматорській сцені.

Конкретним стимулом, який змусив письменника знову звернутися до цього жанру, як признається сам Франко у листі до А. Кримського, були «статті пані Крживіцької в варшавськім «Глосі» про те, що його «новели мають в собі багато драматизму». Це спонукало Франка «думати знову про компонування драм, а конкурс, розписаний Виділом крайовим на руські драматичні твори, заставив мене,—говорить Франко,— написати «Украдене щастя»... Її успіх спонукав мене писати дальші драми...»

Але основною рушійною силою для письменника було бажання перевести боротьбу за реалізм і народність рідного театру з площини публіцистично-теоретичної в площину реального, практичного здійснення. І підбадьорений згаданою вище

[1] «Матеріали...», стор. 461.

критичною статтею, Франко скористався з оголошеного конкурсу й написав п'єсу з народного життя «Украдене щастя». В цій драмі найповніше виявилися революційно-демократичні погляди та естетичні ідеали Франка — передового театрального діяча, театрального критика і драматурга, борця за ідейність і народність рідного театру.

Та перш ніж перейти до аналізу твору, необхідно хоч коротко згадати про творчий метод Франка, про задум і і виношування образів майбутньої драми та про її конкурсну історію.

Складаючи в 1879 році програму планованого революційно-демократичного органу «Нової основи», Іван Франко писав: «В белетристиці (повістях, поезії тощо) ми стоїмо за реальне представлення життя сучасного, за глибоку й правдиву аналізу фактів і характерів людських»[1]. Принцип реалізму в художній творчості відстоював Франко на всіх етапах своєї діяльності. Закликаючи письменників учитися в Шевченка, він повторює через кілька років: «...пильно придивлятися живому житті і живим людям, і в поезії і в прозі держатися тільки живих фактів...» Франко тут же застерігає, що письменник може змальовувати тільки «такі речі, характери і факти, котрі зовсім рельєфно і повно живуть в уяві — простими звичайними, а не стереотипними словами» [2]. Завжди Франко мав на увазі читача, народ, і в його інтересах вимагав од письменників «дбати про простоту, ясність і прозорість композиції, загальну зрозумілість сюжету і вислову, глибоке зрозуміння народного життя і його інтересів»[3].

Практикою власної художньої творчості Франко здійснював принципи реалізму в усіх літературних жанрах.

Основою творчого методу Франка, як ми вже говорили, було глибоке й різностороннє вивчення життя й тривале перетворення в уяві письменника здобутих ним знань та фактів в образну картину.

Надзвичайно цікавим з цього приводу є визнання самого Франка, яке вважаємо за доцільне тут навести: «В мене ця розмова,— писав він,— довела до повної свідомості план — збирати матеріали, ескізи та оповідання для

---

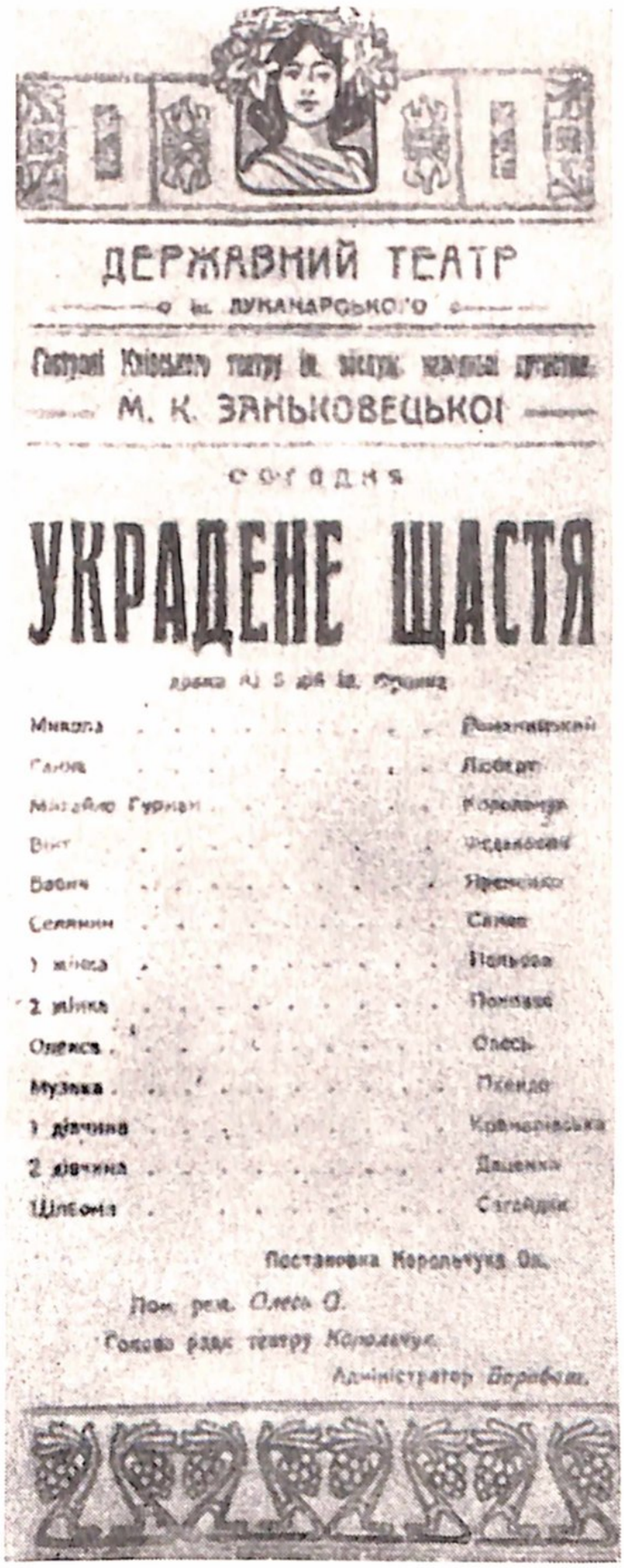
[1] Переписка М. Драгоманова з М. Павликом, т. III, стор. 99.
[2] «Зоря», 1885, № 18.
[3] Русько-українська література, Чернівці, 1898, стор. 20.

змалювання образу нашої суспільності в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях. Життя дало мені аж надто багато нагоди до збирання таких матеріалів. Принагідні оповідання знайомих, фігури, здибані у вагоні залізниці, власні спомини та спостереження,—все те перетворювалося звільна, протягом літ у більші або менші оповідання та ескізи. Я силкувався кожний такий образок виносити в душі доти, доки не вживуся у властиву його атмосферу, не віднайду властивий йому тон і спосіб викладу. Ця праця йшла в мене дуже помалу: деякі образки мучили мене в душі по кілька літ, я по кілька разів брався викинути їх на папері, та чуючи, що «не вдав тон», відкидав написане й переходив до іншої роботи, щоб по якімсь часі знов вернути до закиненої проби. Таким робом із маленькою гумореcкою «Грицева шкільна наука» я носився більш як три роки, переробляв кілька разів прозою і віршами оповідання «Ліси й пасовиська», «Поєдинок», «Сам собі винен». Правда, деякі оповідання виходили готові відразу, за одним присідом, але завсіди це бувало лиш тоді, коли оповідання було перед тим зовсім готове, виношене й заокруглене в душі, і мені приходилось, так сказати, переписувати лише з готового» [1].

Отже, як бачимо, в основі художніх творів Франка завжди лежать явища й події, породжені злободенним життям, класовою боротьбою, важким становищем народу. «Кожний чільний сучасний писатель,— говорив Франко,— ...являється неначе дерево, що своїм корінням впивається як мога глибше і міцніше в свій рідний національний грунт, намагається віссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів».[2] Ці слова найперше стосуються їх автора, тематика драматичних творів якого зароджувалась з вимоги відображення правди життя в усіх його проявах. Навіть алегоричні образи «Каменярів» навіяні враженням від роботи конкретних робітників, про що сам Франко говорив: «Поемка «Каменярі», це алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги. В основі цієї уяви

---

[1] Іван Франко, Оповідання, кн. I, стор. 459, Видання «Рух».
[2] З чужих літератур, ЛНВ, т. I, кн. 1, стор. 61—62.



ДЕРЖАВНИЙ ТЕАТР

ім. ЛУНАЧАРСЬКОГО

Гастролі Київського театру ім. заслуж. народньої артистки

М. К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

СЬОГОДНЯ

УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ

драма на 5 дій ім. Франка

Микола	Романчарський
Ганна	Лобер
Михайло Гурман	Королевич
Вікт	Федорович
Бабич	Яременко
Селянин	Сакет
1 жінка	Польова
2 жінка	Поповна
Олекса	Олесь
Музика	Пкенко
1 дівчина	Кравченська
2 дівчина	Дашенко
Шлюбна	Сагайдак

Постановка Королечука Ол.

Пом. рем. Олесь О.

Головн. рад. театру Королечук

Адміністратор Боровик.

Афіша вистави «Украдене щастя» в драматичному театрі ім. Заньковецької, 1922.

лежали конкретні враження робітників, що товкли каміння на дорозі... і оповідання про пробивання залізничного тунелю в Карпатах»[1].

До числа довго виношуваних творів належить і драма «Украдене щастя», тему якої підказала Франкові народна пісня про жандарма. (Слід зауважити, що в Галичині слово жандарм (шандар) мало значення стражник). Не вдаючись у розгляд спеціальної проблеми зв'язку творчості Франка з фольклором, необхідно, проте, відзначити, що він проніс любов до народної пісні через усе своє життя.

Ще в своєму ранньому сонеті «Народні пісні» поет порівнює народну пісню із свіжою криницею, «...з живими чудними струями». В перейнятій щирістю автобіографічній поезії «Пісня і праця», написаній у 1883 році, поет говорить, яке величезне значення мала народна пісня в його житті і творчості:

Пісне, моя ти сердечна дружино,
Серця відрадо в дні горя і сліз,
З хати вітця, як єдинеє віно,
К тóбі любов у життя я приніс...[2]

Франко, як і Шевченко, теж співав народних пісень і часто, читаючи перед селянами доповіді про долю й мрії народу, ілюстрував ними свої положення.

Захоплюючись красою народної творчості, Франко дуже рано розпочав «збирати та записувати всякі фольклорні матеріали: казки, пісні, приповідки, образні речення, порівняння, прокляття, заклинання, мудрування та поодинокі слова...» Таким чином, як згадує письменник, зібрав він «ще в гімназії досить показну збірку пісень (звише 800 номерів)...»

Розуміючи, що у фольклорному мистецтві знайшла свій кращий вияв народна душа, Франко рано почав і наукові дослідження пісень, прагнучи з'ясувати соціальні причини зародження й розвитку пісні в народі. Характерно, що й тут Франка цікавить саме «зв'язок пісні з життям і його інтересами, зв'язок з історією народу, його національною свідомістю та соціальним почуттям, зв'язок

---

[1] «Учитель», Львів, 1911, стор. 233.

[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. X, К., 1954, стор. 57.

із загальною еволюцією народу, з хронологією його подій, з психологією його творчості. «Такі критичні досліди над поєдинчими піснями,— пише Франко,— дуже часто позволять нам заглянути ближче в те, з яких сфер і груп народної маси плили дані пісні, в яких сферах оберталися, яким інтересам чи поглядам служили» [1].

Наведені думки Франка-фольклориста проливають світло на його зацікавлення появою нової пісні про суспільно-побутові взаємини між народом та поліцейськими властями. «Пісню про шандаря» вперше записала в 1878 році Михайлина Рошкевич в селі Лолин, Стрийського повіту і передала її Франкові. Пісня ця викликала особливий інтерес у Франка. Він хотів опублікувати її в 1881 році в журналі «Світ», але спромігся здійснити свій намір тільки в 1883 році. Цього року в книжці «Жіноча неволя в руських піснях народних» Франко вмістив текст «Пісні про шандаря» з критичним аналізом її. Думки й настрої, висловлені в цьому аналізі, пізніше лягли в основу драми «Украдене щастя». Згодом, розшукавши другий варіант пісні («В») у збірнику О. Кольберга, а третій («А»), одержавши від Олекси Гнатюка, який записав пісню в 1894 році в с. Хітарі, Стрийського повіту, Франко надрукував усі три варіанти в IV томі журналу «Житє і слово» за 1895 рік.

Варіанти «А» і «В» становлять одну редакцію тексту пісні. В них події розгортаються однаково, з невеликими відмінностями. В обох варіантах багато уваги приділяється поведінці і переживанням жандарма-розпусника, якого чоловік застав зі своєю жінкою в корчмі. Зрозумівши безвихідь свого становища, жандарм застрелив себе і свою коханку.

Варіант «Б» (лолинський), який становить окрему редакцію пісні, на що вказує сам Франко, відрізняється від варіантів «А» і «В» саме тим, що в ньому жандарм не сам у себе стріляє, а гине від руки скривдженого Николайка, шлюбного чоловіка жандармової коханки.

Саме цей, лолинський «варіант... пісні, що становить заразом осібну її редакцію, послужив темою моєї драми «Украдене щастя» [2], писав Франко. Знаючи різні варіанти пісні, Франко для свого творчого драматургічного задуму свідомо обрав лолинський варіант тому, що він най-

---

[1] Іван Франко, Студії над українськими народними піснями, «Записки наукового товариства ім. Шевченка», т. 75, стор. 19.

[2] «Житє і слово», 1895, т. IV, стор. 95.

більш соціально наснажений. Франкові імпонував драматичний образ скривдженого Николайка, який із сокирою в руках відстояв свою людську гідність.

Наводжу повністю текст пісні.

1. Ой пити би горівочку, ой пити би, пити;
2. Ой прийшлося шандареві з Делятина іти.
3. Ой положу на віконце горіхову гранку;
4. Прийшов шандар з Делятина, бо має коханку.
5. Ой піп іде до церковці та на хвалу божу,
6. А шандар ся відзиває: та й я вам поможу!
7. Ой піп службу відправляє та людей жегнає,
8. А шандар ся став на хори, апостол читає.
9. Ой люди ся проступили та стали у кутки,
10. А він любку за ручечку, повів через сутки.
11. — Ой ходімо, моя мила, та на торговицю,
12. Та будемо попивати мід та й сливовицю. —
13. Ой як прийшов Николайко до своєї хати:
14. Ані ключів, ані жінки нема коло хати.
15. А він пішов до сусіди, зачав ся питати:
16. — Ци нема тут меї жінки, нема коло хати?
17. Вони його притримують: просиме сідати!
18. Він зняв шапку, поклонився: йду далі шукати.
19. — Ой іди ж ти, Николайку, та на торговицю,
20. Ой там жінка із шандарем п'є мід, сливовицю. —
21. Ой пішов же Николайко попід голиночки:
22. Лежить шандар до постелі, голий без сорочки.
23. Ой пішов же Николайко попід віконниці:
24. Лежить жінка до постелі, гола без спідниці.
25. А він пішов до жидівки та й взяв їй казати:
26. — Дай, жидівко, сокирочки, двері відрубати.
27. Взяв сокиру у жидівки, розрубав верії...
28. Забрав річи шандарськії до фірвальтерії.
29. Ой зачали за Николов у погоні бічи:
30. Завернули Николайка, — неси назад річи!
31. У покою піп Николу на смерть сповідає,
32. А у другім його жінка ручки си ламає.
33. — Любі мої єгомосцю, щось маю казати:
34. Ци мож мене із шандаром разом поховати?
35. — Ой молода молодице, не мож то зробити:
36. Уже шандар тиждень гниє, ти будеш рік жити.[1]

Але до пісні, яка стала темою, тобто предметом художнього зображення конкретного явища дійсності, драматург підійшов творчо, дійово. Великий російський композитор П. І. Чайковський розумів народну пісню як зерно, з якого художник може при наявності таланту і знання вирос-

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 87—88.

тити розкішне дерево незрівнянної краси і сили [1]. Так і для Франка «Пісня про шандаря» була тим тематичним зерном, яке розрослося в багатій уяві драматурга в стрункий сюжет з чіткою композицією, з відібраними життєвими фактами, з їх майстерним творчим об'єднанням для створення типових художніх образів у типових обставинах Західної України кінця XIX століття.

Проте, аналізуючи драму, її треба розглядати не лише у зв'язку з фольклорними джерелами та суспільно-побутовим життям західноукраїнських трудящих в кінці XIX ст., але й в ідейно-творчому зв'язку з передовою російською і українською драматургією та визвольним рухом в Росії і на Україні.

В драмі «Украдене щастя» Франко не тільки відтворив життєво правдиві, типові образи людей галицького села, він висловив свій присуд життю експлуататорського суспільства з погляду народу. Драма «Украдене щастя» — це глибока соціальна правда про гірку долю старого галицького села. Народна в самій основі, вона змальовує життя селян-бідняків, їх прагнення до щастя, їх готовність боротися за нього. Демократична спрямованість п'єси, її реалізм та народність спричинили те, що перш ніж потрапити на сцену, вона змушена була пройти через особливо тісні рогатки офіціальної і неофіціальної цензури.

18 березня 1891 року Крайовий виділ (виконавчий орган Львівського сейму) оголосив у пресі конкурс на оригінальні українські п'єси з останнім терміном до кінця вересня того ж року. Іван Франко закінчив першу редакцію п'єси і надіслав її на початку вересня 1891 року [2] до Виділу крайового з таким заголовком: «Украдене щастя. Драма з сільського життя». Замість прізвища автора драма була підписана по-грецьки словами з трагедії Софокла, зверненими до сліпого віщуна Терезія: «...Ти сліпий на очі, на вуха і на розум» [3].

Зважаючи на те, що конкурс був закритий, ця фраза була цілком доречною. Але, як виявилось потім, конкурсна комісія захотіла прозріти і дошукатись імені авто-

---

[1] Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского, М., 1898, стор. 306—307.

[2] У листі до Драгоманова від 15 вересня 1891 року Франко писав. «Написав я драму з народного життя і послав її на конкурс у Виділ крайовий»; «Матеріали...», стор. 361.

[3] Саме так передав грецький текст І. Франко в своєму перекладі трагедії «Цар Едіп», зробленому 1894 року.

ра, а коли довідалася про авторство, то виставила ряд заперечень проти драми. Та й було б дивним, щоб офіціальна урядова конкурсна комісія, що складалася з ідейних противників І. Франка, шляхтичів та народовців-«новоерівців», зрозумівши соціально-викривальний характер «драми з народного життя», не поставилась до неї рішуче негативно. Один із впливових членів цієї комісії — професор української літератури Львівського університету О. Огоновський—відіграв просто злочинну роль у текстуальній і сценічній долі п'єси та у визначенні премії за неї. Прочитавши п'єсу 18 листопада 1891 року, він, хоч і признав, що «у автора добачаємо талант драматичний», але категорично засудив її за те, що «в характеристиці головних дійових осіб — Анни Задорожної і жандарма Михайла Гурмана — проявляється тенденція радикальна», тому він твердить, що «такі особи з неморальними прикметами годі виставляти на сцені», а значить, «Украдене щастя» не може «увінчатись нагородою конкурсовою» [1].

У зв'язку з тим, що конкурсна комісія не визнала гідним премії ні одного з поданих восьми творів, конкурс був продовжений до 30-го вересня 1892 року [2].

Надзвичайно цінні факти в справі конкурсної історії драми «Украдене щастя» подає редакція журналу «Народ» в четвертому номері за 1892 рік (від 15 лютого). Вміщаючи статтю, в якій автор докоряє «Руській бесіді» за те, що вона не дбає про збагачення репертуару театру п'єсами галицьких драматургів, редакція в примітці від себе додає: «Що в тім пункті наші русини не вмилися до чехів, ані навіть до поляків, се видно із слідуючого приміру... На конкурс зголошено сім штук, з них деякі дуже слабі, але деякі й незлі, а одній з них члени жюрі, котрі її читали (бо не всі її читали!) признавали і сценічність, доки не догадались назви автора, загалом признавали її гідною коли не першої, то другої премії. Аж нараз появляється рішенець жюрі: жадна з надісланих штук не відповідає вимогам конкурсу... А приватно говориться, що штука, про котру вище була згадка — неморальна, виступає проти подружжя і що в разі її преміювання якісь «противники» певно виступили б в Соймі з інтерпеляцією. От страхіття! — обурюється редакція.— Наші рутенці

[1] «Радянський Львів, № 2—3, 1945, стор. 46—47.
[2] «Зоря», № 3, 1892.

знають одно: коли не нам, то нехай не буде нікому». Мабуть, народовці, не призначивши нікому премії, сподівалися, що хтось із «своїх», як наприклад Цеглинський, напише п'єсу, яку вони й преміюють. Тому, як говорить редакція «Народа», «жюрі ухвалила віднестися до Виділу крайового, щоби гроші, призначені на премію для руських штук, ще раз були ужиті на ту саму ціль...» Та ніхто з буржуазно-націоналістичної галицької «фамілії» не спромігся взяти участь у конкурсі. А тому, що з міркувань лицемірної політики правлячих урядових кіл необхідно було преміювати галицьку п'єсу, Франкові запропоновано було переробити твір відповідно до зауважень рецензії Огоновського і вимог Крайової управи сейму. Так Франко змушений був «скрутити голову» першому задумові драми, пом'якшити «реалізм», тобто зменшити протест в основі образу Анни і послабити аморальність злочинної поведінки жандарма. Він послав другий варіант драми на конкурс. Але і в цьому, зміненому, варіанті п'єса викликала багато заперечень конкурсної комісії, яка зібралась аж 14 січня 1893 року і винесла вже остаточний присуд про твори, подані на конкурс.

З п'ятнадцяти надісланих на конкурс п'єс жодна не викликала проти себе такої бурі заперечень, як «Украдене щастя». Член жюрі конкурсу Є. Олесницький зазначав у своєму повідомленні про результати конкурсу, що «з деяких боків піднеслись проти цієї драми закиди, що вона неморальна... Інший закид,— говорить Олесницький,— піднесений у анкеті і підпертий більшістю її членів, лежить у тім, що автор невластиво віддав роль чорного характеру жандармові. Дехто,— зазначає він,— добачив у нім пониження інституції жандармів, дехто боявся, що з цієї причини уряд не дозволить виставляти цієї драми. Для того і поручено авторові заступити жандарма іншою особою»[1]. (Розрядка моя.—*Я. Б.*) Як бачимо, зовсім не інкримінуючи п'єсі художньо-сценічних вад, виступаючи виключно проти соціального спрямування твору, конкурсна комісія відкинула п'єсу Франка за дискредитацію в ній жандармерії. Польські графи і українські буржуазні націоналісти-«новоерівці» побачили в драмі «Украдене щастя» насамперед негативний образ представника австрійської

[1] «Зоря», № 3, 1893, стор. 58.

адміністрації, через який викривався деморалізуючий вплив жандармів на селі, і тому комісія не визнала і в цій, уже зміненій, редакції п'єсу гідною премії і такою, що її можна виставляти. Як видно з листа І. Франка до А. Кримського та з матеріалів листування Крайового виділу і рукописних аркушів «Украденого щастя», комісія у категоричній формі декілька разів змушувала автора переробляти драму, головним чином з тією метою, щоб замінити «жандарма іншою особою»[1], щоб «дійовий характер головної особи, Михайла Гурмана, який у первотворі був жандармом... в переробці мусив вийти сільським листоношею» [2].

Зважаючи на те, що образ жандарма виявився такою одіозною постаттю і причинив його авторові так багато прикростей, тодішня критика схильна була думати, що й первісний заголовок п'єси був «Жандарм». Так, рецензуючи першу виставу «Украденого щастя» у Львові, співробітник Івана Франка по газеті «Kurjer Lwowski», безумовно, не без відома автора п'єси писав: «...третю нагороду одержав наш колега Іван Франко за народну драму під назвою «Жандарм» [3]. Через три роки цю думку підтвердив В. Щурат, зазначивши що «первісний заголовок «Жандарм» з причин, від автора не залежних, перемінено на «Украдене щастя» [4]. Про це ж докладно писав О. Маковей: «Перше звалася драма «Жандарм», бо жандарм є головним героєм драми, а надужиття урядової поваги до личних цілей — змістом драми. Задля цього героя була комісія конкурсова в клопоті. Більшість комісії рішила, що не годиться виставляти на позорище такої важної в суспільності людини як жандарм, і тому автор мусив змінити його «чин» на якогось посланця, а частину його функції жандармської поручити іншому невинному жандармові» [5].

Небезінтересним буде навести персональний склад урядової конкурсної комісії, яка складалася з «восьми присутніх членів», а саме:

1. Професора О. Огоновського,
2. Графа С. Бадені,

---

[1] «Радянський Львів», № 2—3, 1945, стор. 47.

[2] «Діло», 1893, № 250; «Література і мистецтво», № 3, 1941, стор. 37.

[3] «Kurjer Lwowski», 1893, № 320.

[4] «Зоря», 1896, № 2.

[5] «Зоря», 1896, № 1, стор. 19.

3. Автора «новоерівської угоди» з польською шляхтою—українського буржуазного націоналіста Олександра Барвінського,

4. Адвоката Є. Олесницького,

5. Члена Виділу крайового — Д. Савчака,

6. Учителя гімназії В. Коцовського,

7. Польського публіциста П. Костецького і

8. Кандидата адвокатури М. Щухевича.

Засідання відбулося під головуванням заступника крайового маршалка, шляхтича А. Хамця.

Усі ці члени конкурсної комісії, за винятком Є. Олесницького, уподібнювалися суддям з байки Є. Гребінки «Віл»; вони будь-що хотіли знешкодити гострий соціально-психологічний твір І. Франка на злободенну тему. Загалом же цю реакційну буржуазно-попівську зграю політичних «ботокудів», людей без честі й сумління, можна схарактеризувати словами самого Франка: «Стільки низості, нерозвитості й упертої тупості ледве чи найдеться де-небудь в іншому місті на одній купі» [1].

Тому зрозуміло, чому Франкові визначено було з усіх можливих найнижчу, третю премію, але й то «з застереженням і під условієм, що Вп. пан пороблять у тій штуці зміни, вказані через комісію» [2] (розрядка моя.— *Я. Б.*).

Уже навіть преміювавши перероблену драму, Крайовий виділ листом від 15 лютого 1893 року ще раз зобов'язував автора внести певні зміни. Як бачимо, Франко мав підстави обурюватися з дій конкурсної комісії й адміністрації, що змушували його до «фатальної роботи над переробкою, а властиво попсованням моєї бідної драми». Далеко пізніше в листі до А. Кримського Франко ще раз згадає про те, що «цю драму я кілька разів переробляв».

В усій цій обурливій конкурсній історії з драмою «Украдене щастя» ще раз виявилася ідейно-політична боротьба між представниками польської шляхти та українськими буржуазно-націоналістичними угодовцями—з одного боку, і революційним письменником та діячем І. Франком — з другого. Поряд з такими фактами як недопущення Франка до кафедри в університеті, забалотування його кандидатури під час виборів,— стане ясно,

---

[1] «Червоний шлях», 1925, II, № 4, стор. 249.

[2] М. Возняк, До історії тексту «Украдене щастя» Франка, «Радянський Львів», 1945, № 2—3, стор. 47.

що конкурсна комедія із драмою «Украдене щастя» була лише однією з ланок у довгому ланцюзі злочинств реакціонерів щодо революційного діяча і поета.

Ідейні симпатії і літературно-театральну компетенцію та мистецькі смаки комісії найкраще характеризують ті твори, що вона їх визнала за високохудожні, ушанувавши першою та другою преміями.

Першу премію в сумі триста гульденів одержала драма на п'ять дій, одинадцять картин — «Катерина Чайківна», автором якої була третьорядна українська письменниця Надія Матвіївна Кибальчич, що друкувалася під псевдонімом Наталка Полтавка.

Зміст п'єси такий: ліберально настроєна 22-літня панночка із зубожілої родини Катря Чайківна, зазнавши розчарувань у сфері панського життя, ідеалізує народний побут, сама одягається в селянський одяг і закохується в простого, але багатого парубка Михайла Коршуна. Вона відвідує розваги селянської молоді і наперекір своїй матері виходить заміж за Михайла. Але дуже скоро виявилось, що її погляди на народ не відповідають дійсності. У неї нічого спільного з чоловіком немає у думках, у звичках, у культурних запитах. Він не може зрозуміти «тонкої» душі своєї дружини. Як кажуть,— вона йому про образи, а чоловік про гарбузи. Він не розуміє лермонтовського вірша «И скучно и грустно...» Нарешті, він забобонний і «по-хамському» ставиться до Катрі, зраджує її... Вирішили «полюбовно» розійтись, і Катерина з дитиною повертається до матері-поміщиці.

Виходить, що причиною розлучення Катерини з Михайлом є різниця в культурі й світогляді ліберальної інтелігенції та селянства.

І. Франко визначив ідею цієї п'єси як «проповідь проти хлопоманії» і проти ідей занадто тісного братання інтелігенції з людом. «Саме це і подобалось народовцям» додає він[1] (розрядка моя.— *Я. Б.)*.

З художньо-сценічного погляду «Катерина Чайківна» була немічно скомпонована, на що одностайно вказувала літературно-театральна критика. Є. Олесницький писав: «Катерина Чайківна» грішить іменно тим, що ця річ розложена зовсім непотрібно аж на 11 відслон, так що драма ця в тім виді, як єсть тепер,— безоглядно представленою бути не може»[2] (розрядка моя.—

---

[1] Рецензія І. Франка на виставу цієї драми в № 339 газети «Kurjer Lwowski» за 1893 р.; І. Франко, Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р., Львів, 1900, стор. 276; О. Маковей, Новини нашої літератури, «ЛНВ», 1898, т. II, стор. 38.

[2] «Зоря», 1893, стор. 57.

Я. Б.). Такий же категоричний присуд цій п'єсі виніс і критик О. Маковей, заявивши, що «з усіх нагороджених драматичних творів «Катерина Чайківна» як драма найслабіша, і на першу нагороду зовсім собі не заслужила»[1] (розрядка моя.— *Я. Б.)*.

Навіть О. Огоновський про «Катерину Чайківну» писав, що «штука слаба, автор не має поняття про драматургію»[2]. Визнав цю п'єсу за «так само слабу із сценічного боку» і І. Франко. Присудження цій нікчемній мелодрамі першої премії справді можна пояснити тільки тим, що сама її «проповідь проти занадто тісного братання інтелігенції з людьми» була співзвучна думкам і настроям конкурсного жюрі. До того ж, ця малесенька п'єска на 30 сторінок була безмірно насичена етнографічними аксесуарами, так що на кожній другій її сторінці парубки і дівчата сходились, жартували, співали й танцювали без усякої потреби, героїня тимчасом плакала аж дванадцять разів! Дії п'єси коротенькі, деякі лише на кілька хвилин, а завіса мала опускатись аж одинадцять разів. Не дивно, отже, що її літературно-сценічна доля заздалегідь була вирішена, і, як з сумом писав директор театру Лев Лопатинський, в театрі її «постигла сумна судьба»[3]. Більше вже її «не находимо в репертуарі... театру»[4], писав також О. Маковей у 1898 р.,— хоч редакція «Зорі» і видала п'єсу окремою книжечкою в 1897 році.

Ще більше здивування викликає позитивна оцінка і присудження другої премії в сумі двісті п'ятдесят гульденів Костянтину Писанецькому (Ванченкові)[5] за п'єсу «Мужичка», яка була переробкою твору О. Островського «Светит, да не греет», на що перший вказав І. Франко. Через кілька днів після оголошення результатів конкурсу в листі до М. Драгоманова він писав: «З преміями Ви-

---

[1] ЛНВ, 1898, т. II, стор. 40.

[2] «Радянський Львів», № 2—3, 1945, стор. 46.

[3] «Буковина», № 6, 1898.

[4] ЛНВ, 1898, т. II, стор. 37.

[5] Ванченко був артистом російської трупи у м. Житомирі, потім з 1883 року — в українській трупі М. Старицького, а пізніше мав свою трупу. Як автор п'єс, він належав до тієї категорії ремісників, що особливо зросла в 90-х роках, засмічуючи сцену різним літературним мотлохом. Ванченко багато пустив у світ «драморобщини», переробляючи чужі твори, як наприклад, «Відьму» з повісті Ожешко «Дзюрдзі» або «Циганка на Поділлі» з Крашевського.

ділу крайового вийшла невеличка історія... Тепер показалося, що премійована на другім місці драма Писанецького є перекладом чи переробкою дуже близькою до одної з драм Островського»[1]. Один з критиків, іронізуючи з автора «Мужички» і з невігластва конкурсної комісії, дотепно зазначив, що «Ванченко добре зробив, що послідовно списав з Островського, бо інакше б він не написав п'єси і вже певно «не дістав би премію в Галичині»[2].

Вставивши деякі нові персонажі, переробивши окремі сцени і змінивши кінець та заголовок з «Светит, да не греет» на «Мужичку» (Катерину), Ванченко вивів нудьгуючу урядову дворянку, що, відкидаючи залицяння до неї придуркуватого бурсака і ловеласа, сина місцевої просфорниці, з примхи закохалася в мужицького парубка. Переситившись розкошами і щастям любові з парубком, вона спродує село і задумує їхати до міста шукати свіжих вражень. Та неоглядна пані не завважила, що вона грає з вогнем. Бідна дівчина, мужичка Катерина, у якої пані відібрала її судженого, відомстила своїй розлучниці (убила її ножем).

Як «Катерина Чайківна», так і її літературна посестра «Мужичка» (Катерина) зазнали на сцені провалу і незабаром зникли з репертуару. Так життя насміялось з «верховного літературно-драматичного судилища».

Не зайвим буде нагадати, що на цьому конкурсі була також п'єса І. Тобілевича «Бурлака», яку високо оцінив І. Франко, назвавши її «вельми живим і драматичним малюнком безправ'я, яке царює в Росії від гори до низу»[3]. Але конкурсна комісія не визнала п'єсу вартою нагороди. Обурюючись цим фактом, І. Франко писав: «Ця штука під назвою «Чабан» була на конкурсі Виділу крайового у Львові,— на тім самім, на якім першу премію одержала така безграмотна п'єса, як «Катря Чайківна», а другу премію одержав плагіат з Островського». З гірким сумом закінчував Франко: «Тільки тепер, прочитавши «Бурлаку», ми можемо до глибини душі застидатись за наш тодішній ареопаг»[4].

---

[1] Матеріали для культурної і громадської історії Західної України, стор. 405—406.

[2] «Зоря», 1850, № 7, стор. 137, 239.

[3] Рецензія Франка на «Бурлаку» Івана Тобілевича («Житє і слово», т. VI, Львів, 1897, стор. 94).

[4] Там же, стор. 95; І. Франко, Нарис..., стор. 276.

У Галичині присуд жюрі викликав серед передової громадськості здивування і почуття обурення.

Зупинимося на ідейно-тематичному змісті драми.

Як у геніальних «маленьких трагедіях» Пушкіна і драматичних поемах Лесі Українки, події й конфлікти в «Украденому щасті» мають свою драматичну передісторію.

Колись молода дівчина з багатої селянської родини Анна полюбила відважного хлопця Михайла Гурмана. Але безсердечні брати-багатії після смерті батька тяжко знущалися з сестри, і, щоб не ділитися з нею спадщиною, готові були з світу зжити її. Знаючи завзятість Михайла, вони боялися, що як він стане їхнім зятем, то відбере Аннину долю ба́тьківщини. Шукаючи способів позбутися ненависної їм сестри, вони шахрайством при допомозі війта збули Михайла до цісарського війська.

Прощаючись з Михайлом, Анна заприсяглася йому бути вічно вірною і чекати, поки він повернеться з війська. Але брати раді були якнайшвидше випхати сестру з двору за кого-небудь, хто був би задоволений з того, що взяв вродливу дівчину, і ніколи не домагався б її батьківської пайки. Найбільш підходящим здався братам їхній смирний наймит Микола Задорожний. Підробивши листи, вони запевнили і Анну і Миколу, що жовнір Михайло загинув у бою в Боснії, і таким чином видали заміж Анну проти волі її серця за наймита Миколу. А Михайло, після дворічного перебування у війську, повернувся в село і обурившись, що Анна зламала присягу, спродав господарство, почав пити, а потім пішов на службу в жандармерію. Дослужившись за три роки до постенфірера, Михайло перейшов на посаду в той повіт, де жили Задорожні. Розпитавшись про Анну, він почав шукати шляхів до відновлення колишніх зв'язків з нею. А вона, вважаючи, що Михайло загинув, за три роки подружнього життя з Миколою Задорожним зжилася і, як і тисячі інших селянських родин, клопоталася собі щоденними турботами.

У зв'язку з багатою досценічною історією, вже з першої дії навально розкриваються залишені за кулісами складні соціальні суперечності і заглушені бурхливі людські почуття.

Дія п'єси починається в пізній зимовий час у хаті бідняка Миколи Задорожного. Надворі мете й завиває страшенна завірюха. Самого Миколи немає дома, він не повернувся з заробітків, і його молода дружина Анна щиро занепокоєна запізненням чоловіка. Та з живого діалогу поміж сусідкою Настею і Анною, що відбувається під супровід журливої пісні, яка готує глядача до майбутньої драми, розкриваються й інші причини її стривоженості. Вони стосуються минулого і становлять початок першої сюжетної лінії майбутньої драми. Об'явився в цих краях Михайло Гурман, і Анна втратила спокій. «Господи, що се таке? —виривається з її грудей.— Що зо мною діється?.. Адже ж я тому Михайлові клялася, присягала, що радше в могилу піду, ніж з ким іншим до шлюбу стану. А тепер!.. Він по мою душу прийшов» (ява II) [1]. Їй потрібна моральна опора, потрібен чоловік, а він десь у пізній дорозі, і від цього ще страшніше стає Анні. Заломивши руки (ява IV), вона прислухається, чи не їде чоловік, в душі її точиться боротьба двох мотивів. Від схвильованого серця бринить перший: «А він жиє, жиє, жиє»,— а від становища й обов'язку заміжньої дружини, від морального здорового сімейного укладу виступає і перемагає другий: «Ні, не хочу про це навіть думати. В мене є чоловік шлюбний». Та це тільки зовнішня перемога. Внутрішньо Анна не звільнилась від тривожних настроїв, під їх враженням вона перебуває протягом усієї першої дії. Шум хуртовини надворі вдало підсилює і без того збуджений душевний стан Анни.

У V яві повертається з міста із заробітків «Микола, весь присипаний снігом, в гуні, надітій поверх кожуха, в баранячій кучмі, в рукавицях і з батогом. Він стає насеред хати, виймає батіг із-за ременя і починає обтріпувати сніг, стукаючи при тім об землю чобітьми. Відтак охаючи починає роздягатися» [2]. Про батрацьке безталання Миколи ми вже знаємо з розмови Анни з Настею і підготовані до сприйняття образу знедоленого бідняка. З появою його на сцені він приковує до себе увагу. Розпочинається друга, соціальна лінія розвитку сюжету п'єси. До крові побитий війтом, Микола кляне війта і усіх

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 97.
[2] Там же, стор. 99.

соціальних хижаків, Анна ж, перебуваючи під сильним впливом звістки про Михайла, не може психологічно включитися в Миколині думки. Тож логічно, що між ними виникає суперечка, яка в свою чергу породжує напружену мовчанку: кожен дума про своє.

Важку й незручну паузу порушує несподіваний стук у вікно. До хати ввійшов у мундирі, з карабіном в руках жандарм, третій герой, який відтепер стає рушієм розвитку конфлікту і подій. Його прихід становить початок зав'язки драми в обох сюжетних лініях, що намічені вже в експозиції,—соціальній і особистій. Михайло Гурман поводиться в хаті Задорожних зухвало, не як гість; говорить він якимись недомовками й натяками, запідозрює Миколу в кримінальному злочині. Та й Микола ставиться тепер до свого колишнього знайомого підозріло, бо він уже не просто чоловік, а жандарм, який своєю поведінкою (недоречними жартами, допитом про синяки на обличчі Миколи) насторожує його. У відсутність Миколи жандарм, намагаючись викликати колишні почуття Анни, справді викриває свої хижі наміри щодо Миколи і щодо неї, чим і викликає в неї страх за майбутнє, за сім'ю, за свою честь. Повернення Миколи перериває їхню розмову, після чого всі лягають спати й у хаті настає тиша й темрява. Але не заснула тривога в серці Анни, хоч вона хоче заглушити її гарячою безсловесною молитвою.

У першій дії драматург, познайомивши нас з основними героями майбутньої драми, змалювавши атмосферу складної психологічної ситуації, вже виніс на перший план приховані пружини, які спричиняться до драматичного розвитку подій. З приходом жандарма драматург створює настрій передчуття якоїсь небезпеки для сім'ї Задорожних. «Що ж буде на ранок?» з нетерпінням чекаємо ми.

У тому ж психологічному ключі розпочинається друга дія, але без жандарма, який ще вдосвіта подався кудись, нічого не сказавши господарям. Микола й Анна зранку взялися до роботи, але тривога не залишила Анни, їй і сни страшні снилися. «Моє серце чує... якусь біду,— говорить вона Миколі.— Яка мені нині погань снилася, то нехай бог боронить! Десь ніби я коралі сію по хаті, по оборі, по цілім селі, та такі грубі та червоні... А далі десь ніби на нашу хату з усіх боків пси гавкають, у двері лізуть, у вікна голови пхають, та такі люті та роз-

жерті... А далі десь ніби мене до шлюбу вбирають, а в саме біле: білі черевики, білу спідницю, білу перемітку...»[1] Глибокий знавець народу, побуту, його психології й народної творчості, Франко оповіданням Анни сіє тривогу і в душу забитого, забобонного Миколи, який, розгадуючи сни, перелякався їх значення. «Коралі — то сльози,— толкує він.— Люті пси — то напасть... Свят, свят, свят! Що тобі, жінко? Най бог відвертає від нас усе лихе»[2].

Поступово в уяві Анни й Миколи вимальовується образ жандарма, вчорашнього нічного гостя, який, певно, що добра з собою в селянську хату не приніс.

Друга й третя яви доводять психологічне напруження подружжя, особливо Анни, до високої точки. Миколі, який сів снідати, «страва в рот не лізе», а Анні душно стало, «недобре зробилося... та голова крутиться». Щоб заспокоїтися і не видати чоловікові причин хвилювання, вона хотіла вийти до сусідів, але не встигла.

В хату входить жандарм з війтом і понятим Бабичем. Зробивши трус, жандарм заковує Миколу в кайдани. В яві VI драматург показує зіткнення бідного селянина з представниками влади, адміністрації й «конституційними» порядками, які об'єднали насильників та п'явок народних. У цій сцені сильними контрастами є сваволя адміністрації і безправність Миколи, його беззахисність. Драматург показує нерозв'язність соціальних суперечностей, тобто трагічність становища Миколи по відношенню до жандарма, влади. Тут уже обидві сюжетні лінії сплелися й розпочинається швидкий розвиток єдиної дії драми, в якій перемагає жандарм. Надзвичайно сильна картина сценічної дуелі, індивідуальної психологічної боротьби між ним і Анною (ява V) закінчується також перемогою жандарма, який вириває в Анни слово коритися йому у всьому. Закінчується друга дія трагічно-зворушливою сценою прощання закутого в кайдани Миколи з Анною. Його ведуть у тюрму, а Анна з заломленими руками розпачливо стогне: «От тобі й ангели божі понад хатою перелетіли!»[3]

Ускладнивши і поглибивши особисту долю Миколи і

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 109—110.

[2] У зібраних І. Франком «Людових віруваннях на Підгір'ю», «Етнографічний збірник», 1898, т. I, стор. 190, читаємо: «Коли снятьcя коралі, то се віщує сльози...»

[3] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 117.

Анни, підкресливши хижість характеру жандарма, драматург через сутичку характерів показує зіткнення соціальних суперечностей. Друга дія міцно зв'язує всі перипетії в один вузол. Чи розрубає його несправедливо скривджений Микола? Ні третя, ні четверта дії ще не дають відповіді на це питання.

Щоб охопити ширше коло життя, драматург у третій дії виносить події з Миколиної хати на сільський майдан. Тут стикаються дві ворогуючі сили: жандармові з його коханкою Анною протистоїть усе село, громада, яка співчуває знедоленому Миколі. Вже минає літо, а Миколи все немає з тюрми, може й загине він там. Селяни й молодь ненавидять гулящого хижого жандарма і осуджують «огидницю» Анну, що зламала шлюб і зрадила чоловіка. Основним конфліктом цієї дії є зіткнення здорового морального погляду народу на сімейну честь і зухвалої аморальності жандарма та легковажності Анни. Письменник, ніби розсунувши сценічні рамки, показує Миколине нещастя як один лише прояв у цілому ланцюгу злочинів представників влади і церкви. З цензурних причин Франко не міг гостріше розробити цієї сцени. Але навіть у коротких жартівливих явах з участю молоді, війта і шинкаря наочно змальовується безправ'я народу, якому навіть розважатися невільно без дозволу уніатського попа та війта, гостро висміює драматург неграмотного самодура війта, який сам залежить від орендаря Шльоми.

В розпалі танцю жандарма з Анною, музики побачили Миколу і спинилися. На сцену вийшов «у кожусі, оброслий бородою, з вузликом на плечах» Микола. Хоч він ще в тюрмі дещо чув про зв'язки дружини з жандармом, але все ж танець Анни з його особистим ворогом вразив його надзвичайно боляче. Стримуючи себе, гірко посміхнувшись, він заговорив: «А, що бачу, і моя жінка тут. Ото добре. І ви тут, пане шандаре» [1]. Поява Миколи викликає переляк Анни і замішання жандарма, який починає вибріхуватись, що це він, мовляв, допоміг «віднайти» справжніх убивць і звільнити Миколу.

Сцена прилюдної зустрічі Миколи з Анною і жандармом є вершинним пунктом третьої дії, що підготовляє кульмінацію драми, як вирішальне зіткнення ворогуючих характерів.

З появою Миколи — він знову стає в центрі подій. Сим-

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 127.

патії людей на його стороні, бо він показав свою моральну перевагу над спустошеним жандармом. Але тепер проти Миколи виступає не лише жандарм, а й Анна, яка холодно зустріла чоловіка. Тепер конфлікт має розвиватися в плані Микола — жандарм і Анна.

Микола пішов додому, за ним Анна й жандарм, таким чином, логічно події знову перенесені в хату Миколи.

Виникають запитання — як поставиться Микола до зради Анни, чи скористається він своїм, церквою і традицією утвердженим, «правом мужа»? Як поводитиме себе Анна тепер, при чоловікові? Нарешті, чи поступиться Анною примхливий жандарм? Відповідь на ці питання дає четверта дія, яка відбувається через тиждень.

Микола, виявляється, навіть словом не докорив Анні, сподіваючись, що все минеться і він знову житиме в злагоді з дружиною. Але іншої думки й поведінки були жандарм з Анною. Жандарм нахабнів дедалі більше, а безтямно закохана в нього Анна втратила всякий сором і контроль над своїми почуттями й діями. Вони тепер обоє разом безсоромно принижують людську гідність Миколи, топчуть його честь, прилюдно зневажають.

Микола тяжко страждає, не знаючи, як же знайти вихід. То він благає Анну не топтати його честь, то пробує умовити жандарма залишити його хату. Але насильно випханий жандармом з своєї хати, він втрачає надію налагодити своє сімейне життя, повернути своє щастя, хоч і не може примиритися з цим. Дух протесту проти сваволі зростає.

Щоб піднести драматичне напруження і найповніше розкрити характер кожного героя, Франко всю четверту дію побудував на зіткненні основних трьох характерів. Відносини між ними так ускладнились, що неминуче повинен статися вибух.

У п'ятій дії драматург зібрав у хату до Миколи сусідів, щоб знову показати його горе на людях. Сумною піснею, яка прямо підказує майбутню кульмінаційну подію драми, селяни психологічно підтримують протестуючий настрій Миколи. Жандарм-Каїн украв у нього щастя. Скривджений, зганьблений бідняк Микола готовий стати на відкритий, хоч і нерівний бій. У цьому й трагічність становища безправного селянина. Логікою подій і розвитком характеру Миколи драматург приводить його до виправданого кінця в соціальній і особистій боротьбі—до

Сцена з вистави «Украдене щастя» в Київському драматичному театрі ім. І. Франка.

вбивства жандарма, що є результатом найвищого драматичного піднесення драми.

Як свідчить рукопис п'єси[1], на цьому не кінчалася дія драми. У рукописному варіанті Анна брала на себе провину за вбивство жандарма. Вона була вагітна і через це розраховувала на полегшене покарання. Микола довго не погоджувався на її пропозицію, але змушений був врешті визнати рацію її переконань і вибіг з хати скликати народ. Коли ввійшли до хати сусіди й війт, Анна сміливо оголосила себе убивцею, знеславлювала жандарма й кидала сусідам різкі слова докору за боягузтво. Але тут нерви Миколи не витримували, і він зізнавався в убивстві, хоч йому вже ніхто не йняв віри: одяг і лице Анни в крові. Народ, що весь час вважав стосунки Анни й жандарма непристойними, не хотів вірити зізнанням Миколи. Закінчувалася сцена словами Анни, яку виводив війт: «Миколо! Любий мій! Прощай і не забувай... своєї присяги», тобто не видавай таємниці убивства жандарма.

За розвитком дії п'єси сценічні межі значно розширяються перед читачем, і він стає свідком тих подій, що відбулися в минулому, і тих, що відбуваються поза сценою тепер. Така композиція драми дає авторові можливість повніше змалювати характери дійових осіб, створити їхні біографії. Це однаковою мірою стосується всіх трьох головних героїв, характеристику яких розпочнемо з образу Миколи Задорожного.

Франко, різносторонньо знаючи життя і психологію свого народу, його думи й мрії, поставив своїм завданням змалювати драму народу і наростання в ньому революційної свідомості. Виношуючи у своїй творчій уяві образ скривдженого героя «Пісні про шандаря», драматург створив образ Миколи як центральний образ твору.

З тридцяти чотирьох рядків «Пісні про шандаря» Николайкові присвячено сімнадцять, в яких розповідається лише про те, як він прийшов додому і, не заставши жінки, пішов до сусідів питатися, чи нема її у них. Сусіди відповіли, щоб ішов шукати жінку на торговицю, бо там вона «із шандарем п'є мід, сливовицю». Николайко пішов і побачив у хаті шинкарки жандарма, а поруч свою жінку. Николайко взяв у шинкарки сокиру, «розрубав ве-

---

[1] М. Возняк, До історії тексту «Украдене щастя» Франка, «Радянський Львів», № 2—3, 1945, стор. 51—54.

рії... (стовпці.— *Я. Б.*), забрав річи шандарськії до фірвальтерії [1]. Його завернули, і от вже піп у покої на смерть його сповідає».

«Николайко в пісні,— пише Франко в аналізі її,—натура прямодушна, чесна, але для головної ідеї пісні малозначуща».

Зберігаючи і в п'єсі характеристику чесної і прямодушної людини, Франко творчо домислює ситуації й колізії, повніше змальовуючи типовий образ західноукраїнського селянина-бідняка кінця XIX століття. Хоч у драмі показаний лише «шматок» життя Миколи, драматург зумів так його висвітлити, що перед глядачем пройшла вся історія становлення й розвитку цього характеру. Прекрасно, художньо переконливо вмотивовує письменник наростання в ньому ненависті до гнобителів і навіть до «пана бога» і готовність боронити свою людську гідність.

Життя Миколи проходило у тяжкій праці на інших людей, колись у наймах, а тепер по заробітках. «Господи,— каже він,— проробив чоловік свою силу на чужих людей, а тепер для себе лиш останочки лишилися» [2]. У зимову непогоду, повернувшись пізно увечері з-під хури, увесь змучений і перемерзлий, він скаржиться на гіркі заробітки. «Цілісінький день роби, двигай, волочися, худобу збавляй, мерзни і мокни, як остання собака,— і за все те вісім шісток» [3].

Важке життя породило в ньому не тільки нарікання на долю, а й ненависть до визискувачів, що на них іде його сила і праця. «А прийдеться платити,— обурюється він,— то й того їм, людоїдам жаль (розрядка тут і далі моя.— *Я. Б.*). І того би зажерли. Як дають чоловікові той кровавий крейцар, то так і видиш, що їх за тим колька коле» [4]. Душа Миколи сповнена протесту: «...А бодай вас уже раз людська праця розсадила та розперла, щоби-сте лиш очі повивалювали, нелюди погані» [5].

---

[1] Франко так пояснює це слово:
«Фірвальтерією звався в підгірських селах спеціально заряд дібр камеральних, котрий за часів панщини мав над мужиками право патрімоніального судівництва». «Житє і слово», 1895, т. IV, стор. 94).

[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 110.

[3] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 99

[4] Там же.

[5] Там же.

Правда, тут ще далеко до гарячого бунтарства Хоми Гудзя із «Fata morgana», але в потенції іскри такі безсумнівні.

Соціальна несправедливість «конституційної» австро-угорської монархії давала можливість різним цісарським урядовим п'явкам не лише експлуатувати Миколу, а ще й збиткуватися над ним, безкарно зневажати його людську гідність. Війт-підприємець побив, скривавив його, і Микола не змив крові з лиця, бо хотів мати свідчення кривди війта над собою. Він сповнений рішучості не подарувати цього війтові, а «на нім своєї кривди пошукати» [1], боронити свою людську гідність цісарським законом, судом. Але скоро він погодився з жінкою, що нічого війтові не зробить, то й не треба «...робити з себе сміховище людське». Тут Франко обережно, щоб не злякати цензуру, показує невідповідність поміж правдою Миколи і цісарським правом. Визнавши рацію жінчиної поради змити кров з лиця й на тому закінчити порахунки з війтом, він усе ж не може зрозуміти, як то «цісарське право позволяє отак над людьми збиткуватися» [2].

І як на глум, охоронець цього «права й справедливості» жандарм Михайло Гурман, разом з тим самим війтом, скориставшись з випадкового збігу обставин, іменем цісарського закону заарештовує безневинного Миколу.

Приголомшений, закутий Микола плаче і, прощаючись з Анною перед відправкою в тюрму, просить її берегти небагате господарство і не тратитися «на адукатів».

Він зовсім зневірився в цісарській правді й правосудді. Залишилась іще віра у правду «небесного бога», вона й підтримує в ньому надію на скоре оправдання.

Єдиною радістю, світлим променем в душі цього приниженого суспільними порядками чоловіка була дружина. Він любив її, як свою душу, і нічого для неї не пошкодував би, щоб лише вона була щаслива. Тож розлука з нею була йому особливо тяжкою. Прощаючись, він тремтячими устами благає:

«...Тілько... Анно! Аннице моя! Тілько ти... не забудь мене» [3].

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 100.
[2] Там же.
[3] Там же, стор. 117.

Сидячи у в'язниці, Микола терпів не лише муки неволі. Особливо страждав він, думаючи про долю Анни. І тому зрозуміло, що коли його випустили, він «крил у бога просив, щоб додому якнайскорше залетіти» [1]. А дома тимчасом «цісарський слуга» зруйнував його сім'ю, звів з пуття його дружину, зневажив його честь, украв у нього сімейне щастя.

Тепер у нього і в своїй хаті нема радості. До всіх перенесених знущань долучилось найстрашніше горе — зрада Анни. Цю трагедію Микола переживає болючіше, ніж усі інші нещастя. «Неволя в криміналі против того,— каже він,— видається мені раєм» [2]. Але Анну він любить по-давньому, високим благородним почуттям, і в ім'я його не сказав їй ні єдиного слова докору за її зраду і недостойну поведінку в час його відсутності. Побачивши, як жандарм з Анною цілуються в його хаті (дія IV, ява II), Микола зрозумів, що горе не минуло. Внутрішньо глибоко обурений, він ще стримано поводиться, сподіваючись, що, може, воно якось перебудеться. Боязко, щиро і наївно питається він:

«Анно! Невже ж ти мене так... так ані крихітки не любиш?.. І не можеш присилувати себе, щоб хоч жити зі мною по-давньому?» [3] Увесь діалог його з Анною в III яві IV дії пройнятий глибоким внутрішнім трагізмом. Микола не бачить виходу. Він розуміє, що не можна нелюба любити, але «що ж нам робити? Як жити?» [4] розпачливо запитує він, і не думаючи навіть скористатися з деспотичного права мужа. Трагедія відкинутої любові породжує в його простім добрім серці не злобу, а співчуття до Анни. «Я тебе розумію,— каже він їй.— Я люблю тебе. Мені жаль тебе, як власної душі. Я не хочу бути твоїм катом» [5]. Ця зневажена людина, неписьменний наймит, виявляє найвище благородство душі — він розуміє драму Анни. Для її щастя — він іде на самопожертву, на зречення свого щастя і свого душевного спокою. «Нехай уже я так і буду нічим для тебе», каже він дружині. Але високе розуміння родинної честі змушує його приховувати від людей те, що відбувається в сім'ї.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 131.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 132.
[5] Там же, стор. 132.

Він благає Анну: «Тілько одно тебе прошу: вважай на людей!.. Щоб люди з нас не сміялися!.. Не показуйся прилюдно... з ним. Не топчи в болото моєї бідної голови» [1]. А коли Анна заявила, що це не в її волі, становище Миколи стає катастрофічно безпорадним. Атмосфера нагнічується до краю. Має статися якась розв'язка. Всі його старання зберегти свою честь, урятувати сім'ю не привели ні до чого. А «з розбитим серцем» і на людськім посміховищі жити він не зможе, «не видержить... голова» [2].

Де ж шукати виходу? В чому знайти порятунок або принаймні утіху? Адже жандарм знахабнів. Сімейна драма Миколи стала предметом розмов на селі. Справа ускладнюється ще й тим, що Михайло не просто суперник, він жандармський постенфірер, представник влади. Микола намагається бути спокійним і «по приязні» з'ясувати з Михайлом важке становище. «Може би ти перестав у мене бувати? — говорить він жандармові...— Мені здається, що воно б було ліпше, якби ти не показувався» [3]. Але жандарм, свідомий своєї переваги, іронізує над скривдженим Миколою і випихає його з хати проти ночі: «На тобі кожух, подушку і верету... Іди!» [4]

Одвертий зв'язок жандарма з Анною зробив нестерпно важким дальше життя Миколи, ним опанувала чорна зневіра, він почав шукати забуття в горілці, яка стала тепер для нього «радістю» і «одинокою потіхою». Боячись пустки своєї хати, Микола скликає сусідів-кумів почастуватися і благає їх посидіти довше, не розходитися. «Люди добрі, сусіди чесні! Посидьте ще трохи! Не кваптеся, не розходіться! — просить він.— Я рад, що людський голос у тих стінах чую» [5]. Тепер уже Микола зневірився навіть у доброті небесного бога. Частуючи сусідів, він з гіркотою каже: «Ні, кумове чесні, вірте мені чи не вірте, а мені здається, що пан біг часом собі сміх із нас робить» [6].

Та куми-сусіди не заміняють украденого сімейного щастя, не заспокоюють скривдженої душі Миколи, вони ще більше ятрять рани його серця, осуджуючи Анну. Але

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 132.
[2] Там же.
[3] Там же, стор. 134.
[4] Там же, стор. 135.
[5] Там же, стор. 138.
[6] Там же, стор. 137.

навіть коли він, уже, здається, зовсім роздавлений нещастям, стоїть згорблений з опущеною головою перед сусідами, у нього вистачає мужності і розуміння честі не чорнити дружину, він заперечує всі наговори на неї. «Бреше тота чутка! — кричить він.— Всі брешуть, хто її далі розносить. Кому яке діло до мене і до моєї жінки?

...Кого то обходить, що ми їмо, що варимо, чи ситі, чи голодні?

...Най вам моя жінка не стоїть у очах!..» [1]

Хоч Миколі неймовірно соромно за поведінку своєї дружини, але він ще знаходить силу придушити в собі голос самолюбства й образи, у нього вистачає людяності захищати Анну перед людьми, бо вона йому найдорожча, найрідніша в світі. Йому трудно збагнути дійсні причини нещастя — свого й дружини. Жандарм звинувачує його, що він у нього, жандарма, украв щастя. А Миколі здається, що «весь світ догори ногами перевертається», бо ж він, «втоптаний у болото, обдертий з честі, супокою й поваги, зарізаний без ножа», він, виходить, злодій, коли з усього ясно йому й усім людям, що щастя украли саме у нього. Хто ж його украв? Хто винен у стражданнях Миколи і Анни?!

Доведений нахабною і безкарною поведінкою жандарма до розпачу, Микола починає розуміти, що винен у його нещасті саме жандарм, він украв у нього дружину. «Це він, проклятий... він її з розуму звів, щоб насміятись наді мною», говорить з виразом важкого болю Микола. В жандармові він бачить запеклого ворога свого родинного спокою, і вся сила ненависті направлена на нього. Підтриманий співчутливими сусідами, захмелілий од горілки і горя, Микола одважується стати на нерівний бій проти цісарського жандарма, що зруйнував його життя. «Ціпом по голові! Мундур на шкамаття! Нехай мене скаржить!» [2] вигукує він. У розвиткові характеру Миколи відбулася психологічна зміна. Вгамувати його розбурхану ненависть до свого кривдника — цісарського жандарма — зможе тільки помста за знівечене життя... Схопившись з місця, обурений, він категорично заявляє: «Добре! Все зроблю, візьму на відвагу... Побачимо, хто тут буде старший» [3].

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 137—138.

[2] Там же, стор. 141.

[3] Там же.

У цьому ж психологічному ключі відбувається коротка, рішуча розмова Миколи з жандармом, коли той, підпилий, зайшов з Анною в хату. Сповнений віри в свою правоту, Микола плює в лице своєму ворогові. А потім, випроставшись на весь зріст, як здачу на удар жандарма, втоплює йому в груди сокиру.

Тихий, затурканий бідняк Микола у сцені вбивства виростає у вольового месника за вкрадене сімейне щастя, за потоптану честь людини.

Вбивство жандарма сприймається як факт, що цілковито випливає з усього розвитку подій, як заслужена розправа за його вчинки. Микола, як і наймит з однойменної поеми, душею був дитя, «щоб жити, він життя і волю власну й силу за хліба кусник» продавав, працював, нарікав на свою долю, але не одважувався піднести свій голос. Та коли не стало більше сили зносити знущання й кривду, він заговорив, він сам став суддею свого кривдника.

Протягом розвитку дії п'єси перед читачем проходить внутрішній процес зростання й ускладнення образу Миколи. Читач бачить, як у цій затурканій злиднями, заляканій багатіями і владою людині під впливом обставин життя спочатку назріває, а потім одверто вибухає стихійний протест проти соціальної несправедливості. Пробудження сили і гідності людини робить Миколу близьким до того, щоб скинути з себе важкий тягар покори і стати на шлях боротьби.

Драматург вірить, що навіть така соціально придавлена і забита людина здатна на протест. Що письменник саме так розумів образ Миколи, переконує нас характеристика, дана Франком усім героям своїх творів у зв'язку з виходом їх у російському перекладі. Автор вступної статті до цих творів, виданих видавництвом «Польза», писав: «Покривджені, визискувані та поневолені — ось герої більшої частини його віршів, драм, оповідань і повістей. Їх образи, їх життя і терпіння, описані ярко, правдиво і високо артистично, будять у серці читача почуття глибокої симпатії і любові до всіх нещасних, пробуджують ум і викликають гарячий протест проти всякого насильства, визиску і проти всякої неправди». У своїй відповіді на цю статтю Франко вказує, що автор не зрозумів основного в його творах, що він ніколи не ставив своїм завданням відображувати тільки терпіння і

покору людей. «На жаль, оця загальна характеристика,— пише Франко,— зовсім неправдива, бо героями моїх творів майже ніколи не бувають люди зовсім темні і безпомічні, а коли ті твори будять симпатію до них у читачів, то певно не за їх терпіння, а за їх життєву енергію, розум і чуття, яке вони проявляють у життєвій боротьбі.

Осуди автора шаблонові... не свідчать про власне розуміння та відчуття того, що головне в моїх писаннях»[1] (розрядка моя.— *Я. Б.*).

Як бачимо, на схилі життя, оглядаючи своїх героїв, Франко вважав, що головною рисою їхнього характеру є життєва енергія, розум і почуття, пориви, які вони виявляють у життєвій боротьбі. Саме за це сам письменник любить своїх героїв, підтверджуючи свою думку про те, що

Хоч порох чоловік, та вірю я в той порох,
Я твердо вірю в труд його могучий,
В ті міліони невсипущих рук,
І твердо вірю в людський ум робучий
І в ясний день по ночі горя й мук.

Віра в творчі сили народу виявилася і в образі Миколи Задорожного. Але пишучи свою драму на конкурс, Франко знав, що ні конкурсна комісія, ні цензура не допустять до вистави п'єси з виразним соціальним спрямуванням, тому драматург змушений був наголошувати на особистій м'якій вдачі Миколи. Через те він у деяких сценах занадто безпорадний та наївний. Та хоч у душі Миколи так багато доброти, безсловесного благання щастя, він здатний і на інше: в цій доброзичливій до людей душі живе, як ми побачили, стриманий гнів, що може загриміти громом протесту проти несправедливості, проти гніту.

Іван Франко як пристрасний поборник жіночої рівноправності вважав однією з причин жіночої неволі «нерозривні шлюби, котрі силують жінку жити з чоловіком, котрого не любить»[2]. Аналізуючи «Пісню про шандаря», Франко викриває суспільні порядки австрійської монархії,

---

[1] Журнал «Неділя», 1912, № 9, стор. 6.

[2] Іван Франко, Жіноча неволя в руських піснях народних, Твори, в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 84.

зокрема буржуазні закони, що забороняють розривати шлюби, скріплені церквою. Виправдовуючи поведінку героїні пісні, Франко характеризує її як людину з сильними і красивими почуттями, що одверто і сміливо з викликом суспільству ламає церковний шлюб. В образі Николайкової жінки автор статті побачив гаряче і щиро люблячу «женщину, безмірно сильну характером і силою чуття» [1]. Зерно характеристики пісенного персонажу «любки» розрослось у складний і оригінальний образ Анни в драмі «Украдене щастя».

В «Пісні про шандаря» «Николайковій жінці» присвячено всього лише вісім рядків, в яких оповідається, що в церкві жандарм узяв її «за ручечку» та й повів на «торговицю... попивати мід та й сливовицю». Потім Николайко знайшов її у шинкарки. Наприкінці пісні вона молить попа: «ци мож мене із шандарем разом поховати?»

Скориставшись з мотиву пісні, основуючись на життєвому матеріалі та літературних образах жінок в українській і російській драматургії, Франко збагатив пісенний сюжет. Творчо розширивши і поглибивши його, драматург показує всю історію Анни, розкриваючи багатство, поетичність її характеру, нестримне прагнення щастя й любові, протест проти законів уніатської церкви.

Цілком імовірно, що, виношуючи, а потім пишучи драму «Украдене щастя», Франко мав у полі творчої уваги не лише «Пісню про шандаря», а й образ Катерини з «Грози» Островського. «Буде тому звиш двадцять літ,— писав Франко у праці «Жіноча неволя в руських піснях народних»,— як великоруський критик Добролюбов, розбираючи драми Островського, а особливо найкращу з них «Бурю», назвав появу в московській суспільності такої Катерини... «промінем світла в темнім царстві». Але порівняння Катерини з жінкою Николайка в нашій пісні виходить далеко на користь сеї другої. Бо коли Катерина тільки по довгій боротьбі і намовах, з великою гризотою, тайком віддається любому чоловікові і відтак думає укривати своє поступовання, поки страшна буря, котрої вона забобонно боїться, не довела її до признання, а тоді, не зносячи ганьби і докорів, кидається в Волгу,— то Николайкова жінка поступає зовсім одверто, не криється з

---

[1] Іван Франко, Жіноча неволя в руських піснях народних, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 87.

своєю любвою, для неї нема ні ганьби, ні докорів, ні нічого, окрім тої любві,— і коли також бажає смерті, то тільки для того, щоб і в гробі лежати побіч любого собі чоловіка» [1].

Цілком солідаризуючись з інтерпретацією образу героїні «Грози» Добролюбовим, Франко віддає перевагу героїні народної української пісні за те, що вона «поступає зовсім одверто, не криється з своєю любвою».

Створюючи образ героїні драми «Украдене щастя» Анни, жінки інших суспільно-економічних і побутових обставин, ніж ті, в яких жила Катерина, Франко наголошує в характері Анни риси вольовості. Проте героїні обох драм мають дуже багато спільного.

Як свідчить перший варіант драми Франка, до заміжжя «Аннуся... в батька, як квіточка цвіла, весела була, співуча, людяна, все село нею любовалося. Бувало й старі люди на неї задивляються, пісень її заслухуються. А що розумна, пам'ятлива! А що роботяща! Жартувати не любить. А проте так і б'є, — кажуть, — від неї якась веселість та свіжість так, як у літі від лісової криниці пахучий холодок» [2].

Як не згадати Катерину, що в розмові з Варварою так згадувала про свою веселу молодість: «Яка я була моторна!.. Я жила, нічим не журилась, як пташка на волі...

...Встану я бувало рано; якщо влітку, то побіжу до струмка, вмиюсь, принесу з собою водиці, і всі, всі квіти в домі поллю. А квітів у мене було багато-багато...»

В обох випадках впадає в око підкреслення драматургами радісного сприймання життя молодими дівчатами.

Дівочим серцем полюбила Анна сільського парубка Михайла. Але не судилося їй щастя. Після смерті батька брати-ненажери помикали нею, як наймичкою, а віддавши Михайла у військо, звеліли, щоб ішла заміж за Миколу.

«Що було мені бідній робити? — згадує Анна.— Взяла та й пішла, бо добре знала, що жаден господарський син мене без поля не візьме, а поля,— казали брати,— ані одної п'яді за мною не дадуть. Ой таточку, таточку!

---

[1] Іван Франко, Жіноча неволя в руських піснях народних, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 89.

[2] М. Возняк, До історії тексту «Украдене щастя» Франка, «Радянський Львів», 1945, № 2—3, стор. 49.

Якби ти встав з гробу і подивився на свою Аннусю, як її власні братчики скривдили, обдерли і випхнули з рідної вітцівщини *(плаче...)*».

Мимохіть спадають на думку слова М. Добролюбова, якими він характеризував долю багатьох жіночих персонажів з п'єс О. Островського: «Заміжжя — це її посада, робота, кар'єра, призначення життя. Як поденщик шукає роботи, чиновник — посади, жебрак—милостині, так дівчина мусить шукати жениха»[1].

Наведена цитата з першого варіанту драми «Украдене щастя» проливає яскраве світло на сирітське минуле Анни. Виявляється, що першою соціальною причиною її нещастя була рекрутчина, яка розлучила її з милим, а другою — приватна власність на землю, несправедливість суспільного ладу, який породжує в людях егоїстичні, хижацькі інстинкти. Брати-багатії, хоч тільки незримо присутні в п'єсі, є першопричною усіх дальших нещасть і страждань Анни, і саме вони мусили б понести заслужену кару.

Повіривши братам, що Михайла нема живого, вважаючи, що доля прирекла їй вік не знати щастя, Анна стала шлюбною дружиною нелюбого чоловіка, присягнувши йому по закону церкви на вічну вірність. Погодившися з тим, що її обікрадено, що серце розбите і надії на щастя вмерли, Анна скорилась долі, приховавши від людей своє дівоче кохання. Вона часто хотіла забути незагоєну любов і не любила ні з ким говорити про неї. «Що зазнала, то досить мені знати та богу»[2], ухильно відповідає вона дівчатам. Шукала захисту вона лише в бога: «молилась! Товкла чолом о кам'яні сходи при церкві, слізьми плити вмивала»[3], але, як змушена гірко признатися Анна, бог глухий до людських страждань,— нічого не помогло.

Двадцятип'ятилітня молодиця Анна Задорожна не втратила молодості й вроди, але за роки подружнього життя з Миколою минулись веселощі, вона стала мовчазною і потайною. Хоч і не було між нею й чоловіком великої любові, але вони вже звикли один до одного і

---

[1] М. Добролюбов, «Темне царство», Вибрані твори в одному томі, 1947, стор. 175.
[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 94.
[3] Там же, стор. 98.

жили, як і тисячі інших селянських родин тих, сумної пам'яті, часів.

З першої дії ми знайомимся з нею як з дбайливою й уважною дружиною шлюбного чоловіка. Його щастя, святість сім'ї становлять зміст її життя. Вона по-жіночому сердечно занепокоєна тим, що Микола в дорозі забарився. Саме цю рису в її характері Франко особливо підкреслював у першому варіанті драми. Так, наприклад, пораючись коло вечері, Анна все думає про чоловіка: «...Ну та й дав же бог вечір! Мороз аж око в'яне, а вітер такий лихий, що не дай господи! Аж землю рве, закурило снігами так, що дихнути не дає. От бідний Микола! Як то йому в таку погоду з худобою з міста їхати! Ще й кожушина на нім дрантива. Господи, таже то життям наложити можна. Відреклабимся того зарібку!.. Коби лишень Микола швидко вертав! Час би вже йому дома бути! *(крає картоплю в миску)*. Та що, бідному, й страху нема, для нього чи сльота, чи погода — все одно. Треба заробляти, треба хліба старати» [1]. Послухавши, як надворі завірюха завиває, Анна знову про Миколу непокоїться: «Ой, як там реве. Господи, що це, що Миколи нема! Невже з ним яке нещастя сталося! Не дурно ж то мені такий поганий сон снився» [2]. Коли ж сусід повернувся без Миколи, вона ще дужче занепокоїлася: «Бабич приїхав, а мого нема. Десь, каже, ще в місті лишився. Що це значиться? Чому йому в місті лишатися? І як йому тепер самому в таку шаругу їхати? Господи! І чого це на мене такі страхи нападають? Щось мов кліщами за серце тисне, мов гадина ссе» [3]. Почувши брязкіт нашийників, вона радіє приїздові чоловіка: «Ах, їде, їде! Ну, прецінь! Господи, тобі слава! *(Одягається у кожух, бере хустку і зав'язує голову)*. Треба йти коні випрягати, бо він певно перемерз» [4].

На основі здорових родинних селянських традицій Анна твердо оберігає сімейну честь перед людьми. Чекаючи на чоловіка, вона все зробила по господарству: коням води приготувала, ще й «трохи сировиці до води

---

[1] М. Возняк, До історії тексту «Украдене щастя» Франка, «Радянський Львів», 1945, № 2—3, стор. 48.

[2] Там же.

[3] Там же, стор. 51.

[4] Там же.

полила» і їсти приготувала, «по гарцеві вівса та й січки нарізала у заступника на машині, ну та й сіна поза драбину понапихала». Миколі вечерю приготувала вже давним-давно. Анна більше дбає про свого Миколу, ніж її язиката сусідка Настя, що у відсутність чоловіка прийшла теревенити, зовсім не виявляючи занепокоєння через його запізнення. Скріпивши серце, Анна не хоче навіть згадувати про минуле. На улесливі домагання сусідки Насті — розказати про колишнє життя-буття — вона категорично завляє: «Ет, покиньмо ми, кумо, тоту розмову. Нам з тобою ніщо не прийде, що в мене було, а мені, може, не годиться про те говорити» [1].

Звістка про те, що Михайло Гурман об'явився і розпитував про неї, перелякала Анну. Тривожно забилося її серце більше з жаху від того, що вона зламала дівочу присягу: «Адже ж я тому Михайлові клялася, присягала, що радше в могилу піду, ніж з ким іншим до шлюбу стану. А тепер!.. Він по мою душу прийшов» [2]. Анна не хоче зустрічатися з Михайлом: «Ні, ні, ні! Не говоріть мені нічого! Не хочу чути про нього, не хочу бачити його... ...Забути треба...» [3] А в рукописному варіанті Франко ще й такі слова вкладав у її уста: «Ну, що ж, нехай буде, що мені тепер до нього, що йому до мене. Для мене він умер, давно вмер... Чень бог дасть, що й не побачу його ніколи. Бо й що нам бачиться, коли ми вмерли одно для одного» (розрядка моя.— *Я. Б.*).

Анна як порядна дружина розуміє свої родинні обов'язки і моральну силу присяги, даної чоловікові. «В мене є чоловік, шлюбний. Я йому присягала і йому додержу віри» [4], закінчує вона свої схвильовані роздуми, як колись героїня Пушкіна.

І знову доречно нагадати, що так само звірялась Варварі Катерина: «Обманювати я не вмію, приховати нічого не можу». На слова Варвари про те, що Борис «кланятись... наказав», Катерина відповіла: «Не говори мені про нього, зроби ласку, не говори! Я його й знати не хочу! Я буду мужа любити. Тишо, голубчику мій, ні на кого тебе не зміняю!» (Дія II, ява II).

---

[1] М. Возняк, До історії тексту «Украдене щастя» Франка, «Радянський Львів», 1945, № 2—3, стор. 50.
[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 97.
[3] Там же.
[4] Там же, стор. 98—99.

Коли приїхав Микола, Анна заклопотано метнулася поратися коло коней, а потім роззула чоловіка з «костомах», обмила теплою водою його скривавлене лице. Уже з відносин подружжя Задорожних в першій дії (ява V) видно, що Анна — дружина з владним характером і звикла, щоб Микола прислухався до її порад.

Дуже злякалась вона, коли вперше побачила у своїй хаті жандарма — Михайла, але знайшла в собі сили стримано привітатися: «Як ся маєте, пане шандар?»[1] Залишившись удвох з колишнім коханим, Анна заплакала, пригадавши минуле, проте її поведінка свідчить про високе розуміння нею родинної честі.

«Жандарм *(радісно)*. Що? Значить, ти не забула мене? Любиш мене ще, Анно?

Анна *(з переляком відпихає його від себе)*. Мовчи, мовчи! Що ти говориш? Не смій до мене так говорити. Я шлюбна жінка, я чоловіка маю.

Жандарм. Е, що такий чоловік! Нині є, а завтра може не бути.

Анна. Як то? Що се значить? Що ти говориш?

Жандарм. Нічого. Так собі. Але якби його не було, то ти...

Анна. Мовчи! Мовчи! Не говори! І про чоловіка мого не смій думати нічого злого!

Жандарм. Ет, говори собі! Це ми вже побачимо. Що я про нього думаю, то моя річ.

Анна *(бере його за рам'я)*. Михайле, що ти думаєш, скажи мені?

Жандарм. Дай мені спокій! Завтра побачиш!

Анна. Завтра? Значить, є щось? Ти щось задумав? Щось страшне? О, так! Бачу се по твоїх очах! Чула се з твого голосу, коли ти розпитував його про ті шрами. О, я знаю тебе, в тебе кам'яне серце! Я не буду просити тебе, щоб ти змилувався над нами, не погубляв нас. Одно тільки тобі скажу, що двоє невинних людей візьмеш на душу!

Жандарм. Я маю в бозі надію, ані одного не візьму. Але те одно тобі скажу, що твій чоловік був би дуже добре зробив, коли б був нині дома сидів і не їздив на заробок.

Анна. Звір ти, звір лютий! Наострився пожерти нас і тепер думаєш, що найшов притоку. Але бог тебе покарає, тяжко покарає!

Жандарм *(сміється)*. Ха-ха-ха!..

Анна. Чого ти хочеш від мене? Чого прийшов у сі сторони?»[2]

Вранці другого дня (дія II, ява II) Анна, відповідаючи сама собі на питання, чи дуже любила Михайла, каже: «...А може, більше боялася його, ніж любила». І тут же пояснює причини колишнього страху перед ним: «У, сила

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 103.
[2] Там же, стор. 106—107.

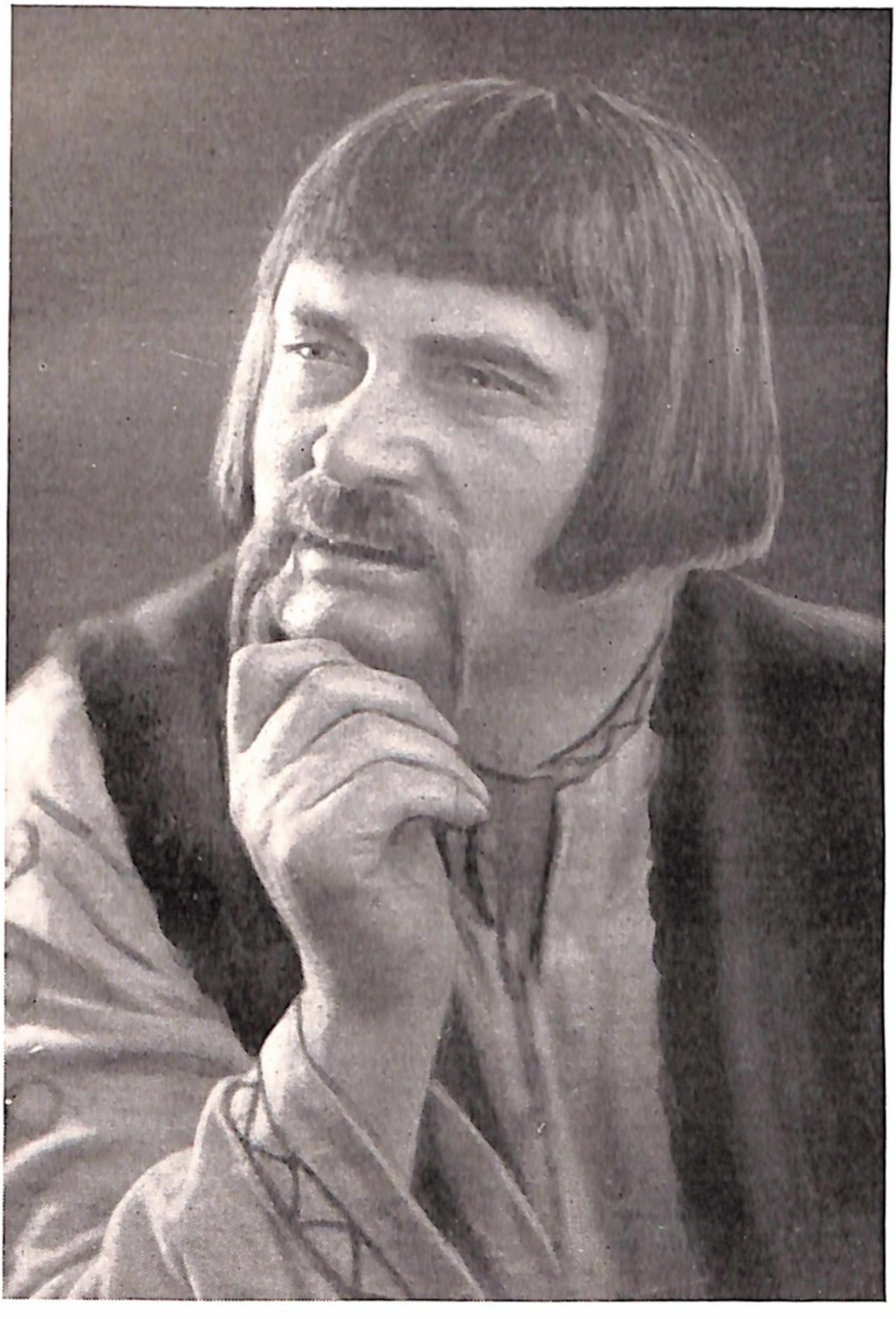
у нього! Вола за роги хопить та й на землю кине... Самим поглядом, здається, наскрізь тебе прошибає, мов розпаленим дротом»[1]. Тому поява жандарма викликає в неї не приємні спогади про минуле, а страх перед майбутнім. Анна знає, що в Михайла «кам'яне серце», що він «звір лютий», «наострився пожерти» їх. Вона зовсім не думає про відновлення колишнього кохання, а вся істота її занепокоєна тим, щоб Михайло не заподіяв якогось лиха її сім'ї. «Ох, та й боюсь я його тепер,— каже вона.— Боюсь, як найтяжчого ворога! І певно, що як він на нас завзявся, то зітре нас на порох, знищить, зруйнує. Бо хіба ж мій чоловік зможе з ним боротися?»[2]

Коли передчуття страшної біди збулося — жандарм закував Миколу,— Анна просить жандарма «змилуватися над ними», бо напасть на Миколу вона сприймає як нещастя і для неї, для сім'ї. Вона протиставляє жандармові себе і Миколу як подружню пару, як щось єдине. Анна «кидається перед ним на коліна», благаючи помилувати Миколу: «він нічого не винен!.. Клянусь тобі, він не винен!»[3] — благає вона. — ...Ні. Ніколи. Він такий добрий, він хробака дармо не розтопче, не то щоб чоловіка вбив!» заступається за чоловіка Анна. Але жандарм зневажив її мольби. Миколу повели... Анна «хоче кинутися до дверей і зупиняється, хапає себе за голову, відтак ламає руки»[4]. Цією ремаркою Франко підкреслює ту величезну трагедію, що відбувається в душі Анни. Вона почуває себе нещасною, обкраденою. «Ангели божі», що уві сні «понад хатою перелетіли»[5], знову занесли диявола-жандарма, який розбив сім'ю.

У V яві II дії відбувається психологічний поєдинок між Анною і жандармом-насильником. Певний своєї сили, користуючись необмеженою владою на селі, жандарм гіпнотизує перелякану Анну, домагаючись признання в любові. Анна силкується не підпасти під його волю, відповідаючи, що не любить його. «Ні, ні, не люблю! — ще спроможна вона сказати тремтячи.— Ти страшний! Не люблю!.. Михайле! Братчику мій, не муч мене! Коли отак впираєш у мене свої очі, то мені так важко, так страшно! Сама не

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 111.
[2] Там же.
[3] Там же, стор. 114.
[4] Там же, стор. 117.
[5] Там же.



Народний артист СРСР Б. Романицький — Микола Задорожний («Украдене щастя» в Львівському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, 1949).

своя стаю»[1]. Але далі вона втрачає свою волю і майже механічно повторює за ним його вимоги, даючи бажані йому обіцянки. Анна до кінця дії так і не прийшла до пам'яті, як показують слова жандарма, звернені до неї: «Ну, продрухайся! Що се ти мов крізь сон говориш? (*Потрясає її за плечі*)». Але Анна приголомшено «з заломаними руками стоїть мовчки коло печі»[2].

Поведінка Анни в двох перших діях є зразком вірності і відданості дружини своєму чоловікові, зразком порядності, властивої простій трудящій жінці. Оскільки це залежало від неї, від її розуму і волі, вона твердо додержувала свого слова, даного при шлюбі чоловікові. Не вина її, а біда, що жандарм-насильник зламав її опір, підкорив своїй силі й волі, розворушивши давні, припорошені забуттям, почуття.

Анна дала Михайлові слово бути його коханою, на що жандарм з погрозою сказав їй: «Пам'ятай же! Держу тебе за слово. А як і тепер мене одуриш, то горе тобі! Я страшно пімщуся на тобі й на нім»[3].

Таким чином, втративши свою волю, Анна здалася на волю жандарма, заплямувавши добре ім'я одруженої жінки. Колишнім почуттям Анни жандарм дав вихід, і з цього моменту починається, як їй здається, щастя, а насправді—її падіння у прірву: вона у всьому кориться грізному окрикові жандарма, ворога її безвинного чоловіка.

Зміна в житті Анни сталася так несподівано, що вона ніяк не може позбутися болісного страху перед людським поговором. Вже минуло з півроку, як вона зійшлася з жандармом, а почуває себе вона перед людьми усе ще дуже незручно (дія III). Неприязні погляди, гострі слова осуду бентежать Анну. Вона ще не втратила почуття сорому й совісті, а тому не осмілюється показуватися в парі з жандармом, бо «люди ззираються». Їй «стидно, лице лупається», вона соромиться, що про неї «шепчуть, пальцями показують»[4], їй хоч крізь землю провалитися. Витягнена жандармом перед люди, Анна благає його не глумитися з неї. На грізний окрик Михайла танцювати з ним

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 115.
[2] Там же, стор. 116.
[3] Там же.
[4] Там же, стор. 124

вона з жахом питається: «Тут? При всіх?» Жандарм наказує: «Ані слова більше!»—І Анна, шепочучи «Господи, додай мені сили!» [1], змушена коритися його волі. Подавши руку жандармові, вона наближається з ним до людей і йде в танець. Неждана поява Миколи викликає з її уст вигук переляку: «Господи! Пропала я!»

Минуло з тиждень позасценічного життя в хаті Задорожних. У четвертій дії бачимо Анну вже зовсім іншою, ніби переродженою. Тепер уже внутрішня боротьба між обов'язком дружини, сором перед людьми і любов'ю до жандарма закінчилися. Взаємини Анни з жандармом у четвертій і п'ятій дії показують, що вже ніщо не в силі спинити нестримної бурхливої стихії її почуттів. Ніби пробуджена, Анна відчула своє природне право на радість життя. Пишна пристрасть ожила, забуяла, і тільки вона тепер керує вчинками, поведінкою і думками жінки.

Усе село й Микола вже давно знають про незаконну любов Анни, а сама вона вперше признається собі в цьому в чудовому ліричному монолозі, що розпочинає четверту дію. Монолог виявляє красу й силу жіночого поетичного серця, здатність на самопожертву в ім'я любові. Сьомий день не бачила Анна жандарма і, згадуючи про нього, відчуває, що боїться його, але жити без нього не може:

«І чим страшніший, чим остріше до мене говорить, тим, здається, я більше люблю його, — признається Анна. — Вся тремчу, а так і здається, що тону в нім, роблюсь частиною його. І нема у мене тоді своєї волі, ані своєї думки, ані сили, ані застанови, нічого. Все мені тоді байдуже, все готова віддати йому, кинути в болото, коли він того схоче!..

Та й чи ж не віддала я йому все, все, що може віддати жінка любому чоловікові? Навіть душу свою, честь жіночу, свою добру славу. Присягу для нього зломала. Сама себе на людський посміх віддала. Ну, і що ж! Мені байдуже! Він для мене все: і світ, і люди, і честь і присяга» [2].

Анна не пошкодувала віддати себе на людський посміх, вона перебуває в такому психологічному стані, що

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 124.
[2] Там же, стор. 129.

може кинути виклик суспільству, піднестися над ним,— вона хоче жити тільки по любові і про це відверто заявляє навіть своєму чоловікові (ява III). Її зовсім не обходять думки і розмови про неї людей. «Та що се мене обходить? Я тепер спокійна, нічого не боюся; ні про що не думаю, нічого не знаю, тілько тебе одного»[1], заявляє вона Михайлові, сама його цілуючи. Замість властивої їй сором'язливості в неї з'явилась своєрідна зухвалість: «Знаєш,— каже вона,— давніше я, здається, була б умерла зі стиду, якби була подумала навіть, що яко шлюбна жінка можу так цілувати другого. А тепер? *(цілує його без пам'яті)*. Любий мій. Тепер у мене ані крихіточки ніякого неспокою, ніякого сорому нема!»[2] Про поведінку і характер Анни, як вони проявляються у четвертій і п'ятій діях, цілком можна сказати словами І. Франка, що стосуються Николайкової жінки з «Пісні про шандаря»: «Жінка ломить шлюб церковний і віддається «шандареві» одверто, прилюдно.

...І як то звичайно буває, що заборонена любов найсильніша, так само діється і тут. Для неї все міститься в тій любові, поза нею вона нічого не бачить: ні дому, ні мужа, ні прочого світа. Задля своєї любові вона рішається на найбільшу жертву, яку тільки може принести женщина — на неславу, на прилюдну нечесть. Вона не вагується показати перед всіми людьми свою любов...»[3]

Аналогічно поводить себе на таємному побаченні з Борисом під час від'їзду чоловіка з дому й Аннина посестра Катерина:

«Ну, як же ти не згубив мене, коли я, кинувши дім, уночі йду до тебе», говорить вона.

Борис. Ваша воля була на те.

Катерина. Немає в мене волі. Була б у мене своя воля, не пішла б я до тебе... Твоя тепер воля наді мною, хіба ти не бачиш! *(Кидається йому на шию)*.

Борис (*обіймає Катерину*). Життя моє!

Катерина. Знаєш що? Тепер мені вмерти раптом схотілось.

Борис. Навіщо вмирати, коли нам жити так любо.

Катерина. Ні, мені не жить! Вже я знаю, що не жить... Чого мене жаліти, ніхто не винен,— сама на те пішла. Не жалій, губи мене! Хай усі знають, хай усі бачать, що я роблю! *(Обіймає Бориса)*.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 130.
[2] Там же
[3] Іван Франко, Жіноча неволя в руських піснях народних, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 88.

Коли я для тебе гріха не побоялась, чи ж побоюсь я людського суда?.. Як побачила тебе, так уже не своя стала. З першого ж разу, здається, коли б ти поманив мене, я б і пішла за тобою; піди ти хоч на край світу, я б усе йшла за тобою і не озирнулася би» (Дія III, сцена II, ява III). (Розрядка моя — *Я. Б.*).

Справедливість вимагає відзначити, що через своє засліплення жандармом, Анна зловживала безмежною добротою Миколи. Після повернення його з тюрми Анна стала вкрай визивною і навіть знахабнілою. Жандармові вона заявляє, що «луче б був гнив собі в криміналі»[1] її чоловік. Всупереч бажанню Миколи Анна випиває чарку не за його, а за жандармове здоров'я[2] і не тільки не противиться тому, що жандарм випхав з хати на ніч чоловіка, а навіть не відчуває сорому[3], залишаючись з коханцем удвох. Така разюча зміна в характері й поведінці простої селянської жінки є, безумовно, наслідком негативного впливу гулящого жандарма.

Незважаючи на безборонну й беззастережну любов, Анна не стала щасливою, вона відчуває приреченість свого щастя, тремтить, боячись втратити його, хоч і розуміє, що її взаємини з жандармом ненормальні і довго так тривати не можуть. Анна занепокоєна майбутнім: «Що буде з нами? — питає вона Михайла. — До чого воно дійде? Чим воно скінчиться?»[4] Трагедія Анни не лише в тому, що вона заміжня, а ще більше в тому, що Михайло не вартий її сильного і красивого почуття. Трагедія Анни в її помилці. Духовно спустошений жандарм навіть не прагне унормувати якось свої взаємини з нею. «Жий та дихай, доки жиєш», заявляє він їй на ці болючі й тривожні питання. Становище Анни важке, а головне — безперспективне. Зламавши церковний шлюб, прагнучи особистого щастя, вона зайшла у безвихідь, з якої вивів лише Миколин удар сокирою.

Іван Франко прагнув створити в драмі образ жінки-протестантки. Про це переконливо свідчить перший варіант твору, в якому Анна проявляє велику енергійність, наполегливість, вольовість. Вона змусила Миколу присяг-

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 130.
[2] Там же, стор. 133.
[3] Там же, стор. 135.
[4] Там же.

нути над трупом забитого жандарма в тому, що він усе робитиме, як вона накаже. Після присяги заявила: «...Слухай же, Миколо, що я тобі скажу. Я візьму це вбивство на себе»[1]. Потім, коли Микола не погоджується, вона *«впадає в лють, хапає його за плечі й витручує за двері»*. Тумане! Іди і кричи гвалту, щоб люди збіглися. Розумієш? А потому мовчи як стовп»[2].

Коли надійшли селяни й війт як представник влади, Анна всім голосно і рішуче заявила: «Я вбила шандаря.

Війт. Ти?

Анна (*оживляється*). Ну, та певно, що не жаден з вас. Ви лиш вмієте при келишку роздебеньдювати та охати: ганьба, стид у цілій громаді, публіка, образа божа! Не бійтеся, я знаю, ви мене хотіли до своєї ради позивати, що вам село поганю! А він як тільки показався, то ви всі перед ним такі були маленькі, такі чемненькі! О, ви смілі, коли з бабою справа, але як з правдивим чоловіком, то вас нема дома! Так ось же вам. Маєте тепер віз і перевіз. Позбудетеся і ганьби, і публіки, і страху»[3].

Свідома своєї моральної переваги над слабодухими сусідами, Анна виступає у першому варіанті обвинувачем селян в їхній лякливості перед жандармом як представником влади. Крізь стримувані сльози в її дзвінкому голосі звучить ненависть до всіх і всього, що позбавляє людину права на щастя в житті. Великі почуття, що сповнюють серце Анни, однаково сильні і в любові і в ненависті.

Таким чином, Анна виступає не лише страдницею, жертвою «темного царства» австро-угорської монархії, а й жінкою, яка протестує проти рабського принизливого становища, жінкою, яка вимагає права на особисте щастя. Саме вольовість і мужність жінки-героїні, виявлені нею в останній сцені, не сподобались конкурсній комісії, яка вбачала в поведінці Анни «радикалізм», і настирливо домагалась, щоб драматург надав образові більше пасивності й мелодраматизму.

Як і великі російські просвітителі — Бєлінський, Чернишевський і Добролюбов,— Франко в своїх творах, і

---

[1] М. Возняк, До історії тексту «Украдене щастя» Франка, «Радянський Львів», стор. 52.

[2] Там же, стор. 53.

[3] Там же.

саме образом Анни, показує, що нещастя, приниження і безправність жінки зумовлені капіталістичними відносинами, пануючим в австро-угорській монархії режимом гноблення, насильства й темноти.

У галереї позитивних образів жінок, створених Іваном Франком, драматичний образ Анни відзначається здоровим розумом, сильною волею в поєднанні з поетичною жіночністю, що ріднить його не лише з Катериною, а й з Анною Кареніною, яку назвав І. Франко «піонеркою майбутнього».

Зважаючи на суперечливе трактування образу жандарма в критиці й на сцені, необхідно з'ясувати творчий задум драматурга й проаналізувати текст п'єси. Щоб заперечити розуміння образу жандарма як нещасної людини і охарактеризувати його як конкретного соціального злочинця щодо Миколи та інших селян і навіть щодо Анни, варто навести факти, які проллють світло на становище і фактичні права жандармів у колишній австрійській імперії. З цією метою ми використали, крім надрукованого тексту драми «Украдене щастя», і рукописний варіант, а також деякі прозові й поетичні твори Івана Франка, в яких зустрічаються персонажі жандармів.

В «конституційній» австрійській імперії жандармерія займала привілейоване становище, і фактично ніякі писані закони не обмежували її прав і поля «діяльності» по відношенню до трудового народу, який був беззахисний перед лицем жандарма, війта, урядовця, шинкаря. Вірні «цісарські слуги» — жандарми, користуючись своїм безкарним становищем, збиткувалися над народом, особливо над бідним селянством.

Газета «Хлібороб» писала, що 19 листопада в м. Городочці на вулиці заарештовано селянина Дербавку. «Мотивом того арештування була... та обставина, що Дербавка трохи гарячіше, як інші, відчував кривду людську і колись може заголосно, як для наших жандармів, о тім розказав. Підозріваючи, отже, тільки, що він може... при маючімся відбутті виборів агітувати, заарештовано невинніcінького чоловіка». Газета наводить ще сім вражаючих фактів збиткування жандармів над людьми: били заарештованих селян немилосердно, хижо. «Тоді на постерунку в Жаб'єму — побито... жінку... Параску так сильно, що...

довго опісля хворіла, а жінці Марії Янішевській... крім ран, котрі позіставалися від сковання кайданами, викручено палець. Василь Остафійчук — 15-літній хлопець... — став внаслідок побиття малоумним... Ілько Янішевський був теж сильно побитий, що коли лікар його оглянув через два тижні після арешту, то він мав плечі ще не загоєні» [1].

Кореспондент газети обурюється з зухвалих жандармів, які говорять, що «ми заарештовуємо, кого нам подобається, а най суд увільняє, то нас нічого не обходить». В польському політично-суспільному і літературному тижневику «Монітор» зафіксовано багато фактів нелюдських катувань жандармами людей і то не лише окремих осіб, а часто цілої громади» [2].

Безборонно зловживаючи своїм становищем, жандарми домагалися від селянок співжиття з ними і з цією метою навіть заарештовували їх.

У «Моніторі» за 1896 р., № 48 читаємо про такий факт: «Інспектор тернопільської поліції Скульський вийшов рано на город і приглядався до наймичок і кухарок, які бігли ранком на базар. Коли яка подобалася йому, він спочатку по-добру схиляв її до «любовних чемностей», а як не вдавалось, то він висилав поліцаїв, які забирали її в поліцію. Тоді він з тріумфом заявляв, що їй треба повіритись у лікаря. В такий спосіб виставляє дівчину на посміх. Не дивно, — закінчує дописувач, — що тернопільська поліція, маючи такий приклад інспектора поліції, є пострахом людей в Тернополі».

В цьому ж тижневику за 1900 р. № 13 дописувач розповідав про безчинства тернопільського інспектора Качновського, який також часто «висилав поліцаїв на полювання за прислужницями і дівчатами «непротокольованими».

Можна було б помножити число безчинств жандармерії, але й наведених прикладів досить, щоб зробити пере-

---

[1] «Хлібороб», Письмо політичне, літературне і наукове, для руських селян і міщан, Коломия, 1 травня 1892 р., ч. 9, стор. 67—70. Див. також промову посла Окуневського, виголошену на 21 засіданні сейму «О поведенню жандармерії», «Діло», 27 березня 1892 р.

[2] Див. «Монітор» за 1895 р. 28 грудня; 1896 р. 1 березня; 1896 р. 30 березня; 1897 р. 23 березня; 1897 р. 1 травня; 1897 р. 23 грудня; 1899 р. 5 березня; 1900 р. 25 березня; 1900 р. 28 жовтня; 1902 р. 11 травня та інші числа.

конливий висновок про негативний, деморалізуючий вплив «цісарських слуг» на народ. Правда, в тодішній пресі не так часто висвітлювались подібні факти з цілком зрозумілих цензурних причин. Відобразила ці явища і увічнила їх для історії усна народна творчість, зокрема народна «Пісня про шандаря». Розбещеність жандармів була такою очевидною, що коли цей «наглядач порядку» наближався до села, то чоловіки жартома говорили жінкам: «ховайтеся, бо он уже йде когут на вас».

Знаючи, яким дошкульним для людей було знущання численних «цісарських слуг», Іван Франко відобразив у своїх творах галерею поліцейських, жандармів і тюремників, силою художнього слова яскраво змалював їхню хижість та безсердечність.

У 1882 році в одному з листів Іван Франко писав, що хоче надрукувати в «Світі» оповідання «Цигани» — «образок того осадного положення, в якім держать народ жандарми». Як відомо, в цьому оповіданні показаний хижий жандарм, який, бажаючи вислужитись перед своїм начальством, переслідує бідних циган і доводить цілі родини до голодної і холодної смерті» [1].

В автобіографічному оповіданні «Злісний Сидір» [2] Франко згадує, як «між двома жандармами скутий ланцюгом навхрест, окровавлений на лиці й руках» ішов Сидір. Малому Франкові стало «жаль того чоловіка» так, що він «туй-таки розплакався наголос і почав кликати його по ім'ю:

— Сидіре, Сидіре, а вам що зробили?»

За співчуття до заарештованого, як пише Франко, «в тій хвилі один шандар штуркнув мене кулаком у груди так міцно, що я лиш раз йойкнув і був би в тій хвилі впав під ноги людям, якби якась жінка не була мене підхопила на руки та винесла з товпи, пустивши за нелюдським шандарем найдосадніше прокляття, на яке тілько її голова здобулася».

З вражаючою силою правди розповів Франко в оповіданні «До світла» про знущання жандармів над юнаком Йоськом.

У повісті «Лель і Полель» садист-жандарм з насолодою знущається з хлопчиків, б'ючи їх ключами. «Пан керкер-

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. II, стор. 27.
[2] Там же, т. IV, стор. 463—475.

майстер» — начальник тюрми — з повісті «Івась Новітний» любив бавитися тривогою заарештованих людей, смакувати, дивлячись на їхні судорожні рухи уст і пальців. Він мало не до смерті залякав нещасну жертву — Івася Новітного. У цьому ж творі показано зловісну постать тюремного «пана ключника» Панила, «котрому військова субординація в'їлася в тіло й кості. Кождого арештанта він уважав за свого особистого ворога, котрий вічно старається скривати перед ним якісь тайні, небезпечні замисли...» [1]

Змальовуючи в повісті «Борислав сміється» передранковий пейзаж передмістя Дрогобича, Франко на запорошеній шосейній дорозі, поміж мужицькими драбинними возами, побачив, як пройшов «жандарм з блискучим багнетом, женучи перед собою закутого в ланцюги якогось напівголого, закривавленого чоловіка».

Усі ці образи є переконливими актами звинувачення австрійській габсбурзькій монархії, з її «свинською» конституцією і цісарськими слугами, що знущалися з народу.

Передруковуючи частину тюремних оповідань в 1902 році в збірці «Панталаха і інші оповідання», Іван Франко в передмові писав: «...Епізоди тюремного життя, оповідані тут, певно в значній мірі належать уже до історії; се остатні сліди старих, доконституційних відносин... Я передав ті епізоди, не мудруючи та не вдаючися в ніяке філософованнє про їх значіннє. Нехай їх фактична основа говорить сама за себе.

Жорстокі часи та обставини, — продовжує Франко, — плодили жорстоких людей. Та накілько всі ті жорстокості тепер уже tempi passati [2] сумна та страшна казка, а не дійсність? Сього я не беруся рішати, та події остатніх днів, бунт в'язнів у Бригідках [3] і те, що про його причини дійшло до прилюдної відомості, свідчить, що давнє лихо не зовсім іще минуло» [4].

У багатьох своїх творах Франко виставляє на суд народу й історії галерею образів соціальних злочинців, серед яких «слуги цісарські» посідають не останнє місце. Про них Панталаха з однойменного оповідання каже: «Скажи

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. II, К., 1950, стор. 485.

[2] Минулі часи.

[3] Тюрма у Львові.

[4] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. II, К., 1950, стор. 422.

краще: коли раз нанявся за пса, то мушу бути псом від ніг до голови».

Звертаючись у «Тюремних сонетах» до «цісарських слуг»—ключників і тюремних дозорців,—Франко говорить:

Ви продали себе в кати й на муки.
За 300 гульденів річної плати
Готові з друга, брата шкуру драти,
Як лиш він тут попадесь вам у руки [1].

Отже, в прозових і поетичних художніх творах Франко змальовує жандармів як безсердечних і свавільних урядових начальників.

В публіцистично-критичному аналізі «Пісні про шандаря» Франко сам з граничною ясністю дав повну характеристику жандарма як наскрізь бездушної людини, зіпсованої соціальними умовами.

«Шандар, — пише він, — показується нам чоловіком справді зопсованим і ледачим. Він попросту хвалиться своєю добичею, хвалиться тою безграничною любвою Николайової жінки, котрої він не варт. Він прилюдно, в церкві називає її своєю любкою, веде її за руку поміж народ, немов щоби всім у очі показати: «бачите самі, яка вона!» І коли їй ми поклали се великим геройством, що так безоглядно і безповоротно віддалася своїй любові, пішла за покликом свого серця, то шандареві те прилюдне величання своєю здобичею, те глупе, жорстоке і непотрібне волочення відданої йому всім серцем женщини по калюжі ганьби і неслави людської мусимо покласти великим проступком, уважати знаком холодної безсердечності і великого морального зопсуття. Він, очевидно, зовсім не любить її, а тільки визискує її любов, — інакше прецінь він би самовільно і самовладно не вимагав і не приймав від неї такої великої і тяжкої жертви, він би не причинював їй стільки пониження і муки, скільки мусило їй причинити його поступовання. Народна пісня не без умислу зробила його шандарем (сам факт, на котрім запевно основана пісня, не має

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. X, К., 1950, стор. 155.

тут для нас ніякого значення), т. є. чоловіком з а й ш л и м, м о ж е, й і н ш о ї н а р о д н о с т і, чоловіком, котрого виховала касарня, в котрім вистудила серце військова дисципліна, а котрого, може, з д е м о р а л і з у в а л а ш и р о к а в л а с т ь і б е з к а р н і с т ь, яку мають ж а н д а р м и н а д с і л ь с ь к и м н а р о д о м. Звичайний, простий парубок, хоч і який, не зробив би чогось подібного. На то треба зовсім виломатися з тих традицій, відчужитися від тої атмосфери старих звичаїв і саморідної моральності, серед яких живе і виростає кожна дитина на селі. Тож коли ш а н д а р в п і с н і г и н е в і д с о к и р и о б е з ч е щ е н о г о Н и к о л а я (пісня про його смерть не згадує й словом, як про річ маловажну або таку, котра розуміється сама собою!) м и н е ж а л і є м о з а н и м і ч у є м о, щ о о д н о г о л е д а ч о г о ч о л о в і к а н а с в і т і м е н ш е с т а л о... З н а ч и т ь, в и н а ш а н д а р я н е в й о г о н е з а к о н н і й л ю б о в і, а л е в й о г о в л а с н і й б е з с е р д е ч н о с т і і з о п с о в а н о с т і, — ними він позбавив себе життя і нашої симпатії»[1]. (Розрядка моя — *Я. Б.*).

Ця ж виразно негативна характеристика жандарма з народної пісні дана і в п'єсі «Украдене щастя», в якій він змальований як уже сформований характер, що в різних ситуаціях і колізіях демонструє одну рису своєї вдачі за одною, створюючи ланцюг злочинів...

У «Пісні про шандаря» жандармові приділено 15 рядків. З них довідуємось, що підпилий жандарм з Делятина прийшов у село, зайшов у церкву і під час відправи служби прочитав «апостола», потім узяв за руку свою коханку і пішов на торговицю. Кінець пісні сповіщає, що «уже шандар тиждень гниє» після розправи над ним Николайка.

У драмі образ жандарма значно ускладнено, художньо домислено, збагачено, розширено його досценічну біографію.

У минулому Михайло Гурман був сільським парубком, удовиним сином, одинаком, що не знав впину своїм примхам, бо, як каже народне прислів'я, «син одинак — як не злодій, то пияк»[2]. Правдивість такого припущення

[1] І в а н Ф р а н к о, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 90—91.

[2] І в а н Ф р а н к о, Галицько-руські народні приповідки, т. II, стор. 469.

підтверджує Микола, який пам'ятає його в селі, як «урвителя», «забіяку» і «збиточника». Сам Михайло схильний себе характеризувати в минулому як «чесного, мо[illegible]трохи загарячого» юнака, який «кривди не любив, неправди не міг знести» [1]. Людина твердого характеру, «кам'яного серця», він справді з-під землі вирвав би те, що вважав своїм по праву. Його сильна любов до Анни «була... одиноким, найдорожчим скарбом, вона могла би була з мене зробити доброго, порядного чоловіка» [2]; зважмо: «могла би була зробити доброго чоловіка». Але двоє закоханих силоміць були розлучені, бо Аннині брати «Михайла боялися, щоб не відібрав від них... спадщини».

Обманом відданий в австрійську армію, відому на цілий світ своїм нелюдським ставленням до солдатів [3], Михайло уперше познайомився з «культурою» у вигляді солдатської казарми та вахмістерського окрику й кулака. Злий, з вистудженим військовою казармою серцем, повернувся він у село і, довідавшись, що Анна вийшла заміж, розлютувався: «Я був би вбив тебе, коли б ти була де близько,— заявив він при зустрічі Анні.— Я цілими днями бігав, мов одурілий, по полю і кляв тебе, просив на тебе у бога найтяжчої кари, найстрашнішого лиха» [4]. Спродавши грунт, хату, Гурман поступив у жандармерію і три роки на кордоні «пачкарів ловив, а отсе пару неділь тому перенесли» його в цей повіт.

Така досценічна біографія жандарма. Після того як його «в війську промуштрували та по босняцьких горах прогонили, та на шандарській службі підгартували» [5], тобто, коли цісарська військова казарма та безкарне жандармське право остаточно виховали з нього відданого слугу австро-угорської монархії, з'являється він уперше на сцені.

Кривди, заподіяні Гурманові в досценічний період його життя в селі, негативний вплив воєнної казарми та жандармської служби логічно вмотивовують його жорстокі вчинки, заподіяні ним тепер, в час дії п'єси, але не знімають з нього вини за них. Саме він, жандарм, є конкретною конфліктуючою силою в драмі «Украдене щастя»,

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 143.
[2] Там же.
[3] Див. оповідання І. Франка «Два приятелі», поезію «Хлібороб» тощо.
[4] Там же, стор. 106.
[5] Там же, стор. 108.

саме з появою його особи на сцені розпочинається швидкий напружений розвиток драматичної дії.

У зіткненні двох соціальних антиподів — жандарма і селянина-бідняка — зовні перевага на боці Михайла. Він представник цісарської влади, «цісарський слуга», в доброму «цісарському мундирі», при зброї. Собою він молодий, здоровий, ставний, з вродливим лицем і бистрим проймаючим поглядом, що виявляє сміливість і палку вдачу. Поряд із ним підстаркуватий і прибитий неволею бідолашний Микола видається дуже непоказним. Та в розгортанні драматичного сюжету Микола розкриває високі зразки самобутньої моральності й благородства, виростаючи в кінці драми у величний образ месника за свої кривди, а Михайло до кінця виявляє свою жандармську жорстокість і підступність, егоїзм та душевне убозтво. У ставленні до Миколи він протягом усієї п'єси виявляє владність і сваволю, жорстокість, нахабство. Зайшовши в хату пізньої години як гість, він віроломно вирішив підкорити собі Анну, а Миколу зовсім усунути з дороги. З цією метою він, за допомогою війта, зводить наклеп на Миколу, заарештовує і відправляє його в тюрму.

Уже при першій зустрічі він виявляє свою нову професіональну рису — жандармську хижість і підозрілу допитливість, розмовляє і з Миколою і з Анною недомовками, напівзагадками. На запитання Миколи, звідки він з'явився у їхньому краї, жандарм сміючись говорить: «Адже ж я небіжчик. Не віриш, Миколо? Я вмерлий! Я з гробу приходжу.

...Ти думаєш, що я жартую? Ану, на, доторкнися мене!.. Знаєш, Миколо, пощо я прийшов?.. По твою душу!.. Ха-ха-ха» [1].

Він починає випитувати його про скривавлені сліди на обличчі і в уяві своїй снує плетиво для пастки, щоб у неї заплутати бідолашного чоловіка (дія I, ява VI). А коли одна, білими нитками зшита, кримінальна справа на Миколу зірвалася, він докладає сил, щоб зготувати нові наклепи, а Миколі лицемірно заявляє, щоб той йому подякував, бо він «таки віднайшов правдивого убійцю»... «Коштувало се мене труду,— каже жандарм,— то певно. Був чоловік і в такім, що мало сам головою не наложив, ну, але, знаєш, як я тебе арештував, то так мене щось

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 103.

коло серця почало нудити. Все мені здавалося, що ти не винен і будеш думати, що я тебе доброхіть у біду ввалив. І я не міг спочити, поки не натрапив на слід убійників» [1]. Його нахабству і сваволі немає меж. У Миколиній хаті він, п'яний, поводить себе, як бандит, б'ючи господаря по голові, заявляючи, що «се йому не пошкодить. Трохи свічки в очах стали, але се байка. Протверезиться швидко» [2]. На прохання Миколи залишити хату жандарм цинічно заявляє: «Отже, не вступлюся. Тут і заночую...» [3]. «Страшний як кат», він, використовуючи своє становище, тероризує Миколу, залякує його можливістю другого арешту.

До народу він ставиться презирливо, не зважає на його погляди, кричить і лає молодь, погрожує Миколиним сусідам. Усі свої злочини жандарм чинить, використовуючи своє службове становище. Цісарська служба його морально не обтяжує, навпаки, він бравірує нею. Його ненавидить і боїться народ. Селянська молодь відмовляється з ним танцювати, а Бабич заявляє; «що [він] в цілім селі соблазнь робить, сором на цілу громаду» [4]. Жінки його бояться. «А найстрашніший,—каже одна з них,— як усміхається. Так ті зубищі білі та великі виставить, що здається чоловікові, ось-ось укусить» [5].

Найповніше Гурман як жандарм-насильник виявляє себе у ставленні до Анни. Цілком слушно зауважив Франко у своєму аналізі пісні про «шандаря», що жандарм «зовсім не любить її, а тільки визискує її любов,—інакше прецінь він би самовільно і самовладно не вимагав і не приймав від неї такої великої і тяжкої жертви» [6].

Справді, на сторінках усієї п'єси жорстокий і владний жандарм ніколи навіть ласкавого слова не сказав Анні, нічим не поступився для неї, лише залякував і погрожував.

Треба бути нелюдом, щоб закувати невинного чоловіка в кайдани, вислати з хати війта присяжних і свідків, заявивши їм, що він тут, у хаті, сам «переслухає господиню», і змушувати Анну до любовних зв'язків.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, IX, стор. 127.
[2] Там же, стор. 141.
[3] Там же, стор. 144.
[4] Там же, стор. 142.
[5] Там же, стор. 125.
[6] Іван Франко, Жіноча неволя в руських піснях народних, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 90.

Залишившись удвох з нею при другій зустрічі (дія II, ява V), він так розмовляє:

Анно, дивися мені в очі! *(бере її за плечі і вдивляється їй у очі)*. А ти ще гарна, молода, свіжа! Анно, любиш мене?

Анна *(тремтить)*. Михайле, пусти мене!

Жандарм. Ні, не пущу! Скажи зараз, любиш мене?

Анна *(відвернувшись)*. Ні, ні, не люблю! Ти страшний! Не люблю!

Жандарм *(грізно)*. Гляди мені в очі, чуєш? *(Анна дивиться йому в очі)*. Скажи тепер, любиш мене?

Анна. Михайле! Братчику мій, не муч мене! Коли отак впираєш у мене свої очі, то мені так важко, так страшно! Сама не своя стаю!

Жандарм. Дурниці! Говори, любиш мене?

Анна *(ледве чутно)*. Люблю.

Жандарм. Ще раз скажи! Голосніше!

Анна. Люблю.

Жандарм. Пам'ятай же. І будеш моєю? Стій просто, не трясись! Знай, що від мене не втечеш! О, я не такий, щоб тебе пустити з рук!.. Говори, будеш моєю?..

...Так хочеш бути щасливою?

Анна *(так само)*. Хочу...

Жандарм. Так будеш моєю?

Анна *(так само)*. Буду.

Жандарм. Пам'ятай же! Держу тебе за слово. А як і тепер одуриш, то горе тобі! Я страшно пімщуся на тобі й на нім»[1] (розрядка моя — *Я. Б.*).

У такому ж тоні відбувається розмова між ними й пізніше.

Анна змушувала себе коритись усім примхам Михайла. У третій дії жандарм перед народом на догоду своєму егоїзмові й самолюбству принижує людську гідність Анни. З сліпою жорстокістю він «тягне Анну за руку» на музики, туди, де зібралися люди, змушує її танцювати, сидіти з ним у корчмі. На болісне благання Анни: «Бійся бога, Михайле! Пусти мене! Адже люди взираються», Гурман гаркає: «Ні, не кажи мені так. Не хочу тебе знати, ані бачити, коли ти така... Ну, так ідеш?... І танцювати будеш зо мною?.. Ти знов своє? Ані слова більше!..»[2]

Як видно з цих діалогів, він і в інтимних стосунках лишається жандармом, що по-капральському покрикує на свою коханку.

Не задумуючись над майбутнім, не прагнучи унормувати свої відносини з Анною, жандарм дивиться на них

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, том. IX, стор. 115—116.

[2] Там же, стор. 124.

як на тимчасову розвагу, що дає йому насолоду і вдоволення.

Мав рацію Франко, що «звичайний, простий парубок, хоч і який, не зробив би чогось подібного. На то треба зовсім виломатися з тих традицій, відчужитися від тої атмосфери старих звичаїв і саморідної моральності, серед яких живе і виростає кожна дитина на селі» [1].

З усієї поведінки жандарма, який репрезентує австропольську адміністрацію, вимальовується образ зачерствілого, жорстокого, здеморалізованого привілейованим станом «цісарського слуги».

Що саме в негативному плані задумав Франко образ жандарма, стверджував заслужений артист УРСР Львівського театру ім. Заньковецької, лауреат Сталінської премії Іван Дем'янович Рубчак. У розмові з автором цих рядків він посвідчив, як у травні 1895 року в м. Калуші у заїжджому домі відбувались репетиції п'єси «Украдене щастя». На репетиції був запрошений Іван Франко, який у присутності акторського складу заявив, що перед ним п'єса не в такому вигляді, як він мав намір показати її глядачеві. Особливо ж «Франкові жаль був великий», що його змусили замінити образ жандарма, і він вийшов не цілком таким, «якими жандарми були в житті».

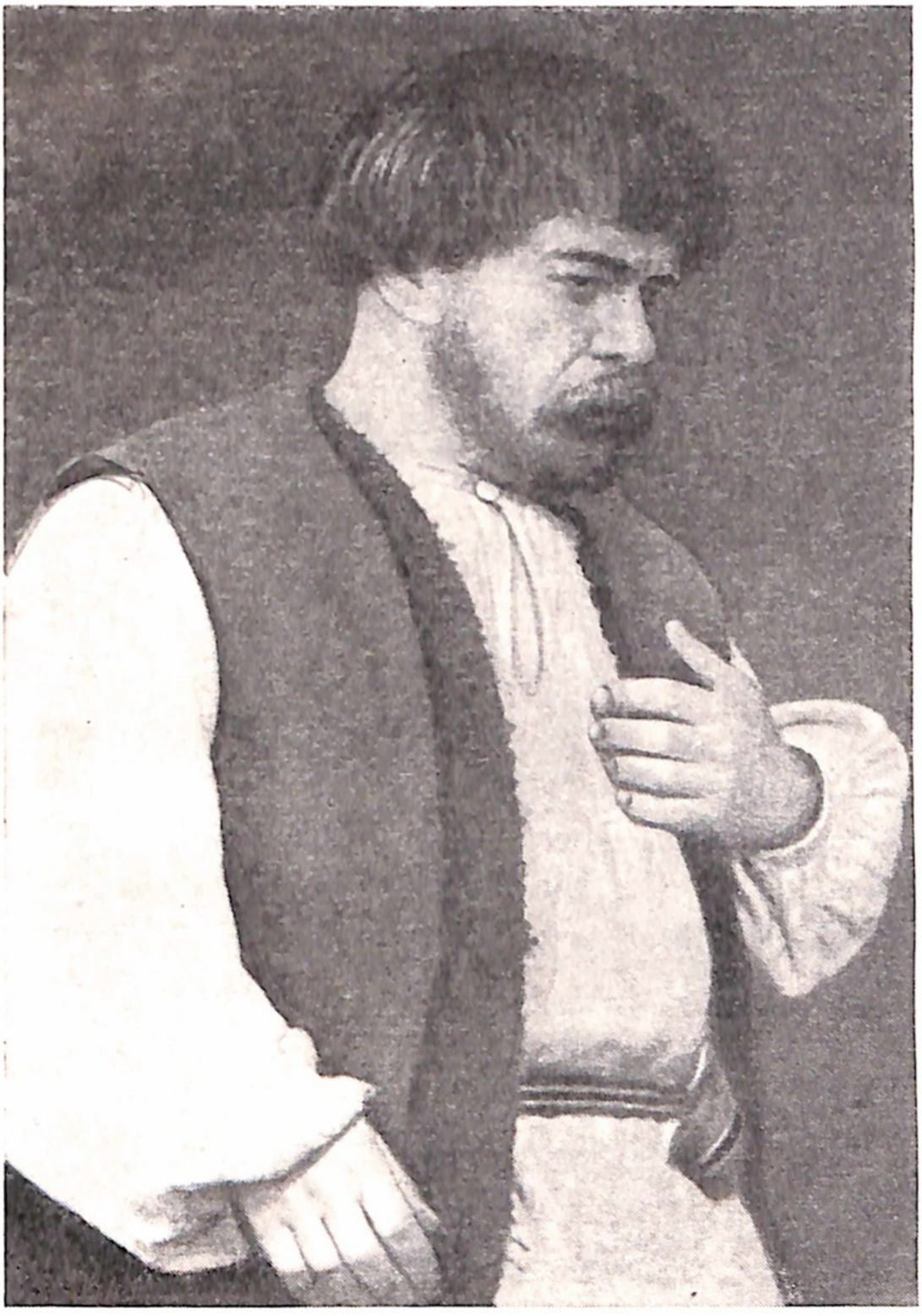
У друкованому варіанті п'єси перед смертю жандарм кається в своїх злочинах і, подаючи руку Миколі, дякує йому за «прислугу», бо, мовляв, він «хотів і сам собі таке зробити, та якось рука не піднялася». Коли ж зійшлися люди і представник влади — війт, умираючий жандарм взяв убивство на себе, заявивши: «Я... я сам... так було треба. То моя річ...» Імовірно, що ця сцена каяття жандарма введена драматургом в результаті втручання конкурсної комісії, бо вона не випливає з логіки образу. Франко, йдучи за змістом «Пісні про шандаря», художньо переконливо вмотивовує його убивство.

І як уже вказувалось, саме за викриття, дискредитацію інституту жандармерії, п'єсу забракувала офіціальна урядова конкурсна комісія.

В «Літературній газеті» за 4-е лютого 1940 року О. Борщагівський характеризує жандарма як нещасну жертву, якого ніби Аннині брати спровадили «в солдати,

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 90.



Народний артист СРСР Б. Чирков — Микола Задорожний («Украдене щастя» в Московському драматичному театрі ім. О. Пушкіна, 1950).

в жандарми» (!). «Гурман,— пише Борщагівський,— прийшов до Анни не як захоплений любовник, не для того, щоб тікати з нею, і не так, щоб таїтися від людей і законного мужа. Він прийшов і взяв її так, як беруть законну частку тепла й щастя у долі». На виправдання поведінки жандарма по відношенню до Миколи, Борщагівський цитує передсмертні прощальні слова Гурмана. Слідом за цією статтею і інші критики намагались оцінювати образ жандарма тільки як жертви, гідної співчуття й симпатії.

У змістовній і цікавій статті І. Айзеншток, теж основуючись на каятті жандарма перед смертю, так само обстоює реабілітацію особи жандарма: «У своїй драмі Франко... наділив Михайла Гурмана рядом приємних і позитивних рис. Михайло — не «зайшлий» і не «іншої народності» чоловік, його любов до Анни — не забавка, не хвилинне захоплення; він глибоко страждає разом з Анною, він, якщо хочете, так само є жертвою, і його смерть в останньому акті сприймається далеко не з тією байдужістю, про яку згадував у своїй характеристиці письменник» [1].

Ю. Кобилецький також твердить, що «сцена примирення Миколи з умираючим Михайлом — це Франкова данина гуманізмові. «Поет,— пише Ю. Кобилецький,— виводячи представника австрійської монархії, хоче показати, що й він людина, що й жандармові немає виходу з того нестерпного фальшивого становища, в якому він опинився, втрутившись в чужу родину» [2].

Не зваживши на підцензурність теми, на категоричну вимогу урядової конкурсної комісії переробити п'єсу, Ю. Кобилецький теж характеризує жандарма «наприкінці п'єси... як глибоко нещасливу і щиру людину, що покриває злочин Миколи перед війтом» [3]. Поет, мовляв, «бачив зло не в людях, а в соціальних путах» [4], що «й спричиняється до суперечностей в образі жандарма Михайла» [5].

Повторюємо, якби цензура та конкурсна комісія не змушували Франка кілька разів переробляти п'єсу, домагаючись заміни жандарма іншою особою, образ Михайла

---

[1] Айзеншток, Генезис «Украденого щастя» І. Франка. «Літературна критика», № 6, 1940 р., стор. 19.
[2] «Радянська Україна», 1941, № 2, стор. 41.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.

Гурмана не мав би тих рис, що дають привід деяким критикам вибачати йому всю мерзенність поведінки. Знайдений автограф додатка п'єси, в якому відсутня сцена покаяння жандарма, бо він гине з одного удару сокирою, не дає підстав для шукання суперечностей в його характері.

Вважаємо за доцільне також з приводу питання «Хто винен» нагадати думку самого Франка. Закінчуючи аналіз «Пісні про шандаря», він писав: «Відповідь на се випливає прямо з нашого аналізу. Винне нещасливе уладження наших родинних обставин, котре не дозволяє легально розірвати зв'язок, уже фактично розірваний, котре насилує любов і серце женщини і через те скривляє їх, зводить на манівці. А далі винне погане, нечесне поступовання шандаря, а посередньо ті причини, котрі зробили його безсердечним і нечесним, т. є. касарняна деморалізація...» [1]

Рукописний кінець п'єси, в якому відсутня сцена каяття жандарма і проявляються нові риси характеру Анни, та літературно-сценічна історія драми повинні звернути увагу режисерів-постановників на виявлення справжнього ідейного задуму драматурга. Необхідно акцентувати соціальне звучання п'єси, щоб глядач, відчувши, що винен державний лад, що зло ширше, ніж вияви жорстокості окремого жандарма, все ж засудив конкретного носія соціального зла, персонального винуватця зруйнованої родини селянина-бідняка Миколи Задорожного. У галереї цих суспільних злочинців стануть війт-підприємець і жандарм, злочини якого і є результатом впливу жорстоких інстинктів і законів поліцейсько-чиновницького капіталістичного суспільства австро-угорської імперії.

* * *

Народна «Пісня про шандаря» послужила для Франка-драматурга тільки тематичним зерном. А розгортання сюжету драми, психологічне вмотивування вчинків героїв, логіка подій — усе це далеко виходить за обмежені рамки пісні. Зіставлення сюжетного розвитку пісні і драми свідчить про складний шлях драматургічного перетворення мотивів народної пісні в соціально-психологіч-

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 91.

ну драму. Насамперед, Франко створив на тлі суспільно-економічних відносин передісторію п'єси, яка дає поштовх для швидкого розвитку конфліктів драматичного твору. По-друге, в народній пісні зовсім не розгорнені характеристики дійових осіб — Николайка, Николайкової жінки і жандарма. Від цих образів до дійових осіб драми — Миколи Задорожного, Анни Задорожної і жандарма Михайла Гурмана, для характеристики яких драматург шукав матеріал у житті, пройдено великий і складний творчий шлях. Письменник створив засобами драматургічного жанру типові характери в типових обставинах суспільства, заснованого на експлуатації трудового народу. Керований власною фантазією і чуттям художника-реаліста, Франко змальовує умови життя своїх героїв, контраст характерів, їхні думки, почуття й звички, а головне — історію зростання характерів. По-третє, народна пісня не могла підказати драматургові другої сюжетної лінії п'єси — Микола й війт. Вона є винятково важливим художнім домислом автора, бо показує безправне становище бідняка-селянина. Про значне творче розширення Франком сюжету пісні свідчить також перший варіант драми (фінал).

Усе це говорить про великий талант Франка-драматурга, який творчо збагатив, розширив і ускладнив мотиви пісні. Все в п'єсі свідчить про оригінальність автора, на всій дії відбився його світогляд революціонера-демократа, що все життя боровся за мистецтво для широких трудящих мас. Як писав Франко в листі до А. Кримського, він завжди дбав про те, щоб у творах виявлялась його власна душа, яка наповнювалась драмами життя народу.

Ускладнення сюжетної лінії драми, порівнюючи з піснею, диктувалося насамперед прагненням полум'яного борця максимально повно змалювати картину страшного безправ'я трудового народу в умовах гніту австро-угорських баронів, польських магнатів, чиновництва і жандармерії та українських куркулів-хижаків.

Суспільна та індивідуальна лінії сюжету, переплівшись між собою, створили єдиний сюжетний вузол п'єси, її наскрізну дію. У розв'язці цього вузла через особисте виражено суспільне, а громадське обумовлює індивідуальне. Драма «Украдене щастя» ставила й розв'язувала важливі суспільно-побутові проблеми. Цікаво, що, залишаючись у

своїй п'єсі глибоко об'єктивним, Франко в той самий час є високо тенденційним, причому свою ідею, тенденцію він не нав'язує читачеві, вона сама собою випливає з «положень і дії», з художньої тканини твору, із зіткнення характерів героїв. Зосереджуючи увагу на психологічному розкритті характерів дійових осіб, Франко переконливо вмотивовує їхню поведінку, змальовуючи їх не замкнено, не ізольовано, а в органічному зв'язку з суспільним оточенням. Драматург зумів демократичні ідеї втілити в художньо повноцінні образи, показати правду почуттів, людських взаємин. «Украдене щастя» треба розглядати, насамперед, як драму соціально-побутових характерів, які стикаються між собою не через особистий, а через суспільно-правовий конфлікт. Індивідуалізувавши вчинки персонажів драми, Франко розкриває типові процеси суспільного буття народу, глибоко проникаючи в соціально-побутові конфлікти.

Виношування протягом довгого часу образів драми у творчій уяві драматурга сприяло тому, що у п'єсі, незважаючи на втручання конкурсної комісії, наявні напружена дія, виразні, яскраво окреслені людські характери. Досконале знання специфіки драматичного жанру сприяло створенню чіткої композиції драми, в якій усі частини органічно пов'язані між собою.

Франко-драматург виявляє чудове уміння так побудувати п'єсу, щоб кожний акт, маючи свій наскрізний мотив і відносно закінчений смисл, водночас приносив загострення дальшим подіям. Так, перша дія розгортається під знаком внутрішньої боротьби Анни й зіткнення Миколи з представником влади (війтом), друга дія насичена фактами знущання з Миколи та психологічною перемогою жандарма над Анною, третя — мотивом обурення народу з поведінки жандарма та Анни, четверта — зухвалим і безсердечним ставленням жандарма до Миколи і, нарешті, п'ята—мотивом визрівання помсти. У кожній дії є своєрідна кульмінація, навіть кожна ява органічно поєднана з попередньою і наступною, утворюючи кільце в ланцюгові подій. Такий логічний зв'язок причинності надає п'єсі рухливості, сценічності. Крім того, в «Украденому щасті» між актами також відбуваються події, які мають вирішальне значення як для характеристики образу, так і для розвитку сюжету.

Керуючись принципом бути зрозумілим для народу, Франко досягає виняткової майстерності в підготовці появи персонажа на сцені. Перш ніж має вийти дійова особа, її характеризують інші персонажі. Це характерно не лише для першої дії, в якій особливо повно застосовано такий прийом, а й для всіх інших. Наприклад, перед тим, як вийти Анні на сцену в III дії, її характеризують селянки як «огидницю», що зв'язалася з жандармом, а потім з'являється й вона, убрана по-святковому, шукаючи жандарма.

Як і в драматургії О. Островського та І. Тобілевича, в «Украденому щасті» відтворені збірні характери з наданими їм рисами глибоко виявленої індивідуальної та національної своєрідності, причому індивідуальність властива навіть друго- і третьорядним персонажам. Франко виявляє себе проникливим знавцем душі, що видно на розкритті внутрішнього світу дійових осіб, їхніх найтонших психологічних переживань і відчуттів. Особливо ми підкреслюємо образ Миколи Задорожного, затурканого, забитого, роздавленого соціальним ладом — образ селянина-трудівника, видатний силою художньої правди, соціально-викривальною пристрастю, моральним благородством, образ, що стоїть у центрі п'єси. У ньому показана велич душі цілого народу.

Образи п'єси розставлені за принципом соціально-правової протилежності й портретно-психологічної контрастності, з додержанням відповідності між портретною характеристикою і внутрішнім змістом. Зовнішня характерність образу Миколи виявляється в його зігнутій спині, в змучених тяжкою працею руках і повільних рухах, зітханнях, у незграбній і грубій одежі. Зовнішня виразність образу жандарма також перебуває у цілковитій відповідності з його суспільним становищем і моральними якостями. Він — молодий, вродливий, одягнений «по формі», рухи швидкі й рішучі, погляд, як у коршуна, мова наказова. Змучена, прагнуча щастя Анна змальована в стилі українських народних пісенних образів.

Франко використовує контрастність як один із засобів розвитку дії. В п'єсі ми спостерігаємо різкі переходи, несподівані для героїв появи, зустрічі, новини, змагання суперечливих мотивів. Уже в першому діалозі Анни й Насті, перша твердить, що Михайло Гурман у Боснії згиб, а друга заперечує, що він живісінький, у жандар-

мах служить. Сподіваючись чоловіка, Анна зраділа що почулось теленькання дзвінка, але на сцену увіходить не чоловік, а сусід Бабич (III ява). Серед напруженої тиші раптом почувся стук у замерзлу шибку вікна і увійшов у хату нежданий жандарм. Такою ж несподіванкою для Миколи є прихід жандарма і війта в четвертій яві другої дії. На принципі контрастності побудована вся третя дія, в якій весела музика й танці аж тричі різко обриваються. Зненацька, перелякано реагує замріяна Анна в IV дії на привітання жандарма. Приклади незаперечно доводять, що Франко вміло користується прийомом контрастного співставлення як задля сценічної яскравості, так і для динаміки дії, для зміни психологічного настрою героя. Простежмо, наприклад, за різкою зміною настрою Миколи в п'ятій яві першої дії. Як близькій своїй людині він звіряється Анні, яка напасть на нього була в дорозі од війта, сподіваючись на доброзичливість дружини: «Не встиг я йому (війтові—*Я. Б.)* се сказати, а він як не кинеться на мене, як не почне гаратати мене палицею! Та через голову, та куди попало. То вже я й не стямився, коли, і хто, і як мене відборонив та на сани посадив». Та як вже говорилось, замість очікуваного співчуття, Микола почув од Анни образливе: «Я так і думала, що ти щось таке мусив ляпнути». Одним цим словом Анна прибила струм задушевності й довір'я Миколи, в результаті чого запала вимушена важка мовчанка.

Пристрасть до гострих сюжетних зіткнень, які вияснюють і позицію героїв і ставлення до них автора, є однією з рис драматургічного таланту Франка. В цьому виявляється його уміння чітко розвивати дію. Динамізм і захватність сюжету як системи зчеплених подій, в яких і завдяки яким розкриваються, змінюються характери, є результатом глибокого продумування твору. Автор жив думами своїх героїв, всі ходи їх пережив, тому він вільно володіє сюжетом, уміє змалювати образ в конкретній ситуації. Ми бачимо, що герої драми бурхливо реагують на події, які так чи інакше відгукуються в їх психіці, змінюють їх душевний світ. Мистецтво не має меж. Захоплюючись художньою красою твору, ми відчуваємо, що тільки так, саме так і можна було втілити думку митця. Ми нічого додати не в силі. Так можна сказати про ланцюг інтересно, захватно придуманих подій, інтриг у драмі «Украдене щастя».

Діалог драми суворо підпорядкований розвиткові основних сюжетних мотивів. Він відзначається логічною послідовністю у розвиткові теми, дії чи яви, тому дійовий, чіпкий. Але особлива його принадність полягає в ритмомелодиці, яка характеризує мову супротивників. Дуже часто автор на питальну репліку одного з співрозмовників відповідає перепитуванням другого, що надає певної тональності мові героїв. Наприклад, в четвертій дії, між жандармом і Анною відбувається такий діалог:

Жандарм. Ти сама?
Анна. Ах! То ти? Де ж се ти так довго? Чому не приходив тілький час?
Жандарм. Де чоловік?
Анна. А он у стодолі молотить.
Жандарм. Ну, що ж він?
Анна. Як то що?
Жандарм. Не дорікає тобі, не б'є, не сварить?
Анна. Він? Ані словечка...
Жандарм. Ну, а ти не почала з ним розмову?
Анна. Про що ж я буду з ним говорити? Обрид він мені...
Жандарм. Ну, а як гадаєш, знає він про те, що зайшло між нами?
Анна. А хто його знає? і т. д.

Можна проілюструвати численними прикладами, як змінюється темп і ритм діалогу у відповідності з сюжетною ситуацією, в залежності від психічного стану людини, служачи завданню правдиво відображувати характери і вчинки персонажів у типових обставинах.

Реалізм та переконливість змальовуваної автором людської драми досягається також правдивістю відтвореної обстановки, в якій живуть і діють герої п'єси. Вона характеризує трудове, буденне життя. Драматург прагне показати людей праці у їх щоденних клопотах.

У першій дії «Украденого щастя» бачимо «нутро сільської хати, ...Анна порається коло печі», а Микола пізно із заробітків повертається. На другий день (дія II) та ж обстановка. Зранку взялися до роботи: «Микола парить березове пруття і крутить ужівки», а «Анна то порається коло печі, то помагає йому».

У четвертій дії Анна «мотає пряжу на мотовило», а Микола молотить і коли порвалася капиця коло ціпа, увіходить з ним на сцену. Він «бере прядиво, вбиває в стіл шило, робить з прядива космини, наслинює їх і починає

плести». Тільки в третій дії не працювали, бо була неділя. У п'ятій дії Микола не працює, бо йому вже праця не йде до рук, а Анна одірвалася од звичного укладу і стрімголов летить у прірву. Відтворенням зовнішньої обстановки, відповідної до справжньої, реальної для трудового народу, Франко значно підсилює характеристику своїх героїв. К. Станіславський, характеризуючи драматургію Чехова, писав: «В зовнішньому житті своїх п'єс він, як ніхто, уміє користуватися мертвими, картонними, бутафорськими речами, декораціями, світловими ефектами і оживляти їх... Присмерк, захід сонця, його схід, гроза, дощ, перші звуки вранішніх пташок, тупіт коней по мосту і стукіт екіпажа, що від'їжджає, бій годинника, цвірчання цвіркуна, дзвін на сполох потрібні Чехову не для зовнішнього сценічного ефекту, а для того, щоб розкривати нам життя людського духу» [1]. Прагне до цього творчого прийому і Франко, вводячи в п'єсу такі моменти, як завірюха, брязкіт нашийників, батіг, стукіт обмерзлими чобітьми, стук у вікно, околот соломи, ціп з одірваною капицею тощо.

Франко, противник примітивного етнографізму в драматургії, вдало, творчо використовує пісні, підкоривши добір і розміщення їх загальній атмосфері драми і насамперед розв'язанню психологічних завдань. Сумна, близька темою до змісту драми пісня селян з V дії стає увертюрою до наростаючого настрою трагізму. Цій же меті підпорядковане й оповідання Анною дивовижного сну (дія II, ява I). Франко, як свідчить заслужений артист УРСР І. Д. Рубчак, під час репетиції просив режисера К. Підвисоцького не давати зайвих пісень, це ж підтверджує в своїй статті і С. Чарнецький [2]. Тому вважаємо, що той варіант драми, в якому події розпочинаються з діалогу Анни з Настею без вечорниць, що, на нашу думку, порушують композиційну стрункість, більш відповідний до змісту п'єси. Але ввівши сцену молодіжних розваг, очевидно, на вимогу рецензентів «Руської бесіди», Франко й тут підбирає пісню сумну, протяглу, відповідну до змісту майбутньої драми в цій хаті.

У драмі «Украдене щастя» відтворено (в поліційно-цензурних межах) широку картину народного життя.

---

[1] К. Станіславський, «Моє життя в мистецтві», «Мистецтво», К., 1955, стор. 238.

[2] «Література й мистецтво», 1941, № 3.

Крім головних образів, драматург—через образи лякливого Бабича, цікавої до всього його жінки Насті, селян, селянок, молоді, навіть через короткі репліки музик — відтворює підневільний народ, якому навіть розважитися можна тільки з дозволу начальства, але який, проте, глухо хвилюється під тягарем соціального ярма.

Для розширення перспективи, для насичення життям театральної атмосфери, драматург може створювати цілий ряд позасценічних персонажів, які мають пряме відношення до сюжету драми, але про які читач (глядач) дізнається лише з чужих слів. Цим творчим прийомом користується і Франко. При режисерському читанні п'єси можна було б знайти чимало таких персонажів, але досить вказати на ті, що одразу впадають в очі, щоб у цьому переконатися. До них належать: брати-багатії Анни, шахрай-війт, який допоміг забрати Михайла у військо, єгомосць-піп, що забороняє розважатися, «адукати», людоїди-підприємці, на яких працює Микола, тощо. До речі, саме за допомогою цих позасценічних осіб разом з присутнім війтом-підприємцем розбивається буржуазно-націоналістична вигадка про безкласовість галицького українського села.

Як бачимо, визначальним в композиції драми «Украдене щастя» є закони життя західноукраїнського народу в усій своїй жорстокій правді, для відтворення яких Франко прагнув знайти відповідну, зрозумілу для найширших мас народу, художню форму. Правдиво й максимально повно змальовуючи людські характери, драматург наголошує на виявленні соціально-правових суперечностей між представниками різних класових таборів.

Драма «Украдене щастя», крім високої літературної вартості, має високі достоїнства сценічності (в ній чітко виражені елементи інтриги, боротьба ворогуючих сторін, виразна структура експозиції й зав'язки, розвитку подій, кульмінації й розв'язки). Автор володіє майстерністю створення діалогу, ситуацій і колізій. Дія п'єси побудована з поступовим наростанням напруження, яке доходить свого найвищого ступеня — кульмінації — і кінчається розв'язкою. Щоправда, четверта дія трохи уповільнена, але це зумовлено бажанням правдивіше показати народження та назрівання в Миколі нових намірів, і, отже, цілком виправдано з погляду ідейного задуму і художнього завдання образу.

Деяку розтягненість можна закинути третій дії, але розтягненість ця знаходить своє виправдання в яскравій театральності і, головне, в тому тонкому гуморі молоді над єгомосць-попом і війтом-самодуром, яким дія сповнена.

Автор зумів створити стрункий сюжет, тобто систему подій і вчинків, зв'язаних єдністю дії і причиновою залежністю, де наступні сцени й ситуації випливають внаслідок вчинків персонажів у попередніх ситуаціях.

Як досконалий майстер драматургії, Франко уміє органічно пов'язати початок кожної дії з позасценічними подіями, що відбулися з моменту попереднього акту і розширюють життєвий фон драми. Як правило, драматург доречно й слушно зразу ж у першій яві розкриває це за допомогою діалогу чи монологу. Вказівка на позасценічні події і вчинки персонажів, на обстанову заповнює прогалину між актами й служить чинником для зростання напруження сценічної дії. В другій дії ми зразу довідуємося, що жандарм зранку схопився і кудись побіг. У третій дії Настя розповідає всім, що Анна негідно себе поводить з жандармом. Особливо активна роль позасценічного чинника виявилась у п'ятій дії, коли жандарм страхає Миколу казенним папером із суду, в якому ніби написано арештувати знову Миколу.

Виразний конфлікт «Украденого щастя» зв'язує дійові особи і визначає їх зіткнення, боротьбу, розвиток всієї дії в цілому, обумовлює зовнішній динамізм п'єси. Та разом з тим Франко посилює внутрішній динамізм драми, зосереджуючи свою увагу і на психологічному стані дійових осіб. Розкриваючи внутрішній образ своїх героїв, драматург вводить в процес розвитку дії численні і досить наснажені за своїм змістом паузи. Емоційно-психологічні паузи вживаються в драмі «Украдене щастя» часто і мають різноманітний і глибокий смисл, набуваючи значення одного з важливих засобів сценічного впливу. Найчастіше паузи зв'язані з розкриттям образу Анни. Так, наприклад, уже в першій яві першої дії Анна, звертаючись до дівчат, говорить: «...А в тім, що зазнала, то досить мені знати та богу». Щоб підкреслити значимість цих слів, несподіваних для дівчат, але в той же час психологічно виправданих для Анни, драматург вводить паузу. Дуже доречно інтонує Франко паузами монологи

Анни, збагачуючи ними внутрішню силу її почуттів (Дія I, ява 4, дія II, ява 2 і особливо початок IV дії).

В першій дії, яка становить і експозицію і зав'язку майбутньої боротьби й визначає психологічний аромат драми, нараховуємо сім пауз. В другій дії, в якій розвиваються головно зовнішні події — дві паузи, до речі, обидві вжиті теж для підсилення характеристики Анни. В третій масовій дії — дві паузи, обидві застосовані, щоб показати реакцію молоді — перший раз на появу жандарма, а другий раз на появу Миколи. В четвертій дії дві паузи введені для Анни і три для страждаючого Миколи. А от п'ята дія, що невблаганно пришвидчувала трагічну розв'язку й вже звільнена від важких і суперечливих роздумів, не має ні однієї паузи. Справді, треба захоплюватися продуманою сюжетно-композиційною стрункістю драми, яка, крім всього сказаного, так збудована, що найдовшим актом є перший, а всі інші відповідно коротші. Часова розмірність сприяє наростанню темпу дії від акту до акту, надаючи все більшої й більшої напруженості й експресії аж до кульмінації в сцені ідейного і фізичного двобою Миколи з жандармом.

Розкриваючи внутрішній світ героїв драми, Франко виявляє себе великим і тонким психологом, знавцем людської душі. Поведінка й вчинки його героїв випливають з логіки обставин і положень, виявляючи тенденцію всієї драми. В центрі п'єси стоїть образ Миколи Задорожного, одного з найколоритніших образів української класичної драматургії. В ньому втілена ідея прагнення до людського щастя й здатність боротися за свою честь і людську гідність.

Розпочавши зав'язку драми у хаті Задорожних, драматург там же й закінчує дію, досягаючи таким замкнутим кільцем органічної цілості твору й великої сили його емоційного впливу.

Драма «Украдене щастя» змальовує характери, конфлікти й обставини типові для західноукраїнського села, що перебувало під владою австро-угорської монархії. Революційно-демократична ідея протесту проти буржуазно-поміщицького суспільства, соціальної кривди випливає з художньої тканини всіх компонентів драми.

Написана на матеріалі сучасного життя, з гострим драматургічним конфліктом, що переріс у боротьбу, п'єса «Украдене щастя» мала велике значення як для

розвитку українського театру в Західній Україні, так і для розвитку драматургії XIX і поч. XX століття. Її чарівна естетична цінність і висока літературна якість є чудовою школою майстерності і для українських радянських драматургів і для діячів радянського театру.

Митарства п'єси не закінчились настирливим втручанням конкурсної комісії і Виділу крайового у зміст твору. Відповідно до умови конкурсу драма переходила у власність «Руської бесіди», яка здобувала право виставляти її на сцені. Але буржуазно-націоналістичні керівники цього товариства не поспішали з приготуванням п'єси до постави, а навпаки, затримували подання її до цензури. «Цю п'єсу,— писав Франко,— 9 місяців квашено в «Руській бесіді» і навіть не подано її наміснику до цензури, а зроблено це щойно тоді, як театр був у Львові, і треба було наперебій вивчувати ролі» [1]. Цензура теж не поспішала давати дозвіл до постави, і, як повідомляв «Kurjer Lwowski», уже премійовану і давно приготовлену театром драму «не можна ще виставити, бо п'єса ще не вернулась з цензури з намісництва» [2]. Лише після «досить довгої тяганини з властями поліційно-цензурними», як пише «Діло» [3], ця вимучена і спотворена ворожим втручанням п'єса потрапила, нарешті, на сцену, але з сільським листоношею замість жандарма, як того зажадали цісарсько-королівська поліція і цензура [4].

Театр зігнорував обидві п'єси першої і другої премії і обрав для постановки нагороджену третьою премією п'єсу І. Франка, яка в такій зміненій редакції вперше була поставлена на сцені в Кам'янці Струмиловій, а згодом тріумфально обійшла всі міста Галичини, викликаючи захоплення глядачів [5].

У Львові драму «Украдене щастя» вперше було поставлено 16 листопада 1893 року.

З уваги на особливий інтерес до прем'єри «Украдене щастя» у Львові, наводжу повністю два театральні оголошення, вміщені у газетах за 1893 рік. «Зоря» в № 19 за

---

[1] І. Франко, Театр руський, «Kurjer Lwowski», 1898, № 356.
[2] «Kurjer Lwowski», 1893, № 302.
[3] «Діло», 1893, № 250.
[4] «Діло», 1893, № 250.
[5] Ст. Чарнецький, Перша вистава «Украденого щастя», «Література і мистецтво», 1941, № 3, стор. 37. С. Паньківський, Тернистим шляхом, «Театр», № 6, стор. 17.

13 жовтня повідомляла, що «Русько-народний театр у Львові розпочинає з днем 18 н. с. жовтня ц. р. вистави у Львові в залі товариства «Фрозін». В репертуарі, спеціально для Львова складенім, між іншими драматичними творами виставлено буде «Украдене щастя» І. Франка». А 16 листопада «Діло» уже сповіщало, що

«Львівський Руський народний театр... в четвер дня 16 н. с. листопада 1893 р. пораз перший виставляє «Украдене щастя». Драма з сільського життя зі співами і танцями в 5 діях д-ра І. Франка, відзначена нагородою на конкурсі Виділу крайового 1893 р.

Особи:

1. Микола Задорожний — К. Підвисоцький
2. Анна — його жінка — А. Осиповичева
3. Михайло Гурман (почтар), сільський листоноша — С. Янович
4. Олекса Бабич — С. Підвисоцький
5. Настя — його жінка — Е. Підвисоцька
6. Шльома орендар — А. Шеремета
7. Жандарм — А. Нижанківський

Режисер *К. Підвисоцький»* [1].

Як згадує автор галицького театру С. Паньківський, прем'єра «Украденого щастя» у Львові перетворилась на справжнє свято. В день вистави зібралось у театрі дуже багато глядачів, зокрема студентської молоді. Настрій у всіх був піднесений, тим більше, що в театрі був присутній автор п'єси. «Артисти,— пише С. Паньківський,— грали дуже добре. Чудово змальовані з психологічного боку типи тодішнього галицького села, забиті й затуркані сваволею й зловживанням представників влади, знайшли чудових виконавців-інтерпретаторів у галицьких акторах, що весь свій вік близько стояли до народу. Всі три головні ролі, і навіть другорядні, були чудово виконані, і п'єса справляла сильне враження» [2].

Передова громадськість прийняла п'єсу з радісним захопленням, нагородивши автора гарячими оваціями, які «його глибоко зворушили і певно осолодили не один гіркий спомин з давніх часів» [3], зв'язаних з митарствами п'єси.

---

[1] Див. також Ст. Чарнецький, Перша вистава «Украденого щастя», «Література і мистецтво», 1941, № 3, стор. 37; С. Паньківський, Тернистим шляхом, «Театр», 1939, № 6.

[2] С. Паньківський, Тернистим шляхом, «Театр», 1939, № 6, стор. 17.

[3] «Зоря», 1896, ч. 1.

Друга вистава «Украденого щастя» пройшла ще з більшим успіхом: «автора драми І. Франка викликали на сцену, а Євг. Олесницький вручив йому в аудиторії лавровий вінок «від молоді» [1]. Бурею оплесків публіка вітала Франка, а він, як згадує С. Паньківський, «скромний, засоромлений, як школяр, прийняв вінок. Стояв, на всі боки кланявся і усміхався» [2]. «Украдене щастя» так сподобалось публіці, що на її вимогу трупа, залишаючи Львів, на прощання знову показала Франкову драму «при переповненому залі третій раз» [3], а самі артисти на прощальному вечорі проголошували тости за здоров'я першорядного українського драматурга д-ра Івана Франка [4].

Франкова драма з'явилася на сцені в той момент, коли театр був доведений урядовою політикою і керівництвом «Руської бесіди» до такого стану, що почав катастрофічно швидко занепадати. Особливо відчутною була відсутність у репертуарі п'єс з життя народу. «За весь 1892 рік, — читаємо в нарисі історії українського театру в Галичині,— ...грали самі старі твори» [5]. Театральний референт на загальних зборах товариства «Руська бесіда» заявив: «Щодо мене, то майже не помиляюсь, коли скажу, що образ нашого театру представляється дознаку так, як з орендою от хоч би якого-небудь хутора. Коли після кільканадцяти років верне до нього власник, то ледве чи його пізнає; бо ж то не застане вже ані стріхи, ані огорожі, ані крівлі, ані вікон, ані худобини ніякої, а що найгірше, се те, що нива зовсім запустіла» [6].

Від драми Івана Франка з народного життя повіяло очищаючим вітром у задушливому «хуторі» «Руської бесіди», тож зрозуміло, що передова суспільність Галичини зустріла її з великим захопленням. П'єсі і виставі «Украдене щастя» було присвячено численні літературно-театральні статті, в яких критика назавжди утвердила в театрі Франка-драматурга, відзначаючи його реалізм і майстер-

---

[1] «Діло», 1893, ч. 251, «Зоря», 1894, № 1, стор. 33.
[2] С. Паньківський, Тернистим шляхом, «Театр», 1938, № 6, стор. 17.
[3] «Діло», 1893, № 255.
[4] Там же, № 256.
[5] Ст. Чарнецький, Нарис історії українського театру в Галичині, Львів, 1934, стор. 111.
[6] Там же, стор. 112.

ність»[1]. Теофіл Мерунович у великій і прихильній статті «Українська (руська) драма» писав: «Зала німецького касина в готелі Жоржа, де в комірному грає український театр..., рідко коли заповнюється під час вистав української трупи. Але в останніх днях появилась на цій сцені новинка, яка вже на двох виставах раз по раз стягнула таку численну громадськість, що може здатися, що цей натовп розсадить стіни зали. Таке живе й гаряче зацікавлення викликала п'єса... «Украдене щастя» пера д-ра Івана Франка». Далі Теофіл Мерунович правильно твердив, що «для української національної справи поява такої п'єси — це політичний випадок, бо такий твір доказує її життєвість красномовніше й сильніше, ніж стоси газетної бібули!»[2]

Рецензент «Діла», Струсевич, підписаний літерами С. Т. Р., захоплено писав про п'єсу: «Основа драми підхоплена живо з життя..., характери осіб змальовані живо і природно. Вони проведені консеквентно від зав'язки фабули драматичної аж до її розв'язки. Умотивовані психологічно. Акція драми розвивається перед очима цілком природно і спокійно; одна подія випливає з другої і нема ніяких промахів. Автор знав дуже складно вплести в головну акцію побічні і на їх тлі ще краще, ще більш виразно визначається основа драми. Безперечно, що знамените знання психології тої верстви народу, з котрої взяв автор темат драми, причинилися в великій мірі до повного успіху цілого твору..., взагалі треба зачислити драму «Украдене щастя» між первотвори нашої літератури драматичної. Драма трактована реалістично в повнім того слова значенні, а помимо того автор знав додержати таку умірeність, що нічим не разить глядача...»

Перейшовши до питання, як театр відтворив п'єсу на сцені, рецензент пише: «Трьом артистам — К. Підвисоцькому, С. Яновичу і А. Осиповичевій — припала роль представити три головні особи дійові. Всі вони вив'язались зі своєї задачі дуже добре, а гра їх свідчила про совісне перестудіювання ролі. К. Підвисоцький представив

---

[1] «Діло», 1893, № 250, 1907, ч. 37; «Зоря», 1894, № 1, 1896, № 1-2, «Kurjer Lwowski», 1893, № 320, ЛНВ, 1910, кн. 2; 1913, кн. 9.
[2] Gazeta Narodowa, 1893, № 268.

тип м'якого, добрячого мужика, о низькій степені інтелігенції. Але після нашої гадки треба би оминати тон плаксивий, котрий цілком не причиняється до виразнішого замаркування слабого характеру, а противно осмішує деякі сцени трагічні...

С. Янович у ролі листоноші Михайла вибився своєю грою на перший план. Поминувши вже саму внішню вдачу артиста до того рода ролі (гарна стать, дзвінкий, сильний голос) мусимо з признанням піднести, що міміка і жестикуляція доповняли знаменито цілість гри. Певність своєї переваги над окружаючими особами, як цього хотів автор, пробивала в кожнім найменшім рухові Яновича, і тому гра його полонила глядача при кожній появі на сцені...

А. Осиповичева поняла пасивний характер своєї ролі і знала удержатись на тім становищі через цілу драму... Осиповичева не далась прорватись пафосові, не числила на ефект, котрим так легко підпадають героїні драми, а трактувала свою роль цілком реалістично» [1].

Як виходить з цієї останньої рецензії, режисер вистави К. Підвисоцький трактував образи Задорожних не зовсім згідно із задумом автора драми. Ролі Миколи і Анни відтворені як пасивні безвільні характери. Роль же Михайла Гурмана, хоч і листоноші, а не жандарма, трактовано, як видно з рецензії, саме в плані задуму І. Франка як роль людини егоїстичної, що зневажливо ставиться до інших.

Статтю «Діла» передрукував повністю «Kurjer Lwowski» (№ 324, 325 за 1893 рік), який вже перед тим, на третій день після прем'єри — 18 листопада (в № 320), у своїй статті «Руська штука конкурсова» високо оцінив п'єсу І. Франка.

Проте галицька критика, при всьому захопленні п'єсою, не змогла збагнути її соціального, викривального значення. Це зробив вперше М. Коцюбинський в 1900 році в статті, написаній для газети «Волынь». Даючи в ній чітку і правильну характеристику драматургічної діяльності Франка, він писав: «В драматургической литературе Франко не новичок. Его драма «Украдене щастя»... создала ему славу драматурга. Написанная на ориги-

---

[1] «Діло», 1893, № 250.

нальную тему — деморализующее влияние жандарма в деревне, в семье крестьянина,— она отличается тонкой обсервацией жизни, рельефным изображением характеров, живостью акции» [1].

Ідейні противники І. Франка продовжували свою боротьбу проти п'єси, намагаючись дискредитувати її автора перед громадськістю. Так, у 1900 році в газеті «Діло» (№ 138) з'явилась рецензія на виставу «Украдене щастя» в м. Перемишлі. Цілком засуджуючи і відкидаючи твір, рецензент чіплявся до автора драми за те, що на сцені замість жандарма виведено сільського листоношу. Цю рецензію підхопив попівсько-клерикальний орган О. Барвінського «Руслан» (1900 рік, № 166), який лицемірно теж звинуватив автора п'єси в тому, що він за 200 гульденів дав «обрізати» свою драму, ніби не розуміючи справжнього стану речей.

Але Франко, як і завжди, блискуче викривав ідейно-класовий характер нападів на нього, гостро полемізував з противниками, захищаючи своє «дітище». Відповідаючи на причіпки, він писав: «Рецензентові захотілося знівечити драму — що ж, це йому вільно... Але чого не вільно рецензентові і чого не позволить собі ніякий чесний чоловік, це — нівечити і зогиджувати твір при помочі брехні. А таких брехень нагородив рецензент на «Украдене щастя» більше, ніж треба... Брехні — це фактичний скелет рецензії, вони обсипані і приперчені густо кпинами, які показують, що у рецензента є справжній талан на фігуру, звану у німецьких цирках «der dumme August (дурний Август)». Цікаво ще одно. «Діло» друкувало колись розбори «Украденого щастя» пера д-ра Олесницького і Струсевича. Чи драма змінилася від того часу, чи змінилося «Діло», чи тільки змінилися часи, що місце тих рецензентів зайняла почесна циркова фігура?» [2]

До кінця 1893 року п'єсу «Украдене щастя», крім Львова, було виставлено в дванадцяти провінціальних містах і скрізь вона користувалась заслуженим успіхом, справляючи на глядачів могутнє враження. Часто переповнені зали глядачів просили повторити цю виставу.

---

[1] М. Коцюбинський, Твори, т. V, ДВУ, 1930, стор. 286.

[2] «Діло», 1893, № 281; 1894, № 219; 1894, № 258; «Зоря», 1894, № 15.

З того часу ця драма постійно була в репертуарі театру [1] і мала сценічний успіх «завжди і скрізь там, де її добре грали» (Франко).

Не слід забувати, що в Західній Україні п'єса «Украдене щастя» йшла в скаліченому вигляді з поштарем замість жандарма. Коли деякі режисери намагалися виставити п'єсу в друкованому оригіналі, «Руська бесіда» не погоджувалась. Тільки через шістнадцять років після написання драми (1907) в аматорському гуртку Львівського «Сокола» пощастило вперше поставити п'єсу в такій редакції, як вона була надрукована в «Зорі» за 1894 рік (№ 9—№ 12) та окремим виданням цього ж року. У цій виставі Миколу Задорожного грав письменник Михайло Яцків, Анну — артистка з Східної України Марія Махницька, жандарма Михайла Гурмана — Степан Чарнецький [2]. На репетиціях цієї вистави бував автор драми, даючи акторам зауваження і вказівки. Вистава пройшла дуже вдало. Австрійський цензор недобачив змін у тексті п'єси. Львівські глядачі були надзвичайно задоволені [3].

У професіональному театрі здійснено виставу драми у друкованій редакції аж 1913 року в Кам'янці Струмиловій. Того ж року трупа хотіла виставити драму знову в м. Збаражі, але трапився скандал. Після першої дії присутні представники влади заборонили виставу, і вже дальші дії грали по-старому, з листоношею замість жандарма [4].

Цікаво відзначити, що коли в період першої світової війни частини російської армії стояли в Тернополі, там організувалась театральна трупа, що звалася «Тернопільські театральні вечори». У репертуарі трупи поряд з п'єсами Тобілевича і Кропивницького була також драма «Украдене щастя». У Львівському музеї українського ми-

---

[1] «Зоря» в 10 номері за 1894 рік оповіщала, що в цьому сезоні ітимуть п'єси Івана Франка «Украдене щастя», «Учитель», «Рябина», «Війт Заламейський», а в 15-му номері за цей же рік повідомлялось, що «Руський театр у Станіславі дав 18 вистав» і між ними особливим успіхом користувались «Рябина» та «Украдене щастя».

[2] Ст. Чарнецький, Перша вистава «Украденого щастя», «Література і мистецтво», Л., 1941, № 3.

[3] «Література і мистецтво», Л., 1941, № 3, стор. 37.

[4] Там же.

стецтва зберігаються афіші, які свідчать, що в 1916—1917 роках у Тернополі за дозволом російських воєнних властей виставлялась драма «Украдене щастя».

Конкурсна історія п'єси, її митарства в цензурі та наклепницькі випади проти неї в «Ділі» і «Руслані» показують, в якій задушливо-важкій та ідейно-ворожій атмосфері пробивалась на сцену західноукраїнського театру драма Івана Франка.

Як видно з листа І. Франка до А. Кримського, він ще в травні 1892 року, після першої негативної оцінки драми конкурсною комісією, послав її в російську цензуру з проханням дозволити п'єсу до друку і до вистави в Росії. Однак аж через десять років після того, як вистава «Украдене щастя» тріумфально пройшла по Західній Україні (з листоношею), наприкінці 1903 року автор одержав повідомлення, що «Украдене щастя» дозволено до постави.

У 1904 році драма «Украдене щастя» вперше була поставлена в Києві, у театрі «Бергоньє», в тій редакції, як її опублікував Франко в «Зорі» та видав окремим виданням. Роль Миколи Задорожного виконував І. К. Карпенко-Карий, жандарма (не листоноші) — М. Садовський, Анни — Л. Ліницька[1]. Після смерті І. Карпенка-Карого Миколу Задорожного грав, уже в трупі Садовського, С. Паньківський, у якого ця роль була одною з найулюбленіших.

У Київському театрі Садовського п'єса «Украдене щастя» завжди була в репертуарі. Коли в 1909 році Франко повертався з Одеси, він дивився виставу своєї драми в Києві. Небезінтересним буде нагадати, що трупа «Тернопільських театральних вечорів», сповіщаючи про свою виставу «Украдене щастя», зазначала на афіші в 1916 році: «Новинка театра Н. Садовского».

Роки сценічної історії драматичного твору—це перевірка його ідейно-художніх якостей. Драма «Украдене щастя» склала іспит часу. Проте справжнє сценічне життя цього чудового твору української класичної драматургії розпочинається тільки в радянському театрі. З перших днів радянської влади над «Украденим щастям» працюють українські радянські митці. Уже в сезоні 1922—

---

[1] «Театр», 1939, № 6, стор. 17; «Киевская газета», 1904, № 36; «Киевские отклики», 1904, № 345.

1923 років постановку драми здійснив Запорізький театр ім. М. Заньковецької (теперішній Львівський) у місті Києві. Ця ж вистава перейшла в репертуар театру й на сезон 1923—1924 років. У 30-х роках «Украдене щастя» йшло в Харківському театрі Революції (під назвою «Жандарм»), в обласному Житомирському та інших театрах.

Особливо посилився інтерес театрів до «Украденого щастя» після возз'єднання українських земель в єдиній українській радянській державі.

За неповними відомостями Українського театрального музею, на жовтень 1949 року, драма «Украдене щастя» увійшла в репертуар понад двадцяти театрів республіки»[1].

На особливу увагу й сценічний аналіз заслуговує вистава Київського державного українського драматичного театру ім. І. Франка (режисер — народний артист СРСР Г. П. Юра), здійснена в 1940 році. З того часу «Украдене щастя» увійшло в золотий фонд театру. У всіх оцінках цієї вистави в театрі ім. І. Франка відзначається високий творчий успіх колективу. Через долю героїв драми Г. Юра зумів показати трагічне життя знедоленого західноукраїнського народу. Але заслуга постановника полягає не тільки в цьому. Гнат Юра перший у радянському театрі так повно розкрив соціально-психологічний зміст драми, акцентуючи у виставі те, що властиве для всіх творів Франка — любов до життя. Основний мотив вистави — потяг людей до щастя, до кращого життя.

Протягом усієї вистави жевріє це скромне, приховане, але невгасиме жадання, ця душевна туга за світлим людським щастям, щоб у п'ятій дії спалахнути могутнім стихійним протестом проти насильства. З величезною про-

---

[1] Київський театр ім. І. Франка; Запорізький театр ім. М. Заньковецької; Львівський театр ім. М. Заньковецької; Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка; театр ім. Щорса; Станіславський український драматичний театр; Станіславський театр ім. І. Франка; Артемівський драматичний театр; Полтавський муздрамтеатр ім. М. Гоголя, Тернопільський театр ім. Т. Шевченка; Дрогобицький обласний муздрамтеатр; Волинський муздрамтеатр (м. Луцьк); Український пересувний театр м. Дубно; Ворошиловградський обласний український драматичний театр; Криворізький театр Революції; Дніпропетровський пересувний драматичний театр; Кам'янець-Подільський театр; пересувний театр в м. Біла Церква; Острозький театр (Ровенська область); драмтеатр ім. І. Франка в м. Чортків. (Дані взяті з листа директора Українського театрального музею до директора музею Івана Франка у Львові від 27.X.1949 р.)

никливістю і художньою переконливістю показує це народний артист СРСР А. Бучма, крок за кроком відкриваючи перед глядачем найпотаємніші куточки душі Миколи Задорожного. У вражаючій реалізмом грі А. Бучми образ Миколи Задорожного вперше став у центрі вистави. Він сприймається глядачами не лише як давня трагедія трудящих Галичини, але й як символ незламної сили і здатності боротися за своє щастя. Треба сказати, що в такому ж плані створив яскравий сценічний образ Миколи Задорожного і народний артист СРСР Б. Романицький у Львівському театрі ім. М. Заньковецької.

Народна артистка СРСР Н. Ужвій, на грі якої позначився вплив стилю українських народних пісень про жіночу недолю, створила світлий драматичний образ Анни, що, обікрадена життям, пристрасно шукає щастя.

Чудове, сповнене стриманої сили і мужності виконання ролі жандарма народним артистом СРСР В. Добровольським теж позитивно оцінене критикою. Лише в деяких виступах висловлювались закиди, що актор веде свою роль в тоні грізної сили, характеризуючи жандарма як «розбійника», що вкрав чужу дружину» [1]. «А хотілось би побачити,— писав один критик,— яскравіше підкреслені протилежні риси характеру. І саме ніжність хотілось би відчути» [2], а то «не віриш його словам вдячності Миколі за смерть» [3]. А їм справді повірити важко, а чому — вияснимо далі. Тут же одразу мусимо сказати, що закидів цих не поділяємо. Ніжність, ласкавість, якщо вони й були колись у Михайла, витравила військова казарма цісарської армії й остаточно здеморалізувала його жандармерія. Образа й обурення за розбите в молодості щастя перейшли тепер у Гурмана в злобу, егоїзм, жорстокість. Людиною з вистудженим серцем, одбитою від здорових людських традицій народу, жандармом приходить він у хату Задорожних і стає дійовим чинником у розвиткові драматичного конфлікту і конкретним винуватцем нещастя Задорожних.

Гастролі театру ім. І. Франка в Москві в 1941 і 1950 роках викликали велике зацікавлення громадськості драмою «Украдене щастя». «Московські артисти і гляда-

---

[1] «Театр», 1940, № 5, стор. 19.
[2] Там же.
[3] Там же.

чі,—сказав тодішній, нині покійний, головний режисер театру ім. О. С. Пушкіна В. Ванін,— досі згадують чудове виконання п'єси, особливо народними артистами СРСР А. Бучмою та Н. Ужвій. Спектакль цей викликав серед творчих працівників московських театрів прагнення втілити на сцені образи, створені класиком української літератури І. Франком у його драмі...

Колектив нашого театру починає роботу над новою постановкою з великим творчим натхненням. У п'єсі приваблюють нас її високі ідейно-художні якості, соціальні проблеми, які вона порушує і які зближують її з творами великого російського драматурга О. Островського.

Треба відзначити, що п'єса дає багаті можливості для виявлення акторських обдарувань.

І в декораціях, і в костюмах буде відбито характерні особливості побуту гуцульського населення Прикарпаття.

Це буде перша постановка «Украденого щастя» на московській сцені в російському перекладі. Учасники її сподіваються, що шляхом наполегливої роботи і вдумливого проникнення в суть кожної ролі колективові театру вдасться донести до глядача соціальне значення видатного твору Івана Франка, що є одним з найулюбленіших письменників радянського народу».

Московський театр ім. Пушкіна, прийнявши «Украдене щастя» до постави, прагнув створити свою концепцію драми.

Весь колектив поставився до свого завдання винятково добросовісно. Не вдовольнившись існуючими перекладами драми, бажаючи досягнути високого поетичного звучання вистави, режисура замовила спеціальний переклад письменникові Ю. Олеші. Перекладач об'єднав ті варіанти, які були опубліковані М. Возняком в «Радянському Львові» (№ 2—3, 1945) [1]. У цих варіантах є такі відмінності від першодруку, що дають можливість глибше пізнати і правдивіше відтворити образ Анни і жандарма. Тут, по-перше, відсутня сцена каяття жандарма перед Миколою і людьми, бо він умирає з одного удару сокирою в голову. По-друге, є велика картина, де Анна, бажаючи врятувати Миколу, якому загрожує шибениця, бере убивство жандарма на себе. Ця сцена надзвичайно важлива для розкриття характеру Анни, яка саме тут найповніше виявляє

[1] В 1952 році опубліковано в IX томі творів І. Франка.

і свою кмітливість, рішучість і, що найголовніше, категоричний осуд боягузтва і лякливості слабодухих сусідів. Саме в цьому фіналі, що його відкинула конкурсна комісія за «радикальну тенденцію», драматург показував розум і прояви громадських інтересів жінки, придавленої соціальним і родинно-побутовим укладом і традиціями.

24-го жовтня 1950 року театр успішно показав прем'єру п'єси Івана Франка — вперше в Москві мовою братнього російського народу[1]. Українська преса прихильно оцінила виставу, відзначивши, зокрема, її новаторський характер.

У рецензії на виставу «Радянська Україна» писала: «Вибір театру, який спинився на широкому реалістичному полотні геніального українського Каменяра, треба визнати дуже вдалим... Театр ім. Пушкіна створив яскравий, переконливий, повноцінний спектакль як з ідейного, так і з художнього погляду. З особливою силою підкреслено у спектаклі соціальний характер трагедії Анни і Миколи Задорожних: щастя їх украдено не просто «лихими людьми», а всім соціально-економічним і політичним укладом життя...» Далі рецензент схвалює, що «конкретними носіями соціального зла на сцені є образи живих людей: насамперед жандарма Михайла Гурмана.

...Важку роль жандарма... правдиво і переконливо виконує заслужений артист РРФСР М. Названов. Образ вовка, готового на всякий злочин ради задоволення своєї примхи, людини, що знущається з самих понять совісті, честі, благородства, постає перед глядачем в усій своїй огидній реальності».

Вказавши далі на великий творчий успіх народних артистів РРФСР Б. Чиркова в ролі Миколи і О. Вікланд в ролі Анни та на виконавців інших ролей, рецензент пише:

«Постановник В. Ванін багато зробив, щоб добитися реалістичного розкриття образів п'єси і правдивого показу внутрішнього інтелектуального багатства українського трудящого селянства. У цій роботі режисерові допоміг прекрасний високохудожній переклад п'єси, наново зроблений письменником Юрієм Олешею...

Постановка Московським драматичним театром ім. Пушкіна драми українського класика Івана Франка

---

[1] Газ. «Правда», 1950, від 22 жовтня.

«Украдене щастя» — значна подія в театральному житті столиці» [1].

У світлі вищенаведених фактів про літературну і конкурсну історію драми для кожного стане зрозумілим благородний намір театру ім. Пушкіна по-новому розкрити образ жандарма, як одного з конкретних носіїв зла.

Актор радянського театру, маючи на увазі досценічну біографію Гурмана, повинен розширювати рамки образу. Скривджений соціальною несправедливістю, відірваний від рідного грунту, жандарм став чужим для народу, носієм антинародної ідеології, а його здеморалізована поведінка викликає законне почуття обурення в людей. Та при цьому акторам, які працюватимуть над роллю, необхідно знайти той підтекст, який би зсередини якось зігрівав образ. Щоб глядач задумувався над тим, чому ця людина стала пропащою силою, ворогом свого народу.

«Украдене щастя»—одна з найбільш багатостраждальних драм української класики. Трудно назвати іншу п'єсу, яка б з такими перепонами народжувалась як літературний твір і з такими труднощами потрапила на сцену.

Захоплюючий відгук громадськості і рецензентів про вистави п'єси за життя драматурга свідчать про голосний суспільний резонанс драми і про великий драматичний талант Франка.

На сцені радянських театрів «Украдене щастя» показує яскраві картини сумного життя селян-бідняків у колишньому галицькому селі. Ця п'єса відтворює жорстокий уклад старого селянського життя, де людське щастя крадуть в ім'я власності, де безправність калічить людину. Хвилюючі вистави драми «Украдене щастя» збуджують ненависть до соціальних злочинців і породжують гордість за наше прекрасне сьогоднішнє соціалістичне життя.

Будучи досконалим і високо поетичним витвором українського реалістичного мистецтва, драма «Украдене щастя» найповніше виявляє драматичний талант Івана Франка, його ідеали в галузі драматургії, його вимоги до змісту й побудови п'єси, його прагнення створити справді народний театр як школу життя.

У виконанні видатних акторів українського і західноукраїнського театрів ця драма вражала глядачів, привер-

---

[1] Газ. «Радянська Україна», 1950, від 12 грудня.

тала їхню увагу до знедоленого люду, примушувала плакати над його безталанням, викликала опозиційні настрої, збуджувала протест проти зла й насильства, що панував у австро-угорській імперії. Вистави «Украденого щастя» на сцені радянських театрів закликають до боротьби проти усякого гніту, усякого варварства, властивих капіталістичним державам.

Видання драми «Украдене щастя» має свою історію. В «Увагах» до творів І. Франка (вид. «Книгоспілка», т. XIX, стор. 418) неправильно вказується, що «Украдене щастя»... друкувалося в «Зорі» за 1893 рік. За ним повторює цю помилку і Ол. Борщагівський. Драма «Украдене щастя» видавалась кілька разів: у 1901 році вийшла у Львові накладом Української Видавничої Спілки другим виданням, а третє видання вийшло у Києві в 1909 році (рецензія в «ЛНВ» за 1910 р., кн. II). Четвертим виданням вийшло «Украдене щастя» 1919 року в Вінниці. В 1924 році п'ятим виданням була видана п'єса на Радянській Україні в «Театральній бібліотеці «Руху», в 1926 році видано її шостим виданням у Львові. Другий раз на Радянській Україні вийшло «Украдене щастя» у XIX томі творів Франка у вид. «Книгоспілки».

З того часу драма «Украдене щастя» часто видається. Видавництво «Мистецтво» видавало її окремими виданнями в 1945, 1949 і 1952 роках.

В 1948 році драма «Украдене щастя» увійшла до «Вибраних творів» І. Франка, а в 1952 році — до «Творів в двадцяти томах, том IX».

У російському перекладі драма вийшла в «П'єсах» І. Франка в 1947 році та в «Избранных сочинениях т. IV, Драмы», в 1950 році.

В 1951 році «Украдене щастя» увійшло до збірника «Украинская классическая драматургия», випущеного видавництвом «Искусство», а в 1953 році цим же видавництвом видана в «Драмах» І. Франка.

В 1898 році до 25-літнього ювілею творчості Івана Франка драму «Украдене щастя» перекладено на чеську мову»[1]. Драма успішно ішла на сцені чеського театру. Про сценічний успіх свідчить той факт, що за мотивами п'єси була створена опера. Лібретто написала Квета Загроднікова-Крапкова, а музику — Владимир Аброс.

---

[1] М. Комаров, Українська драматургія, 1912, стор. 31.

Виражаючи протест проти задушливої атмосфери буржуазно-поміщицького суспільства, соціальної кривди і патріархальних традицій, що стояли перешкодою на шляху до щастя людей, п'єса «Украдене щастя» займає одно з провідних місць в історії української класичної драматургії. Високохудожньо відображаючи в драмі правду життя з революційно-демократичних позицій, Франко утверджував у драматургії й театрі принципи критичного реалізму і народності.

СОЦІАЛЬНА КОМЕДІЯ «РЯБИНА»

Треба говорити народові правду...
І. Франко

Окрилений своєю перемогою в боротьбі за постановку драми «Украдене щастя» і її великим сценічним успіхом, Іван Франко на початку грудня того ж 1893 року звернувся до «Руської бесіди» з листом, в якому запропонував для театру вже готову другу свою п'єсу з народного життя — «Рябину», комедію на чотири дії» [1].

Клаптева австро-угорська імперія була жорстокою тюрмою народів, що «обручем сталевим... обціпила їх живі сустави» (Франко), вона була для народів кривавим катом, на білому мундирі якого, за влучним висловом Герцена, «далеко видно було чорне тавро, випалене віковим прокляттям роду людського».

Прикриваючись лицемірною буржуазною конституцією, спираючись на галицьке куркульство, зокрема на представників сільської влади — багатіїв, війтів і на українську буржуазно-націоналістичну інтелігенцію, польська шляхта нещадно експлуатувала народ, доводячи його до розорення й вимирання.

Сільські верховоди — війт-глитай, писар-шахрай, шинкар-здирщик і жандарм-насильник — являли жорстоку і грубу силу, були конкретними винуватцями безрадісного, убогого й безправного життя народу. Саме вони стягали з народу непосильно великі податки і різні штрафи та

---

[1] М. Возняк, Франків «Рябина», Записки історичного та філологічного факультетів Львівського державного університету ім. І. Франка, т. І, 1940, стор. 204—205.

обплутували сільську бідноту хитро сплетеними шахрайськими тенетами.

Та хоч у яких важких соціально-економічних умовах жив український народ в Галичині, все ж він не втрачав своєї людської гідності, виношував мрії про соціальну справедливість, обурювався й проявляв готовність боротися проти насильників. Іван Франко високо цінив волелюбність свого народу і завжди вказував, що помиляються ті буржуазні діячі, які вважають цей народ темною безідейною масою. У статті «Мрії і надії українського народу в Галичині» Франко розбивав це зневажливе ставлення до народу. «Живучи вже отсе два роки,— писав Франко,— між мужиками і при мужицькій роботі я не раз маю нагоду чути думки наших мужиків і їх задушевні бажання, котрі, чим далі, тим виразніше показують мені, як грубо помиляються наші і польські інтелігентні люди,— навіть поступовці і радикали,— котрі раз у раз твердять зовсім напевно, що народ наш не має ніяких ідеалів, не проявляє ніяких змагань вищих, що він попросту інертна, темна маса, котра за чарку горілки і шматок ковбаси зуміє продати свої найдорожчі права».

Джерела реалізму творчості Франка завжди йшли від реального життя. Тож коли йому стало відомо про те, що в одному глухому селі залякувані владою селяни все ж осмілились викрити злочини місцевого начальства, він дуже зацікавився цією подією. Виношуючи довгий час у творчій уяві образи майбутнього художнього твору на цю тему, письменник написав комедію «Рябина», літературно-сценічна історія якої не менш цікава, ніж історія «Украденого щастя».

Перші задуми реалізувати тему про громадського начальника, війта Рябину, що забагатів на людській кривді, сам бувши слухняним знаряддям в руках польської шляхти, належить до 80-х років. Спочатку Франко думав оформити свій замисел у жанрі художньої прози. У двох варіантах незакінченого «оповідання з життя народного «Рябина» [1] в центрі поставлений образ війта як одного з представників влади, саме того соціального павука, дії якого були найдошкульнішими для народу. Як розпові-

---

[1] «Записки...», стор. 208—213.

Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1952, стор. 435—444.

дає герой оповідання, Рябина війтував п'ятнадцять років, «на п'ять опадів його вибирали» і став він, «як який магнат», новочасний підприємець. «Рябина ріс як з води, забирав без дання рації громадські поля, рубав ліс, палив вапно, робив цеглу, возив дрова до соловарень і богатів та богатів так, що далі й ліку не знав своєму богатству». Цей чумазий, обдираючи темний і бідний люд, увійшов до спілки з іншими хижаками цісарсько-шляхетської влади. Народ пробував вдаватися до судової «справедливості», але «за всі літа ніхто з Рябиною ані одної справи не виграв... Шість господарів..., втягнувшись в ним в право, і хат і грунтів позбувалися, Рябина сам усе й загорнув, а їх з жінками й дітьми по жебрах пустив».

Рябина не лише павук, у якого «більша половина села була задовжена», він і всемогутній начальник у селі, бо за ним не тільки дрібні чиновники стоять, а навіть сам «пан староста» і «пан комісар». Саме вони і змусили громаду обрати його на війтівство, «мусили, бо ніхто против нього й писнути не смів. А ту ще на вибори завсігди як не пан староста, то пан комісар приїде, і нехай-но би хто посмів сказати, що не хочемо Рябини, абощо!..» Франко викриває далі кругову поруку чиновників і представників влади, які вихваляли і оберігали своїх ставлеників — громадських начальників — війтів.

«...Пан староста не раз говорив, що «то найпоржонднєйши вуйт на цали повят» [1]; пан інспектор податковий хвалив його за те, що наше село ніколи не має ніяких рестанцій податкових; пан секретар ради повітової величав порядок, в якім у нас ведуться громадські протоколи, дневники, а пан маршалок, що був дідичем зараз в сусіднім від нас селі і мусив щотижня через наше село своєю четвернею переїздити до міста і з міста, не міг нахвалитися, як то порядно у нас удержані дороги і мости.

Одним словом, пощастилося нашому Рябині на війтівстві. Ми тяглися з послідного, щоби податки на час зложити, а хто не зложив, того грабили і грабежі жидові запівдармо продавали,— а Рябині хвала за те, що рестанцій нема. Ми мучилися, три милі їздили по шутер, товкли каміння, ставили мости і удержували дорогу,—а Рябині хвала за мости та гостинці...»

---

[1] Це найпорядніший війт в цілому повіті.

Коли надійшли вибори, Рябина став правою рукою старости і маршалка повітового і він «попросту торгував... голосами, продавав їх і гроші до кишені ховав, гендлював громадськими виборцями так само, як громадським лісом, громадською глиною та громадським вапном!»

Але на п'ятнадцятому році війтування бувалий Рябина «наскочив... на таке, що вся його сила, все його панство та богатство відразу, мов крига присло, мов пара розвіялось», в цей час він зіткнувся з бідняком Климком Казидорогою. На жаль, віднайдений рукопис оповідання на цьому обривається. В другому уривкові оповідання образ війта Рябини Прокопа доповнюється новою рисою—він не тільки крутійством і судом обманює й обдирає народ, а й фізично збиткується над людьми, бо так його навчають вищі начальники. «Пане вуйце,— говорить йому... пан комісар при кождій стрічі, — народ у вас бутний та непокірний, беріться ви добре до нього, держіть в руках!» І Рябина сповняє комісарську науку...

Дальших слідів опрацювання теми про Рябину в формі оповідання не знайдено. Та тема знущання багатіїв з бідноти й боротьба громади проти сільського начальства мала в собі так багато драматизму, що письменник вирішив обробити її для сцени, і вже на початку листопада 1886 року була написана «комедія в 3-х діях з життя підгірського народу «Рябина».

Зважаючи на жорстокість театральної цензури і заздалегідь передбачаючи її причіпки, Франко змушений був пом'якшити у комедії гостроту соціальних протиріч, порівнюючи з варіантами оповідань. Але все ж основним конфліктом, що переходить у боротьбу, і в комедії залишилось зіткнення бідняка Казидороги, підтриманого громадою і навіть жінкою Рябини, з шахраями — війтом і писарем Перуном. У комедії звужено діапазон злочинів війта, вони зосереджуються, головним чином, навколо справи з Казидорогою, у якого він хитрощами виграв судовий процес і силоміць забрав землю й хату.

Усі три дії комедії відбуваються на майдані проти церкви, де Казидорога закував у величезне залізне путо рябинове дерево. Боротьба закінчується перемогою громади, яка здобула папери — докази шахрайства та зловживань писаря податковими грішми і подала скаргу на війта і писаря до староства. Через свого комісара староство заарештовує писаря, але відкидає скаргу громади проти

війта. Та війт перед громадою зрікається своєї влади, кається перед людьми у своїх злочинах, мириться з Казидорогою. Громада прощає йому все, вносить за нього в громадську касу гроші. Казидорога розковує рябинове дерево. А комісар, невдоволений самовільним зреченням Рябини війтівської влади, йде в канцелярію робити ревізію громадським паперам і касовим книгам.

У драматичній обробці теми суспільно-політичне звучання значно послаблено тим, що викривальна лінія відтиснена на другий план, а на перший перенесено моралізаторські мотиви. Така спрямованість комедії зумовила певну одноманітність її, переобтяженість довгими монологами, деяку невмотивованість вчинків і психологічну непереконливість окремих колізій.

Того ж року Франко подав комедію «Руській бесіді», яка й придбала її наприкінці 1886 року, бо вже в першому номері за 1887 рік «Зоря» повідомляла, що репертуар театру збагатився комедією «Рябина» [1]. Але «Руська бесіда» не схвалила її до постановки, мотивуючи відмову висновком полохливого театрального рецензента, який проти місця, де Казидорога оповідає про знущання з нього Рябини, написав: «Заостро на сцену, хотя щира правда» [2].

Не маючи можливості надрукувати комедію у Львові, Франко звернувся до віденського видавництва «Січ» з листом від 11 лютого 1887 року [3]. Але й там вона не була надрукована. Вперше опублікована ця комедія в 1940 році М. С. Возняком в «Записках історичного та філологічного факультетів» Львівського державного університету імені І. Франка, т. І, а в 1952 році — в IX томі «Творів в двадцяти томах» Івана Франка.

Образи й факти підказаної життям теми не стиралися в пам'яті письменника, а просилися знову на папір. І, очевидно, десь в листопаді 1893 року Франко закінчив другу, нову, редакцію п'єси як комедії на чотири дії, бо вже на початку грудня він писав, що читав її «в присутності проф. Вахняніна і артистів К. Підвисоцького і Лопатинського» [4]. Останні схвалили п'єсу, і «Руська бесіда» взяла її до репертуару на 1894 рік, а театр почав працювати над нею,

---

[1] «Зоря», 1887, № 1.
[2] «Записки...», стор. 213.
[3] Архів Івана Франка, № 489.
[4] «Записки...», стор. 204.

про що сповіщала «Зоря», обіцяючи громадянству, що «небавом буде комедія виставлена» [1].

Проте театр не міг поставити п'єсу без дозволу «високої президії Цісарського (Крулівського) Намісництва» і надіслав її до цензури. Як видно з листа Франка Драгоманову від 23 лютого 1894 року, комедію «Рябина» «відкинуло Намісництво, але то відкинуло основно, як противозаконну наскрізь, від першої стрічки до останньої... Спасибі Окуневському (референт «Руської бесіди».— *Я. Б.*), що... прочитав і представив намісникові ідіотизм такого рішення, і намісник казав її другий раз предложити, та навряд чи поможе рекурс від вовка до медведя» [2].

Обурюючись цим фактом, Франко саркастично додає: «Як часто сими часами я завидую небіжчикам або ідіотам» [3]. Отже, намісництво, вважаючи комедію страшною для «соціального безпеченства», не дозволило її поставити. Разом з тим, було запропоновано її переробити. Чим же невдоволене було намісництво?

З'ясовуючи зміст комедії, Франко писав, що в ній показана «громадська господарка по селах і боротьба сільської молодіжі, «читальників» з усякими темними силами, показана в спосіб дуже скромний» [4] (розрядка моя.— *Я. Б.*). Але вірний життєвій правді, Франко, хоч і досить обережно, змалював образ душителя-війта як окремий ланцюг у всій політичній системі Австро-Угорщини. І в новій редакції війт залишався зв'язаний з вищим начальством, у руках якого він був знаряддям пригнічення й визиску народу.

Як свідчать варіанти другої редакції, комісар, що приїздив з міста, покрикуючи на людей, суворо наказував: «повага власті мусить бути піддержана. Скажіть мені, хто бурився?» Він же, як і в першій редакції 1886 року, заявляв Рябині: «Староство потребує ваших услуг і обіцяє вас піддержати. Не бійтеся нічого! Громада не сміє бунтуватися против вас, і ви не маєте пощо зрікатися війтівства» [5].

Коли ж Рябина подякував «пану старості за його ласку», розсерджений комісар вручає війтові «поручене пи-

---

[1] «Зоря», 1894, № 1, стор. 24.
[2] «Матеріали...», стор. 441—442.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] «Записки...», стор. 220.

семне від пана старости... зревізувати книгу громадську, протоколи і книжки податкові».

А звертаючись до Олекси, комісар заявляє, що той головний бунтівник, і він мав наказ його першого арештувати [1].

Зрозуміло, що це було «заостро на сцену», й Франко змушений був сам «скрутити голову» п'єсі, шукаючи такий варіант, який би цензура дозволила до постави. Пом'якшивши деякі викривальні вирази, змінивши окремі ситуації й переробивши гострі сцени, зокрема сцену з приїздом комісара, який в останньому варіанті дозволяє відкрити читальню, Франко знову надіслав комедію до намісництва. Та і з розглядом цього варіанту довго зволікали. В листі до Драгоманова від 19 березня 1894 року Франко знову писав:

«З моїми драмами ще нема кінця. Кілька днів тому назад я був в справі тих драм у гр[афа] Станіслава Бадені, брата намісника (на його жадання) і мав з ним досить цікаву розмову. Граф... не вірив у зріст нужди мужиків і бачив для русинів одинокий вихід в тісній коаліції з правительством» [2].

Змусивши автора спотворити основну ідею комедії, президія намісництва і дирекція поліції у Львові дали, нарешті, 25 квітня 1894 року, дозвіл ставити «Рябину» в театрі, але й то «із застереженням опущення декотрих уступів» [3].

Як першої (1886), так і другої редакції (1893) Франкові не пощастило опублікувати за життя. Редактор «Зорі» В. Лукич відмовив Франкові в друкуванні «з причини, що вона надто... довга» [4]. Не вийшла вона й у «Дрібній бібліотеці» К. Паньківського, куди її переслав В. Лукич.

На Радянській Україні вперше надруковано комедію «Рябина» в 1928 році видавництвом «Рух» у XIX томі «Творів» Івана Франка, за неповним текстом автографа, в якому бракує VII, VIII і IX яв першої дії і немає кінця другої та початку (I і II яви) третьої дії. Рукописна копія примірника другої редакції 4-актної комедії, який належав театрові, придбана Інститутом української літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР [5], вказує на те, що теат-

---

[1] «Записки...», стор. 221.
[2] «Матеріали...», стор. 461.
[3] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1952, стор. 445.
[4] «Записки...», стор. 207.
[5] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1952, стор. 444.

ральна цензура і в останньому варіанті зробила великі купюри, знявши місця особливо яскравого соціально-політичного змісту.

І все ж комедію з успіхом було поставлено в містах Коломия і Станіслав 11 і 12 липня 1894 року. В дописі із Станіслава, вміщеному в «Ділі», кореспондент писав, що п'ять вистав, серед яких була й комедія «Рябина», пройшли «з добрим успіхом... Місцева критика дуже хвалила як добір штук, так і їх вистави... Загальна думка була та, що руський театр досяг того, що при тих обставинах лиш можна досягнути» [1].

Далі газета інформувала читачів, що в другій половині липня «Театр справиться до Львова, вступаючи по дорозі до менших міст, щоб аж при кінці ферій загостити до столиці перед ширшу публічність».

У № 187 від 3-го вересня «Діло» повідомляло, що вже «трупа руського народного театру приїздить сьогодні до столиці Львова. В четвер 6-го вересня буде виставлена перший раз у Львові «Рябина» д-ра Франка, а у вівторок 11-го вересня також перший раз у Львові комедія д-ра Франка «Quem di odere». 5 вересня «Діло» знову подає, вже ширше, оповіщення про виставу з зазначенням дійових осіб і їх виконавців. Небезінтересно навести його:

Львівський руський народний театр під зарядом тов. «Руська бесіда» у Львові. В залі тов. «Frohsinn» в готелі Жоржа. В четвер д. 6 вересня 1894 р. По раз перший представлено буде

Рябина

комедія з народного життя з співами в 4-х діях д-ра Івана Франка.

Прокіп Рябина, війт в Нестаничах	А. Стечинський
Орися, його дочка	М. Слободівна
Панталимон Качуркевич, писар	С. Янович
Панас Казибрід, старий мужик	К. Підвисоцький
Феся, його дочка	М. Фіцнерівна
Олекса Коваль, парубок, був у війську	Й. Стадник
Роман Півторак, господар	А. Кунцевич
Семен Гриб } (господарі)	А. Шеремета
Гнат Грінчук } (господарі)	С. Підвисоцький
Рахміль Цінобер, жид-орендар	М. Ольшанський
Прокіп, парубок	Т. Вовчак
Жандарм	А. Нижанковський

[1] «Діло», 1894, № 139.

Присяжний	І. Рубчак
Жінка-халупниця	Є. Підвисоцька
Гафка (дівчата)	Ю. Миколаєнко
Доська (дівчата)	К. Радкевичівна
Магда (дівчата)	М. Стефанович

Дівчата, парубки, жінки і діти.
Діється в підгірськім селі Нестаничах в наших часах.

Режисер *С. Янович*
Капельмістр *Ф. Доліста*».

На прем'єру у Львові відгукнулось «Діло» 10 вересня (№ 193) великою рецензією без підпису.

Рецензент констатував успіх вистави і вказував на її суспільне значення. «Заголовок комедії, — писав він, — взятий з прізвища головної дійової особи Прокопа Рябини, війта в Нестаничах, тож і зміст комедії — це події з життя того війта. Рябина — війт, яких багато в нашій Галичині, а котрих називають деякі круги «порядним війтом».

Передавши докладно зміст п'єси, рецензент робить висновок, що думка «громада — великий чоловік, її безкарно не можна кривдити» є ідеєю комедії». Оцінюючи виставу, рецензент вважає, що «д-р Франко вибрав до сеї комедії темат вельми інтересний і на часі. Така трійця обманників найшлась би в кожнім селі. Сцени, де представлено обманства, випали живо... штука надається вельми до вистави сценічної, устроюваної для селян. «Рябину» треба зачислити до тих моралізуючих штук людових, котрі в нашому давнішньому репертуарі театральнім займали видатне місце, але перевищує їх в багато разів, раз своїм тематом, взятим з життя і трактуючим пекучі справи, а по-друге, безперечно і талановитим переведенням... На кожний спосіб театр наш має твір вельми надаючийся до вистав для селян, котрі побачать на сцені пластично представлене своє громадське життя-буття».

Критичні зауваження на адресу постановника вистави С. Яновича і акторів, якими закінчується рецензія, свідчать про убоге, жалюгідне існування театру. «Артисти не конче добре вив'язались зі своєї задачі,— пише автор.— Декуди пересадна декламація і неопанування ролі не могли зложитись на гарну цілість. Також і режисерія прогрішилась у многім. Одяги селян були неможливі, не було двох однакових одягів, лиш всуміш гуцульські, бойківські, підгірські, покутські, а вже досить оригінально виглядав

жид-орендар в короткім «іберцігері» і панчохах...» Зауваження вірні, але вказані недоліки є не вина, а біда українського театру в умовах австро-шляхетського панування.

Разом з драмою «Украдене щастя» і п'єсою «Учитель» комедія «Рябина» протягом 1894 року обійшла дванадцять міст і містечок Західної України (Бурштин, Перемишль та інші). Йшла вона на сцені з великими цензурними купюрами, але соціальна проблематика її була настільки актуальною для свого часу, що навіть після тих змін, які змушений був поробити сам Франко, після всіх цензурних перекреслень вона не втратила дійовості впливу на маси. Комедію з захопленням сприймали глядачі і критика хоч би за те, що «темат взятий із життя і трактуючий пекучі справи». «Зоря» в 15 номері за 1894 рік писала, що «Руський театр у Станіславі дав 18 вистав і між ними особливим успіхом користувались «Рябина» та «Украдене щастя».

Вивчення літературної історії комедії «Рябина» цікаве не лише з погляду дослідження творчої праці письменника над остаточною редакцією. Воно переконливо свідчить про те, що цензура систематично й продумано втручалась у драматичну творчість Франка з метою знешкоджувати її для «соціального безпеченства» австрійської і польської верхівки.

Незважаючи на настирливе втручання цензури, в результаті тривалого осмислювання письменником образів і композиції, друга редакція «Рябини» вийшла безсумнівно сильніша змістом і досконаліша з драматургічного погляду, порівняно з першою. В ній ускладнена драматична боротьба, поглиблена й поширена соціальна проблематика.

У багатоплановій 4-актній комедії розвиваються дві основні сюжетні лінії, які переплітаються між собою; перша — боротьба передового грамотного селянина Олекси Коваля й організованих ним селян проти купки шахраїв і насильників: війта, писаря й шинкаря, і друга — боротьба скривдженого селянина-бідняка Казиброда проти Рябини. У ці дві лінії вплетені як допоміжні — любовні взаємини Олекси й Орисі, дочки Рябини, Орисі й писаря, Олекси з Казибродом та всім людом, і, нарешті, взаємні стосунки в таборі мироїдів.

Дійові особи комедії поділені на два протилежні соціальні табори. Олекса і його однодумці об'єднуються нав-

коло спільної мети в боротьбі проти ворогів народу. Ворожий табір — війт, писар, шинкар — теж об'єднаний спільністю своїх інтересів у боротьбі проти народу, але в ньому разом з цим точиться роз'їдаюча внутрішня боротьба. Кожний з названих персонажів намагається обдурити один одного, а тому й не довіряє один одному.

Спробуємо характеризувати образи, розглядати композицію і прийоми художньої майстерності Франка-комедіографа водночас із передачею змісту п'єси.

Як і в «Украденому щасті», в «Рябині» досценічне життя й поведінка героїв, їх стосунки визначають розвиток подій комедії. У підгірському селі Нестаничі безкарно й свавільно панують війт Прокіп Рябина, колишні кримінальники — пройдисвіт писар Панталимон Качуркевич і шахрай та здирщик шинкар Рахміль Цінобер. Вони обдурюють селян, вимотують з них гроші, по-шахрайському збільшують і без того великі податки, збиткуються. Самодур Рябина добився закриття читальні в селі, свавільно відібрав у бідняка Казиброда землю. За намовою писаря й шинкаря він закупив у лісі дрова, зобов'язавшись у певний строк вивезти їх до тартака, а в заставу віддав казенні гроші, зібрані за податки у селян.

Він не знає, що за його спиною шинкар і писар змовилися обдурити його, не допустити, щоб селяни звезли дрова і щоб, коли кінчатиметься строк грошової застави, війт опинився у їхніх руках. Хитрий писар хоче примусити цим війта видати за нього заміж Орисю.

Час минає, селяни не вивозять дров. Злочинна операція Рябини може розкритися, й він попаде в непоправну біду. В такий напружений час, за тиждень до кінця строку застави, динамічно розпочинається перша дія комедії.

Дія відбувається в неділю, вдень, на майдані серед села, під гіллястим рябиновим деревом, звідки видніється поставлена при дорозі кам'яна фігура з написом: «Пам'ятка знесеної панщини».

До молодої війтової дочки Орисі, що, набираючи з криниці воду, задумливо співає журливої пісні, підкрадається вусатий шляхтич писар Качуркевич. Він намагається залицятись до дівчини, та Орися дотепно глузує з «пана», примусивши його тягти для неї воду. За цією «мужицькою» роботою застає його коханий Орисі, молодий хлопець Олекса. Він іронізує з поведінки писаря і той спочатку розгублюється, а потім бундючно «розкукурічує-

ться», як півень: «Коли бачиш, що пан писар з пана начальника дочкою розмову має...» [1] Та Олекса, перебиваючи, в лице сміється з нього.

«А ти, небоже, з власти не глузуй! І не думай собі, що я тобі рівня!» гоноровито нахваляється писар і улесливо запрошує Орисю йти разом з ним від цього «бунтівника», «читальника»,бо «якби таточко побачив тебе разом з ним, то була би біда».

«Так знаєте що? — в тон йому лукаво говорить Орися.— Підіть ви до нашої хати і подивіться, чи таточко ще спить» [2].

Розлючений писар з словами «тепер розумію, куди стежка в горох. Гарно! Гарно! Буду знав, що таткові сказати!» спішно виходить під щасливий сміх закоханої пари.

Ці майстерно зроблені драматургом сценки жвавого діалогу Орисі й Олекси з писарем становлять перше зіткнення, першу зав'язку однієї з сюжетних ліній комедії.

В інтимній схвильованій розмові з Олексою Орися розповідає, що її батько дуже сердитий на нього за читання книжок і газет і що він не погодиться на їхній шлюб. Чула, сердечна сцена заспокоєння Орисі надає образу Олекси ліричного забарвлення та заразом характеризує його як людину тверду і готову стати на боротьбу проти батька нареченої. Він не може відмовитися від свого наміру допомагати товаришам, усім трудівникам шукати дорогу до кращого життя. Засобом здійснення своєї програми він вважає культурно-освітню роботу серед народу. Тому ласкаво, але переконливо й рішуче Олекса говорить Орисі: «А від читальні мені відступитися годі... Хлопці і дівчата, ба й старші люди засмакували в книжках і газетах, привикли до них. От ми собі і без читальні щонеділі сходимося і читаємо... І нині зараз посходяться...» [3]

Весело входять на сцену хлопці і дівчата, перекидаючись жартами, читають і обговорюють газети. Ця легко написана масова сцена показує, що молодь поривається до світла.

Швидко входить, розмахуючи палицею, війт Рябина;

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1952, стор. 32—90.

[2] Там же, стор. 34—35.

[3] Там же, стор. 36.

він сердито кричить, що молодь не їде возити дрова, а читає «бунтівницькі» та «сицилістичні» книжки. Як Фамусов з безсмертної комедії, самодур Рябина заявляє: «Ех, якби-то по-моєму, то я б усі оті книжки та газети на одну купу зложив та й підпалив» [1].

Олекса вміло й сміливо вступає в суперечку з війтом, відстоюючи права людей читати книги й газети. Обурений цим, війт зарозуміло хвалиться: «Мене сам пан староста по плечі плеще, розумієш? На кожній сесії другим війтам за взір мене ставить. А ти що?» зневажливо звертається він до Олекси [2].

Цей, один із постійних сатиричних образів Франка, вже з першого виходу на сцену самовиявляє характер служаки: «Не слухайте отсього бунтівника! Не бунтуйтеся! Не робіть наперекір власти, бо зле буде з вами! Зараз мені розійдіться», наказує він усім, а Олексі погрожує арештом: «Шандарів спроваджу. А тебе першого кажу в ланцюжки закувати» [3].

Але Олекса не з полохливих. Він і закони знає і правду життя бачить. Ним рухають громадські інтереси, свідоме прагнення викрити зло, захистити народ від несправедливості. Тож у присутності всіх він у вічі ріже гірку правду кривдникові війтові, яка звучить як суворий вирок усій системі гноблення й визиску в австро-угорській державі: «Що ви робите? — запитує він.— Нарід пропадає від лихви... темний, занедбаний, обдертий... Дав бог, що хоч молодіж потроха хапається до книжки, до науки, хоче просвітитися, щоби знала, як на світі жити, а ви бий-забий на неї за те. Гріх вам перед богом і людьми!» [4]

Гострі слова Олекси, що характеризують його як протестанта, були викреслені цензурою, і п'єса йшла без них.

Прилюдний конфлікт Олекси з Рябиною становить зав'язку основної сюжетної лінії комедії — боротьби заступника народного проти війта, ставленика польської шляхти.

Через зіткнення двох протилежних характерів напруження зростає, динаміка дії розвивається.

Лютий Рябина швидко виходить, погрожуючи Олексі,

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1952, стор. 40.

[2] Там же, стор. 39.

[3] Там же, стор. 40.

[4] Там же.

який, лишившись сам, тяжко задумується. Через сцену проходить шинкар Рахміль, ведучи за руку старого сивого діда Казиброда. Рахміль умовляє останнього поступитися перед Рябиною й віддати йому свою землю. Та Казибрід, певний своєї правоти, гордо заявляє Рахмілю: «Слухай, жиде! Не пхай пальців межи двері, бо не тільки пальці, але й голова може бути не твоя!» [1]

Ця сцена дуже важлива в композиції п'єси. Вона є експозицією до нового сюжетного ходу — взаємин Казиброда і того ж Рябини. Водночас вона викликає тривожне відчуття ще якоїсь нової сутички — між дідом Казибродом та війтом.

Дід Казибрід пішов до громадської канцелярії шукати правди, а на сцені напруження зростає. Входить троє збуджених чоловіків, що обурюються здирством писаря й війта. Селяни вже сповнені готовності йти «до уряду» відстоювати своє право. А в цей момент назустріч їм входить закривавлений дід Казибрід. Стогнучи, він розповідає, що його побив війт, який нікого не боїться, бо «за ним староста, за ним комісар, за ним секретар повітовий» [2]. Глузуючи з беззахисного бідняка, Рябина сказав: «Позивай мене.... до пана бога» [3]. Що ж залишилось робити безправному чоловікові? Піднісши до неба руки, Казибрід благає: «Господи! Зглянься на мою кривду! Вкажи мені, як до тебе трафити, щоби тобі своє лихо розповісти» [4].

Та «пан біг» глухий до людського горя. Казибрід, помовчавши хвилю, під час якої він дивився на рябинове дерево, враз живо обертається до людей, ніби щось придумав: «Я його запізву, буде знати» [5]. І не розкривши свого задуму, швидко виходить.

Цією сценою драматург надзвичайно сильно викриває конституційні порядки Австро-Угорщини, даючи водночас величезні можливості для виявлення творчої фантазії режисера й актора. В уста селян Франко вкладає гнівні слова звинувачення, в яких, до речі, вдало обігрується виставлена на сцені кам'яна фігура «Пам'ятка знесеної панщини». «От тобі й наше право, — говорить Грін-

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1952, стор. 42.

[2] Там же, стор. 44.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же, стор. 45.

чук. — Бігме, за панщини ліпше було». Олекса іронізує з конституційного «права» народу: «Хоч на папері його маємо». Та селянин Півторак резонно заявляє: «Овва, велика нам з того радість, що воно на папері є. Поки ми його направду діб'ємося, то нас лиха доля зовсім діб'є» [1].

Ці слова також були викреслені цензурою.

Як знайти вихід із цього становища, навчає селян Олекса. Він людина бувала і підказує такі прийоми у боротьбі, що не мали б антиурядового характеру, не виходили б за межі дозволеного законом. Безсумнівно, що на цьому образові п'єси, одному з основних, негативно позначився вплив театральної цензури.

Можливо саме через те, що Франко не міг вкласти в уста Олекси революційних закликів, Олекса в цій, «легальній» боротьбі використовує свою догадливість, хитрощі. За його планом, однодумці Олекси мають підпоїти писаря й витягти у нього з кишені «чорну» книгу, в яку він записує всі свої шахрайські розрахунки. Здобуття цієї книжки має дати в руки Олекси незаперечні докази зловживань представників влади в Нестаничах.

Вироблені Олексою заходи в боротьбі проти сваволі начальства активізують дію, викликають зацікавлення. Олекса, розпочавши боротьбу на ділі, виходить на перший план серед інших образів.

Ось у глибині сцени з'являється дід Казибрід з величезним костуром, ланцюгом і околотом соломи. З великою внутрішньою упевненістю він переконує дочку, що «не можна інакше з тим ворогом до ладу дійти» [2]. Наблизившись до рябинового дерева, ставши на стілець, Казибрід обкручує рябину ланцюгом і замикає на замок. Ставши під деревом, він гукає: «Гей, люди добрі, малі й великі! Сходіться сюди, збігайтеся глядіти на публіку.

...Позиваю до пана бога найбільшого кривдника і грабівника в нашім селі... Рябину». Надходять люди. Всі починають кричати: «Гурра! Рябина окований. Рябина опутаний!

Казибрід. Так, люди добрі! Тепер він опутаний, мій арештант, і я доти буду пильнувати його, доки пан біг між нами правди не зробить» [3].

Такий спосіб боротьби з соціальним кривдником має

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 45.
[2] Там же, стор. 46.
[3] Там же, стор. 47.

глибоку народну основу, він зрозумілий людям, бо взятий драматургом з народних вірувань і понять.

Одинадцята й дванадцята яви картинно й водночас символічно завершують дію, вражаючи яскравістю, театральністю в кращому розумінні слова.

Під впливом виразних і очевидних для всіх причин розвивається перша дія, досягаючи високого напруження у фіналі. Вигуки «Гурра! Рябина арештант! Рябина опутаний» стають своєрідним лейтмотивом наступних актів, створюючи наскрізну дію комедії.

Всі персонажі в першій дії розставлені за соціальними ознаками. На одному боці — очолені Олексою трудящі бідняки, серед яких височить як совість народу сивий дід Казибрід. Характери представників ворожого табору ще лише накреслені. Але лінії їх поведінки вже цілком прояснилися.

Друга дія, що відбувається того ж дня в канцелярії громадській, починається яскравою викривальною картиною збирання податків. Шахраї писар і війт брутально обдирають людей, посилаючись на авторитет «цісарської табелі» й «уряду». Мимохіть і глядач вигукне разом з якоюсь бідолашною жінкою: «Що тут із людьми виробляють! Гей, люди!» [1]

Сцена ця написана з великою майстерністю, діалог живий, мова соковита, народна, пересипана доречними дотепами. Драматична ситуація логічно, з тонким психологічним умотивуванням змінюється комічною. Писар, беручи гроші, перераховує вдові-халупниці її заборгованість:

А шкільне, а спашне, а громадське, а конкуренцію... Ще й регуляція і екзекуція підійшли...

Жінка *(зітхаючи, дає)*. Божечку мій! Так мені здається, що власну кров із серця точу!..

Писар *(почислив стиха)*. ...Тепер даєте п'ятку — ось записую, дивіться!

Жінка хреститься.

Рябина. А ти, бабо, чого хрестишся? [2]

Баба скрушно і водночас насмішливо каже:

Та так, пане начальнику! Щоби пан писар у щасливу годину записали. Щоби яка мара не перепутала. А то вже не одному так сталося [3].

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 50.
[2] Там же, стор. 49.
[3] Там же.

Писар поставлений драматургом у таке становище, що він раз у раз викриває себе як шахрая, який фактично самовладно панує над людьми, опираючись на грубу силу дурного війта.

Висміюють люди й Рябину, який стурбований тим, що ніхто не возить дров, а строк застави от-от закінчиться.

Залишившись удвох з писарем, випивши й закусивши з ласки Рахміля, війт щиро признається перед писарем як своїм приятелем про свій неспокій. Через ті кльоци у нього аж «голова крутиться, отак точнісінько, як коли б... йшов по високій-високій кладці, а вона... хитається, і я туй-туй маю впасти» [1].

У цій «дружній», організованій писарем, бесіді розкривається підлість самого писаря й характеризується Рябина. Маючи на увазі Орисю, Качуркевич підлещується до начальника, перелічуючи його заслуги, з яких його образ вимальовується як знаряддя в руках шляхти для насильства над народом. «А я вам кажу, що вам ані крихітки нема чого боятися. Такий порядний начальник, як ви!» [2]

Староство й вища влада в освітленні Качуркевича, як і в уявленні народу, виступають в особі поміщиків і бюрократії. Замість того, щоб коментувати слова писаря, дозволимо собі навести їх повністю, бо вони промовляють самі за себе: «Пан староста вас любить, пан комісар також, пан постенфірер у вас як дома, в раді повітовій вас шанують. І всі пани, з ким тільки заговори про вас, у одно говорять: «Вуйт Рябіна, то бардзо поржондни вуйт!» [3]

...Для чого вони вас люблять? За що вас хвалять?

...За ваші заслуги, пане начальнику! Ось що. Бо де є кращі порядки в селі, як у вас? Де більший дохід з пропінації? Відки більше кар полевих та лісових до каси йде? Відки більше людей у криміналах сидить? Куди частіше комісії провізоріальні їздять? Де частіше ліцитатії грунтів відбуваються? Де виборці точніше при всяких виборах за того голосують, на кого пан староста каже? Ніде, як тілько в Нестаничах. А пани, вірте мені, пане начальнику, вміють цінити такі заслуги і вже так зроблять, що хоч би прем що до чого прийшло, то шасть-прасть,— і ніщо ні до чого не прийде. Розумієте?» [4]

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 58
[2] Там же, стор. 53—54.
[3] Там же, стор. 54
[4] Там же.

Яка величезна викривальна сила реалізму в цій картині! Зубожіння селян, продаж з торгів їхнього жалюгідного майна, стогін народу під податковим пресом, штрафи за спаш, за поруб лісу. Тюрми набиті голодними людьми... А вибори? Як вони робляться? Обманюють людей в живі очі. Голосувати за своїх кандидатів пани й такі начальники, як Рябина, змушують кулаками. На жаль, п'єса йшла без цих слів, бо цензура зняла і їх.

Тут же Франко викриває в комедійній ситуації основу «приятелювання» Рябини й Качуркевича, показуючи, що і в багача криється недовір'я до таких зайшлих хапуг і пройдисвітів, як писар. Користуючись селянськими прислів'ями й образами, Рябина дає зрозуміти Качуркевичеві, що він йому не рівня. На запевнення писаря, щоб війт не боявся авантюри з дровами, бо сам писар нічого не боїться, Рябина каже: «Та тобі нічого так дуже й боятися. Що ж ти так дуже можеш стратити? Сокири з-за лави тобі не візьмуть, бо ані сокири, ані лави не маєш. А до криміналу засадять — ну, то й се тобі не новина» [1]. Особливо цікавий діалог між ними, коли писар натякає Рябині про те, заради чого він затіяв усю спекулятивну комбінацію з дровами,— про одруження з Орисею. Тут багатій уже не прислів'ями, а прямо виявляє свою зневагу до збанкрутілого шляхтича.

Рябина (*п'є*). Про що се ти, пане писарю, закидаєш? Я якось тебе не розумію.

Писар. А я гадав, що в вас є очі.

Рябина. Очі? Хіба ж їх у мене нема?

Писар. Якби були, то ви б бачили.

Рябина. Дещо я й бачу, та, може, не те, чого тобі хочеться.

Писар. То ви б бачили, що я коло вас, як коло рідного батька припадаю, а вашу донечку...

Рябина (*перебиває*). Годі, годі! Не договорюй. Знаєш, пане писарю, я дещо трохи й підмітив і хотів тобі сам про се розумне слово сказати.

Писар. Ну? [2]

І Рябина з почуттям своєї переваги «резонно» повчає:

Знаєш, братіку, я тебе люблю і поважаю. Мудра в тебе голова, і до письма, і до всякого циганства ти дуже спосібний, але дочку мою, не в гнів тобі кажучи, ти собі з голови вибий!

Писар. Так! А то чому? Чим я вам не до вподоби?

Рябина. Кажу ж тобі, що як писар ти мені дуже до вподоби. Але на зятя — ні, спасибі!

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 54.
[2] Там же.

Писар. А вільно спитати чому?

Рябина. А тому, пане писарю, що ти мені троха занадто теє то як його... троха занадто пройдисвіт.

Писар. Он як!

Рябина. Не гнівайся, друже мій! Я не з злого серця се кажу. Але для своєї дитини я бажав би господарського сина»[1].

Він «бажав би господарського сина» для своєї дочки. Отут увесь Рябина-куркуль.

Проте в цьому живому діалозі все ж перемагає спритний писар, який хитро нацьковує Рябину на Олексу Коваля, змушуючи зарозумілого начальника стати податливішим. Він фактично навіть домагається згоди батька на одруження з його дочкою. Таким чином становище Орисі гіршає, перепетії ускладнюються.

Входить Рахміль. У невимушеній єхидній розмові він нагадує Рябині, що за «тиждень контракт кінчиться. Ваша кавція пропаде», бо «люди бунтуються проти вас»[2]. А в цей час знадвору долинає: «Гурра! Рябина в путі! Рябина кайданяр»[3]. Логічно, що війт мусить вийти з канцелярії, щоб разом з присяжним навести «порядок».

Звівши двох пройдисвітів на сцені, драматург посилює сатиричні фарби. Аж тут остаточно розкривається, що в цьому таборі діють приховані жорстокі інстинкти, панує жадоба до наживи, до грошей, в ім'я якої кожен з шахраїв може продати всього себе. Вивертаючи душу кожного, письменник показує, що там не залишилось нічого святого, людського. Справді, не можна не сміятися з них, коли писар залякує Рахміля: «Не забувай, що я й тебе маю в руках», а Рахміль в тон йому відповідає: «І я тебе також». Писар: «Ха, ха, ха! Всі ми позчіплювані один з одним як раки в торбі»[4]. І тут же цей пройдисвіт розповідає ще про один захід, вжитий ним, проти Рябини: збірщик податковий з його намови загрозив війтові інспектором, ревізією. Писар певний, що «ще пару день, і наш гордий начальник скрушіє достаточно. Тоді ми його натиснемо, він нам підпише вексель, щоб видобути кавцію, а тим векселем ми йому зовсім кінця доїдемо»[5], тобто, змусить Рябину віддати за нього Орисю.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 55.
[2] Там же, стор. 56
[3] Там же.
[4] Там же, стор. 58
[5] Там же.

Отже, становище Рябини подвійно скрутне, він фактично в руках писаря й Рахміля, які пхають його у прірву.

Далі в дуже веселій яві (VII) здійснюється виконання виробленого Олексою плану здобуття «чорної» писаревої книжки. Селяни Півторак, Грінчук і Гриб частують і споюють писаря. Комізм досягається тим, що селяни іронізують над писарем, сам же він сприймає «співчуття» їхнє всерйоз.

Грінчук *(з чаркою в руці)*... А я й кажу ось їм: «Кумове чесні! Ось ми тут у кумпанії. І весело нам, і приємно... А наш писар, наш порадник щирий, наш порятівник теплий,—скари ж то мя господи, що не брешу! — десь там,— кажу,— сам у тій радниці сидить та над нашими справами мозок собі сушить. Ану, кумове, зложімося та почастуймо його раз так, як бог приказав!

Сп'янілий, розхваставшись, писар виказує свою таємницю:

Знаєте, я війтову Оришку беру... А старого війта дідьчій мамі в зуби... А по кльоци щоб мені ніхто не важився чуєте? Най кавція пропадає! Прикрутимо його! Перенудиться, що то громадські гроші... ха, ха, ха! Векслик, війтуню, векслик підпишіть... А як векслик у мене, тоді Оришка моя! Жид мій! Село моє!.. *(валиться під стіл)*.

Селяни забирають «чорну» книжку й папери і з словами «Пане писарю, бувайте здорові!.. В ласці божій оставайтеся!» виходять.

Ми розсталися з дідом Казибродом надвечір. На другий день, у третій дії, він, величний мудрець і грізний викривач, стоїть там же на майдані під закованою рябиною й стереже свого «арештанта». Він у центрі всіх подій, оточений цікавістю й увагою своїх і чужосільних людей. Внутрішня віра його у перемогу справедливості така могутня, що дід Казибрід набирає значення символу протесту й волелюбності народу. Його органічний зв'язок з народом посилюється тим же мотивом морального осуду народу — «Рябина опутаний»,— що звучить усе сильніше. Казибрід морально такий сильний, що стає і фізично неприступним. У діалозі з Рябиною, який хоче прогнати його з-під дерева, він переможно заявляє: «Казав ти мені, щоб я тебе до бога запізвав — ось тобі мій позов!» Його слова звучать пророчо, мудро, урочисто: «І суд божий над тобою буде. Буде! Будь того певний! Буде суд страшний та тяжкий! Почуєшся сам на світі, як тота билина в полі. Твої спільники і товариші зрадять тебе! Всі чесні люди тікатимуть від тебе! Власна твоя кров проти тебе стане!

І пропадеш, пропадеш, Прокопе, коли не покаєшся і не покинеш погану стежку!» [1]

Не важко відчути, що дід Казибрід фактично позиває Рябину перед судом громади, народу. І тому як моральний, психологічний, так і фізичний поєдинок закінчується перемогою голосу й совісті народу — Казиброда.

Вся третя дія насичена гострими суспільними зіткненнями, переживаннями, які чергуються з жартівливими дотепними сценами.

Катастрофа Рябини наближається, бо тепер люди зовсім не хочуть їхати возити кльоци, а писареві «чорні» папери в руках Олекси викривають його злочин перед громадою і владою.

У дев'ятій яві входить Рахміль. Прикидаючись лагідним до читальників, він хоче довідатись, куди зникли папери з кишені писаря. Розмова його з селянами виписана дуже жваво, колоритно.

Узявши за плечі Півторака й відвівши його наперед сцени, Рахміль улесливо запитує:

Я до вас маю невеличке інтерес... Слухайте, Роман, ви вчора вечір пожартували?

Півторак. Пожартував.

Рахміль *(живо)*. Як? З ким?

Півторак. Та з вашою Сурою.

Рахміль. Тьфу на ваше погане голове! Хіба я про те питаю? Я про писаря [2].

У цій же яві Франко устами селянина Грінчука знову з болем змальовує розорення народу, підкреслюючи, що експлуататорам і шинкарям вигідно було, щоб селяни залишилися темними. Так, наприклад, Рахміль лукавить перед людьми, називає кожного зокрема порядним, розумним і дивується, що коли зійдуться всі до гурту, то неодмінно зроблять якусь «дурницю».

Митро. А то яку?

Рахміль. А хоч би оту читальню... Адже газети та книжки гроші коштують. Нині день робучий, а ви собі замість робити час тратите на читанню...

Грінчук. Слухай, Рахмілю, я тобі ще одну прахтику скажу... Я колись... бачив таку річ. Сидить жид за лядою, а на лавці під стіною хлоп обдертий, троха п'яний, оброплений, посинілий, набресклий, як земля. Сидить та й плаче. А жид до нього: «Чуєш, Іваню,

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 64.
[2] Там же, стор. 69.

чого ти плачеш?.. Як ти мав грунт і хату, то вся біда тебе чіпалася. Ну, скажи сам, чи не правда? Війт до тебе йде, присяжний до тебе йде, здекуційник до тебе йде, шандар до тебе йде, комісар до тебе йде, дорожник до тебе йде, професор до тебе йде. А кождий каже: дай! А ніхто не каже: на! Чи не правду я кажу, Івануню, га? А у мене тобі сто раз ліпше. Жиєш собі, як у бога за дверми. В яму влізеш, там тобі тепло. На піч ляжеш — і там тобі тепло. Убрання, нівроки, маєш, горівки п'єш, хліб білий їси, колене фасольке обідаєш. Ну, скажи, Івануню, чи не правду я кажу? [1]

Ця дещо задовга промова Грінчука була «скорочена» цензурою, яка викреслила найсильніші викривальні місця.

Після важкої драматичної сцени, йде знову облегшена, комедійна, в якій Олекса і його однодумці викривають Рахміля як злочинця і змушують його стати до спілки з ними проти писаря й Рябини. Рахміля зобов'язали натискати на Рябину за дрова, а писареві дати знати, що ніби його «чорні» папери в нього, Рахміля.

Тремтячи за свою шкуру, Рахміль іде на все і в десятій яві поводить себе незалежно перед писарем і війтом, які страшно занепокоєні — один кльоцами, а другий паперами. Знову створюється комедійна ситуація.

Але Рябині далеко не смішно. Люди не їдуть по дрова, все сильніше лунають вигуки: «Гурра! Рябина опутаний! Аж тепер опутаний!» [2]

А старий Казибрід грізно стоїть під закованою рябиною. Не маючи сили справитися з дідом Казибродом, Рябина посилає по жандарма. Але кльоци? Що з ними робити? Катастрофа неминуче насувається. Війт просить поради у Рахміля, але той з незалежним виглядом заявляє: «Звезіть, а як ні, то кавція пропаде» [3].

Переляканий Рябина рве на собі волосся. І ось в такий критичний для нього момент Рахміль з писарем пропонують йому підписати новий контракт — дати вексель на все своє майно, а Орисю віддати заміж за писаря. Йому нічого іншого не лишається, як погодитись. Але Орися категорично, рішуче запротестувала проти такої батьківської угоди: «Робіть, що знаєте, а я за писаря ніколи не піду. Радше згинути!.. Піду світ за очі! Втоплюся, а не зроблю того, що ви мені кажете!» [4]

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 69.
[2] Там же, стор. 73.
[3] Там же.
[4] Там же, стор. 77.

Треба сказати, що хоч Орися тільки вдруге вийшла в цій дії, але через її поведінку, гострі, дотепні слова, звернені до писаря, прямі відповіді батькові драматург розкриває нові риси характеру героїні — рішучість, почуття власної гідності.

У той момент, коли Рябина кинувся з кулаками на старого Казиброда, увійшов жандарм і забрав писаря в канцелярію.

Рябина в безсиллі перед громадою рве й топче свою шапку, за сценою посилено звучить все той же мотив: «Гурра! Рябина одурів».

У третій дії розвиток боротьби дійшов до найвищого напруження. Логікою незаперечних фактів, яскравими картинами й гострими зіткненнями драматург уже дав зрозуміти, що переміг народ. Але в яку ж форму виллється розв'язка в четвертій дії?

Минув тиждень. Наляканий тим, що закінчився термін грошової застави, морально знеможений людським осудом і глумом, Рябина на світанку хоче повіситися на закованій рябині. Дід Панас перерізує шнур, відтручує Рябину, який падає на коліна й просить поради в Казиброда. Казибрід радить йому насамперед «покинути погану дорогу, поправитися, чоловіком стати», а для цього треба перепросити людей. «Знаєш,— каже він,— громада — великий чоловік, одному її не побороти»[1].

Рябина з подякою приймає таку пораду, дає згоду на одруження Орисі з Олексою. Прибулий жандарм заарештовує писаря, а Рахмілеві громада гуманно пропонує покинути село Нестаничі.

Зіткнувши два протилежних світогляди — народний і експлуататорський—драматург умотивовано показав перемогу першого над другим. Ідея п'єси виражена в словах Казиброда: «Громада — великий чоловік», взятих з арсеналу народної мудрості. Ідея згуртованої, організованої боротьби народу проти шахраїв і визискувачів пронизує весь твір, виявляючись у різних сутичках ворогуючих сторін, в гострих діалогах і сатиричних образах. Особливо сильні й значимі у комедії «Рябина» перші три дії, в яких драматургові вдалося, незважаючи ні на які перепони, викрити й висміяти представників буржуазії на селі, громадських начальників.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 81.

Не вина, а біда Франка, що йому довелося четверту дію розв'язувати в плані моралізації й повчання. Тільки в результаті втручання рецензентів «Руської бесіди» та цензури драматург пом'якшує розв'язку, вводячи мотив усепрощення.

Ясно, що поведінка Олекси й Казиброда викликає здивування не лише в Рябини, але й у читачів, бо до такого фіналу вони не були підготовлені попереднім ходом подій.

Хоч Франко сам усунув з п'єси все, що в ній було «протизаконне», а потім її почистила ще й цензура, все ж наскрізний мотив лишився антидержавний, протиурядовий. Рябина посилається на жандармів як на урядову силу, страхає ними читальників. І це було правдою, взятою просто з життя. Проте змушений обережно підходити до показу жандармів після довгої неприємної історії з образом Михайла Гурмана з «Украденого щастя», Франко вводить представника порядку лише в останній дії «Рябини», не чіпаючи його більше.

Момент викривальний, сатиричний в комедії зберігся в достатній мірі. Найповніше виявляється він у поведінці й філософії Казиброда, що виростає в могутню незборимy силу протестанта-бунтаря. Дід Казибрід, образ якого з любов'ю виписаний автором, поставлений у становище наступальної сторони. Він належить до галереї позитивних образів класичної української драматургії.

Найбільше, звісно, потерпів від цензурних втручань образ Коваля Олекси. І навіть у такому вигляді, як він лишився в п'єсі, це — селянський демократ, просвітитель у позитивному значенні слова.

Руїнницький вплив капіталізму поділяв селянство на два протилежних табори. «Влада грошей,— писав В. І. Ленін,— не тільки придавила, але й розколола селянство: величезна маса неухильно розорялась і перетворювалась у пролетарів, меншість виділяла купки нечисленних, але цупких куркулів та хазяйновитих мужиків, які прибирали до рук селянське господарство й селянські землі і становили кадри сільської буржуазії, що народжувалась» [1]. У зв'язку з цим, під впливом робітничих страйків зростають селянські заворушення, незважаючи на

---

[1] В. І. Ленін, Твори, т. 4, стор. 384.

жорстокі переслідування російського царизму і австрійського цісаризму. Визвольний суспільно-політичний рух викликав появу гострих викривальних художніх творів прогресивних російських і українських письменників. Твори М. Салтикова-Щедріна, Г. Успенського, П. Мирного, поезії П. Грабовського, І. Франка закликали народ до боротьби проти насильства. У своїх повістях Франко показує організовану боротьбу робітників проти капіталістичного визиску. Слідом за образами роззуваєвих, колупаєвих, дерунових, кабанових українські драматурги створюють галерею різноманітних «чумазих». У реалістичних образах сільської буржуазії — куркулів, сільського начальства, лихварів і торговців — письменники втілюють типові риси капіталістичного хижацтва, гонитву за наживою. Поруч з багатієм-старшиною Михайлом Михайловичем («Бурлака», Карпенка-Карого) стануть громадські начальники — війти з п'єс Франка.

У «найбільш політичній» з усіх своїх п'єс Карпенко-Карий, за словами Франка, змалював «могучу, світлу фігуру Бурлаки, чоловіка з незламною енергією та сильною вдачею, що сам один супроти цього валу стає до боротьби за правду» [1]. Другою постаттю протестанта в українській класичній драматургії, що нагадує Опанаса Бурлаку не лише ім'ям, а й могутньою, незламною волею, є образ Панаса Казиброда.

Комедія «Рябина» — живе, образне відображення минулого західноукраїнського народу. Придавлений, безправний, він прагнув людського життя, знаходив такі форми боротьби, які були можливі в ті часи. Трудящі маси починали розуміти, що буржуазно-націоналістична інтелігенція у спілці з австро-шляхетською верхівкою, і шукали організованих способів боротьби проти гнобителів. Іван Франко завжди вірив у творчі сили волелюбного народу. Він знав, що з народу виходили сильні характери, які здатні були встояти у нерівній боротьбі проти ворогів.

У комедії «Рябина» головним героєм є народ, представники якого виявляють найблагородніші риси людських характерів. У комедії бурлить народна сила, іскриться гумор, переливається сміх з ворога людського.

---

[1] «Житє і слово», 1897, кн., 1, стор. 95.

Комедія «Рябина» незаслужено забута радянським театром. Важливістю теми, майстерним змалюванням образів, сценічністю й театральністю вона заслуговує на право побачити світло рампи в наші дні. У зв'язку з опублікуванням повного тексту «Рябини» Державним видавництвом художньої літератури, почесним завданням радянських режисерів і акторів є творчо прочитати п'єсу і дати їй нове сценічне життя.

СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА П'ЄСА «УЧИТЕЛЬ»

Учителем школа стоїть.
І. Франко.

П'єса «Учитель», як і перші два драматичні твори І. Франка, зазнала поліційно-цензурних переслідувань і з'явилася на сцені також у значно зміненому, пом'якшеному варіанті.

У цитованому вище листі до «Руської бесіди» Франко зобов'язувався до травня 1894 року «приготувати для театру три оригінальні штуки», з яких одною була готова вже тоді «Рябина», а другою мала бути «Quem di odere»[1], комедія на 4 дії, «з життя сільського вчителя». Насправді ж Франко закінчив твір про долю вчителя раніше, певно, ще в січні, і тоді ж передав його «Руській бесіді». У театральних рецензентів «Руської бесіди» виникли заперечення проти ідейної спрямованості твору й вони повернули його авторові на переробку. Внісши певні зміни, Франко вдруге подав п'єсу до «Руської бесіди», але її знову, вдруге, повернуто було авторові. У листі від 23 лютого 1894 року Франко писав Драгоманову: «Виділ «Бесіди» звернув мені й другу штуку (доля сільського вчителя в горах, ...про котру я розповідав Вам у Відні), котра вже була перерецензована і мною після вказівок рецензента перероблена. Мовляв, і цю штуку намісництво непремінно відкине, так що шкода часу її й переписувати та подавати». Отже, сама «Руська бесіда» двічі повертала авторові

---

[1] Під такою назвою з підзаголовком «Учитель» комедія вперше була надрукована 1896 року в журналі «Житє і слово» (т. V, кн. 4—6).

його п'єсу для переробки, ще не подаючи її намісництву. Змусивши Франка внести зміни в текст твору, тобто пом'якшити його соціально-викривальну гостроту, «Руська бесіда» згодилась, нарешті, «переписати і подасть... сими днями туди ж», до намісництва, як інформував Франко 19 березня 1894 року[1].

Це вже була комедія на 3 дії. У четвертому номері від 27 лютого 1894 року «Зоря» повідомляла, що д-р І. Франко написав комедію в 3-х діях з життя сільського учителя під заголовком «Quem di odere».

Придбавши п'єсу, «Руська бесіда» передала її театрові, який одразу ж розпочав працювати над нею. Але стадія підготовки вистави тривала дуже довго, очевидно, через несприятливі умови роботи. 8 червня «Діло» повідомляло, що театр покаже у Станіславі, крім «Украденого щастя» й «Рябини», нову комедію «Учитель», але вистава не відбулася. Коли театр приїхав до Львова, газета 3 вересня знову інформувала, що у вівторок, 11 вересня, буде поставлена «Перший раз у Львові комедія д-ра Івана Франка «Quem di odere». Та й цим разом прем'єри не було. Подаючи календар вистав, 15 вересня, в суботу, газета знову писала, що цим разом «у вівторок, 18 вересня — «Учитель». А в понеділок, 17 вересня, ще раз нагадуючи про завтрашню прем'єру, надрукувала афішу такого змісту:

Львівський руський народний театр під зарядом тов. «Руська бесіда» у Львові в залі тов. «Frohsinn» в готелі Жоржа у вівторок дня 16 вересня 1894[2] по раз перший представлено буде

Учитель (Quem di odere)

Оригінальна комедія д-ра Івана Франка в 3-х діях
Режисер *С. Янович.*
Капельмейстер *Ф. Доліста*».

Комедія здобула загальне схвалення критики і глядачів, хоч і була пошкоджена й притуплена в соціальній гостроті «Руською бесідою» і Намісництвом.

Співробітники «Діла» вже 19 вересня вмістили коротку, але ясну позитивну оцінку п'єси й вистави, яку наве-

---

[1] «Матеріали...», стор. 447.

[2] Читачі газети, певно, були здивовані курйозним нагадуванням 17 вересня, що вистава буде завтра... 16 (?!) До речі, цю друкарську помилку повторено в IX томі двадцятитомного видання творів І. Франка на стор. 467.

демо повністю: «Вчорашня прем'єра д-ра Івана Франка «Учитель» («Quem di odere») віднесла повний успіх. Фабула комедії взята з щоденного життя сільського учителя; відносини до громади і власностей, боротьба з усілякими противностями — все те представлено живо і вірно. Акція розвивається рівномірно, цікавість зрителів удержана до самого кінця штуки, а момент трагічний (перенесення на іншу посаду яко нагорода за заслуги) ужитий автором вельми зручно і щасливо. Ширшу оцінку штуки і гри акторів подамо другим разом, тут лише згадаємо, що артисти вив'язалися добре з своєї задачі, іменно ролі селян (війта і кумів...) випали світло. Публіка прийняла прем'єру вельми симпатично, а своє признання заявила, викликавши автора при одкритій сцені по другім і третім акті».

Незабаром, в номерах 202 і 203 за 21 та 22 вересня газета вмістила велику статтю на чотири підвали під заголовком «Учитель» («Quem di odere»). Комедія д-ра Івана Франка в трьох діях». Автор, який підписався літерами С. Т. Р. (відповідальний редактор «Діла» М. Струсевич.— *Я. Б.*), докладно переказавши зміст п'єси у двох підвалах, в третьому характеризує образи й значення комедії. Щоб показати, як високо була оцінена комедія Франка, наведу цитати з цієї маловідомої рецензії: «В комедії виведені два учителі: Омелян Ткач і Іван Хоростіль. Обидва вони люблять той народ, серед котрого живуть, хотіли б йому всіма силами допомогти і вивести його з темноти. Омелько так перейнятий своїм святим обов'язком, що не зважає на всякі перешкоди і труднощі, а віддається з цілим жаром і пожертвуванням своїй тяжкій задачі. Здається, що ті всі перешкоди ще більше заохочують його до витривалості, він увірений, що правда і добро мусять побідити темноту й злобу людську. Омелько не зважає на свою тяжку недугу, котра не віщує йому довгого життя, а з резигнацією йде до Волосатого сповнити свій обов'язок. Здавалось би, що автор виідеалізував героя своєї комедії,— а тимчасом так не єсть, бо характер Омелька умотивований: сильним почуттям свого обов'язку і непохитною вірою, що для нашого народу варто трудиться, а навіть життя своє для його добра віддати, бо народ пізнається на тім і заявить свою вдячність». Позитивно оцінює рецензія й однодумців Ткача — Хоростіля і Юлію, про яку, до речі, зауважує: «Характер Юлії — досить оригінальний, але рівно ж вірний і симпатичний». Спинившись на харак-

теристиці орендаря, рецензент підкреслює реалізм цього образу, говорячи, що «таким справді чинником по наших громадах є жид-орендар; він є тим spiritus morens, що викликає між простолюдином опозицію, хоч би й як корисної для нього роботи, а помимо того не висувається наперед і волить ділати потайно з-за вугла».

Вказавши на окремі композиційні недоліки п'єси, автор тут же застерігає, що їх не так багато, щоб вони закривали добрі сторони комедії, дія якої «розвивається рівномірно».

Далі критик відзначав заслуги д-ра Івана Франка, який по виведенню свого першого твору драматичного «Украдене щастя» збагатив нашу літературу драматичну в несповна рік двома комедіями: «Рябина» і «Учитель». Темат обох комедій взятий із життя-буття нашого народу, а схоплений вірно і дотикає життєвих справ. Дехто підносив закид, мов то в комедіях пробивається тенденційність, однак цей закид несправедливий». І далі слушно зауважує: «реалістичне представлення наших відносин сільських не може назватись тенденційністю, а що те представлення могло би декого разити, се не вина автора, а самих відносин, котрі в дійсності такими є і так уложилися». Рецензент доводить до відома читачів що «й в «Учителю» цензура поліційна вичеркнула деякі місця, а через те затерла виразність малюнку», і додає, що взагалі «твори д-ра Франка не мають щастя у цензури поліційної, вона прикладає до них строгу міру,— а це ж вірні малюнки наших відносин суспільних, серед котрих живемо і котрі на собі відчуваємо».

Характеризуючи роботу акторів, рецензент констатує задовільну гру К. Підвисоцького в ролі учителя, що проведена була рівномірно через усі три дії. Деякі сцени були дуже добре зіграні, як наприклад, під час іспиту і кінцевий монолог. Та досвідчений актор і в цій ролі, як і в ролі Миколи Задорожного, не знайшов засобів підкреслити життєву енергію учителя — героя комедії. Тож слушно рецензент пред'являє йому претензії, зауважуючи, що «Безперестанне фіксування недуги не дозволило Підвисоцькому віддати роль так, щоб можна було бачити ту ревність до праці, се гаряче почуття обов'язку, енергію та віру в свою ідею і сили».

Відзначаючи успіхи виконавців інших ролей, рецензент особливо задоволений з гри артиста Ольшанського в ролі

орендаря. «Орендар в «Учителю»,— пише він,— се не жид-лапсердок, але вищий тип обманщика, котрого вибрано навіть «презусом» місцевої ради шкільної — і такого жида Ольшанський вивів на сцені».

На закінчення автор пише, що «комедія... з зацікавленням слухається від початку до кінця».

Вважаємо, що в цій найбільшій рецензії на виставу «Учитель» висловлені в основному правильні думки. Необхідно лише додати, що Омелян Ткач виступав і самовіддано боровся за кращу долю свого народу як ідейний селянський демократ. Інтелігент з народу, він розумів класові причини наступу гнобителів на трудящі маси і як патріот прагнув просвітити народ, вказати йому його ворогів.

Приятель Івана Франка, учитель М. Воробець, у своїх спогадах про прем'єру «Учителя» розповідає, що запрошення на виставу прислав йому сам автор. «Перед представленням говорив я з Франком,— згадує Воробець.— Він мене питав про дальший перебіг моєї служби і про теперішні обставини... В часі представлення, на перервах присідав до мене часто Франко, випитував мене про мої завваги деяких сцен і нотував собі в нотатнику дещо з того».

Зважаючи на те, що глядачі так тепло привітали прем'єру вистави «Учитель», театр перед від'їздом з Львова, на прощання, знову поставив її. П'єса з незмінним успіхом ішла протягом довгого часу на сцені західноукраїнського народного театру. В 1913 році газета «Учительське слово» писала: «Велику популярність... здобула собі комедія... «Учитель». Вона й досі належить до репертуару українських театрів».

Дійовість ідейно-мистецького впливу вистави «Учитель» на глядачів пояснюється як сценічністю п'єси, так і важливістю теми, взятої з реальної дійсності Галичини кінця XIX століття.

Наприкінці XIX ст. західноукраїнський учитель народної школи був поставлений крайовою польською шкільною владою у неймовірно тяжкі матеріальні, моральні і політичні умови. Навіть преса не могла не визнати, якого страшного покривдження зазнавали народні вчителі. Орган українського педагогічного товариства «Учитель» в 1914 році писав: «В рядах народного учительства записана історія цієї епохи (кінець XIX ст. і початок XX.—*Я. Б.*) потоками сліз, нарікань, незглибинного моря кривд, наруг

та переслідувань з боку кровавої польської влади... Це сумні часи скандального режиму гр. Казіміра Бадені. Західноукраїнському народові визначено у австрійській державі становище підрядного гелота, а в поводженні з невільниками не зобов'язують ніякі етичні правила. Тим більше не зобов'язували по відношенні до народного учителя, залежного виключно від ласки польської краєвої шкільної ради».

Подібну характеристику становища народного учителя подає й інший друкований орган — «Учительське слово». В № 19 за 1913 рік писалось: «Українське учительство, ті перелякані і заголюкані гелоти, терпіло дотепер невиносимі, нечувані кривди, купалося в морі горя і сліз, ціле пекло моральних мук перебуло воно».

Польське намісництво ставило учителя української народної школи в Галичині в становище жебрака, виплачуючи йому таку мізерну заробітню плату, що він не міг вижити фізично. В 1870 році «Учитель» (№ 7) писав: «Всім нам звісно, як учителі народні бідують, як малі є їх пенсії, як неправильно виплачується їм такова». В 1898 році голова педагогічного товариства звернувся до намісника і крайового маршалка з проханням у справі поліпшення долі народних учителів. Він зазначав, що учителі давно скаржаться на мізерну заробітну плату, бо вона й справді найнижча від усіх державних урядовців. Але всі ці скарги залишалися владою без уваги. У 1899 році українське педагогічне товариство знову звернулося з петицією до Галицького сейму, в якій просило «платню учителів народних зрівняти з трьома найнижчими степенями державних і краєвих урядників» [1].

Ще гіршим було правове, політичне становище українського народного вчителя у Галичині. 1 травня 1913 року, виступаючи на зборах учителів у Яворові, учитель О. Власійчук іронізував з лицемірної австрійської конституції: «Живемо в правовій конституційній державі,— говорив промовець,— але українське учительство чується позбавленим своїх громадянських прав. Чується воно пригнобленим і поневоленим. Українське народне учительство,— говорить доповідач,— не може покористуватись вповні і свобідно тими громадянськими правами, які запоручує кожному існуюча конституція» [2].

---

[1] «Учитель», 1899, № 6, стор. 91.

[2] «Учительське слово», 1913, № 16.

Політичну благонадійність західноукраїнського учительства контролювали безпосередньо Ц[ісарсько] К[рулівські] Окружношкільні інспектори. Вони були, як пише «Учительське слово» в 1913 році (№ 13), «найзавзятішими гнобителями, справдішніми «гонителями-фараонами», «справжніми митцями в гнобленні заголюканого, життєвою боротьбою стомленого і голодного учительства». Редакція журналу закінчує статтю словами: «...Чи буде суд, чи буде кара?»

Дуже цікаві свідчення службового і політичного безправ'я народного учителя дає учитель Михайло Васильович Воробець, народження 1860 року[1]. Дозволимо собі навести деякі факти з них. В село Грибовичі Брюховичського району в 1887 році, згадує М. В. Воробець,

Одного дня приїхали на інспекцію до школи два інспектори — окружний Керекіярто і краєвий Мандибур... То не була інспекція, але докучання і сикатура... Коли увійшли до класу обидва інспектори, то зачали питати в дітей німецьку мову, говорячи весь час до дітей виключно по-німецьки. Діти не все розуміли, а обидва матадори були злі, збурені, нетерпеливі... Інспектори зажадали книг адміністраційних, і один одному показував їх, сердився, що друк у них український... Ці книги (різні денники і т. ін.) кидали на підлогу з великої лютості, при тім зверталися до мене з запитанням, чи маю я які приписані денники, ведені польською мовою. Я сказав, що веду всі книги українською мовою... Вони з лютістю твердили, що польська мова, то мова урядова, і я мушу цього додержуватися... Перейшли до мого помешкання, питали, які передплачую часописи, вказували на стіни і казали, що це галерея самих ворогів Австрії (а були це портрети наших визначних людей). При списуванні протоколу визначив інспектор Керекіярто слабий поступ дітей у всіх класах, підкресливши, що діти повинні вміти добре говорити по-польськи... Зазначили, що виховую дітей в дусі ворожім до Польщі, а в селі веду агітацію антидержавну, як от заохочення людей до заложення читальні. Внаслідок такого інспектування «з початком серпня 1887 року,— продовжує старий учитель,— дістав я вирок, що Рада шкільна Окружна звільняє мене в силу §§ 32, 33, 42 і т. д. регуляміну, як також переступленням деяких §§ уставу шкільного, звільняє мене з днем 30.VIII. 1887 р. з посади управителя 2-класової школи в Грибовичах, а іменує мене молодшим учителем[2].

Польська шляхта обплутала західноукраїнського учителя тенетами статутів, положень і параграфів так званої «Pragmatyk'и naúczycielsk'oї». Особливо єзуїтський і

---

[1] М. В. Воробець, Спомини про Івана Франка і моє життя учительське. Рукопис, стор. 22.

[2] Там же, стор. 9—10.

дошкульний був § 9, який давав підставу шкільним властям в «інтересах шкільної справи» переводити учителя з місця на місце без його бажання і згоди.

Якщо учитель викривав війта і лихварські вчинки шинкаря, радив селянам закласти читальню й кооперацію або читав твори українських демократичних письменників — всі такі порушення «Pragmatyk'и naúczycielsk'oї» шкільні власті вважали злочинами і, мотивуючи «інтересами школи», переводили його на нове місце.

Проти чесного трудівника-учителя, який добром хотів прислужитися народній освіті, виступали і війт, і шинкар, і жандарм, і піп, і староство — словом, уся система політичного і духовного режиму австро-угорської монархії. В 1904 році на засіданні парламенту у Відні один із депутатів говорив: «На коли б прийшлося подати коротку дефініцію системи, якою керуються в Галичині шкільні власті в трактуванні руських шкіл і руського учительства, то на це можна сказати..., що систему, яку примінюється по правилу до учителів-русинів, назвемо безвзглядним терором» [1].

Такі жахливі умови життя і роботи народних учителів у «конституційній» «європейській» державі породили тип учителя-пристосованця, слухняного виконувача антинародної політики польської шляхти, тип учителя-чиновника, цісарсько-шляхетського слуги. Вони продовжували практику старих учителів-органістів, дяків, які зовсім не дбали про освіту й навчання.

Але в той же час, незважаючи на утиски й переслідування, все ширшав загін учителів, які ставали до рішучої боротьби за визволення і освіту свого народу. Вчителі-демократи вважали своєю зброєю найширшу освіту народних мас у школі і поза школою. Це були вихованці учительських семінарій, що добровільно брали на себе важкий обов'язок народного учителя.

Іван Франко замолоду сам готувався до учительської праці, але, як писав він, «засуджений у процесі 1877 — 78 рр., я вийшов із тюрми з тим почуттям, що всяка урядова кар'єра, спеціально ж учительство, до якого я приготовлявся, ходячи в університет, для мене замкнена, а до того живо відчував ворожий настрій руської суспільності до тих ідей, задля яких мені довелося потерпіти більше як дев'ятимісячне тюремне заключення... З другого боку, я не

[1] «Учительське слово», 1913, № 19.

менше живо відчував той гарячий запал, з яким горнулася до нових ідей часть галицько-руської молодіжі...»[1] Франко, хоч і не став педагогом, був найвпливовішим учителем демократично настроєної молоді. У своїй передмові до збірки «Галицькі образки» він закликав молодь здобувати знання, гартувати свою волю, виробляти з себе «серйозних мужів, повних любові до свого народу і здібних виявляти ту любов не потоками шумних фраз, а невтомною тихою працею».

Питання школи, народної освіти, учительської долі завжди були близькими Франкові. На початку 90-х років він виступає з цілим рядом науково-публіцистичних статей про стан народної освіти в Галичині. У 1892 році на вічі в Снятині Франко виступив з промовою «Наші народні школи і їх потреби», закликаючи громадську думку поставити в центрі уваги піклування про народну школу і вчителя. У статті «Наш театр», закликаючи драматургів звертатися до сучасної тематики, Франко спеціально підкреслює важливість відображення в художній літературі боротьби за народну українську школу, показу долі «купи нещасного, часто полуінтелігентного, придавленого вчительства сільського»[2].

У художній творчості Франка образ учителя займає досить помітне місце. Серед галереї позитивних благородних педагогів стоїть і світлий образ народного вчителя Омеляна Ткача в п'єсі «Quem di odere». Як в основі всіх творів, так і в основі комедії «Учитель» лежали життєві факти, спостереження драматурга, художньо ним відтворені. Цілком імовірно, що, працюючи над комедією, Франко використав матеріал із учительської праці свого близького знайомого, учителя-демократа М. Воробця. М. Воробець учителював у тих селах, де часто бував Франко, зокрема у селі Ясениця-Сільна, в якій він закінчував початкову школу.

Власті,— пише М. Воробець,— взивали мене часто на переслухання, проводили допити, слідства, знижували мені ступені, переносили, уривали літа служби, страшили та звали «червоним», хлопоманом і лібералом. 1890 року кинули мене в Дрогобицький повіт до Ясениці-Сільної... Але місцевий священик не міг погодитися з тим, що я відвідував дім Івана Франка в Нагуєвичах, що читав людям його книжки. Мене та деяких свідомих селян парох

[1] «Учитель», 1911, стор. 208.

[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 182—183.

очорнив у старостві і мене кинено по році до сусіднього села Попелів, що мало дуже погану славу. Там перебув я ціле пекло з війтом Пасхою, жандармами, громадською радою і сільським глитаєм-орендарем. Тут у Попелях, як і в Ясениці-Сильній, відвідував мене часто Франко,— згадує М. Воробець.— Не раз зацікавлювався він моїми прикростями... і розпитував про різних людей... Франко не раз вступав до мене, ідучи до Борислава, до Степана П'ятки (Ковалева), що був там директором школи. Із Франком не раз обговорили ми не одну історію, яку він майже вірно змалював у своїх оповіданнях... і з мого життя-недолі написав п'єсу «Учитель».

Знаючи побут, умови праці і прагнення передової частини учительства, Франко у своїй п'єсі, вперше в українській літературі, змалював благородну працю народного вчителя, тяжке життя сільського інтелігента в австро-угорській імперії.

Героєм комедії є Омелян Ткач, мужицький син, великий ентузіаст народної освіти, прекрасний учитель, якого скрізь поважали люди. Але саме тому, що він вкладав у працю свою душу, працював і поза школою, власті не любили його, кваліфікуючи «політичним». Політична робота виявлялася в тім, що «в однім місці війтові шахрайства відкрив, у другім з сільськими лихварями задерся, у третім читальню заложив, у четвертому касу позичкову до порядку допровадив — отсе й були його гріхи... І все найшлися темні духи, що за такі речі його вигризли з села»[1], обурюється його сестра Юлія. Важка праця підірвала його здоров'я. В 35 років він уже хворий, покашлює, але сильний духом, великий оптиміст...

За десять років праці шкільна адміністрація вже восьмий раз насильно перевела його на нове місце. На цей раз він приїхав разом з сестрою в глухе, закинуте у безвість гірське село Боринь.

Які ж традиції, порядки були в ньому щодо шкільної справи?

Попередник Омеляна Ткача прожив тут щасливо пятнадцять років. Але він нічого і нікого не вчив. «Дітей до школи не конопадив», на рідкі ревізії інспектора позичав школярів з сусіднього села, хазяйнував і писарством займався. Темні, забиті селяни нізащо не хотіли порушувати усталених традицій і уперто не посилали своїх дітей до

---

[1] Іван Франко, «Учитель», Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1955, стор. 166.

школи. Цим здичавінням народу користувалися сільські п'явки — орендар, підприємець і лихвар Вольф Зільберглянц і війт Микита Сойка, в руках яких попередник Ткача і був сліпим знаряддям. За три дні до початку першої дії, зразу ж після приїзду Омеляна Ткача в село, Вольф, використовуючи селянську забобонність, пустив чутку, що новий учитель єврей і живе на віру з якоюсь панною. Село підозріло, вороже зустріло нового учителя і його сестру Юлію. Вже три дні живуть вони тут, але школа порожня. Батьки не пускають дітей вчитися, ніхто не приходить допомогти по шкільному господарству, хоч війт і зобов'язаний виділити людей на обслуговування школи. Вчитель уже впевнився, що працювати на новому місці буде дуже важко. Але він, не втрачаючи надії на краще, береться до роботи. Омелян сам зранку дзвонить у дзвінок, скликаючи школярів. Та замість них з'являється на сцені давній наш знайомий, постійний комедійний образ у драматургії Франка — війт Микита Сойка. У гуні вище колін, з барсуковою торбою, з люлькою в зубах, він ліниво, байдуже розпочинає розмову із знервованим учителем. Війт радить йому «не мучитися», не дзвонити, бо жодна дитина не прийде в школу до учителя-єврея. Якщо хочете, мовляв, з нами жити, то «жийте так, як бог приказав, як небіжчик навчитель жив». Обурений Омелян гнівно відкидає всі нечесні пропозиції Сойки, загрожує скаргою старостству, штрафами, переходить у наступ: «Кажу вам крайнє слово: як мені нині — ну, завтра — діти до школи не прийдуть, то всіх на кару подаю»[1]. Але війт, певний своєї сили й тих, хто за ним стоїть, спокійно питає: «Та куди подасте?» — Омелян: «До староства».— Війт: «А як?»— Омелян: «Як то як? На письмі».— Війт: «А ваше письмо має ноги або крила, щоби до староства дійшло?»—Омелян: «Що се ви? Як то?» — Війт: «А так. Відси до староства п'ять миль возовою дорогою, а три милі верхами. А як я знаю, що ви хочете нам шкодити, то жадного вашого письма до пошти не передам». — Омелян: «Як то? Ви би сміли урядові письма...» — Війт: «А чи я знаю, котре урядове, а котре ні? Жадного з села не пущу. Хіба би-сте хотіли самі пішки нести, бо фіри не дістанете. А пішки йти відси і назад, то треба трьох річей: добрих ніг, добрих грудей і три дні часу. А як підете, то ми вас

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 153.

заскаржимо, що ви школи не пильнуєте, а до міста без потреби волочитеся» [1].

Самовпевненістю і відвертою підлістю війт доводить Омеляна до крайнього роздратування. Спаленілий, рішучий, він заявляє війтові: «А я вам покажу, що по-мойому буде!.. З голоду згину, а на своїм поставлю» [2].

У цьому виразному реалістичному діалозі відбулося перше зіткнення війта з учителем. Тут розкриваються комічні риси бойківського війта, який вважає себе оборонцем селян від учителя. Ця розмова позбавила Омеляна всяких ілюзій щодо свого становища. Він став на шлях боротьби.

Новим поштовхом у розвитку дії є п'ята ява, в якій, з приходом селян Товкача і Загонистого, виявляється, що за війтом стоїть велика сила. Селяни прийшли до «пана навчителя з антéресом». Їх підіслав орендар Вольф, прозваний в народі Вовком, щоб Ткач поручився за них, як це робив небіжчик-учитель. З цієї комічної і заразом сумної розмови Омелян дізнається, по-перше, що їх немилосердно обдурює Вольф, а по-друге, що цей же Вольф хоче підкорити собі нового учителя, зробити і його своїм знаряддям, втягнувши у свої шахрайські махінації.

Сцени розмови Омеляна з селянами написані колоритно, приперчені народним гумором. Тут майстерно обігрується слово «вовк», яке має глибокий соціальний зміст.

Вважаємо, що замість пояснення, краще навести їх:

Загонистий. Та що тут розбирати? Кажу вам ще раз. Вовкових пара волів угибла, то я йому за се п'ять-двадцять у довзі. Хочу взяти знов дві парі, бо без худоби чоловік, як без очей. Ну, а Вовк каже конче, щоби й ви за мене поручили.

Омелян. Я? За вовка?

Загонистий. Та не за Вовка, а за мене. Вовк каже.

Омелян. Вовк каже? То я вовкові маю за воли ручити?

Загонистий. Та не за воли, а за мене.

Омелян. Я за вас? А ви хто такий?

Загонистий. Та газда тутешній, Семко Загонистий звуть.

Омелян. Так що ж ви з вовками за інтереси маєте? Ловите вовків, чи що?

Загонистий. Та яких вовків, преч би ся казало?

Омелян. Ну, адже ось воли для вовка берете.

Загонистий. Та не для вовка, а від Вовка, нашого арендаря.

Товкач. То в нас, пане навчителю, жид такий є. Вовк називається.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 153.
[2] Там же, стор. 154.

...Вовк у нас у селі найстарша особа. Чи то війт, чи паламар, чи хто-будь, усі його слухають. О, бо то сила! Він що хоче, то зробить. Кажуть, що він три хованці має.

...Вовк — мудра голова. Вже як йому вашої поруки треба, то видно, що треба. А як нам сього відмовите, то не буде вам життя в селі [1].

Простодушна характеристика Вольфа селянами як всемогутньої сили розкрила очі Омелянові на його справжнє становище. Але він готовий до всього. Хай прийде до нього сам Вольф.

Вольф не забарився. Поважно увійшовши, з гідністю рекомендується: «Маєте честь говорити з Вольфом Зільберглянцом, тутешнім арендарем і предприємцем. Я не є простий жид. Я з ружне панство інтерес проваджу, і всюди мені честь дають» [2].

Знову у соціально наснаженому стислому діалозі, що є внутрішньою рушійною силою дії, драматург співставив два різко протилежні характери. Знахабнілий лихвар, шахрай Вольф, який навіть не криється з своїми чорними ділами, і скромний, чесний, сповнений благородства учитель.

Вислухавши Вольфа, Омелян коротко, рішуче і ясно сказав:

«Ну, пане Вольф! Тепер я міг би без дальшої розмови взяти вас за отсей ваш атласовий ковнір і викинути за ворота... геть мені відси! І не смійте мені тут показуватися!

Вольф *(зривається)*. Що, що, що? Ти до мене смієш так говорити?

Омелян. Такому тикай, як єсь сам, а не мені, розумієш? Марш мені звідси!

Вольф. Коли мені не хочеться! Овва, що мені за пан! Кікімун! [3]

Омелян *(хапає за сокиру)*. Жиде, не доводи мене до стеклости! Вступися, бо нежиття твоє і моє!

Вольф тремтить і звільна, взадгузь, цофається, паде зі сходів і опісля бігцем утікає зі сцени.

Вольф *(за сценою)*. Чекай, чекай! Ти розбійник! Ти опришок! Я тебе навчу! [4]

У цій живій сцені відбулася друга, серйозніша сутичка Омеляна з темними силами. Хто ж переможе? Чи самотній учитель, чи Вольф з війтом зламають його, підкорять собі, перетворять на слухняного слугу?

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 156—158.

[2] Там же, стор. 159.

[3] Дивися-но *(євр.)*.

[4] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 160.

Після збудженої розмови з Вольфом, драматург змальовує хорошу, спокійну обстановку за скромною учительською склянкою кави, знайомлячи нас з гостем Омеляна — учителем-природником Іваном Хоростілем. Але ситуація знову напружується, бо приходить невгамовний війт з селянами, рішуче вимагаючи відповіді за образу «нашого орендаря і радного громадського... і презуса місцевої ради шкільної (голови.— *Я. Б.*). Омелян силується бути спокійним, а війт, лютуючи, чіпляється до Хоростіля, щоб той пред'явив паспорт. Сутичкою зарозумілого війта і спокійного гумориста учителя драматург притушує напруженість, переводячи її в план комедійний, театрально дуже ефектний. Війт, ображений за неповагу до влади, кричить на Омеляна: «...Але вам насамперед покажу, чи ви маєте право приймати у себе бунтівника, сициліста та шпіга московського... Покажи мені пас! Маєш пас?» Хоростіль показує йому фігу. «В і й т. Так ти без паса? А! Добре! Люди, в'яжіть його!» [1]

Хоростілю, що з почуттям моральної переваги спокійно спостерігав цю сцену, обрид дурний Сойка. Схопившись з місця, дотепний мандрівник-ботанік сильно, вольово розпорядився: «Омельку, вспокійся! Хочете паса, пане начальнику? Я вам зараз покажу. (*Схапується живо і заступає вихід ганку*). Омельку, стань у дверях! (*Видобуває з ботанічної пушки величезного вужа*).Ось вам мій пас!»[2] Вуж у руках Хоростіля наводить панічний жах на неграмотного забобонного війта. «Чарівник», скрикує він, кидаючись назад і благаючи Хоростіля змилуватися над ним, аж поки, нарешті, вдалося йому втекти.

Жива комедійна сцена не може не викликати сміху. У десятій яві виставлено на громадський показ війта Сойку як самочинного начальника, чим він нагадує Рябину. Та є в образі Сойки один штрих, який дає уявлення про долю й становище критично мислячої інтелігенції Галичини. Оголошуючи всіх, хто йому не кориться «сицилістами», зв'язаними з Москвою, Сойка тим самим виказує погляди своїх хазяїв—реакційних австро-польських правлячих кіл.

Визріває і друга, побічна лінія п'єси, ледь-ледь намічена з приходом Хоростіля. У сповненій суспільним

---

[1] І в а н Ф р а н к о, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 163.
[2] Т а м ж е, стор. 164.

змістом, а заразом душевній розмові між ним і Юлією вимальовується образ цілеспрямованого демократа-інтелігента. Драматург, залишивши вдвох Юлію і Хоростіля, в ліричній сцені показує чистоту романтично обарвлених інтимних взаємин між ними. Юлія не може одружитися з Хоростілем, бо, як любляча сестра, мусить лишатися з Омеляном й ділити з ним його прикрості. Якщо в перших сценах Юлія була тільки знервованою, гарячою, рвучкою, то тут, лишаючись такою ж гострословною, розумною, вона виявляє приховану задушевність і дівочу грайливість. Окрилений надією на любов, Хоростіль, прощаючись, відходить десь за Карпати...

Несподівано візит романтичного мандрівника оживив упевненість Омеляна й любов Юлії. І ось останній щирий, багатозначний потиск руки друга. Якимсь м'яким, щемлячим смутком, обарвленим мотивами психологічних драм Чехова, віє від фінальної драматичної сцени першої дії, що дає величезні можливості постановникові вистави.

Омеляном і Юлією чимало пережито за перший сценічний день. Але й другий не приніс нічого втішного. Омелянові, що повернувся з ранкової прогулянки, знову довелося зустрітися з прикростями й розпочати ще напруженішу боротьбу. Вдова Марина Пасічна, прибираючи школу, розповіла, як по селу ходить чутка, що учитель єврей, і тому всі люди цураються його. Дізнавшись, що це брехня, перейнявшись довірою до Юлії й Омеляна, вона розповіла, як утискує Вольф народ. Її оповідання остаточно зміцнює переконання Омеляна, що Вольф небезпечний злочинець і його ворог.

Свідомість того, що він є причиною, яка удержує Юлію в закинутому гірському селі, не дозволяє їй піти за поривами свого серця, болісно гнітить його, «як камінь на сумленні» лежить. Заспокоюючи брата, Юля цілує Омеляна, а в цю мить увіходять в школу війт і Вольф. Війт не втримується: «А красно, красно! Зараз видно, як брат із сестрою любляться» [1].

Перехід від третьої до четвертої яви є доказом великої майстерності Франка-драматурга. Він завжди умів створити такі положення, які обумовлюють і пояснюють вчинки героїв. А ці вчинки рухають дію п'єси.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 174.

Посилаючись на близькі відносини Омеляна з Юлією, війт і Вольф пішли на хитрощі. Вони хочуть задобрити учителя, пропонуючи йому хабаря за кожного школяра. Але рішучий і непідкупний учитель пропонує їм прислати учнів до школи. Переможені війт з Вольфом знову затівають якусь підлоту. Їхній намір відчувається і в лукаво-насмішливій обіцянці війта, і в демагогічно-загадковому повчанні Вольфа. Виходячи з школи, Вольф таємничо звертається до Омеляна: «Пане навчителю! Я ще словечко хотів вам сказати». Після цієї фрази, що мала б насторожити Омеляна, Вольф висловлює несподіване і зухвале бажання: «Будьте ласкаві,— говорить він,— покажіть мені свої зуби». На здивування й обурення Омеляна знахабнілий Вольф демагогічно повчає його: «Нічого, нічого! Я тільки хотів побачити, чи моцні маєте зуби, чи потрафите мене згризти?

...Я громадський чоловік! Хто з громадою задирається, той зо мною має діло. Я за громаду постою, а хто хоче громаді докучити, той мусить насамперед мене згризти. Але в вас, пане навчителю, слабі зуби, о, слабі зуби! Поломаються» [1]. Виявляється, що Вольф і війт підготували напад парубків-бешкетників на вчителя. Озброєні кілками, дошками й мазницями ці «дітваки» зневажають учителя, шарпають, рвуть на ньому одяг. Хто його знає, чим би скінчився цей розбій, якби вчитель не вихопив револьвер і не розігнав їх.

Зауважимо, що вся шоста ява, так живо написана, очевидно, опирається на фактичні події. Учитель М. Воробець згадує, що в селі Грибовичі «Траплялося часто, що п'яні батьки моїх школярів... входили до класу в шапках на голові, з бичівном у руці і сварилися зі мною, чому я їх дітей за невідвідування школи виказую на кару». Комедійна ситуація шостої яви є підготовкою до сценічно виразної драматичної події: в школу вдираються осатанілі від люті війт, орендар і юрба мужиків. Вони хочуть зв'язати й заарештувати вчителя, але несподівано зустрічають жандарма, що прийшов перед тим у школу, і, перелякавшись, спиняються. Жандарм заарештовує Вольфа, від нього відвертаються люди й війт, у селі установлено порядок.

Якби випадково не нагодився жандарм, учителя зім'яли б збурені темні люди. Отже, щасливий фінал другої дії

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 176.

логічно не випливає із попередніх ситуацій, а є результатом випадкового збігу обставин. Франко вдався до обхідного маневру. Він показав, що зло ніби покарано представником органів влади. Цілком зрозуміло, що такий фінал, характерний саме для жанру комедії, був потрібний Франкові для відводу очей цензури. А насправді драматург ще не показав основного, саме трагічного в долі учителя. Намалювавши комедійно-сатиричні портрети війта і орендаря, письменник указав на конкретних суспільних злочинців, але ще не відкрив урядових пружин, які рухали ними. Перемога потерпілого учителя в цій яві, щаслива розв'язка конфлікту ще не вичерпали всіх протиріч, закладених в основі п'єси. Франко приберігає їх для виявлення в кульмінації твору в третій дії.

За три роки, що минули з дня арешту Вольфа, в результаті неустанної виховної праці учителя, до невпізнання змінилося село. Не стало всемогутнього Вовка, і колишні недруги учителя стали тепер його щирими приятелями. Ось вони, всі, що спричинилися до багатьох прикростей учителя, зібрані в третій дії на майдан перед школою, готуються до прилюдного випускного екзамену. І війт, і Загонистий з Товкачем, і парубки полюбили школу і раді б самі засісти за парту. Сцени підготовки до екзамену і сам екзамен — перший випускний екзамен за двадцятилітнє існування школи — проходять як урочисте народне свято. Піднесений радісний настрій у всіх, і в Омеляна. Тож і не помічає він, що нова небезпека, затаєна десь в Окружній шкільній раді, насувається на нього. Окремими репліками, а потім появою звільненого Вольфа з листом від інспектора, вістями Хоростіля про прихильний відгук інспектора щодо роботи учителя, драматург підготовляє раптовий рішучий удар. Цей удар нанесли шкільні власті в найурочистішу хвилину екзамену. Возний приніс наказ шкільної ради, який гласить: «З огляду на ваші заслуги коло розвою школи народної, на ваш талант педагогічний і ваше уміння кермувати школою, поручається вам заснування й дальше ведення школи в Волосатім, з підвищеною пенсією і всякими добродійствами» [1].

Позасценічний розвиток драматичного конфлікту привів до кульмінаційного зіткнення на сцені двох сил: влади і скромного учителя. Саме тоді, коли на хвилечку

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 196.

всміхнулася доля, коли щира праця починає давати перші плоди, коли здається, що вже ніщо не затьмарить радості Омеляна, власті, як на глум, незримою рукою, одним замахом усе розбивають. За самовіддану громадську роботу учителя заганяють у найдальшу гірську місцевість, в «крайнє село під самою угорською границею, в недоступних горах, без тракту, без комунікації... Більше як десять літ уже,— характеризує Волосате Хоростіль,— власти заходилися, щоб там заснувати школу — годі та й годі». Тільки за допомогою воєнної експедиції школу збудовано, але в ній уже п'ять років міститься корчма! Отже, у перспективі — знову війна з корчмарем, з усіма темними силами закинутого карпатського села. Знову важка, непосильна праця й боротьба за освіту народу. Але можливий і інший вихід із становища. Можна піти на відпочинок, як пропонує Омелянові Хоростіль. Він матеріально забезпечений, закінчив за ці три роки університет, матиме пристойну адвокатську практику. Омелян, не бажаючи й далі затримувати коло себе сестру й розбивати її щастя, ніби погоджується жити з молодим подружжям. Але лишившись сам, виголошує свій заключний монолог, що є справжньою розв'язкою як долі учителя, так і п'єси.

Сповнений великої рішучості кінцевий акорд монолога «...А я... я таки піду до Волосатого!» звучить по-франківськи оптимістично. Розв'язка показує, що моральна перемога на стороні учителя. Жорстокій несправедливості, втіленій у позакулісній шкільній округовій раді і в образі Вольфа, що має зв'язки з властями, не вдалося зломити волі скромного сільського учителя.

З почуттям гордості за посіяні зерна знань і любові до книжки серед селян, з певністю, що зійдуть сходи нових свіжих ідей, піде учитель до ще не звіданого місця праці й боротьби. У підтексті цього фіналу — зерно образу Омеляна Ткача, яке дає ключ творчим шуканням режисера-постановника.

Образ героя твору розвивається в дії, у взаєминах з іншими персонажами — друзями і недругами. Благородний, чулий брат Юлії, щирий товариш колеги Хоростіля Омелян Ткач, зіткнувшись з ворогами народної освіти, виявив непримиренну рішучість у боротьбі за здійснення своїх демократичних ідеалів. Прогресивний інтелігент, вихований на передових педагогічних ідеях, програму діяльності якого драматург обмежив з цензурних причин, він

до самозречення захоплений ідеєю культурно-освітньої роботи на селі. В умовах темного, забитого села кінця XIX століття Омелян Ткач вчинив високий трудовий подвиг, прищепивши людям любов до знань, виховавши в молоді прагнення до освіти. Сцена прилюдного екзамену вражає новизною постановки питання. Вона спрямована проти змертвілих, схоластичних методів навчання. Замість бездумного заучування підручників, учитель Омелян Ткач прагне поєднувати теорію з практикою, привчає дітей до самостійного мислення. Франко протиставляє образ Омеляна Ткача тим, сумної пам'яті, учителям, яких він змалював у своїх оповіданнях. В образі учителя-демократа Франко створив, скільки це було можливо з причин цензурних, ідеальний образ народного учителя-борця в широкому значенні слова.

Приваблива, морально чиста інтелігентна людина, її беззавітне служіння народові має сьогодні не лише пізнавальне, а й естетично-виховне значення.

Образ народного учителя Омеляна Ткача підноситься над іншими в групі позитивних героїв, створених українською класичною драматургією. У деяких п'єсах М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого є герої — селянські інтелігенти, що співчувають народній масі, мріють про корисну культурну роботу на селі, але фактично їхня діяльність обмежується деклараціями, резонерством. Такими є Роман Жлудь («Дві сім'ї» М. Кропивницького), учитель Павло Чубань («Не судилось» М. Старицького), Данило Окунь («Розумний і дурень»), Демид Короленко («Суєта») і Калинович («Хазяїн» І. Карпенка-Карого).

У франковій п'єсі образ інтелігента-учителя зовсім не має моралізаторських рис. Це — дійова людина, конкретна праця й боротьба якої становить основну сюжетну лінію твору. У глухому гірському заляканому селі він стає конфліктуючим чинником, викликає до життя здорові народні сили і, хворий фізично, перемагає морально своїх ворогів. Сильно, яскраво показана творча праця учителя і її результати.

Війт і орендар в п'єсі «Учитель» теж змальовані Франком повно. Найчіткіше висловив драматург своє судження з приводу причин, що породили їх. Виразно показано, що „Сойка", як і „Рябина", не народилися од природи злочинцями, а стали ними в результаті соціально-економічної

приватно-власницької системи. Сойка, як і Рябина, в минулому, до війтівства, був людиною. Він і тепер не позбавлений добродушності й почуття вдячності до вчителя (III дія), але те безкарне становище, в яке поставило його війтівство, витравило з нього все людське, благородне. Смисл образів Рябини і Сойки виражає одну з ідей, втілених у народних п'єсах Франка,—заклик до знищення причин, які породжують суспільних лиходіїв. Критикуючи суспільний, адміністративний і побутовий уклад темного гірського села, драматург у глибинному підтексті вказує, що зло корениться в експлуататорській верхівці, з якою зв'язані і сільські війти. Висновок випливає єдиний, революційний: знищити несправедливість класового суспільства, змінити це суспільство.

Різні орендарі, корчмарі і лихварі, соціальні п'явки українського народу, майже обов'язкові персонажі української класичної драматургії, були злим зіллям капіталістичного укладу. У статті «Наш театр» Франко ставив перед українськими драматургами завдання відобразити тип лихваря, зазначаючи: «З жалем треба сказати, що виведено у нас на сцену досі тільки один тип єврея в різних варіаціях — єврея П'явкеса, шинкаря, виведено його шаблоново, в кількох ситуаціях, і навіть не трібовано заглянути йому в душу, показати його як чоловіка, аналізувати його психологію» [1]. У своїй творчій практиці Франко рішуче відійшов від цього шаблону і розкрив психологію визискувача, мотивуючи вчинки Зільберглянца його суспільним становищем. Порівняно до Рахміля Цінобера, Вольф Зільберглянц не лише орендар і лихвар, а й підприємець, собрат бориславських хижаків та, крім того, злодійський отаман. Жорстокий і небезпечний соціальний вовк, страшний для народу, він силою грошей може вплинути і на вищу адміністрацію. Вжитий драматургом вдалий сюжетний хід — поява жандарма і встановлення видимості порядку — стає зрозумілим для кожного після появи злочинця Вольфа у третій дії. Відкупившись від заслуженої кари, він перший приніс Омелянові попередження про неминучу службову драму.

За жанром п'єса «Учитель» є гостра сатира, в якій викривається цілий устрій суспільних капіталістичних від-

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 183.

носин в XIX столітті в Галичині. У ній за гостротою комедійних ситуацій прихований драматизм становища поневоленого народу і демократичної інтелігенції. Як в окремих п'єсах Островського і особливо Чехова, в комедії «Учитель» драматичні ситуації переплітаються з комічними. Особливістю п'єси є те, що драматизм становища Омеляна викликає співчуття і захоплення його незламною волею, а поява війта і орендаря зустрічається і проводжається сміхом, почуттям обурення.

Критичний реалізм, патріотична спрямованість, національна своєрідність характерів комедії показують, що автор «Учителя» — видатний комедіограф, творчий метод якого споріднений з традиціями передової російської і української драматургії. Основана на суспільному конфлікті, п'єса «Учитель» має яскраву зав'язку, що стосується всіх персонажів і визначає наскрізну дію п'єси. Жваві діалоги, логічна умотивованість розвитку сюжету й чітка характеристика образів обумовили сценічний успіх «Учителя» в 90—900 роках. Знайшовши ключ для розв'язання п'єси в реалістичному плані, підкреслюючи наполегливість героїв при здійсненні своїх високих ідеалів, режисер радянського театру зуміє посилити лірико-публіцистичний струмінь п'єси, приглушений автором через цензурне втручання.

Не обійшовся і «Учитель» без причіпок ворогів Франка. В 1906 році у львівському гумористичному журналі «Зеркало» в розділі «присвяти» був уміщений віршований наклеп на драматурга, в якому його обвинувачували у літературному плагіаті. «Зеркало» зубоскалило:

Гей, хто на світі кращу долю має,
Як той, що пише конкурсові драми?
Концепції німцям «вибирає»,
З «Pfarrera» робить «Вчителя» часами
І без женади драму відбиває.
Гей, хто на світі кращу долю має!

На цей пасквіль Франко надіслав до редакції свою заяву, яку вона надрукувала в № 9 з такою приміткою:

Заяву тоту містимо на письменне бажання д-ра І. Франка». У ній Франко писав: «Прочитавши в ч. 7 «Зеркало» адресований до мене вірш... заявляю:

1. Моя драма «Учитель» ніколи не була конкурсовою і була безпосередньо від мене куплена виділом «Руської бесіди» за звичайний гонорар.

2. Прочитавши кинений мені в тім вірші закид про «вибрання» теми моєї драми від німців, спеціально з якогось «Pfarrera»

(aposteriori я довідався, що се має бути драма Анценгрубера «Der Pfarrer von Kirchfeld», я зараз запросив компетентні люди, щоб прочитали сю драму, порівняли її з моїм «Учителем», і постараюся, щоб результат того порівняння був опублікований.

3. Не дожидаючи того результату заявляю тут під словом чести, що драми «Der Pfarrer von Kirchteld» я досі в перекладах, ані в оригіналі не читав, ані на сцені виставленої не бачив, ані навіть не читав переповіді її змісту, так що про її зміст і будову не маю ніякого поняття.

У Львові, д. 6 цвітня, 1906 р. Др. Іван Франко.

Хоч цією заявою Франко повністю реабілітував себе, подібні закиди робилися йому й пізніше. У 1941 році К. Студинському «спало на думку, що поет під впливом німецького автора вирішив написати свого «Учителя»[1]. Через рік цю вигадку повторив В. Дорошенко, заявивши, що «драма «Учитель» написана під впливом Л. Анценгрубера»[2]. Немає потреби применшувати значення реалістичних п'єс австрійського драматурга Людвіга Анценгрубера (1839—1889), який у своїх творах викриває клерикально-католицьке виховання як темну силу, що розкладає трудолюбивий народ, але порівняння п'єс «Учитель» і «Священик із Кірфельда» (1870) говорить на користь першого. Якщо австрійський письменник стоїть на позиціях моралізаторського буржуазного просвітительства, вважаючи, що ключем до соціального благоустрою є оздоровлення сімейно-побутових і етичних основ суспільства, то революційний демократ Іван Франко своїми творами виховував класову свідомість у народу.

---

[1] «Література і мистецтво», 1941, № 4, стор. 47.
[2] «Львівські вісті» від 10 липня 1942 року.

ВІРШОВАНА ДРАМА-КАЗКА «СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА»

Заключні слова драми «Сон князя Святослава» «Най згине, хто кровавить Русь роздором!», в яких виражена провідна ідея твору, можуть стати епіграфом до всієї багатогранної творчості революційного демократа Івана Франка, поборника ідеї братерства народів, який висловив одвічні мрії українського народу про возз'єднання і дружбу українського і російського народів.

К. Маркс і Ф. Енгельс у праці «Німеччина і панславізм», аналізуючи національний склад Австрійської імперії, зазначають, що під австрійською владою перебуває 15 мільйонів слов'ян, серед них 3 мільйони «малороссов (краснорусcов, русинов) в Галиции и на северо-востоке Венгрии, — единственного русского племени, находящегося за пределами русской империи .... Вторая группа австрийских славян,— пишуть автори,— состоит из обломков различных племен, которые откололись в ходе истории от великого тела своей нации и центр тяжести которых лежит поэтому вне Австрии. Так, австрийские поляки тяготеют, как к своему центру, к русской Польше, русины — к другим объединившимся с Россией малороссийским областям» [1].

Іван Франко в статті «Слов'янська взаємність у розумінні Яна Корала і тепер» вказував на керівну роль і визвольну місію російського народу в історичному розвитку всіх слов'янських народів. «Факт загального нахилу до

---

[1] Маркс, Энгельс, Сочинения, т. X, М. 1933, стор. 390.

Росії,— писав він,— існує в більшій чи меншій мірі серед усіх племен слов'янських» [1].

Франко доводив, що дружба і духовна єдність українського народу з російським має давню історичну традицію. Вона склалася ще задовго до 1654 року. Саме прагнення українського народу возз'єднатися з російським народом «веліло Хмельницькому прилучитися до Московщини».

У січні 1893 року Франко планував написати драматичну трилогію про Хмельницького, вважаючи, що така драма мала б деякий сучасний інтерес» [2].

У 90-х роках посилилась пропаганда українських буржуазних націоналістів проти Росії. В 1894 році народовці заявили, що вони залишаються «при вірі і обряді своїх батьків, вірні австрійській дежаві і цісарю».

Виступаючи протягом усієї своєї суспільно-літературної діяльності з натхненними словами любові й поваги до великого російського народу і його культури, Іван Франко, всупереч українським буржуазним націоналістам, які галасували, що Галичина — «український П'ємонт», заявив, що саме Східна Україна, яка була в складі Росії, стала центром української культури. «Ми не забуваємо, і не сміємо забувати,— писав Франко,— що головна сила, головне ядро нашого народу є в Росії, що там постали і працювали та й працюють найбільші таланти нашого письменства, найкращі робітники нашої науки, що там, а не в Австрії... виросло найкраще з усього, чим може нині повеличатися наша духовна скарбниця, і що натомість у Австрії помимо хваленої опіки (вона на дуже строкатім коні їздила) деревце нашого духовного і політичного життя вийшло мізерною карлючкою...»[3]

Франко гнівно виступав проти реакціонерів, лицемірних буржуазних націоналістів, що намагалися внести розбрат в український народ. У статті «Селянський рух у Галичині» (1895) Франко викрив зрадницьку пропаганду українських буржуазних націоналістів, польської шляхти і австрійського уряду, спрямовану на відрив Східної України від Росії і приєднання її до Галичини під зверхністю австро-угорської імперії.

---

[1] «Народ», 1893, № 16—24.
[2] «Матеріали...», стор. 402.
[3] «Житє і слово», 1896, т. V, кн. 3, стор. 165—166.

У такій суспільно-політичній обстановці зародилась у Франка ідея написати п'єсу про цільність, неподільність українського народу, про мрії західноукраїнських трудящих возз'єднатися з усім українським народом. Але в якій же художній формі висловити свій патріотичний задум? — постало питання перед письменником. Адже ні «Руська бесіда», ні австрійсько-шляхетська цензура не пустять на сцену твору з такими крамольними ідеями. Маючи докучливу тяганину з попередніми п'єсами, Франко шукав такої форми для реалізації свого драматичного жанру, щоб цензура цим разом не придралась. Про це він сам казав: «Мені ходило о те, щоб зробити річ здатну для сцени, а надто таку, при котрій би я не мав тих обридливих драч з цензурами, які мусив переходити з моїми драмами з сучасного життя»[1]. Тож коли на сцені з успіхом ішли попередні три п'єси, Франко працював над четвертою оригінальною віршованою історичною драмою «Сон князя Святослава», яку закінчив у вересні 1894 року. Першу звістку про це подав рецензент попередніх драматичних творів Франка М. Струсевич у заключній частині статті про «Учителя». Відзначаючи заслуги Франка в галузі драматургії й театру, він повідомляв: «Д-р Франко не перестає творити на полі драматичнім. Повний успіх, який відносять його теперішні твори, повинен бути для нього лиш якнайкращою заохотою. До найновішого твору ужив д-р Франко тему з часів княжих: єсть се драма історична, написана стихом. Тою вісткою ділимося з любителями нашої сцени і почитателями таланту д-ра Івана Франка».

П'єсу придбала «Руська бесіда» і обіцяла поставити в театрі в 1895 році. На загальних зборах «бесіди» у грудні 1894 року театральний рецензент відзначав заслуги Франка у справі розвитку театру. Він говорив, що Іван Франко «збагатив у короткім часі репертуар нашого театру чотирма оригінальними творами і одною переробкою твору Кальдерона. Підготовляється до вистави... «Війт Заламейський» і драма доктора Франка «Сон Святослава»[2].

Та на основі документів незаперечно установлено, що саме «Руська бесіда» унеможливила постановку драми на сцені. Цензура дала дозвіл на неї 27 листопада 1894

---

[1] «Матеріали...», стор. 496—497.
[2] «Діло», 1894, № 285.

року. 17 січня 1895 року п'єса була в театрі, який розпочав репетиції аж у серпні. Театр дуже сумлінно поставився до драми Франка, хотів якнайкраще її підготувати і просив «Руську бесіду» постаратися про відповідне декоративне оформлення і костюми. З Манастириська, де гастролював театр, режисер С. Янович писав 11 серпня 1895 року у Львів:

«Позаяк ролі штуки д-ра Ів. Франка п. з. «Сон князя Святослава» вже роздані, а перша проба читання відбудесь вже завтра, т. є. 12 с. м. режисерія пригадує Світлому Виділові, щоб зволив постаратись о взірці, як убирались князі, бояре, вояки наші в XII віці. Узірців тих дістати можна в Києві... Прошу дуже якнайскоріше сю справу залагодити, бо ми хотіли б по можливості якнайшвидше і якнайпрактичніше укостюмувати згадану штуку, а на се треба довшого часу».

«Руська бесіда» не поспішала задовольнити прохання режисера і він, посилаючись на свою розмову з Франком, через тиждень знову доказує їй необхідність належно оформити виставу. «Сон князя Святослава», — пише Янович,— після розмови моєї з автором д-ром Франком ще в Станіславі, мусить бути виставлений на нашій сцені так, щоб костюми і декорації відповідали обставинам місця і часу, до котрих та штука відноситься. Навіть була мова між автором а мною, що згадана штука виставитись може аж у Львові...

«Сон князя Святослава» приготовлено однак під час побуту дружини в Бережанах і на передпослідне представлення тоту штуку виставиться». Байдуже до мистецьких інтересів керівництво «Руської бесіди» не відпустило коштів для вистави і запропонувало «полатати стару гардеробу». В Бережанах драми не виставили. Керівники театру знову в листопаді клопотались вже з Коломиї про дозвіл командирувати К. Підвисоцького на Україну за зразками костюмів для «Святослава». Та минув театральний сезон, а обіцянка так і не була здійснена. Рівно через рік «Діло» й «Зоря» [1] знову сповістили, що театр готує до постави «Сон князя Святослава», але й на цей раз вистави не було. Драма і в інші роки неодноразово репетирувалась, але ворожі прогресивним ідеям п'єси елементи перешкодили народженню вистави.

---

[1] «Діло», 1896, № 3, «Зоря», 1896, № 2, стор. 40.

Опубліковуючи п'єсу, Франко вмістив своєрідну поетичну передмову — «Посвяту», що є ключем для зрозуміння внутрішнього психологічного мотиву зародження й написання драми «Сон князя Святослава». Поет говорить про сильне, «як огонь пекучий», почуття обов'язку перед своїм народом, яке змусило його відвагу й силу віднайти і кинутись «у вир кипучий. У вир життя, і труду, й бою». Поетична «Посвята» виразно вказує, що в основі драми лежать життєві, животрепетні, сучасні авторові суспільні ідеї, для вираження яких йому довелося шукати своєрідної художньої форми.

Написана в другій половині 1894 року, коли навколо письменника-патріота «клубилась зрада і зависть — гадина повзла», коли буржуазні націоналісти особливо активізувалися і повели шалену пропаганду, спрямовану на відрив українського народу від союзу з російським народом, ця п'єса була гостро актуальною, сучасною. П'єса проголошувала ідею возз'єднання всього українського народу, закликала до братнього союзу з російським народом, показуючи Київську Русь як єдиний історичний корінь народів-братів. Розуміючи, що єднання українського народу з російським сягає в глибину віків, розвінчуючи буржуазно-націоналістичну «теорійку» про «відрубність» українського народу, Іван Франко завжди висловлював віру в те, що «коли органічно від кореня розвинуться і процвітуть усі частини великого східнослов'янського племені..., то тоді зложиться з них цілість і єдність краща, багатша, гармонійніша, ніж се тепер може здатися різним шовінізмом затуманеним головам» [1].

Починаючи з віршів у збірнику «Балады и розказы» та ранніх історичних драм, історична тема творчості Франка йшла поруч із сучасною. Повість «Захар Беркут», драми «Сон князя Святослава», «Кам'яна душа» і нездійснений задум трилогії про визвольну війну українського народу проти польської шляхти—незаперечні докази тому.

У ряді своїх статей Франко висловлював свої погляди на історичні художні твори. У передмові до українського перекладу «Вільгельма Теля» Ф. Шіллера він писав про те, що хоч ця драма має істотні хиби в художньому розумінні, зате вона «вийшла вповні і в найкращім значенню сучасна, сучасна не тільки для Німеччини доби на-

[1] Іван Франко, Літературно-критичні статті, К., 1950, стор. 55.

полеонівської, але сучасна для кожного часу і кожного народу, що стогне під чужим політичним і суспільним гнітом і бажає з-під нього вибитись на волю. Був се могучий безсмертний заповіт поета... Заповіт, лишений цілій людськості, всім народам, позбавленим політичної самостійності, спинюваним внішною ворожою силою на дорозі правильного суспільного розвою» [1].

У передмові до повісті «Захар Беркут» Франко ще чіткіше висловлює думку про принцип художньої творчості в історичному жанрі, підкресливши, що твір, вірно відтворюючи дух часу, мусить виражати важливу для сучасності ідею. «Повість історична,— пише Франко,— се не історія.

Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатовання фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплочення певної ідеї в певних живих, типових особах». І далі: «Повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе заняти сучасних живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна» [2].

Живий інтерес Франка до героїчного минулого слов'янських народів і фольклорна легенда про царя, що ходив красти, підказали йому тему й сюжет драми. Сам письменник вказував, що сюжет взятий ним із народної легенди про царя-злодія, записаної В. Гнатюком в с. Хітар, Стрийського повіту [3]. Але для вираження образною системою основної ідеї прославлення відданості батьківщині і осудження зрадників Франко, безсумнівно, керувався ідейним змістом епосу Київської Русі і поемою «Слово о полку Ігоревім». Це обумовило яскравий історичний колорит епохи Київської Русі, переданий у драмі, зобов'язало письменника творчо розвинути ситуації казкового сюжету в оригінальні сцени, доповнити драму новими епізодами та введенням нових персонажів. Імена для дійових осіб драми автор взяв з історії та усної творчості Київської Русі, а місцем дії обрав Київ початку XII століття.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVIII, К., 1955, стор. 413.

[2] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. VI, К., 1951, стор. 489.

[3] «Житє і слово», липень—серпень, 1895, кн. 4, стор. 172—173. Також: «Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка», т. XVI, 1897, кн. II, стор. 4—8. «Матеріали...», 486—496, 499.

Дія драми «Сон князя Святослава» відбувається протягом однієї ночі. Щоб зрозуміти виключну напруженість сценічних подій, варто розкрити передісторію драми. Вірний великому Київському князю Святославу, боярин Овлур убив боярина Добриню, почувши від нього про підготовку зрадницької змови убивства Святослава. Але на суді, не маючи певних доказів і не бажаючи знеславити пам'ять убитого, він не сказав про причини свого вчинку. Покарання на смерть було замінено Овлурові вигнанням і він став ізгоєм. З розбійницькими ватагами, що ховалися по густих лісах, він нападав на боярські та купецькі валки. Його дружина Предслава, яка стала жебрачкою і горює з малими дітьми, чула про змову зрадників-бояр Добрині й Гостомисла вбити в день суду Святослава. Стривожена й рішуча Предслава вдирається в княжу опочивальню, щоб повідомити його про страшну зраду. Вона домагається, щоб князь вислухав її на самоті, а поки в опочивальні присутній слуга, між ними відбувається напружений діалог про долю Овлура. На самовпевнене виправдання Святослава, що він не може порушувати традицій суду і справедливих княжих законів, Предслава з гірким усміхом гнівно обрушується на бояр і на нього самого:

О так! О так! Князі святі, безгрішні!
Вони ніколи не скривдять нікого,
Бо як захочуть щось таке зробити,
То все знайдуть услужних, що за них
Візьмуть на душу гріх [1].

Предслава на колінах благає князя вислухати її, бо це страшне «діло... всього краю доторкаєсь». Але безтурботний князь не зрозумів, що керує вчинком колись гордої, а тепер приниженої жінки, і, владно заборонивши їй говорити, відсилає до ранку у гридницю.

Поява Предслави на сцені відразу спричиняється до навального розвитку дії, загострення інтересу глядача і стає своєрідною експозицією до образу князя.

Лишившись на самоті, князь перебуває під сильним враженням розмови з Предславою. Схвильовані роздуми над долею дружини боярина-ізгоя, колишньої любимої його вихованки, надають образу князя рис батьківської задушевності, теплоти.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, К., 1955. стор. 212.

З тяжкої задуми князя пробуджує боярин Гостомисл, що зайшов попрощатися перед від'їздом у свій замок. Його розповідь про розбійницькі ватаги в київських лісах знову нагадала князю про обов'язок наводити порядок у країні. Патріот, державний муж, гордий з процвітання своєї миролюбної вітчизни, ніби озираючи її неосяжні простори, пишається:

Русь двигаєсь. По тихих хуторах,
По городах укріплених народ
Працює, здобува добро. З далеких
Сторін, із Греції, з-за моря їдуть
Купці до нас, з Венеції, з Морави,
Заморські скарби і достатки йдуть
На Русь...[1].

Збентежений князь не може забути Предслави. Жалість до безталанних дітей ізгоя переключає його уяву на страждання багатьох нещасних. Налягають на душу думи про обов'язок перед народом, але, стомлений на полюванні, князь засинає тривожним сном.

Цілком логічно, психологічно вмотивовано, розбуджена уява Святослава бачить уві сні привид. Привид — Ангел, являючись в образі то дружини, то брата, то батька й, нарешті, доні, не вихідець з потойбічного світу, а образне втілення всіх кращих почуттів і поривань самого князя. Алегоричний образ видіння — це образ

...всього гарного, що тілько
Зазнав ти на віці. Що лиш було
Для тебе любе, і святе, й шановне,
Що радувало серце, підносило
Дух до добра, будило ясні думи,
Скріпляло чисті пориви й бажання,
Все те у мні пізнаєш і найдеш.

Таємничий образ, що символізує голос народу, велить князеві негайно одягти «чорну зброю і оружжя», сісти на коня і їхати в чисте поле до розбійників «красти й розбивати». Князь стривожений, вагається, але почуття обов'язку перед вітчизною змушує його скоритися:

Як не послухаєш, страшне нещастя
На тебе впаде і на весь твій край!

Сповнений тривожного передчуття, Святослав таємно залишає Київ.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 217.

Композиційно сцена віщого сну дуже важлива для розвитку сюжету. В цій сцені виникли ті психологічні протиріччя, які підводять до зрозуміння проблеми твору. Неважко відчути, що внутрішній голос Святослава, персоніфікований у видінні, розвиває хвилюючий мотив «Посвяти», в якій поет згадував:

У сні турботному, важкому
І я отак колись лежав...
. . . . . .
Кругом мене клубилась зрада
І зависть — гадина повзла;
На розграні добра і зла
Мене держала мрій принада.
В тім сні, в тім соннім отупінню
Твій вид явивсь...[1].

Цей «вид», що втілював у собі «найкраще все, що на віці любив» поет, розбудив його сумління:

«Вставай! Вставай!
Спіши до цілі темним шляхом!»

Збентежений поет відважно кинувся «у вир життя і труду, й бою».

Освітлене мрією про щастя народу патріотичне почуття високого громадського обов'язку поета вкладено в уста головному герою драми. Казкова форма зав'язки надала своєрідного символічно-романтичного колориту реалістично розпочатій драмі. Перегукуючись з фольклорними прийомами і ідейно-образною системою «Слова о полку Ігоревім», казковість давала можливість авторові обійти цензуру і поставити ідейно-філософську проблему, що її висувало суспільно-політичне життя Галичини.

Друга дія переносить глядача в темний ліс поблизу Києва, де переодягнений князь зустрічається з Овлуром, що став тепер отаманом розбійників. Не пізнавши один одного, вони розпочинають двобій на мечах, супроводжуваний короткими різкими репліками, які дедалі частішають, передаючи напруження й силу бою.

Впізнавши Овлура, князь сам вступає до його ватаги, урочисто присягнувши йому на вірність. Тут, у таємничій обстановці, серед вигнанців суспільства, Святослав бачить багато незрозумілого для себе. Його дивує, як радо розбійники виконують волю свого ватажка. Овлур йому пояснює:

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 202.

...Бо я з ними
Товариш, брат. Вони се добре знають.
Що я для себе зисків не гребу,
А де погано, небезпека, там
Я перший груди наставляю[1].

Тільки тут князь по-справжньому пізнає чесного боярина Овлура, довідується про його відданість Святославу. «Князеві я присягав,— говорить він,— і не позволю, щоб у моїм товаристві шарпав хтось його повагу»[2].

Відданість загальній народній справі, вірність добровільній присязі як найвищий закон людської етики — ця основна думка другої дії стає тепер у центрі розвитку подій усієї п'єси. Устами Овлура драматург висловлює одвічні мрії народу про соціальну справедливість, про взаємини між урядом і народом. З цього погляду образ Овлура такий же осучаснений, як і образ Святослава.

Друга дія закінчується сценічно ефектно, як і перша: Овлур бере з собою Святослава грабувати замок воєводи Гостомисла, близької до князя особи.

В цей час, опівночі, у замку Гостомисла закінчуються останні приготування до віроломного нападу змовників на Святослава. Гостомисл роздає зброю своїм прибічникам. Із стислих фраз Гостомисла, його зловісного монолога та розмови з дружиною Запавою ясно вимальовується продуманий план змови. Сьогодні вночі мають убити Святослава і, захопивши владу в Києві, передати князівство жорстокому Всеславу, війська якого вже наближаються до міста.

Ці сцени характеризують Гостомисла як підлу, підступну особу. В першій дії ми бачили його запобігливим, улесливим, а тепер, переконаний у тому, що його владолюбні замисли здійсняться, він стає брутальним, хижим. Самовдоволено смакує він уявну перемогу, розкриваючи чорну душу зрадника:

Готове все! Заставлені всі сіті,
Обсаджені стежки, нап'яті луки.
Сам бог, здається, не вирве з рук моїх
Отсього звіра! Ще сю ніч він спить
На пухових перинах, ще колишесь
Безпечно у колисці слави й власти
Великокняжої і сам не знає,
Що вже при корені його сокира!

---

[1] Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 242.
[2] Там же, стор. 243.

О, завтра він пізнає все, та буде
Вже пізно! Мов зелізним обручем
Я обкрутив його, приспав його
Славутню бачність, вколисав його
І здýшу, здýшу, як дитя в колисці [1].

Цікаво відзначити, що зрадники вітчизни, боячись народу, стараючись його обдурити, діють вночі. Співучасник Гостомисла боярина Путята каже про киян:

Вони за Святослава
Готові у огонь і воду. Ну ж
Дізнаються, ударять на тривогу!.. [2].

Запава, хоч ляклива, але мстива і хитра, мріючи про великокняжу корону, підбурює воєводу проти Святослава.

Ситуація загострюється, коли в темряву спальні, ніким не помічений, пробирається озброєний Овлур. Прийнявши його за привид свого померлого батька, Запава в переляканій розмові з Гостомислом виказує таємницю змови. Довідавшись про це, Овлур різко міняє свій план. Він залишив думку про грабування ненависного Гостомисла, однодумця зрадника Добрині. Перед ним постала інша, вища мета — врятувати князя Святослава, що відстоює руську єдність. Овлур поспішно зникає з замка і мчиться в ліс, щоб підняти свою дружину на оборону Києва і князя.

Лише в третій дії визначається основний драматургічний конфлікт п'єси, логічно випливаючи з назрілих протиріч. З перших двох дій ясно, що Святослав, Предслава і Овлур у всіх своїх вчинках керуються високим принципом вірності своєму обов'язку перед вітчизною, самовідданою боротьбою за благополуччя й процвітання її. У замку себелюбного воєводи Гостомисла оголяються його кар'єристські прагнення до влади, викривається зневага до народу і нехтування завданнями укріплення держави.

Князь Святослав не знає, що проти нього давно вже ведеться підступна боротьба. Лише в фіналі драми він зустрінеться віч-на-віч із своїм супротивником. Але вже в третій дії драматург зіткнув дві різко протилежні ідеології, дві системи політичних переконань. Історично прогресивна ідеологія, що об'єднує позитивні образи в їхньому

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 252—253.

[2] Там же, стор. 250.

прагненні виконати свій патріотичний обов'язок і врятувати Русь від зради, неминуче мусить перемогти антинародну, реакційну. У такому плані й розвиваються перипетії боротьби в четвертій і п'ятій діях. Цій меті, зокрема, підпорядкована четверта дія, що не має нічого спільного з фольклорним сюжетом, у масових сценах якої показано найнижчі суспільні верстви трудящих.

Відбувається вона в лісі. На галявині колоритні постаті розбійників, простих трудящих людей, що повтікали від тяжкої феодальної експлуатації. Прибулий ватажок Овлур допитує спійманого ними Гостомислового прибічника Кунаша. Той, злякавшись кари, виказує таємницю. Бажаючи схилити розбійників на бік Всеслава, Кунаш вихваляє його, демагогічно обіцяє від його імені прощення і нагороду за підтримку. В присутності Святослава відбувається полеміка між Кунашем і Овлуром, що розвиває боротьбу конфліктуючих сторін. Обстоюючи Святослава, Овлур вбачає його силу у підтримці народу, поважає свого князя за те, що він їх водив

І на полóвців, і в Литву і всюди
Своїм мечем писав він руську славу!
. . . . . Лад навів в краю...
...бояр приборкав він, се правда!
Всім воєводам, дукам крил притяв.
Ну, та за се йому лиш дякувать [1].

Звернувшись до розбійників, Овлур наказує негайно вирушати до Києва, щоб

Спасти князя, пекельний замір їх
Перевернуть [2].

Розбійники з вигуком «Гурра» йдуть за своїм ватажком, а зворушений Святослав кидається на шию Овлурові з словами: «Мій друже! Я іду з тобою!»

В Києві на світанку (дія V), перед княжим палацом відбувається найвищий кульмінаційний момент боротьби ворогуючих сторін. У збройній сутичці перемагає князь. Звуками вічового дзвону і захопленими вигуками все прибуваючого народу закінчується драма. Змова придушена, покарані зрадники, народ готується до оборони Києва од війська братовбивці Всеслава.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 286.
[2] Там же, стор. 288.

Перед читачем пройшов ланцюг складних подій, зв'язаних у міцний сюжетний вузол. Глибоко розкриті драматургом суспільні конфлікти, показані різноманітні характери людей, їхня доля.

Всі дійові особи драми поділені на дві групи. Одну з них об'єднує ідея вірності вітчизні, народу, прагнення виконати патріотичний обов'язок—врятувати Русь од зради. В ім'я цієї благородної мети мудрий державний діяч Святослав покинув свій замок. У лісі він ближче пізнав життя і людей, зокрема—Овлура, який допоміг у викритті зради. Розкривається також благородний образ Предслави, що в ім'я патріотичного обов'язку, ризикуючи життям, проривається в княжу палату, а на світанку з'являється, щоб попередити князя про загрозу, яка нависла над його життям і рідною країною.

Другий табір очолює хитрий інтриган, який сіє розбрат на Русі, Гостомисл.

Відображаючи соціальні відносини, колорит і образи епохи Київської Русі, драма «Сон князя Святослава» все ж не є історичною в буквальному розумінні слова. Адже ні одному з персонажів драми автор не надає рис історичної достовірності. Художньо відтворивши суспільні групи і взаємини між ними, драматург поетично узагальнює образи історичних діячів з метою висловлення сучасних йому суспільно-політичних ідей.

Драма написана на реалістичній основі. Сюжетна фольклорно-історична канва творчо використана І. Франком для пропаганди своїх громадсько-естетичних ідеалів.

Фольклорні джерела, використані для побудови сюжету, дали підставу авторові назвати свою драму казкою. Характер поетичної тканини твору, образи з їх піднесено урочистою мовою, зображення табору розбійників у дикому лісі в темну ніч — усе це надає драмі яскравого романтичного забарвлення. Струмінь революційного романтизму драми сприяє пристрасному виявленню її патріотичної ідеї.

Проте, хоч обставини, в яких перебувають розбійники, мають романтичний характер, але самі розбійники складом своїх дум, настроїв і мрій репрезентують простих людей, яких соціальна несправедливість зробила відщепенцями.

Та ж ви розбійниками не родились, —

говорить їм Кунаш,—

Вас викинено з дому, із громади,
Вас княжі люди гонять, травлять, мов
Тих звірів диких, а кого попадуть,
То вішають без жадної пощади [1].

Прогресивна тенденція драми історично вірна. Народ підтримує князя як оборонця рідної землі, що бореться проти іноземних загарбників. Народ вирішує результат боротьби князя проти зрадника Гостомисла, тим самим розв'язуючи поставлену в п'єсі проблему.

У критичній літературі про Франка слушно вказувалось на спорідненість у висвітленні ролі народу в драмі «Сон князя Святослава» і в трагедії «Борис Годунов» Пушкіна. Але, як цілком справедливо зауважує акад. О. І. Білецький ця проблема поки що тільки поставлена і потребує дальшого конкретного наукового дослідження [2]. Цікаво відзначити такий факт. Наводячи аналогії з обох п'єс, М. Пархоменко посилається зокрема на те, що «у фіналі п'єси Івана Франка» чути «голос народу, який у фіналі «Бориса Годунова» хоч і «безмолвствует», але так виразно, що і в цьому мовчанні чути присуд Самозванцеві. У Франка ж ми чуємо «крик народу», який відповідає на заклик князя:

Всі підемо, старі й малі! Не буде
Над нами панувати князь, що руки
Свої у братній крови полоскав [3].

Другий критик, відзначаючи зв'язок Франкової драми з «Борисом Годуновим», навівши цей же вигук народу, висловлює припущення про відношення його до слів. —

Будь что будет, не сдадимся;
Будем биться до конца —

з поеми М. Г. Чернишевського «Гимн Деве неба».

Нам здається, що, відзначаючи навчання українського письменника на творах російської літератури не слід забувати думки самого Франка про те, що він завжди старався, щоб душа твору була власною душею поета.

Пронизана глибокою ідеєю вірності вітчизні і закликом до об'єднання всіх руських земель, драма «Сон князя

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 284.

[2] А. И. Белецький, Пушкин и Украина. Наукові записки Київського Державного Університету ім. Т. Г. Шевченка, т. XIII, вип. II, 1954 р. М. Пархоменко, Пушкін і Західна Україна. Зб. «О. С. Пушкін», видавництво «Вільна Україна», Львів, 1949, стор. 159—160.

[3] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 304.

Святослава» була спрямована проти українських буржуазних націоналістів. Цим можна пояснити те, що неодноразово підготовлювана до постави театром, вона так і не мала сценічного втілення.

У період підготовки і проведення всенародного свята 300-річчя возз'єднання України з Росією радянський театр дав сценічне життя драмі. Поставлена вперше Львівським державним драматичним театром ім. М. Заньковецької, а потім іншими колективами українською і російською мовами, п'єса була прийнята глядачами з великим інтересом [1].

---

[1] «Сон князя Святослава» поставлено в Харківському і Мукачівському російських театрах та у Вінницькому і Ворошиловградському театрах.

ОДНОАКТНІ П'ЄСИ

Драма в одній дії «Кам'яна душа»

На матеріалі усної народної творчості про опришків 12 лютого 1895 року І. Франко закінчив одноактну драму «Кам'яна душа». Тема про опришків здавна вабила письменника, і він не раз обробляв її в різних жанрах своєї творчості [1]. Драму «Кам'яна душа» Франко написав на основі сюжету пісні «Павло Марусяк і попадя», відомої йому ще із збірника Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси». Передруковуючи цю пісню у збірнику «Народні оповідання про опришків» В. Гнатюк дав таку примітку: «На основі сеї пісні написав д-р Ів. Франко одноактну драму п[ід] н[азвою] «Кам'яна душа».

Щоб легше уяснити, що саме взяв Франко від пісні, а що доповнив своєю «поетичною фікцією» і з якою ідейно-художньою метою, наведемо повністю її текст:

Ой по горі, горі, горят ми огні,
Попадя Маруся терен ізбирає,
Терен ізбирає, в огник прикладає,
В огник прикладає, жалібненько плаче,
А Павло Марусяк все ся ї питає:
— Попаде Марусе, камінная душе!
Чого сумна ходиш, чого вірне плачеш?
Чого вірне плачеш, чого не співаєш?
— Ой як же мені сумненькій не бути,

---

[1] Див. про це статтю М. Нечиталюка «Тема опришківства в творчості Івана Франка», Зб. «Іван Франко», № 3, вид. Львів, Держуніверситет, 1949

Не навчила я ся корчима ходити,
З звора воду пити, з торби хлібом жити,
З торби хлібом жити, на камені спати.
— Попаде Марусе, камінная душе,
Покинь сумувати та йди вечеряти!
— Ой як же мені та не сумувати?
Покинула ж бо я попа молодого,
Попа молодого та ще недужого,
Дитинку маленьку та й розповитеньку,
Коровки дійнії та й слуги вірнії.
Попонько читає, мене споминає,
Дитину купают, мене споминают,
Коровки ревут, волосінько мечут,
Дитинонька плаче, серденько вриває,
Мені молоденькій все жалю додає!
— Попаде Марусе, камінная душе!
Не слухати ж було шептання моєго,
Не лишати ж було попонька своєго!
Моє шептаннєчко долів річков плине,
Твоя неславонька навіки не згине.
Попаде Марусе, камінная душе!
Я ж ті не бороню, йди ж тепер додому!
— Ой не піду, не піду, бо мій піп лихенький,
Бо мій піп лихенький, на мене гнівненький:
Одно личко вдарит, друге ся запарит,
Мене молодую здоровля позбавит.
В понеділок рано Марусяка ймлено,
А вівторок рано по ката послано,
А в середу рано ката привезено,
А в четвер рано Марусяка згублено.
І звононьки звоня і бубноньки бубня,
А Павла Марусяка у Ланчині губя.
Ой най же го губят, та най же го вісят,
Чей мене молоду біг з попом потішит! [1]

Основним мотивом у пісні проходить смуток Марусі, що, послухавши «шептання» Марусяка, покинула чоловіка й пішла в табір опришків. Коли прохолонуло любовне захоплення, вона розкаюється у своєму вчинку. Спогади про господарські достатки, про колишню сімейну ідилію, роз'ятрюють жаль Марусі, що переходить у плач за покинутою малою дитиною. Наприкінці пісні появився інший мотив. Переборовши страх перед чоловіком, Маруся готова повернути до нього, сподіваючись, що «чей мене молоду біг з попом потішить». Саме прикінцевий мотив пісні, докорінно переосмислений Франком, знайшов інше,

---

[1] «Іван Франко», Збірник третій Львівського державного університету, 1949, стор. 125.

протилежне розв'язання у драмі, ставши основним рушієм розвитку драматургічного конфлікту.

Франко, йдучи за зразком «маленьких трагедій» Пушкіна, створив нову для української літератури, стислу одноактну психологічну драму, своєрідну драматичну новелу. 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.

На багатому мальовничому фоні Карпатських гір у таборі опришків визріває катастрофа «Кам'яної душі», героїні драми. Обігруючи метафоричний народний вираз «кам'яна душа», стисло, з максимальною ощадністю засобів вираження, натякаючи лише про одну сторону біографії Марусі, що має істотне значення для зрозуміння її характеру, драматург огортає образ героїні загадковістю. Психологічно образ «кам'яної душі» не розкритий у драмі аж до моменту найвищого душевного напруження героїні. Тільки стоячи на краю загибелі, Маруся в душевних муках знімає покривало загадковості. Краще вмерти, ніж стати на коліна перед ненависним колишнім чоловіком, людиною з брудною душею. Готовність загинути обумовлена принциповістю, стійкістю, твердістю у додержанні прийнятого рішення — це основна риса характеру жінки кам'яної душі. Маруся не може зрадити саму себе, нізащо не піде против своїх почуттів і переконань. У цьому виявляється цільність її характеру, в цьому закладено зерно образу, який виражає основну ідею драми. Розкриттю ідеї підпорядковані всі колізії й епізоди твору, зокрема ставлення до Марусі ватажка опришків. Вже в першій сцені Марусяк, дізнавшись, що вона перев'язувала рани опришкові, сердито й понуро наказує їй стояти осторонь від усіх. Маруся вислуховує стримано, спокійно, не виявляючи свого внутрішнього стану, як і в першій яві, коли поранений Бойчук обережно звірявся їй у своїх затаєних мріях.

Спіймання опришками парубка Баюрака спричиняється до швидкого розвитку дії драми, який і приводить до розгадки «кам'яної душі». Баюрак — колишній слуга при дворі Марусиного чоловіка, пана Крайника, а тепер шпигун, підісланий в табір Марусяка. Уміло використовуючи внутрішні незгоди опришків, з якими познайомив нас автор у сцені поділу здобутого в купців добра, він сіє

серед них паніку, кажучи, що ватажок продав їх усіх. «За мною,— нашіптує він опришкам,—

З Делятина страшенна вийшла ровта:
Сто пушкарів, сам Крайник, а селян
Тьма-тьменна. Зрадив їм сам Марусяк
Отсе гніздо. В тій хвилі, певно, вже
Вони сей ліс довкола обступили,
Обхопили зелізним обручем [1].

Всі опришки на чолі з Громом тікають з табору, зраджуючи Марусяка, що спить у своїй печері.

Стривожена несподіваною появою Баюрака, Маруся через кілька хвиль потай виходить і зустрічається з ним. Ця сцена, в якій Маруся довідується про справжні причини приходу в опришківський табір свого колишнього слуги, стає зав'язкою психологічного розвитку сюжету драми. Таємне побачення стане водночас причиною вибуху ревнощів і підозри Марусяка в зраді його коханки. Драматург поставив героїню в таке психологічне становище, в якому вона з величезною внутрішньою силою виявляє основну визначальну рису свого характеру.

Довідавшись, що Баюрак підісланий її колишнім чоловіком, вона стривожена, а хитрий посланець свого пана навмисне нагнітає події, страхаючи Марусю:

Пан Крайник,— тягне він,—
...Казали вам отсе переказати:
«Нехай покається, най зробить так,
Щоб віддала мені Марусяка
Живого в руки — я її прошу» [2].

Маруся гнівно відповідає:

Усе однакий! Ох, брудна душа!
Він лакомиться на тих сто дукатів,
Що визначені тóму, хто дістане
Марусяка! Та ні! Мене на се
Не зловить! [3]

Благородна душа Марусі ніколи не може скоритися, зрадити свої переконання, піти проти власної совісті й людської гідності.

Баюрак продовжує розповідати про застереження:

...Коли вона,— мовляв,—
Не схоче нам опришка того в руки
Віддати, то значить, що винувата.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 322.
[2] Там же, стор. 325.
[3] Там же.

Тоді вона мені не жінка. Зло́влю
З розбійниками, з ними ж і повішу[1].

Але й цю грізну пересторогу Маруся зустрічає різким запереченням:

Нехай! Нехай!

Баюрак, змалювавши перед тим зворушливу картину сирітської долі покинутих матір'ю дітей, знову болюче вражає материнське серце: діти. Якщо вона відмовиться від пропозиції Крайника, він велів переказати їй:

Дітей її зречуся, як щенят
Прогоню з дому, викину, не хочу
І знать про них, так, як вона від них
Втекла[2].

Але й на цей раз не почув Баюрак з уст зраненої матері згоди на зраду. Опинившись у безвихідному становищі перед неминучою загибеллю, Маруся не дбає вже про себе, а шукає порятунку для дітей. Знявши з шиї хрест, в якому записані потайні сховища скарбів Марусяка, вона просить хлопця, щоб той зберіг хрест для дітей. За цей вчинок Маруся поплатилася життям, Марусяк подумав, що це вона зрадила всю ватагу і, вхопивши ніж, убиває її.

У передсмертному монолозі Маруся скупо, уривчасто знайомить нас з початком своєї історії, яка закінчилась так сумно:

...Молоду
Дали мене за Крайника старого.
Брудна душа... Я рвалася думками...
Ти в крайній хаті зимував, недужий...
Я часто вечорами потаємно
Перебиралася за молодицю
І йшла на передмістя прясти. Там
Тебе побачила. Ти тямиш сам,
Що ти мені балакав, що ти легінь,
Богацький син з Угорщини, що любиш,
Готов зо мною на Молдаву... Я
І піддалась, рішилась... Ох, пече!
І опинилась тут!

Марусяк

Так от хто ти!

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 326.
[2] Там же.

Маруся

Дітей жаль... Двоє ангелят... Ох, серце!..
Ні, не побачу вже!!! Для них твій хрест...[1]

Драматизм становища Марусі полягав у тому, що, покинувши Крайника, вона не знайшла повного щастя з Марусяком. Грубий окрик, наказ, бозпідставні ревнощі і підозріння, фізичні катування давно вбили у ній ті почуття, які привели її в ліс до опришників. Але як людина твердого характеру, Маруся не нарікала на свою долю, стиснувши уста, мовчки переживала результат хвилинного захоплення. Тільки вражена безталанням покинутих дітей, вона звірилася у своїй помилці Баюракові:

...За один
Фальшивий крок! За хвилеву оману
Чуття! За хвилю забуття — і стілько
Страшенних розчарувань і унижень,
І мук, і сліз, пролитих не очима,
А серцем!..[2]

Отже, в цей критичний, сповнений смертельної небезпеки момент Маруся, всупереч поведінці героїні пісні, не повертається до чоловіка.

«Що мені тепер чинить?» болісно розпачливо запитує сама себе Маруся. Вона шукає вихід, хоч і ціною власного життя.

У максимально стислий відрізок часу драматург намалював яскравий образ жінки крем'яної волі з благородною душею.

Цензурні умови не дозволили Франкові відтворити ватагу Марусяка з усією історичною достовірністю. Але й без того у драмі наголошена соціально-класова суть опришківства. Вони грабують багатіїв, купців, карбують злочин правителів, щоб потім помститися. Знаючи про це, Баюрак, щоб викликати довір'я Марусяка, вигадує історію своїх поневірянь. На питання ватажка, чи не прислав його хтось сюди, хлопець відповідає:

Моя біда, моє гірке сирітство,
Моя тяжкая кривда.
. . . . . .
Я з Богородчан родом, та служив
В Делятині, у пана фервальтера.
П'ять літ служив я. Що вже клятий німець
Назбиткувався наді мною! Кілько

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 335.
[2] Там же, стор. 326.

Набив мене, бо знав, що я на світі
Самісінький, що сирота безрідний,
Що не впімнесь ніхто за сиротою.
Я пас його воли отсе п'ять літ.
Та три дні тому вбив медвідь одного,
Почув се пан і каже: «Баюрак,
За той вола мені заплатиш ти!»
І не досить, що всю мою сембрилю
Зарахував собі, а ще й мене
Хотів заперти до арешту.

Марусяк

Он як
Збиткуються погані вороги
Над нами!

Цар

О, на того фервальтера
У нас є закарбовано чимало!
Колись у нас з ним буде обрахунок,
Хіба би я не Цар був!

Баюрак

Що ж я мав
Робити — втік від шваба, та й до вас.
Вертать до Богородчан — се значить:
Ставай на панщину! У службі вже
Не міг я видержати довше. «Дай, —
Гадаю, — закоштую ще свободи!
Пристану до опришків. Доведеться
Повиснути, так що ж? Не перший я
І не остатній! А хоч пару хвиль
Пожить на волі!» З тим я й вибрався
До вас: прийміть, сли ласка, а як ні,
То не пожалуйте хоч кульки в лоб.
Волю отут загинуть, ніж вертати
В те пекло, із котрого вирвавсь нині [1].

Живе, активне сприйняття опришками розповіді Баюрака свідчить про протестантські настрої й класові симпатії народних месників. Непримиренність до соціальної несправедливості, до гнилої, брехливої етики експлуататорів особливо виразна в останній картині передсмертного монологу Марусяка. Оточений загоном озброєних пушкарів, поставлений у безвихідне становище, Марусяк перед своєю загибеллю разить ворога:

...Я тобі
Стрілу затроєну запущу в серце,
Котра його до смерти гризти буде.
Знай, що з любви вона пішла за мною
І вмерла добровільно, щоб тебе

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 316—317.

Не бачити на очі.
Крайник
Хлопці, ну ж!
В'яжіть його!
Марусяк *(встає)*
Помалу! Поки ще
Сей ніж в моїх руках, не наближайтесь.
Ти, пане Крайнику, гамуйся троха!
І замість мук видумувать для мене,
Придумай краще, як його збрехати,
Щоб вийшло так, що жіночку твою
Розбійники спіймали, завели
В ліси і вбили, бо вона не хтіла
Тебе їм в руки видати. Бреши,
Що, бідна, так тебе любила вірно,
Що згинути воліла в лютих муках,
Ніж зрадити тебе! Се буде гарно,
І, може, навіть дехто і повірить [1].

Докорінно переосмисливши кінець пісні, Франко показує, що Марусяка не покарали, а він сам покінчив з собою, своєю смертю протестуючи проти насильства.

Отже, мотив непокірності, волелюбності, рішучого протесту аж до загину визначає прогресивну тенденцію драми. Саме тому й не допускала її царська цензура в Росії, мотивуючи «безнравственным содержанием драмы», яка не може бути «здоровою пищею для народа» [2].

На сцені західноукраїнського театру п'єса йшла з 1895 року» [3].

Драма в одній дії «Будка ч. 27»

На основі поширеного в українській класичній драматургії мотиву обману молодої дівчини старим багачем Франко створив оригінальну новелістичну одноактну драму. Дія п'єси розпочинається надвечір коло залізничної будки, що стоїть на насипі. Здалеку видно село між вербами й полукіпки на полях. Із жнив у багатого вдівця Прокопа Завади повертаються дружина й дочка будочника Панька Середущого. Їх не випадково проводжає сам хазяїн. Йому впала в око 18-літня Зося, й він здале-

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 336.
[2] Из записной книжки архивиста. Царская цензура о произведениях украинского писателя И. Франко. «Красный архив», «Исторический журнал», т. I, Москва, 1940, стор. 267.
[3] «Зоря», 1895, № 23, стор. 460.

ку починає закидати на неї сіті. Прикидаючись смиренним і богобоязливим, він обережно, але продумано, солодкими лестощами, запобігливістю хоче схилити до себе батьків Зосі. Це йому вдається зробити досить легко за чаркою вишняку. Він обіцяє матері озолотити її дочку, на руках носити: «І така в мене думка стала: або з нею оженюся, або з жадною.

...Розуміється, кумо,— веде він далі,— силувати її не хочу. Я хотів би мати на старі літа справді жінку, дружину при собі, а не наймичку і не таку сороку, щоби чекала, коли я замкну очі, щоби посісти моє добро. Богу дякувати, у мене є на чім жити. До тяжкої роботи її не заставлю, аби доглянула мене та й себе — буде з неї. Хозяйства догляну я сам» [1].

До батька він підходить з іншого боку, нагадуючи йому епізоди з минулого їхнього парубоцтва. Колись в оцій самій будці жила дівчина — красуня Ксеня, що, відкинута коханцем, втопила в річці перед будкою свою дитину. Заковану в кайдани вели її селом жандарми, і от, мовляв, картина останньої зустрічі з нею наводить страх на самотнього Заваду. «Так знаєш, на чім я зупинився?

...Я хочу твою дочку сватати. Твою Зосю», прямо наступає він. І далі: «Чи присилати сватів до тебе?» [2]

До Зосі старий лис по-іншому підступає. Почувши, що вона його боїться й гнівно відкидає старечі залицяння, бо любить парубка Гната Сиротюка, Завада придумав сміливий, навіть авантюрний хід, розрахований на те, щоб приголомшити Зосю. Прикинувшись добродійником, він обіцяє Зосі подарувати половину всього свого майна навіть у разі її шлюбу з Гнатом. «...Я записую тобі половину мойого маєтку,— каже він,— поля, худоби, будинків і всього, що маю, і то не по моїй смерті, а від того дня, коли візьмеш шлюб чи з Гнатом, чи з ким хочеш іншим» [3]. Зося вражена, а все ж трохи лукавить перед старим, коли обіцяє: «Слухайте! Коли ви не дурите мене... І коли не будете силою, ні хитрощами розлучати мене з Гнатом... І коли би Гнат змінив свою думку — добровільно, розумієте... І коли би я.. Ну, та що я! Даю вам слово, що в такім разі я готова би вийти за вас». *(Вибігає)* [4]. Зося розуміє, що це

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 345.
[2] Там же, стор. 347.
[3] Там же, стор. 351.
[4] Там же.

«виходить так, як контракт з чортом за душу». Та вона глибоко переконана, що ні Гнат, ні вона з доброї волі не зречуться один одного. От може й випаде виграш на неї з цього «контракту». «Коли Завада дурить мене з тим записом,— говорить вона Гнатові,— то нехай дурить. Сам себе одурить, а мені до його маєтку байдуже. А коли справді хоче дати мені придане, то я думаю, що ані ти, ані твої родичі не будуть мати нічого против того» [1].

Такий трохи ніби незвичайний для молодої дівчини хід думок драматург підготував батьківськими настановами та страханням Завади, що багата сім'я Гната не дасть згоди на одруження з Зосею. Ця остання для Завади розмова з Зосею дає великі можливості для виявлення сценічної характеристики образу дівчини.

...Вечоріє. На сцену непомітно для закоханих Зосі й Гната приходить стара баба в жебрацькій одежі. Це — колишня вродлива Ксеня. Вона, тепер напівбожевільна з горя, розповідає молодятам свою трагедію. «Окаянник! Безсумлінний! — злісно згадує вона про Заваду,— я його зрадила, я! Адже я три дні і три ночі, як собака, скавучала під його порогом, руки й ноги його цілувала, щоб не губив мене, щоби не ломав свойого слова, щоби змилувався хоч над тою дитиною, що я від нього під серцем носила. Все дармо. Відіпхнув мене! Його мати помиями мене обливала, його батько палицю поломав на моїх плечах. ...О, він масний на слова, щедрий на обіцянки, вміє вхопити за серце, розжалобити, до сліз тебе доведе. Але не дай тобі боже повірити йому за макове зерно» [2].

Ксеня, жертва безсердечного багатирського сина Завади, шукає зустрічі з ним для останньої розмови, для помсти. «Мушу з ним розмовитися... Щоб я всі свої муки, все своє розтрачене життя могла зібрати в одно страшне слово, в один позирк і бухнути ним йому, мов сокирою, в саме серце!» [3]

Смеркалося. Гнат засвітив лампу в будці, наставив сигнал. За кілька хвилин має пройти поїзд. Сп'янілий Завада, випередивши Зосиних батьків, з якими ходив оформляти відпис майна Зосі, поспішає до будки. Та до нього вийшла не сподівана Зося, а переодягнена молодою дівчиною баба Ксеня й силоміць потягнула його з насипу

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 353.
[2] Там же, стор. 354.
[3] Там же, стор. 335.

на залізничні колії. В цю ж хвилину з гуркотом проходить кур'єрський поїзд...

Письменник художньо відтворив у драмі-новелі тільки одну сторону образу Завади — жагучу старечу пристрасть, прагнення заволодіти молодою дівчиною. За жорстокі, нелюдські вчинки у фіналі драми приходить розплата-помста скривдженої Ксені.

Згустивши ситуації, письменник в обмеженій часом драмі-новелі розкрив долю і характер Ксені як вольової жінки-месниці. Власне кажучи, через долю Ксені показані загальні, суттєві явища капіталістичної дійсності. Талант і майстерність Франка виявилися в умінні створити такі обставини й ситуації й так розгорнути сюжет, щоб перед нами була ясна картина злочинств багатиря Завади.

П'єса, поставлена на сцені театру, справила велике «враження на публіку, тож прийняла вона новий твір нашого геніального письменника гарячими оплесками!» писала газета [1]. У 1899 році Л. Лопатинський опублікував лібретто одноактної опери на основі драми «Будка ч. 27», закликаючи композиторів написати музику [2]. Успіхи, з яким проходять вистави драми «Будка ч. 27» у виконанні гуртків художньої самодіяльності в наші дні, зобов'язують професіоналів сцени звернути свою увагу на незаслужено забуту одноактну п'єсу Франка.

Комедія в одній дії «Майстер Чирняк»

Дія одноактної комедії «Майстер Чирняк» (1896) відбувається у шевській майстерні у Львові. В основу драматичного конфлікту покладено безнадійну боротьбу дрібного виробника, ремісника проти крупного капіталіста-промисловця. Своєрідність композиції і сюжету цієї комедії-мініатюри полягає в тому, що навіть експозиція й зав'язка віднесені в передісторію комедії. Дія починається з продовження боротьби, розпочатої раніш.

Колись майстер Чирняк вигнав з дому свого сина Івана, відмовившись від нього через те, що той не справдив батьківських надій. Провчившись кілька років в університеті, він покинув його з якоїсь чудернацької, як зда-

---

[1] «Руслан», 22 грудня, 1902, № 286.
[2] Там же, 10 лютого, 1904, № 31.

валось батькові, причини. Іван задумав вивчити шевське ремесло і стати шевцем «таким, яким в теперішніх часах швець повинен бути». Він поїхав за кордон, до Відня, Парижа, Лондона. Лиш зрідка писав листи своїй добрій матері. Минули роки. Занепадає кустарне виробництво. Колись майстер Чирняк мав сім робітників у своїй майстерні, а тепер лишилося тільки три. Старий майстер не витримує конкуренції з великими фабриками. І ось тепер, якийсь новий конкурент, англієць, будує велику взуттєву фабрику у Львові і збирається відкрити багато складів також по інших містах Галичини. Це приведе Чирняка до остаточного банкротства. Знервований, збуджений, він намагається організувати діяльний опір наступові капіталістів-підприємців. Чирняк викликає до себе в майстерню «анкету», комісію, складену з цехмістра Гутака, товариша по ремеслу Завадського, редактора впливової газети Шпіцкопфа і начальника статистичного бюро Цимбальського. Він хоче, щоб міський магістрат заборонив будувати фабрики й відкривати великі крамниці. Але уся та комісія неспроможна допомогти Чирнякові у цій безнадійній боротьбі за здобуття ринку збуту продукції кустарних ремісників. Найвпливовіші з них — начальник статистичного бюро і редактор — люди зовсім некомпетентні і байдужі до інтересів збанкрутілого Чирняка. Їх комісія цікавить лише тим, що в Чирняка можна добре випити й закусити. Сцена ознайомлення Цимбальського і Шпіцкопфа з причинами занепаду кустарного виробництва виписана драматургом живо і є їдкою сатирою на буржуазних чиновників, продажних редакторів буржуазних газет і навіть на конституцію.

Вважаю не зайвим навести деякі уривки з неї. Після глибокодумного висновку редактора, що за останні десять років помітний різкий занепад ремесла, начальник статистичного бюро ставить і собі запитання:

Цимбальський. А позвольте вас спитатися, багато тепер смоли спотребуєте на рік?

Черняк. Смоли? Ну, смола — то ще не рубрика.

Цимбальський. Ну, але все-таки?

Чирняк. Та що, може, за десять центів, може, за п'ятнадцять.

Цимбальський. А бачите! А давніше, певно, більше спотребували.

Черняк. Розуміється, більше робилося, то більше смоли йшло.

Цимбальський (*підносить окуляри і з тріумфом озирається довкола*). А видите, панове! Я не без цілі про се питаю. Маючи докладну евіденцію продукції смоли в нашім краю, можемо мати

дуже докладну міру розвою шевства. У нас, у статистичнім бюрі, вже віддавна в тім напрямі ведуться досліди.

Шпіцкопф. Ну, і до чого довели?

Цимбальський. Ми уложили докладний квестіонар і розіслали його до рад повітових, але досі ще не маємо відповідей.

Шпіцкопф. Ну, певно. Хіба ж ради повітові смолу гонять?

Цимбальський *(строго)*. Пане редактор! Се питання виглядає на іронію, але я відповім на нього поважно. Ради повітові смоли не гонять, але від того є, щоб знали все, що діється в повіті. Можуть наші статистики питати їх про п'янство, про лихву, про еміграцію, про вивіз яєць, про стан засівів і про політичну благонадежність людности, то можемо і ми спитати їх про стан продукції смоли. Чи так, чи ні? [1]

Смішно виглядає Чирняк, коли він пояснює редакторові занепад «чесного ремесла» моральним зіпсуттям клієнтів, які ганяються за новими модами. Вже той проклятий капіталіст Медлінг зовсім «підрізав» всіх ремісників. Тепер же ще страшніший англієць «лізе та ще й з фабрикою! Пропадемо!» з розпачем закінчує він. Єдиний вихід, що його він підказує Шпіцкопфу, це — заборонити капіталістам в'їздити до Львова, «заказати вступ». Але редактор каже, що важкувато буде домогтися перед магістратом здійснення цього, бо, мовляв, конституція дозволяє. Тоді розпалений Чирняк кричить:

Змініть до дідьчої мами конституцію! Що нам по конституції, як маємо з голоду погинути!

Шпіцкопф. Правда ваша, правда ваша! Отже, другий пункт: змінити конституцію. *(Пише)*. Чи цілком, чи лиш кавалок?

Чирняк. Лиш те змінити, що для нас шкідливе.

Шпіцкопф. Дуже добре! Зараз видно, що маєш діло з чоловіком інтелігентним й справедливим. *(Нотує)*. Ну, а що далі?

Чирняк. Та що далі? Якби так по-мойому, то я би ще отсих проклятих соціалістів скасував. Мара знає, що за народ розплодився. Нібито рахується ремісники, робітники, а на ділі так і дибає на те, аби своє власне ремесло підкопати, нам, майстрам, не дати дихнути [2].

Дозволимо собі навести ще одну репліку Чирняка, яка, проливаючи світло на особовий склад комісії, служить засобом викриття урядової кругової поруки. Відвівши вбік Чирняка, колега Завадський питає:

«...Пане брацє, по якого чорта нам до анкети того Цимбальського? Таж то скінчений осел.

---

[1] Іван Франко, Твори в двадцяти томах, т. IX стор. 370—371.

[2] Там же, стор. 373.

Чирняк. Говоріть своє! Осел, але впливовий чоловік. Знаєте, він начальник статистичного бюра, а його жінка має сестру за паном совітником від намісництва. А що він дурень, то се тим ліпше! Можна вмовити в нього те, чого нам потрібно, а вже як він попре, то можна мати надію.

Завадський *(б'є себе пальцем в чоло)*. Ага! [1].

Сильно, їдко висміює драматург буржуазну інтелігенцію, показуючи її продажність. Шпіцкопф — типовий буржуазний ділок, шахрай і хабарник. Він, запрошений Черняком на сніданок, думає про те, як обдурити довірливого хазяїна й взяти з нього сто ринських хабаря. Коли ж дурний Цимбальський вибовкує цю шахрайську «комбінацію», обидва «гості» зникають з майстерні під слушне зауваження Гутака: «Інтелігенти, як той казав, усе однакі: «з'їсти, випити і ще вдодатку окпити бідного ремісника» [2].

Кульмінацією комедії є зустріч Чирняка з страшним англійцем, який виявляється ні ким іншим як його сином Іваном. Одружившись з дочкою англійського капіталіста Гопкінса, він сам став підприємцем. Драматург показує, що особисті бажання окремих одиниць не в силі змінити об'єктивних законів розвитку капіталізму. Співставивши батька й сина, письменник загострює конфлікт, протиставляючи не родинні, а класовосвітоглядні розбіжності. При всій синівській повазі до батька Іван не змінив своїх намірів. Він ласкаво запрошує батька і його друзів служити на фабриці, і всі йдуть, залишаючи старого майстра з підлітком-учнем. Як самотній чеховський Фірс, додержуючись принципу «Я старого бога люблю», залишається майстер Чирняк у трагікомічному становищі.

Чирняк *(затулює очі руками і хлипає)*. Сам на старі літа — сам як палець! *(Нагло простується)*. Та ні! Се мені байдуже! Нехай буде, що хоче, я стою при своїм! До золотого тельця на поклоненіє не піду! Все се мана, чортяча покуса!» Звертаючись до учня, Чирняк жалісливо, розначливо запитує: «Що ж ми почнемо самі? Я старий, а ти малий! Як же ж нам боротися з отою страшною силою? *(Опускає руки в задумі)* [3].

Майстерно змальований образ Чирняка сприймається як художнє узагальнення обмеженості людини, що не ро-

---

[1] Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. IX, стор. 375.
[2] Там же, стор. 378.
[3] Там же, стор. 382.

зуміє історичної закономірності розвитку суспільства. З цього погляду Чирняку протистоїть робітник Криштопф, який називає себе «соціал-демократом». Він вважає, що «сила в руках пролетаріату», проте не договорює своїх думок до кінця.

«Руська бесіда» купила комедію, і вона йшла на сцені театру [1].

---

[1] «Діло», 1909, № 62.

ВИСНОВКИ

Всією різносторонньою діяльністю і багатогранною художньою творчістю Іван Франко служив своєму народові. Його драматургія виростала з глибинного народного кореня, маючи своєю основою народне життя, прагнення й волелюбні мрії трудящих. Охопивши широке коло суспільного життя, драматург змалював різноманітні людські типи, створені багатою уявою художника. Він у яскравих колоритних образах відобразив картини суспільних і моральних відносин в Галичині у другій половині XIX століття, виявивши і в драматургії властивий для його таланту широкий тематичний діапазон. Основана на здобутках світового мистецтва і традиціях української і російської літератури драматургія Франка внесла свіжий струмок в атмосферу театрального життя Галичини. Гостро сучасний, творчо сміливий, новаторський характер драматургії і важливість поставлених проблем у пристрасних театрознавчих працях Франка сприяли перетворенню українського театру на школу для народу.

Вистави на сцені п'яти великих та п'яти одноактних п'єс, переклади творів Шекспіра, Лессінга й Гуцкова, Гете і Пушкіна, Софокла, Кальдерона й Кляйста, плани і чернетки нездійснених творчих задумів свідчать, що в особі Івана Франка український театр мав великого драматурга критичного реалізму. Цей стислий огляд театрально-критичних статей і драматургії Івана Франка все ж може дати уявлення про різноманітність театральних інтересів письменника. Драматична творчість його свідчить про прагнення здійснити вимоги революційно-демократичної

програми боротьби за реалізм та народність українського театру.

Суспільні і літературно-естетичні погляди Франка зумовили його боротьбу за ідейність і народність літератури і театру. Вся багатогранна громадсько-політична діяльність та художня творчість Франка була спрямована на утвердження в українській літературі, драматургії й театрі революційно-демократичних принципів реалізму й народності.

Літературно-критична й теоретично-полемічна театральна діяльність Франка була направлена на продовження й розвиток в нових умовах традицій матеріалістичної естетики російської і української революційної демократії. Франко боровся за таке мистецтво, яке б стояло на сторожі народних інтересів, яке б відображало визвольні прагнення народу. Він стверджував активну роль письменника й актора, які б, правдиво відображуючи світ, визначали своє ставлення до життя.

Франко боровся за демократизацію рідного театру, за зв'язок його з передовими суспільними ідеями часу.

У своїй наполегливій боротьбі за правдивий народний театр Франко йшов в одних лавах з сучасними йому передовими російськими та українськими театральними діячами й драматургами.

Борючись за реалізм, глибоку життєву правду та високу ідейність театру, Франко був переконаний в тому, що українська культура повинна мати своїм грунтом народну пісню, визвольні змагання, історію боротьби й перемоги свого народу. «Кожний чільний сучасний писатель,— твердив Франко,— ...являється неначе дерево, що своїм корінням впивається якомога глибше і міцніше в свій рідний, національний грунт, намагається віссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів» [1].

В основі тематики драматургії Франка лежить важке економічне й безправне політично життя народу, утиски, зловживання представників влади, обман, насильство, боротьба трудящих мас за своє людське щастя проти кривдників, суспільних п'явок, становище народної освіти й трагічна доля прогресивного учительства, викриття

---

[1] «З чужих літератур», «ЛНВ», 1898, т. I, кн. I, стор. 61—62.

гнилої капіталістичної моралі, вовчих законів буржуазного суспільства; критика буржуазної конституції, протест народу проти інституцій капіталістичної системи — моралі, юриспруденції, церкви; віковічні мрії народу про об'єднання всіх українських земель, висміювання продажної буржуазної інтелігенції, преси, занепад кустарної промисловості, невблаганний наступ крупного капіталу і багато інших суспільно важливих, злободенних питань.

Широкий жанровий діапазон драматургії Франка. Він створив: соціально-психологічну драму з народного життя («Украдене щастя»), психологічну п'єсу з життя демократичної інтелігенції («Учитель»), суспільно-політичну сатиричну комедію з народного життя («Рябина»), історико-героїчну віршовану драму казку-поему («Сон князя Святослава»), одноактні драми, комедії й образки у віршах і прозі, в яких, як у краплі води, відображено психологічно складний душевний світ героїв.

Через ненормальні суспільно-політичні умови життя Франко не міг здійснити багатьох своїх творчих драматичних задумів. Залишалась не закінченою «розпочата історична драма з часів Хмельницького», задумана як трилогія з заключною четвертою частиною.

В галереї виразних соціально-психологічних типів драматургії Франка в одному ряду зібрані суспільні хижаки, кривдники, носії антинародної моралі, а в другому — благородні образи трудівників. Крім основних героїв — Миколи й Анни Задорожних, Олекси Коваля й Панаса Казиброда, Омеляна Ткача й Івана Хоростіля в п'єсах з сучасного життя до них належать патріоти вітчизни князь Святослав, Овлур, Предслава з історичної драми. Крім того, число їх збільшують такі жіночі образи як Маруся («Кам'яна душа»), Орися («Рябина»), Зося й Ксеня («Будка ч. 27»), Юлія («Учитель») і селяни, та велика кількість трудящих, що в авторській ремарці визначається як «мужики, парубки, дівчата й жінки».

Справжнім новаторством і своєрідністю драматургії Франка є вміння його показувати трудящих в атмосфері буденної праці, щоденного клопоту, з якого й складається зміст життя народу. У п'єсах Франка люди праці обертаються в таких сюжетних ситуаціях і так освітлені авторським промінням, що нам видно й натруджені руки й різні грані людської душі. Автор чудово володіє секретом викликати гаму звуків душі і підкреслювати основний лейт-

мотив, який визначає людський характер. Діючи в атмосфері авторського тепла, позитивні образи Франкових п'єс прагнуть до щастя, на світло. Окрилені благородними поривами, вони не безплодні мрійники, а люди діла, праці й боротьби. Свої етичні принципи, світоглядні переконання, честь і людську гідність вони обстоюють ціною навіть власного життя, що ставить їх вище багатьох позитивних образів інших видатних драматургів-реалістів. Вся драматургія Франка пронизана оптимістичним пафосом, що свідчить про зв'язок її з революційно-визвольним рухом, з ідеями марксизму.

Прагнучи бути правдивим у мистецтві, драматург, змальовуючи ситуації й образи, уміє сам жити життям своїх героїв. Тонкий знавець людської психології, Франко старається зрозуміти і художньо пояснити все те, що є людського навіть у проступках і вадах. Драматургічні образи Франка змальовані як виразні індивідуальні людські характери з багатим внутрішнім світом. Їх вчинки психологічно переконливо вмотивовані. Драматург зумів так згрупувати відібраний ним життєвий матеріал, так розташувати події, що все змальоване в творах перебуває в єдності, виявляється як складне ціле, утворене з окремих органічно зв'язаних між собою частин. Композиція драм Франка відзначається простотою, ясністю. Причому кожен акт характеризується відносно закінченою дією і водночас служить причиною для розвитку й наростання дальшої боротьби. Мова драматичних творів Франка є важливим засобом розкриття психології дійових осіб, в ній майстерно поєднані загальні норми української літературної мови з індивідуальними особливостями героїв західноукраїнських областей. Творчо використовує драматург багатющі скарби усної народної творчості.

Значимість тем, художня правда, жваві діалоги, гостра конфліктність, логічна умотивованість інтересних сюжетів і яскрава характеристика образів — все це обумовило великий сценічний успіх драматургії Франка. На радянській сцені поки що популярна тільки драма «Украдене щастя» та в кількох театрах поставлено «Сон князя Святослава». Завдання театральних працівників освітити сценічним промінням образи й інших п'єс великого сина українського народу.

ЗМІСТ

Стор.

Вступ 3
Боротьба Івана Франка за народний український театр 16
Рання драматична творчість 69
Соціально-психологічна драма «Украдене щастя» 92
Соціальна комедія «Рябина» 171
Соціально-психологічна п'єса «Учитель» 197
Віршована драма-казка «Сон князя Святослава» 219

Одноактні п'єси 234

Висновки 249

N-4989

Редактор *Н. П. Лісовенко*
Художник *Ю. І. Яроменок*
Художн. редактор *К. К. Калугін*
Техн. редактор *Ю. Б. Юновський*
Коректор *О. К. Бобренко*

Яков Порфирьевич Белоштан. Драматургия Ивана Франка
(На украинском языке)

БФ 15974. Здано на виробництво 2/VI 1956 р. Підписано до друку 15/X 1956 р. Формат паперу 84×108/32 Папер. арк. 4,0. Друк. арк. 13,12 + 6 вкл. Облік.-вид. арк. 14,099. Ціна 7 крб. 85 коп. Замовл. 817. Тираж 5000

Надруковано з матриць Київської книжково-журнальної фабрики в 4-ій поліграфічній фабриці Головвидаву Міністерства культури УРСР, Київ, пл. Калініна, 2.

484

ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ