

Олександр КЛЕКОВКІН

ТЕХНІКА КЛАСИЧНОЇ РОЗПРАВИ

I. НАВІЩО ПИШУТЬСЯ РЕЦЕНЗІЇ?

Стрімка зміна естетичних парадигм, що відбувалася впродовж ХХ століття, призвела до перетворення самої сфери мистецтва на розвинений високотехнологічний бізнес, що спирається на розгалужену інфраструктуру «мистецького життя». Не останню роль у цьому бізнесі відіграє арт-критика, переконливим свідченням чого є цикл *Педро Манцони* (1933–1963) «*Merda d'Artista*», придбанням якого могли би хизуватися найпотужніші музеї світу.

Одне з найважливіших питань у цьому сюжеті — питання про мистецьку репутацію: чому, як, ким, навіщо вона створюється, як впливає на подальше сприйняття творчості митця, а врешті й на сам мистецький процес?

Зрозуміло, в оцінці мистецької вартості цих творів і створенні артистичних репутацій вирішальну роль відіграла критика, значення якої в різний час і у різних видах мистецтва істотно відрізнялося; особливо це стосується виконавських мистецтв, твори яких не мають привабливості ні для колекціонера, ні для аукціонера, вони належать до групи продуктів, які «надто швидко псуються».

Проте й у цій сфері здавна існують способи створення мистецьких канонів і накопичення символічного капіталу, котрі впливають на просування продукту на *арт-ринку*. До найвпливовіших у цій сфері належить мистецька критика і головний інструмент її фахової діяльності — рецензія.

Народилася ця форма відносно нещодавно — з моменту перетворення мистецтва на ринковий продукт. В одних видах мистецтва це сталося раніше (образотворче мистецтво), в інших — пізніше (виконавські мистецтва).

Впродовж своєї історії ці сфери накопичили певний інструментарій, яким не варто нехтувати ні з точки зору історичної (поваги до спадку попередніх поколінь), ні з точки зору практичної (можливості використання накопичених прийомів у сьогодишній практиці).

Зрозуміти природу багатьох соціальних явищ, у тому числі й арт-критики, можна краще, знаючи їхнє походження.

Так, у Російській імперії театральна критика була дозволена, *а ще краще сказати — створена* — завдяки *Фаддєєві Булгаріну*.

У Записці «О цензуре в России и о книгопечатании вообще», написаній ним 1826 року, невдовзі після подій на Сенатській площі, він запропонував урядові оригінальний спосіб, як надалі забезпечити державу не лише від подібних грудневих інцидентів, а й узагалі — навіть від згадок про них:

«...Истинных литераторов, владеющих языком, начитанных, знающих Россию и её потребности и способных распространить, изложить, украсить всякую заданную тему — должно сознаться ко стыду, — также мало.

Но как у нас всякий стихотворец и памфлетист пользуется в обществе некоторым преимуществом и даже имеет влияние на свой круг общества, то вовсе бесполезно раздражать этих людей, когда нет ничего легче, как привязать их ласковым обхождением и снятием запрещения писать о безделицах, например, о театре и т. п. <...>

Главное дело состоит в том, чтобы дать деятельность их уму и обращать деятельность истинно просвещенных людей на предметы, избранные самим правительством, а для всех вообще иметь какую-нибудь одну общую *маловажную цель*, например, театр, который у нас должен заменить суждение о камерах и министрах.

Весьма замечательно, что с тех пор, как запрещено писать о театре и судить об игре актеров, молодые люди перестали посещать театры, начали сходиться вместе толковать вкось и впрямь о политике, жаловаться на правительство <...>

Искусный писатель, представляя ей [матушке России] священный предмет в тысяче разнообразных видов, как в калейдоскопе, легко покорит умы нижнего состояния, которое у нас рассуждает более, нежели думает...» [35, с. 240–241].

Керівникам III Відділення ідея сподобалася, а невдовзі Булгаріну, поки що єдиному в Імперії, надали право писати рецензії на театральні вистави. Так у простір інтелектуального дозвілля Російської імперії було здійснено *інкультурацію нового*, відносно нещодавно витвореного у Франції жанру (28 січня 1800 року паризька газета «Journal des Debates» вклала додатковий аркуш — *feuilleton* — у свій номер; на цьому аркуші стали друкувати оголошення, новини, вірші, загадки, шаради, моди, театральні рецензії).

Невдовзі у Росії з'явилися перші літератори-професіонали, а згодом і професіональна критика (В. Белінський та ін.): «в концe XVIII — началe XIX в. в дворянській середі (а именно из этой среды вышло подавляющее большинство литераторов того времени) доминировала установка на литературное творчество как на развлечение в часы отдыха, а не труд, за который можно получить денежную компенсацию» [45, с. 8].

Про зміни у соціальному статусі літератора свідчить скарга І. Котляревського полтавському поліцмейстерові: «Содержатель труппы Штейн, непозволи- тельным образом получивши мою оперу [«Наталка Полтавка»] и играя ее на театрах без моего позволения, лишает меня тех выгод, кои собственность моя могла бы доставлять <...> Покорнейше прошу Ваше высокоблагородие <...> не выпустить его, Штейна, из Полтавы, покуда не разочтется со мною за пред- ставление в разных городах моей оперы около десяти лет» [39, с. 139].

Свідченням процесу професіоналізації літератури є також репліка М. Гре- ча: «Есть люди, которые утверждают, что денежное возмездие унижает лите- ратора. Почему? Этот доход точно такой, как от дома, от деревни, нажитых собственным трудом. Это жалование, получаемое за непрерывные досады, огорчения и даже обиды...» [38, с. 392–393].

Сам процес творення літературних репутацій (отже, й ринкової вартості творів), нерозривно пов'язаний зі змінами законодавства про авторське право, у європейській літературі XVI–XVIII ст. подолав низку етапів: від *патронаж- ної системи* XVI–XVI ст. (коли статус твору і автора залежав від прізвища па- трона, якому зазвичай присвячувався твір), до *вироків салонів і літературних кав'ярень* XVII–XVIII ст., а у XIX столітті — від впливу *засобів масової інфор- мації*, інтенсивний розвиток яких став урешті причиною становлення «*масово- го суспільства*».

В українських джерелах жанр рецензії інколи називався також «розпра- вою» (польськ. *rozprawa*, словацьк., чеськ. *rozprava*); принаймні саме у такому значенні від 1877 року цей термін неодноразово вживає Михайло Старицький — зокрема й у листах до Івана Франка: «*критична розправа*» [50, с. 636], «*одержав я Вашу ласкаву розправу*» [49, с. 643] та ін.

Крім «розправ», були відомі «*театральні замітки*» [52, с. 97], «*рецензії*» («рецензію представлень народного нашого театру» [48, с. 309], «рецензія теа- тральна єсть запевно так само найтруднішою задачею часописи нашої» [46, с. 370], «рецензіях sztuk і гри» [53, с. 32], «рецензія — обмірковування або роз- гляд якогось твору, особливо нового, але не так докладно, як це робить крити- ка» [47, с. 107]).

У цьому лагідному слові — «розправа» — було, мабуть, відзеркалено став- лення митців до тодішніх критиків та їхніх писань. Видно, немало дошкуляли рецензенти митцям, якщо вони звертали до них свої репліки вустами героїв своїх п'єс («я тепер уже рецензентом став» — «Талан» М. Старицького; «а з вас був би приятний для акторів рецензент», «бездарні рецензенти», «паскудні рецензенти» — «Житейське море» І. Карпенка-Карого).

Інколи, виносячи свої суворі вирокі, авторитетна критика піднімала руку навіть на твори, котрі згодом будуть визнані класичними взірцями драми:

«Всем известно либретто «Наталки», не выдерживающее художественной критики, при несомненных, впрочем, сценических достоинствах пьесы» [37, с. 286].

«Наталка-Полтавка» не може видержати строгої літературної і етнографічної критики; але на сцені, коли грається гарними артистами, вона йде живо» [42, с. 367].

І тоді постає питання: *ким і чим* визначається статус мистецького твору, *хто і чому* присвоює йому *почесне звання «художнього», «високохудожнього»* або таврує зневажливим *«малохудожній»*? Услід за цим постають й інші питання: про вартість усіх тих вимірювальних приладів і соціальну функцію критики.

Від самого початку існування критики доволі чітко окреслилися принаймні два основних її напрями:

– критика *«діалогічна»*, котра *прислуховується до митця*, прагне розшифрувати його твір і орієнтується на порозуміння з мистецтвом свого часу, митцем, твором тощо («діло критики розглянутись в схемі твору, зазначити етапи творчої думки автора, прокласти стежки і таким чином улегшити можливість засвоєння заложеної інтуїтивно автором в твір ідеї» [36, с. 169–170]);

– і критика *«монологічна», «нормативна»*, орієнтована на організацію роз'яснювально-виховної роботи серед митців (*«наукова критика має для драми, як і взагалі для штуки, велику вагу, — вона повинна показати, яким мусить бути нормальний театр чи драма»* [51, с. 2]).

Поряд із цим існував, однак, ще й третій тип «критики», про який, можливо згадуючи осіб, *«способных распространить, изложить, украсить всякую заданную тему»*, Марко Кропивницький писав на сторінках своєї п'єси:

«Ми оценщики <...> ми цінителі <...> цінителі іздешняго театра <...> Нас шесть человек: трое еврейчиков і трое русских <...> Ми сідаєм у разні міста, так нас господін Турпідралов учіл, і такой гвалт поднімаєм, і так в долоні плескаєм, што потом вся публіка за нами плескаєт <...> Формальне клакерство, на закордонний лад <...> Перед начало спектаклі ми ідем за куліси і нам он говорить: кому надо плескать, а кому не надо, кому больше вызывать, а кому меньше... А когда до ніво приехал одін артист, так он сказал нам: «Обсвистивайте його!» І ми обсвітали» [41, с. 76].

Втім, і самі «критики» інколи ставилися доволі «критично» до своєї «критичної» функції у суспільстві, адже розуміли, наскільки недосяжна об'єктивність у царині художньої творчості:

«Аматеры», — писав історик театру і театральний критик Микола Черняев, — судя по рецензиям, играли всегда прекрасно» [57, с. 290], однак, «стоило появиться на сцене [в Харькове 1840-х] одновременно двум красивым актрисам, чтобы театралы разделились на партии; одна партия вызывала и превозносила

до небес одну актрису, другая — другую»; «в этой борьбе принимали живое участие и *рецензенты*, и закулисный мир, и сами соперницы...» [57, с. 287].

Замислюючись над цим питанням й Іван Франко, про що свідчить його репліка у листі до С. Єфремова:

«Що Вам за охота лазити по смітнику нашої літератури і підбирати та віяти всяке сміття, яке, власне, при помочі Вашої критики житиме довше, ніж би жило без неї?» [55, с. 263].

Гарне запитання.

Однак за ним стоять інші: наприклад, що таке рецензія XIX століття, яку функцію вона виконувала, чим відрізнялася (або не відрізнялася) від сучасної рецензії...?

І нарешті: *навіщо взагалі пишуться рецензії?*

Яку роль вони відіграють на артистичному, політичному та інших ринках?

Звісно, аналізуючи рецензії І. Франка, автор не має наміру «розвінчувати» його у ролі театрального рецензента: він так високо і далеко, що йому вже ніхто й ніщо не загрожує.

Поставивши на цих сторінках декілька — можливо, риторичних, — запитань, автор не мав наміру давати на них відповіді, адже не переконаний, що ці відповіді взагалі можливі.

Свої запитання він ставив радше для того, щоб пояснити, проблеми якого саме характеру його видавалися важливими, коли він обмірковував ідею цієї, як і більшості інших своїх розвідок останніх років.

Якщо сформулювати суть цієї ідеї дуже просто, без зайвих іноземних слів, це спроба упіймати рухоме зображення минулого театру у дзеркалах слів, тобто дзеркалах, які віддзеркалюють дзеркала.

Чи можливо реконструювати театральну виставу, спираючись на рецензії XX століття?

Щоправда, при цьому мусимо взяти до уваги, що навряд чи Франко саме в цьому — наданні можливості наступним поколінням реконструювати виставу — бачив завдання критики.

Вважаючи Аристотеля «першим літературним критиком», Франко писав, що «задача історика літератури зовсім інша, ніж задача критика біжучої літературної продукції» [54, с. 50]; одночасно він обстоював «наукову критику»: «Страшним прикладом може тут служити власне сучасна французька критика, або *безідейно-суб'єктивна*, як у Леметра, або *безідейно-догматична*, як у Брюнетьєра, в усякім разі нібито артистична, т. є. така, що блискучою, ніби артистичною формою маскує свою ненауковість» [54, с. 49]. Так само, критикуючи принципи М. Добролюбова, Франко писав: «Політичні, соціальні, релігійні ідеї властиво не належать до літературної критики; дискутувати їх треба з спеці-

альною для кожної науковою підготовкою» [54, с. 53].

«Значить, *чим же повинна бути вона [критика]*? — ставить питання Франко і пояснює. — Ми, певно, всі згодимося на те, що вона повинна бути якомога науковою, т. є. основою на певних тривких законах — не догмах, а загальненнях, здобутих науковою індукцією, досвідом і аналізом фактів. Ми згодимося на те, що літературна критика не те саме, що історія літератури, хоча історія літератури може і мусить у великій мірі користуватися здобутками літературної критики. Значить, літературна критика, по нашій думці, не буде наукою історичною і історичний метод може мати для неї тільки підрядне значення» [54, с. 51–52].

І нарешті — загальний висновок: «Літературна критика мусить бути, по нашій думці, поперед усього *естетична*, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового досліду, якими послугується сучасна психологія <...> А в такім разі й основана на ній *критика мусить бути психологічною* і, тільки будучи такою, може користуватися й тими науковими методами досліду, які виробила сучасна психологія, — значить, може зробитися вповні науковою, спосібною до дійсного розвою, а не залежною від капризів та моди» [54, с. 53–54].

Виходячи з цих *естетичних* принципів, спробуємо проаналізувати техніку театральної розправи Івана Франка.

II. СТРУКТУРА КЛАСИЧНОЇ РОЗПРАВИ

II.1. Час і місце показу вистави

Структура театральної рецензії в Івана Франка зазвичай складається з низки функціональних блоків, частина з яких є обов'язковою. До обов'язкових належить інформація про автора, назву твору, час і місце виконання, інколи — труппу (аматорська тощо):

«Недільна вистава українського театру відбулася як виняток в залі міського казино. Цим, напевне, слід пояснити більшу, ніж звичайно, присутність польської публіки на виставі» [5, с. 105].

II.2. Вибір драматичного твору

Питання вибору п'єси до постановки Франко лише зрідка обговорює на початку рецензії:

«Вибір п'єси для першої вистави був дуже вдалим» [23, с. 103];

«Вибір п'єси для першої вистави у Львові можна назвати досить вдалим» [6, с. 228];

«На вчорашній, першій, виставі українського театру в залі товариства “Фрозін” було не дуже багато публіки, незважаючи на те, що як вибір п'єси,

так і гра артистів з усіх боків заслуговували на визнання» [31, с. 341];

«Вперше у Львові ставилась драма з народного українського життя Карпенка-Карого “Хто винен?”» [31, с. 341].

Зазвичай до питання про вибір п'єси він звертається наприкінці рецензії, у «негативних висновках»:

«Що спонукало «Руську бесіду» порадити дирекції ставити її [п'єсу] на сцені — не знаємо. Артисти грали добре. Глядачів було дуже мало» [11, 109];

«Швидше всього перед нами повинно виникнути питання, що, власне, спонукало дирекцію її [драму] виставити, в той час як стільки інших шедеврів новішої драматургії, таких як «Ворог народу» Ібсена, його «Гедда Габлер» і т. п., не кажучи вже про польські п'єси, не можуть дочекатися постановки. Бо щоб наша сцена належала до того картелю, який зараз існує у німців і має завдання просувати певні речі за допомогою різноманітної реклами, без уваги на їх вартість, цього, звичайно, ми припустити не можемо. Отже, залишається хіба одне припущення, що або дирекція наосліп пішла на принаду цієї реклами, або хотіла зловити на неї публіку» [12, 204].

II.3. Репутація автора і твору

Мотивуючи своє ставлення до вибору драматичного твору, Франко зазвичай посилається на репутацію, отриману автором і твором упродовж літературно-сценічного життя.

Обґрунтовуючи репутацію автора та його твору, Франко зазвичай звертається до різноманітних прийомів підсилення і спирається для цього на досвід своїх читачів, називає отримані автором нагороди, премії тощо:

«Вчора на сцені нашого театру вперше було поставлено п'єсу майже цілком невідомого польській громадськості письменника, який, проте, в сусідній з нами російській літературі користується *величезною популярністю і вважається одним з її найбільших майстрів*. Олександр Миколайович Островський народився в Москві у 1824 р. і там же помер 2 червня 1886 р. На літературну арену він вийшов майже одночасно з цілою плеядою таких письменників, як Тургенев, Некрасов, Писемський, Григорович і Достоевський, однак вибрав собі виключно драматичну ділянку та окремий світ — московське купецтво. В цьому напрямку він працював безперервно більш як 40 років і залишив по собі понад 15 томів драматичних творів. Островського можна б назвати Шекспіром московського купецтва, якому він заглянув у душу так глибоко, як ніхто інший. *Його драми і комедії відзначаються надзвичайно простою будовою, часом вартою якого-небудь дитячого театру, і браком драматичної дії, великою кількістю сцен і епізодичних постатей, довільно пов'язаних з основною сюжетною лінією; однак всі ці вади компенсуються правдивою характеристикою образів і справді майстерним малюванням середовища*» [22, с. 56];

«Вчора ми бачили трагедію Осипа Федьковича “Довбуш”. Десять років тому ми були на першій виставі цієї п’єси, яку автор кілька разів переробляв, але завжди з однаковими наслідками. Переробки стосувалися окремих сцен і подробиць (наприклад, із давнього єзуїта-інтригана він зробив секретаря-інтригана, що перебуває під впливом єзуїтів), а не основного розуміння історії і людської натури, втіленого в цій п’єсі» [9, с. 230];

«Позавчора в українському театрі вперше було поставлено “Дочку Фабріція”, драму Вільбранга, перекладену з німецької мови. Про саму п’єсу писати було б зайво: львівська публіка знає її з театру гр[афа] Скарбка» [10, с. 108];

«Зудерманові пощастило на нашій сцені. Обидві п’єси, які він досі написав, у нас поставлено, і навіть з певним успіхом: рік тому “Честь”, а зараз “Загибель Содома”» [12, с. 204];

«Хто знає повісті і вірші Федьковича, які звичайно відзначаються *простою і природністю задуму та виконання*, тому важко повірити, що «Довбуш» міг бути твором того самого автора» [9, с. 230];

«Автор, відомий етнограф, автор цінної праці про народне весілля на Поліссі, а тепер редактор наукового квартальника “Этнографическое обозрение” в Москві, з замилюванням опрацював саме цей етнографічний бік твору, і в сценах вечорниць, від’їзду рекрутів, весілля дав нам *яскраві і привабливі картини*» [26, с. 257];

«...Водночас цей актор [який виступає у ролі автора твору] є також композитором і то дійсно талановитим, який, щоправда, належить до трохи застарілої школи і не розуміє лірики, наприклад, без так званого сентименталізму <...> “Запорожець за Дунаєм” п. Гулака-Артемовського на кожному кроці свідчить про те, що це твір актора, якому більше йшлося про *сценічність та малювничість*, ніж про якусь *правдивість, психологізм чи композиційну єдність*» [13, с. 87];

«Вже минулого року, розглядаючи “Честь” Зудермана, критики *виявляли важливі хиби в композиції цієї п’єси (двоїстість) і в самому розумінні людей і стосунків*» [12, с. 204].

«Було поставлено драму “Катря Чайківна”, яку на конкурсі Крайового відділу *відзначено першою премією*. Ця обставина привабила до театру дуже численну публіку, як українську, так і польську. Невеликий зал “Фройзін” не міг вмістити цього натовпу, і багато людей були змушені відійти від каси без квитків. З касового боку успіх “Катрі Чайківни” можна назвати блискучим» [15, с. 93];

«Будучи відзначена на конкурсі ім. Войцеха Богуславського 1886 р. у Варшаві і неодноразово з успіхом поставлена у варшавських театрах, вона [драма] визнана *компетентною критикою* за цінне надбання польської драматургічної літератури» [34, с. 225];

«Пошилися в дурні» — це п’єса, яку українська критика оцінила дуже су-

воро, але яка, незважаючи на це, є *п'єсою з усіх боків досконалою*, повною гумору, дії та дотепних ситуацій. Щоправда, не бракує і тут, як загалом в усіх п'єсах певного роду деякої *неправдоподібності* в самій основі, але ця хиба не така ґрунтовна, велика, щоб вона применшувала *вартість твору*» [17, с. 232–233];

«Була поставлена п'єса Кропивницького “Глигай”, відома вже львівській публіці з минулих вистав українського театру, тому не будемо її тут ще раз розглядати» [5, с. 105];

«Вчорашню виставу прекрасної п'єси Ібсена “Ворог народу” можна віднести до найбільш *вдалих*, якщо зважити, що це вперше виставлено нову і в багатьох відношеннях *незвичайну драму*, яка вимагає *майстерної гри* та опрацювання найдрібніших деталей, до того ж *твір сміливий з погляду змісту*, а з сценічного боку такий, що представляє значні труднощі» [1, с. 211];

«Вперше у Львові йшла драма Старицького “Не судилось”, яку критика визнала одним з *кращих творів* нової української літератури» [23, с. 103];

«Незважаючи на те, що повторена вчора опера Лисенка “Різдвяна ніч” вийшла якщо не краще, то, мабуть, цілком не гірше, ніж першого разу. Лібретто цієї опери, написане Старицьким на основі оповідання Гоголя, має досить *високу літературну вартість*» [29, с. 110];

«*Шедевр Ібсена, знаменита його драма “Ворог народу”, містить в собі майже все те, що великий скандинавський поет хотів сказати про суспільні проблеми.* Нарешті, цей твір з'явився на нашій сцені» [2, с. 212];

«Автор належить до молодшої генерації українських письменників, але твори його зустрілися *одностайним осудом української критики*. Вчорашня прем'єра підтвердила думку критики, оскільки драма пана Б[ораківського] дуже *слабка й невдала*» [11, с. 109];

«Вчора було поставлено “Лимерівну”, драму Мирного. Читачі знають зміст цієї п'єси, однієї з *кращих* в репертуарі галицько-руського театру, з минулорічних наших рецензій» [16, с. 253];

«Перша вистава руської трупи, якою тепер керує п. Гуляя, делегат “Руської бесіди”, що відбулася в четвер (19 жовтня 1893 р.) в залі “Фройзін”, зібрала незначну кількість української публіки, яка заповнила ледве половину залу. Причиною цього було, може, те, що для першої вистави обрано п'єсу вже *надто обіграну, з дуже найвної композицією*. “Запорожець за Дунаєм” п. Гулака-Артемівського на кожному кроці свідчить про те, що це твір актора, якому більше йшлося про сценічність та мальовничість, ніж про якусь *правдивість, психологізм чи композиційну єдність*» [13, с. 87];

«Вже минулого року, розглядаючи “Честь” Зудермана, критики виявляли важливі *хиби в композиції* цієї п'єси (двоїстість) і в самому розумінні людей і стосунків» [12, с. 204].

У випадках, коли громадсько-політична актуальність твору видається Франкові малопереконливою, він вдається до відповідних алюзій:

«За постановку цієї п'єси, причому за текстом майже повним і принаймні дуже мало обрізаним, дирекція заслуговує на особливе відзначення, оскільки вона мусила тут здійснити певний акт особистого самозречення; адже злосливий геній Ібсена примусив його у цій драмі показати деякі постаті журналістів, що немов живцем і з майже пасквільною докладністю вихоплені з львівського бруку, з-під відомої лампи на Мар'яцькій площі, яка однієї пам'ятної ночі стала невинною жертвою якогось “розбещеного натовпу”. Але облишмо неприємні спогади, а повернімося, однак, до “Ворога народу”...» [2, с. 212].

II.4. Демонстративне ігнорування

Окреслюючи такими засобами репутацію автора, одночасно Франко не уникає можливості протиставити вдалий, на його думку, вибір — виставі, котру хоче ущипнути. Найчастіше він використовує для цього фігуру псевдозамовчування або демонстративного ігнорування:

«У віторок виставлено на українській національній сцені оперетку “Гаспароне”, про яку ми навмисне не згадували, як і надалі не будемо згадувати про всілякі оперетки, не бажаючи повторювати раз у раз того, що давно всім відомо: що закордонним опереткам не місце на національній сцені, а особливо у львівському репертуарі» [9, с. 230].

II.5. А *pro po*

З цієї ж метою Франко інколи, ніби *a pro po*, вдається до порівнянь з іншими виставами:

«Другою і головною частиною вчорашньої вистави була 3-актна комічна народна оперетка “Пошилися в дурні” М. Кропивницького. Наскільки пан Кропивницький *не доріс до поважної драми* в “Дай серцю волю, заведе в неволю”, настільки весела комічна оперетка виявилася для нього відповідним і сприятливим полем діяльності» [17, с. 232];

«Наскільки позавчорашня вистава в українському театрі з різних причин викликала гостру критику (не тільки в нас, а й в українській пресі), настільки вчорашня подвійна вистава була з усіх точок зору *вдалою і заслуговує на безумовну похвалу*» [17, с. 232].

II.6. Публіка та її поведінка

Надзвичайно багато уваги — на початку і у фіналі рецензії — Франко приділяє характеристиці якісного і кількісного складу публіки, її реакціям, розшаруванню тощо:

«Маленька зала “Фрозін”, де відбувалася перша вистава, була вщерть заповнена публікою, переважно українською» [6, с. 228];

«Вистава, на яку, як і на попередню, зійшлося чимало української публіки

і трохи поляків (особливо багато було учасників віча)...» [17, с. 232];

«Вчорашня друга вистава “Натана Мудрого” відбулася майже при порожньому театрі, в тому ж самому складі артистів, що й першого разу» [21, с. 272];

«Недільна вистава українського театру відбулася як виняток в залі міського казино. Цим, напевне, слід пояснити більшу, ніж звичайно, присутність польської публіки на виставі» [5, с. 105];

«На виставу “Ярополка” в українському театрі, що відбулася в четвер, зібралась дуже нечисленна публіка, незважаючи на рекламу “Діла” у зв’язку з першим виступом Нестора Яворівського в головній ролі» [33, с. 106];

«Глядачів на обох виставах було багато» [14, с. 107];

«Глядачів було дуже мало» [10, с. 108]; [11, с. 109];

«Вчорашня прощальна вистава в українському театрі привернула значно менше публіки до залу “Фройзін”, ніж позавчорашня до залу “Сокола”, незважаючи на те, що повторена вчора опера Лисенка “Різдвяна ніч” вийшла якщо не краще, то, мабуть, цілком не *гірше*, ніж першого разу» [29, с. 110];

«Чисельна як для *поважної драми* публіка явно ділилася на дві частини: одна трималася холодно, інколи навіть неприхильно до автора і тільки часом піддавалася загальному ентузіазму; друга ж, молодша і гарячіша, не шкодувала оплесків як після кожного акту, так і під час дії. Особливо після четвертого акту, що є кульмінаційним пунктом п’єси і зображає бурхливі народні збори, оплески були дуже довгі і гарячі; артистів, зокрема головного героя (п. Хмелінського), викликали п’ять разів» [1, с. 211];

«На вчорашній, першій, виставі українського театру в залі товариства “Фройзін” було не дуже багато публіки» [31, с. 341];

«Перша вистава українського театру відбулася при відносно невеликій кількості публіки, яка ледве наполовину заповнила невеличкий зал» [18, с. 251];

«Публіки було значно більше, ніж на попередніх виставах» [30, с. 256];

«Виставу, яка відбулася в четвер, в усіх аспектах можна вважати *вдалою*, особливо вдалою з касового погляду. Це була чи не перша вистава, на якій зал був заповнений» [4, с. 259];

«Перша вистава руської трупи, якою тепер керує п. Гуляя, делегат “Руської бесіди”, що відбулася в четвер (19 жовтня 1893 р.) в залі “Фройзін”, зібрала незначну кількість української публіки, яка заповнила ледве половину залу. Причиною цього було, може, те, що для першої вистави обрано п’єсу вже надто обіграну, з дуже *наївною композицією*» [13, с. 87];

«Публіки на цей раз було дещо більше, ніж на попередніх виставах» [27, с. 88];

«Цю п’єсу поставлено у Львові вперше, тому публіка розкупила всі квитки» [24, с. 89];

«У неділю відбулася вистава при нечисленній публіці “Чорноморців” Кухаренка, п’єси *старої і невисокої вартості*, що, однак, тримається в репертуарі завдяки *чудовій музиці* Лисенка» [24, с. 89];

«Зал був повний» [7, с. 90];

«Було поставлено драму “Катря Чайківна”, яку на конкурсі Крайового відділу відзначено першою премією. Ця обставина привабила до театру дуже численну публіку, як українську, так і польську. Невеликий зал “Фройзін” не міг вмістити цього натовпу, і багато людей були змушені відійти від каси без квитків. З касового боку успіх “Катрі Чайківни” можна назвати блискучим» [15, с. 93];

«На жаль, участь публіки у вчорашній виставі, в порівнянні з вартістю п’єси і грою артистів, була занадто *слабою*» [32, с. 192–193];

«Щоправда, третя вистава цієї п’єси зібрала нечисленну публіку, але з уваги на *вартість п’єси* ми не повинні цьому дивуватися» [12, с. 204].

Таким чином, виникає враження, що Франко бере на себе роль спостерігача не так за виставою, як за діалогом — між театром і публікою. Тому рецензії він зазвичай завершує описом реакції публіки:

«Автора викликала публіка кілька разів, наділивши його грімкими оплесками. *Всі вийшли з зали вдоволені. Гра аматорів подобалась*» [8, с. 290];

«Публіка також не поскупилася на *оплески артистам*. Тільки слід би побажати, щоб українська публіка частішим відвідуванням театру додала і акторам більше охоти і запалу» [31, с. 343];

«Загалом вистава *сподобалася*, хоча й не викликала особливого захоплення з боку досить нечисленної публіки. Артистам аплодували після кожного акту. Заслугує похвали дирекція за бажання познайомити нашу громадськість з творами російської літератури, які дають нам змогу пізнати російське суспільство» [22, с. 57];

«Козачок в 4-ій дії викликав, як звичайно, *рясні оплески глядачів*» [5, с. 105];

«Танці в другій яві *викликали бурю оплесків, і їх довелося повторити*» [6, с. 229];

«Що львівська публіка привітала ветерана акторського мистецтва в цій ролі дуже прихильно і *кожний його виступ нагороджувала рясними оплесками* — то само собою зрозуміло» [13, с. 87];

«Всі головніші куплети, виконані останньою, *публіка нагороджувала рясними оплесками*, а тріо в другому акті *довелося повторити*» [20, с. 194];

«Автора *викликала публіка кілька разів, наділивши його грімкими оплесками*» [8, с. 290];

«Від імені групи поклонників її таланту і краси після третього акту студент Барвінський *вручив їй два гарні букети, а публіка нагороджувала її гру рясними оплесками*» [15, с. 94];

«Численна публіка після кожного акту нагороджувала артистів гучними і довготривалими оплесками» [34, с. 227];

«Пісні і танці викликали гучні оплески» [26, с. 257];

«Всі вийшли з зали вдоволені» [8, с. 290];

II.7. Компліменти публіці

Наприкінці рецензії Франко інколи ділиться спостереженнями, котрі мають компліментарний характер стосовно публіки:

«Якщо шановна дирекція і режисура українського театру вважали, що таким трактуванням цієї ролі вони заімпонують львівській публіці публіці, то дуже помилилися» [9, с. 230–231];

«Те, що цій п'єсі так палко аплодували, причому в найбільш сміливих місцях, — це характерний знак часу і духовних напрямів, що з'являються серед нашої громадськості, знак того, що і в нас щораз у ширших сферах пробуджується критична думка й сумління, а це ніколи не може бути поганою прикметою» [2, с. 212].

II.8. Претензії до публіки

В інших випадках — навпаки, не лише констатує відсутність глядачів, а й формулює спостереження у формі риторичних запитань, котрі у контексті рецензії відіграють роль зауваження:

«Глядачів і цього разу було мало, а відомих львівських русинів ще менше. Чи в цьому є якась система?» [16, с. 253];

«Незважаючи на те, що прибуток з вистави був призначений на побудову пам'ятника Барвінському, публіки було надзвичайно мало, так що прибуток, очевидно, не покрити навіть видатків, а директор Біберович дав на пам'ятник 10 золотих ринських, мабуть, чи не з власної кишені» [4, с. 258];

«Слід би побажати, щоб українська публіка частішим відвідуванням театру додала і акторам більше охоти і запалу» [31, с. 343].

II.9. Зміст і структура драми

Переходячи безпосередньо до вистави, Франко інколи розпочинає аналіз із загальної характеристики драми та її конфлікту:

«Автор в цій драмі подає нам на тлі польських, хоч досить *слабо накреслених відносин* конфлікт між тим брудом і цинізмом, який панує у найвищих сферах так званої суспільної ієрархії, і чистою, поетичною жіночою душею» [34, с. 225];

«Можливо, що саме в цій моральній атмосфері автор хотів дошукатись головного джерела вини і трагічного конфлікту осіб, що діють у його драмі» [31, с. 343].

У разі, коли зміст (сюжет) драми видається Франкові вартим уваги, він переказує його у доволі розлогій формі, акцентуючи драматичні вузли й ідейні аспекти драми:

«Зміст мелодрами такий...» [8, с. 289];

«Таке содержания мелодрами» [8, с. 290];

«Я не хочу оповідати змісту цієї драми, бо це зайняло б більше місця і часу, ніж вона варта. Досить навести таку, наприклад, обставину, що тут виступає “гуцульська княгиня”, жінка воєводи, яка сама має право судити гуцулів і навіть свого чоловіка, що гуцулів спалюють тут у вогнених печах...» [9, с. 231];

«Не будемо переказувати змісту цієї веселої п'єски, зазначимо лише одне, що всі зайняті в ній актори *гнали з піднесенням і гумором*» [17, с. 232];

«Перед нами двоє сусід-вдівців, з яких один має п'ять дочок, а другий — сім. Обидва раді б якнайшвидше видати заміж хоча б по одній, найстаршій ось та де-що *неправдоподібна канва*, на якій основана ця п'єса. Але на цій канві автор зумів мистецькою рукою виткати кілька постатей, живцем вихоплених з життя, старих батьків Куксу і Дранка, з яких перший — мірошник, а другий — коваль, далі їхніх підмайстрів Антона і Василя, сільського писаря Скакунця і т. д. На цьому тлі автор змалює чарівну і справжню українську любовну ідилію двох молодих пар — найстарших дочок обох майстрів з їхніми підмайстрами — і прекрасну, з справжнім сатиричним хистом виведену постать писаря — хабарника і жмикрута» [17, с. 233];

«Драма показує, принаймні згідно з наміром автора, один з останніх моментів боротьби незалежної України з царським деспотизмом і централізмом, уособленим в постаті Петра В., з хижістю, підлістю та інтригами його ставлеників на зразок Меншикових і Вельямінових. З історії відомо, що Полуботок, останній наказний гетьман України, підкорений в цій боротьбі, був покликаний до Петербурга, де був ув'язнений і помер голодною смертю. Незважаючи на багато приємних сторін характеру, ця постать, однак, не надається на героя трагедії, вже хоча б тому, що Полуботок зовсім не діє, а тільки займає становище гетьмана, а з точки зору, не кажу вже царя, але простої правди, в цілому не є таким невинним, як в цьому сам нас пізніше запевнює, коли ж насправді в першому акті і він і козацька старшина виявляють схильність повторити експеримент Мазепи і зрадити Петра» [25, с. 195].

Особливо яскравим виклад змісту у стає у випадках, коли Франко переказує сюжет соціальної драми, до якої він завжди мав посилений інтерес:

«Вчорашній спектакль “Широка натура” (який в оригіналі має назву “Не в свої сани не садись”) належить щодо будови до дуже простих, можна б сказати, *найвних композицій*. Її зміст можна переказати кількома словами. Молодий і добropорядний купець Бородин хоче сватати дочку багатого купця Русакова. Дочка Євгенія теж не була проти цього, поки не зустріла Віктора Аркадійовича Вихорева, колишнього офіцера кавалерії, марнотратника і людину без найменших засад та людського почуття, який прикидається, що любить купецьку дочку,

сподіваючись дістати за нею посаг. Бородкін за старим московським звичаєм просить у батька руки його дочки. І той йому обіцяє. Натомість дочка, яку баламутить тітка Арина, що сама колись у Москві скоштувала столичного життя, дозволяє себе викрасти Вихореву. Та коли дівчина прибула з ним на першу станцію за містом і оповіла йому, що батько погодиться віддати її за «пана» при умові, що той візьме її без посагу, Вихорев проганяє дівчину геть. Женья повертається додому, перепрошує батька і погоджується на шлюб з Бородкіним. Не можна сказати, щоб ця п'єса, написана 20 років тому належала до найкращих творів Островського: нема в ній тих яскравих і безперечно правдиво зображених постатей купців-самодурів, як це бачимо в драмах “Гроза”, “Бідність не порок” та ін. В ній виступають постаті звичайні, буденні, накреслені досить блідо. І, незважаючи на це, п'єса дає непогане уявлення про талант Островського і має бодай одну сцену (кінцеву) з *сильним драматичним звучанням*» [22, с. 56–57];

«Зміст драми, багатої на характерні постаті й епізоди, можна викласти так. Дія відбувається в 1860-х роках, в часи розквіту т. зв. хлопоманії. Двоє молодих людей з університету — Михайло Ляшенко, син шляхтича, і Павло Чубань, лікар, його приятель — приїжджають до батьків Михайла на село й енергійно беруться до праці серед народу: відкривають школу, вчать молодь читати, намагаються всіляко допомагати селянам. Та швидко виявляється різниця між селянською, життєвою, загартованою натурою Чубаня і м'якою, нервовою, вразливою, проте зовсім неглибокою натурою Михайла. Якщо лікар в дійсності серйозно береться до праці, то Михайло трактує все як забавку, милується гарними фразами про прогрес та піднесення народу, а закінчує романом з вродливою Катрею Дзвонарівною, дочкою бідної вдови з цього ж села. Роман, як і передбачав Чубань, закінчується трагічно: бідна дівчина, зведена паничем, зневажена в своїх найсвятіших почуттях його батьками, висміяна і зганьблена селянами і проклята рідною матір'ю, отруюється і вмирає, а самого панича як безвольну дитину його мати відвозить до Петербурга» [23, с. 103–104];

«“Різдвяна ніч” вийшла якщо не краще, то, мабуть, цілком не гірше, ніж першого разу. Лібретто цієї опери, написане Старицьким на основі оповідання Гоголя, має досить високу літературну вартість. Тлом дії є українське село під час найбільшого зимового свята — Різдва. По селі ходять окремими групами парубки і дівчата, співаючи мелодійні стародавні коляди; старші люди забавляються в товаристві чаркою, і не дивно, коли з волі злого духа на небі зник місяць і настає хуртовина, а в селі починають коїтися різні чудеса. Чуб зі своїм кумом заблукав у дорозі. Вигнаний з власної хати коханцем дочки, він дістається до вдови Солохи, у якої вже застав свого кума, а згодом застуканий там і дяком; усі троє один за одним опинилися в мішках. Коваль і маляр Вакула, до смерті закоханий в дочку Чуба вродливу Оксану, відштовхнутий нею, в страшному розпачі; бажання

Оксани, аби він їй приніс черевички від самої цариці, приводить його спочатку до ополонки, а потім до старого запорожця Павука, що самотньо проживає на хуторі зі своїми патріотичними почуттями, які не знаходять вже ґрунту в молодому поколінні. Запорожець хоче завербувати Вакулу на Січ, але, бачачи його любов до Оксани і його розпач, усипляє Вакулу зіллям і дає йому черевички, здобути колись в Туреччині, оповідаючи при цьому про посольство запорожців до цариці. Тим часом по селу розійшлася чутка, ніби Вакула повисівся. Оксана тільки тепер збагнула, що кохала його, жалкує і побивається за ним. Вакула повертається з черевичками, оповідає дива про те, як на хребті чорта він літав до столиці, був на аудієнції в цариці, випросив у неї черевички, і Оксана віддає йому свою руку» [29, с. 110–111].

Саме у викладі змісту драми Франко розставляє основні тематичні акценти, що особливо наочно виявляється у рецензії на драму Г. Ібсена «Доктор Штокман», соціальні мотиви якої Франкові видаються суголосними часові:

«Зміст драми можна коротко розповісти так. Доктор Отто Штокман, курортний лікар в одному невеличкому містечку південної Норвегії, духовний творець водолікувального закладу, який має стати для міста золотоносною жилою, відкриває, що цей заклад, замість оздоровлювати, отруєє пацієнтів, тому що водопровід, збудований місцевою владою з великою затратою коштів всупереч його планам, постачає воду, отруєну рештками організмів. Як справжній ідеаліст, доктор безмірно радіє своєму відкриттю, мріє про вдячність і визнання співгромадян, однак він зустрічає запеклий опір з боку свого рідного брата Яна, бургомістра міста і голови товариства курортних акціонерів. Бургомістр йому пояснює, що перебудова закладу і водопроводів вимагатиме великих коштів і довгого часу, а саме розголошення його відкриття може підірвати добру славу закладу і принести місту великі збитки. Однак доктор твердо стоїть на своєму, воліючи, щоб місто понесло певні втрати, ніж мало б збагачуватись брехнею і обдурюванням довір'я бідних хворих. Спираючись на «вільнодумних» журналістів Гаустада і Білінга, редактора «Народного вісника», а також на громадянина Томсена, власника друкарні і впливової людини серед середнього міщанства, доктор оголошує братові і його прихильникам війну, зовсім не підозрюючи, що союзники хочуть використати його тільки знаряддям для повалення бургомістра і міської ради з тією метою, щоб самим зайняти це місце. Однак коли перед ними розкривається інша перспектива, тобто коли бургомістр сам приходить до них, вони відразу покидають свого союзника і свою опозицію і найбезсоромнішим способом виступають проти нього. Мало того, найрадикальніший і найкрикливіший опозиціонер журналіст Білінг водночас домагається місця секретаря при магістраті і, очевидно, завдяки протекції бургомістра з часом отримує цю посаду, — Ібсен у своїй драмі не довів до кінця історії цієї журналістської погани. Коли доктор Штокман

залишився сам як палець і до того ж “Народний вісник” замість його статті друкує облудну статтю бургомістра, він вдається ще до одного засобу: скликає народне зібрання, щоб усно пояснити громадськості своє відкриття. Але і тут вдається головою об мур. Більшість громадян, неприхильно настроєних проти доктора статтю його брата бургомістра у “Народному віснику”, приймає його холодно, обирає головою зборів “поміркованого” Томсена і, нарешті, гучними окриками приймає і схвалює пропозицію бургомістра: не дозволити докторові говорити про водолікувальний заклад. Якусь мить здається, що доктор зламаний, але він рвучко підводить голову і, діставши нарешті слово, виголошує промову про гнилизну, але не про ту дрібну, що водиться у Водолікувальному закладі, а про загальну гниль — фальші, брехні й облуди, що панують в усьому суспільстві. Він кидає в обличчя всім присутнім тяжкі образи, кажучи про “згуртовану прокляту більшість”, що душить і топче вищий розум і благородні прагнення та тримається “старих правд”, які вийшли з ужитку і стали вже брехнею, про “мотлох дурнів”, які хочуть керувати розумними. До цього мотлоху він зараховує не тільки звичайних обивателів, а й людей начебто освічених і високопоставлених, на зразок свого брата, які керуються обмеженим розумом бюрократичних талмудистів і поза цим тісним кругозором нічого не бачать і бачити не хочуть. Він закидає також так званий “вільнодумний і ліберальний пресі” те, що вона свідомо годує народ облудою і брехнею про “всевладдя люду”, про його право на управління і т. п. Ця промова, переривана безупинними вигуками жаху й обурення присутніх, була наче великий вулканічний вибух, що зростав після кожної паузи і закінчився викриком: хай краще загине ціле місто, цілий край, ціле суспільство, ніж воно має існувати і процвітати на фальші й облуді. Присутні кидаються на доктора, наче дикі звірі, і тільки завдяки зусиллям кількох приятелів його пощастило вирвати з рук юрби. Коли гамір стих, присутні приймають пропозицію Гаустада, щоб доктора Штокмана визнати “ворогом народу”, приймають “одногосно, за винятком голосу одного п’яного”, — іронічно констатує головуючий Томсен. Так закінчується четвертий акт драми. Але в п’ятому акті драматичне напруження, замість послабитися, наростає далі. Тільки тепер починається війна між “народом” та його рішучим “ворогом”. Першим атаки починає, зрозуміло, народ, причому народ у найширшому значенні цього слова. Вулична босота вибиває докторові вікна, хазяїн відмовляє йому в помешканні, його дочку, вчительку, звільняють з роботи, нарешті з’являється бургомістр і оголошує йому відставку з посади курортного лікаря, рекомендуючи при цьому негайно виїхати з міста. Доктор і без того ладен це зробити, особливо тоді, коли довідується, що єдиний приятель, який залишився вірним йому, капітан Голстер, втратив місце через свою прихильність до проклятого доктора. Але бургомістр пригадав ще про одну справу. В містечку розійшлася чутка, ніби тесть доктора, гарбар Нельс Вор-

се, старий багатий скнара, записав чималу суму на ім'я своєї вихованки, жінки доктора, і її дітей. Доктор незмірно радий, що принаймні його діти матимуть забезпечений завтрашній день, але на пояснення брата, що ця справа не зовсім певна, що старий “борсук”, — так звичайно його називали в містечку, ще може свій заповіт скасувати, доктор з властивим йому запалом відповідає, що той цього не вчинить саме на зло бургомістрові і його однодумцям; адже ще недавно він так радів його відкриттям мікробів в купальнях як справою, що принесе багато клопоту бургомістрові і раді міста. “Так он воно що, — тріумфуюче вигукує бургомістр, — тепер зрозуміло! Значить ти вигадав усю цю історію з намови «борсука», щоб добитися його заповіту! Тепер пиши і говори що хочеш, але ми маємо зброю проти тебе!” І бургомістр виходить, супроводжуваний енергійним плювком доктора. Однак напади з боку морального багна поновлюються щоразу сильніше. Входить старий “борсук” і повідомляє, що увесь свій капітал, зокрема гроші, призначені для Йоанни і докторових дітей, він уклав в акції водолікувального закладу. Доктор хапається за голову. Адже тепер ці акції мало чого варті, а тільки-но він опублікує свою статтю, зовсім втратять вартість. — Це твоя справа, вона від тебе залежить, — каже старий гарбар. — Відмовся від своїх тверджень, і їхній курс знову підвищиться. — Та ж мої твердження вірні. — Але ж твоя жінка й діти залишаться без копійки! — І Ворсе виходить, залишивши докторові кілька годин на роздуми. І це не кінець. Входять представники преси Томсен і Гауштад. Вони вибачаються за свою вчорашню поведінку щодо нього на зборах і — віддають в його розпорядження “Народний вісник”. Що? як? для чого? Виявляється, становище “Народного вісника” дуже погане, а обидва добродії довідалися, що тесть доктора сьогодні вранці, користуючись з величезного падіння курсу акцій водолікувального закладу, гарячково їх купував. Добродії тим часом пронюхали про запис і переконалися, що доктор організував анти курортну кампанію, порозумівшись з Ворсе з тією метою, щоб викликати зниження курсу і нажитися на цій спекуляції; вони певні, що тепер доктор почне гнути в протилежний бік і викличе нове підвищення цього курсу. Вони не бачать нічого поганого в цьому — що ж, це звичайна біржова “операція” і лише делікатно дорікають докторові за те, що він попередньо не втаємничив їх у свій план. Тут вже обурення доктора не знає меж, і він києм виганяє цих представників громадської думки за двері. Тільки тепер він бачить, яке глибоке і смердюче болото, в якому живе “порядна” громадськість, як багато тут ще треба зробити. І він вирішує не здаватися, залишитись в місті і розпочати вперту боротьбу з усією цією гниллю. Такий у загальних рисах зміст відомої драми» [2, с. 212–216].

Менш пластичними видаються перекази Франком українських сюжетів, що й не дивно, адже він уважав, що у більшості українських драм не вистачає дієвості і надзвичайно критично ставився до цієї особливості:

«Гнат, гарний, хоч і не дуже сильного характеру сільський парубок, на початку п'єси довідується, що дівчина Варка, яку він до того часу кохав, зрадила його з іншим, натомість інша дівчина, Софія, тиха і несміла, на яку він досі не звертав уваги, пристрасно його кохає. Гнат вирішує негайно порвати всякі стосунки з Варкою і повернути свої почуття до Софії, що й чинить негайно на сільських вечорницях, рішуче і швидко, незважаючи на запевнення і присягу Варки, що чутка про її зраду була пліткою, що коли вона часом і засміється до іншого парубка або пожартує з ним, то все ж тільки його кохає більше, ніж життя. Покинута Гнатом, вона, однак, не мстить йому, виходить заміж за іншого, який через деякий час залишає її вдовою. Тим часом Гнат зійшовся з Софією, яка зі своїм старим батьком, шевцем, переїхала до містечка. Тут її руки домагається молодий швець Петро, але Софія йому відмовляє і схиляє батька до того, щоб він продав свою хату, все своє добро віддав Гнатові та йшов жити до них на село. Старий батько, який колись 25 років прослужив у війську на Кавказі, бачачи в дочці єдиний скарб, не може їй ні в чому відмовити, хоча передбачає нещастя, тому що у Гната є мати — жінка недобра і сварлива. Ці передбачення здійснюються повністю. У третій дії драми, що є однією з найкращих і глибоко зворушливих в українській літературі картин з родинного життя простого народу, ми бачимо страшну дійсність, яка настала після чарівливих любовних мрій Гната і Софії. Безжалісна і невблаганна свекруха день у день гризеться з невісткою, точить її, як іржа залізо, лає її за ледачкуватість, хоч Софія працює з усіх сил, за “дармоїда” батька, який, зробивши Гната господарем, купивши йому хату, воли і т. ін., хотів біля зятя і дочки спокійно дожити віку. Одночасно безсердечна мати гризе і мучить сина і з справжньою диявольською ехидністю глушить в його душі любов до жінки і підбурює його проти неї. І все це вона робить не заради якоїсь виразної передбаченої мети, а виходячи з патріархальних традицій, тому що “і з нами так поводитись, а вона ж не ліпша від нас”. Софія, від природи тиха, схильна до мрійливості і зворушливості, незвична до такого ставлення, відповідає на все тільки сльозами, проханнями або мовчанкою; свекруха ж усе це використовує для того, щоб викликати у Гната огиду до неї. І він незабаром насправді, коли тільки приходиться до своєї хати, відчуває, що там «віє на нього пекельним духом», гнівається на матір, лає жінку і все неохоче заглядає до хати, тим більше що молода вдова Барка всякими способами намагається притягти його до себе. Зрештою, свекруха виганяє з хати старого батька Софії і доводить чоловіка до того, що він починає бити жінку і в розпачі, проклинаючи світ і себе, кидається в обійми Барки. В останній дії, значно слабшій від попередньої, загострений таким чином конфлікт призводить до катастрофи, яка була б значно сильнішою і правдивішою, якби автор тут не застосував непотрібного і випадкового *coup de theatre* [франц. *театрального ефекту*] і не змусив біду Софію, в додаток до всіх нещастя, осліпнути. Ми тут бачи-

мо зовсім розладнане господарство Гната. Його мати заводить нескінченні сварки з сусідами, але наскільки сильно працює язиком, настільки виявляється поганою господинею без допомоги осліпкої Софії. Гнат потрапив у руки сільського лихваря, який примусив його працювати на себе майже задарма. Натомість Барка з усією підступністю і простотою примітивної сили, незв'язаної жодними моральними принципами, заманює його до себе і єдиний для нього вихід з жахливої ситуації бачить у тому, щоб він вигнав сліпу жінку з дитиною жебрати, а її взяв до себе. Гнат, однак, не може зважитися, але в хвилину фатального пориву убиває свою жінку майже публічно, на вулиці. Ось такий зміст драми пана Карпенка “Хто винен?” Чи справді тут місце на таке запитання, ми не знаємо. Справжньої, свідомої вини жодної з дійових осіб ми не бачимо. Натомість ця драма показує з якоюсь майже відчутною пластичністю душно й темну атмосферу сучасного українського села, де є тисячі причин для того, щоб підірвати у людях все чисте й здорове, але ніщо тут не збуджує, не підтримує в них почуття обов'язку і громадської свідомості. Можливо, що саме в цій моральній атмосфері автор хотів дошукатись головного джерела вини і трагічного конфлікту осіб, що діють у його драмі» [31, с. 341–343].

«“Мартин Боруля”, комедія на 5 дій Карпенка-Карого, є твором цілком сучасним, ніби живцем взятим з дійсності. Боруля, заможний чиншовий шляхтич на Україні, добувається у властей підтвердження свого шляхетства, він хоче зрівнятися з паном посесором; свого сина, який закінчив тільки сільську школу, він посилає працювати чиновником при земському суді, дочку також хоче видати заміж за людину “в чині”. Звідси велика кількість конфліктів і ситуацій, напівсмішних і напівтрагічних, аж поки нарешті важкий досвід не виликував Борулю з цієї манії. Витіснення чиншової шляхти, показ того, як дрібні сільські багатії пнуться до панства, ось суспільне тло цієї комедії. В кількох вдалих постатях автор охарактеризував паразитичне, морально прогниле російське чиновництво і здорове ядро сільського люду. Наймит Борулі Омелько і старий балакун шляхтич Пенньонжка репрезентують гумористичний бік твору, хоча в образі Омелька автор дав скоріше карикатурне зображення придуркуватого парубка, ніж реальний тип» [18, с. 251].

«Вперше поставлено комедію Карпенка-Карого “Сто тисяч”. Про саму п'єсу скажемо, що в її основі — сучасний розвиток економічного життя народу України, розвиток, який плодить т. зв. куркулів, багатих селян-лихварів, що скуповують землі і визискують своїх співбратів. Одного з таких куркулів і виведено в п'єсі. Євреї втягують селянина в історію з фальшивими грішми, обіцяючи йому за 5000 справжніх карбованців 100000 фальшивих папірців, яких ніхто не відрізняє від справжніх. Хитрий селянин отримує пакет і вважає, що ошукав єврея, бо дав йому 3000 замість 5000, але в пакеті він знаходить пачки чистого паперу,

обліпленого з обох боків справжніми банкнотами. *П'єса не належить до архітектурів, зрештою відсутність дії і різноманітних недоліками в композиції та психології*» [28, с. 254].

«П'єса, незважаючи на старанну гру артистів, не виправдала сподівань. Просту основу народної пісні (отруєння сільського парубка зраженою в любові дівчиною) автори переробили на драму з чорною інтригою, зосередили всі тіні на постаті саме цього «чорного» інтригана, таким чином позбавляючи героїню активної ролі і роблячи всі постаті бездумним знаряддям у руках цього інтригана, що дуже негативно відбилися на правдоподібності, психологізмі і простоті в композиції п'єси» [24, с. 89].

«Зміст драми можна переказати так: сільська поміщиця Варецька, прибувши з міста на село, яке вона хоче якнайшвидше заповідарма продати євреєві, страшенно нудьгує. Для розваги принадажує до себе вродливого парубчка Олексу, який кохав сільську дівчину Катерину і мав з нею незабаром одружитися. Незважаючи на запевнення Олекси, що пані йому зовсім байдужа, вже в наступній дії ми бачимо його біля її ніг і чуємо його довгі любовні визнання, переплетені докорами совісті відносно Катерини. Це принадажування Олекси має для пані неприємні наслідки. Сільська «проскурниця», що вдає з себе інтелігентну жінку, хоче її висватати за свого сина, дурнуватога Яшку, а коли пані зі сміхом відкидає цю пропозицію, то вона накидається на неї з лайкою. Батьки Катерини також просять її, аби вона забиралася з села і повернула їх дочці нареченого. Пані сторгувалася, нарешті, з євреєм і напередодні від'їзду влаштувала ще одну, прощальну зустріч з Олексою на пасіці, де, однак, Катерина, сховавшись в гущавині, вдарила її ножом. Зміст цієї п'єси, заяложений в російській літературі, не був автором розвинутий і вичерпаний, а психологія дійових осіб накреслена дуже побіжно і поверхово» [19, с. 91].

«Зміст п'єси такий. Катря Чайківна, молода панночка, сирота по смерті небагатого поміщика, малоосвічена, живе на селі в неприємному становищі при матері; великі пані до їх дому не вчащають, навіть син попа, який у них раніше був, давав їй читати книжки, говорив про прогрес і про служіння народові, тепер, ставши доктором, покинув її і оженився на багатій поміщиці. Єдиним товариством для молоді Катрі стала служниця Марина, молода вдова-солдатка. Ця Марина має щодо панночки свої особливі плани. Всупереч волі і намірам матері вона підтовхує її до товаришування з сільською молоддю і захоплює її уяву вродливим парубком, козаком Олексою Коршуненком, з яким Марина сама колись була у любовному зв'язку. Катря йде на приманку. Правда, коли молодий козак під час великодньої гри схоплює її в обійми і цілує, вона з відразою його відштовхує, але вже в наступній картині заявляє матері, що хоче вийти заміж за мужика. Протягом двох картин мати намагається відмовити її від цього наміру, погрожу-

ючи, що не дасть їй благословення. Але Катря повнолітня і про материнське благословення не дбає. Єдине, що мати може зробити, — це відмовити їй у будь-якому посазі. Насправді ця відмова зовсім не законна і в життєвій практиці неможлива, бо з розмови між матір'ю і дочкою ми дізнаємося, що їхній скромний маєток є, власне, батьківщиною Катрі, а її мати не принесла батькові жодного посагу, бо вийшла за нього заміж всупереч волі своїх батьків, великих панів. Ну, але це делікатне цивільно-правове питання для авторки не існує. Досить того, що Катря вирішила вийти заміж за свого коханого і без посагу. Коршуненко, правда, дуже кривиться, коли довідується про такий поворот справи, але нічого не робить для того, щоб питання про посаг вяснити, і кінець кінцем бере Катрю. Результат цього легко передбачити. В домі свого чоловіка, на тяжкій селянській роботі Катря почуває себе, як на каторзі. Чоловік вимагає від неї роботи, покори і смиренності; коли вона читає йому Лермонтова і скаржиться, що їй тужно, він радить їй піти до знахарки. З цього виникає маленька сімейна сцена. Чоловік по-ривається бити Катрю, але своєчасно стримується і відновлює давні стосунки з Мариною, яка тепер прийшла до них на службу. Цей доказ невірності чоловіка ранив Катрю в саме серце, вона падає непритомна. Потім вона вимагає від чоловіка, щоб він відправив Марину. Чоловік готовий це зробити, але не хоче прийняти іншої служниці — нехай Катря сама працює за господиню і за служницю. Це доводить Катрю до краю. Переконавшись, що і в селянській сфері панує, крім темноти, також деморалізація і цинізм, гідний найаристократичніших верств, вона забирає свою дитину, покидає хату чоловіка, залишає в ній панувати Марину і повертається до матері. На цьому закінчується драма, в якій дехто з членів конкурсної комісії хотів бачити пересторогу проти хлопоманії і проти ідеї надто тісного братання інтелігенції з народом» [15, с. 93–94].

«Змістом п'єси є вибори префекта, або вїта, на селі, в якому шляхта і селяни живуть разом. Вже той факт, що одного й того ж начальника громади вибирають і селяни і шляхта, що перші називають його вїтом, а другі префектом, вказує на цілковиту ілюзорність цілої цієї загумінкової шляхетчини. Давніше, перед автономією, бувало інакше — шляхта хоч і була вже позбавлена всіх інших привілеїв, але принаймні мала той один, що вона становила осібну корпорацію в громаді, що шляхетський префект і селянський вїт були різними особами, хоча фактично влада в громаді знаходилась переважно в руках вїта. Але безсилля шляхетського елемента доповнюють його власні чвари, його упертість, яка доходить до заперечення власних поглядів, недавно виголошених, а також економічне безсилля, що разом взяте приводить до того, що “шляхетська братія”, по суті темна, бідна і забобонна, сидить в кишені у “брата «Харкля»”. Поряд з цією політичною інтригою в п'єсі маємо шлюбну історію: всупереч поглядів всієї шляхти Розумовський видає свою дочку за хлопського сина» [32, с. 192–193].

Власне, з викладу сюжету й починається у Франка хоча й попередня, а все ж войовнича критика твору — за порушення історичної правди, неправдоподібність, надмір етнографічних, музично-танцювальних номерів і т. ін.:

«Досить навести таку, наприклад, обставину, що тут виступає “гуцульська княгиня”, жінка воєводи, яка сама має право судити гуцулів і навіть свого чоловіка, що гуцулів спалюють тут у вогнених печах, як колись вавілонських юнаків, що гуцули ці (у XVIII ст.) визнають якусь поганську релігію і своєрідну міфологію тощо. Зрештою, пишномовна і гучна дикція позбавляє *природної принагідності* навіть гарно задумані сцени (як, наприклад, сцену між старим циганом Морганом, який вірить у те, що з допомогою чарів і золотого хреста перемаже Тифона і заволодіє Єгиптом — також божевільний свого роду, — і його дочкою Цорою)» [9, с. 231].

II.10. Критерії оцінки

По всьому видно, що Франко чітко розрізняє принаймні два мистецьких простори — мистецтво високе і низьке, високо і низькохудожнє, високовартісне і маловартісне. У таких випадках він переадресовує твір, показаний на кошу «справжнього театру», і відсилає його «на своє місце»:

«Вона [вистава] переконливо довела, що народна комедія з співами — ось найвідповідніша ділянка, на якій може виявити себе український театр, найбільш підходяща ділянка для виявлення його сил і мистецьких засобів <...> Головною частиною вчорашньої вистави була 3-актна комічна народна оперетка “Пошилися в дурні” М. Кропивницького. Наскільки пан Кропивницький не доріс до поважної драми в “Дай серцю волю, заведе в неволю”, настільки весела комічна оперетка виявилася для нього відповідним і сприятливим полем діяльності» [17, с. 232];

«Цій трагедії, яка, на наш погляд, надається для лялькового театру перед ярмарковою публікою, не місце на серйозній сцені» [9, с. 231];

«Про саму п'єсу, написану К. Устияновичем, можна сказати небагато. Це хроніка в діалогах; майже без драматичної дії (за винятком різних убивств) і без сліду якої-небудь характеристики дійових осіб, а її основа, взята з давнього минулого, не будить ані *психологічного*, ані будь-якого іншого інтересу» [33, с. 106].

«Дай серцю волю, заведе в неволю» — це п'єса переважно етнографічна; місцевий український колорит, звичаї, пісні, танці, народні приказки — ось головна окраса цієї п'єси, головна її притягальна сила. Здається, немовби ця п'єса написана в основному для міської і неукраїнської публіки, яка ніколи не бачила ні села, ні українського селянина, і тому автор старається показати його цій публіці *en plein air* [франц. *на пленері, просто неба*]» [6, с. 228].

II.11. Техніка драми

Після загальних аспектів Франко зазвичай переходить до питань техніки драми — передусім особливостей її композиції, а зрідка й характерів:

«На тій хвилі кінчиться другий акт. В 3 акті має послідувати катастрофа» [8, с. 289];

«Така експозиція драми» [34, с. 225];

«Настає вирішальна сцена, кульмінаційний момент драми» [34, с. 226];

«Від цього кульмінаційного моменту дія надзвичайно жваво і драматично наближається до кінця» [34, с. 226];

«Після довгої сцени, що вимучує як глядачів, так і акторів, Микита вмирає, і п'єса закінчується» [6, с. 229];

«Вся ця історія, на мій погляд, надто *неправдоподібна і штучна*, не кажучи вже про наскрізь довільну драматичну будову; цілком очевидно, що і село має свої любовні драми, однак ці драми відбуваються звичайно дуже тихо, без трагічних фраз і гучних афектів. Зрештою, люди села дещо більше загартовані, ніж у пана Кропивницького; вони ані сльозами так швидко не заливаються, ані не умирають так раптово, ні з того ні з сього, ані не божеволіють, ані не плавають в такому соусі вічної, хоча б і приперченої дотепами сентиментальності, як Іван, Семен і Одарка» [6, с. 229];

«Незалежно від дещо *слабкої драматичної будови*, ця п'єса має в собі стільки краси і сили, що, незважаючи на значні викреслення, зроблені цісарсько-королівською поліцією, такою чутливою до нервів публіки, вона може до глибини душі схвилювати кожного слухача, хто тільки має бажання і схильність бачити в людському житті і (отже, і в його відтворенні на сцені) щось більше, ніж звичайний калейдоскоп дотепів, нісенітниць і чисто тваринних життєвих функцій» [31, с. 341];

«Вчорашній спектакль “Широка натура” (який в оригіналі має назву “Не в свої сани не садись”) належить щодо будови до дуже простих, можна б сказати, наївних композицій» [22, с. 57];

«...*рихла і позбавлена дії побудова цієї драми* відчувалася тепер ще сильніше, ніж першого разу» [5, с. 105];

«Про саму п'єсу, написану К. Устияновичем, можна сказати небагато. Це хроніка в діалогах; майже без драматичної дії (за винятком різних убивств) і без сліду якої-небудь характеристики дійових осіб, а її основа, взята з давнього минулого, *не будить ані психологічного, ані будь-якого іншого інтересу*» [33, с. 106];

«П'єса не належить до архітворів, *зрештою відсутністю дії і різними недоліками в композиції та психології*, однак постановка її здійснена на високому рівні» [28, с. 254];

«Такої *примітивної щодо композиції і сценічної будови п'єси ми ще не бачили*. Автор тільки й того досяг, що в 4 діях показав тривогу і неспокій сільського парубійка, його сім'ї і знайомих перед набором до війська. Про будь-яку драматичну дію тут не може бути й мови. Герой п'єси Пилип Музика (Янович) кохає одну дівчину, другий парубок кохає другу дівчину, а Пилип власне має йти в рек-

рути. Воркування, зустрічі, перешкоди, перемоги — все це якесь *неприводне*, нібито взяте з давнього вертепу. Всі дійові особи ставляться тут серйозно лише до одного — до співів. Співають на вечорницях, на вулиці, в степу під час любовних зустрічей, вдома під час роботи і без роботи, співають у хвилини радощів і смутку, співають при нагоді й без нагоди. Здається, немовби автор просто хотів продемонструвати перед глядачами якнайбільше народних пісень, а щоб їх як-так пов'язати, доробив кільканадцять більших чи менших діалогів. І справді, музичні партії були, безумовно, *найкращою частиною п'єси*» [26, с. 257];

«Такий у загальних рисах зміст відомої драми Ібсена, п'ятий акт якої з погляду драматичної композиції справді є шедевром» [2, с. 216];

«Зараз ми повинні підкреслити, що, незважаючи на *гарну гру акторів*, а особливо п. Підвисоцького, прикро відчувалася принципова *вада цієї п'єси*, як і взагалі українських п'єс з народного життя, — *відсутність дії*» [4, с. 258];

«[Вистава] зібрала незначну кількість української публіки, яка заповнила ледве половину залу. Причиною цього було, може, те, що для першої вистави обрано п'єсу вже надто обіграну, з дуже наївною композицією <...> “Запорожець за Дунаєм” п. Гулака-Артемовського на кожному кроці свідчить про те, що це твір актора, якому більше йшлося про сценічність та мальовничість, ніж про якусь *правдивість, психологізм чи композиційну єдність* <...> Всю п'єсу рятують два чудові дуети між старим Іваном Карасем і його жінкою Одаркою (у I-му і 3-му актах)» [13, с. 87];

«Оригінал мав 12 картин, які доводилось стягати до купи, щоб п'єсу можна було поставити на сцені. І все-таки залишилися 7 картин, 4 з яких позбавлені всякої драматичної дії і містять в собі тільки розмови, що лише злегка накреслюють ситуацію, але ніяк не вичерпують *психології дійових осіб*. Взагалі у фактурі п'єси відчувається *неправна рука і наївний розум, нездатний до глибокого аналізу явищ людського життя*, до змалювання драматичних характерів і конфліктів» [15, с. 93];

«Історичне оповідання про Гальшку Острозьку, яку два рази насильно видали заміж і яка вмирає у в'язниці свого другого чоловіка, є трагічне, але не драматичне. Героїня, пасивна жертва, протягом 5 актів невинно терпить муки, тортур. Інші постаті, як мати Гальшки, Беата, її дядько Василь Костянтин Острозький, князь Сангушко, перший, і князь Лукаш Гурка, другий чоловік Гальшки, зображені так, що не можуть заслужити нашої симпатії. Через поетичну довільність князь Дмитро Вишневецький, тип кондотьєра XVI ст., за те, що був засновником Січі, виведений як народний герой. Але й цей рицар в нашому драматичному творі не розгортає ніякої діяльності. *Незважаючи на узботво дії, брак поглибленої психології характерів*, трагедія має багато щасливих моментів, які їй забезпечують можливість вдержатися на сцені нашого театру довше, ніж держалися деякі її попередниці, як, наприклад, “Настася” Ільницького, або трагедії Ус-

тияновича з старокняжих часів. Мова О. Огоновського, за винятком деяких невдалих і весь час повторюваних зворотів, взагалі чиста, хоч у всіх осіб майже однакова, що виявляє у автора більше начитаності, ніж живих спостережень» [3, с. 188–189];

«Вже минулого року, розглядаючи “Честь” Зудермана, критики виявляли важливі *хиби в композиції цієї п’єси* (двоїстість) і в самому розумінні людей і стосунків» [12, с. 204];

«Композиція п’єси “Загибель Содома” грішить двоїстістю значно *гіршого гатунку*, ніж композиція “Честь”. Там принаймні ми мали суспільні контрасти — реальні і дуже захоплюючі; тут автор цілком переніс нас у сферу етичну, і маює зовсім іншими фарбами: тут поганий світ, там — добрий, тут бека, там ляля, як в казочці для дітей. Здавалося б, що тепер вже нема наївних, які б повірили, що така картина відповідає дійсності, а все ж... Німці зараховують Зудермана до представників свого *реалізму*. Думаю, що з викладеного нами змісту читач зуміє оцінити, що це за *реалізм*. Реалізм Зудермана виявляється тільки в словах, фразах, декораціях; сучасного життя, його інтересів і потужного пульсу в його драмі немає ані сліду» [12, с. 207];

«...що дуже *негативно відбилося на правдоподібності, психологізмі і простоті в композиції п’єси*» [24, с. 89].

Загалом літературоцентристський, ідеологічно й реалістично орієнтований підхід Франка не заважає, однак, йому інколи віддавати належне прийомам, притаманним театрові:

«З погляду на сценічну техніку, *п’єса добра* і дає нагоду артистам показати свою майстерність» [12, с. 207]; «“Полуботок” належить, безперечно, до найбільш *вдалих творів* галицької драматичної літератури. За винятком двох перших актів, зовсім *позбавлених дії, повних риторики і не досить добре обдуманих щодо малюнку характерів, п’єса збудована добре і багата на сцени справді драматичні і ефектні*» [25, с. 195].

Щоправда, деякі сценічні прийоми Франко абсолютно не здатен сприйняти. Так, форми низового театру він сприймає і може навіть захоплюватися ними лише у минулому; до сучасної ж драми він висуває доволі ортодоксальні вимоги — вона мусить бути реалістичною, ідейною, спиратися на правила композиції і т. ін; відтак деякі його присуди відзначаються жорсткістю і відсутністю естетичної гнучкості:

«З технічного погляду драма стоїть на рівні дошекспірівських драматичних творів або прославлених у німців “*Haupt- und Staatsaktionen*”, сповнених громів, стилетів, отрут, скреготання зубами і гучних, але пустих фраз» [9, с. 230–231] та ін.

II.12. Ідейність

Найголовніший критерій, на який спирається Франко у своїх рецензіях — критерій актуальності, ідейного спрямування твору та його тенденцій, виступаючи, таким чином, більше як громадський діяч, аніж «естет». Тому в багатьох випадках він віддає перевагу творам, у яких віддзеркалені колізії сучасності:

«Штука так зі взгляду на *тенденцію*, як і на *пфехорошу* музику, котру доробив до неї наш звисний композитор Із. Воробкевич, повинна удержатися на сцені» [8, с. 290];

«Автор драми, як і вся, зрештою, драматична й літературна російська школа, виходить з того пункту, що життя простого народу, так само (а може, й більше), як і життя привілейованих верств, багате на глибоко *драматичні ситуації та колізії*, що й під солом'яною сільською стріхою людські серця б'ються з такою самою силою, людські пристрасті киплять і нуртують з такою самою бурхливістю, почуття обов'язку змагається з поривами серця з таким же завзяттям, як де-небудь інде. Один із таких життєвих моментів Карпенко-Карий задумав відтворити в драмі «Хто винен?»» [31, с. 341];

«Натомість ця драма показує з якоюсь майже відчутною пластичністю душі й темну атмосферу сучасного українського села, де є тисячі причин для того, щоб підірвати у людях все чисте й здорове, але ніщо тут не збуджує, не підтримує в них почуття обов'язку і громадської свідомості. Можливо, що саме в цій моральній атмосфері автор хотів дошукатись головного джерела вини і *трагічного конфлікту* осіб, що діють у його драмі» [31, с. 343];

«Не будемо обговорювати *провідних думок* драматичного твору, розвинутих з такою силою, проникливістю, але й однобоко. Безперечно, автор і доктор Штокман мають слушність, коли вимагають для меншості, для духовної аристократії, керівництва народом; проте, безперечно, він також помиляється, коли заперечує право громади — юрби подавати голос на захист своїх потреб і домагатися їх задоволення. Спирання доктора на саму теоретичну правду, яка, зрештою, з наукового погляду ще не є незаперечною і певною, без урахування реальних людей і потреб є доктринерством, що, незважаючи на всю благородність поривань, може привести до найсумніших наслідків. А вже остання фраза з його промови, що нехай все загине, аби тільки триумфувала правда, є гучним парадоксом, який не має нічого спільного з правдою. Адже абсолютної правди немає, адже ж людина не існує для якоїсь абстрактної правди; навпаки, всяка правда — це наслідок певних людських стосунків, суспільних і духовних. І незважаючи на деякі сумнівні думки, драма ця — боротьба благородної і сильної особистості з брутальним насильством більшості, гнилих суспільних стосунків, і є твором дуже імпонуючим» [2, с. 217];

«Наталці» передував пролог, написаний Ів. Франком і з належною вираз-

ністю прочитаний Яновичем. *Вістря цього прологу, спрямоване проти системи знити*, що тепер панує в Росії, де на українській землі заборонене українське слово, дещо притупила поліція, яка заявила свій всесильний протест проти того, щоб “деспотизм” називати його власним іменем. Вистава закінчилася “Вечорницями” Ніщинського» [20, с. 194];

«Але будь-що-будь в “Честі” автор сміливо і зворушливо порушив велике і важливе питання нашого століття — питання суспільне, порушив з досить оригінального боку, і це надавало п’єсі своєрідного інтересу. “Загибель Содома” такого інтересу не викликає. Автор тут обминув всякі загальні питання, а повернувся до старої тематики, — як “Книга про трьох мудреців”, вичерпаної і не дуже повчальної, і намірявся в тисячний раз показати нам, як геніальна молода людина марно пропадає через жінку — чи через жінок, цього напевно вже не знаємо. В старих сентиментально-романтичних повістях і драмах ми бачили безліч таких нещасливців. Всі вважали їх за геніїв, хоча в тому, що вони робили або говорили, публіка могла бачити тільки просту бездарність, неохайність чи розбещеність. Точнісінько таким самим генієм є і Вільгельм Яніков, герой останньої п’єси Зудермана» [12, с. 204–205].

При цьому Франко доволі чітко розуміє різницю між творами, народженими політичним натхненням або патріотичними почуттями, з одного боку, і «мистецькими», — з іншого.

«Ця трагедія з успіхом виставлена на сцені галицько-українського театру, а тепер, як окремий відбиток з часопису “Зоря”, вийшла книжкою коштом товариства “Руська бесіда”. Це одна з тих трагедій, які з’являються у нас досить часто. Їх поява викликається не поетичним натхненням, а скоріш потребою розбужувати патріотичні почуття за допомогою сцени» [3, с. 188–189];

«Незважаючи на численні скорочення, яких зазнала сама п’єса, вона справила вчора на слухачів, що зібралися у великій кількості, *глибоке і сильне враження, не стільки своїм сюжетом, скільки скоріш, чудовою патріотичною тенденцією*, текучою і плавною мовою, доброю грою артистів і доброю режисурою» [25, с. 195].

II.13. Правдоподібність

Інший критерій, на який спирається Франко у рецензіях, — правдоподібність:

«Вся ця історія, на мій погляд, надто *неправдоподібна і штучна*, не кажучи вже про наскрізь довільну драматичну будову; цілком очевидно, що і село має свої любовні драми, однак ці драми відбуваються звичайно дуже тихо, без трагічних фраз і гучних афектів. Зрештою, люди села дещо більше загартовані, ніж у пана Кропивницького; вони ані сльозами так швидко не заливаються, ані не умирають так раптово, ні з того ні з сього, ані не божеволіють, ані не плавають

в такому соусі вічної, хоча б і приперченої дотепами сентиментальності, як Іван, Семен і Одарка» [6, с. 229];

«...Гарні зразки того, як виглядали східні патріархи, режисура могла б знайти на старопіпійській виставці, а не повинна була фантазувати [21, с. 272];

«...що дуже негативно відбулося на *правдоподібності, психологізмі і простоті в композиції п'єси*» [24, с. 89];

«Шляхетська глушина, так прекрасно змальована Міцкевичем в поемі “Пан Тадеуш”, не є виключною властивістю Литви. Існує вона і в Східній Галичині, зберігшись аж до наших днів. Але якщо вже в епопеї Міцкевича вона є подекуди анахронізмом, то чим же вона повинна бути на нашому ґрунті, в наших конституційних часах! Очевидно, тільки карикатурою, напівсмішною, але ще більш сумною. Ось такий саме світ в живих і правдивих кольорах подав нам Цеглинський в своїй комедії “Шляхта ходачкова”, яку нещодавно ми бачили на галицько-українській сцені. Це твір, безперечно, найкращий, найглибше продуманий з усіх дотеперішніх творів цього автора, твір, вірний з етнографічного і *психологічного погляду*, місцями написаний із справжнім гумором та сатиричним хистом. До слабих сторін твору слід віднести хіба місцями надмірну карикатурність, що впливає з манери автора, і мілкий дидактичний елемент, оособлений в постаті префекта Розумовського. Натомість постаті “шляхетської братії” — Божейка, Рури, Тромби, Кіцінського і Ремунди схоплені живцем з дійсності і відтворені дуже влучно» [32, с. 192–193];

«*Концепція наскрізь неприродна і перекручена*, історичне тло зовсім фантастичне. Незважаючи на те, що події відбуваються в середині XVIII віку, всі дійові особи, з першої появи їх на сцені, перебувають в якомусь гарячковому запальному стані — вся драма являє собою єдиний заплутаний клубок найпотворніших інтриг, *неправдоподібної плутанини*, збігів обставин, убивств і жорстокостей, а все це, зрештою, нічого не виражає, нічого не характеризує, за винятком хіба хворобливого настрою автора» [9, с. 230];

«“Пошилися в дурні” — це п'єса, яку українська критика оцінила дуже суворо, але яка, незважаючи на це, є п'єсою з усіх боків досконалою, повною гумору, дії та дотепних ситуацій. Щоправда, не бракує і тут, як загалом в усіх п'єсах певного роду деякої *неправдоподібності* в самій основі, але ця хиба не така ґрунтовна, велика, щоб вона применшувала вартість твору» [17, с. 232–233];

«Основне враження, яке робить вся драма в цілому, є *враження неправди, штучного зліпку старих театральних ефектів*, а не безпосередніх життєвих спостережень. Якби ми навіть припустили, що в Берліні існують салони, подібні до салону Бернсдорфів, то зовсім не можемо припустити існування таких ідеальних, а проте збанкрутованих родин, як родина Янікових. Твердження, що ця родина розорилася, витрачаючись на виховання Вільгельма, є недоречним, бо ж

скільки тисяч поміщиків і навіть далеко менш заможних родин виховують своїх синів і не банкрутують, а Вільгельм аж до моменту свого тріумфу як художник був ідеально порядною дитиною, отже і його виховання не могло так дуже багатовартувати. Зрештою, з берлінських романів, з донесень таких спостерігачів, як Ліндау, Фонтане і інші, знаємо досить докладно, як виглядають берлінські са-лони, але такого, як в Зудермана, ми ніде не зустрічали» [12, с. 207];

«Невідомо лише, навіщо власне переказано цю річ українською мовою і яке значення вона може мати для української публіки, коли не розкриває ніяких ані існуючих у світі суспільних відносин, ані жодних *психологічних проблем*, а лише підносить глядачеві сплетіння *неправдоподібних випадків і ситуацій*, розрахованих на шарпання нервів» [10, с. 108];

«П'єса дуже слабка, навіть незважаючи на те, що це переробка однієї з слабких драм російського письменника Островського, і змальовуються в ній відносини на Україні, — або, як подає автор, на Волині, — зовсім неправдиво» [19, с. 91].

II.14. Логіка і вмотивованість

Інший критерій оцінки «художньої вартості» драматичного твору — логіка і психологічна вмотивованість поведінки персонажів:

«За винятком цього мелодраматичного і розрахованого на ефект закінчення, дія драми розгортається *логічно*. Дещо вражають занадто цинічні і мало *вмотивовані* зізнання графа Клонському про плани продажу дружини князеві, а також слабе *вмотивування*, а точніше, випадковість катастрофи. Незважаючи на це, драма сповнена справжніми *художніми достоїнствами* і дійсно захоплюючими сценами» [34, с. 226–227].

Спіраючись на ці критерії, Франко визначає помилки, хиби та інші недоліки у мистецьких творах:

«Основною хобою цієї сільської драми пана Кропивницького є те, що в ній ми не бачимо саме того, що становить головний зміст сільського життя, — щоденної праці цього люду. Ми бачимо цей люд тільки в святкові незвичайні моменти, і навіть не чуємо нічого про ті щоденні клопоти і журбу, з яких складається селянське життя. Тому й усі дійові особи цієї драми роблять враження чогось *неприродного і відірваного від життя*, якогось книжного народу або якоїсь етнографічної виставки, на якій парубки в святковому убранні на свій лад копіюють Шекспіра чи Шіллера» [6, с. 229].

У іншому випадку хобою композиції він також вважає неправдоподібність ситуації і музичне оформлення:

«Хобою композиції є хіба дещо *неприродна любов* молодого “вихованця” — сільського вчителя — до своєї опікунки, вдови Катерини, матері майже дорослих дітей, з якою цей “вихованець” у кінці п'єси одружується. Другою хобою можна

було б вважати не зовсім вдалий добір пісень» [4, с. 258].

При цьому Франко виходить з уявлення, що існує якесь правильне розв'язання сцени і твору в цілому:

«Слід, однак, закинути виконавцям <...> не зовсім вірно виконану кінцеву сцену драми» [23, с. 104].

II.15. Діагноз драматичного твору

Розглянувши, таким чином, складові елементи драматичного твору і перевірючи його на відповідність уявленням соціально орієнтованої, реалістичної драми з розвинуеною і композиційно вибудованою інтригою, гарно вмотивованою поведінкою і яскравими характеристиками персонажів, Франко зазвичай робить якийсь узагальнений висновок щодо мистецької вартості обраного до постановки твору і самої вистави:

«Лібретто, написане на матеріалі життя українських козаків у Добруджі, не становить майже ніякої вартості, натомість музика *гарна, мелодійна* і наскрізь національна. В неділю йшла оперетка Д. Млаки “Пан мандатор”, яка також відзначається *гарною музикою і за своєю вартістю не поступається перед зарубіжними творами цього жанру*» [14, с. 107];

«Деякі її [мелодрами] сцени виведені дуже удачно, язик дуже чистий і звучний, в декотрих місцях багато здорового гумору. З характерів *природно* переведені характери реєтного, Касі, а по часті і Добуша. Любовні сцени змальовані удачно. Поминувши деякі похибки, котрі можна би легко справити, штука так зі взгляду на тенденцію, як і на прехорошу музику, котру доробив до неї наш звичний композитор Із. Воробкевич, повинна удержатися на сцені» [8, с. 290];

«Це неабиякий тріумф, якщо зважимо, що автор висловив у цій п'єсі *багато слів*, гірких для звичайних слухачів, багато ересі і навіть парадоксів, що колять очі тим буденним, звичайним поглядам, якими живе переважна більшість нашого суспільства» [2, с. 212];

«Вистава, влаштована у вівторок для вшанування і на користь заслуженого артиста української сцени п. Стечинського у зв'язку з 25 річницею його артистичної діяльності, належить до найбільш *вдалих* у представленому циклі» [30, с. 256];

«Було показано одноактовий твір Цеглинського “Тато на заручинах” — п'єсу надзвичайно *слабку* й карикатурну, яка до того ж не давала п. Стечинському змоги проявити себе як актора» [30, с. 256];

«Після “Пилипа Музики” ця п'єса означає великий прогрес. Вона є більш реальною, її дія досить *жвава, народ показаний таким, яким він є в дійсності, в щоденному житті, в праці*; діалоги *жваві й природні, мова гарна*» [4, с. 258];

«Ця п'єса дуже *слабка*, навіть незважаючи на те, що це переробка однієї з слабких драм російського письменника Островського, і змальовуються в ній

відносини на Україні, — або, як подає автор, на Волині, — зовсім неправдиво» [19, с. 91];

«В усьому творі відчувається відсутність дії; довгі розмови, що не мають жодного зв'язку з суттю твору, монологи, співи і танці настільки заповнюють окремі акти, що головний зміст ледве пробивається крізь ці алегорії» [19, с. 91–92];

«Всі вийшли з зали вдоволені. Гра аматорів подобалась. Піднести належить особливо гру автора мелодрами (Добуша), п. В. (реєнтога), і гру панни К. (Касі). Стечинський віддавна тишився на руській сцені славою доброго артиста. Грі прочих аматорів також майже нічого закинути не можемо. Подивлялися ми поправність в виголошуванні руського слова. Взагалі були би ми винесли в представлення сього якнайлучше враження, коби... коби не одно лиш... Дохід з представлення був призначений на стипендію імені бл[аженої] п[ам'яті] Володимира Барвінського, — а на представленні, крім молодезі академічної та гімназійної, бачили ми з ширшої інтелігенції нашої лиш дві чи три руські родини, двох чи трьох професорів вищих шкіл і кількох урядників, мимо того, що вже на кілька днів наперед звістило «Діло», що представлення відбудеться, а великі плакати руські запрошували на представлення. З тої причини не можна і говорити о яким чистім доході на фонд стипендійний імені Вол. Барвінського. Але аматори зробили своє діло совісно, — честь їм за тоє!» [8, с. 290];

«Зате драматична вартість твору дуже невисока. На тлі цих багатих етнографічних прикрас мляво і нерівномірно розвивається скупа дія, яку можна б назвати драмою зрадженого кохання під сільською стріхою» [6, с. 228];

«Вчорашня вистава [30.X] в галицько-українському театрі належить до *найвдаліших вистав* як з мистецького, так і касового погляду. Для вшанування пам'яті 50-річчя з дня смерті Івана Котляревського, батька нової української літератури, виставлено його ж оперетку «Наталка Полтавка»» [20, с. 194];

«Вчорашня вистава була гарною і старанно підготовленою, якщо не рахувати старих і невідповідних до намірів автора декорацій» [34, с. 227];

«Виставу як з погляду на самий твір, так і на гру акторів можна вважати без сумніву *вдалою*» [18, с. 251];

«Вистава у четвер пройшла *надзвичайно успішно*» [27, с. 88].

II.16. Компоненти вистави

II.16.1. Декорації, костюми, ефекти, танці

Лише після загальних вражень Франко переходить до оцінки окремих складових вистави, орієнтуючись не так на фіксацію й опис вистави, скільки знов-таки на рейтингвання.

Найменше уваги Франко приділяє декораціям, костюмам і постановочним ефектам:

«Вчорашня вистава була гарною і старанно підготовленою, якщо не рахува-

ти старих і невідповідних до намірів автора декорацій» [34, с. 227];

«Костюми були гарні і етнографічно достовірні» [6, с. 229];

«Танці в другій яві викликали бурю оплесків, і їх довелося повторити. А загалом слід підкреслити, що саме етнографічні прикраси викликали найбільше зацікавлення, і перші дві яви (вибір “берези”, тобто старшого парубка, і вечорниці) найбільше сподобалися» [6, с. 229];

«Козачок в 4-ій дії викликав, як звичайно, рясні оплески глядачів» [5, с. 105].

II.16.2. Музичне оформлення

Набагато більше уваги приділяє Франко музичному оформленню вистави:

«Музика, яку до цього лібретто написав Лисенко, принаймні у своїй вокальній частині, наскрізь народна, українська. Прості мотиви колядок, танкових і гумористичних пісень, ба навіть на диво мелодійні козацькі пісні, як перлини, вплетені в драматичний речитатив. З особливим замишуванням опрацьована партія Оксани, сільської дівчини «з перцем», яка може кохати щиро і гаряче, але може дрочитися і маскувати своє почуття. Гарна також партія запорожця Павука. Виконана поважно і натхнена високим ліризмом. Нарешті, чільне місце в цій опері займають хори. Отож похвально, що саме ці три найголовніші партії виконані були в українському театрі якщо й не на найвищому рівні (скромні сили трупи на це не претендують), то в усякому разі добре, так що могли б задовольнити навіть знавців. Партію Оксани співала Клішевська, і сміливо можна сказати, що як з боку співу, так і з боку гри вона добре справилася зі своїм завданням. Голос її, як на малу українську сцену, досить сильний, дзвінкий і здатний до широкої модуляції, а разом з тим жива й артистична гра роблять з її Оксани таку роль, якої не посоромилася би зіграти навіть примадонна столичної сцени. Партію Павука співав колишній артист Львівської опери Борковський, він співав і грав так гарно, що його викликали багато разів. З особливою похвалою слід відзначити спів хорів, які під час другої вистави звучали в чоловічих і жіночих партіях майже бездоганно» [29, с. 110];

«Штука так зі взгляду на тенденцію, як і на прехорошу музику, котру доробив до неї наш звісний композитор Із. Воробкевич, повинна удержатися на сцені» [8, с. 290].

II.16.3. Режисура

Обговорюючи подеколи питання режисури, Франко, судячи з його зауважень, орієнтувався, головним чином, на театр зразка майнінгенців, в якому режисура здійснює організацію правдоподібних декорацій, реквізиту, масовки тощо:

«Постановку, ще й таку гарну, такої важкої опери, як «Різдвяна ніч», слід вважати великою заслугою українського театру і доказом того, що трупа та її керівництво не їдять даремно місцевий хліб» [29, с. 110];

«Гарні зразки того, як виглядали східні патріархи, режисура могла б знайти на ставропігійській виставці, а не повинна була фантазувати» [21, с. 272];

«П'єса не належить до архітворів, грішить відсутністю дії і різними недоліками в композиції та психології, однак постановка її здійснена на високому рівні» [28, с. 254];

«Незважаючи на численні скорочення, яких зазнала сама п'єса, вона справила вчора на слухачів, що зібралися у великій кількості, глибоке і сильне враження, не стільки своїм сюжетом, скільки скоріш, чудовою патріотичною тенденцією, текучою і плавною мовою, доброю грою артистів і доброю режисурою» [25, с. 195];

«За блискуче виконання цього дуже складного акту слід похвалити не тільки артистів (Хмелінського, Збоїнського, Геровського і Валевського), а також і режисуру (Валевського), яка домоглася незвичайного досягнення, показавши на сцені “народ” як справжню сукупність живих постатей, що рухаються, кричать і галасують кожна посвоєму, вільно і *природно*, а не як колекцію дерев'яних ляльок» [1, с. 211];

«Якщо шановна дирекція і режисура українського театру вважали, що таким трактуванням цієї ролі вони заімпонують львівській публіці публіці, то дуже помилилися» [9, с. 230–231].

На рахунок режисури Франко цілком справедливо відносив і питання антрактів:

«Були недоліки в режисурі: з короткими картинами, ледве 10-хвилинними, чергувались довгі, 15–30-хвилинні антракти, надуживаючи терпінням публіки, яка задихалася в щільно заповненому — погано провітрюваному залі» [15, с. 94];

«Антракти були дещо довгі» [18, с. 251–252].

II.16.4. Дирекція

Невіддільно від режисури стояли питання оцінки праці дирекції театру:

«Якщо шановна дирекція і режисура українського театру вважали, що таким трактуванням цієї ролі вони заімпонують львівській публіці публіці, то дуже помилилися» [9, с. 230–231];

«Що спонукало “Руську бесіду” порадити дирекції ставити її на сцені — не знаємо. Артисти грали добре. Глядачів було дуже мало» [11, с. 109];

«Швидше всього перед нами повинно виникнути питання, що, власне, спонукало дирекцію її виставити, в той час як стільки інших шедеврів нової драматургії, таких як “Ворог народу” Ібсена, його “Гедда Габлер” і т. п., не кажучи вже про польські п'єси, не можуть дочекатися постановки. Бо щоб наша сцена належала до того картелю, який зараз існує у німців і має завдання просувати певні речі за допомогою різноманітної реклами, без уваги на їх вартість, цього, звичайно, ми припустити не можемо. Отже, залишається хіба одне припущення, що або

дирекція наосліп пішла на принаду цієї реклами, або хотіла зловити на неї публіку» [12, с. 204].

Однак не лише вироки дирекції виносить рецензент, інколи він робить і компліменти:

«Заслугує похвали дирекція за бажання познайомити нашу громадськість з творами російської літератури, які дають нам змогу пізнати російське суспільство. Однак слід побажати, щоб вона надалі підбирала речі глибші і більш солідні, наприклад, “Грозу” Островського або “Владу темряви” Л. Толстого» [22, с. 57].

У цей контекст цілком органічно вписуються не лише оцінки, а й поради рецензента:

«Драма Старицького “Не судилось” з усякого погляду заслуговувала б на те, щоб її перенести і на польську сцену» [23, с. 104];

«Слід побажати, щоб драматичний твір Ібсена довше затримався у нашому репертуарі; такі твори освітлюють духовну і моральну атмосферу» [2, с. 217].

II.16.5. *Акторське виконання*

Найбільшу увагу серед співавторів вистави Франко приділяє акторам. При цьому інколи звертає увагу на вдалу, чи не вдалу, з його точки зору, обсаду:

«Ми не вважаємо, що розподіл ролей був зразковим і не міг би бути ліпшим і що гра та інтерпретація залишили бажати кращого, — в цілому, однак, п'єса була поставлена добре і добре була прийнята публікою, зокрема молоддю» [2, с. 212].

Інструментарій для аналізу акторського виконання у Франка, як, утім, і загалом для тогочасного рецензента, а надто того, який друкується на сторінках щоденних видань, доволі бідний: подобалась — не подобалась, природні — неприродні, грали з піднесенням. Однак за обсягом саме акторському виконанню віддається найбільша (після викладу змісту п'єси) частина рецензії.

«*Гра аматорів подобалась*. Піднести належить особливо гру автора мелодрами (Добуша), п. В. (реєнтою), і гру панни К. (Касі). Стечинський віддавна тішився на руській сцені славою доброго артиста. Грі прочих аматорів також майже нічого закинути не можем» [8, с. 290];

«Роль Лени зі *справжньою майстерністю* виконала пані Стахович, особливо в другому, третьому і четвертому актах. Пан Збоїнський був добрим шляхтичем Збродовським і зумів своєю грою захопити глядачів, зокрема у сцені вигнання доньки з дому. Пан Висоцький і пані Вислобоцька були добірною парою слуг, симпатичну, але досить бліду роль Янка добре зіграв пан Воленський, а пан Геровський у ролі графа був на висоті від початку до кінця» [34, с. 227];

«Актори *грали добре*» [6, с. 229];

«Артисти *грали загалом добре*» [10, с. 108];

«Роль Микити грав пан Стечинський, на мій погляд, не дуже вдало: *надмірним акторським трагізмом неприродне в самому тексті зробив ще непри-*

роднішим. Інші головні ролі були виконані *бездоганно*» [6, с. 229];

«Гра артистів мала бути пристосованою до тексту, тобто повинна була бути наскрізь *неприродною*. Звичайні рухи тут підмінялися метушнею, крик підміняв мову. Натомість роль секретаря (колишнього єзуїта) була виконана паном Плошевським справді бридко. Людина зовсім зникла в цій ролі. Замість інтригана, чемного і пристойного, який приховує в серці брудні заміри, викликані злочинною любов'ю, ми бачимо якусь гутаперчеву карикатуру, якогось повзучого гада, вічно згорбленого і слинявого, у якого з першого вимовленого на сцені слова видно на чолі напис: я — злодій <...> Роль Олекси Довбуша зіграв пан Біберович. Ця роль дуже відповідала його натурі і талантові, отже, не дивно, що й артист відповідав задумові автора. Ефектну роль Цори пані Біберовичева виконувала з старанністю і талантом, гідним ліпшого використання» [9, с. 231];

«Не будемо переказувати змісту цієї веселої п'єски, зазначимо лише одне, що всі зайняті в ній актори *грали з піднесенням і гумором*. Особливо слід відзначити дуже добру гру панів Яновича і Криницького в ролях парубків, переодягнених у виборців і оточених євреями, що купують голоси, далі гру панів Осиповича і Плошевського в ролях євреїв, панів Парадюка і Клішевського в ролях виборчих агентів Гемби і Солонинки. Єдину другорядну жіночу роль єврейки в цій п'єсі також *вдало* зіграла пані Підвисоцька» [17, с. 232];

«Про гру артистів в цій п'єсі ми повинні також висловитися з повним визнанням. Особливо слід підкреслити гарний спів пані Клішевської, куплети якої викликали бурю оплесків» [17, с. 233];

«На жаль, на цей раз гра акторів мало кого задовольнила. З дервіша, який сумує за тихим життям, сповненим роздумів, п. Шоберт зробив якогось блазня, який мало що не перекидається на сцені, — постать абсолютно не властиву для сходу. Монастирського брата, який увесь вік провів у таборах, а на старість поселився у пустині, людину просту, але чемну і щиру, п. Висоцький показав таким, що впадає у дитячість, ледве-ледве не плаче. Невдало зіграв роль Саладина п. Геровський; складається враження, що замість енергійного героя, сповненого гордості і окрилених думок, перед нами постає жоноподібний султан сучасності. Пан Френкель хоч на цей раз добре зіграв патріарха, але був загримований дуже погано. Єрусалимський патріарх — адже це не кардинал Антонеллі. Гарні зразки того, як виглядали східні патріархи, режисюра могла б знайти на ставропігійській виставці, а не повинна була фантазувати. У грі п. Збоїнського (Натан), незважаючи на цілий ряд її позитивних рис, відчувалося (особливо на початку) якесь знеохочення; розповідь про три персні прозвучала якось мляво і не викликала відповідного ефекту. Натомість дуже добре виконали свої ролі артистки, а п. Волєнський зрозумів і виконав роль Темпларія справді чудово» [21, с. 272];

«Щодо гри акторів, то передусім варто відзначити гру пана Гембицького,

ветерана української сцени, який довгі роки був одним із стовпів трупи пана Бачинського, тепер же він перейшов до трупи пана Біберовича. Його гра в ролі старого шевця, батька Софії, заслуговує на повне схвалення і відзначається правдивістю і тим *художнім тактом*, який ніде не дозволив йому перегравати. Йому можна б закинути дещо *надмірну сентиментальність* під час розповіді про пригоди свого сирітського життя. Роль Гната зіграв, як звичайно, старанно пан Янович. Головні жіночі ролі, Софії і Барки, виконували пані Біберович і Осипович. Обидві ці досвідчені артистки зіграли свої ролі дуже гарно. Особливої відзнаки заслуговує гра пані Осиповичевої в останньому акті. Публіка також не поскупилася на оплески артистам. Тільки слід би побажати, щоб українська публіка частішим відвідуванням театру додала і акторам більше охоти і запалу» [31, с. 343];

«Вдячну роль Русакова пан Збоїнський зіграв майже бездоганно. Можливо, що сцену нездужання після повідомлення про втечу дочки (3-ій акт) варто було відіграти дещо старанніше, як і сцену освідчення Вихорева, особливо у кінцевому епізоді, де ображений Русаков, за словами самого автора, вкладеними в уста Вихорева, “заревів, як ведмідь”, — цей епізод вийшов у Збоїнського дещо слабо. Пан Квецінський у блідій (за винятком останньої сцени) ролі Бородкіна мав мало можливостей виявити свій талант. Ролі “панів” Вихорева і Боганьчевського не справляли особливих труднощів і були зіграні пп. Воленським і і Пясецьким цілком добре. Пані Стахович у ролі Євгенії, особливо в двох останніх актах, виявила всю силу свого таланту. Також прекрасною Ариною була пані Гостинська. Загалом вистава сподобалася, хоча й не викликала особливого захоплення з боку досить нечисленної публіки» [22, с. 57];

«Гра артистів і особливо артисток була загалом добра; гра Біберович (Катря), Осипович (мати Михайла) і Радкевич (покоївка Аннушка) заслуговує цілковитого схвалення. Також добре зіграла свою невеличку, але характерну роль Степаниди, старої зледашілої панської наложниці, пані Ольшанська. Чоловічі ролі виконували досвідчені артисти: п. п. Клішевський (Михайло), Янович (Дмитро), Гембицький (батько Михайла)» [23, с. 103–104];

«Головні ролі виконували артистки Біберович і Осипович, які зіграли їх з великим талантом і силою. Але не можна сказати цього про п. Гембицького, який грав роль героя драми, старого “Глитая”, чи людоджера. Надзвичайно важку роль святоші, який дере шкіру з людей, і підтопаного чоловіка, закоханого в молоду жінку, Г[ембицький] зрозумів і відтворив, на нашу думку, зовсім не так, як слід; із селянина зарозумілого, фальшиво-набожного, згідно з давніми театральними поняттями, він зробив “чорний характер”, якусь потвору, що викликає огиду, і зовсім нереальну з *психологічного боку*. Натомість Стечинський, як звичайно, блискуче зіграв свою епізодичну роль селянина Мартина Арандолі, який розпився і якого систематично обдирає сільський “людоджер”. Зображення п'яно-

го Мартина в першому акті, де через сумний образ приниженої і зневаженої людської істоти проглядає благородна, сильна, запорозька натура Мартина, ми повинні віднести до найблисучіших ролей Стечинського. Так само старанно продуманою була і гра пана Яновича. Заслужує на увагу також гра інших артистів і артисток в другорядних ролях» [5, с. 105];

«Артисти, якби вони хотіли серйозно зрозуміти своє завдання, повинні були б перебороти великі труднощі, оскільки ж влити будь-яке індивідуальне, цільне життя в ці постаті справді неможливо. Тому вони змушені були по можливості обмежитися правильним декламуванням своїх ролей. Чи не єдиний виняток — роль пані Біберович (дружина Ярополка); ця артистка силою свого таланту намагалася створити людську постать, складену з крові й кісток, а не з гучних фраз, що їй пощастило їй, особливо в кінцевих сценах. Про самого дебютанта п. Яворівського, після вчорашнього виступу ми повинні висловити якнайпохвальнішу думку. Хоч п. Яворівському трохи бракує відповідних фізичних даних, зокрема досить сильного голосу, проте у своїй грі він виявив стільки культури, темпераменту і сміливості, що йому можна пророкувати найкраще майбутнє, особливо в п'єсах з сучасного життя, Як в народних, так і салонних ролях. Інші артисти, наскільки на це дозволяла п'єса, загалом грали задовільно. В другій дії хор при повторенні прозвучав не блискуче» [33, с. 106];

«В обох виставах артисти *грали добре*: в “Пані мандаторі” слід відзначити гру пана Плошевського у головній ролі і пані Осипович в ролі його дружини. Глядачів на обох виставах було багато» [14, с. 107];

«За блискуче виконання цього дуже складного акту слід похвалити не тільки артистів (Хмелінського, Збоїнського, Геровського і Валевського), а також і режисуру (Валевського), яка домоглася незвичайного досягнення, показавши на сцені “народ” як справжню сукупність живих постатей, що рухаються, кричать і галасують кожна по-своєму, вільно і *природно*, а не як колекцію дерев'яних ляльок. Жіночі ролі, яких у п'єсі лише дві, бездоганно виконували Ціхоцька і Стахович» [1, с. 211];

«Щодо самої гри, то ми відзначили б хіба якісь дрібні недоробки. Перший акт пройшов трохи мляво і безбарвно. Симпатичну роль Петри, дочки доктора, Стахович інтерпретувала надто м'яко і сентиментально — вона вийшла більше полькою, ніж скандинавкою, як це уявляв Ібсен. Не можна не зауважити гри і п. Хмелінського в ролі доктора; так, в четвертому акті йому часом бракувало голосу, який би міг заглушити галас юрби. Однак при всьому тому Хмелінський створив у цій ролі постать жваву, повну темпераменту і сили. Дуже гарно зіграв роль Білінга п. Валевський» [2, с. 216–217];

«Прекрасно зіграв цю роль п. Керницький, кожна поява якого на сцені викликала гомеричний сміх слухачів. Так само і п. Підвисоцький у ролі Пеньонжки

уже своєю першою безкінечною і надзвичайно хаотичною розповіддю викликав тривалі вибухи веселості. Героєм вечора був п. Гембицький у ролі Борулі. Ця роль дуже динамічна, вона заповнює майже всі акти принаймні на три чверті. П[ан] Гембицький з *високою майстерністю* зумів від початку до кінця утримати знервований, гарячковий тон цієї ролі, вміло нагнітаючи його аж до *найвищого ступеня* в 4-й дії, щоб нарешті в 5-й дії появитися вже хворим, зламаним від пережитих розчарувань і поразок. Інші, менші ролі були зіграні також добре: виділити треба пп. Яновича в ролі парубка Миколи, Стечинського в ролі шляхтича Гервазія та Ольшанського в ролі чиновника Націєвського» [18, с. 251–252];

«Скажемо лише кілька слів про гру акторів. Особливо слід відзначити жіночі ролі, які становлять основу твору. Загавну роль зіграла пані Біберовичева, як завжди, дуже добре. На всебічне визнання заслугове також гра пані Керницької та Осиповичевої. Особливо перша у свою гру вносить стільки жвавості, щирості і справжнього натхнення, що вже тепер може бути зарахована до *найкращих артистичних сил* української сцени. Зате з жалем належить відзначити, що роль Шкандибенка, чоловіка Лимерівни, доручено п. Керницькому, талант якого, чудовий у ролях комедійних, зовсім недоречний у ролях серйозних, як трапилося цього разу. Тому й виходило, що в найбільш трагедійних моментах гра п. Керницького викликала гомеричний сміх, і це псувало враження від п'єси» [16, с. 253];

«Особливо слід відзначити гру п. Керницького, який з великим талантом створив невідомий у нас, але знаний на Україні тип копача, відставного підпоручика, звихненого на шуканні скарбів у старих могилах. Поваги заслугове п. Гембицький за виконання важкої ролі селянина Калитки, Янович за виконання ролі його сина, далі пп. Стечинський та Ольшанський за роль єврея. Добре зіграла роль дружини Калитки пані Осиповичева. Інша жіноча роль Мотрі, наймички Калиток, доручена панні Кравчуківні, але маленька та роль не дала можливості артистці показати себе» [28, с. 254–255];

«Було показано одноактовий твір Цеглинського “Тато на заручинах” — п'єсу надзвичайно слабку й карикатурну, яка до того ж не давала п. Стечинському змоги проявити себе як актора. Натомість спів п. Карпинського, тенора, який щойно вперше виступив перед львівською публікою, справива приємне враження. Карпинський має голос чистий, дзвінкий і дуже милий; техніки співу оцінювати я не буду. Він виступив два рази: раз проспівав арію з “Страшного двору” Моношкка, другий раз з панєю Клішевською виконав дует з опери Лисенка “Різдвяна ніч”. Після постановки п'єси від імені українських артистів п. Стечинського привітав п. Янович, вручивши йому гарний альбом з фотографіями акторів, а голова “Руської бесіди” д-р Савчак вручив йому від цього товариства срібний вінок. Виставу розпочав і закінчив хор “Бояна”, проспівавши на початку композицію Лисенка “Іван Гус”, а вкінці пісню Матюка “Під осінь”. Наскільки перша компо-

зиція прекрасна, настільки хор виконав її слабо, тобто правильно, але без натхнення і сили, якої вимагає виконання усіх композицій українського майстра. Композиція о. Матюка нагадує церковну пісню та й то в старому стилі, подібну до похоронної мелодії, без будь-якого національного характеру. Виконано її добре» [30, с. 256];

«Актори грали добре; хор так само виконав своє завдання в основному добре» [26, с. 257];

«Слід зауважити, — пісні були виконані не зовсім вдало. За винятком цього одного зауваження, актори зіграли свої ролі дуже добре. Особливо належить відзначити справді прекрасну гру п. Керницького в ролі свата, комічної постаті п'єси. П[ан] Керницький говорив мало, але кожна його поява на сцені, особливо його міміка, викликали в аудиторії вибухи сміху. Справжній артистичний динамізм і почуття міри, з яким він провів другу дію, заслуговують похвали. Добре виконала роль Катерини пані Осиповичева, роль дуже важку, в якій почуття, подібні до почуттів материнських, до останньої хвилини борються з почуттям іншої любові, що часом то вибухає майже несвідомо, то знову силоміць приглушується. Немало також пожвавив сцену п. Стечинський. В ролі дяка, який тимчасово заміщає вчителя. Роль «вихованця» грав п. Янович, роль Олени, вихованки Катерини, — пані Керницька. Обидві ці ролі були виконані добре. Слід відзначити також гру п. Ольшанського в ролі добродушного парубійка Семена, заїки, якого кохає Олена» [4, с. 258–259];

«Всю п'єсу рятують два чудові дуети між старим Ішзаком Іваном Карасем і його жінкою Одаркою (у I-му і 3-му актах), і саме ці партії, блискуче зіграні і виконані п. Концевичем і панною Фіцнер, були головною принадою першої вистави, що відбулася в четвер. Особливо п. Концевич був таким чудовим запорожцем, якого ми давно не бачили на українській сцені <...> З інших акторських сил, які в четвер вперше виступили перед публікою, заслуговує на увагу передусім тенор п. Ольховий, який володіє дійсно прекрасними голосовими даними, хоча й не має відповідної школи. Як актор, п. Ольховий — насправді є вільховим. Пані Лопатинська в ролі Оксани грала і співала досить пристойно. Взагалі, з погляду на рівень акторських сил, українська трупа виглядає непогано, але недостатньо щодо кількості, передусім не вистачає їй хору, який вчора представляли лише 3 чоловіки і стільки ж жінок (крім тих, що виконують головні ролі)» [13, с. 87];

«Вистава у четвер пройшла надзвичайно успішно. Особливо добрі були два сусіди — мельник Кукса (п. К. Підвисоцький) і коваль Дранко (Стечинський), а також п'яний прибузда Ничипір (п. Підвисоцький-молодший); чудово зіграні, ці персонажі насмішили аудиторію. Дуже добре зіграв також п. Янович роль мельникового наймита нібито ворога «бабського роду», тоді як п. Лопатинський у ролі ковалевого наймита якимось був не в своїй тарілці. Жіночі ролі, в цьому творі

досить бліді і невиразні, були віддані у руки панни Фіцнер і пані Підвисоцької» [27, с. 88];

«Гра артистів дуже добра, так що ця п'єса, незважаючи на досить слабку і нечітку композицію, справила дуже добре враження» [7, с. 90];

«Гра артистів не була блискучою, хоча й сама п'єса не давала можливості нікому з них відзначитися. Найкраще виконала свою роль пані Осиповичева як мати Катрі. Панна Фіцнерівна в ролі Катрі вперше дебютувала у великій ролі. Її дебют можна вважати вдалим; особливо в двох останніх картинах (в хаті чоловіка) її гра була справді мистецькою. Від імені групи поклонників її таланту і краси після третього акту студент Барвінський вручив їй два гарні букети, а публіка нагороджувала її гру рясними оплесками. Роль Марини, бліду й епізодичну, незважаючи на те що вона є немов пружиною всієї драми, зіграла також дуже добре пані Лопатинська. Нарешті, роль козака Коршуненка відтворив також гарно п. Янович, хоч, властиво, тільки дві останні картини дали йому поле для розвитку його драматичного хисту» [15, с. 94];

«З погляду на сценічну техніку, п'єса добра і дає нагоду артистам показати свою майстерність. Всі артисти грали злагоджено» [12, с. 207];

«В цілому “Шляхта ходячкова” виконана була добре, хоч і не з такою живістю та докладністю, як ми її бачили перший раз, два роки тому, коли в грі брали участь Гриневицький і Стефурак» [32, с. 192–193];

«Цей твір, старий, але завжди свіжий, виконано дуже гарно. Особливо слід відмітити гру Стечинського, Підвисоцького та Яновича і Осипович та Клішевської» [20, с. 194];

«Стечинський зіграв чудово і з великим тактом. Менш щасливим був Біберович в інтерпретації ролі Полуботка: він не зумів ніде загамувати лірично-риторичних поривів ані зрівноважити високого тону, що його ролі надавало певної *неприродності*. Також чудово зіграв Плошевський роль Петра Великого, хоча щодо самої характеристики, зрештою, надзвичайно вдалої, слід було побажати, щоб Петро був значно старшим. В п'єсі є всього три жіночих ролі, з яких найвидатнішу роль Марії, дочки Полуботка, із звичайним своїм талантом зіграла Біберович» [25, с. 195];

«Гра артистів була дуже добра. Особливо пані О. Підвисоцька збирала за служені оплески за блискуче виконання ролі спокусниці. Всупереч заголовкові, головною героїнею драми є не селянка Катерина, яка виступає тільки епізодично, а пані Варецька. Її роль виконала пані Осиповичева з великим тактом і без перегравання. З ролі Олекси, блідої і непослідовної, п. Янович не міг створити нічого виразного. Дуже добре зіграв п. Лопатинський не дуже вдячну роль Яші. Пан Підвисоцький і пані Стажинська дуже добре показали батьків Катерини, хоч автор невідомо для чого зробив їх більш комічними, ніж цього вимагає зовсім не комічна ситуація, в якій вони виступають у драмі» [19, с. 92].

Лише зрідка Франко висловлює якісь зауваження стосовно акторського виконання — головним чином, зауваження мовного характеру, що розкриває його передусім як знавця драматургії і любителя літературного театру:

«Слід, однак, закинути виконавцям неправильно в багатьох місцях акцентування українських слів, зовсім неправильну вимову російських слів, які трапляються в деяких ролях, і не зовсім вірно виконану кінцеву сцену драми» [23, с. 104];

«Подивляля ми поправність в виголошуванні руського слова» [8, с. 290].

На завершення рецензії Франко зазвичай робить загальний висновок, асоціюючи його з громадсько-політичними проблемами:

«Цій трагедії, яка, на наш погляд, надається для лялькового театру перед ярмарковою публікою, не місце на серйозній сцені» [9, с. 230-231];

«Як бачимо, у цій п'єсі автор подав ряд цікавих і оригінальних постатей, а українська трупа знайшла досить сил для того, щоб гарно, справді майстерно поставити цю п'єсу, яка напевно довгі роки буде окрасою репертуару української народної сцени» [4, с. 258–259];

«Взагалі були би ми винесли в представлення сього якнайлучше враження, коби... коби не одно лиш... Дохід з представлення був призначений на стипендію імені бл[аженної] п[ам'яті] Володимира Барвінського, — а на представленні, крім молодіжної академічної та гімназійної, бачили ми з ширшої інтелігенції нашої лиш дві чи три руські родини, двох чи трьох професорів вищих шкіл і кількох урядників, мимо того, що вже на кілька днів наперед звістило “Діло”, що представлення відбудеться, а великі плакати руські запрошували на представлення. З тої причини не можна і говорити о яким чистім доході на фонд стипендійний імені Вол. Барвінського. Але аматори зробили своє діло совісно, — честь їм за тоє!» [8, с. 290].

Висновки Франка стосовно виконавців ролей, за виїмком декількох окремих зауважень, мають зазвичай оціночно-компліментарний характер і не претендують ні на фіксацію особливостей виконання, ні на аналіз гри; головним критерієм, як і в аналізі інших складових, залишається подібність до життя або неправдоподібність.

II.17. Прогнози

Кінцівкою у Франка зазвичай є репліка про кількість глядачів («Глядачів на обох виставах було багато» [14, с. 107]), про гру акторів, про громадські справи або *прогнози і сподівання стосовно подальшої долі вистави у репертуарі театру*:

«Штука так зі взгляду на тенденцію, як і на прехорошу музику, котру доробив до неї наш звісний композитор Із. Воробкевич, повинна удержатися на сцені» [8, с. 290];

«Сподіваємось, що «Лена» довго триматиметься в нашому театральному репертуарі» [34, с. 227];

«Поминувши деякі похибки, котрі можна би легко справити, штука так зі взгляду на тенденцію, як і на прехорошу музику, котру доробив до неї наш звісний композитор Із. Воробкевич, повинна удержатися на сцені» [8, с. 290].

II.18. Анонси

Насамкінець декілька разів у Франка зустрічаємо анонси майбутніх вистав:

«Наступна вистава — у вівторок <...> під час антракту п. Борковський заспіває один український музичний твір» [18, с. 251–252];

«Поміж діями п. Мельницький виконає арії з “Страшного двору” і з “Гальки” Моношка, а п. Яричевський продекламує “Гамалію” Шевченка» [30, с. 256].

III. ІНСТРУМЕНТИ РОЗПРАВИ

Таким чином, у структурі класичної розправи ми бачимо набір повторюваних елементів:

1. Місце, час дії і виконавці
2. Драматичний твір у театральному контексті:
Вибір драматичного твору
Репутація автора і твору
Демонстративне ігнорування
А рго ро
3. Публіка та її поведінка
Компліменти публіці
Зауваження публіці
4. Зміст і структура драми
5. Критерії оцінки:
Техніка драми
Ідейність
Правдоподібність
Логіка і вмотивованість
6. Діагноз
Компоненти вистави:
Декорації, костюми, ефекти, танці
Музичне оформлення
Режисура
Дирекція
Акторське виконання
7. Прогнози

8. Анонси

Структура розправи Франка мало відрізняється від сучасної рецензії і може скластися враження, що впродовж століття зі значним гаком жанр, принаймні у своїй структурі, майже не зазнав змін.

Однак це враження помилкове, адже відмінності слід шукати в іншій площині — у матеріалах, з яких скроєно це вбрання, в інструментарії, що його використовує критик.

Вчитавшись у зміст оцінок, якими наповнена структура розправи, ми виявимо цілий ряд спільних ознак.

Передусім кидається в очі, що набір інструментів рецензента надзвичайно скромний; головним чином, це розмиті епігети, котрі демонструють радше якісь емоційні стани критика, аніж особливості побаченої ним вистави.

До таких інструментів відносяться постійні повторення і варіації декількох оцінок:

Гарно: гарна партія Запорозжця; гарна вистава; гарна гра акторів; гарна мова; гарна музика; гарна постановка; гарний альбом; гарний спів; гарні букети; гарні зразки; гарні костюми; гарні фрази; гарно виконано; гарно відтворив; гарно вмотивована поведінка; гарно задумані сцени; гарно зіграли; гарно поставити...

Добре: актори грали добре; артисти грали загалом добре; в обох виставах артисти грали добре; виконана була добре; виконано її добре; гра артистів була дуже добра; гра артистів дуже добра; гра артистів і особливо артисток була загалом добра; добре виконала роль; добре зіграв; добре зіграв; добре зіграла; добре зіграла роль; добре обдуманих щодо малюнку характерів; п'єса збудована добре; добре показали; добре справилася; доброго артиста; доброю грою; доброю грою артистів і доброю режисурою; добру гру; дуже добре зіграв; дуже добре зіграли; зіграні цілком добре; менші ролі були зіграні також добре; обидві ці ролі були виконані добре; п'єса була поставлена добре і добре була прийнята публікою; п'єса добра; п'єса добра; п'єса збудована добре; роль зіграла, як завжди, дуже добре...

Вдало: вдала вистава; вдала п'єса; вдала постать; вдалий вибір; вдалий твір... (загалом «вдало / невдало» зустрічається понад двадцять разів).

Очевидно, врізноманітнення цих оцінок слід розуміти як «відмінно», «добре» і «задовільно»?

Так само понад десятки разів повторюються варіації одиниць виміру: «психологічність», «правдоподібність / неправдоподібність», «природність / неприродність», «блискучий» і т. ін.

Інший інструмент оцінювання у Франка — розмова про високу літературну, драматичну й у широкому сенсі мистецьку вартість твору.

Мова рецензента — дуже добре зрозуміла, коли йдеться про громадські проблеми, загалом зрозуміла, коли йдеться про літературні чесноти або хиби драми, так само зрозуміла, коли він пише про поведінку публіки, репутацію драматурга, касовий успіх вистави і т. ін. Коли ж він переходить безпосередньо до обговорення вистави, його мова, звична до точності формулювань і пружних метафор, несподівано стандартизується, втрачає пластичність, а система оцінок так само несподівано стає спрощеною і шаблонною.

Чому це відбувається?

Можливо, через те, що, як писав М. Нечитайлюк у Передмові до збірника «Іван Франко про театр і драматургію», «всі статті Івана Франка про театр, які з 1883 р., після рецензії на драматичні твори Кропивницького, почали систематично з'являтися на сторінках українських і неукраїнських видань, *були спрямовані на боротьбу за реалізм і народність драматургії і театру*» [43, с. 8], отже, спрямовувалися проти «антиреалістичних» течій у мистецтві і, таким чином, ... були необ'єктивними?

Всупереч оголошеним принципам, «ідейність» домінувала у Франка над «естетичним», а саме «естетичне» інколи тяжіло до нормативності. На це звертав увагу ще Дмитро Чижевський, який писав: «На другому боці стоять в часи поромантичні прибічники соціально-політичного дослідження літературних творів. З українських дослідників дуже гостро поставив вимогу такої методи М. Драгоманов ще в 70-х рр. Завершенням дослідження літератури в цьому напрямі була відома “Історія української літератури” Сергія Єфремова. Після большевицької революції соціально-політичний підхід починає опановувати історію української літератури, все посилюючися після розгрому Української Академії Наук, а потім після другої світової війни. Старіші дослідники стояли майже виключно на засадах народництва, радянські — на засадах марксизму. Але спільне в них — шукання в творах старої й нової літератури рефлексів, відображення соціального та політичного життя в часи постання творів. Літературні твори часто розглядаються лише як джерело для пізнання соціальних та політичних умов їх часу. Правда, тоді, як народники приходили до своїх висновків унаслідок вільного дослідження, сучасні радянські дослідники стоять під тиском різних «директив», що часто вже наперед визначають ті висновки, до яких дослідники мусять прийти. Спільною рисою всіх дослідників соціально-політичного напрямку є оцінка літературних творів з погляду їх корисності для “народу”, “пролетаріату”, “революції” і т. д. Сама по собі така оцінка може і не шкодила б дослідженню пам'яток, але для дослідження здебільшого вибирають пам'ятки, що відрізняються “народолюбством” або подібними “позитивними” властивостями, а з другого боку оцінюють старі пам'ятки не з погляду їх доби, а з погляду сучасних дослідникам політичних програм, що робить суди

дослідників неісторичними та необ'єктивними. І дехто із згаданих вище представників філологічної школи не вберігся від поверхових судів соціально-політичного характеру (напр., Пипін, а іноді й Франко)» [56, с. 10–11]. До такої ж думки — про соціально-політичний характер праць Франка про театр схиляється й сучасна дослідниця: «Основна ідея, що пронизує всі театрознавчі й театральні-критичні праці І. Франка і яку він адресує читачам, — це національне самоусвідомлення (згідно з традиціями, які вже склалися в українській культурології)» [40, с. 264]. З іншого боку, важко не погодитися зі спостереженням Ростислава Пилипчука, який пише: «Якщо ж зважити ще й на те, що дослідження зв'язків І. Франка з театром зумовлене не тільки його драматургічною творчістю (що є предметом літературознавства, хоч і театрознавства теж), а й його не до кінця з'ясованою діяльністю як театрального критика та історика театру (що є предметом театрознавства), то подальше вивчення цієї теми справді залишається актуальним» [44, с. 3].

Можна припустити, що театрознавча складова посилилася б у незавершених працях Франка, в яких питанням форми він приділяє більше уваги, ніж в інших своїх дослідженнях, які сконцентровано переважно на драматургії. Однак це не більше, ніж припущення.

Звісно, можна поставитися до цього питання зневажливо: яке, мовляв, значення мають ті давні рецензії?

Насправді — мають, адже визначення «взірцевих» вистав у минулому — це ще й спосіб визначення пунктів, крізь які проліг маршрут. Адже від того, на які вершини ми спиратимемося у своїх уявленнях про шлях пройдений, залежать наші уявлення і про сьгоднішні творчі борсання.

Множинність варіантів у трактуванні подій (театральних, політичних, побутових), що розгортаються на наших очах, привчає до думки про неможливість однозначного трактування минулого, його величезних історичних періодів, особливо ж тоді, коли це пов'язано з таким ефемерним явищем, як театр (саме театр, а не «драматична література»).

Тому, здійснюючи вибір між категоричними висновками, концепціями, теоріями і обережними спостереженнями, мусимо віддавати перевагу останнім. Не вирок а лише анамнез і, можливо, обережний, зі знаком запитання у дужечках, первинний діагноз, для підтвердження якого не вистачає поки що результатів лабораторних досліджень. На підставі таких спостережень можна зробити якісь висновки, але поспішати з ними — не варто, адже теоретичні висновки, навіть найефектніші — це та частина дослідження, котра найшвидше застаріває. Гарне спостереження варте сотні ефектних концепцій.

Перехід у нову кімнату ставить перед подорожнім основне питання — питання, адекватне місцю і часові.

Для мистецтвознавства ХХ століття це основне питання було пов'язане із визначенням меж мистецтв, жанрових систем, естетичних категорій і т. ін.

Однак сьогодні ці проблеми ми вже, здається, подолали і перед нами по-стали інші: якими принципами і критеріями керуватися, здійснюючи польові дослідження українського театру.

І чи не змінилося функціональне призначення цих польових досліджень за час, який минув після написання Іваном Франком своєї останньої рецензії?

Посилання на рецензії І. Франка подаються за виданнями:

Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1980–1981. — Т. 26–29. Після назви рецензованого твору подається номер тома, в якому надруковано матеріал.

Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання. — К., 1957. Після назви рецензованого твору позначено як Зб[ірник].

1. «Ворог народу» Г. Ібсена // Kurjer Lwowski. — 19.12.1891. — Т. 28.
2. «Ворог народу» // Kurjer Lwowski. — 20.12.1891. — Т. 28.
3. «Гальшка Острозька» О. Огоновського // Prawda (Варшава). — 05.09.1887. — 36.
4. «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького та «Вихованець» М. Янчука // Kurjer Lwowski. — 02.04.1892. — Т. 28.
5. «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького // Kurjer Lwowski. — 25.11.1890. — Т. 28.
6. «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького // Kurjer Lwowski. — 09.10.1888. — Т. 27.
7. «Дай серцю волю...» М. Кропивницького і «Крути, та не перекручуй» Панаса Мирного // Kurjer Lwowski. — 01.11.1893. — Т. 29.
8. «Добуш» А. Ф. Стечинського // Діло (Львів). — 28.04.1883. — Т. 26.
9. «Довбуш» Ю. Федьковича // Kurjer Lwowski. — 11.10.1888. — Т. 27.
10. «Дочка Фабріція» Вільбранта // Kurjer Lwowski. — 04.12.1890. — Т. 28.
11. «З житейського моря» Г. Бораковського // Kurjer Lwowski. — 10.12.1890. — Т. 28.
12. «Загибель Содом» Г. Зудермана // Kurjer Lwowski. — 22.11.1891. — 36.
13. «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського // Kurjer Lwowski. — 21.10.1893 — Т. 29.
14. «Запорожець за Дунаєм», «Пан мандатор» // Kurjer Lwowski. — 02.12.1890. — Т. 28.
15. «Катря Чайківна» Н. Кибальчич // Kurjer Lwowski. — 07.12.1893. — Т. 29.
16. «Лимерівна» Панаса Мирного // Kurjer Lwowski. — 18.03.1892. — Т. 28.
17. «Лихий день» Г. Цеглинського і «Пошились у дурні» М. Кропивницького // Kurjer Lwowski. — 13.10.1888. — Т. 27.
18. «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого // Kurjer Lwowski. — 14.03.1892. — Т. 28.
19. «Мужичка» К. Писанецького // Kurjer Lwowski. — 01.12.1893. — Т. 29.
20. «Наталка Полтавка» І. Котляревського // Kurjer Lwowski. — 31.10.1888. — 36.
21. «Натан Мудрий» Г. Е. Лессінга // Kurjer Lwowski. — 24.03.1889. — Т. 27.
22. «Не в свої сани не садись» Островського // Kurjer Lwowski. — 13.11.1890. — Т. 28.
23. «Не судилось» М. Старицького // Kurjer Lwowski. — 18.11.1890. — Т. 28.

24. «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» В. Александрова — М. Старицького та «Чорноморці» Я. Кухаренка // Kurjer Lwowski. — 01.11.1893. — Т. 29.
25. «Павло Полуботок» І. Барвінського // Kurjer Lwowski. — 03.11.1888. — 36.
26. «Пилип Музика» М. Янчука // Kurjer Lwowski. — 29.03.1892. — Т. 28.
27. «Пошились в дурні» М. Кропивницького // Kurjer Lwowski. — 28.10.1893. — Т. 29.
28. «Пошились у дурні» М. Кропивницького і «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого // Kurjer Lwowski. — 21.03.1892. — Т. 28.
29. «Різдвяна ніч» М. Старицького — М. Лисенка // Kurjer Lwowski. — 18.12.1890. — Т. 28.
30. «Тато на заручинах» Г. Цеглинського // Kurjer Lwowski. — 25.03.1892. — Т. 28.
31. «Хто винен?» Карпенка-Карого (І. Тобілевича) // Kurjer Lwowski. — 09.11.1889. — Т. 27.
32. «Шляхта ходачкова» Г. Цеглинського // Kurjer Lwowski. — 16.10.1888. — 36.
33. «Ярополк» К. Устияновича // Kurjer Lwowski. — 29.11.1890. — Т. 28.
34. «Lena». Dramat w czterech actach Mariana Jasiołczyka // Kurjer Lwowski. — 04.10.1888. — Т. 27.
35. Булгарин Ф. «О цензуре в России и о книгопечатании вообще». Цит. за: Лемке Мих. Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. По подлинным делам Третьего отделения собств. Е. И. Величества канцелярии. — СПб., 1909.
36. Вороний М. Театр і драма. — К.: Волосожар, 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989.
37. Глібов А. О представлении «Наталки Полтавки», данном любителями 11 июня. — Черниговский листок. — 1863. — 18 черв. — № 7 // Глібов А. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2: Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії. Листи.
38. Греч Н. Чтения о русском языке. — СПб., 1840. — Ч. 2.
39. Котляревский И. Г-ну полтавскому полицмейстеру Ивану Ивановичу Манжосу от отставного майора Котляревского. Объявление // Котляревський І. Твори: У 2 т. — К., 1969. — Т. 2.
40. Красильникова О. Деякі аспекти дослідження історії українського театрознавства і театральної критики (від витоків — до рубежу XIX–XX століть) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2009. — Вип. 9.
41. Кропивницький М. А. Нашествіє варварів. Комедія у двох діях // Київська старовина. — 1994. — № 3.
42. Мафуса К. [О. Кониський]. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури. — Русалка. — Львів, 1866. — 7 лют. — Ч. 6 // Українська преса... — Т. 2.
43. Нечитайло М. Іван Франко про театр і драматургію // Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та словов'язання. — К., 1957. Після назви рецензованого твору позначено як Зб[ірник].
44. Пилипчук Р. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка // Вісник Львівського університету. Сер.: Мистецтвознавство. — Львів, 2006. — Вип. 6.
45. Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи // Новое литературное обозрение. Науч. прил. — М.; СПб., 2001. — Вып. XXVIII.

46. Русалка. — Львів, 1866. — 5 берез. — Ч. 10 // Русалка. — Львів, 1866. — 5 бе-рез. — Ч. 10 // Українська преса: У 2 т. / За ред. М. Ф. Нечитайюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
47. Словарик: Пояснення чужих та не дуже зрозумілих слів / Склад В. Доманицький. — К., 1906.
48. Слово редакції — Нива. — 1865. — Ч.1 // Українська преса: У 2 т. / За ред. М. Ф. Нечитайюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
49. *Старицький М. П.* Лист до І. Я. Франка. Серпень, 1902 // *Старицький М. П.* Твори: У 6 т. — К., 1989. — Т. 6.
50. *Старицький М. П.* Лист до І. Я. Франка. Початок червня, 1902 // *Старицький М. П.* Твори: У 6 т. — К., 1989. — Т. 6.
51. *Стешенко І.* Історія української драми. — Одбитка з журналу «Україна». — К., 1908. — Т.1.
52. *Стоколос Я.* Театральні замітки. — Українська хата. — 1911. — Кн. 11/12 // [М. Комаров]. До «Української драматургії». Збірка бібліографічного знадібку до історії української драми і театру за 1906–1912 рік / Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1912.
53. [Тит Гембицький]. Історія основана і розвою руско-народного театру в Галичині. Составлена одним із найстарших артистів рускої сцени. — Коломия, 1904.
54. *Франко І. Я.* Із секретів поетичної творчості. — Літературно-науковий вісник. — 1898. — Т. 1. — Кн. 1–6 // *Франко І. Я.* Збір. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899).
55. *Франко І. Я.* Лист до С. О. Єфремова. 19 лютого 1905 р. // *Франко І. Я.* Збір. тв.: У 50 т. — К., 1986. — Т. 50: Листи (1895–1916).
56. *Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. — Нью-Йорк, 1956.
57. *Черняев Н.* Двадцать четыре года из истории харьковского театра. — Южный край. — 1881. — 23, 25, 26, 28 авг. // *Черняев Н. И.* Из харьковской театральной старины: сб. ст. / Сост., вступ. ст. и прим. Ю. Ю. Поляковой; науч. ред. Р. Я. Пилипчук. — Х., 2010.

Анотація. У розвідці здійснено спробу проаналізувати рецензії Івана Франка, найавторитетнішого українського театального критика кінця XIX ст., з точки зору їхньої техніки (структури, інструментарію, функціональності). Ці рецензії видрукувано впродовж 1883–1893-х на сторінках українських і польських видань.

Ключові терміни: театральна рецензія (розправа), ідейність, правдоподібність, реалізм.

Аннотация. В исследовании предпринята попытка проанализировать рецензии Ивана Франко, самого авторитетного украинского театального критика конца XIX в., с точки зрения техники (структуры, инструментария, функциональности). Эти рецензии напечатаны на протяжении 1883–1893-х на страницах украинских и польских изданий.

Ключевые термины: театральная рецензия («розправа»), идейность, правдоподобие, реализм.

Abstract. The study tried to analyze the reviews by Ivan Franko, the most authoritative theatre critic of the end of the 19th century, in terms of technique (structure, tools, functionality). These reviews were published in 1883–1893 in Ukrainian and Polish periodicals.

Key-words: theatre review («розправа»), ideologic content, probability, realism.