

# Порівняльне літературознавство

Микола Кодак

## ІВАН ФРАНКО VERSUS ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР, АБО “І ЗОРЯ ДО ЗОРІ ПРОМОВЛЯ”

У статті розглядаються шекспірознавчі праці І. Франка як яскраві зразки тогочасного рівня теоретико-літературної думки. Особливість позиції Франка-критика – увага до психологічної майстерності митця в зображенні дійових осіб. Аналізуючи композицію драми, І. Франко виходить з ідеї цілісності твору.

*Ключові слова:* Відродження, будова драми, драматичний характер, мотивування, психологізм, трагедія.

*Mykola Kodak. Ivan Franko vs. William Shakespeare or „The Star Speaks to the Star”*

The paper explores I. Franko's works in the field of Shakespeare studies, treating them as striking examples of the then theory of literature. As a literary critic, Franko draws special attention to psychological mastery of the English author and analyses the composition of his dramas as a manifestation of the text's integrity.

*Key words:* Renaissance, structure of drama, dramatic character, motivation, psychologism, tragedy.

Український поет, прозаїк і драматург Іван Якович Франко різноманітно й багатобарвно вписаний у світову культуру. Особливо об'ємна дослідницька шекспіріана українського інтерпретатора драматургії великого англійського митця. Упродовж 1899-1902 рр. І. Франко написав десять студій, друкованих у ці ж роки як передмови до львівських видань перекладів Шекспіра українською, здійснених П. Кулішем. Вони присвячені таким творам (називаємо послідовно за датами опублікування): “Гамлет”, “Макбет”, “Коріолан”, “Приборкання непокірної” (у тексті – “Приборкана гоструха”), “Юлій Цезар”, “Ромео та Джульєтта”, “Багато галасу даремно”, “Антоній і Клеопатра”, “Король Лір” та “Міра за міру”.

Шекспірівські статті І. Франка мали цілком конкретні підстави для своєї появи. Будучи супроводом перекладів, вони створювалися й видавалися розрізнено, як моностудії окремих творів. Але кожне з цих досліджень побудоване в такий спосіб, що окремо розглянутий твір Шекспіра постає на тому місці, яке йому належить у цілому доробку драматурга. Скажімо, стаття про “Ромео і Джульєтту” хронологічно посідає у Франка шосту позицію, але вчений чітко характеризує цю трагедію, “як перший майстерний твір Шекспіра” [5, 146], 27-річного актора, драматурга і батька сімейства з трьома дітьми.

Статті І. Франка невеликі за обсягом, проте всі композиційно розчленовані. Не дотримуючись єдиного порядку та однотипності в заголовках розділів, автор дотримувався іншого – необхідності наукового висвітлення істотних аспектів твору і доробку драматурга. Практично постійні в його статтях розділи про “джерела” та “обробку”. Вже сучасний дослідник твердить: “Як показує історія шекспірознавства, у багатьох випадках глибокий та об'єктивний аналіз п'єс великого англійського драматурга неможливий без зіставлення

цих творів із джерелами, якими послуговувався Шекспір” [10, 218]. Визнаючи необхідність таких зіставлень, І. Франко з’ясовує генезу задуму, яка необхідним складником уходить до завдань теоретико-історичного осмислення кожного з досліджуваних творів.

Висвітлення джерел того чи того твору підпорядковане в І. Франка ширшим завданням, насамперед розкриттю “способу творення”. Уже в першій зі своїх шекспірівських студій – статті про “Гамлета” – дослідник виразно заявляє про це. У розділі “Шекспірове оброблення” він пише: “Постійна прикмета Шекспірової творчості там, де ми можемо сконтролювати його роботу з текстом його літературних джерел, є вірність, з якою він іде по стежці, втоптаній його попередниками. Він не силкується пов’язати до купи всі нитки, усунути всі неконсеквенції; раз лишає в акції люки, то знов забуває деталі, сказані в одному місці так, і показує їх у іншому місці інакше. Він концентрує свою увагу і силу свого генія звичайно на двох-трьох фігурах драми, лишаючи інші неначе в тіні, немов не оброблені як слід. Та зате в тих головних фігурах він ясніє безсмертним блиском, а рішучі сцени драми вмів обробити так майстерно, що власне на них видно найліпше, як безмірно вище зумів він піднятися понад своїх попередників” [6, 162].

Показ ідейно-естетичної відстані між мистецтвом Шекспіра і його попередників становить для І. Франка принципову наукову засаду. Сказавши в преамбулі статті про “Гамлета”: “...Ми подаємо тут те, що найпотрібніше для її розуміння і доброго оцінення” [6, 156], – Франко означив, що критерії добору матеріалу із праць дотеперішніх коментаторів лежать у розрізі історико-естетичних оцінок. З цього погляду показова – своєю діалектичною двоскладовістю – думка про “Ромео і Джульєтту”, трагедію, що, з одного боку, важлива “як документ англійського ренесансу, що коріниться в глибокій старовині”, а з другого – як твір, що “живе соками гуманістичної доби” [5, 146].

Отже, в естетиці драми І. Франко послуговується чітко означеним і послідовно дотримуваним принципом історизму, який має для нього силу критерію “зрозуміння і... оцінення” творів і творчості не в якихось окремих випадках (скажімо, при розгляді зразків історичної тематики), а в щонайширшому застосуванні.

Ідея історизму як принцип і критерій для І. Франка – не умоглядний абстракт, а практична опора для мислення. Наскільки це саме так, засвідчують зосередження дослідника на тих аспектах творів, котрі він, розглядаючи їх в окремих розділах, характеризує як “особисті ремінісценції”, “автобіографічні натяки”, “сучасні мотиви”.

Увага до відповідних аспектів показова подвійно. По-перше, принцип історизму тим самим поширюється й на сучасність (у цьому випадку – на добу Шекспіра, його, так би мовити, сьогодення). І це означає, що сучасність мислиться як момент плину історії, котрий підлягає розгляду в історичній перспективі й оцінці з погляду такої перспективи. А по-друге, історизм – як принцип і критерій – конкретизується у творчо-психологічному вимірі, захоплюючи особистість автора, чия пафосність формується не єдиним намаганням “переписати” відому фабулу краще від попередників, а ще й (і чи не в першу чергу) “сучасними мотивами” в актуальній для драматурга дійсності, мотивами, які можуть містити й дещо досить особисте, глибоко пережите і значуще для літератора.

Непоодинокі вирізнення цих аспектів для спеціального розгляду не завжди композиційно оформлені. Приміром, у статті про “Гамлета” вони розглядаються в розділі “Шекспірове оброблення”. Натомість у статтях про “Коріолана” та “Антонія і Клеопатру” окремими розділками подано “особисті ремінісценції”,

про “Приборкання непокірної” – “автобіографічні натяки”, про “Юлія Цезаря” – “сучасні мотиви”. Та незалежно від оформленості, регулярність звернення Франка до таких аспектів практично завжди систематична.

Маємо підстави вважати, що у своїх шекспірівських студіях І. Франко закріпив – цього разу на матеріалі класичної драматургії – досягнутий і неодноразово продемонстрований нам сучасний рівень теоретичного мислення, яке характеризується в нього предметною повномірністю, системно всебічним охопленням об’єкта дослідницької уваги. Як у жодного з тодішніх критиків, у Франка виявляється послідовний інтерес до особистості автора. До того ж інтерес цей, як нині вже добре відомо, супроводжується виробленням відповідного підходу з методичним застосуванням здобутків психології.

Важливо, що статтю про “Гамлета” І. Франко писав якраз після закінчення праці над трактатом “Із секретів поетичної творчості” (1898-1899). Зміст і дух цього трактату становить органічний теоретико-методологічний контекст як для великої монографічної статті про Лесю Українку (1898), так і для статті про “Гамлета” й усього циклу статей про Шекспіра.

Серед множини “сучасних мотивів”, які критик установлював у наступних студіях як чинники задумів і елементів змісту, при розгляді “Гамлета” він зауважив надзвичайно високу концентрацію тих, що були безпосередньо дотичними до особистості автора. “Гамлет є найбільш суб’єктивна фігура з усіх, які сотворив Шекспір”. “...Ще 1585 р. вмер його одинокий син Гамлет; пам’ять про нього могла зробити у поета бажання не тільки обробити стару трагедію про Гамлета, але надто надихати її героя всім найкращим і найглибшим, що жило в його власній душі. В вересні 1601 р. вмер Шекспірів батько Джон, і ся смерть мусила знов у душі поета розбудити спомини молодих літ і пам’ять про сина. Та не бракло і інших сучасних фактів, що саяк чи так нагадували епізоди Гамлетової історії і мусили причинятися до витворення в душі поета того ліричного, меланхолійного настрою, яким надихана його трагедія. При кінці 1601 р. зворушила його ще одна трагічна подія: невдалий бунт лорда Ессекса і Шекспірівського опікуна та приятеля лорда Соутемптона проти королеви Єлизавети. Ессекса покарано смертю. Соутемптон був засуджений на досмертню тюрму. Оба лорди були близькі свояки, а Соутемптон щиро опікувався Шекспіром; тож не диво, що наглий упадок тих могутніх мужів і цілої їх партії пригнобив його. В тім самім часі зазнав він ще одної прикрості – зради і ганебного кінця улюбленої ним жінки, про котру говорять його сонети, писані в р. 1600-1601. Сей болющий досвід звучить у терпких словах Гамлета про жіноцтво і в його розмові з Офелією” [6, 162 – 163]. Автор наводить ще й низку фактів, які асоціюються з фабулою твору, перегукуючись із канвою давніх історій, але, залягаючи вже в сучасності, “були відомі Шекспірові і могли мати вплив на концепцію його драми” [6, 163], даючи матеріал для колізій і прототипів.

Якщо поглянути на статтю І. Франка крізь призму співвідношення драматургії з дійсністю, то стає очевидним, що визнання глибинного зв’язку твору із житейською конкретикою для українського дослідника незаперечне. Хоч які занурені у старовині фабульні першовзірці “Гамлета”, порівняно з ними давні й сьогоденні факти поважні для висновку: “Одним словом, Гамлет є чим собі хочете, але не історичною трагедією з данської минувшини” [6, 164]. Франкові йдеться не так про тривіальну “сучасність” твору Шекспіра (в розумінні його актуальності для доби автора), як про вагомність і для людей пізніших епох.

У цьому зв’язку набувають непересічного значення теоретичні інновації дослідника. Виступаючи у прикладному, інтерпретаційному жанрі монографічних статей про окремі твори, він методично проводить єдині принципи і підходи,

позиціонується безсумнівним теоретиком драми, до того ж – теоретиком сучасним. І те, у чому нинішній рівень його теоретичної думки бачиться найвиразніше, – це творчо-психологічний підхід. Інтерес до міри і способів особистісного забезпечення твору у статтях І. Франка-критика реалізується, певна річ, високоефективно насамперед тому, що цей інтерес у нього розвинений і теоретично оснащений незрівнянно краще, ніж у багатьох і багатьох його сучасників у літературі, критиці і драматургії. Але було би помилкою розглядати критичний хист і теоретичне оснащення як щось суто індивідуальне, Франкове, винятково особисте. Цей хист і теоретико-методологічний рівень, зокрема – у розрізі психологічному, постав на історично досягнутих здобутках науки та літературної критики.

Вирізняється своєю теоретико-методологічною інноваційністю інтерес І. Франка до особистості автора як творчого джерела, отже – інтерес творчо-психологічний. “До всіх тих фактів, натяків, ремінісценцій, – говорить український дослідник, – треба було ще чогось – найважливішого, щоб із них міг повстати “Гамлет” – треба було портрета власної душі поетової, портрета геніальної людини, що, вдаючи безумного, під маскою безумства тим яркіше виявляє свою геніальність (...). Коло 1601 р. Шекспір справді був у такій настрої, який потрясає нашу душу в його “Гамлеті”, – наголошує критик і ще раз – тепер уже сумарно – нагадає більшість із детальніше викладених вище фактів, щоб підготувати вузлове запитання й аргументоване його висвітлення: – ... А надто яке ж було його особисте положення? Він чув у собі силу і здібність, чув той огонь геніальної натури, що повинен палати на вершинах людськості, а тим часом він був актором, становище в тих часах рівнозначне з цирковим клоуном. І коли досі гіркість свого становища осолоджували йому особисті зносини з такими освіченими і високопоставленими людьми, як лорд Соутемптон, лорд Пемброк і його улюблена Мері Фіттон, то тепер усе те нараз порвалося. В першій хвилі він не знаходив слів, плакав, упокорявся (в сонетах), але швидко він почув свою силу, його біль вибухнув гіркою іронією, і устами Гамлета він висловив свої власні досвіди та розчарування” [6, 164 – 165]. Тим, що, за висловом І. Франка, “в фігурі данського королевича можна бачити найкращий поетичний візерунок душі самого поета”, трагедія про Гамлета вирізняється в доробку Шекспіра. Проте зв'язок із сучасністю та розмаїті “особисті ремінісценції” й у всіх інших творах правлять для теоретика за істотний і постійно враховуваний ним чинник творчої концепції драматурга.

Уже в “Естетичі” Гегеля драма осмислена як синтетичний рід літератури. У шекспірівських студіях українського дослідника проникливо відстежено й розкрито основний канал, через який у структуру драматичного входить ліричний струмінь. Драматург, як це впливає із Франкових студій, не менше від лірика може (і мусить) бути зворушений, пафосно піднесений, захоплений ідеєю свого твору. Глибина того захоплення, суб'єктивна значущість зображуваних подій і постатей, щирість пафосу й зумовлюють єдиний ідейно-емоційний тон (у “Гамлеті” – “ліричний, меланхолійний настрій”), який оповиває весь твір, особливо зосереджуючись в ідейно-емоційно найближчій авторові п'єси постаті.

Значний здобуток І. Франка пов'язаний із характерологією дійових осіб, психологічним аспектом драматичного мистецтва. Набувши засвідченого в поезії, прозі й драматургії досвіду письменника-психолога, український митець практично знався на дотичній до цього аспекту творчій проблематиці. Він отримав змогу найсистематичніше зосередитися на ній, працюючи над шекспірівським циклом статей. Ні в попередній, ні в сучасній Франкові літературній чи театральній критиці українська теоретико-естетична думка не сягала такого рівня, який продемонстровано цим циклом праць Франка.

Ще Пушкін у відомих нотатках зауважив два типи драматичних характерів: осіб однієї пристрасності (як Мольєрів Скупий) і по-реалістичному багатоскладових. Студіюючи Шекспіра, І. Франко показав, що в цього видатного митця англійського Відродження розкриваються обидва різновиди дійових осіб.

“Коли в інших своїх великих трагедіях, – пише він у статті про “Антонія і Клеопатру”, – Шекспір малював поперед усього душу мужчин (Отелло, Лір, Гамлет, Брут, Макбет і т.ін.), тут на першому плані стоїть жінка. Та й яка жінка! Шекспір і перед тим малював жінок, але всі ті малюнки, хоч довершені рукою незрівнянного майстра, були обмежені, немов профілі.

Показували нам якусь одну пристрасність, одну прикмету жіночого характеру і в різних ситуаціях, показували жінок одноцільних у доброму чи злому, жінок, так сказати, бачених і обсервованих оком мужчини, збоку. В Клеопатрі дав нам Шекспір малюнок жінки з безмірно скомплікованою психікою, показав її в найрізніших моментах, навіть у найінтимніших, у повнім психологічнім негліже. При тім Клеопатра не молода, наївна дівчина, як Джульєтта, що безоглядно віддається одному своєму чуттю, не ангельська, строга невинність, як Корнелія, не Фурія в жіночій подобі, як леді Макбет, не безсердечна злочинниця, як Гонеріль, не гіпокритка, як Гамлетова мати, не вірна і при тім геройська жона, як Порція, ані не чула та лагідна, як Дездемона. В ній змішані всі елементи жіночої вдачі в дивну, оригінальну цілість. Легкомисна і малодушна, або й зовсім глупа в ділах, до яких треба мужчин, вона виявляє безмірне душевне багатство, різноманітність і попросту геніальність у ділах жіночих, навіть у тій спеціальній “жіночій логіці”, що в очах мужчини являється повною нелогічністю, а для жінки така натуральна, як намисто, зложене з блискучих перлин, насиляних на коніпну нитку. Щоб змалювати таку жінку у весь ріст і не випасти ніде з ролі, не попасти в пересаду, в карикатуру, змалювати її правдивою, а при тім з любов'ю, без песимізму, здобути і вдержати для неї нашу симпатію і навіть подив, не замазуючи при тім її хиб і її повної неморальності, на се треба було незвичайної геніальності, се могло вдатися тільки одному Шекспірові, та й йому тільки раз, у виїмково щасливій хвилі” [2, 163 – 164].

Двома моментами (щільно пов'язаними між собою) наведене судження І. Франка прикметне не тільки для шекспірознавства, а й для теорії драми (і ширше – літератури). У межах історії письменства воно помітно розхитує постійні твердження про ледь не суцільний (хоч і з ніби вибачливо-застережливим означенням “ренесансний”) реалізм англійського драматурга. Розхитує – вказівкою на винятковість такого випуклого, справді реалістичного характеру в цілій творчості Шекспіра.

Другий момент пов'язаний із застосуванням до характеру Клеопатри категорії “різноманітність”. Вище вже було показано, що у Франка поняття “різноманітності” рівнозначне реалістичності образу. Таким воно постає й в усьому циклі шекспірівських студій. І це тим показовіше, що український дослідник упродовж усіх десяти праць практично не вдається до понять “реалізм” та “романтизм”; відповідно, він щасливо уникає гріха модернізації, того самого “презентизму”, “осучаснення”, яке заповонило пізніше літературознавство й зокрема шекспірознавчі студії.

Теоретична коректність, наукова точність І. Франка надто значуща, оскільки й без застосування категорій “романтизм” і “реалізм” він зумів показати обидва способи характеристики, так би мовити, у паростку, розгледівши їх задовго до історично розвинених форм. При цьому істотно, що, продемонструвавши захоплення геніальністю Шекспіра, проявленою у створенні характеру “різноманітного”, критик не збивається на осуд таланту в тих випадках, коли

драматург малює характери “одноцільні”, показуючи “якусь одну пристрасть” дійової особи.

То полемізуючи, то уточнюючи, а то й погоджуючись зі своїми попередниками в шекспірознавстві, І. Франко неухильно керується критерієм відповідності способу характеристики природи характеру до задуму драматурга.

Звідси походить не менше, аніж “різномірним” характером Клеопатри, дослідникове захоплення й такими “ідеальними” типами, як Ромео і Джульєтта. “Ані одної моральної тіні він, – говорить критик про Шекспіра, – не лишив на тих молодятах” [5, 151]. Франко не висловлює якихось принципових закидів письменникові й у складніших випадках. Він визначає право драматурга прибільшувати чи применшувати певні риси антиподів Цезаря і Брута (у трагедії “Юлій Цезар”) супроти характерів, засвідчених істориками. “Можемо сказати сміло, що се навмисно зменшена і скарікатурована копія Плутархового Цезаря, а ледве тинь дійсного, історичного. Але говорити при тім, як се чинить Брандес (...) про нездібність Шекспірову розуміти Цезарів геній нема ніякої підстави. В інших своїх драмах згадує Шекспір не раз про Цезаря з великим ентузіазмом (...) і велить нам догадуватись, що він дуже добре розумів його велич. Коли ж тут він змалював його таким малим, то се, очевидно, не був брак зрозуміння, але його намір і той песимістичний настрій, у якому постала трагедія” [9, 205]. Зауважуючи, що Шекспір – після того, як “сам Плутарх, керуючись республіканськими симпатіями, підкресив Брута супроти його історичного оригіналу”, – “додав йому ще більше симпатичних рис”, Франко доходить висновку, “що й тут рукою Шекспіра кермувала не жодна республікансько-демократична тенденція, а виразне бажання – перенести на Брута симпатичні риси нещасного графа Ессекса”; унаслідок цього драматург “дав образ мало відповідний тому, що знайшов у своїм первовзорі, та зате тим більш інтересний як пам’ятка власного настрою і його поглядів на своє окруження” [9, 205]. Загалом скрізь, де тільки наявні відповідні джерела, І. Франко порівнює Шекспірові “обробки” (чи “переробки”) із Плутарховими біографіями для з’ясування здобутих драматургом характерологічних результатів. Він зауважує, що митець “підчорнив фігуру Макбета ще й супроти хроніста”, а леді Макбет зробив узагалі “злим демоном”. І таких прикладів у студіях доволі багато.

Посутнім для розвитку теорії драми в українській літературно-естетичній думці кінця XIX – початку XX ст. внеском, зробленим у цих статтях І. Франка, слід уважати констатацію й аргументований показ історичного поступу у психологізмі драматургічного мистецтва. Зокрема, розглядаючи “фігуру леді Макбет”, в обрисованні якої Шекспір поробив “найважливі зміни” порівняно із хронікальними джерелами, І. Франко зазначає: “Взірців для сеї фігури з її психологією треба шукати не в хроніках, а в старинній греко-римській трагедії” [7, 187]. Він волів би зробити зіставлення Шекспірового “Макбета”, де виведено цю постать, із найвищим взірцем грецької драматургії, де маємо аналогічну фігуру, – “Медесю” Еврипіда. Але мусив обмежитися латинською “Медесю” Сенеки, хоча слабшою, зате відомою Шекспірові (що посвідчено ремінісценціями в “Гамлеті”).

Сконстатувавши чималу подібність оглянутих постатей, дослідник доходить висновку, що “Шекспірова психологія без порівняння глибока. Бо коли старинні трагіки розв’язку трагічного вузла Медеї переносили в надлюдський світ духів і чарів (...), то Шекспір переніс її в нутро своєї героїні” [7, 188]. У цьому місці (можемо зауважити додатково) Франко демонструє проникливість рівня й типу психоаналітика: “Леді Макбет, котрої сумління за дня спить, пригноблене її сильною волею, ходить у сні і терпить подвійну муку; її сильна воля кінце-кінців доводить її тільки до того, що вона вішається” [7, 188]. Зрозуміло, що

Франкова проникливість не скасовує Шекспірової, але тут для нас важливе теоретичне осмислення мистецьких здобутків. А воно не поступається й геть пізнішим спробам психоаналітичних інтерпретацій якщо не власне цієї фігури, то драматургії загалом.

Спостереження й висновки І. Франка щодо психологічної майстерності Шекспіра часто стосуються аспекту “мотивування”. Першим серед “принципів, характерних для його розуміння штуки і драматичної техніки”, в аналізі “Приборканой гострухи” зазначено саме мотиваційний момент. У переробці досить поширеної фабули Шекспір “вносить усюди лагідніші обичаї, добірніший вислів, а зате поглиблює психологію осіб, відкидає надто грубі і незугарні інтриги, мотивуючи поступки людей їх характером, привычками та інтересами” [8, 174–175]. Показово, що в розрізі проблеми “мотивування” І. Франко виявляє гідну подиву критичність і малопоступливість (чого не спостерігаємо в нього, як ми бачили, при змінах характеристик на тлі історичних джерел). У тій самій комедії англійський драматург, за словами Франка, “значно злагодив драстичні сцени між Катериною і Петручієм, хоча полишив багато мотивів старої комедії, так що події декуди являються немотивованими або слабо мотивованими” [8, 175]. Тут же висловлено ще один закид: “У Шекспіра Петручію виступає в ролі жениха почасти за намовою Гортензія, а головно з власної волі, бажаючи здобути її значне віно. Не можна сказати, що се мотивування було надто щасливе, тим більше, що закінчення комедії, основна згідність характерів Петручія і Катерини, могли б були піддати авторові інше, далеко глибше і краще мотивування” [8, 175]. Значно поступливіший Франко там і тоді, коли йдеться не про власне шекспірівські, а про запозичені драматургом форми, епізоди, вчинки, узяті, як у “Королеві Лірі”, “живцем із хроніки”: “Неправдоподібне прийняв як дане, не заходячись мотивувати його, – констатує критик стосовно Лірового безглузлого поділу свого царства, трактуючи це очевидне безглуздя як художню умовність. – Шекспір бачить несутразаність свого вчинку, але приймає його, бо так хоче давня казка” [4, 204]. Тут йдеться не про власне психологічну, а радше про жанрову мотивацію, до того ж – експозиційну, а не посталу в ході сюжетної дії, з колізії вибору, з уже заявленого й проявленого характеру, логіки якого слід дотримуватися, хоч би це була й “жіноча логіка”, як у характері Клеопатри. Зрештою, в останньому згаданому характері Франко якраз бачить високе мистецтво Шекспіра, котре навіть “хиткість” героїні дозволило подати переконливо – “мотивуючи її не низькими, підлими забаганками, а жіночою слабкістю...” [2, 164]. “Вона, “гадючка з-над старого Нілу”... поступає так, як велить їй вроджена вдача” [2, 165], – і ця вірність природі бачиться Франкові чи не найпереконливішим свідченням психологічної правди характерів у драмі.

Отже, психологічно правдиве “мотивування” художніх характерів можемо розглядати як іще один із критеріїв оцінки творів драматургії, вироблених І. Франком у теорії (і для теорії і практики) аналітично, до того ж – при студіюванні щонайвищих взірців цього мистецтва й зі щонайсучаснішим естетико-психологічним оснащенням автора-теоретика.

Постійним предметом уваги українського критика при звертаннях до драматургії був сюжетно-композиційний аспект п’єси. Поняття “будова драми”, “будова комедії” винесені в його монографічних студіях творів Шекспіра “Юлій Цезар” та “Багато галасу даремно” в назви розділів. Та й поза цим питання архітектоніки розглядаються автором статей як істотні для художнього ефекту. За критерій високої оцінки “будівничого” мистецтва драматурга Франкові править подоба “одноцільності” того чи того твору.

На відміну від структурально-дидактичного сонета про сонет (“Голубчики українські поети!”), у літературній спадщині І. Франка ми не знайдемо спеціально

викладеної статичної моделі драматичного твору з тими, нині усталеними (хоч і постійно порушуваними), елементами сюжетики (експозиція, зав'язка, розвиток подій, ретардація, апогей, розв'язка, композиційне обрамлення) та приписами щодо їхнього порядку, застереженнями щодо міри обов'язковості тощо.

Діючи переважно як критик, І. Франко надавав перевагу індукції над побудовами за дедуктивним принципом, формулюючи міркування у прикладному, інтерпретаційно-роз'яснювальному режимі, його словами кажучи – “задля розуміння і відповідного оцінення”. Погляд на будову твору і її оцінка виводяться тут щоразу з драматургічної конкретики явища, оригінальність якого править за основу суджень і висновків.

Приміром, у студії про “Антонія і Клеопатру” розділові “Будова драми” передуює розділ “Героїня драми”, оскільки український дослідник, поділяючи (хоч і не беззастережно) захоплення інших авторів, зокрема англійця Артура Саймонса, постаттю Клеопатри, убачає в ній і найбільшу удачу драматурга, і змістовий епіцентр п'єси. Тому в першому абзаці “Будови...” фактично з'ясовується композиційна залежність твору від цієї героїні: “Відповідно до сеї центральної постаті змальовані й інші і збудовано цілу драму...” [2, 165]. Осмислення структури через співвідношення дійових осіб, урахування залежностей між характерами продукує пізнавальний ефект: з'ясовується, що назва твору іменами двох героїв іще не означає їхньої рівноцінності та композиційно-змістової рівноваги при їх сценічно-драматургічному висвітленні.

Натомість інший твір Шекспіра, трагедія “Юлій Цезар”, за своєю назвою приховує протилежний ефект, до відчуття й осмислення якого веде розгляд співвідношень між постатями головного героя та інших персонажів, розгляд, із котрого випливає, що авторські симпатії віддані Брутові, а з ними – і композиційно-характерологічний паритет обох (а не одного тільки Цезаря) осіб. Зіткнулися монархізм і республіканство – “ гине Цезар від мечів змовників, але гине й Брут разом зі своїми прихильниками (...), гине як герой, пізнавши, що через помилку вважав увесь свій час і своє оточення геройським. Умирає для чесності, живши для злочину – так само, як, по Шекспіровій думці, вмер граф Ессекс. Із сього погляду ми мусимо Шекспірову трагедію “Юлій Цезар” уважати поетичним монументом, здвигненим на могилі нещасного англійського магната. Дивлячись на неї з свого погляду, ми зрозуміємо найкраще її архітектуру і ті зміни, які поробив Шекспір у своїм матеріалі, вжитім для сеї будови, прикроюючи його для своїх цілей” [9, 204]. Тож і композиція “Юлія Цезаря” розглядається не виокремлено, а в розділі “Сучасні мотиви”, оскільки в цій трагедії вона помітно підпорядкована отим “сучасним мотивам”, “своїм цілям” автора, який затіяв спорудити – й спорудив! – монумент своєму сучасникові.

У трагедії “Антоній і Клеопатра” для спеціального зосередження на будові драми існує особлива підстава. І. Франко виразно окреслив її наприкінці розділу: “Жодна інша Шекспірова, та й загалом жодна інша драма не обіймає такого широкого терену, як “Антоній і Клеопатра”. Рим, Мізенум, Олександрія, Афіни, Сирія – ціла східна половина Середземного моря і суміжних з ним країн – оце сцена сеї колосальної драми. Відповідно до сього й будова її вийшла не така одноцільна й щільно споєна, як у інших трагедіях, де дія розвивається в рамках одної сім'ї, одного краю, як ось у “Отелло”, “Гамлеті”, “Макбеті” або “Лірі”. Се й природно. Не фамільна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації була темою сеї драми. Робити Шекспірові закид із такої будови, значить не розуміти його інтенцій. Радше дивуватись треба, як він здужав у таких будь-що-будь обмежених рамках розвернути перед нами таку величезну і багату змістом та постатями картину” [2, 167].



Отже, цілісність (“одноцільність”) будови твору бачиться І. Франкові узалеженою від розмаїтих чинників. Серед указаних у розглянутих студіях найвагомішими є залежності архітектури твору від співвідношень характерів – тих, що опиняються в ролі “центральної постаті”, з тими, що виводяться “для відповідного відтінення”; тих, що презентують канонізовані історичними свідченнями та коронами постаті, з тими, що насправді імпонують авторові й – прямо чи опосередковано – підносяться ним з огляду на його наміри й надзавдання.

Інші чинники будови твору зосереджені в особливостях явища, яке Франко називає “темою”, окреслюючи її різновиди: “фамілійна катастрофа” і “катастрофа цілого світу” (“державного устрою”, “цивілізації”), з чого видно, що під “темою” мислиться масштабність події (в “Отелло”, “Гамлеті”, “Макбеті”, “Лірі”, – зазначає критик, – “дія розвивається в рамках одної сім’ї, одного краю” [2, 167]). Геополітичний обшир “сцени сеї колосальної драми” ускладнив досягнення ефекту “одноцільної” будови в “Антонії і Клеопатрі”, і хоч критик не робить із цього підстави для закиду драматургові, проте вказує на складність сценічного її втілення: “Можна подумати, що широта малюнка і не досить сконцентрована будова драми робили неможливим осягнення такого ефекту на сцені, яким осягали інші, в тісніших рамках замкнені Шекспірові драми”. Якщо звести воєдино “різномірність” характеру Клеопатри й решти персонажів трагедії з різномірністю перелічених Франком середземноморських регіонів, утягнених у “сцену” твору Шекспіра, то можна дійти висновку, що перемноженням тих “різномірностей” Франко означив теоретично суть і масштаби практичної проблеми для реалістичного типу драматургії. При погляді на драматичні твори романтика, як зазначає І. Франко у статті про “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера, “бачимо у всіх них одну основну струю...” [1, 119]. Як основа будови, “одна струя” – то цілковита протилежність “різномірності”, встановленої Франком у вершинних злетах генія Шекспіра в напрямі, який асоціювався в українського письменника з реалістичним типом мислення.

Така основа супроводжується своїми проблемами, але ніколи не тією, що виникає при будованні “одноцільності” з “різномірних” складників. Це проблема власне реалістична, добре відома Франкові як автору не тільки різнохарактерної прози, а й драми “Украдене щастя”.

Твори комедійного жанру розглядаються у двох студіях із шекспірівського циклу. Спеціально на будові твору І. Франко зупиняється у статті про комедію “Багато галасу даремно”, де цьому питанню відведено окремий розділ. У “Приборканні непокірної” критик зауважив сюжетну паралель до історії Катерини і Петручіо, завдяки якій виведено “ряд образків із життя заможного італіянського міщанства в невеликім університетським місті північної Італії з кінця XVI в.” [8, 176] й у такий спосіб розширено соціальну панораму твору та посилено комізм. Бо саме в цій паралельній галузі сюжету – “далеко більше майстерства показав Шекспір у обробленню другої групи осіб, що купчиться довкола другої доньки Баптісти – Б’янки” [8, 176]. Як бачимо, розгляд будови драматичних творів у Франка – не самоціль, а пізнавально-евристична ідея, результати якої розкривають співвідношення характерів, їх групування і сценічно-драматичні (тут – комедійні) ефекти.

Ще більшою пізнавальністю позначено аналіз структури комедії “Багато галасу даремно”. Вона так само “складається з двох історій, майстерно сплетених між собою в одну цілість, але далеко не однакових з погляду на драматичний інтерес і артистичне викінчення” [3, 161]. Саме в цьому ракурсі дослідник комедії вище оцінює історію “веселої війни” між Беатріче та Бенедиктом: вона “проста і невігадлива, але в її героях Шекспір показав своє велике майстерство, особливо

в типі Беатріче. Ся історія, хоч трактована автором як другорядний епізод, проте творить головну сценічну вартість комедії й досі” [3, 161], перевершуючи таким чином другу, запозичену драматургом із давніх новел.

Ще раніше, у статті 1887 р. про “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера, критик з’ясував, що драматичну основу творів великого німецького романтика утворює єдиний “скелет історичної концепції...” [1, 120]. В межах цієї наскрізної для його доробку історичної концепції, – “в історії всіх часів і всіх народів шукає Шиллер моментів, котрі б більше або менше відповідали тій схемі” [1, 120]. Романтична однорідність, як показує І. Франко, настільки послідовно проводиться драматургом, що оповиває й мовлення дійових осіб: “В уста своїх героїв (переображених відповідно до тої схеми) він вкладає мови, похожі радше на мови членів французького парламенту, авторів “прав чоловіка”, ніж на мови історичних лиць, і, таким робом, хоч далекі своїм сюжетом від сучасного життя, драми Шиллера сталися огнистою проповіддю думок великої французької революції, сталися самі революцією в Німеччині” [1, 120]. У творчості Шекспіра критик указує на широкий діапазон характеристик героїв засобами диференціації мови.

Уважаючи “безперечним фактом, що Гамлет є найбільш суб’єктивна фігура з усіх, які сотворив Шекспір” [6, 162], Франко відстежує цю суб’єктивність і у способі мовлення героя: “Варто зауважити, що, прим., у славному монологу “Чи бути, чи не бути” поет майже цілком забуває, що се говорить принц; слова виходять немов із уст підданого, що мусив “весь вік терпіти муки

І насміхи, гніт сильних і знущання  
Гордині, біль одіпхнутого серця,  
Загарливість закону, підлість суддів  
І ту зневагу, що заслуга мовчки  
Приймає од нікчемних”...

Відразу ясно, – констатує дослідник, – що се не Гамлетові слова, не вплив драматичної ситуації, а стогін власного серця поета” [6, 165]. Проте наближення погляду героя до ймовірного авторського в Шекспіра одмінне від мовних характеристик романтика Шиллера, якими персонажі останнього ототожнюються ледь не з французькими парламентаріями. Слова Гамлета якщо й не впливають із “драматичної ситуації” твору, то все ж мотивовані ситуацією, тільки іншого суб’єкта – самого автора. У Шекспіра така мовленнєва близькість можлива лише як епізод, а не по-романтичному наскрізний принцип.

Говорити те чи інше, так чи інакше – це, на думку Франка, прерогатива автора і його задуму. Але зміст і манера вислову бачаться йому тим правдивішими, чим більше вони вмотивовані ситуаційно. Ситуаційна мотивація мовлення дійових осіб, завдяки якій виявляється гнучкість або зашкарублість натури, широта чи обмеженість характеру, – це вже принцип драматургічної характеристики психологічно переконливіший. Хоча варто застерегти, що сам Франко вдавався й до романтичного образотворення, коли воно відповідало предметові та задуму його творів.

Мовні характеристики, вважає І. Франко, мають передавати культурно-фахові зацікавлення особи, її суспільний статус і погляди. Гамлет, його товариш Гораціо схильні до філософії – й це виражається в їхніх розмовах і монологах; у сцені “Пастка” Гамлет характеризується також як знавець театрального мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Франко І. Передмова [до вид. “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера. Драма в 5-ти діях. Переклав з німецької Володимир Кміцикевич] // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 27.
2. Франко І. Передмова [до вид.: Вільям Шекспір. Антоній і Клеопатра. Переклад П.О.Куліша... Львів, 1901] // Там само. – К., 1982. – Т. 33.
3. Франко І. Передмова [до вид.: Вільям Шекспір. Багацько галасу знічев'я. Переклад П.О.Куліша... Львів, 1901] // Там само.
4. Франко І. Передмова [до вид.: Вільям Шекспір. Король Лір. Переклад П.О.Куліша... Львів, 1902] // Там само.
5. Франко І. Передмова [до вид.: Вільям Шекспір. Ромео та Джульєтта. Переклад П.О.Куліша... Львів, 1901] // Там само.
6. Франко І. Передмова [до вид.: Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський] // Там само. – К., 1981. – Т.32.
7. Франко І. Передмова [до вид.: Уільям Шекспір. Макбет] // Там само.
8. Франко І. Передмова [до вид.: Уільям Шекспір. Приборкана гоструха. Комедія в 5 діях з передгрою] // Там само.
9. Франко І. Передмова [до вид.: Уільям Шекспір. Юлій Цезар] // Там само.
10. Шведов Ю. Еволюція шекспировской трагедии. – М., 1975.

## Тетяна Шевчук

### Г. ГЕСС ДЕ КАЛЬВЕ І Г.СКОВОРОДА: ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО МІФУ

У статті розглядається історія виникнення літературознавчого міфу про Г.Гесса де Кальве як мемуариста Г.Сковороди. Надається історична довідка про життєвий шлях Г.Гесса де Кальве й витоки його відомостей про Г.Сковороду, які лягли в основу першого художнього нариса про українського філософа “Сковорода, циник нашого века” (1817). Встановлюється джерело неправдивої інформації з окресленням векторів її рецепції в подальших наукових розвідках.

*Ключові слова:* Гесс де Кальве, Г. Сковорода, літературознавчий міф.

*Tetiana Shevchuk. G. Hess de Calve and H. Skovoroda: The history of a myth*

The article explores the history of a myth concerning G. Hess de Calve as a memoirist of H. Skovoroda. The author gives historical reference to Hess de Calve's course of life and specifies the sources of his knowledge of H. Skovoroda, which were summed up in his first essay on the life and works of the Ukrainian philosopher “Skovoroda, the cynic of our century” (1817). Finally, the paper singles out the inadequate information used by the biographer and maps out its further reception in the subsequent researches.

*Key words:* G. Hess de Calve, H. Skovoroda, a myth of literary studies.

Історія світового літературного руху невід'ємна від існування різних літературних містифікацій. Серед них – укладання літописів “на замовлення” або скромне уникання згадки власного імені, що зумовлює існування різних припущень щодо ймовірного авторства того чи того твору. Найпоширенішою формою літературних містифікацій за нової доби стало писання під псевдонімом зі свідомим формуванням метаіміжду автора (бард Оссіан, Козьма Прутков, Клара Газуль, Жорж Санд, Марко Вовчок, Леся Українка, Ільф, “Бабуся Красолька”, Вернон Саллівен та багато інших). Завдання дослідників полягає у висвітленні реальних фактів і причин формування історичних, художніх та письменницьких образів. Водночас у наукових студіях інколи виникають літературознавчі міфи, які “кочують” по працях учених століттями через несхильність дослідників перевіряти фактичні дані. Деякі літературознавчі міфи залишаються настільки живучими, що з ними миряться покоління науковців, які звикли довіряти теоретичним викладкам попередників.