

УДК 821.161.2 – 2 “XIX”
Б 91

І.М. Бурбан

ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ ТА ЕСТЕТИКИ ДРАМИ У НАУКОВО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ ІВАНА ФРАНКА

Осмислення поглядів І.Франка на теорію драми сьогодні має ту істотну перевагу, що може здійснюватися без відчутної наперед заданості висновків. Історія української літератури часів соцреалізму постійно спізнавала директивний тиск апріорної тенденційної ідеї, згідно з якою література (а отже, і її теорія) розвивається, “прогресує” в єдиному напрямку і під єдиним знаком - реалізму. Така панреалістична, настанова позначилась і на тлумаченні творчості І.Франка, зокрема - його поглядів на теорію драми.

Сьогодні, завдяки працям Ю. Бойка, Л. Гаєвської, Р.Гром’яка, Т.Гундорової, М. Кодака, С. Павличко, М. Ткачука та ін. дослідників питань франкознавства, естетики, поезики і психології творчості, утверджується уявлення про те, що авторська свідомість І.Франка реалізувалась у руслі не одного-єдиного напрямку, реалістичного (неореалістичного), що І.Франко, як переконливо твердить Ю.Бойко (Блохин), “започаткував у нашій літературі неоромантизм”[1, 109]. Своєю статтею “Іван Франко. Романтизм, реалізм?” Л.О. Гаєвська виносить на обговорення питання про розмаїті тенденції в спрямуванні прозових творів письменника [2], а Т. І.Гундорова – монографією “Франко - не Каменярь” - закликає поміркувати над “дуалістичною основою його світобачення”[4,8]. В іншій своїй праці Т.Гундорова зазначає, що ліричною драмою “Зів’яле листя” І. Франко “аналізує декаданс і водночас розгортає його в українській літературі”. При цьому “Зів’яле листя” бачиться дослідниці не лише в плані своєї жанрової визначеності (означення “лірична драма” досі не зрозуміле). Літературний сенс цього Франкового новотвору “явно експериментальний”[3,230-231]. Таким чином, І. Франко як художник виявляється тепер автором, чия свідомість постає маловловимою, “розмитою” між неореалізмом, натуралізмом, декадансом і неоромантизмом. Тим самим загострюється питання про типологічну визначеність І.Франка як художника.

Можна припуститися думки, що при студіюванні поглядів І.Франка на теорію драми це питання неістотне. Але Франко, будучи драматургом-практиком, виступав автором творів із різними типами поезики - і реалістичних (неореалістичних), як “Украдене щастя”, і романтичних (неоромантичних), що характерно для його творів з історичною тематикою (напр., “Сон князя Святослава”). Зважаючи на творчо-психологічну єдність авторської особистості, маємо підстави для припущення, що й в теорії драми І. Франко

розрізняв ці типологічні одміни й керувався міркуваннями не тільки про загальні принципи драматичного мистецтва, а й диференціальними поглядами стосовно драми реалістичної і романтичної.

Посутні підстави для цього припущення знаходимо й у сучасному франкознавстві з-поза меж власне драматургії та теорії драми. Так, у статті про “Зів’яле листя” М.Кодак означає його як “гетерогенний жанроутвір”[5] і розкриває “неоднорідність жанрових складників ліричної драми Франка”. Поняття гомогенності (однорідності) - гетерогенності (різнорідності) застосовані в цій праці для означення загальних творчо-психологічних установок, якими керується авторська свідомість різних типів, у даному випадку - романтичного (неоромантичного) і реалістичного (неореалістичного). Цей теоретичний висновок, як побачимо далі, має стосунок не тільки до поетичної творчості Франка, а й, до його драматургії і, що тут особливо важливо, до його теорії драми і тому привертає увагу.

Прикметно, що до категорії “різнорідність” І. Франко вдається в критичних розглядах драматичних творів реалістичного типу. У своїй великій праці “Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.” (Львів, 1910) І.Франко двічі поспіль застосовує це визначення при характеристиці творів М.Кропивницького. Драма “Зайдиголова” привертає його увагу тим, зокрема, що в ній інтригу заступив “дійсний конфлікт різнорідних характерів мужеських і жіночих і ... акція без штучної підмоги розвивається від початку до кінця, творячи при тім ряд театральних ефектовних сцен”[8, 397]. Вдруге це визначення вжито до драми “Дві сім’ї”. Тут, на думку критика, дія розвивається так само “дуже природно і з поетичною правдою, основою на різнорідності характерів”[8, 398].

Таким чином, поняття різнорідності, послідовно вживане до означення характерів у творах реалістичної драматургії постає у І.Франка в ролі кваліфікуючого терміну з типовизначальним змістом. “Різнорідність характерів” осмислена у нарисі І.Франка як основа природності й поетичної правди - якостей, що асоціюються саме з реалістичним мистецтвом, включаючи мистецтво драми. В історико-літературній праці автор не мав можливості спеціально обговорювати питання термінології, встановлювати дефінітивний зміст понять, але методично дотримані застосування певних понять у кваліфікуючих судженнях І. Франка засвідчують їх термінологічну навантаженість. Поняття “різнорідність характерів”, на нашу думку, правомірно розглядати як одну з наріжних, основних категорій, застосовуваних І.Франком у теорії реалістичної драми.

Викладене вище спостереження показує, що в історико-літературній спадщині І.Франка криється поважний ресурс теоретично значущих здобутків. Побутування в його працях понять, які здобувають нове, вже власне термінологічне життя в сучасних дослідженнях, є показником високого теоретичного рівня літературознавчих студій цього багатогранного таланту.

Пафос міркувань І.Франка має глибокі історичні обґрунтування. Його настанови зведені на врахуванні генези театрального мистецтва, природи взаємин акторів і драматургів із глядачем, публікою.

Теоретично значущою є підкреслювана Франком думка про урбаністичне походження сучасного театру, чим пояснюються певні тенденції його розвитку в буржуазну добу. “Сучасний театр - витвір великих міст, виплід буржуазії і слуга її уподобань та інстинктів” [7,346], наголошує Франко, обґрунтовано вбачаючи в цьому причину зниження смаків і рівня театрального мистецтва, яке стає “рефлексом” публіки буржуазних міст.

Варто зіставити ці акценти щодо сучасного міського театру з його шанобливими висловлюваннями про мандрівний театр, який, переходячи з села в село, “доносить наше слово і нашу пісню в такі сфери, куди б вони інакше не дійшли, зогріває любов до них серед молодіжі, пригортає, бодай хвилює, до нашої справи відчужених і заскоружлих, додає нашим змаганням поваги у чужих і загалом варто усякої пошани як прояв нашого життя і артистичної творчості” [13, 21].

Це зіставлення може наштовхнути на думку про колізію “урбаністичного” і “рустикального” (тобто міського й сільського) мотивів у театральнo-драматургійній концепції І.Франка. Безумовно, сільська тематика в тодішній українській драматургії трактувалась незрівнянно “цнотливіше”, ніж салонно-урбаністична. І з цього погляду намічена колізія може видатися такою, що справді має місце в поглядах критика.

Однак така думка була б надто поспішною, поверховою. Це був би висновок, зведений на часткових зіставленнях, без урахування широкого контексту, повномірної концепції І. Франка. Адже саме до орієнтованого на сільську тему театру він заявляв серйозні претензії, підкреслюючи, - зокрема, в статті “Уваги про галицько-руський театр”, - що “увиставлюванню руських народних штук найбільшу увагу кладеться на танці, а найменшу на серйозне вистудіювання народного життя і народних типів, які повинні бути зображені на сцені” [13,18].

Два моменти в цитованому вислові І.Франка варті спеціальної уваги. Перший - вимога “серйозного вистудіювання народного життя і народних типів” - своїм акцентом на вивченні зображуваних явищ глибинно перегукується з ідеєю “наукового реалізму”, вказуючи на її універсальне, включаючи й театральне, а не тільки літературне значення.

Другий момент - це претензія до власне словесного аспекту, рівня мовно-мовленнєвого оснащення персонажів у творах “руської народної штуки”, де віддається перевага “танцям”, безсловесному самовираженню людини. Ці моменти у Франка істотно взаємопов'язані. Бо якраз слово, жива мова з уст персонажа й бачаться Франкові основним засобом “вистудіювання народного життя і народних типів”, розкриття не тільки емоційності останніх (що більше

надається до засобів хореографічних), а й способу їх думання, осмислення життя з його сучасними клопотами і потребами.

Взяті взаємоузгоджено, обидва моменти спрямовані у Франка на активізацію раціонально-мислительної сфери в суб'єктах драми - і в персонажах, і в їх творцеві, авторові. Тому літературний аспект театрального мистецтва не тільки не віддільний від сцени, а першочергово важливий для забезпечення рівня "виставлюваних" творів і входить у Франка до основних вимог драматургії, включаючи словесно-мовленеві аспекти "руських народних штук".

Колізія між "урбаністичним" і "рустикальним" аспектами в критичних текстах Франка не означає, що "народну честь" театр і драма можуть забезпечити коштом культивування етнографічної, переважно хореографічно-вокальної сцени. Пізнавати й показувати "життя людей, розвиток та та прагнення всього українського народу, його почуття та естетичні поняття, його здібності і культурні надбання"[11, 97], - це місія загальномистецька, а не спеціально "міська" чи "сільська".

Інша річ, що зосередження конкретного драматурга на конкретній, сільській чи міській (чи в їх поєднанні), темі й матеріалі висуває свої вимоги до пізнавальної роботи автора. Те "вистудіювання" життя і типів, про яке настійно говорить "науковий реаліст", передбачає диференціацію авторських підходів до свого об'єкта. Воно не терпить упереджено-естетських засад і настанов, дію яких Франко вбачав у відомих йому творах і в театральному побуті. Він з чималим скепсисом формулював ці чужі йому настанови: "Якнайменше селян, а як уже селян, то принаймні "підчищених", які промовляли б так, щоб це не бентежило гімназійних учнів! Жодних "неестетичних" слів і жодних "неестетичних" ситуацій! А крім цього пиши і виставляй, що тобі до вподоби!"[14, 52]. Означений естетизм розглядався Франком критично з двох причин. По-перше, "підчищені" в своїй мові селяни аніскільки не оберігали б зі сцени "народну честь", бо етологія народу залягає глибше від рівня вислову. По-друге, поверхневий естетизм пуристів театральної мови поставав серйозною перешкодою якраз на шляху "вистудіювання" народного життя і народних типів. Він сковував розгортання пізнавальної роботи драматургів і письменства загалом, тієї роботи, яку Франко - у згоді з велінням часу - мислив необхідною умовою, актуальним завданням у справі піднесення мистецького рівня драматургії і театру. Будь-які "підчищення" на догоду естетизмові мають своїм неминучим наслідком знижений рівень соціально-психологічного розпізнання людей різних суспільних верств, життєво-практичного, статевого, індивідуально-вікового досвіду й історично досягнутого рівня суспільної свідомості. Висміюючи "естетичний канон наших керівних естетів", І.Франко повставав проти антипізнавального віддалення автора від об'єкта, що автоматично з того "канону" випливало.

Серед соціальних чинників, що сковували сміливу пізнавальну активність, І.Франко розглядав не тільки “естетів”, а й верству духовенства. “Для літератури, - писав він в одній із театральних студій, – а особливо для театру, було б безмірно важним докладно вияснити становище і впливи так ненормально розвинутого духовенства на суспільність”[9, 284]. Наслідком цього впливу є, за висновками критика, властива сучасному театрові “склонність до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом, страшенна дражливість на все “неестетичне”, т.є. на підхоже під старосвітські, вузькопарафіяльні погляди на приличність, нехіть до сміливого аналізу і навіть до зображування явищ прикрих, вражаючих нерви ніжних пансіонерок”[9, 283].

У добу, коли актуалізувалась потреба театру “пропагандово-цивілізаційного”, імперативи Франкової концепції “наукового реалізму” наближали автора до життя, цього “єдиного кодексу естетичного”. Пізнавальна активність драматургів, “сміливий аналіз”, беззастережне винесення на огляд навіть “прикрих”, зачеплених натуралізмом явищ бачилися Франкові основою “розвою” театрального мистецтва, спільною програмою поезії, прози, драматургії.

Теоретичні і літературно-критичні судження І.Франка базуються на історично обґрунтованому й особисто вгадуваному актуалітеті. “Народ наш, - твердив цей соціолог театральної і літературно-мистецької аудиторії, - дійшов уже до того ступеня розвитку, що почуває потребу театру”[9,288]. З цієї констатації випливала великого теоретико-педагогічного значення думка: “Театр є в наших часах діло складне, вимагає спеціальної науки та виробки, спеціальної і систематичної праці”[9,291]. Фахово-науковий, системно-педагогічний наголос, проставлений Франком, є його інновацією в погляді на театр і драматургію.

Окреслюючи дотеперішній стан справ, він зазначав, що “тільки невмирущій силі українського народу і незвичайному багатству його самородних талантів слід приписати те, що не вважаючи на такі невігідні умови, брак вищої освіти, не кажучи вже про фахову освіту, на українській сцені в Галичині з’являються раз у раз артисти дуже здібні й талановиті, які майже якимсь чудом розвиваються і доходять до такого ступеня досконалості, що можуть гідно задовольнити вимоги навіть вибагливої критики”[11,100] Стихія “самородності” талантів зберігала свою чинність, але дедалі менше могла бути джерелом задоволення назрілих потреб. І якщо сцена ще певний час за інерцією могла жити з цього стихійного джерела, то драматургія ставила до своєї автури значно вищі вимоги. Рівень цих вимог пояснюється двоєдино - і ускладненням суспільної практики та кожного окремого індивіда, що вимагає задля свого адекватного розпізнання не тільки житейського досвіду автора, а й чималої обізнаності в сучасних науках, як то історичні, соціологічні, етнокультурні, біопсихологічні та інші галузі раціонального знання; і, з другого боку, вимогами, що походять від власне літературного, спеціально-

драматургійного, мистецтва, яке має свої фахові “секрети”, не кажучи вже про історичну розвинутість і оновлення уявлень про сучасну драму.

Дбаючи про розвиток власної української драматургії, Іван Франко проголошував її орієнтованість на живе життя народу: “Хлібом насущним театру справді народного, справді спосібного до зросту і розвитку повинні бути свої штуки, де б виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкурі”[9,280].

Теоретичний сенс цієї тези І.Франка полягає у визнанні творчо-психологічного значення емпіричного знання, особистого досвіду життя і його осмисленого переживання в авторській свідомості. Така настанова має свій тіньовий супровід - певну небезпеку емпіризму, плиткого наслідування деталей, подробиць, які можуть мати деяке значення в індивідуальному досвіді, але замалу значущість для загальноважливої проблематики суспільного життя. Теоретик це добре усвідомлював, що засвідчено його наступною тезою: “Театр, котрий піддає прилюдній критиці тільки деякі невеличкі, покутні хиби, а лишає на боці, промовчує або покриває брехнею головні, основні недостатки суспільності, той театр ніколи не стане вповні національним, не буде школою життя або буде злою школою[9, 280].

Постулат емпірико-досвідного знання як творчо-психологічної основи драматургії цілком природний в устах І.Франка як теоретика “наукового реалізму” і дослідника “секретів поетичної творчості”. Тим важливіше зауважити, що у формулюванні цього постулату закладено діалектичний критерій: теза про емпірико-досвідну базу творчості співвіднесена з антиетичним застереженням щодо емпіризму в його сконкретизованих проявах (“дрібненькі явища”, “покутні хиби”) й виведена на синтезуюче узагальнення, яке, власне, й має силу критерію, – вимоги бути театром “вповні національним”, бути “школою життя” за всезагальними вимірами.

Природно, що узагальнюючий зміст багатьох понять і термінів, якими І.Франко послуговується у студіях, що стосуються драматургії та її теорії, мають ширший - народовий, загальнотеоретичний - сенс. І хоч спеціально питання про обсяг змісту понять у розрізі можливих їх перенесень на ширший матеріал літератури тут не обговорюватиметься, однак варто одразу взяти до уваги таку потенціальну потугу термінології, що вироблялася і побутувала у Франка в різnorodових застосуваннях. І найперше це стосуватиметься вже означеного поняття “різномірність характерів”, зміст якого бачиться чинним і для теорії реалізму та однотипних з ним систем творчості взагалі.

У понятті “різномірність характерів” дефінітивний зміст, як і годиться для терміну, поданий у згорнутому вигляді, імпліцитно. Статтею “Гергарт Гауптман, його життя і твори” (1898) І.Франко своєрідно сприяє тому, щоб побачити цей зміст в експлікованому, розгорнутому вигляді. Критиком підкреслена в “Ткачах” і розкрита “одна вельми характерна” прикмета: брак одного, індивідуального героя. Німецькі естетики ламали собі голови над

питанням, хто ж властиво є герой сеї драми, і підбирали всякі абстракти: нужда, темнота, сякі чи такі відносини. Розуміється, се дурниця. Абстракційний герой не порушить нашої душі, не витисне з очей сліз співчуття. Досить прочитати “Ткачів”, щоб переконатися, що героями драми є всі вони, від малого до великого: і отой старий Баумерт, що з непривички не може переварити песого м’яса, і та Бавмертиха, що попадає в смертельну тривогу при самій думці, що її чоловік міг би з заробленими грішми піти до корчми і пропити їх, і отой хлопчик, що в Драйсігеровій канцелярії “його кинуло” з голоду, і отой дикий революціонер-коваль Віттіг, і Пфайфер, і жандарм Куче, і всі, всі персонажі штуки. Поет, як сонце, освітлює всіх їх однаково ярко, характеризує вірно і не турбується про те, чи і хто з них має бути героєм його драми. Він не пише драму, він малює життя, і то таке життя не плодить героїв...”[6,148-149].

Серед митців, які пишуть не одного “індивідуального героя”, а, подібно до Гауптмана в “Ткачах”, розбирають “масову катастрофу на велике множество одиниць, з котрих кожна змальована по-майстерськи”, І.Франко називає прозаїків: французького – Е.Золя, автора “Жерміналя” і “Землі”, російського – М.Златовратського, автора “Устоїв”. Це письменники, яким властиво керуватися установкою на різнорідність характерів, установкою реалістичного (тут більш чи менш зачепленого натуралістичними уявленнями) типу творчості.

У своїх інтерпретаціях драматургії І.Франко діє як теоретик-компаративіст, який послуговується чіткими засадами типологізації. Першорядною з цих засад у нього виступає характерологія. Якщо в одному типі драми система характерів і співвідношень між ними заснована на різнорідності – віковій, статевій, фаховій, освітній, біопсихічній, то в іншому такий засновок принципово відмінний: це – однорідність. І хоч Франко практично не вдається саме до цього слова, та його дескрипції підводять до такої кваліфікації.

Згадуючи в статті про Гауптмана – з виразно порівняльною, протиставною метою – “Розбійників” Ф.Шіллера, критик зазначає, що цей драматург “вивів на сцену освічених людей свого часу і намалював їх вище звичайного людського росту. Устами Карла Моора він висказав багато таких думок, що в ту пору були мрією, ідеалом власне найгарячішої передової часті суспільності (республіканство, неограничене вільнодумство, соціальна справедливість). “Нічого подібного, – акцентує критик, – в “Ткачах” нема”[6, 148]. Освіченість, ідеальна піднесеність усіх над позатекстовим загалом, виставленість єдиного героя-речника – все це чинники однорідності системи персонажів.

“Коли переглянемо такі його твори, як “Фієско”, “Дон Карлос”, – “Орлеанська дівчина” і “Вільгельм Телль”, – пише І. Франко в передмові до перекладу останньої з названих драм, – то бачимо у всіх них одну основну струю, котра таким багатим ключем приснула була в “Розбійниках” і в “Інтригах і любові”. Увільнення народу, пригнетеного чужою тиранією, – ось що становить основу всіх тих великих творів...”[10,119]. Різноманітно

проставлений наголос на спільній для всіх творів Шіллера “одній основній струї” І.Франко розвиває, вказуючи на уніфіковані – хоч і вкладені в уста різних героїв – “мови, похожі радше на мови членів французького парламенту, ніж на мови історичних лиць”[10,120].

Як бачимо, гомогенний засновок, ознака однорідності виразно й послідовно застосовується І.Франком до драматичної спадщини романтика Ф.Шіллера. Прикметним при цьому видається спостереження Франка стосовно того, що Шіллер “після двох перших знаменитих проб ... відвертається від сучасного життя і починає велику мандрівку по перелогах минувшини всіх європейських народів”[10,119]. Веде його в цій мандрівці усталений, однаковий інтерес до зображення “увільнення народу, пригнетеного чужою тиранією”, що “змінюється в доктрину” і, як говорить критик з покликанням на “Історію німецької національної літератури” В.Шерера, перетворюється на “скелет, оснований на доктрині Руссо про суспільний договір і природний стан людей. В історії всіх часів і всіх народів шукає Шіллер моментів, котрі б більше або менше відповідали тій схемі...”[10,120]. Це спостереження перегукується в своїй основі з драматургією практикою самого Франка, який із зверненням до “перелогів минувшини” перелаштовувався на романтичний лад мислення і відповідну поетику.

Таким чином, романтизм, “минувшина” й однорідність охоплених єдиною ідеєю “увільнення народу” героїв постають у концепції Франка внутрішньо узгодженими ознаками для цілого ряду драматичних творів - творів романтичної поетики. А логічна пара понять “однорідність (гомогенність) - різнорідність (гетерогенність)” виразно застосовується як теоретичний засновок для розмаїтих Франкових інтерпретацій, для його критичної та історико-літературної практики. Розвинутість цієї практики створює можливість відстежити і аналітично реконструювати – навіть без особливої “модернізації” Франкового вислову – цей засновок у його теорії драми.

Література

1. Бойко О. Вибрані праці. - К.: Медекол, 1992. – 380 с.
2. Гаєвська Л.О. Іван Франко. Романтизм, реалізм? // Проблеми історії і теорії реалізму української літератури ХІХ - початку ХХ ст. - К.,1991. - С.112-165.
3. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. - 297 с.
4. Гундорова Т. Франко - не Каменяр. - Мельборн, 1996. - 151 с.
5. Кодак М. “Зів’яле листя” Івана Франка (як гетерегонний жанроутвір)// Слово і час. - 1996. - №8-9. - С.6-13.
6. Франко І. Гергарт Гауптман, його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи “Парижа” Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса. // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – Т. 31. - К.: Наукова думка,1981.- С.135-155.
7. Франко І. Львівський театр і народна честь// Франко І. Зібрання творів: у 50

- т.–Т.35.- К.: Наук. думка,1982.- С.337-348.
8. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890р. // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – Т. 41. - К.: Наукова думка,1984.- С.194-470.
 9. Франко І. Наш театр // Франко І. Зібрання творів: у 50 т.– Т.28.- К.: Наукова думка,1980. – С.279-292.
 10. Франко І. Передмова до видання «Вільгельма Телля» Ф. Шіллера// Франко І. Зібрання творів: у 50 т.–Т.27.- К.: Наукова думка,1980.- С.117-122.
 11. Франко І. Руський театр// Франко І. Зібрання творів: у 50 т.- Т.29.- К.: Наукова думка,1981.- С.96-112.
 12. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі// Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – Т. 35. - К.: Наукова думка,1982.- С.84-96.
 13. Франко І. Уваги про галицько-руський театр // Франко І. Зібрання творів: у 50 т.- Т.33.- К.: Наукова думка,1982.- С.18-24.
 14. Франко І. Українська література в Галичині за 1886 рік // Франко І. Зібрання творів: у 50 т.–Т.27.- К.: Наукова думка,1980.- С.44-56.

АНОТАЦІЯ

Бурбан І.М. Проблеми поетики та естетики драми у науково-літературознавчих студіях Івана Франка

У статті розглянуто теоретичні та естетичні особливості драми, вираженні в літературознавчих студіях Івана Франка. У своїх інтерпретаціях драматургії І.Франко діє як теоретик-компаративіст, який послуговується чіткими засадами типологізації. Першорядною з цих засад у нього виступає характерологія. Теоретичні і літературно-критичні судження критика базуються на історично обґрунтованому й особисто вгадуваному актуалітеті. Фахово-науковий, системно-педагогічний наголос, проставлений Франком, є його інновацією в погляді на теорію драми, театр і драматургію взагалі.

Ключові слова: драма, різномірність характерів, театр, драматургія, автор, естетизм.

АННОТАЦИЯ

Бурбан И.М. Проблемы поэтики и эстетики в научно-литературоведческих исследованиях Ивана Франка

В статье рассматриваются теоретические и эстетические особенности драмы, которые репрезентированы в литературоведческих статьях Ивана Франка. В своих интерпретациях драматургии И. Франко постаёт как теоретик-компаративист, который руководствуется четкими принципами типологизации. Главным среди них в него выступает характерология. Теоретические и литературно-критические исследования базируются на исторически обоснованном и личностном восприятии действительности. Научный, системно-педагогический акцент, сделанный Франком, есть инновационным взглядом на теорию драмы, театр и драматургию в целом.

Ключевые слова: драма, рознородність характеров, театр, драматургія, автор, естетизм.

SUMMARY

Burban I.M. The problems of drama's poetics and aesthetics in the literary studies of Ivan Franko

The article investigates theoretical and aesthetical peculiarities of drama which are expressed in philological studies of Ivan Franko. In his drama interpretations I. Franko acts as a theorist of comparison who uses the definite principles of comparative studies. The basic one of these principles is the description of types of characters. Theoretical and literary-decisive opinions of critic are based on the historically grounded and personally guessed perception. Professionally scientific, systematically – pedagogical accent marked by Franko, is his innovation on the view on the theory of drama, theatre and the dramatic art in general.

Key words: drama, heterogeneity of characters, theaters, dramatic art, author, aestheticism

Стаття прорецензована й рекомендована до друку І.Й. Набитовичем, доктором філологічних наук, доцентом кафедри теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка