

УДК 821.1612-6.09 «18»/«19» І.Франко  
ББК 844.-275.9

## ТЕАТР ІВАНА ФРАНКА: ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН ТА ЕСТЕТИЧНЕ ЯВИЩЕ

**С. І. Хороб**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
Інститут філології, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;  
тел. +380(342)59-60-74; e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*У статті здійснено спробу дослідити художній феномен й естетичне явище української національної культури, зокрема, літератури і сценічного мистецтва, «театр Івана Франка». На широкому драматургічному та критичному матеріалі виявляються театрознавчі концепції Івана Франка, аналізується його драматичний пласт творчості, з нових теоретико-методологічних позицій з'ясовується роль письменника і вченого в розвитку українського літературно-сценічного процесу злам у минулих століть.*

***Ключові слова:** Іван Франко, драма, театр, концепції, характер, феномен, естетичне явище.*

Це національно-духовне й культурно-історичне явище настільки широке, що може становити зміст не одного великого монографічного дослідження. Адже без театральної естетики Івана Франка, його драматургічної спадщини нині годі говорити про ті докорінні зміни, які сталися в українському сценічному мистецтві на зламі ХІХ-ХХ століть. Ще в юності письменник, дбаючи про збагачення репертуару українських галицьких театрів, почав перекладати зарубіжні п'єси і займався цим, власне, все життя. Водночас як театрознавець, критик, історик театру та драматургії, він був автором понад сімдесяти наукових праць. Відстоюючи право українського національного театру на самостійний розвиток, він звертався до досвіду світового театального мистецтва і шукав там актуальні форми та паралельні з українським естетичні процеси.

Іван Франко був особисто знайомий і підтримував дружні стосунки відомими діячами українського театру, скажімо, Соломією Крушельницькою, Миколою Лисенком, багатьма представниками «Руської Бесіди». Він надто високо шанував таких українських митців, як Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Микола Садовський, Марія Заньковецька, Іван Карпенко-Карий, які офірували свою невтомну працю задля ствердження самоцінності й самодостатності нашого національного мистецтва сцени. А в статтях «Руський театр у Галичині», «Наш театр», «Уваги про галицько-руський театр», «Русько-український театр (Історичні обриси)», що є складовою художнього феномену «театр Івана Франка», великий діяч української культури створив систематизовану й цілісну програму розвитку українського театру як інституції доступної

широким верствам народу. Знайомлячись нині з його концепціями, розуміємо, що тут передовсім він виступив проти самоцільного етнографізму старого побутового театру, вважав, що на сцені треба зусібічно висвітлювати народне життя, народні типи, а не самі лише «ігрища й не самі лише танці» («Уваги про галицько-руський театр»). «Наш український театр, – писав Франко у розвідці «Руський театр у Галичині», – «може досягти певної досконалості... тільки тоді..., коли він буде театром винятково народним... Але я не думаю, щоб український театр сьогодні вже мусив обмежуватися самими селянами. Хай він буде народним театром у дещо ширшому значінні, хай дає картину української громадськості» [1, Т.29;8]. Відстоюючи функцію театру як школи життя, Іван Франко створив формулу справжнього народного театру: «Театр, котрий піддає прилюдній критиці тільки деякі дрібненькі явища, осмішує або клеймує тільки деякі невеличкі покутні хиби, а лишає на боці, промовчує або покриває брехнею головні, основні недостатки суспільности, той театр наколи не стане вповні національним, не буде школою життя, або буде злою школою»[2,Т.27;115].

Івана Франка справедливо вважають основоположником українського наукового театрознавства. Однією із провідних особливостей його методу було намагання розглядати розвиток українського театру в контексті світової сценічної культури. Дослідник ставить до театру як до засобу відображення суспільного й національно-духовного життя. Під цим кутом зору він звертається до його старовинних форм в Україні – інтермедій, вертепу, містерій, літургійної драми тощо (глибшим є його вступне слово до публікації старовинного твору «Слово о збуренє пекла»). Другий аспект наукових досліджень художника слова і вченого – новітній український театр, який починається з драматургії Івана Котляревського – «Наталки Полтавки», «Москаля-чарівника». Власне, Франкові належить чи не перше слово про нього загалом. Дослідник залишив багато справедливих і об'єктивно влучних спостережень про творчість провідних драматургів другої половини ХІХ століття – Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого. Особливо цікавою була для нього тема українського театру в Галичині, його становища, репертуару та перспектив розвитку.

Іван Франко був не тільки поважним дослідником (істориком і теоретиком театру), але й серйозним та послідовним критиком, діяльність якого також становить суть естетичного явища «театр Івана Франка». Він рецензував вистави за п'єсами Марка Кропивницького, Івана Карпенка-Карого, Михайла Старицького, Миколи Лисенка, численні спектаклі театру «Руська Бесіда». Особливу увагу приділяв письменник творчості Вільяма Шекспіра, Фрідріха Шіллера, Йогана Гете, Льва Толстого, Олексія Островського. З новітньої зарубіжної драматургії його зацікавили імена Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, Антона Чехова, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя. Аналізуючи драму «Ткачі», критик приходив до схожого з Лесею Українкою висновку. Поетеса зверталася до того ж твору і вважала його першою європейською драмою, де рушій-

ною силою є боротьба різних суспільних верств. Іван Франко теж відзначав, що це драма соціальна, героєм якої виступає народ. Однак він убачав у цьому і деякий прорахунок Гергарта Гауптмана: за дрібними фактами буденного життя в «Ткачах» дещо втрачалося узагальнення соціальних процесів історії [3, 145].

Загалом Іван Франко-критик виступає надто спостережливим і принциповим в оцінюванні як драматичних, так і сценічних творів: «Не зовсім штука драматична... діалогізована історія» (про «Справу в селі Клекотині» Рудольфа Моха); «його драми відзначаються надзвичайно простою будовою, часом вартою якого-небудь дитячого театру, і браком драматичної дії» (про п'єси Олексія Островського); «рихла і позбавлена дії побудова» (про «Глитай, або ж Павук» Марка Кропивницького); «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» (про драму «Ярополк» Корнила Устияновича); «грішить відсутністю дії і різними недоліками в композиції» (про комедію «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого); «здається, ніби автор просто хотів продемонструвати перед глядачами якнайбільше народних пісень, а щоб їх с'як-так пов'язати, доробив кільканадцять більших чи менших діалогів» (про мелодраму «Пилип Музика» Михайла Янчука); Борис Грінченко «взявся писати історичні драми, [...] [вони] не відзначаються ні глибоким психологізмом, ні зразковою драматичною композицією. Те саме можна сказати і про драматичні твори Михайла Старицького, хоч цей письменник уже краще знайомий з театром й уміє користуватися сценічними ефектами»; «слабка драматична будова» (про трагедію «Безталанна» Івана Тобілевича); «композиція зовсім примітивна» (про водевіль «Розумний і дурень» Івана Карпенка-Карого), «більш епічний, ніж драматичний стиль» характеристики комедії «Хазяїн»), «деякі хиби композиції» (про «Гандзю» Івана Тобілевича) [4, 538-539].

Варто звернути увагу, що здебільшого Іван Франко гостро критикує вельми «ходову» як на той час п'єсу – жанр мелодрами. критикує через недосконалу композицію, розтягненість драматичної дії, переобтяженість сюжету зайвими сценами, нарешті, послаблення конфлікту, а відтак, зрозуміло, й схематизм характеру головних дійових осіб. Здається, тільки про твори надзвичайно популярних тоді в Європі норвежця Генріка Ібсена і німця Гергарта Гауптмана критик веде мову зичливо, без будь-яких застережень до їх сюжетно-композиційного структурування, інших поетикальних елементів драми, зосереджуючись в основному на розкритті драматургами проблемно-тематичного спрямування п'єс.

Аналізуючи драматургію Івана Франка, доречно зіставити її як із українськими, так і зарубіжними зразками, врешті, з тими драматичними творами сучасників, художні недоліки яких задекларовані у його критичних замітках та літературознавчих студіях і які визначають творчі інтенції письменника. За спостереженнями франкознавців, усі п'єси драма-

турга можна виокремити в групи, що відповідають жанровій системі тогочасної української драматургії: історизовані, міфологізовано-історичні драми – їх форму художник слова визначає як «драму», «драму-казку» («Ахілл» (текст відсутній), уривок із віршованої драми з часів раннього християнства у Римі, «Ромул і Рем», «Jugurta», «Мість яничара», «Три князі на один престол», «Славою і Хрудош», «Сон князя Святослава», «Кам'яна душа»); комедії та мелодрами на сучасні теми («Послідній крейцар», «Konkury pana Chwyndiuka», уривок віршованої драми «Із дитиною малою...», «Чи вдуріла?», «Рябина», «Учитель», «Украдене щастя». «Майстер Чирняк», «Будка ч. 27»); п'єси із явним ухилом в абстрактне узагальнення та яскраву умовність («Східне питання», «Жаби», «Суд святого Николая», «Роздуми на склоні віку»). Поза класифікацією залишилася переробка драми Кальдерона «Війт заламейський» та згадувані в оглядах самим І. Франком переклади оперет «Пенсіонерки», «Прекрасна Єлена», «Облога корабля» та інші твори, зроблені для вистав театру «Руська Бесіда» і, на жаль, втрачені на сьогодні [5, 534].

Як бачимо, по суті, є дві хронологічні точки активної драматургічної творчості письменника, що свідчить про спалах його зацікавлення саме цим родом літератури: 1873-1879 та 1893-1896. Кожен із цих періодів характеризується деякими тематично-жанровими домінантами. Іншими словами, можна стверджувати, що погляди Івана Франка на драму зазнавали змін, бо подана класифікація демонструє відхід від історизованої, почасти і «міфологізованої» п'єси, зорієнтованість драматурга насамперед на інший за характером змістовий сценічний матеріал, який розширює художній феномен «театр Івана Франка». То ж має рацію сучасна дослідниця, яка зазначає, що «яскрава театральна умовність, якщо порівнювати «Східне питання» чи задум «Жаб» (сімдесяти-вісімдесяті) із «Рябиною» та «Судом святого Николая» (дев'яності), поступається алегорії та символу; документальна історичність теж ніколи не була пріоритетом в інтенціях письменника». Зрештою, згідно із частими критичними заявами самого Івана Франка, можна зробити висновок, що «домінантою другого періоду стають сучасні теми, звернення до комедії, (...) своєрідність письменницької манери забезпечує авторський акцент у персонажній структурі на постаті протагоніста, який виявляє себе у просторі морально-соціального експерименту (героїчна іпостась)» [6, 534].

Саме драматургічна творчість Івана Франка припадає на першу половину 90-х років, тобто на цей період. Вистави, створені на її основі, належать до явищ помежів'я в українській драматургії і театрі кінця ХІХ – початку ХХ століття. З одного боку, в п'єсах Івана Франка відчувається безсумнівна класична традиція його попередників та сучасників з українського побутового театру, з іншого – його драматургічна поетика відкривала шлях до «нової драми» в нашому національному письменстві, яка знайшла втілення у соціально-філософському, метафоричному театрі Лесі Українки, символістській драмі Олександра Олеся, модерній п'єсі В. Винниченка і М. Куліша. Це також засвідчує своєрідність творчості Івана Франка й у світовому літературно-сценічному контексті. Дослі-

дники часом вдаються до грубої помилки, відокремлюючи його драматургію від розвитку світової і західноєвропейської драматургії зламу XIX-XX століть. Як у критичному доробку Івана Франка істотним є інтерес до явищ «нової драми» в Європі, так і у власній художній творчості він не міг обминути досягнень цієї «нової драматургії», хоча насправді здебільшого спирався на традицію українського театру другої половини XIX століття.

Навіть корифеї української сцени (приміром, Іван Карпенко-Карий) на початку XX століття рішуче відходять від своєї старої – побутової – манери і створюють драми, позначені модерною проблематикою, інтересом до життя різних верств населення, а не тільки селянства, відображають історичні процеси того часу. Однак власне творчий метод, поетика цих творів залишилися незмінними, порівняно з класичною українською драмою. Вийти за межі традиційної драматургічної системи спромоглася на той час тільки Леся Українка, яка вивела українську драматургію на світову арену, а згодом це з успіхом здійснили Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Микола Куліш...

Тому-то творчість Івана Франка для того, аби з'ясувати естетичні засади феномену його театру, не можна розглядати відокремлено, поперше, від загальнонаціонального літературно-театрального процесу, а, по-друге, від розвитку західноєвропейської драматургії. Такий підхід до спадщини художника слова опирається на сучасні методи типологічного вивчення мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Постановники та виконавці його творів на сучасній сцені вже не можуть обмежуватися історико-мистецьким тлом тільки української драматургії. Вони завжди повинні мати на увазі, що в новаторських п'єсах Івана Франка знайшли відображення естетичні явища, типологічно пов'язані з контекстом світової літератури (ця тема, до речі, ще потребує глибокого наукового дослідження, а відтак і створення принципово нових театрознавчих концепцій) [7, 29].

Один із можливих аспектів цієї проблеми безпосередньо пов'язаний з театральною практикою, зокрема сценографією. Це вирішення побутового оточення у «новій драмі» та Франковому шедеврї «Украдене щастя». У психологічній драмі письменника чи не вперше в українській літературі кінця XIX - початку XX ст. з'являється така характеристика для нашої драматургії риса, як подвійне висвітлення побуту, риса, яка знайде своє найвище втілення у світовій драматургічній практиці, зокрема у п'єсах Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка, Антона Чехова.

Ставлення до побутового оточення виконувало сюжетотворчу функцію, наприклад, у драмах Генріка Ібсена. Відмовляючись від звичного побуту, його герої та героїні знаходили вище виправдання свого життя. Так, Нора («Ляльковий дім») ігнорувала налагоджений побут заради того, щоб стати людиною, особистістю, а не лялькою. Ретельно, з любов'ю побудований побут, «дім» вибухав зсередини. Побутова драма перетворювалася у психологічну. «Заперечення побуту - такий перший крок нової драматургії». У п'єсах Моріса Метерлінка він зникає зовсім, пере-

ходить у символічні простір та час. Другий крок – це його подвійне висвітлення, що особливо помітне в «сімейних» драмах Августа Стрінберга та ліричних драматичних творах Антона Чехова.

Якщо в попередній українській реалістично-побутовій драматургії зображення побуту мало самодостатній характер (етнографізм), свідчило про національні риси життя (з метою утвердження національної самобутності мистецтва), то на рубежі століть етнографізм уже вичерпав себе. На зміну прийшли два напрями. Перший пов'язаний з відмовою від побуту (неоромантична драма Лесі Українки), з цілковитою його трансформацією в дусі поетичного узагальнення («Лісова пісня»). Другий заснований на подвійній функції побуту (символістська п'єса Олександра Олесья), яка додає допоміжного значення деталям на національно-побутовому тлі драматичної дії («Над Дніпром»). «Украдене щастя» в цьому аспекті становить перехідний етап до реалістично-психологічної драматургії ХХ століття [8, 28].

Упродовж усієї цієї п'єси, що є яскравим виявом «театру Івана Франка», поступово змінюється співвідношення тла дії та основного драматичного конфлікту. В початкових явах масові сцени (фон драматургічної дії) мають відносно самостійний характер (співи у хаті Миколи, танці біля корчми у третій дії та ін.), вони функціонально не пов'язані з психічним станом головних персонажів, хоча мають деякий сюжетний зв'язок з головною дією (пісня про долю жінки, яку б'є чоловік – I дія, «журавель» – V дія). Але з розвитком сюжетних подій побутове тло відступає, стає виразником психологічної розірваності у характерах персонажів. Таким чином ритмічно організується дія біля корчми, коли тричі раптово уриваються музика і танці з появою Михайла та Анни, з їхньою спробою вступити до танцю й, нарешті, з появою Миколи, звільненого з в'язниці. Тут побутове тло вже не має того етнографічного значення, як у попередній українській драматургії, воно стає виразником психічної незлагодженості стану трьох головних осіб.

Далі зображення побутового тла у Івана Франка вже наближається до того подвійного висвітлення, яке вважають здобутком західноєвропейської модерної драми. Дослідники, вказуючи на відсутність у ній боротьби антагоністичних сил як головного інспіратора драматичної дії (що було звичною ознакою попередньої драматургії), виокремлюють у творчості драматургів як одну з головних рис новаторства – зображення побутової, буденної течії життя. Трагізм становища кожного з героїв виявляється не прямо, а опосередковано, через жахливість повсякденності. В «Украденому щасті» буденна сільська праця функціонує у двох іпостасях: у старому, етнографічно-побутовому значенні, що йде від попередньої української драматургії, та в новому, близькому до модерного. Так, на початку другої дії діалог Миколи та Анни відбувається на тлі їх повсякденної праці: Микола сукає з повісма дратву і крутить ужівки, Анна йому допомагає. Таке побутове зображення має створити тут атмосферу усталеності й оманливою супокою, що знаходиться, проте, на межі руйнування, вибуху. Це загальна функція драматичного тла, що

узгоджується з психічним станом дійових осіб, котрі марно намагаються заспокоїтися за звичною працею. Однак уже в четвертому дійстві з'являється невідповідність фону щодо головної дії, його формальний характер, за яким приховане повне, цілковито неблагополуччя життя. Побутове тло дії втрачає свій зміст, стає трагічною маскою.

Герої Франка «потому» не мають нічого, для них немає ніякого виходу, і вони це знають. Пропиває своє господарство, свій кров'ю налагоджений побут Микола Задорожний. Навмисно доводить Миколу до вбивства і перед смертю дякує йому Михайло Гурман. Тому й додаткова фабульна лінія лишається поза сюжетом твору. Єдина згадка про неї – остання репліка п'єси, що належить Миколі: «Анно, успокойся, хіба ти не маєш для кого жити?». «Без урахування генези цієї репліки, загадковим є її зміст, бо припущення, що Микола має на увазі себе, не має ніяких підстав: не впливає ні з характеру персонажа, ні з характеру ситуації дії – тонко зауважує сучасна дослідниця. – Це, безперечно, рудимент одного з нездійснених задумів письменника. Відмова від нього – це відмова він побутової психологізації, це спроба розширити висновки драми на все суспільна життя [9, 29].

Ще в першій дії сусідка Настя питає Анну, звідки в неї незадоволення своїм життям: «Н а с т я. Ага, ти про те, що дітей не маєш... А н н а (махає рукою). Ей, я не про те!» [10, 640]. Тема розриву родинних зв'язків у Франка (згадаймо схожі колізії в Ібсена та Стріндберга) перетворюється на тему загальної несвободи особистості у світі сучасної йому дійсності. В «Украденому щасті» показана внутрішня деформація самого почуття, яке спочатку мислиться взагалі як вищий вияв свободи особистості. Любов Анни до Михайла деформована: вона боїться цього чоловіка, він пригнічує її особистість, в неї немає і, головне, не може бути майбутнього, як би не склалися зовнішні обставини. «І нема у мене тоді своєї волі, ані своєї думки, ані сили, ані застанови, нічого. Все мені тоді байдужо, все готова віддати йому, кинути в болото, коли він того схоче!» [11, 656].

Ключовим із моментів, на якому позначилися своєрідність, специфіка, Франкової драматургії, є побудова фіналу (одного з «ударних» місць п'єси взагалі). Фінал «Украденого щастя» відзначається пластичною дією: «Микола хапає карабін. Кидається на Михайла. Анна кидається між них. Микола відтручає її. Жандарм хапає за карабін, хоче вирвати... Микола пускає карабін, хапає сокиру і втоплює в груди жандармові. Той падає. Анна кидається до нього. Жандарм вхопився рукою за груди... Микола кидає сокиру. Жандарм простягає йому закривавлену руку, Микола дає свою...» [12, 162]. Конфлікт тут надто увиразнений: в усіх трьох украдено особисте щастя, та кожен по-своєму хоче повернути його собі: Михайло – злом, Микола – добром, Анна – звідчаєністю.

Загалом пластичні фінали властиві не тільки Франкові, а й усій новітній українській драматургії. Навіть драматичні віршовані п'єси Лесі Українки, які здебільшого розраховані на читання, у своїх найвищих досягненнях дають взірці пластичних фіналів. Не тільки пластика «Лісової

пісні», що не підлягає сумніву частково завдяки музиці, але й, наприклад, вирішення останньої сцени «Камінного господаря» дає подвійний фінал: драматичний та пластичний. Геніальна здогадка Лесі Українки в тому й полягає, що драматичний сюжет вичерпується ще до традиційного фабульного завершення – появи Командора. Коли Дон Жуан, який одягнув, на прохання Донни Анни, командорів плащ, дивиться на себе у дзеркало і бачить замість себе Командора, то його остання репліка: «Де я? Мене нема... се він... камінний!» – створює драматичний фінал. Але дія продовжується: «Дон Жуан випускає меч і патерицю й затуляє очі руками... зо страхом одкриває обличчя... точиться од свічада а бік до стіни і притуляється до неї плечима, тремтячи всім тілом... Тим часом із свічада вирізняється постать Командора, така, як на пам'ятнику, тільки без меча і патериці, виступає з рами, іде важкою камінною ходою просто до Дон Жуана. Анна кидається межі Дон Жуаном і Командором. Командор лівицею становить Донну Анну на коліна, а правицю кладе на серце Дон Жуанові. Дон Жуан застигає, поражений смертельним остовпінням. Донна Анна скрикує і падає низьма додолу до ніг Командорові».

Леся Українка, яка створила в українській драматургії цілком новий тип п'єси – інтелектуальну драму – вирішує свої фінали вже на рівні не побутової, а умовної пластики, крок до якої зробив Іван Франко у жанрі психологічної драми. Він, як і Леся Українка, кожен по-своєму витворили в нашій національній драматургії і мистецтві феноменальні естетичні явища театру.

Франка в «Українському щасті» меншою мірою цікавила зовнішня атрибутика сюжету, він намагався дошукатись причин, які спричинили трагедію і спробувати зрозуміти, хто винен у нещасті, що спіткало героїв твору. Посутня новація Франка у розкритті основного конфлікту драми полягає в глибокій психологічній мотивації поведінки його героїв – Миколи, Анни і Михайла. Звісно, годі було чекати від Франка, щоб він не загострив свою увагу на тих соціальних чинниках, які спричинили трагедію у драмі «Украдене щастя». Але глибокий психологізм твору, суголосний тогочасним європейським тенденціям розвитку театру, став основною заслугою драматурга у піднесенні української драми на новий естетичний щабель, у створенні художнього феномену «Театр Івана Франка».

Незвичайність драми «Украдене щастя» полягає в тому що письменник відмовився від банального протиставлення позитивних і негативних героїв. Всі герої твору викликають співчуття. Оскільки в самій назві твору закладена основна концепція ставлення Франка до них. Щастя вкрадено в усіх оцих людей і кожен із них приречений на життєву драму. Стосовно цього твору Франко ставив «прокляте» питання, хто винен всьому тому? І сам же відповідав: «Винне нещасливе уладження наших родинних обставин, котре не дозволяє летально розірвати зв'язок, уже фактично розірваний, котре насилує любов і серце жінчини і через те скривляє їх, зводить на манівці» [14, 80].



Дія в цій п'єсі розгортається з неослабним напруженням, кожна сцена та епізод розкривають нові і нові моменти з життя героїв, відображають широку палітру їх внутрішніх переживань. Але цей драматичний твір має ще один новаторський аспект: більшість драматичних епізодів п'єси розкривають не тільки те, про що в даному конкретному випадку йдеться, а мають значущий підтекст, який є додатковим інформаційним полем для розуміння дій і вчинків персонажів та їх психологічних станів на різних етапах розвитку сюжету. Крім того, підтекст у Франка дає уявлення про цілий ряд аспектів, які знаходяться поза межами безпосередньо зображуваних у драмі подій.

«Украдене щастя», як і вся драматургія І.Франка, витворили справжній художній феномен те естетичне явище в усій українській культурі.

### *Література*

1. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976 – 1986. – Т. 29. – С. 7–22.
2. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976 – 1986. – Т. 27. – С. 109 – 118.
3. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976. – 1986. – Т. 31. – С. 142 – 146.
4. Цит. за: *Тхорук Раїса*. Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читацького досвіду й творчості // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 року). – Львів, 2008. – С. 533 – 544.
5. Там само.
6. Там само.
7. *Свербилова Тетяна*. Франко і театр // Український театр. – № 4. – 1986. – С. 27 – 31.
8. Там само.
9. Там само.
10. *Франко І.* Украдене щастя. Драма // Іван Франко. Вибрані твори: У 3 томах. – Дрогобич, 2006. – Т. 2.
11. Там само.
12. Там само.
13. *Українка Леся*. Камінний господар. Драматична поема // Леся Українка. Твори: У 12 томах. – К., 1976 – 1985. – Т.6. – С. 161.
14. *Франко І.* Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976 – 1986. – Т. 27. – С. 79 – 85.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 19.08.2010р.*

*Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Працьовитим В.С.*

**THEATER OF IVAN FRANKO: ARTISTIC PHENOMENON  
AND AESTHETICALLY BEAUTIFUL PHENOMENON**

**S. I. Horob**

*PreCarpathian University by V.Stefanic, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74;  
tel. +380(342)59-60-74; e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*In the article an attempt is made to explore the phenomenon of artistic and aesthetic phenomenon of the Ukrainian national culture, including literature and theater, "Ivan Franko Theater" in particular. On wide drama and critical material Ivan Franko's theatrelogical concepts are discovered, his dramatic layer of creativity is examined, the role of the writer and scholar in the development of Ukrainian literature-stage process of 19-20 centuries from new theoretical and methodological position is researched.*

**Key words:** *Ivan Franko, drama, theater, concept, character, phenomenon, aesthetic phenomenon.*