

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

УДК 821.161.2–121 (Франко)

Роман КОЗЛОВ

кандидат філологічних наук, доцент, докторант,
Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка

ХРОНОТОПІКА П'ЕСИ “ТРИ КНЯЗІ НА ОДИН ПРЕСТОЛ” ІВАНА ФРАНКА

Стаття присвячена ранній п'есі І. Франка “Три князі на один престол”. Досліджено художній час і простір твору. Зроблено висновок про бінарність головних опозицій у ньому. Висунуто гіпотезу про причини постання твору.

Ключові слова: І. Франко, драма, час, простір, хронотопіка.

1–7 грудня 1974 року І. Франко написав драму “Три князі на один престол”, що збереглася цілою й першою з його п'єс побачила сцену. Її автор перейшов до останнього, 8 класу тепер уже державної Дрогобицької гімназії й уходив у ширший світ: листувався з редакцією журналу “Друг”, зокрема з В. Давидяком, надсилав для видання художні твори, пробував себе в публіцистиці (передмова до перекладу “Кралецьовського рукопису”). Цю п'єсу він, готуючись до університету, очевидно, покладав вагомим аргументом у боротьбі за право називатися львів'янином, бо не дарма послав її на конкурс, оголошений редакцією “Друга” [14, 141–142]. І можливо, мав певну рацію, адже за рік аматорський театр “Академічного кружка” вибрав для постановки саме твір першокурсника.

Перша з доступних нині повноцінна самостійна драматична спроба І. Франка привертала увагу науковців із різних аспектів. Увів п'єсу “Три князі на один престол” до обсягу спадщини митця М. Возняк [3], уперше вивчив із характерологічного погляду через зіставлення зі “Славоєм і Хрудошем” та “Сном князя Святослава” З. Мороз [7]. Опис рукопису й загальну характеристику твору подає С. Щурат у статті “Перші літературні спроби Івана Франка” та в пізнішій монографії, що вийшла до столітнього ювілею митця, доходячи висновку: “Хоч зміст драми фантастичний і багатий подіями, проте їй бракує дійової зав'язки й сценічної дії” [14, 29]. Суголосним є й присуд М. Пархоменка того ж часу: “Композиційно драма дуже слабка. Кожна з трьох дій розбита на 5–6 картин. При чому кожен раз змінюється й місце дії. Послідовного зв'язку між окремими картинами – майже ніякого. Замість драматичної дії – розмови про те, що відбулось або відбувається поза сценою” [8, 11]. Ті ж самі аргументи наводить

і Я. Білоштан, підсумовуючи: “Драма як з літературного, так і з сценічного погляду ще не досконала” [2, 74], – і вважаючи найвиразнішими в п’єсі проблески реалізму, хоча інші дослідники підкреслюють романтичне її спрямування. Натомість 50 років потому В. Працьовитий пропонує зовсім інший – виразно романтичний – погляд на твір і аналітично реконструює події, що лягли в основу його сюжету.

Перші дослідження п’єси містили лише непрозорі вказівки на те, що її джерелами стали перекладені попередньо І. Франком “Краледворський рукопис”, “Слово про Ігорів похід”, прочитані “Повість минулих літ”, “Галицько-Волинський літопис”, а також його багата лектура іншомовних авторів. Наприклад, через офіційне упереджене ставлення до порівняльного підходу Я. Білоштан чи не іронічно зазначає: “Той, хто любить розшукувати вплив та аналогії, може посилатися на Шекспіра, творами якого зачитувався Франко вже з 1872 року, і на “Розбійники” Шіллера, і на пісні про опришків. Але визрівання самостійної творчості думки молодого драматурга виявляється в цій драмі беззаперечно” [2, 74]. В. Працьовитий натомість намагається пояснити, що ж це за визрівання, через установлення історичних праобразів персонажів п’єси: “Князь Всеволод – син Ярослава Мудрого – дійсно був. Він княжив у Києві. Історичною постаттю був також князь Ростислав – онук Ярослава Мудрого – князь-ізгой, якого І. Франко зображує як головного претендента на княжий престол” [9, 11].

Однак, як свідчить “Літопис Руський”, Всеволод-Андрій Ярославич (1030–1093) уперше сів на київський престол 1 січня 1077 року, будучи до цього князем переяславським, ростово-суздальським, білозерським, чернігівським, київським. Ростислав-Михайло Володимирович (1038–1067) же на той час помер, сівши незадовго до смерті у Тмуторокані, куди втік з охопленого пожежею батькового Новгорода. Ці князі не мали, що ділити, тим більше, що літописець чітко вказує: “Був же Ростислав муж доблесний у бою, а на зріст ставний, і красен лицем, і милостивий до убогих”, – що не зовсім вписується в образ князя жорстокого й заздрісного [6, 100, 103, 121, 476, 506]. Тут наразі має рацію Р. Козеллек: “Жодне джерело ніколи не скаже нам того, що ми маємо сказати. Зате воно цілком може перешкодити нам висловити судження, яких ми не маємо права висловлювати. Отже, у джерел є право вето” [5, 211].

Події п’єси “Три князі на один престол” не мають чіткої історико-географічної локалізації, тому задум автора слід установлювати аналітично. В основному читача зорієнтовують дещо архаїзована мова твору, імена персонажів і їхній побут: Титул князя, престол як втілення його влади, меч як основна зброя, – усе вказує на княжі часи до

поширення пороку в Європі. Чи не найбільш “історично забарвлена” лексема твору – “опришок” [12, 48] – означає іншу, незалежну людину й має виразний сучасний відповідник – маргінал. Однак рух галицьких опришків припадає на XVI–XIX ст., тому така назва у творі є анахронізмом.

Власні імена розбійників промовисті (Лабій – лапатий, загребуший; Гарій – буркотун, сердитий; Палій – не потребує пояснень) і за способом творення виразно національно-географічно локалізовані. Повноголосе звучання імені Всеволод указує на його походження з Київської Русі (у часовому й просторовому розумінні), однак навряд чи автор опирався на образ конкретного князя: літописного чи буйтура Всеволода зі “Слова про Ігорів похід”, – вірогідніше, його привабила безпосередня семантика імені. Такі ж роздуми можуть стосуватися й поширених у Русі імен Ростислав і Мирослава, вибір яких автором доволі прозорий: через їхнє співзвуччя брат і сестра діалектично протиставляються.

Імена ж Хрудош, Стаглав, Ратибор – виразно західнослов’янські, узяті – автор цього не заперечує – з уривку “Зеленогорського рукопису”, переклад якого І. Франко назвав “Любушин суд” і подав у праці “Рукопись Короледворська” [11, 63–66]. Родинні стосунки тезок у поемі та п’єсі не збігаються – чеський епос подає Хрудоша і Стаглава як братів, що розсварилися через землю (саме цей мотив, очевидно, вплинув на вибір їхніх імен автором п’єси), а Ратибора – непов’язаним з ними кметом, розсудливим і спокійним, що на випадок Хрудоша про нелегітимність жіночого суду відповідає:

Встид нам правди у німців шукати,
У нас правда по святім законі,
Котрий наші батьки нам принесли [12, 65].

Свого персонажа І. Франко наділяє подібними рисами, однак робить його сином Стаглава, який, до слова, у чеській поемі значно поміркованіший від свого брата. У п’єсі їхній родинний зв’язок не акцентується, за словами Ратибора, вони “рівні славою, заслугою і родом, приятелі відмалу” [12, 10]; але Стригонь, попереджаючи свого князя про початок ворожнечі, турбується, чи не “прийшло до братньої борби, до проливання рідної крові” [12, 13], хоча це більше стосується поділу цілого народу на два табори. Виразніший натяк – у пізніших словах Стригоня: “Ходім поглянути на сей сумний вид, на другого Етеокла і Полініка” [12, 23]. Сини Едіпа, царі Фів, як відомо з міфу, не змогли поділити владу після батька й загинули разом у поєдинку. Помітно, що братній зв’язок Хрудоша і Стаглава заважає І. Франку –

через нього любов Ратибора до своєї сестри в перших Мирослави з практичного “мужицького” розуму не досить мотивована.

Не зовсім зрозумілий авторський задум імені Стригонь, форма якого, найвірогідніше, навіяна Збигонем з однойменної пісні з “Крале-дворського рукопису”. Навряд чи цю дійову особу можна співвіднести з упирем, якого й позначає слово стригонь (від лат. striga – відьма). Згідно зі смисловим навантаженням персонажа коріння імені слід шукати в тому, як кінь стриже або пряде вухами – прослуховує незнайому територію. Відданість чутливого коня господареві співзвучна образу вірного безстрашного васала, очевидно запозиченому з “Пісні про Нібелунгів”, яку І. Франко вивчав і перекладав у гімназії, та інших зразків середньовічного епосу. Саме в тому, що драматург наголошує не на доблесті Ратибора, а на Стригоневому віднайденні Всеволода, і виражається, на думку Р. Чопика, ідеалістично-класицистична спрямованість авторської інтенції та звучання монархічної ідеї п’єси [13, 10].

Історико-географічній локалізації подій сприяє також образ ворога, що “як той тур, що ще останній раз напружить карк і грізно спустить роги, заки острій топір не позбавить го сили навсегда” [12, 7]. Ця, не зовсім виразна, алюзія до “Слова про Ігорів похід” зі слів Второго воїна, далі посилюється в його оповіді про оточеного ворогами Всеволода й особливо в монолозі Мирослави з наступної яви. Через це і Я. Білоштан, і М. Пархоменко доходять спільного висновку про найвиразніше джерело ідейного змісту твору, з чим сперечатися навряд чи слід. Водночас немає підстав говорити про співвіднесення часу та простору п’єси з Київською Руссю: географічно твір лишається невизначеним – можна вказати хіба що узагальнено на “слов’янські землі”, історично ж І. Франко відносить складання “Любушиного суду” “до дев’ятого або десятого століття” [11, 36], а події його, як і взятих звідти Стаглава і Хрудоша, – до ще давніших часів.

П’єса “Три князі на один престол” містить сценографічні рішення, ужиті І. Франком при komponуванні “Jugurty”. Тут теж домінують оповіді, а не самі події, багато екскурсів, які відтворюють передісторію твору та заповнюють часові лакуни між явами; уже звично частина інформації, складної для відтворення, передається вісником. Передостанню яву завершує бій, “крик страшний, замішання, вітер зривається і підіймає хмару пилу. Ростислава видко межи рядами продираючогося ко Ратибору, в кінці все криється в поросі. Хвилю ще сцена остає одверта, потім спускається заслона” [12, 44]. Просторово-сценічне мислення автора в цій п’єсі виявилось гіршим – твір насичений невпорядкованими порівняно з “Jugurta” змінами місць дії в кож-

ній яві й розрахований, очевидно, на виставу в дусі Шекспірових хронік, без виразних декорацій і з активним залученням уяви глядача.

Події сімнадцяти яв розгортаються в чотирнадцяти різних місцинах, і лише до трьох із них повертається увага автора – це галявина перед печерою, сама печера, де одужує Всеволод, і княжа зала. Таке розмаїття локацій легко компенсується групуванням змістовних з них: місця баталій, місця прийняття рішень Ростиславом чи Ратибором (кімнати, табори), розбійницьке лігво, княжа зала, – позагрупові ж виконують службову роль, що підкреслюється незначною тривалістю яв, які припадають на них. Чітке розмежування змістово навантажених локацій відповідає основному задуму твору та ключовим етапам розвитку конфлікту. У місцях прийняття рішень і розбійницькому лігві Ростислав, Ратибор і Всеволод автономізовані й підтримують зв'язок зі світом через вісників, – замість розвитку дії в цих “контрольних точках” підбиваються підсумки й розпочинаються нові перипетії. Місця баталій і княжа зала відбивають два рівні розвитку конфлікту: суспільний та індивідуальний, – й формують свого роду арену, де опозиційні сторони сходяться для протиборства. Таке функціональне розмежування просторових локацій твору вочевидь уповільнює дію, підтверджуючи невправність автора.

Виокремлені групи локацій слабо пов'язані в тексті, а внутрішні просторові екскурси стосуються тільки розбійницького лігва (слова четвертого воїна, селянина й прикінцеві репліки Всеволода). Чи не єдиним персонажем, який пов'язує більшість локацій, є Стригонь, що дозволяє розглядати його як центральну дійову особу, подібно до відданих васалів у середньовічному європейському епосі.

Просторовий центр п'єси (ява 5 акту 2, і хоч вона не дев'ята за рахунком, цей епізод знаходиться на середині тексту) знову припадає на “місце відверте. Вдалі видно табір. З другої сторони ліс” – місце, де розгортається масова батальна сцена без переможців і переможених. Проте на відміну від “Jugurty” — ця сцена отримує продовження в передостанній яві, що свідчить про увагу І. Франка до драматичного впливу на реципієнта, на створення катарсисного прикінцевого акорду.

Часових указівок у явах п'єси “Три князі на один престол” дуже мало: тричі автор указує на “ніч” або “вечір” і лише один раз, що настав “слідуючий день”. Зі слів персонажів також важко реконструювати внутрішній хронометраж подій – З. Мороз, наприклад, уважав, що “минають місяці між першою спробою Ростислава здобути престол (у першій дії), та його смертю (у третій дії)” [7, 410], однак не подав обґрунтування цієї думки. Більше того, деякі з подій автор подає в зіставленні, і тому вони сприймаються як синхронні. Це епізоди, у яких

Ратибор і Ростислав довідуються про війну між батьками (яви 2 і 3 акту 1) та приймають рішення про початок війни між собою (яви 3 і 4 акту 2). Окремі яви помітно короткі й неспівмірні з іншими, з чого можна робити висновок про прагнення автора дати належне мотивування подій, що вимагало уведення коротких інформаційних діалогів. Ту ж проблему вирішує й найбільш насичений часовими вказівками монолог Ростислава на початку третьої яви першої дії. Покликаний розкрити сутність персонажа, він сприймається як паралельний до монологу Ратибора й містить передісторію, мотивування розвитку подій, яка однак у п'єсі не отримує якого-небудь ґрунтового розвитку. Загалом же неувагу І. Франка до позначення часових інтервалів, найвірогідніше, спричинили нахил твору до символічного звучання, а отже, і небажання автора подавати вигадані події як достовірні.

Обраний І. Франком спосіб налагодження контакту з реципієнтом доволі незвичний як для твору з претензією на історичність – через апелювання не до історичного його досвіду, а до мовленнєвого, зокрема художньо-літературного. На найнижчому рівні, текстуальному, це виявляється в уведених у мовлення воїнів прислів'їв – у п'єсі “Jugurta” вони б зруйнували ментально-історичну атмосферу, а тут же вони доречні. Захоплений фольклором автор за допомогою цих своєрідних *loci communes* установлює зв'язок між епохами, наближаючи твір до історичного. Інший випадок – латинський загальник “*quae medicamenta non sanant, ferrum sanat*”, незавершений вислів Гіпократ, – вона не лише вписує постать Ростислава в латиномовну освічену європейську спільноту, а й відсилає читача до “Розбійників” Ф. Шіллера, де це цей афоризм є епіграфом.

На вищих рівнях спрацьовують хронотопи-мотиви й сюжетні ходи, а вся п'єса є немов би конструкцією з ужитих уже раніше блоків. Любов Ратибора і Мирослави натякає на сюжет “Ромео і Джульєтти” В. Шекспіра, їхня розмова на початку твору – до зізнання Глостера в коханні до леді Анни (його ж “Річард III”). Антураж поєдинку Хрудоша і Стаглава нагадує про обставини турніру з “Річарда II”, де мали зійтися Генрі Белінгброк і Томас Мобрей. Вагра і печера опришків у п'єсі запозичені з “Розбійників” Ф. Шіллера, клятва Всеволода, дана Лабієві та Палію, відсилає читача до присяги князя змінити життя й бути вірним розбійникам, а в образі Лабія є дещо від Карла фон Моора, дарма з його уст звучить сповідь: “Коли я ще в світі жив і в людях видів своїх братей, а придивившись, найшов ворогів, – тогдa, ох боже! прийшли ми до голови чорнії мислі, я прокляв себе і весь світ і кинувся на тую дорогу, котров ступаю!” [12, 20]. Крім того, це чи не перше звернення І. Франка в п'єсах до образу дороги, який – це за-

уважив Я. Білоштан [1, 33] – стане одним із постійних у цій сфері його творчості.

Виявлене раніше невміння молодого драматурга побудувати трикутник взаємин персонажів виявляється й тут. На нижчому соціальному рівні – це трійка розбійників, що не лише схематично, а й фізично до кінця твору перетворюється на бінарну опозицію. Середній рівень – маса воїнів і селян, єдина згуртована спільнота, поступово роздвоюється до повного антагонізму, не полишаючи місця компромісові; сам автор у ремарках позначає їх як “ратиборці” та “ростиславці”. Навіть Стригонь не може повноцінно вийти за межі бінарності, залишаючись вірним Ратиборові: “Пане мій, ціль моя інна, хоч дух мій, так як і твій, напружен всегда тільки ко добру нашого краю. Єсли мні не удасться винайти нашого князя, можеш бути певний помочі моєї і моїх друзів” [12, 25].

Та ж сама мислесхема реалізується й на вищому рівні влади, втілюючи собою, власне, ідею твору. Заявленого назвою протистояння трьох князів у п’єсі немає – їхні взаємини розпадаються на три пари: Всеволод – Ростислав (образ останнього зріє вже п’ять років, тож його смерть при з’яві законного князя вмотивована), Ростислав – Ратибор (протистояння найвищої гостроти), Всеволод – Ратибор (закономірна соціальна опозиція, що не викликає конфлікт). Цю невідповідність назви й змісту твору І. Франко добре відчував, через що, очевидно, 35 років потому припустився помилки (а чи помилки?) у передмові до другого видання повісті “Петрії й Довбушуки”, де зазначив: “У восьмиім класі написав я надто драму “Два князі на один престол”, яку пізніше, 1876 р., в переробці Михайла Вагилевича, виставили на сцені аматори студенти, але також не діждалася друку” [10, 460] (у 50-томовому виданні творів це місце передмови виправлене редакторами без зауваження). Заявленого назвою протистояння трьох князів, очевидно, і не могло бути. Далеко не кожному авторові, та ще й початківцю вдається вибудувати драматичний трикутник, і далеко не кожна тема придатна для цього. Художній трикутник, як і діалектика бінарності, звичайно, ґрунтується на певній рівності учасників, порушення якої й призводить до виникнення конфлікту. У побудованому ж тут І. Франком сюжеті вихідні умови персонажів нерівні, а таку назву твір міг отримати під впливом п’єси “Jugurta”.

Сам автор рідко називав п’єсу “Три князі на один престол” історичною – переважно з негативною конотацією це звучало в період його розриву з москвофілами й радикалізації власних поглядів. Відомо, що систематичний курс національної історії (Польщі та Русі) у гімназії не викладався, тому знання здібного учня в цій галузі обмежували-

ся його лектурою, а отже, навряд чи п'єса постала за типовою для історичного твору схемою охудожнення історичного сюжету й установлення асоціативних зв'язків з авторською сучасністю. У цій сучасності також відсутній історичний сюжет, за зразком якого І. Франко міг вибудувати п'єсу. Таким чином історична сфера не дає сподівань на вирішення цієї проблеми.

Як гіпотетичну відповідь на питання про назву п'єси та джерело сюжету можна пошукати у фактах біографії автора. Літо 1874 року було незвичним для юнака: вперше він не відпрацьовує на полі витрачені родинною на нього кошти, а пускається в першу свою мандрівку, знаходить перше своє кохання, шукає себе. Я. Грицак передає його настрій так: "Молодечі плани Франка на момент закінчення навчання у Дрогобичі можна звести до кількох пунктів: він не мав наміру повертатися в село, він розраховував на кар'єру гімназійного вчителя, він мріяв про літературну кар'єру" [4, 102], – і думки ці народжувалися з кінця сьомого класу. Новий навчальний рік через епідемію холери трохи затримали, і хлопець, очевидно, якийсь час провів у Нагуєвичах, де з рідних лишалися брати Захар і Онуфрій, 15 і 13 літ, що, переживши смерть батьків, цілком закономірно турбувалися про долю свого головного спадку – землі, по чверті від наділу Якова Франка. Спостережене братами небажання Івана працювати в селі, вірогідно, викликало питання або й сварку, розв'язану не по літах мудрим вітчимом Грицем Гавриликом, що став для сиріт за батька, уособленням ідеалістичних "уповань на "друге пришествя" справедливого судії" [13, 10] (Р. Чопик), а все це разом, віддзеркалившись у перипетіях прочитаних п'єс, і дало такий явно тенденційний сюжет.

Звісно, це лише гіпотеза, розробка якої потребує належного психоаналітичного інструментарію, проте висновок з неї збігається з загальною спрямованістю твору: лише сильна монархічна влада, законна й усіма визнана, здатна до життя й перетворення суспільства. Такими були попередні життєві висновки І. Франка за півроку до закінчення гімназії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоштан Я. П. Франко – драматург. Поэтика драмы : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Яков Порфирьевич Білоштан ; Киевский гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко. – К., 1966. – 39 с.
2. Білоштан Я. П. Драматургія Івана Франка / Яків Порфирювич Білоштан. – К. Держ. вид-во худ. літ., 1956. – 256 с.
3. Возняк М. Франкові "Три князі на один престіл" / М. Возняк // Діло. – 1929. – № 182, 16 серпня.
4. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні : Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – К. : Критика, 2006. – 632 с.

5. Козеллек Р. Минуле майбутнє / Рейнгарт Козеллек. – К. : Дух і літера, 2005. – 380 с.

6. Літопис Руський : За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – К. : Дніпро, 1989. – 592 с.

7. Мороз З. П. Західноукраїнська історична драма другої половини XIX ст. (Нариси з історії становлення і розвитку) // На позиціях народності : дослідження у 2 т. / Захар Петрович Мороз. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1971. – С. 309–418.

8. Пархоменко М. М. Драматургія Івана Франка / Михайло Микитович Пархоменко. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1956. – 128 с.

9. Працьовитий В. С. Національна самобутність драматургії Івана Франка / Володимир Степанович Працьовитий. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 192 с.

10. Франко І. [Передмова до повісті “Петрії й Довбушуки” (друга редакція)] / Іван Франко // Твори в 20 томах. – Т. 5 : Повісті. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1951. – С. 459–461.

11. Франко І. Рукопись Короледворська/ Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 10. – К. : Наукова думка, 1977. – С. 27–72.

12. Франко І. Три князі на один престол. / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 23. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 7–48.

13. Чопик Р. Б. Роль ранніх світоглядно-естетичних маніфестацій Івана Франка в еволюції його творчості 1870–1880-х років : автореф. дис. ... канд. філол. Наук : 10.01.01 / Ростислав Богданович Чопик ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2002. – 20 с.

14. Щурат С. В. Рання творчість Івана Франка / Степан Васильович Щурат. – К. : Вид-во АН УРСР, 1956. – 146 с.

Аннотация

Роман Козлов. Хронотопика пьесы “Три князя на один престол” Ивана Франко
Статья посвящена ранней пьесе И. Франко “Три князя на один престол”. Исследовано художественное время и пространство произведения. Сделан вывод о бинарности основных оппозиций в нем. Выдвинута гипотеза о причинах написания произведения.

Ключевые слова: И. Франко, драма, время, пространство, хронотопика.

Summary

Roman Kozlov. Chronotopic of play “Three Princes on a throne” by Ivan Franko.
Paper is devoted to an early play by I. Franko “Three Prince on a throne”. Art time and space are studied in this work. It is concluded that keyoppositions in it are binar. The reasons of writing of this piece are hypothesized.

Key words: I. Franko, drama, time, space, chronotopic.