

МОДЕРНІСТСЬКІ ІНСПІРАЦІЇ «КАМ'ЯНОЇ ДУШІ» ІВАНА ФРАНКА

«Українська національна драма, започаткувавшись у народній творчості, спочатку в умовах і в процесі складної і тривалої боротьби язичеської, християнської та народно-реалістичної ідеологій, до XIX ст. пройшла власне народну, релігійну та релігійно-народну стадії розвитку, <...підготувавши> епоху справжнього розвитку української національної драми протягом XIX і початку XX ст. <...> Особливістю української драми саме цього періоду розвитку є те, що її розквіт розпочався на рівні соціально-економічного осмислення реального життя, що найвищої своєї виразності він досяг у другій половині XIX ст., а саме у 80–90-ті роки. <...>

Практично кожна з цих еволюційних стадій розвитку драми виникала на певній і досить чітко окресленій методологічній основі сприймання, осмислення, оцінки та відображення реальної дійсності в творах саме драми»¹.

Неважко в цих словах вгадати стиль Анатолія Васильовича Козлова, як не складає труда відчуті глибокий позитивізм його наукового мислення. Світоглядна, історична, природна

¹ Козлов А. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. – К., 1991. – С. 102.

залежність усіх людських учинків — ось чи не найголовніший постулат, а можливість дати пояснення навіть поруху людської думки — найважливіший детермінант наукового методу шановного ювіляра. Опора на індукцію й дедукцію, аналіз і синтез як винятково взаємно додатні методи дає змогу Анатолію Козлову в кожній частці бачити прояв глобального, а саме глобальне — узагальненою тенденцією руху окремішностей. Тому й виникають у його текстах постійні перебіги від реєстрації життєвих і художніх деталей до визначень закономірностей їхньої появи, розвитку й занепаду, діалектично притаманних усьому сущому. Тому-то і є, на мою думку, близькими Анатолію Васильовичу літературознавчі погляди І. Франка, з яким, між тим, ювіляр доволі часто і сперечається, і погоджується.

«У “Кам’яній душі”, створеній у віршовій формі за мотивами пісні “Павло Марусяк і попадає”, йде мова про зміну, а точніше про руйнацію характерів людей, що прагнули будь-що знайти своє щастя (згадаймо “Украдене щастя”) у морі несправедливості й горя, а закінчували життя трагічно. Конфлікт твору надзвичайно гострий, але тут автор уже не так боляче співпереживає стражданням свого героя, бо бачить його відступником від його ж намірів допомогти народові. Тому долі опришка Марусяка й панії, що через велике кохання до нього втекла із панських покоїв, видалися автору драматичними, а не трагедійними»¹.

Дивовижно, як у такій короткій характеристиці п’єси ювіляр відобразив практично всі етапи навчального аналізу твору — складники розробленої та обстоюваної ним схеми-алгоритму. Висновковість і смислова насиченість також є виразними рисами стилю Анатолія Козлова, бо за цими кількома реченнями — цілий масив спостережень, умовиводів і узагальнень. А все це, своєю чергою, вимагає від реципієнта належної підготовки. Тож, продовжуючи батькову сферу досліджень, хочу проілюструвати, які наслідки може дати метод «заглибленого читання», підкріплений науковими ідеями Анатолія Козлова.

¹ Козлов А., Козлов Р. Зародження і розвитку української драматургії. — К., 1998. — С. 100.

«Кам'яна душа»¹ продовжує розвиток модерністських тенденцій у п'єсах Івана Франка, що виникли, умовно кажучи, від літа 1894 року, тривали до кінця 1895-го й ознаменували чергове світоглядне переродження письменника². Передує цій п'єсі «Сон князя Святослава», дуже по-різному оцінений дослідниками: наприклад, войовничо налаштований І. Айзеншток у 1940 р. переконував, що «написаний за зразками цієї драматургії»³ «Сон князя Святослава» нині забутий по заслугі⁴, спираючись передусім на думку М. Драгоманова — першого рецензента обох згаданих п'єс.

Саме думки М. Драгоманова свідчать, наскільки вони є художньо близькими, наскільки чітко відображають єдиний духовний порив автора. Епістолярна дискусія, що розгорнулася між автором і рецензентом щодо «Сну князя Святослава», на жаль, лишилася короткою і незавершеною — відповідаючи на захисну репліку І. Франка, М. Драгоманов не дописав, отже, і не відправив свого листа від 25 травня 1895 р., а менш ніж за місяць помер. Судження вимученого хворобою й лікуванням науковця були різкими та безапеляційними: «Для чого Ви писали *Сон князя Святослава*? Ні поезії, ні тенденції, яка була в Захарі Беркуті, — речі все таки рутенській! В загалі, для чого Ви завидуєте лаврам Дідицького? Ви часто вскакуєте в романтику. Для чого ще скакати і в псевдокласику? По-моєму, Ви не шануєте Вашого таланту такими скоками од реальности»⁵, — і згодом: «Не в тім діло, що в Вас наклін до романтизму, як кажете, а не до реалізму. Поезія завше реалістична при всіх напрямках, а напр. англійські основателі новішого романтизму були вкупі і основателі новішого реалізму. А в тім діло, що

¹ Франко І. Зібрання творів у 50 т. — Т. 24. — К., 1979. — С. 316–345. — Далі покликання на текст п'єси здійснені за цим виданням.

² Детальніше див.: Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація. — Кривий Ріг, 2012. — С. 143–145.

³ Ідеться про твори Б. Дідицького.

⁴ Айзеншток І. Генезис «Украденого щастя» Івана Франка // Літературна критика. — 1940. — № 6. — С. 12.

⁵ Драгоманов до Франка, 23.2.1895 // Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. — Львів, 2006. — С. 533.

в Вас рутенщина прибила нюх до реалізму і поезії *правди*. <...> “Сон” мертвий і ні до чого, а всього менше до р. життя навіть старої епохи»¹.

Оскільки «Кам'яна душа» друкувалася в «Житі і слові» відразу після «Сну князя Святослава» (у третьому номері за 1895 рік, а перший і другий містили п'єсу, написану трохи раніше), у запалі М. Драгоманов розкритикував і її: «З “Кам'яною душею”, по моему, ще гірше. Опришки шаблонні, жінка неясна, вся дія не розвита. На сцені через міміку та декорації може і буде інтересно, а в читаньню: по бороді текло, а в рот не попало»².

Неймовірно, наскільки схожі думки 15 років перед тим висловлював сам І. Франко про «Гайдамаків» Т. Шевченка: «Він не тільки вибрав тему не конче пригодну до епічного оброблення і конче згідну з його природою і з характером його таланту, але з різних причин поняв сю тему фальшиво і обробив її слабо»³. Через те, на думку І. Франка, відома поема є неісторичною й навіть «одним із найслабших між творами Шевченка»⁴.

Цілком очевидно, що з тих пір письменник зріс не лише в суспільно-політичному плані, а й у художньо-естетичному. Саме з літа 1894 року в його творчості знову бринять історичні теми, і переважно романтичними нотами, та головне — тепер І. Франко протиставляє романтизм реалізму не антитетично, а комплементарно, розширюючи тим самим і власну художню палітру, і національну.

Цілком закономірним є первинне дослідницьке бажання розглянути п'єсу «Кам'яна душа» в опришківському художньому дискурсі — фольклорному та літературному. Розпочав його реалізацію В. Гнатюк, зазначивши при передруку двох варіантів народної пісні «Павло Марусяк і попадає», записаної

¹ Драгоманов до Франка, 13/25.5.1895 // Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – Львів, 2006. – С. 537.

² Там само.

³ Франко І. Причинки до оцінення поезій Тараса Шевченка // Зібрання творів у 50 т. – Т. 53. – К., 2008. – С. 40.

⁴ Там само. – С. 41.

Я. Головацьким¹, що вона стала за джерело Франкової одноактівки². Доволі детальний аналіз сюжетних відмінностей обох варіантів³ здійснив З. Мороз у праці «Історичні драми Івана Франка» (1939–1941 рр.), що побачила світ лише за 30 років завдяки А. Погрібному. Дослідник також звернув увагу на сюжетні відмінності п'єси від гіпотетичних фольклорних джерел, резюмувавши: «Зміни Франко вніс, очевидно, з метою позбавити своїх персонажів легковажності й намалювати їх у плані трагічному, що й було досягнуто»⁴. Помітив науковець, відкриваючи радянській Україні літературні скарби «визвольного» Львова, і те, що В. Гнатюк лишив між рядками. На підставі проведеного зіставлення З. Мороз визнає сюжетно ближчим коломийський варіант і підкреслює: «Сама назва твору взята з рядка цієї пісні: “Попаде Марусе, ка м і н н а я д у ш е”»⁵.

М. Павлюк, готуючи примітки до п'єси в Зібранні творів у 50-ти томах, указав: «І. Франкові була відома й інша пісня аналогічного змісту, два варіанти якої (“Де чумаченьки стояли, попаденьку підмовляли” і “Попитай Івана, чого попадає ридає”) опубліковані в “Трудах этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край” (т. V, 1874, с. 665–666)»⁶. Думається, без додаткового пояснення науковий смисл цієї примітки лишиться неясним. На вказаних сторінках збірника наведено три (!) варіанти пісні — із зібрань Г. Залюбовського, П. Куліша та в записі Ольшанського із с. Махновки Борзенського повіту⁷, — де йдеться про попадю, яка, пішовши за чумаками

¹ Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. О. Головацким. – Ч. 1. – М., 1878. – С. 155–156.

² Етнографічний збірник. – Т. 26: Народні оповідання про опришків / зібрав В. Гнатюк. – Львів, 1910. – С. 166.

³ Мороз З. П. Західноукраїнська історична драма другої половини ХІХ ст. (Нариси з історії становлення і розвитку) // На позиціях народності: дослідження у 2 т. – Т. 1. – К., 1971. – С. 400–402.

⁴ Там само. – С. 402.

⁵ Там само. – С. 401.

⁶ Франко І. Зібрання творів у 50 т. – Т. 24. – К., 1979. – С. 434.

⁷ Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский Край. – Т. 5: Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные / изд. под наблюдением Н. И. Костомарова. – К., 1874. – С. 665–666.

або козаками, покинула дітей і тужить за ними. І. Франко сам відчував подібність сюжету й деталей цієї пісні до згаданої опришківської, про що свідчить архівний запис у матеріалах до «Студій над українськими народними піснями» — в одному з реєстрів пісень зазначено «Павло Марусяк, опришок. Гол. I, 155; Чуб. ТЭ, 665», що власне є посиланням на відповідні сторінки з першого тому «Народных песен Галицкой и Угорской Руси, собранных Я. О. Головацким» та п'ятого тому «Трудов...», укладених П. Чубинським.

М. Нечиталюк на підставі цього запису наголошував: «Ів. Франко мав повну рацію, коли в списку пісень, підібраних для своїх “Студій над українськими народними піснями”, ставить їх у один ряд, причому опришківську на перше місце. <...> Безумовно, кращим є перший варіант пісні про Марусяка, <...> який порівняно з уривковими й художньо невиразними чумацькими піснями яскраво виділяється своєю сюжетно-композиційною повнотою й справді розкішною формою»¹. Подальший детальний аналіз змісту опришківської пісні привів дослідника до цілком слушних висновків («Пісенну характеристику попаді як “кам'яної душі” Франко перетворив у тему та ідею своєї драми»²), але використання фольклористично-бібліографічної нотатки як засновку, здається, тут не є коректним.

До такої ж форми покликань І. Франко вдається в «Спробі систематики українських пісень XVII в.»³, де неважко помітити — праця Головацького майже завжди стоїть на першому місці. З іншого боку, обґрунтовуючи «Студії...», дослідник говорить: «Потрібне спеціальне оброблення, виконане по правилах історичної та літературної критики, яке б перебрало текст за текстом, варіант за варіантом, віднайшло й усталило їх взаємний зв'язок, вияснило різниці та розгалуження редакцій і дозволило нам пов'язати ті пісні скільки можна з певними територіями нашої країни, з певними традиціями, з культурною і політичною

¹ Нечиталюк М. Тема опришківства в творчості Івана Франка // Іван Франко. Статті і матеріали. — 36. 3. — Харків, 1952. — С. 126.

² Там само. — С. 127.

³ Франко І. Зібрання творів у 50 т. — Т. 42. — К., 1984. — С. 302–308.

еволюцією нашого народу»¹. Урешті, у вступі «Від автора» І. Франко зазначає, що власне наукову обробку фольклорного матеріалу він розпочав лише з ХХ ст.²

Таким чином, навряд чи варто наголошувати на різних варіантах народної пісні та вибирати з них той, що став І. Франкові за джерело сюжету. Схоже, як і в «Украденому щасті», конкретна пісня (певний її варіант — саме це зазначав автор, друкуючи різні записи «Пісні про шандаря» в журналі «Житє і слово») викликала в письменника комплекс асоціацій та інтерпретацій, художньо трансформований у п'єсу. На близькість художньої природи обох п'єс указує також епістолярний спогад Лесі Українки: «Давно колись, ще в Колодяжному, Ви розповідали мені план одної драми, що здався мені надзвичайно цікавим і оригінальним, потім елементи з нього я пізнала в “Кам'яній душі” і щиро призналась Вам, що від плану я більшого сподівалась. Ви сказали, що дійсно мусили “скрутити голову” планові через незалежні від Вас причини: “умови моєї роботи... умови мого життя... умови нашої сцени...”»³. Уперше митці зустрілися в Колодяжному в останній декаді травня 1891 року⁴, і на той час уже були оголошені умови конкурсу драматичних творів, на який І. Франко послав «Украдене щастя». Тому цілком виправданим є припущення, що за два з половиною місяці від оголошення конкурсу драматург розглядав кілька варіантів сюжету п'єси, з якою мав виступити. Можливо, саме умова прийняття тільки творів «такого об'єму, щоб заповнили цілий вечір театральний»⁵, переконала автора призупинити розробку теми, пов'язаної з народними месниками, — більший обсяг п'єси неодмінно привів би до загострення національно-політичних аспектів сюжету, а отже, і до програшу.

¹ Там само. — С. 12.

² Там само. — С. 7.

³ Українка Леся. До І. Я. Франка, 13–14.01.1903 р. // Зібрання творів у 12 т. — Т. 12. — К., 1979. — С. 13.

⁴ Денисюк І., Скрипка Т. Дворянське гніздо Косачів. — Львів, 1999. — 269 с. — www.t-skrypka.name/LUkrainka/Gnizdo/BlessedVolyn/IvanFranko.html.

⁵ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. — Кн. 6: В поті чола. — Львів, 2005. — С. 350.

Опришківсько-гуцульська тема мала в українській, а також (зі зрозумілих причин) у польській і російській літературах певний, але явно недостатній рівень розробки, на що вказували і З. Мороз¹, і М. Нечиталюк². Цікавими з цього погляду є спогади засновника Гуцульського театру в Галичині Г. Хоткевича, які він розпочинає доволі гірко: «Для театру гуцулів треба гуцульської п'єси. А де її взяти? Українська література про те не подбала»³. Далі йде театрознавчий аналіз творів Д. Млаки, К. Підвисоцького, Л. Лопатинського, Й. Корженьовського, Ю. Федьковича й інших авторів, доволі самокритичний огляд написаного Г. Хоткевичем для власного театру («Антін Ревізорчук», «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте», «Практикований жовнір»), але немає згадки про Франкову п'єсу, назва якої в цих же роках стане титулом відомої повісті⁴. І це при тому, що Г. Хоткевич згадує «оперети “Карпатські охотники” та “Розжилась голота коло болота”, але то була театральна недрукована продукція старих часів, недоступна не тільки нам, але й нікому»⁵. Цілком «доступна» п'єса І. Франка, схоже, не влаштовувала засновника театру з інших причин, що можна зрозуміти з такого його міркування: «Насамперед утворити репертуар. Я постановив це зробити в той спосіб, щоб змалювати Гуцульщину й гуцула по можливості всебічно. Таким чином, тут фабульність не забирала центра уваги, момент дії відступав на другий план, були й інші чинники, на які мусила перейти увага. Виходило щось навпаки: в драмі дія носить пануючий характер, а все інше служить їй по-рабському, тут же сама дія стає службовим елементом, а на перший план вибивається людина, нарід цілий, його звички, його звичаї, його світогляд, його розуміння явищ природи, його вірування й заботи, його поезія й епос. І я думаю, що така установка має стільки ж прав на існування, як і ставка на

¹ Мороз З. П. Західноукраїнська історична драма... – С. 397–400.

² Нечиталюк М. Тема опришківства в творчості Івана Франка... – С. 119–121.

³ Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Твори у двох томах. – Т. 2. – К., 1966. – С. 548.

⁴ Там само. – С. 548–553.

⁵ Там само. – С. 548.

“занимательность действия”, на тріпотіння нервової системи глядача від заплутаності дії, ховзькості становищ дійових осіб, штучного руху й рухливості аж за поміччю механізмів. Скільки разів ми й чули, й читали: “П’еса чепухова, але ж яка сценічна!” І з оцієї сценічності зробився театральний божок, завдяки йому сцена переповнялася глупими, але “сценічними” п’есами¹.

Десь між неприйнятним І. Франкові етнографізмом, підкресленою М. Драгомановим тенденційною «чепуховістю» й непотрібною народному театру сценічністю (?) міститься ніша «Кам’яної душі», таємниць її художності.

«Мені ходило о те, щоб зробити річ, здатну для сцени, а надто таку, при котрій би я не мав тих обридливих драч з цензурами, які мусів переходити з моїми драмами із сучасного життя»², — пишучи це про «Сон князя Святослава», автор, звісно ж, мав на увазі й «Кам’яну душу», на той час завершену. Спершу розрахунок виправдався — обидві п’еси швидко пройшли цензуру й вийшли друком не тільки в журнальному форматі, а й у «новій» серії «Літературно-наукової бібліотеки». Досвідчений видавець, І. Франко добре знав, що «журнал і книжка все-таки різні типи видань, які мають свої вимоги і свої специфічні завдання»³, і намагався налагодити різні шляхи до потенційного споживача. Певним чином сприяла успіху «Кам’яної душі» й швидка постановка на сцені театру «Руської бесіди». Між тим виразного театрального успіху п’еса не мала — попри звернення до неї професійного та аматорських театрів, І. Франко не згадав її в автобіографічному листі від 18.01.1909 р. серед явно успішніших з цього погляду п’ес «Украдене щастя», «Учитель», «Майстер Чирняк»⁴. А Я. Білоштан, характеризуючи сценічне життя Франкових п’ес у різні часи, щодо «Кам’яної душі» вимушений був указати тільки,

¹ Там само. — С. 551–552.

² Франко до Драгоманова, 13.3.1895 // Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. — Львів, 2006. — С. 534.

³ Якимович Б. Іван Франко — видавець. Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. — Львів, 2006. — С. 214.

⁴ Франко І. Зібрання творів у 50 т. — Т. 50. — К., 1986. — С. 367.

що в радянській Україні її «широко рекомендовано до постановки художній театральній самодіяльності»¹.

Ця п'єса — одна з небагатьох у І. Франка, що мають точне датування. У лютому 1895-го письменникові йшлося про підготовку до габілітації (екзамен він тримав 18-го, а лекцію «Аналіз "Наймички" Шевченка» виголошував 22 березня). Із цього часу відомі тільки розділи роману «Основи суспільності», писаного від номеру до номеру «Життя і Слова», а також — можливо — вірші з циклу «Паренетікон», друковані там само. Показовішими наразі видаються тогочасні наукові зацікавлення І. Франка: згаданий уже аналіз поеми та етнографія українців-горян (статті «[Звідки взялася назва "бойки"?]», «Дві школи в фольклористиці», оповідання «Ярмарок у Сморжу»). Можливо, саме останнє підштовхнуло письменника до реалізації задуманої раніше інтерпретації фольклорного сюжету.

Запозичивши з пісні виразне словосполучення для назви твору, І. Франко все ж обрав інший — більш «міський», ніж у пісні, — варіант прикметника, підкресливши тим самим ступінь літературності свого тексту. Схоже можна спостерегти й у тексті попередньої п'єси, де автор, здається, майже не переймається створенням «колориту епохи», на відміну від історичних п'єс 1870-х років. Тому варто ще раз констатувати продовження автором певної художньої тенденції.

Іншу тенденцію продовжує субтитул п'єси «Драма в одній дії». Загалом жанрові визначення драматичних творів 1890-х років І. Франко не ускладнює, узоруючись, очевидно, на включення їх до театральних репертуарів. У будь-якому разі тут немає смислової гри, притаманної раннім історичним п'єсам.

Першодрук п'єси, як відомо, містив посвяту «Пам'яті покійної Олени Доброграєвої», заховану в примітках у Зібранні творів у 50-ти томах. За відсутності виразно ліричних творів цього періоду (крім хіба що передмови до «Сну князя Святослава», бо другий жмуток «Зів'ялого листя» виникне трохи згодом) цей напис дуже щемний. Десять років тому, наприкінці

¹ Білоштан Я. П. Іван Франко і театр. — К., 1967. — С. 140.

лютого 1885-го під час перших відвідин Києва І. Франко з товаришами зазнайомився зокрема й зі слухачками Вищих жіночих курсів Ольгою Хоружинською та Оленою Доброграєвою. Олена Олексіївна була ініціаторкою дівочого студентського гуртка, близького до «Громади», і вела активне громадське життя, привертаючи увагу молодих чоловіків, яким усе не давала ясних надій. Під час київської мандрівки галичан 1885 року між Оленою Доброграєвою і Володимиром Коцовським — другом і науковим опонентом І. Франка — зав'язалася переписка, переважно ділового характеру. А вже після того, як О. Доброграєва відвідала Львів у складі делегації В. Антоновича, В. Коцовський закохався остаточно, у що І. Франко втаємничував майбутню дружину листом від 10 січня 1886 р. Закохався безнадійно — молода ефектна жінка не відповідала взаємністю ні в листах, ні коли, проїжджаючи через Львів 1887 року, зустрічалася з Франками та зі сповненим відчаю В. Коцовським¹. Усе розставила на місця передчасна смерть Олени Олексіївни в червні 1888 р. — маючи уражені туберкульозом легені, дівчина не могла й не хотіла давати обіцянки жодному чоловікові. А через Львів вона мандрувала саме лікувати загострення хвороби, спричинене застудою під час будівництва нової сільської школи за кошти із власного спадку².

Кам'яна твердість переконань приреченої жінки — чи не таку алюзію містить, окрім простого збігу дат, наведена автором посвята? Якщо так, то можна набратися сміливості й продовжити ланцюжок міркувань. Описаний вибір не був унікальним серед освічених жінок *fin de siècle* — його зокрема зробила і Юзефа Дзвонковська, та сама, стосунки з якою визвали із серця І. Франка рядки:

Явилась друга — гордая княгиня,
Бліда, мов місяць, тиха і сумна,
Таємна й недоступна, мов святиня.

¹ Горак Р. Цілом забутий Володимир Коцовський // Українське літературознавство. — 2008. — Вип. 70. — С. 58–116.

² Смоляр Л. Олена Доброграєва — щира працівниця на ниві освіти українського народу (1864–1888) // Наше життя. — 2002. — № 2 (лютий). — С. 4.

Мене рукою зимною вона
Відсунула і шепнула таємно:
«Мені не жить, тож най умру одна!»

І мовчки щезла там, де вічно темно¹.

Природно, наведена автором посвята відповідала і шанобі подружжя Франків до подруги, і вимогам етикету. Та все ж від думки про прихований натяк на другу любов автора відмовитися важко — не надто образ О. Доброграєвої видається «кам'яним». Л. Смоляр описує її так: «Струнка та гарна, чорнява з смуглявим обличчям, темними очима та ледь кучерявим волоссям, Доброграєва зовсім не слідувала за вишуканістю чи прикрасами. Ходила завжди гладенько зачесана, в одязі старомодного покрою. <...> Була людиною великої завзятості, вміла красно говорити, переконувати, організовувати, дбати скрізь про лад. Коли закладалися молодіжні гуртки, вона всіх миттєво переконувала, підганяла пасивних, роздавала товаришам книжки та нелегальну літературу. В ній жила душа пропагандистки, вона поривалася знаходити та залучати до роботи прихильників тих ідей, що їм сама служила»². Дещо більше міг би пояснити некролог за авторством І. Франка, що він збирався написати замість невдалого Павликового³, та як відомо, автором опублікованої згадки по смерті В. Доброграєвої був В. Коцовський.

Наступним для читача фрагментом п'єси є перелік персонажів, озаглавлений скупом — «Особи», що цілком характерне для І. Франка. В описах автор також лаконічний, але обов'язково зазначає вік важливих учасників дійства — ця риса послідовно притаманна усім творам драматурга від «Украденого щастя», тобто розрахованим на конкретні умови українських театрів. Віковою позначкою виокремлені пан Крайник Делятинський,

¹ Франко І. Зів'яле листя. Третій жмуток // Зібрання творів у 50 т. — Т. 2. — К., 1976. — С. 161.

² Смоляр Л. Олена Доброграєва... — С. 3.

³ Франко І. Лист до О. Франко. 22.06.1888 // Зібрання творів у 50 т. — Т. 49. — К., 1986. — С. 167–168.

Ілько Марусяк, Маруся, Степан Бойчук та Іван Баюрак — вони, очевидно, і створюватимуть основні опозиції. Принаймні первинно впадають в око такі поділи: пан Крайник — опришки; молодий ватажок Ілько Марусяк — старші або невизначеного віку опришки; близькі за віком і подібні іменами Ілько Марусяк та «його любовниця» Маруся — усі інші; урешті чоловіки — жінка.

Остання опозиція підкреслюється ще й відсутністю в молодій жінки прізвища, що створює інтригу й у читацькому, і в театральному контекстах. Патріархальне називання жінки за прізвищем чи ім'ям чоловіка (маритонім) вказувало б на її «приналежність», а точніше «залежність» у межах законного шлюбу. Натомість автор підкреслює її саме позашлюбну залежність. Водночас слід ураховувати, що всі жіночі персонажі Франкових п'єс, за винятком удови Марини Пасічної з «Учителя», позначені тільки ім'ям. І справа тут, схоже, не лише в етикетних особливостях менталітету чи в українській театральній традиції — у п'єсах корифеїв, наприклад, єдиного підходу теж немає: М. Кропивницький часто давав прізвища своїм жінкам-персонажам, І. Карпенко-Карий майже ніколи. Думається, ґрунтовніші висновки можна зробити тільки після серйозних культурологічних заглиблень, а наразі варто обмежитися сказаним і звернути увагу на промовисті чоловічі прізвища та імена.

Названий першим делятинський пан насправді в п'єсі не має ні того, ні того — Я. Головацький у «Поясненні до етнографічної карти Галичини, Північно-Східної Угорії та Буковини» з видання «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» пояснював: «Назва Країни залишилась до сих пір у пам'яті народу, який називає нинішнє управління казенним майном (Kammalguter-Verwaltung) своїм давнім іменем "Країною", а начальника управління (Kammalguter-Verwalter) "Крайником". У народних піснях (Колядках) до сих пір прославляють давнього пана Крайника»¹. Разом з тим, указує етнограф, «на захід від Верховини, між Біржавою Полониною та р. Латорицею, тягнеться

¹ Народные песни Галицкой и Угорской Руси / собранные Я. Головацким. — Ч. 3. Отд. 2. — М., 1878. — С. 679.

вузька смуга підгір'я до Галицького кордону, називана Країною, народ (Руські) називаються Краяни (Країнці). Саме на протилежному боці гір південна половина Самбірського повіту в Галичині здавна називалася також Країною¹. Близькість описаної території до батьківщини автора пояснює, звідки виник образ пана Крайника, а от Делятинським його зробила саме народна пісня, що стала за сюжетну основу. Один з останніх її рядків («А Павла Марусяка у Ланчині губя»²) відсилає читача до Делятинщини — історичного центру руху опришків. Зокрема в Делятині було скарано першого їх ватажка Нестора. Образ пана Крайника Делятинського, таким чином, має цілком певний історичний зміст: він — представник австрійської влади, під чию юрисдикцію Прикарпаття відійшло з 1772 року. На розпорядника казенним майном нової влади цілком закономірно лягали обов'язки протидії народним повстанням, і в такому ключі посилюється його протиставлення опришкам у переліку дійових осіб п'єси.

Ім'я ватажка автор змінює (схоже, його не влаштовують ні народнопісенний Павло, ні історичний Дмитро), але залишає вдалу фольклорну знахідку — виразну метафоричну антитезу «Марусяк — Маруся». Тут справжнє прізвище історично реального ватажка в зіставленні з іменем коханки набуває додаткового, справді художнього смислу — його матронімне («по матері») значення змінюється маритонімним («по шлюбу»). Тому варто звернути увагу і на семантику нового імені літературного персонажа. Теофорний андронім Ілько відсилає до імені пророка Ілії, тлумачення якого — «сила Божа» або «мій Бог — Господь». Можливо, І. Франко передбачав асоціацію зі святим Іллею-громовержцем, а відтак і з Довбушевим громовим топірцем, як він поданий у третій редакції драми Ю. Федьковича. До слова, за кілька років бунтівного селянина з таким же ім'ям і прізвищем захищатиме Євген Рафалович у «Перехресних стежках».

¹ Там само.

² Народные песни Галицкой и Угорской Руси / собранные Я. Головацким. — Ч. 1. — М., 1878. — С. 155.

Явно несправжніми, спеціально прибраними видаються прізвиська опришків Марка Царя і Семена Грома, вік яких авторові видався неважливим. Від цих розбишак (а ким же ще можна бути з такими найменнями?!) відрізняється значно — на 15 років — старший від ватажка Степан Бойчук. Автор підкреслює його етнічну приналежність, і можливо, етнографічний складник твору. Хоча певніше його прізвисько є натяком на опришка Івана Бойчука — спільника і наступника Олекси Довбуша.

Так само попри неблагородність походження прізвисько Івана Баюрака напевне є алюзією до Василя Баюрака, що керував опришками після Довбуша. Цей персонаж твору стоїть у переліку осіб — і віком, і суспільним визначенням, хоч і включається в загальну алюзійність дібраних І. Франком прізвиськ.

Схожий ефект використаний автором і в попередній п'есі — загалом імена персонажів створюють певний історичний колорит, але не мають точних відповідників. У «Кам'яній душі» справа остаточно заплутується вказівкою «Діється в Карпатських горах при кінці XVIII віку» — у цей час міг діяти лише абстрактний пан Крайник, бо справжні прототипи опришків або вже загинули, як Василь Баюрак чи Іван Бойчук, або ще не бралися до зброї, як Дмитро Марусяк.

Авторське зауваження місця дійства розгортається ввідною ремаркою у високохудожню картину. Відчутна репортерська навичка констатування найважливішого (І. Франко вже вісім років газетярював «у наймах у сусідів») сполучилася з обмеженнями, що на драматурга накладає текст драми. Пора ліроепічних естетизованих ремарок доби модернізму тільки-но надходила, однак і суворі класицистичні догмати вже були неактуальними. І Франкове мовлення тут опиняється не на одній межі: починаючись із театрального «Сцена представляє...», текст існує і для читача, полишаючи поле для його уяви, сутегуючи виразним синтаксичним ритмом¹. Три доволі короткі

¹ Цей ритм має й фонетичне відлуння. Перші речення ремарки складаються з 14, 16 і знов 14 складів, ніби силабічний зачин, по якому надходять прискорення, а потім і руйнація ритму, вивершувана останнім семискладовим піввіршем.

прості речення змінюються лавиною двох складних констатацій і знов переходять до поширеної простої, а далі — останні фрази «День. Огнище вигасло», немов останні звуки дзвоника, по якому в залі має запасти тиша.

Для тіла п'єси І. Франко обрав білий п'ятистоповий ямб, уже звичний для такого типу його творів. Він застосувався ще в перших юнацьких драмах, відновився у «Сні князя Святослава», а тут укріпив оновлене художнє мислення драматурга. Крім того, цей класичний ритм виводить п'єсу в інтертекстуальну площину драматичної класики і тим самим вивищує його ідейно-сюжетне осердя понад вузьке історичне або етнографічне звучання.

Образи, якими оперує І. Франко в описі сцени, також алюзійні. Вогнище, яке займає центр сцени, — характерна деталь майже всіх Франкових описів розбійницького лігва, корені якої слід шукати, очевидно, десь у Шекспіра та Шіллера. Але тут вона максимально символізується й утягує у свою орбіту інші. Описаний пейзаж — не відкритий простір, а скоріше природна арена останньої боротьби (на це вказує жанр одноактівки). День, що висвітлив злиденність обійстя опришків, зняв флер романтики з печери, колиби, суворого природного побуту, лишив його, може, десь далеко — у темних лісах з клубами мряки, що піднімається з ярів. Та головне — день вигасив вогнище. Тепер це мають усвідомити персонажі.

Із першої ж яви (загалом їх чотирнадцять) автор виводить на кін Марусю — хід, що вкотре нагадує спорідненість п'єси з «Украденим щастям». Як і Анна, вона зайнята побутовими справами — перевиває рани на нозі Бойчука. Схоже, камерна ситуація (вони тут самі) налаштовує чи не найстаршого з опришків на компліменти, та молода жінка відкараскується від них, підкреслюючи передусім вікову різницю: «Встидайсь, старий, такі плесті дурниці!» Мабуть, такі обережні залицання стали для Марусі звичними, бо майже не відволікають її від господарювання.

Та компліменти — лише підготовчий етап маніпулятивної промови Бойчука, по якому додається шкодування за змарнованою долею жінки: «Така хороша, добра і молода і в отаке

життя попала!» Важливий момент: ні Маруся, ні Бойчук не заперечують ненормальності опришківського існування; вона, схоже, воліє про це не думати, а йому вже й вік прийшов змінити розбійницьке лігво на затишну теплу хату.

Повільне розгортання розмови, перші обережні кроки незвичного до риторичних викрутасів Бойчука видають, що він готувався до цього не один день, спостерігаючи за подіями, обдумуючи їх. Та все ж закономірною є перша ж його помилка — надто різкий перехід до ролі ватажка в житті Марусі: «Та й якби ще хоч він та шанував тебе!» Тут у безликому й непомітному, здавалося б, займеннику «він» захований масив смислів — справжня художність. Персонажі з півслова, без імені розуміють, про кого йдеться, а от для глядачів і читачів, не знайомих з фольклорною сюжетною основою, формується інтрига, розв'язувана лише за кілька реплік, коли буде названий її обранець-ватажок.

Гостра реакція жінки на згадку про коханця примушує Бойчука прискорено перейти до суті розпочатої розмови. Коротку історію своїх поневірянь опришок пояснює доволі прямо — «Не маю щастя до жінок!» — і не забуває протиставляти себе ватажкові. Та обрана маніпулятивна стратегія примушує опришка балансувати на межі побутово-фольклорної алегоричності: «А бачиться, коли б отак яка — та що то вже й гадати! — якби мене яка так полюбила». І знов поетологічний нюанс — незначна відмінність форми й місця в реченні перетворює частку «отак» на займенник «так», персоналізуючи його зміст. Маруся не реагує на черговий міні-комплімент — і Бойчук, захоплений примарним успіхом, поспішає форсовано переконувати її. Пожурившись, що в порівнянні «успішності» свого життя з Марусяковим він програє, старий опришок намагається спокусити жінку спокоєм і грошима — власне, протиставляючи молодечій недалекоглядності ватажка власну досвідчену ощадливість.

Вибрати, що саме викликало Марусине обурення — поспіх невдачливого переконувача, надмірне порівнювання з ватажком чи приземлені спокуси, — автор полишає на розсуд читача. Та видно, Бойчук передбачав таке розгортання подій, бо відразу

ж спробував нагадати про свій біль і збудити жаль, хоча й не надто розраховуючи на такий прийом. Дві останні в яві емоційні репліки гордої Марусі демонструють приховану досі тверду натуру жінки, здатної кількома словами вказати опришкові на належне йому низьке місце. Промовистим доповненням її образу стає недолуге виправдання опришка: «Я ж знаю, що ватажка ти вибрала...» — навряд чи звичним серед опришків було надавати жінці, яка випадково опинилася серед них, право вибору. Завершує ж складання образу молодой жінки різкий імперативний акорд.

Бойчук лишається на самоті й — цілком закономірно для української драматургічної традиції кінця 19 ст. — розмірковує, представляючи читачеві Марусю. Такий прийом монологічної інохарактеристики (або ж самохарактеристики, самопрезентації чи комедійного «розкриття планів») на початку твору, передусім через власну неவிбагливість, є частим у світовій драматургії. У річищі нової української літератури без цього прийому не обійшовся й автор «Наталки Полтавки», тож і в драматургії корифеїв його поширення цілком зрозуміле. Скажімо, такі монологи можна назвати візитівкою раннього І. Карпенка-Карого, хоча після 1890 року їх використання обмежується тільки комедіями автора.

З цього погляду п'єси І. Франка мають одну виразну особливість. Репрезентаційних монологів майже годі шукати в тих з них, що зазнали авторського переосмислення (друга «Рябина», «Украдене щастя», «Учитель»), і сталося це, як зрозуміло зі змісту їхніх попередніх редакцій, цілком закономірно. Наприклад, зникли розлогі міркування писаря Перуна й Рябини, різні варіанти висловлення переживань Анни змінилися коротким розпачем: «А він жиє, жиє, жиє! Одурили мене, отуманили, обдерли з усього, з усього!»¹, — а факт зменшення кількості актів у комедії «Учитель» дає змогу припускати, що останній монолог Омеляна спершу не був єдиним. Цікава й виразна відмінність «Майстра Чирняка», де на сцені завжди кілька

¹ Франко І. Зібрання творів у 50 т. — Т. 24. — К., 1979. — С. 14.

персонажів, від «Сну князя Святослава», сповненого монологічних роздумів Князя, Овлура, Предслави.

Тож нетривале розміркування Бойчука, зміст якого можна було б передати й діалогічно, свідчить про первинну натхненність чи, так би мовити, природність тексту «Кам'яної душі». Тут старий опришок уперше розтлумачує назву твору, співвідносить її з Марусею: «Та тверда душа. Не подаєсь! Як кремінь», — але оцінку дає зі свого погляду, що є принциповим задля збереження цілості образу. Наступними словами Бойчука автор інтригує навіть читача, знайомого з фольклорною основою сюжету, і розвиває тему дистанційованості Марусі й розбійників. Самозахист вигнанців примушує їх ґрунтовно перевіряти кожного новачка, аж тут ватажок і опришки довіряють життю й багатству (Бойчук зізнався, що має дещо «по криївках») жінці, нічого про неї не знаючи. Із цієї теми І. Франко дещо невдало виводить Бойчука на роздуми про причини замкненості жінки. Наразі слід дати саме таку оцінку, бо автор, щоб не втратити драматизм, мусив конденсувати події, і через це Бойчукові, який щойно ледве виплутався з погано вибудованої власної промови, належить філософське розміркування: «Чи горда́ така, чи, може, який великий біль, чи жаль, чи встид замкнув їй серце?..» Дуже невибагливим видається очікуваний автором глядач, якому вже на початку твору головна змістова інтрига подається так явно.

Між тим самотні роздуми Бойчука були невеликою паузою, яку автор витримав перед сплеском драматичних подій. Від цього моменту на кону діють разом всі, крім хіба що пана Крайника, поіменовані на початку персонажі. Таким чином, п'єса із експозиційної фази входить у перипетійну.

Першим слово закономірно має ватажок, що переймається здоров'ям пораненого товариша. Згадане «дике м'ясо» — це надмірне спорадичне розростання грануляцій (пухлиноподібних наростів) на краях ран, зазвичай доброякісна патологія. І тому проста турбота Марусяка, схоже, має підтекст, особливо якщо зважити на попередні залицяння Бойчука. Ватажка передусім цікавить підконтрольність опришків, бо ж недарма він одразу запитує про жінку, яку наважився залишити із товаришем.

Обмін привітаннями Марусяка й Марусі значущий: із підкреслено брутальним «Ну, здорова, любко!» явно дисонують учтиво протягнута рука та ніжне «Здоров, мій милий!» Не так багато збігло часу від початку твору, а коханка ватажка знов постає в новому образі — покірної, жалісливої жінки, що рефреном «мій милий» і витриманим спокоєм водночас і заколисує, і бентежить Марусяка. Та справа не лише в зниклій гордовитості, що поставила на місце Бойчука, — ватажок так упевнено маніпулює коханкою («Чи я тобі не говорив, щоб ти мені держалась від всіх їх осторонь?», «Йди в яскиню!»), що читачеві вже й важко уявити, з чого Бойчук міг стверджувати, що Маруся свого часу сама «вибрала ватажка». Принаймні погрози Марусяка і покора коханки мусили б свідчити протилежне.

У цьому контексті привертає увагу зворот «то не твоє се діло». Перше його вживає Маруся, говорячи до Бойчука («Мені не кривда, що ж тобі за діло?»), але схоже, що типовим він є для владного ватажка: ось він у такий спосіб забороняє коханці спілкуватися з опришками, а за хвилину вже точно так само відтручає Грома від розподілу награваного. Можливо, це лише знак сталості авторського мовлення внаслідок дотримання віршового ритму, а можливо, і тонкий натяк на чітке усвідомлення Марусею свого місця в ієрархії розбійницької спільноти.

Саме розбійницької, бо автор назвав своїх персонажів опришками, лише представляючи їх на початку. Таку ж самоназву слід спостерегти в словах Бойчука («Вже двадцять літ в опришки хожу») та — дещо згодом — Грома («Були опришки і перед тобою!»). Натомість у всіх ремарках І. Франко послідовно називає їх нейтрально-узагальнено розбійниками, немов дистанціюючись від оцінки політичного складника зображеного історичного тла. Цей штрих додатково переконує, що в цьому творі опришки стали шаблонними (М. Драгоманов) саме з інтенції автора, а не з його раптової втрати чуття реальності.

Підкоряючись волі ватажка, Маруся повертається до яскині, і тим самим проблема владної ієрархії в п'есі набуває хронотопного виміру. Ще в першій ремарці І. Франко перетворив ліву кулісу на причілок розбійницької колиби, «зложеної з молодих

смерічок і покритої корою та гілляками», а вихід у заднику — на печеру, яка «спереду загороджена загатою з плота, обшитого яловою корою так, що посередині лишено тільки двері, крізь котрі можна бачити нутро печери». Спершу дві локації не протиставляються, і перший вихід Марусі до печери сприймається цілком побутовим (можливо, там розбійницька «комора»). Але безсловесно виконаний наказ Марусяка «Іди в яскиню!» створює чітку просторову опозицію: печера — житло ватажка і його коханки, колиба — інших опришків. Прірва між ними, задана ще представленням дійових осіб, відтепер тільки поглиблюватиметься.

Саме для цього автор уводить сцену поділу здобичі, починаючи її з неவிбагливого прийому прямого повідомлення. Ватажок Марусяк, немов головуючий на якихось зборах, оголошує присутнім суть успішно проведеного заходу — пограбування угорських купців, підсумовує його результати. Звісно, ці відомості адресуються передусім читачеві, що руйнує природність зображуваної сцени на користь підкресленої її театральності, тому І. Франко не дає затягтися «звітові» й уриває слова ватажка спалахом задавленого, очевидно, конфлікту. Семен Грім, схоже, не даремно отримав своє прізвисько (про прибраність цього наймення свідчать хоча б звертання до персонажа, ним же згадувані: «То все: “Йди, Громе!”, “Стань отутка, Громе!”, “А крикни, Громе”, “Перескоч-но, Громе!”»). Він першим не витримує ватажкового перерахування важливої для життя, та далеко не найціннішої здобичі — сукна, хліба, бринзи. Гроші — ось що цікавить зображених опришків, і цей факт, разом із пограбованими купцями, остаточно руйнує романтичну ауру розбійників-месників.

Гостра сутичка Грома з Марусяком завершується безапеляційним наказом ватажка «Мовчать! Ось гроші!» і переходить у невелику паузу, протягом якої демонструються та рахуються гроші. На тлі гострих словесних сутичок персонажів (Маруся — Бойчук, Марусяк — Маруся, Грім — Марусяк) ця чергова пауза сприяє створенню нерівного ритму п'єси. З більш-менш значущих пауз, після подавання води, миття казана та принесення

розбійниками здобичі, ця пауза — четверта, що видається незвичним для жанру одноактівки. Але наразі вона підкреслює драматизм створеного конфлікту та водночас його затухання. Грім таки виявляється лише Громом — сміливцем тільки на словах, і коли ватажок приймає рішення про поділ, обурення опришка переходить у сердите бурчання.

Математичний аспект сцени поділу здобичі дає уважному читачеві знання про те, що опришків разом з ватажком, але без Марусі, — дванадцять. Навряд чи варто наразі шукати точні євангельські алюзії, бо цілком достатнім буде вказати на відповідність цього числового збігу модерністському дискурсу загалом. Інша справа — чому І. Франко не навів точної кількості опришків-статистів на початку твору, щоб полегшити роботу режисерові? Власне, на сцені їх може бути й менше — автор передбачив вирішення цього питання певною умовністю, адже не всі розбійники беруть участь у розділі здобичі, проте рахують товаришів, що зайняті іншими справами (*«Марусяк (до розбійників)». Ну, ви всі вже, хлопці? Розбійники. Усі, ватажку!»*). Урешті лишається поза текстом і момент, коли свій пай бере Гром. Тож числову алюзію слід уважати винятково літературним прийомом, що вкотре переконує — І. Франко передбачав водночас і книжне, і сценічне життя своїх п'єс.

Під час поділу здобичі Грім не задоволений особою ватажка, потім тим, що на рівних слід ділитися і з пораним Бойчуком, а згодом і часткою здобичі для Марусі. Низхідна — за соціальною ієрархією опришків — градація об'єктів його обурення немов притишує розбійника, і той, буркочучи: *«Мов тим чопом, так Громом затикають всі діри. А до поділу прийдешь, то леда баба Громові рівня!»* — відходить у колибу. Жінка в цій піраміді виявляється найнижчим рівнем, але саме на ньому автор завершує низку Громових протиставлень. Насамперед це оприявнює низький рівень його самоідентифікації: рівнятися із жінкою — остання справа для честі лицаря, чи то пак розбійника. Але й разом з тим — звісно ж, у підтексті — остаточно актуалізується семантика просторових локацій, помалу вибудовувана автором від першої ремарки.

Опришкам, чоловікам-одинакам, автор відводить колибу та каміння довкола вогнища, а єдиній серед них жінці та її обранцю — печеру в скалі. Штучному протиставляється природне, додатному — від'ємне, чоловічому — жіноче, цілком за Юнгом. І як це часто буває, задовго до наукового тлумачення архетипів І. Франко зміг художньо утілити їхню сутність. Не останню роль тут зіграли його ідеологічні захоплення, адже представлені в п'єсі локації перетинаються, як Інь і Ян, як Анімус і Аніма, ні на крихту не випадаючи з природного буття в абстрактно мислене. Печера — жіноче начало — невід'ємна від скали — твердого, оберненого гостряком угору трикутника — начала чоловічого. Вони природно втілюються життям Марусі із обранцем, де жінка стає господинею, лише приймаючи чоловіка й заради нього. А від чужих поглядів відвертість печери ховає загата з плота — по-чоловічому штучна конструкція, хоч і складена з даних природою гілок та кори — символ придуманих ватажком правил, яким Маруся вимушена підкоритися. В іншому вимірі природна Аніма проглядає крізь позірну брутальність Анімусу в опришківському побуті. Вона вогнищем пронизує маскулінність довколаватрових каменів, а молодими смерічками, корою і гілляками — штучність колиби. Інь і Ян замикаються у двоєдиності свого єства.

Архетипна символіка цього простору дуже просто і невимушено розкриває художні таїни зображеної ситуації, тож цей момент — кінець п'ятої яви — слід уважати завершенням експозиції. І хоч сцена побачила ще не всіх персонажів, гендерна інтрига твору видається цілком сформованою.

За виходом Грома-підбурювача опришки розбирають паї, а Марусяк береться до розпитування зайди-Баюрака. І знов у структурі п'єси виникає повтор — коротка пауза передує інформаційно насиченому, хоча й не надто драматичному епізодові. Оповідь хлопця про власне змарноване життя, схоже, найдовша у творі, звучить для опришків переконливо. Принаймні розривають її тільки емоційні вигукі ватажка і Царя, а опісля Баюракові дозволяють лишитися, попередивши про майбутнє випробування.

Згадка, що парубок родом з Богородчан, доповнює опришківський аспект п'єси — саме тамтешню фортецю 1744 р. успішно атакували загони на чолі з О. Довбушем. Романтична героїня цього аспекту лишається незадіяним смисловим фоном до сюжету, а після акцентованого поділу здобичі навіть протиставляється зображенням розбійникам. Прагнучи лише збагачення, вони настільки далекі від фольклорного образу народних месників, що ситуації не може зарадити й вигук Марусяка: «Он як збиткуються погані вороги над нами!» Більше того — у ньому вчувається іронічна оцінка Баюракових поневірянь, адже збереження худоби на випасі якраз і є обов'язком пастуха, і власник загубленого вола вимагав відшкодування цілком закономірно. У своїй промові Баюрак протиставляє пекло підневільного життя в Богородчанах (панщина) чи в Делятині (служба, наймитовання) опришківській свободі, і це перший соціальний мотив у п'єсі. Хлопця «вислали» в ліс «біда», «гірке сирітство», «тяжка кривда», що не нове для опришків (Марусякове «Он яке!»), тому й не викликає якихось гасел. Без розвитку лишається і ватажкове «погані вороги». Загальний спротив існуючому устрою підміняється локальною, персоналізованою помстою («О, на того фервальтера у нас є закарбовано чимало!») — можливо, так автор стикає юнацькі прагнення Баюрака із безвихіддю досвідчених розбійників.

Владні справи — поділ здобичі та допит Баюрака — виводять Марусяка на вершину захоплення власним статусом. Відтак уся сьома ява, доволі мовчазна сцена розбійницького обідання, проходить під ватажкові імперативи, що повертають читача до проголошення ієрархії, під яке виходив зі сцени Грім. Перші накази й приниження (кидання грошей під ноги) стосуються Марусі, когось із непоіменованих розбійників, далі — Царя («На, пий!») і на завершення, хоч і непрямо, — Грома. Тож, схоже, Марусяк з ним має за давнього владний конфлікт, а зараз насолоджується своєї зверхністю. Піком демонстрованої товаришам влади стає закінчення обіду (Маруся забирає нероздану їжу — «Уділи нам, кілька треба, решту заховай!») і відхід коханців до печери.

Затягнута мовчазна сцена обідання навряд чи сприйматиметься глядачем, однак вона необхідна для підкреслення відчуття влади Марусяком. І саме глядач, а не читач, для якого ця коротка, на одну сторінку, частина промайне швидко, різкіше відчує ту емоційну бурю, що виривається з душ обурених опришків щойно запираються двері до яскині. Озлобленість товаришів безапеляційністю ватажка формалізується в боклазі вина, що той відбив в угорського купця й нібито п'є з Марусею, однак справжню причину невдоволення ватажком приховати неможливо. Йдеться передусім про порушення окресленої ієрархії: «Не подоба нам, яко цареві, та служить такому, що бабським є слугою!» І хоча «царем тих гір» опришок Марко Цар, схоже, назвав себе сам, він, як і Грім, свідомий того, що тільки розбійницька «субординація» тримає купи їхню невелику «дружину».

Грім свариться зі старшим від себе Бойчуком (вік наразі важливий, бо, як зрозуміло ще з першої яви, старого опришка розбійництво давно не приваблює ні романтикою, ні прибутком) тільки щодо особи Марусяка: «Чорт вибирав його, не я!» Маруся ж, яку Грім глузливо зве «княгинєю», для опришка — не більше, ніж можливий приємний додаток до статусу ватажка. Натомість Марко Цар, перебираючи ініціативу в суперечці, іде далі та називає головною причиною негожої, як на ватажка, поведінки саме його коханку, уважаючи її за відьму. Саме таке пояснення приймають й інші розбійники, що чи не вперше висловлюють хоч якусь думку.

Та автор не дає розвинутися зростаючому обуренню: після короткої розмови з Баюраком саме Грім — призвідця позаочного обговорення ватажка з любовницею — уриває його проханням-наказом: «Підіть, товариші, в колибу! Час вам спочить. Я зараз надійду». Цікавий момент — опришки слухаються одного, що не є ватажком; ба більше — залишають його наодинці із зайдою, якого лише щойно привели в табір із зав'язаними очима. Без сумніву, це можливе тільки через високі рівень довіри й авторитет Грома. А відтак, підтверджується припущення про його статус, майже рівний із Марусяковим, і владний конфлікт у творі стає цілком зримим.

Нова його фаза — у дев'ятій яві, під час розмови Грома з Баюраком наодинці. Це, власне, і не розмова, бо Грім цілковито слухається парубка, вірячи кожному його слову й приймаючи кожну пораду. Доволі несподівана ситуація, коли досвідчений розбійник повірив випадковому зайді, сприймається не зовсім правдоподібною й викликає багато питань. Одначе в репліках Баюрака простежується певна риторична стратегія, що допомагає йому бути переконливим. Розпочинає він із улесливого «Я стільки чув о вас...» ще при всіх товаришах, виокремлюючи з-поміж них Грома. Коли визнання опришкової слави спрацювало, наступним кроком стає позірний сумнів у правильності змісту майбутнього повідомлення, що підігріває інтерес співбесідника. Перш ніж перейти до головного, парубок декларує спільність інтересів, а заінтригований Грім уже не зважає, що навряд чи прибуде, якому ватажок менше години тому дозволив лишитися в таборі, має право на такі слова: «В нас, опришків, пане, один кінець. Не дуже він приємний... А я боюсь, щоб він нам всім не був ще нині». Грім непомітно заковтує наживку звертання «пане», тож наступне «ватажку» остаточно садить його на гачок Баюракових слів. Але навряд чи цей план спрацював, якби Грім не був розігрітим сваркою з Марусяком. Його злоба накочувалася двома хвилями з перервами, і зараз, із новою звісткою, що ватажок є зрадником, вибухає повною нелогічністю дій.

Уперше в тексті зринає ім'я пана Крайника, однак не воно, не сотня пушкарів, не «тьма-тьменна» селян, що оточили ліс, і навіть не звістка про ватажкову зраду переконують Грома. «Для себе тільки і для своєї любки Марусяк пощаду випросив, а вас усіх зате віддасть у руки пушкарям», — ось якою формулою Баюрак сягає самого серця розбійника, примушуючи його вивести опришків з табору й полишити коханців.

У перших явах постійно міняла свої образи Маруся, тепер же це робить молодий парубок Баюрак. Одна тільки прикмета видає його з перших іще реплік — надто правильно й складно побудоване мовлення, навряд чи властиве наймитові, що «в пеклі» з 15 років пас волів делятинського управителя. І хоча

згідно з авторським задумом репліки персонажів переважно стилістично нейтральні, усе ж можна помітити відсутність у словах Баюрака лайливих і емоційних інкрустацій. А його зізнання: «Дай, — гадаю, — закоштую ще свободи! Пристану до опришків. Доведеться повиснути, так що ж? Не перший я і не останній! А хоч пару хвиль пожити на волі!» — сповнене навіть не юнацького, а справжнього літературного, добре риторично вивіреного романтизму.

За другим (співчутливого селянина) і прихованим третім (хитрого ритора) образами Баюрака надходить четвертий, де він, схоже, є справжнім, бо автор знову — удрує в межах одноактної п'єси — вдається до форми монологу. Він видається зовсім невмотивованим сюжетно — неправдоподібно, що розбійники могли полишити посеред табору зайду, якого ще годину тому тягли із зав'язаними очима й руками. Відтак, на десятую яву припадає зламний момент твору — досі приховуване, утаємничене має стати зримим і зрозумілим, але від того не менш художнім, адже викривальний епізод приводить читача до переосмислення і сформованих уже від прочитаного суджень, і самого смислу прочитаного. Більше того — підкреслено зримою стає гра автора, додаючи традиційному романтизму модерністський префікс «нео-».

Драматург мусить тримати напругу п'єси, тому лишає Баюракові небагато часу. Його насичений вигуками розмисел — немов вихлюпнута назовні буря, яку хлопець старанно ховав, удаючи перед розбійниками то пастуха-фаталіста, то співчутливця. Перебіг його думок дещо сумбурний — це власне і є той самий модерністський потік свідомості, що, взятий з олюдненого, наближеного до справжнього мислення театрального монологу, був перетворений на провідний принцип прозового письма. Але і показний сумбур — лише ще один елемент гри. Баюрак лишається вправним ритором, і навіть ці, звернені «до себе», його висловлювання витримані в тій самій стилістиці, що й попередні, прилюдні. То ким він є насправді? Зберігаючи мовний образ персонажа, автор тримає інтригу, порційно посвячуючи читача й глядача у свій задум. Займенникові особові позначення

в цьому монолозі інтерпретуються нескладно: «вона» — це Маруся, «він» — Марусяк, бо кому ж іще лишається виходити з яскині; але, розкривши, ким є Маруся — дружиною пана Крайника, матір'ю «дітей дрібних», сам Баюрак лишається «темним лицарем». Називає любовницю ватажка «пані», уболіває за її долю — та це міг робити і слуга, і таємно закоханий чоловік.

Намагаючись зрозуміти мотиви поведінки Марусі, парубок повторює тези з монологу Бойчука, але на вищому реєстрі патетики: уже не біль, не жаль, не встид, а сам Бог замикає, заглушує її серце. Драматизм, напруга монологу супроводжуються й підкресленою театральністю, штучністю. З одного боку, це відсилає до модерністської художньої гри, а з іншого, — до невибагливих текстів бездекораційних інтермедій, де актори мусили підтримувати в глядачів відчуття умовності сценічного простору. У всякому разі коментування, вербалізація персонажем чужих і власних симультанних дій («Ах! Підхилиє двері хтось з нутра яскині! Скриюсь тут за деревину») видається примітивізацією, але свідомою й продуманою, адже в цій зламній яві відбувається виразна зміна тональності п'єси — актуальні досі соціально-владні питання відходять на другий план і заступаються особистісною проблематикою шекспірівського гатунку.

Цей здогад підтверджується третім — нагадаймо, в одноактівці! — монологом. Маруся, вийшовши з печери, підтримує задану Баюраком високу емоційну напругу. Цей, черговий, образ жінки різюче інший: «Трясусь уся, горю, внутрі немов кліщами щось рве, а мушу перед ним вдавати спокійну!» — лише в такому стані вона дозволяє собі згадати, що має чоловіка й дітей. За поверховим змістом усе просто: поява в таборі давнього слуги (монологічну викривальність автор доводить до логічного завершення, оприявнюючи всі відношення між персонажами) збуджує в Марусі спогади про інше, попереднє життя. Але в підтексті інтрига лишається. Вона має вдавати перед ним, Марусяком, спокій, але чому? Що ж саме примусило її піти з опришками до лісу? Ключове питання, яким сушили собі голову Бойчук і Баюрак, у цьому монолозі позатекстово

переадресовується читачеві. І схоже, саме цьому присвячуватиметься одинадцята ява — найдовший у творі діалог.

У цьому моменті дія немов випадає зі створюваного досі хронотопу. Невідь куди поділися Грім з опришками, деінде відпочиває Марусяк, ще хтозна й скільки йтимуть лісом Крайник з пушкарями — це все неважливе. Маруся наразі, поза простором і часом, з'ясовує для себе найважливіше — сенс життя, і автор ладен віддати їй скільки завгодно текстової площини. Це сутий театр — позаземний, позаісторичний, ігровий, і тому до нього не можна підходити з реалістичним мірилом. Хоч, звісно, позасюжетним бути він не може — відсікаючи все розказане про опришків, І. Франко зосереджується на важливому для Марусі тепер — дітях, чоловікові, жіночій долі.

Випадаючи із хронотопу п'єси, ця ява має власний темпоритм, який визначається тільки реакціями молодої жінки. Баюрак намагається впливати на неї вмілими риторичними прийомами, але майже безрезультатно. Особливо це помітне в спробі дізнатися мотиви втечі від заможного щасливого життя. Точно розрахований удар «Бо хто ж би смів подумати, що самі ви по добрій волі кинули дітей...» проходить повз і лиш викрешує в пам'яті Марусі материнські інстинкти. Від слухання оповідей слуги пані Крайникова переходить до вслуховування у себе, шукаючи пояснень і рятунку.

Першим спрацьовує вже обраний захисний спосіб поведінки: «О мати божя. Порятуй мене! Закам'яни те серце, щоб не трісло!» Але згодом бере гору відповідальність за життя дітей, і Маруся, розуміючи неможливість її реалізації, шукає виправдань: «За один фальшивий крок! За хвиливу оману чуття! За хвиливу забуття — і стільки страшених розчаровань, і унижень, і мук, і сліз, пролитих не очима, а серцем!» Серед емоцій складно говорити про дотримання логіки, тож значно важливішими стають природні цінності. Відтак, подібні виправдання нічого не варті, і автор веде свою сильну жінку далі: «Що мені тепер чинить?»

Навряд чи ці стривожені міркування нові для Марусі — майже всі його мотиви вже звучали в тексті й зрозумілі читачеві. Тримає інтригу, хоч і невиразну, хіба що «один фальшивий

крок», точніше пояснення, що ж то за «хвилева омана чуття», що настільки захопила душу жінки. Згадка часового інтервалу також працює на створення особливого хронотопу цієї яви, який, однаке, теж не може бути безкінечним. Давно вже випавши з реальності, лише зараз, коли «огнище вигасло», Маруся переживає апогей самозаглиблення, із якого мусить повертатися до реалій, шукаючи порятунку як не собі, то принаймні дітям. Її сила лишається беззаперечною, і з глибин позачася вона виходить сама, не спираючись на співрозмовника, але доручаючи йому найцінніше — життя дітей.

Ще два моменти можуть привернути увагу читача. Пані звертається до слуги: «Слухай, Васю!» Навряд чи варто в цьому вбачати чергову зміну образу Баюрака, коли б опришки і Маруся знали його під різними іменами. Такому розумінню суперечить дещо раніша репліка жінки: «Що за знак, що Баюрак, слуга мій давній, тут явивсь?» — чи ж був сенс хлопцеві приховувати власне ім'я, правдиво називаючись на прізвище? Дуже сумнівно. Тому цей момент, схоже, слід розцінювати як просту текстуальну помилку І. Франка (сплуталися образи персонажа-слуги і справжнього опришка, чие прізвище автор запозичив, — Василя Баюрака?), чомусь не зауважену редакторами видань. А може бути, ця помилка є рудиментом однієї з попередніх редакцій твору, коли драматург давав своїм персонажам не лише прізвища, а й імена розбійників, які зберегла людська пам'ять.

Згадка ж Марусі про вбогого тата значно змістовніша й додає до портрету жінки виразний штрих, дещо неочікуваний з погляду стилістики твору, але зрозумілий з огляду на світоглядні настанови автора. Повертаючи читача до суспільного звучання сюжету, І. Франко немов хоче викликати розуміння того, наскільки неприродним для Марусі було заможне життя. Це в жодному разі не применшує ваги її душевних переживань — навпаки, відповідно до творчої концепції драматурга, підкреслює бажану цілісність особистості.

Звершуючи ключовий діалог п'єси, автор створює нову, більш буденну інтригу навколо загадкового паперу, захованого

у великому золотому хресті. Її підтримує ефектна з театрального погляду поява Марусяка з топірцем, стрімка, хоч і невдала атака, протягом якої Маруся знов кам'яніє, «стоїть зовсім рівнодушно», а вир її переживань немов зникає разом з Баюраком. Це дає жінці сили триматися перед розлюченим ватажком опришків, що «Здурів! Здурів!» і готовий убити любовницю. Удар в плече до крові обухом топірця, хапання за шию видаються, принаймні з поведінки Марусі, звичними в їхніх стосунках. Принаймні вони не лякають жінку, більше того — вона здатна після всього того спокійно й лагідно звернутися до коханця: «Ілашу! Слухай. Сеї ночі сон мені такий приснився...» Розлючений не так витримою жінкою, як втратою хреста, що містив записи про кріївки із захованими грошима опришків, Марусяк опирається настрою Марусі, та п'єса вже переходить до завершальних фаз.

Наприкінці дванадцятої яви емоційна напрута ще не спала, однак усі сюжетні секрети автором уже розкриті, тож відбувається певне настроєве роздвоєння. Маруся, лиш ненадовго повернувшись до життєвих реалій, знову випадає з них і переживає фаталістичний спокій. На його тлі ревності й розпач Марусяка — не більше ніж позбавлена сенсу меркантильна метушня. Посилює таке протиставлення поява слабого Бойчука, що ледь з трудом виходить з колиби. Чоловіки втрачають силу, і її набувають лагідні слова жінки, що намагається подарувати їм перед явною смертю хвилини спокою.

Гендерний конфлікт розгортається на новому витку спіралі. Природно загадковій жіночій мудрості («Якби ти хотів послухать хвилику!») намагається протистояти безсило сліпа чоловіча активність («Та, може, не час сідати? Може, треба де за ними бігти?») і, не витримуючи емоційного двобою, не знайшовши сил належно опонувати, фізично знищує супротивницю. Спокійні слова Марусі здатні, здається, розлютити камінь, адже ранить вона ними сильніше від ножа. Ось вона прирікає Бойчука: «Хоч жаль тебе, та що ж, мабуть, судилося так тобі, що ти не втік», — але не має ані краплі жалю для Марусяка. Ось, смертельно поранена, знаходить сили для гіркого «Ох, та, видно, ти не дуже-то любив мене, не трафив

відразу в серце». І ось останній удар, що зніме з ватажка опришків полуду розбійської брутальності й наділить мудрістю фаталіста.

Цілком за законами класичної ренесансної та ранньоромантичної драматургії І. Франко розв'язує кульмінаційну напругу передсмертним зізнанням героїні. І тут слід зробити невеликий відступ. Анатолій Козлов радив дуже обережно підходити до цього терміна з огляду на багатозначність лексеми. «Героїзувати» будь-кого з головних персонажів твору без указівки на спрямованість їхньої діяльності означає тим самим нівелювати саму потребу оцінювання її як такої. Тому-то в багатьох працях дослідника звучить думка про неприпустимість бездумного ярликування «герої твору», адже правом на таке визначення наділений тільки головний позитивний персонаж. Наразі ж, думається, Маруся відповідає висунутому критерію. І хоча її поведінка, звісно ж, не є взірцем у розумінні реалістичному, у модерністському, зокрема неоромантичному світлі вона є справжньою героїнею для свого автора.

Отже, на часі передсмертна Марусина промова й останні викриття п'єси. У тринадцяти рядках — історія життя, не менш трагічна, ніж Аннина з «Украденого щастя», а ще в трьох — його підсумок, гіркий і світлий водночас. Цей невеликий монолог — одна з вершин Франкової майстерності митця і психолога, де йому вдалося поєднати кілька сюжетних мотивів для розкриття детермінації жіночої поведінки. Розчахнута між пошуком власного щастя й турботою про долю дітей, Маруся втілює найскладнішу з людських дилем — самтожності й служіння, якою завжди І. Франко переймався.

У переодяганні молодой жінки можна добачити відблиск образу Валерії Мессаліни, яка в Ювеналовому зображенні¹ ночами втікала від чоловіка — римського імператора Клавдія, перетворюючись на звичайну проститутку з передмістя. Разом з тим Мессаліна відома своїм бажанням посадити на імператорський трон власного сина Британіка. Тому-то авторові

¹ Ювенал. Сатири. — СПб., 1994. — С. 58–59.

важливо, зберігаючи вибудовані алюзії, детермінувати іншу, позитивну, оцінку описаного вчинку. Відповідно до художньої «механіки» зробити це легше, негативізуючи оточення персонажа, передусім його опонентів. Звідси — наголос на безправ'ї молодій жінки з бідної родини, на її прагненні звільнитися від осоружного старого чоловіка, урешті на Марусяковому обмані: «Ти тямиш сам, що ти мені балакав, що ти легінь, багачський син з Угорщини, що любиш, готов зо мною на Молдаву...»

Гіркий докір і смерть коханки перероджують Марусяка, тож власну межу він зустрічає іншим, сповненим справжньої чоловічої гідності, а не позірною прагнення активності. «Ще я тут пан», — ось формула, яка дає опришкові сили достойно стояти проти Крайника й пустити йому «стрілу затроєну... в серце» — розказати, що Марусина втеча й смерть були добровільними. Та що та стріла людині, більше опечаленій втратою можливого заробітку («Щоб ти сказивсь! Пропало сто дукатів!»), ніж дружини... Крайника, очевидно, обурює не зміст глузливої промови розбійника, а сам її факт, тож у підсумку чоловічність Марусяка все одно програє, і п'єса врешті стає гімном жіночності.

М. Сулима, зіставляючи п'єсу І. Франка з Лесиним «Камінним господарем», зробив цікаве спостереження: «Маруся кам'яніє, аби не забруднити свою душу. Але як це відбувалося — ми не знаємо», — і припустив, що саме відсутність зображення цього процесу могла не сподобатися Лесі Українці¹. Справді, Маруся своєю кам'яною душею відгороджується від світу, зберігаючи частку власної душі, але ж і робить це не задля себе. Перевдягаючись і тікаючи від чоловіка на передмістя, вона намагалася знайти віддушину, а усвідомивши неможливість кохання і тут, лишає в серці тільки пам'ять про дітей, яку старанно ховає.

Гендерний конфлікт — ось ключ до модерністської однойменної І. Франка, яку він щедро оздобив історичними і власне

¹ Сулима М. «Кам'яна душа» Івана Франка і «Камінний господар» Лесі Українки // Леся Українка і сучасність. — 2007. — Т. 4. — Кн. 1. — С. 378–379.

літературними алюзіями. І ніби виправдовуючись перед М. Драгомановим, драматург мав рацію — зрозуміти текст, декодувати його вдасться лише із прийняттям обраних автором правил, лише говорячи з ним однією мовою. Тому рецептурного розв'язання конфлікту тут немає, та й бути не може — його цілком достатньо заступає авторська настанова, переконання, трансльоване читачеві. Марусяк не хотів і ніколи не зміг би сягнути доступних Марусі височин позачасся, тому й розбивалися всі його брутальні випадки об кам'яну твердь її душі.

м. Кривий Ріг