

821.161.2-2.09
K 59

ЕТНОГРАФІЧНИЙ ЗБІРНИК

ИИДА6

ЕТНОГРАФІЧНА КОМІСІЯ

НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА.

T. X.

ГАЛИЦЬКО-РУСЬКІ НАРОДНІ ПРИПОВІДКИ.

Зібрав, упорядкував і поєднав

ДР. ІВАН ФРАНКО.

Вип. 1. (А – Відати).

У ЛЬВОВІ, 1901.

а дом Товариства.

Дирекції наукового Товариства імені Шевченка
під зарядом К. Педнарського.

ЧИТЕЛЬ

При гравит.

До цих асептичних бодів
це третій пил. Малецький, протів
з Кривичевим з'явився в них:
м'ягайте спати!
п'ясов. Бранікі зм'якші зати,
Браніам Краті.

І трігледна стала, мов пам.
І страх обзичав за шав?
Ужало і вийшло зати
Менше загубля;
З балаками десь гуля і усі
Як зомніли

БУДКА Ч. 27
Драма в 2-х частях

Драма в одній дії

ВАНА ФРАНКА

Роман Козлов

ХРОНОТОПІКА ФРАНКОВИХ ДРАМ

Последний Крауцар

Особци

azi, azalanyko yifraon...

0-7071-1896-1

наблюдения

...сирет
...Караи
...

на некоем
нашем

Marx

Masses
nija za pyk

Washing Dory,
Hans

Passes
K! 7

Green (1 ha)

Kongas (i. Kongas)

544

и Творца!
и
и величество

giving

РОМАН КОЗЛОВ

**ХРОНОТОПІКА
ФРАНКОВИХ
ДРАМ**

К 59

ДЗ «ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА»

ТЕОРІЯ ПРАКТИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Монографія

26998 4/3

21/8

ДЗ «ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
Шірокодіа КПІ

«Видавничий дім»

Рецензенти:

Іванишин П. В., доктор філологічних наук, професор
Ткаченко А. О., доктор філологічних наук, професор
Штонь Г. М., доктор філологічних наук, професор

Рекомендовано до друку вченою радою
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
(протокол № 9 від 30.03.2012 р.)

УДК 921.161.2.09-Франко
К 59

Козлов Р. А.

К59 Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація :
монографія / Роман Анатолійович Козлов ; ДЗ «Луганський національний
університет імені Тараса Шевченка». – Кривий Ріг : Видавничий дім,
2012. – 352 с.

ISBN 978-966-177-167-2

Габлітаційну монографію присвячено парадоксально невивченій частині творчої Франкової спадщини – його драмам, до яких віднесено п'єси, драматичні оповідання, вірші, поеми. Концепція хронотопіки – системи художнього функціонування елементів часового й просторового мислення – основою має гносеологію І. Канта, до якої дивовижно близькими виявилися світоглядні та драмознавчі погляди самого І. Франка. При обґрунтуванні пропонованої концепції заторкнуто більшість аспектів існування драматичних і драматургічних творів.

Адресовано літературознавцям, викладачам і вчителям філологічних дисциплін, студентам-словесникам.

УДК 921.161.2.09-Франко

ISBN 978-966-177-167-2

© Р. А. Козлов, 2012.

ЗМІСТ

Передмова	7
Хронотопіка драми	11
<i>Природа художнього часу і простору</i>	13
<i>Проблеми хронотопної термінології</i>	26
<i>Драма і драматургія в генології</i>	48
<i>Формально-змістові аспекти хронотопіки драми</i>	61
<i>Концепти хронотопіки в драматургії</i>	79
Час і простір у мисленні Франка-драмолога	87
<i>Філософсько-світоглядні засади</i>	89
<i>Теоретико-літературні концепти</i>	108
<i>Хронотопіка у Франковій теорії драми</i>	123
«В просторі часів і подій» Франкових п'єс	143
<i>«Документ молодечого романтизму»</i>	146
<i>«Зійти на землю та взятися до твердої роботи»</i>	178
<i>«Змалювання образу нашої сучасності»</i>	197
<i>«Драма – моя стародавня страсть»</i>	265

Простори драматичної прози І. Франка	281
«Тільки смілості треба – раз стати на нову дорогу, не озираючись назад!»	283
«Хто знає, що кому бог судив»	287
«Картини з галицького життя»	290
Драматичні хронотопи Франкових віршів	297
«Хвилі щастя золотого»	299
«З дрібних шпигань мої повстали рани»	311
«Poëta semper tiro»	323
Післямова	337
Бібліографія	340

ПЕРЕДМОВА

Драми І. Франка ще й досі можуть уважатися слабо розробленою частиною його спадщини. Крім загальної сучасної тенденції до переосмислення ролі письменника в українській культурі, вони привертають увагу і своєю парадоксальною невивченістю.

Передусім це стосується п'єс, адже «донедавна, починаючи з 60-х років ХХ ст., в українському літературознавстві не було жодного (!) монографічного дослідження, яке б порушувало проблеми Франкової драматургії»¹. І це при тому, що попри незначну кількість корпус цих творів, як показують дослідження М. Возняка, І. Білоштана, З. Мороза, В. Працьовитого й ін., репрезентує досить широку жанрову й тематичну палітру. Це дозволяє вбачати в ньому багатогранний матеріал для багатогранної перевірки застосованих для аналізу методик і концепцій. А доповнення зразками драматичної Франкової прози й поезії дозволить вийти на рівень більш-менш цілісного осмислення постаті митця.

Крім того, цей матеріал дає унікальну можливість зіставити практичну реалізацію майстерності Франка-драматурга з науковими поглядами Франка-теоретика, історика літератури, рецензента, редактора, перекладача, що неодмінно підви-

¹ *Легкий М., Пилипчук С.* З останнього десятиліття франкознавства. – С. 25.

щить достовірність і значущість результатів дослідження. За словами С. Хороба, «будьмо послідовними: переосмислюючи Франка-драматурга, неодмінно шукаймо нових поглядів на Франка-теоретика й історика драми та сценічного мистецтва»¹.

Вибір вивчення хронотопіки як головного аспекту дослідження Франкових драм не випадковий, адже тенденції розвитку літературознавства останніх 50–60-ти років засвідчують перехід від регламентаційно-дескриптивних підходів до глибокого теоретичного осмислення сутності мистецтва слова, способів і засобів створення, трансляції та рецепції художніх смислів. Цей складний процес, характерний для будь-якої галузі пізнання, у літературознавстві відбувається кількома шляхами: через активізацію потенціалу класичної філології (наприклад, дослідження з рецептивної поетики, образних, сюжетних запозичень, інтертекстуальності), через залучення підходів, методів і методик інших наук (екзистенціалістський, психологічний, психоаналітичний підходи), через звернення до основних закономірностей мислення й базових світоглядних концептів (типологізація, класифікація, систематизація літературних явищ).

Усе більшого поширення набувають дослідження, у яких проявляються комбінації названих шляхів, і серед них яскраво виокремлюються хронотопні розвідки. У більшості з них вихідними називаються уявлення М. Бахтіна про хронотоп як своєрідний часо-просторовий вимір мотиву – ключового поняття історичної поетики.

Однак сучасні хронотопні дослідження досить далекі від Бахтінової концепції: художній час і простір – мистецьке втілення основоположних світоглядних концептів – усе частіше розглядаються як прикладний науковий інструментарій для ілюстрації, реалізації й поглиблення різних літературознавчих підходів. А отже, методики їх вивчення розвиваються за рахунок саме цих підходів, а не власного ґносеологічного потенціалу категорій, що приводить до розгляду проявів художнього

¹ Хороб С. Франкова концепція структури драми. – С. 295.

часу й простору на різних рівнях і в різних структурах художнього твору.

У такій ситуації необхідною видається розробка комплексної концепції взаємодії художнього часу й простору, яка враховувала б усі елементи та явища художнього твору, у процесі реалізації художнього потенціалу яких задіюється усвідомлення часових і просторових відношень. Зокрема розробка комплексної концепції хронотопіки драматичного твору з урахуванням напрацювань сучасного літературознавства дасть можливість вийти на принципово новий рівень осмислення сутності, змісту й форм виявлення часових і просторових відношень у драматичному творі, їхнього художнього потенціалу.

Своєрідність еволюції драми, її подвійна – літературна і театральна – природа суттєво позначилися на розбудові її наукової та практичної теорії. Справді ж, літературознавству не так відомі теорії лірики чи епосу, за винятком хіба поставлених останніми століттями теорій роману. Багато що пояснює тут зміст Аристотелевої «Поетики», який визначив літературознавчі пошуки пізнього Відродження, однак така давня історія становлення теорії драми сприяла здебільшого заплутуванню і без того складних питань. Серед них першість тримають генологічно-класифікаційні, без вирішення яких неможливий ні науково вірогідний відбір об'єктів літературознавчого дослідження, ні адекватна розбудова критеріально-оцінного комплексу.

Ці та подібні роздуми, пов'язані із системністю, комплексністю та взаємною узгодженістю теоретико-літературних побудов, приводять до необхідності опертя вузькоспеціальних мисленневих конструктів на доказовий загальносвітотглядний, філософський базис, з достатнім рівнем верифікаційної стійкості.

У цьому дослідженні вибір підвалин для комплексної концепції хронотопіки художнього твору вказав на гносеологічні погляди І. Канта як такі, що стосуються передусім рецептивної сторони часу й простору, унаслідок чого вони постають особливими схемами мислення.

Помітна подібність філософсько-світоглядних установок І. Франка до І. Кантових також позначилася на виборі останніх у якості теоретичного ґрунту для вивчення хронотопів драм митця. Звісно, за минулі роки й навіть століття багато що змінилося, але поглянувши уважніше на деталі, можна відчувати, що мінялися переважно вони самі, а фундамент людського мислення лишався незмінним, дозволяючи спілкуватися з тими, від кого нам є тільки текст.

ХРОНОТОПКА ДРАМИ

Поступ літературної теорії є частиною загальносуспільного розвитку, тому не дивно, що йому часто сприяє залучення термінів і понять, посталих у суміжних галузях знання, як це було, скажімо, свого часу з хронотопом. Термін «хронотопіка» не так давно був уведений Д. Леонтьєвим на позначення одного з восьми видів психологічних засобів утілення смислів у структурі художніх творів – трансформації образу дійсності, що виражається в «змінюванні у творі просторових, часових, імовірнісних та інших співвідношень, структуруванні просторово-часової картини світу»¹. Термін вочевидь удалий і цілком уписується в літературознавчий дискурс, особливо з огляду на його співзвучність із Аристотелевою «топікою», хоч і потребує уточнення щодо як обсягу позначуваного поняття, так і відносин з іншими, уже усталеними в науці для описування поля часово-просторової проблематики.

Хронотопіка разом із вуччими поняттями – хронотопом, художнім часом, художнім простором – розкриває змістові аспекти художнього твору, відповідно, при визначенні об'єкта дослідження видається доцільним застосовувати зміс-

¹ Леонтьев Д. Психология смысла : Природа, строение и динамика смысловой реальности. – С. 432–433. – Повний склад засобів, за Д. Леонтьєвим, такий: тематика, хроніка, хронотопіка, метафорика, семантика, символіка, архетипіка, архітектоніка (докладніше – на с. 431–435 указ. праці).

тову, а не формально-постологічну диференціацію. У найбільш загальному сенсі йдеться про родовий аспект твору, що сконденсовано містить інформацію про інші параметри його змісту, тож наразі будуватиметься теоретична концепція хронотопіки драми як роду літератури – творів або їх частин, у яких автор усувається з тексту, уникає безпосереднього зображення й передає зміст через мовлення та діяння персонажів¹.

Привертає увагу, що драма – рід, який найвиразніше відповідає концепції діалогізму теоретика хронотопу М. Бахтіна, – зазвичай перебуває на периферії хронотопних досліджень. Це зумовлюється, окрім неувagi літературознавців до драми через її подвійну (літературну й театральну) художню природу, традицією вивчення хронотопів передусім на матеріалі епосу, де вони отримують ґрунт для найвільнішого розвитку. Між тим навіть початкові спроби хронотопного аналізу драматичних творів засвідчують доцільність поєднання такого підходу з таким матеріалом. Так, розробка теоретичного базису атестаційного дослідження «Художній час і простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII–XVIII ст.)»² привела до виокремлення в художньому часі й просторі драматичного твору конструктивної, індивідуально-психічної та концептуальної підструктур³, хоча ця концепція придатна для вирішення обмеженого кола наукових задач. Поза її межами залишаються питання матеріалізованого парадигматичного існування конкретного твору, його синтагматичної протиставленості іншим творам, класифікаційних ознак твору, сфери поетики та рецепції, зокрема моделювання варіантів рецепції тощо – невід'ємні аспекти художнього твору, які роблять власне художніми і сам твір, і його складові.

¹ Деталізація цієї тези буде здійснена далі.

² Козлов Р. Художній час і простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII–XVIII ст.): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. – Кривий Ріг, 2005. – 175 с.

³ Ця тріада, заснована на функціональному підході, співзвучна сформульованій П. Торопом системі з топографічного, психологічного та метафізичного рівнів хронотопу. Естонський дослідник застосовував системно-диференційний підхід, що дало йому можливість визначати, відповідно, гомофонічність, поліфонічність та гетерофонічність твору (роману) на кожному з рівнів. Між тим обидва погляди можуть бути пояснені також рівнями становлення художнього змісту твору: сюжетним, образним, ідейним. Див.: *Тороп П. Симультанність и диалогизм в поэтике Достоевского.* – С. 138–158.

ПРИРОДА ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ І ПРОСТОРУ

Питання наукового дефінування означення «художній» – одне з найпроблемніших, передусім через двозначність самого слова, яким, подібно до багатьох інших з естетико-мистецтвознавчого терміновжитку, позначаються й класифікаційно-гносеологічна, й аскісологічна ознаки об'єкта. При цьому другою складовою його семантики – конкретніше, розробкою критеріїв установлення цінності означуваного – переймається переважно естетика; а літературознавство приймає їх і застосовує до конкретних творів. Перша ж складова, що може бути зведена до визначення принципової відмінності художніх (мистецьких) творів від інших продуктів людської діяльності, вирішується як у межах філософської діалектики, так і безпосередньо літературознавством, особливо останнього століття, коли перехід від ери друкованого слова до електронного суттєво змінив кордони об'єкта науки. Наслідками, хоч і віддаленими, філологічного осмислення ознаки «художність» слід уважати спроби розширення родової парадигми літератури за рахунок включення до звичної вже тріади «лірика, епос, драма» есея (Н. Фрай) або роману (М. Бахтін).

Нерозв'язання проблеми змісту цієї ознаки на глобальному рівні (як розрізнення мистецьких і немистецьких творів) веде до її неточного вживання на нижчих рівнях, і в такому разі не можуть бути вирішені питання на зразок «Що складає художній зміст мистецького твору?»¹, «Чи всі образи в мистецькому літературному творі є художніми?» або ж – ключове питання цього підрозділу – «Чим художній час і простір відрізняється від нехудожнього?»

¹ Цікавим, хоча і спрощеним з огляду на теоретичне підґрунтя, є вирішення цього питання в роботі: *Білітток Л.* Поетика змісту літературно-художнього твору : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. – Луцьк, 1999. – 185 с.

Пошуки сутності художності¹ приводять до думки про функціонально-змістову природу цього атрибуту, що вимагає визначити його провідними характеристиками змістовності та інтерпретативності, закладеними у творі потенційно. Іншими словами: сповненим художнього змісту стає той твір, який сприймається як мистецький (неутилітарний, створений спеціально й потенційно різнозмістовний) через комплекс маркерів, які, власне, і вказують на спосіб його розуміння. При цьому сама художність постає винятково в процесі рецепції.

Подібні роздуми можна було б беззастережно поширити й на згадані вже нижчі рівні використання атрибуту «художній», якби не подвійна природа мистецького, зокрема літературного, твору: будучи фактом трансляції смислів, він водночас є фактом матеріального світу, іншими словами, творячи окремий світ, він є часткою цього світу. Як цілісне явище двох світів художній твір є трансцендентальним², проте такими не обов'язково є його складові. Тож чи стають художніми час і простір, уходячи до твору художньої літератури?

Сучасна наука подає десятки визначень часу і простору³, зумовлених не лише функціонально-операціональними аспектами чи рівнем глобальності, а й філософсько-світоглядними препозиціями їх постання. На жаль, вибір їх філологами в якості теоретико-методологічних засад хронотопного дослідження не завжди є послідовним і продуманим.

Так, засаднича праця М. Бахтіна «Форми часу та хронотопу в романі» містить однією з перших, уже в четвертому

¹ Вірченко Т., Козлов Р. Атрибут «художній» у семіосфері літературознавчої термінології. – С. 155–162.

² Пор.: «Твір і зображений у ньому світ входять у реальний світ і збагачують його, і реальний світ входить у твір і в зображений у ньому світ як в процесі його творення, так і в процесі його подальшого життя в постійному оновленні твору у творчому сприйманні слухачів-читачів. Цей процес обміну, зрозуміло, хронотопний: він здійснюється передусім в історично еволюціонуючому соціальному світі, але й без відриву від змінного історичного простору. Можна навіть говорити й про особливий творчий хронотоп, у якому відбувається цей обмін твору із життям і здійснюється особливе життя твору». – Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // *Вопросы литературы и эстетики*. – С. 402–403.

³ Поряд з довідково-енциклопедичним апаратом цікаві матеріали містять інтернет-ресурси «Інститут досліджень природи часу» (www.chronos.msu.ru), «Лабораторія просторів» (www.galactic.org.ua/Prostranstv/pr_0.htm) та інші.

абзаці, апеляцію до І. Канта (раніше згадано лише фізичні ідеї А. Ейнштейна та біологічні – О. Ухтомського). Власне, у поклонанні саме на І. Канта, може, і не слід убачати щось особливе – відомо, що М. Бахтін з ранньої юності ним зачитувався, урешті мав науковий світогляд, суттєво споріднений з поглядами знаменитого кенігсбержця. Але привертає увагу відсутність звернень до інших філософів далі за текстом і слабка пов'язаність змісту абзацу (де вказано на жанровизначальну функцію хронотопу, примат часу в ньому й зазначено, що «хронотоп як формально-змістова категорія визначає (значною мірою) і образ людини в літературі, цей образ завжди суттєво хронотопний») із самим покликанням: «У своїй “Трансцендентальній естетиці” (один з основних розділів “Критики чистого розуму”) Кант визначає простір і час як необхідні форми будь-якого пізнання, починаючи з елементарних сприймань і уявлень. Ми приймаємо кантову оцінку значення цих форм у процесі пізнання, але, на відміну від Канта, ми розуміємо їх не як “трансцендентальні”, а як форми самої реальної дійсності. Ми спробуємо розкрити роль цих форм у процесі конкретного художнього пізнання (художнього бачення) в умовах романного жанру»¹. Частково такий хід думки можна з'ясувати з історії російської філософії, глибоко спорідненої з І. Кантом і водночас глибоко антагоністичної йому, бо, як указує Л. Калінніков, «традиція запозичувати все корисне в Канта й доблесно ляти його починається від Памфіла Даниловича Юркевича»², триваючи й донині. Хоча, звісно, з огляду на час постановки «Форм часу і хронотопу в романі» (1937–1938 рр.) ці слова М. Бахтіна можна вважати «офіційним зреченням» власного юнацького захоплення І. Кантом³.

Між тим особливий світ, що постає в рецепції твору художньої літератури, – так званий художній світ твору – є нічим іншим, як розумовим конструктом. Власне, це розумова побудова, що постає в процесі сприйняття трансльованої чи-

¹ Бахтін М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики. – С. 235.

² Калінніков Л. Кант в русской философской культуре. – С. 15.

³ Детальніше: Козлов Р. Трансцендентальна естетика та хронотопний аналіз. – С. 139–147.

тачеві автором моделі, яка, своєю чергою, наслідуює іншу розумову побудову – сприйнятий автором реальний світ. При цьому явища реального світу, точніше досвідне знання про нього виступає для автора й читача свого роду універсальним базисом, над яким надбудовується його (супер)модель – художній світ твору. Відповідно, вибір у якості засадничого розуміння часу й простору як форм існування матерії, матеріального світу є щонайменше недоцільним, оскільки воно може охопити значно менше коло художніх явищ.

Натомість видається виваженішим підхід, згідно з яким осягнення структури й сутності художнього світу відбуватиметься так само, як і осягнення моделі реального світу, складеної людською свідомістю в процесі його сприймання. Тоді час і простір – як апріорні форми пізнання¹ – зможуть набути правдивих ознак усепроникності, категорійності, навіть попри те, що реципієнт твору художньої літератури має справу не з матеріальними об'єктами, а з їхніми мисленими моделями.

Світоглядні установки дослідника визначають поміж іншим і застосовувану ним концепцію часу й простору, яких сучасна наука подає достатнє розмаїття, зокрема субстанціальну, атрибутивну, категоріальну, реляційну й навіть матеріальну². Неоднозначними в науці є й відношення між концепціями: зазвичай субстанціальна та реляційна протиставляються (як данина абсолютному та відносному часу і простору, що отримали обґрунтування в І. Ньютона і Р. Декарта), іноді ж об'єднуються й підпорядковуються категоріальній (як відображення зв'язків між фізикою, онтологією та гностикою). При цьому толерантне визнання й прийняття в одному дослідженні кількох базових концепцій як рівноправних вимагає належного методологічного обґрунтування, оскільки кожна з них описує особливий обсяг явищ і їхнє поєднання легко може стати виразно механічним. У переважній більшості хронотопічних досліджень у радянському та пострадянському літературо-

¹ Кант І. Критика чистого розуму. – С. 56–75.

² Згідно з цією фізичною концепцією простір формується особливою метричною речовиною, а час – мікрочастинками, названими авторами (А. Вейніком, М. Козиревим та ін.) хрононами.

662740

знавстві¹ декларується застосування атрибутивної або ж реляційної концепції. І якщо друга зазначається скоріше як данина пануючим у сучасній фізиці уявленням (і відповідно, зі зрозумілих причин не застосується в дослідженні конкретних творів), то перша актуалізується у визнанні часу й простору невід'ємними атрибутами існування явищ матеріального світу, що переносяться й у художній твір при відповідному образному змалюванні цих явищ.

Послідовне застосування реляційної або атрибутивної концепцій часу і простору для пояснення художніх явищ могло б дати певні продуктивні наслідки й привести дослідників до психологічної природи художнього часу і простору або, як це зроблено в М. Бахтіна, до відповідних міметичних побудов. Однак «здоровий глузд» (звісно, далеко не найкращий критерій істинності) надто часто приводить дослідників до субстанціональної концепції часу і простору, згідно з якою вони є вмістилищем усього сущого і яка настільки глибоко вкорінена в людську мову й мислення, що іноді важко уявити інший стан речей, аніж коли «всі предмети і явища перебувають у часі й просторі».

У прикінцевих заувагах до своєї головної «хронотопної» праці М. Бахтін ставить питання про межі хронотопного аналізу: «Наука, мистецтво та література мають справу й зі смисловими моментами, які самі по собі не піддаються часовим і просторовим визначенням. Такими, наприклад, є всі математичні поняття: ми їх використовуємо для вимірювання просторових і часових явищ, але самі вони як такі не мають часово-просторових визначень; вони – предмет нашого абстрактного мислення»². Ці зауваги, написані 1973 р., однозначно переконають: згадка про Кантовий час і простір, відмова від них, здійснена на початку праці, – не випадковість, а чітка світо-

¹ Потужне зібрання бібліографії з цього питання подає, наприклад, видання: Проблеми часопросторової поетики : Рекомендаційний бібліографічний показчик... – Вип. 1 / упоряд. М. Кривенко ; наук. ред. Н. Копистянська. – Львів, 2006. – 68 с.

² Бахтін М. *Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики. – С. 406. Цит. в І. Канта: «Простір і час суть два джерела пізнання, із яких можна черпати а priori різні синтетичні знання; особливо блискучий приклад тут дає чиста математика стосовно знань про простір та його відношення» (Кант І. *Критика чистого розуму*. – С. 68).

глядна установка дослідника. До цього ж веде й постійне апелювання М. Бахтіна до реального часу та реального простору – саме з ними зіставляються часові відчуття читача, героя, автора, саме з ними порівнюються топоніми твору й под., наприклад у настановних тезах: «Освоєння реального історичного хронотопу в літературі відбувалося ускладнено й уривчисто: освоювали деякі певні сторони хронотопу, доступні в конкретних історичних умовах, вироблялися лише певні форми художнього відображення реального хронотопу», – або при розгляді грецького роману: «Сюжетна дія розгортається на дуже широкому й різноманітному географічному фоні, зазвичай у трьох-п'яти країнах, розділених морями (Греція, Персія, Фінікія, Єгипет, Вавилон, Ефіопія тощо)»¹.

Немає потреби доводити міметичний підхід дослідника, і в такому розумінні часова та просторова включеність суб'єкта пізнання посутньо є історичною (еволюційною) та географічною (ментальною) зумовленістю самого процесу пізнання, у тому числі й мистецтва як його різновиду. Таким чином, «повернувши» час і простір у світ об'єктивних речей і відкидаючи «теоретизм» через відсутність абсолютної істини, сам М. Бахтін як з істиною зв'язується зі змінними знаннями історії та географії²; уважаючи час і простір формами об'єктивної дійсності, будує засади хронотопного аналізу на зіставленні суб'єктивного сприймання й усвідомлення часових і просторових явищ, художньо відображених у творі, зі сприйняттям реальних явищ, що мають часову і просторову визначеність, детерміновану соціальним (історичним, географічним) досвідом індивіда й суспільства. При цьому він відштовхується від положень І. Канта, але відступає від них, конкретизуючи еталонні знання, без яких зазначене порівняння, а отже, і сам аналіз часто втрачає сенс.

¹ Там само. – С. 235, 238.

² Можна провести уявний експеримент. Нехай ми визначили відстань від свого розташування до, скажімо, конкретного перехрестя з допомогою карти в пристрої, що підтримує GPS, а потім завантажили в пристрій, оновлені дані, де це перехрестя позиціоноване на карті точніше, у результаті чого визначена спершу відстань виявиться хибною. У цьому експерименті змінними виявилися дані, що їх брали за основу відліку, і вони, таким чином, самі не можуть претендувати на істинність.

Помітно, що через звуження понять «час» і «простір» до «історичний період» і «географічне місце» (або в їхніх менш усезагальних, але настільки ж конкретних фізичних еквівалентах) застосовувані літературознавцями субстанціальна, атрибутивна та реляційна концепції багато втрачають – передусім поза їхнім поглядом лишаються немітимні художні явища. Це добре помітно у «Формах часу...» М. Бахтіна, де задекларовані автором у прикінцевих заувагах вивчення співвідношень авторської, читачкої, сюжетної сучасності, часових і просторових відчуттів читача, ритміки твору та іншого так і лишилися деклараціями, реалізація яких – показує сучасний літературознавчий дискурс – можлива лише за умови виходу поза межі епістемології М. Бахтіна, зокрема при поверненні до Кантових тез.

Філософію І. Канта часто оцінюють як винятково агностичну або й навіть скептичну, переважно через відсутність у ній чіткого однозначного й кондесованого тлумачення істини, без якого всяка теорія пізнання втрачає сенс. Можна шукати й, звісно, знаходити різні причини такого стану речей, у тому числі й уже згадувану традицію «відштовхування», адже кожна наша розумова побудова, будучи спробою світопізнання, є лише моделлю об'єктивно існуючих речей і відображає лише частину складного сплетіння відношень між ними. Об'єктивне, поза людською свідомістю, існування самих речей, як і зв'язків між ними, І. Кант не заперечував¹, а тому так само неправильно було б залучати його беззастережно до ідеалістів чи матеріалістів – він і сам чітко висловлювався проти обох таборів. При розгляді згаданої М. Бахтіним частини Кантової філософії слід дотримуватися обмеження щодо сфери її застосування,

¹ «Для Канта ідея наперед установленної гармонії є припущенням того, що дві різні субстанції мають дві різні сутності, мають кожна всередині себе, одна незалежно від іншої, гру змін, причому ця гра змін у кожній здійснюється незалежно від гри змін в іншій. Кант зрозумів і довів неможливість такого устрою. Звідси він і вийшов на проблему реальності, на проблему доведення – що, можливо, вас здивує – реального існування речей поза нами. <...> Хочу сказати, що внутрішнє биття нерва думки Канта – це проблема: чи не привид я в цьому світі. Або, інакше кажучи, проблема реальності. Дуже дивна річ. На основі мого досвіду життя й читання в мене склалося тверде переконання, що в так званих ідеалістів було якесь прагнення, якесь плідна пристрасть довести реальність світу, реальність речей поза нами. Тоді як у матеріалістів, якими були, скажімо, Гольбах або Гельвецій, такого прагнення не було. Їм це здавалося саме по собі зрозумілим». – *Мамардашвили М. Кантіанские вариации.* – С. 66–68.

накладеного самим автором, – йдеться про гносеологію, навіть вужче – епістемологію, і аж ніяк не про натурфілософію. Хоча, звісно, аж як спокусливо вийти на підставі гносеології І. Канта на рівень його світобудови, а потім звинуватити філософа в її неповноцінності, а заодно й у скептицизмі.

«В аналітичній частині критики доводиться, що простір і час суть лише форми чуттєвого уявлення, тобто тільки умови існування (*Existenz*) речей як явищ»¹, – таким є один з пунктів програми філософа в «Критиці чистого розуму», де часу і простору присвячено «Трансцендентальну естетику», першу частину «Трансцендентального вчення про начала». Шляхом очищення знання від усього досвідного, апостеріорного, мінливого філософ доводить, що час і простір – чисті апіорні споглядання, «у яких ми, бажаючи [вийти] в апіорному судженні за межі даного поняття, знаходимо те, що може бути а пріогі відкриті не в понятті, а хіба що у відповідному йому спогляданні, і може бути синтетично пов'язане з цим поняттям»².

Простір і час, за І. Кантом, – форми людської свідомості, форми чуттєвого етапу пізнання (який існує в системі з розсудком і розумом³), відношення, які свідомість застосовує для систематизації чуттєво сприйнятої інформації. При цьому простір – це передусім відношення відчуженості, що дає можливість мислити речі як об'єктивні відносно суб'єкта, а врешті й себе самого. Час же – відношення змінності, еволюційності, що дає можливість мислити себе самого, а врешті й весь світ. І оскільки пізнання розпочинається із себе, то І. Кант припускає примат часу над простором у певних аспектах пізнання та їхню взаємну невіддільність у пізнанні взагалі (що пізніше було творчо оброблене А. Ейнштейном, М. Бахтінім та іншими). У такий спосіб І. Кант відходить від уявлення про всезагальний абсолютний час і простір, не заперечуючи, проте, об'єктивного існування речей.

Звідси, протиставлення І. Канта ідеалістам, як, властиво, і матеріалістам, має іншу природу – філософ заперечує існу-

¹ Кант І. Критика чистого розуму. – С. 30.

² Там само. – С. 75.

³ Див.: Там само. – С. 483–484.

вання Абсолюту як на нижчих рівнях світоустрою – абсолютного часу, абсолютного простору, так і на вищих – абсолютної істини. І рівні ці відділяти в онтологічному сенсі не слід; їхній зв'язок – у людській свідомості – потужний і виразний, недарма досі періодично виникають вимоги заборонити викладання фізичної теорії відносності, принаймні поза межами спеціальних технічних закладів освіти, оскільки вона розбещує суспільство, позбавляючи схиляння перед «абсолютними цінностями». Не місце тут давати оцінки подібним думкам, тим більше, що вони неминуче ведуть від моралізаторства до політизації питання. І тим більше, що І. Кант таки залишив для Абсолюту (необхідного, на його погляд, суспільству й окремим особам) сферу релігії (віри) – протиставивши їй в антиноміях науку (знання).

Заперечивши абсолютний час і простір у пізнанні, І. Кант усе ж визнає існування об'єктивного світу. Де ж, як і коли цей світ існує? Глузд підказує, що для існування об'єктивного світу потрібні умови – час і простір, але розум тут наражається на доволі звичну помилку – підміну понять. Адже розглядаючи світ цілісно, говорячи про час, часто переходять до розмови про процеси, які його оприявнюють. А от давньогрецькі мислителі, зокрема Аристотель, у натурфілософії та метафізиці оперували категоріями «тривалість» і «місце», а не «час» і «простір», які парно якраз і можуть представляти уявлення про об'єктивне/ суб'єктивне, абсолютне/відносне – і відмінність ця суттєва. Такий перехід свого часу відбувся й у фізиці: від абсолютного (натурфілософія до Нового часу) до усвідомлення абсолютного й відносного (І. Ньютон) й далі до лише відносного (А. Ейнштейн).

Парадокс істини, традиційне гносеологічне коло полягає в тому, що істинність знання про об'єкт як відповідність його самому об'єкту може бути перевірена лише на основі зіставлення знання із самим ним же, оскільки порівнювати об'єкт зі своїм знанням людина може лише завдяки тому, що сама пізнає той самий об'єкт. Ця *diallela* (підміна понять – людина не може пізнати об'єкт інакше, як отримати знання про нього) спричинилася зокрема й до заперечення існування істини в площині людської свідомості, а отже, і до ствердження існування істини абсолютної.

У випадку з художньо-літературним пізнанням світу ситуація та сама – коли дослідники говорять, наприклад, про деформації часу в конкретному творі, про його ущільнення, прискорення, уповільнення, то, властиво, що саме вони мають на увазі? З чим порівнюються часові відчуття, спричинені прочитанням того чи того епізоду? З іншого боку: яку географію мав на увазі М. Бахтін, називаючи країни: «Греція, Персія, Фінікія, Єгипет, Вавилон, Ефіопія тощо»?

Зазвичай декларується, що художній час і простір, будучи суб'єктивними, суттєво відрізняються від реального часу та реального простору. Але ж реальний час і простір – це результат нашого відчуття й усвідомлення реальної дійсності, які також є суб'єктивними, мінливими. Стабільними, хоча й зі значними обумованими, у цьому плані можуть уважатися історичні та географічні знання, що по відношенню до окремої людини також мають певний ступінь суб'єктивності. То в чому ж відмінність між суб'єктивним «художнім» і не менш суб'єктивним «реальним»?

Питання це не вирішуване без установаження критеріїв істинності знання. Відповідно до духу матеріалістичної міметики включеність суб'єкта, за М. Бахтіним, як критерій істинності знання повинна розглядатись передусім як його історичність. Якщо час і простір – це форми матерії, «форми самої реальної дійсності», то «включити суб'єкт» означає зробити його частиною цієї дійсності. Однак, коли йдеться про критерії істинності знань, з якими зіставляється художній час і/або простір, теза про включеність суб'єкта пізнання стає явно недостатньою.

Прориваючи коло *diallela*, І. Кант виходить за межі наукового пізнання, включаючи його до універсальної діяльності людства взагалі й детермінуючи знання, а отже, і їхню істинність трьома чинниками: 1) цінностями (цілями) та нормами (способами досягнення); 2) діяльністю суб'єкта; 3) соціалізацією знання й діяльності індивіда в середовищі життя людства. Звідси, самі по собі істинні знання виявляються мінливими, незмінними ж є лише критерії їхньої істинності.

Е. Р. Курціус, відстоюючи власну тезу про те, що література, на відміну від зображального мистецтва, може бути носієм думки, проголосив чудове гасло «Логос може висловити себе

тільки в слові»¹, доповнивши його словами Б. Беренсона про те, що вправна копія з античної скульптури дозволяє цілковито з мистецтвознавчого погляду оцінювати оригінал, натомість найвдаліший переклад літературного твору дає лише слабке уявлення про найвиразніші риси оригіналу. І хоча остання теза доволі суперечлива – адже копіювання скульптури не є фактом перекладу з одного мистецького коду на інший, – загалом хід думки припрошує до міркування про унікальність художньої літератури як виду мистецтва, адже в межах однієї національної мови вона нібито послуговується тим самим кодом для трансляції художнього змісту, що й наука для трансляції свого, наукового. Очевидно, основна проблема полягає в цьому «нібито», завдяки чому з'являється можливість розрізнати логос і слово.

Повертаючись до предмета розмови, слід висувати: час і простір у художньому творі отримують, при збереженні принципів світоконструювання, інший код вираження, що приводить до зміни формованих ними смислів і створення, відповідно, на їх основі того конструкту, що звично зветься художнім змістом твору. З іншого боку, застосування в художньому творі «звичайного» мовного коду² веде до проникнення в нього часових і просторових мислених конструктів, що можуть отримувати художнє навантаження.

Відповідно до цього й до встановленої інтерпретативності як характеристики атрибуту «художній» виникає цікава паралель між художнім образом, узятим у межах побутування твору як одиниці художнього змісту в її різноінтерпретативності, та поняттям «єдиний об'єкт», яким у гносеології І. Канта позначається ідеальна мислена сутність, що «розпросторена на множині втілень і повторень у мисленнєвих актах»³. Так само, як єдиний об'єкт існує й реалізується винятково в осмисленні сприймання конкретних явищ, так і художній образ постає тільки в процесі рецепції твору, кожного разу індивідуальної й попри те такої, що виходить до певного узагальнення, абстракції.

¹ Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя. – С. 26.

² Йдеться про необхідні мовні конструкції, що переважно не несуть художнього навантаження й можуть зіставлятися, скажімо, з каркасом і товщею гіпсу в скульптурі.

³ Мамардашвили М. Кантіанские вариации. – С. 210.

По-іншому: можна говорити про більш-менш сталі семантичне ядро художнього образу та його мінливу периферію, у протиставленні яких чіткіше виявляється продуктивність застосування субстанціальної та категоріальної концепцій часу і простору в хронотопічних дослідженнях. Субстанціальна концепція, зорієнтована на втілення художнього образу в історичних і географічних реаліях або їхніх моделях, може, таким чином, пояснити лише периферійну складову образу, натомість категоріальна охоплює і ядро, оскільки розкриває його внутрішню часово-просторову організацію.

Крім того, явно недостатнім аргументом «охудожнення» часу і простору виявляється теза про необхідне перебування будь-чого в часі й просторі (або ж темпоральну та спатіальну детермінацію – коли йдеться про розумові конструкти). Така вимога може бути висунута лише до факту, що є складовою сенсуального досвіду, який проходить складні трансформації при формуванні художнього змісту на векторах «автор → текст», «текст → читач»¹. Міметичний підхід веде до спрощення таких трансформацій, тому закономірним наслідком поєднання його із субстанціальною концепцією часу і простору є висновок про те, що художній простір і час – це, відповідно, простір і час, відтворені в літературному творі², який неодмінно буде супроводжуватись не менш закономірним питанням «А що таки в часі й просторі міняється, коли вони стають художніми?» Це питання виникне, звісно, у всякому разі, коли зайдеться про надання чомусь атрибуту «художній», тож задача полягає у виборі належної системи вихідних установок, що дозволять дати на нього хоч трохи прийнятну відповідь.

Згідно з категоріальною концепцією відмінність між часом і простором (апріорними формами мислення) та їхніми художніми відповідниками зумовлюється не їхніми особливостями, а специфікою сфери пізнання, де вони застосовуються. При цьому в обох випадках час і простір є формами узгодження

¹ Наразі терміном «вектор» тут віддано визначеність вихідної точки та відповідно невизначеність кінцевої, оскільки процес становлення художнього змісту в рецепції слід розглядати як динамічний.

² Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – С. 565.

інформації, що надходить від реальних явищ у першому випадку та з тексту як засобу її трансляції (через актуалізацію збережених пам'яттю реципієнта знань) у другому. В обох випадках ідеться про інформацію щодо явищ, однак відмінність, згідно з Гегелевою класифікацією людської діяльності, полягає в меті, засобах і результатах її обробки, наразі – в узгодженні.

Доволі поширена фраза «людина мислить у часі й просторі», крім субстанціального (детермінаційного) тлумачення, що цілком природно виникає першим, бо спровоковане «здоровим глуздом», може бути потрактована і як підтвердження наявності в людському мисленні певних (і тільки таких!) способів упорядкування оброблюваної інформації. «Людина мислить часом і простором» – така її форма, яка міняє пріоритети в її двозначності на протилежні, є більш коректною, адже в такому разі стає зрозумілою природа часово-просторової (історично-географічної) детермінації: осмислювати інформацію про навколишній світ і про себе людина може винятково у формах часу і простору, що неодмінно веде до зумовленості її мислення історичними й географічними координатами¹.

Тож є підстави висновувати: художній час і простір – це застосування часу і простору як мисленневих форм у процесі художньої (мистецької) діяльності людини, наслідком чого і є постання художнього змісту, яким можуть навантажуватися зокрема й ті розумові конструкти, що виникають на основі «реального» часового й просторового мислення.

На жаль, така очевидна тотожність художнього й нехудожнього часу і простору на рівні гносеологічного механізму, зокрема щодо їхнього функціонування в межах людського мислення, не завжди враховується дослідниками, що веде до розмивання меж хронотопного аналізу², неоднозначного трактування художніх явищ, невиваженого терміновжитку.

¹ Аналіз причин занепаду культурно-історичної школи підтверджує необхідність установлення філософсько-світоглядного підґрунтя окресленої детермінації.

² Як це видно з розділу прикінцевих зауваг до роботи М. Бахтіна, присвяченого межах хронотопного аналізу й завершеного чи не найвідомішою його фразою про «брами хронотопів», дослідник залишає смислову сферу поза такими межами: «Ці художні смисли також не піддаються часово-просторовим визначенням» (Бахтин М. *Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики. – С. 406).

ПРОБЛЕМИ ХРОНОТОПНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Нетривала історія хронотопних досліджень (власне, можна говорити про ледве півстоліття активної розробки цієї проблематики, адже засадничі роботи М. Бахтіна стали доступними європейському й радянському літературознавчому загалу в кінці 60-х – на початку 70-х років) яскраво засвідчує, наскільки потужно всепроникність часу і простору позначається на універсалізації їхніх філологічних відповідників, якими сучасні науковці часто готові описати чи не всі аспекти художнього твору. При цьому багатозначність термінів «час» і «простір», особливо в культурологічній сфері, слід розглядати і як причину, і як наслідок їхнього нерідко метафоричного вживання в науковому дискурсі. Також причиною цього стану речей можна вважати глобалізаційну тональність згаданої праці М. Бахтіна, з якої, зокрема з прикінцевих зауваг, явно звучить: хронотопом можна назвати у творі все, що так чи так має матеріалізовану форму, а отже, часову і просторову визначеність. Однак категорія «хронотоп», особливо претендуючи на всеохопність, зіставну з часом і простором, усе ж мусить мати визначений обсяг, тим більше, що така всеохопність повинна обґрунтовуватися науковими задачами. Те ж саме може стосуватися практично всіх понять, застосовуваних у колі проблематики художнього часу і простору.

При побудові терміносистеми, навіть виходячи із суто моністичного вектора «предмет → поняття → термін», необхідно мати на увазі зворотний зв'язок терміна й поняття, унаслідок якого конотації терміна впливають на формування поняття в користувача-реципієнта. У термінознавстві це прийнято називати адекватністю терміна, однак у літературознавстві це часто ускладнюється нечіткістю, а в особливо проблемних

випадках – і відсутністю поняття, тож до вибору терміна, нота, позначки, знаку слід ставитися вкрай прискіпливо.

Вихід із ситуації перехреснування понять і, відповідно, невиваженого терміновжитку вбачається в детальному аналізі смислових центрів, навколо яких групуються уявлення, необхідні для вирішення названого кола проблем. Таких центрів видається доцільним встановити три: «місце», «часопростір», «відношення», – що їх спрощено можна розглядати як своєрідні наслідки застосування субстанційної, реляційної та категоріальної концепцій часу і простору.

Центр «місце» відображає розташованість характеризуваного об'єкта в середовищі, визначеність його положення передусім відносно часу і простору як узагальнених побудов, а вже потім відносно інших об'єктів, які, з певними застереженнями, можуть вважатися такими, що складають сам простір або час (наприклад коли йдеться про місце події в ланцюгу інших подій). Оскільки хронотопний аналіз охоплює не лише аспекти художнього світу твору, але і їхнє текстуальне втілення, є сенс залучити до його сфери часове й просторове подання тексту та системи текстів. У первинно синкретичному побутуванні текст може бути уявлений як лінія (просторовий концепт) тривалості (часовий концепт) «постання-виконання». Власне літературне (полі)графічне втілення додає текстові ще один вимірник і розщеплює час читання й двовимірну площину аркуша, створюючи передумови для просторового осмислення тексту (одним із наслідків слід уважати постання поезії в її сучасному розмаїтті, зокрема курйозної, фігурної, візуальної). Вихід за межі одного тексту в їх систему може дати наслідком як повернення до лінії, якщо пріоритетним обрано історичний погляд, так і додання третього просторового виміру з ігноруванням часової складової, якщо відповідно до постмодерних концептів ризоми або саду йтиметься про надтекстовий простір. У наведених моделях є можливість визначення «місця» частини художнього світу в ньому самому, текстового елементу, відповідно, у тексті та окремого тексту в системі текстів. Відмінності названих моделей указують на необхідність визначення щонайменше трьох складових смислового

центру «місце», що згідно з найбільш поширеним терміно-означенням можуть бути названі «локалізація», «топос» і «загальне місце» (*locus communis*, загальник).

Думка про локалізацію, або ж розміщення, виникає першою, щойно заходиться про художній час і простір. Відповідно до навчального дискурсу цей момент можна було б вести від визначення теми твору, якою є «коло подій, життєвих явищ, змальованих, представлених у творі в органічному зв'язку з проблемою»¹ та яка «традиційно стосується пізнавальних можливостей письменства»². Пізнавальність і життєвість теми твору³ вимагає визначення зображених подій у координатах, зрозумілих і авторові, і читачеві, відповідно до їхнього функціонального навантаження: етичні й естетичні вимірники складають аксіологію твору, гносеологією ж охоплюються історичні та географічні.

Більш послідовний підхід зумовлює виведення необхідності часової та просторової локалізації із самого факту сприймання як реального світу автором, що отримує вираження в тексті твору, так і художнього світу читачем. «Усяке розмаїття, оскільки воно дане в одному емпіричному спогляданні, *визначене* стосовно однієї з логічних функцій судження, і саме через неї воно взагалі приводиться до однієї свідомості. Категорії ж є не що інше, як саме ці функції судження, оскільки Різноманітне даного споглядання окреслене стосовно них»⁴. Розвиваючи цю думку І. Канта, М. Мамардашвілі виходить на гносеологічне узагальнення: «Він⁵ вносить поняття простору⁶, імпліковане в саме визначення того, що означає сприйняти. Якщо сприйняли, то вже визначилися просторово, і цей простір

¹ Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – С. 678.

² Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – С. 472.

³ Оскільки йдеться про найнижчі рівні становлення художнього змісту та про субстанціальну концепцію часу і простору, звернення до міметичних теоретико-літературних побудов неминуче.

⁴ Кант І. Критика чистого розуму. – С. 110–111.

⁵ Мова про І. Канта.

⁶ М. Мамардашвілі говорить лише про простір відповідно до визначених І. Кантом обсягів функціонування простору й часу та можливості метафоричного вживання понять одного на позначення понять іншого. Власне, фраза «місце в часі» і є зразком такого вживання.

уже не якийсь можливий, а мій. Це мій світ. Звичайно, можливі й інші просторові визначення, можна інакше просторово визначитися (адже в точці немає зовнішніх відношень і можлива множинність), але ми визначаємось так»¹, – і далі: «Значить, для того, щоб ми пізнавали світ, він мусить бути світом, у якому ми визначилися, тобто таким, де щось уже мало відбутися»².

При цьому «мислити собі предмет і пізнавати предмет не є, отже, одним і тим самим. До пізнання належать два складники: по-перше, поняття, через яке взагалі предмет мислиться (категорія), і по-друге, споглядання, через яке він дається. <...> Чуттєве споглядання є або чистим спогляданням (простір і час), або емпіричним спогляданням того, що безпосередньо уявляється в просторі й часі через відчуття як дійсне»³. Таким чином, щодо твору художньої літератури виникає підстава встановлення щонайменше двох моментів історичної та географічної локалізації: його самого як факту реальної дійсності (щонайменше «час і місце написання») та створеного ним художнього світу, скоординованого у своїх подіях відносно історії та географії. Перший момент розгортається в історико-літературному дискурсі, створюючи ґрунт для постановки можливих інтерпретацій, зокрема художніх, і для подальших історико-поетологічних, компаративістичних пошуків. Він є свого роду координаційним базисом, який може і повинен бути розширений за рахунок залучення інформації про мистецьке, читацьке, суспільне побутування твору.

Другий момент належить до сфери наукового інтерпретування твору, отримуючи в наратологічних студіях кілька планів аналізу: координати наратора, сюжету, екскурсів тощо, – які визначаються не щодо одна одної, а стосовно спільних для автора й читачів історичної та географічної систем координування. Зразком наслідків такого аналізу можуть бути проміжні висновки М. Бахтіна: «Уся дія грецького роману, усі події та пригоди, що його наповнюють, не входять ні до історичного, ні до побутового, ні до біографічного, ні до елементарно біологічного-вікового

¹ Мамардашвили М. Кантіанские вариации. – С. 59–60.

² Там само. – С. 69.

³ Кант І. Критика чистого розуму. – С. 112.

часових рядів»¹. Прихильники ж неміметичного підходу заперечують необхідність і можливість подібних студій, особливо в ліриці, в абстрактній, курйозній, футуристичній поезії тощо.

Справді, родові, видові й жанрові відмінності творів чітко вказують на різні обсяги можливих інтерпретаційних висновків як наслідків застосування різних наукових підходів і методик. Проте детермінується не хибність, а лише обмеженість останніх. Навпаки, виважена методологічна установка вимагає розробки підходів і методик, універсальних у своїй сутності. І оскільки сприйняти – суть визначитись у координатах сприйманого, а також з огляду на гносеологічну функцію мистецтва, первинна локалізація подій художнього світу твору в координатах історії та географії є необхідною, навіть якщо здійснюється в максимально широких допусках². Така необхідність може бути обґрунтована й фатичною функцією тексту та окремих його елементів, реалізація якої вимагає зокрема й історико-географічного визначення. І навіть майже повна відсутність змістової побудови часу і простору на цьому рівні в конкретному творі все ж дозволяє дослідникові опертися на попередній охарактеризований момент.

Таким чином, історична й географічна визначеність реципієнта в процесі сприймання твору є необхідною, а це дає підстави сумніватися в коректності доволі часто вживаних у художній інтерпретації термінів «позачасовий» і «позапросторовий», що явно суперечать декларованій одночасно з їхнім уживанням тезі про всеохопність часу й простору. Як більш послідовний може бути запропонований до вжитку зворот «нечітко визначені історичні та географічні координати», або ж простіше – «неісторичний», «негеографічний» («позаісторичний», «позагеографічний»)³.

¹ *Бахтин М.* *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики. – С. 241.

² Навіть у найбільш промовистих зразках українського футуризму можна віднайти якщо не локалізовані історично поняття («трамвай», «хайль!» у *М. Семенка*), то принаймні кириличну графіку та українські повноголосся з милозвучністю або їхнє заперечення, що врешті й дає підстави для локалізування.

³ *О. Чигиринський* належить спроба виокремлення серед фантастичних творів поряд із «утопією» (від первинного значення «неіснуюче місце») жанрів «ухронія» («неіснуючий час») та «ускевія» («неіснуюча річ»). Такий підхід, хоч і видається

Протиставляючи власну онтологію «співбуття у сфері духу, смислу» раціоналізмові (зокрема неокантіанському) і разом з тим говорячи в поняттях матеріалістичної ортодоксії, М. Бахтін указував: «Наука, мистецтво і література мають до справи смислові моменти, що як такі не піддаються часовим і просторовим визначенням. <...> Які б не були ці смисли, щоб увійти в наш досвід (притому соціальний досвід), вони повинні отримати якесь часово-просторове вираження»¹. Між тим досвід у принципі не може бути позагеографічним, а тим більше позаісторичним – смисли, що породжуються ним і його складають, обов'язково отримують таке координування, і до узагальненої семіосфери суспільного досвіду вони можуть уходити лише з такими атрибутами. Позитивним наслідком цього ходу думки, а також з урахуванням Кантових дефініцій часу і простору, слід уважати висновок, що на розглядуваному рівні носієм художнього змісту виступає не сама часова чи просторова координата, а локалізована з їхньою допомогою подія. Змістогенерувальний же механізм історичного та географічного прив'язування подібний до механізму номінування й набуває художності лише за посилення алюзійності, метафоричності тощо.

Час і простір у цьому процесі виконують роль правил координації, спільних для реального і художнього світів, а історія й географія є конкретними системами координат, сталими на їхній основі. Мова про правила координації приводить до актуалізації терміна «топос», що за час осмислення в різних понятійних системах отримав принципово протилежні трактування. Одне з перших в історії філософії метафоричне його вживання здійснене Аристотелем у «Топіці» й «Риторичі». Далі виразне тлумачення спорідненого поняття подає Цицерон, у чий риторичі воно вже позначається терміном *locus communis*. Латиномовне середньовіччя, залучаючи до своєї

штучним, добре відбиває увагу дослідниці до внутрішньої форми слова-терміна. Див.: Чигиринская О. Фантастика: выбор жанра, выбор хронотопа. – http://zhurnal.lib.ru/c/chigirinskaja_o_a/chronotop.shtml.

¹ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – С. 406.

семіосфери грецькі тексти, змішало ці поняття, утворивши плутанину терміновжитку, продовжену вже у XX столітті, зокрема й Е. Р. Курціусом. Його популяризаторське зіставлення: «У системі античної риторики топіка нагадувала комору з припасами. Тут можна було відшукати думки щонайзагальнішого характеру, які можна вживати взагалі в усіх листах чи промовах»¹, – слід уважати, суттєво зашкодило сучасному розмежуванню суті двох складових риторики².

Метафоричний *тóлoς* Аристотелевої риторики слід розглядати невіддільно від його змістового наповнення у «Фізиці». Оскільки, «що місце є чимось – це ясно зі взаємного переставлення [речей]; де зараз знаходиться вода, там після її відходу – як, [наприклад], із посудини – знову опиниться повітря, а іноді теж саме місце займе ще яке-небудь [тіло]; саме ж [місце] видається чимось відмінним від усього, що з'являється в ньому та змінює [одне одного]»³, є підстави уявляти фізичне місце за Аристотелем чимось на зразок ливарної форми, що може наповнюватися різним металом і сама по собі завжди відрізняється від нього. Зіставлення такого місця з іншими довколишніми веде до думки про певну «підготовленість» його останніми. Такий же хід думки був перенесений мислителем і в царину тексту, де термін *тóлoς* набув метафоричного звучання. Сучасне його різнотлумачення чи не найкраще ілюструється труднощами перекладу.

Оригінальний фрагмент, що розпочинає перший абзац другої глави другої книги «Топіки», має вигляд: «Εἷς μὲν δὴ τόρος το ἐπιβλέπειν εἰ το κατ'...»⁴ У наступних кількох абзацах термін опущений. Загалом його вживання в оригінальному тексті нечасте, автор вдається до займенникових і описових конструкцій.

Оксфордський переклад цього місця такий: «Now one commonplace rule is to look and see...»⁵. У наступних абзацах

¹ Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя. – С. 92.

² Про детальний аналіз і розрізнення двох понять див.: Європейський словник філософій : Лексикон неперекладностей / під кер. Б. Кассен. – Т. 1. – С. 418–423.

³ Аристотель. Физика // Сочинения в 4 т. – Т. 3. – С. 123. – (Δ, 208b, 1–7).

⁴ Aristotelis opera. – V. 1. – S. 109. – (B, 2, 109a, 34).

⁵ The works of Aristotle. – P. 109. – (B, 2, 109a, 34).

перекладач послуговується тільки словом *rule*, подібно до автора редукуючи повне словосполучення *commonplace rule*.

Російський академічний переклад, починаючи з фрази «Итак, один топ состоит в рассмотрении того...»¹, демонструє послідовне використання терміна «топ» в усіх названих місцях. Крім того, перекладачі й редактори цього першого російськомовного видання наповнили текст відсутніми в оригіналі умовними назвами глав, збільшивши частотність цього терміна. Не сприяє проясненню ситуації й наведений коментар: «Західно-європейські вчені в 1128 р. отримали можливість ознайомитися з “Топікою” в латинському перекладі Якова з Венеції. Ідеї аристотелівської “Топіки” завжди займали солідне місце в схоластичному вченні “про зобов’язання” (*de obligationis*) як порадику з проведення диспутів. Іноді, щоправда, схоластики йшли шляхом максимального збільшення числа “топів” (*loci communes*)»².

Зіставлення перекладів дозволяє висновувати, що коректним є розуміння Аристотелевого *тóлос* як правила (*rule*), за яким будується висловлювання. При цьому правило конкретного типу висловлювання є незмінним для всіх текстів, а саме конкретне висловлювання може бути повторюваним у кількох текстах (*locus communis*, *commonplace*).

Метафора Стагіріта полягає в аналогії між фізичним місцем, яке підготовлене іншими місцями, зайнятими різними об’єктами, та своєю чергою може займатися різними об’єктами, і частиною тексту (місцем у ньому), яка підготовлена іншими частинами й у якій вставлена фраза отримує передбачені автором функціональні та смислові зв’язки. Іншими словами, *тóлос* у риторичі – це модель форми, яку має отримати вставлена в текст фраза. Натомість загальник (*locus communis*, *commonplace*) – це одна з уже сформованих у такий спосіб фраз, цитата, запозичення, що очікує на реалізацію свого смислового потенціалу.

В історії осмислення різниці між *тóлос* і *locus communis* спостерігається виразний вплив світоглядних засад: у суспіль-

¹ Аристотель. Топика // Сочинения в 4 т. – Т. 2. – С. 374. – (В, 2, 109а, 34).

² Аристотель. Сочинения в 4 т. – Т. 2. – С. 645.

ствах плюралістичного світогляду визнається чітка протиставленість цих понять як ідеальної форми та конкретної реалізації¹; у суспільствах моністичного світогляду конкретна реалізація ідеї визнається її носієм у сутому вигляді, тому перше з названих понять цілковито поглинається другим, що, звісно, не сприяє чіткому функціонуванню термінів.

Зокрема спостерігається ситуація, коли «в довгій низці історико-літературних праць топонс цілковито не відрізняється від мотиву, концепту, а часто й образу, іноді навіть від позначення місця в буквальному сенсі за аналогією до хронотопу М. Бахтіна»². Більше того, у російськомовному науковому світі з названих причин термін «хронотоп» іноді визнається похідним від «топ» («топонс»). Звичайно, фонетична подібність може впливати на сприймання слова, проте чітке усвідомлення меж функціонування терміна вимагає розмову про хронотоп включити до наступного смислового центру – «часопростір».

Хрестоматійно відомо, що термін «хронотоп» дали природничі науки (праці В. Вернадського, Г. Мінковського, О. Ухтомського), де він позначав «очасненість простору» й «опростореність часу» в симультанності, власне, неможливість розгляду фізичних, біологічних процесів, виключно динамічних за своєю суттю, лише в межах одного з вимірів – просторовому (3D) або часовому (1D) – і необхідність уведення єдиної системи «простору-часу» (3+1D, 4D) на пояснення змін, спричинених рухом. Джерела таких світоглядно-наукових засад слід убачати у квантовій фізичній теорії, спеціальній і загальній теоріях відносності, у межах яких дослідники послідовно послуговуються термінами «простір-час», «час-простір», лексична структура яких указує на специфіку поняття, що стоїть за ними, – визнання взаємної залежності двох відмінних систем вимірювання.

Усвідомлення гуманітаристикою (послідовно біологією, психологією, філологією, культурологією) примарності роз'єм-

¹ У цьому сенсі можна згадати «ідею» Платона та «форму» І. Канта як особливі ідеальні побудови.

² Хазагеров Г. Топос vs концепт. – <http://www.khazagerov.com/pragmatica/82-topos-vs-concept.html>.

ного сприймання часу й простору супроводжувалося накладанням особливостей предмета на поняття, метафоризацією останнього й закріпленням цього у відповідному терміні. «Хронотоп» – термін, побудова якого характерна для післяреволюційної радянської романтики 20-х. Тим більш характерне використання терміна зі шлейфом фізично-природничого поняття для пояснення філологічних явищ, стосовно яких власне поняття ще не складене.

Попри часту цитованість усе-таки слід навести слова М. Бахтіна: «Суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі, ми будемо називати хронотопом (що дослівно означає “часпростір”¹). <...> Ми перенесемо його сюди – у літературознавство – майже як метафору (майже, але не зовсім)²; для нас важливе вираження в ньому нерозривності простору й часу (час як четвертий вимір простору)³. Хронотоп ми розуміємо як формально-змістову категорію літератури⁴ (ми не торкаємося тут хронотопу в інших сферах культури).

У літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, утягується в рух часу, сюжету, історії⁵. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп⁶.

Хронотоп у літературі має суттєве жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визна-

¹ Рос. «времяпространство», з нульовим інтерфіксом.

² Автор визнає метафоричність терміна, зумовлену нечіткістю поняття.

³ Яскравий приклад: нечітке розуміння фізичного поняття веде до метафоричності філологічного.

⁴ Чи все ж літературознавства? Визнання наявності в конкретному виді мистецтва категорії (поняття, що відображає найзагальніші закономірні зв'язки й відношення, які існують у реальній дійсності) – виразна ознака вульгарно-міметичного сприйняття літератури.

⁵ Чудовий метафоричний ряд, поданий, зауважимо, на початку праці 1937–1938 рр., який делеговано ввести в обіг новий термін, ряд, на місці якого мусила б бути чітка дефініція.

⁶ Суттєве порушення логіки викладу, що теж зумовило розмитість поняття, – не звертаючись до «хронотопу в інших сферах культури», не можна говорити, що вказані ознаки є винятково ознаками хронотопу художнього.

чаються саме хронотопом, причому провідним началом у літературі є час»¹.

Помітною є аксіоматичність подачі тези про жанротворчу роль хронотопу, остаточно закріплена подальшою відмовою автора говорити про жанри взагалі², – але ще більш суперечливим залишився постулат про пріоритет часу. Можна, звісно, відштовхуватися й від Лессінгового поділу мистецтв на часові й просторові, але в контексті наведених цитат про взаємну злитість часу й простору його, очевидно, буде недостатньо. І перш ніж з'ясовувати причини формування такого поняття, слід звернути увагу на застосовувану в сучасному українському літературознавстві систему термінів.

Дещо штучний «хронотоп» було вдало перекладено на «часопростір» з милозвучним інтерфіксом, хоча більш точною була б калька «часпростір». Інтерфікс додав конотацію підпорядкованості коренів (а отже, і складових поняття), особливо відчутну в похідному прикметнику «часопросторовий». Це приводить до думки дефісного написання, але знову ж інтерфіксного, згідно з законом милозвучності, – «часо-просторовий», «часо-простір». Однак ця версія нівелює декларовану «хронотопом» злитість унаслідок розірваності терміна. Проблемним є також використання терміна «часово-просторовий», який хоч і відображає рівнозначність утворюючих його понять – часовий і просторовий, але не має відповідного іменника, що відображав би їхню злитість, тобто є терміном-означенням, який походить від двох окремих термінів-означень і не має так необхідного, згідно з вихідними установками теорії, терміна-номена.

Таке розмаїття, звісно, не на користь науки, особливо за умов невпорядкованості дефініцій, за умов, коли чи не кожному автору, як і у випадку з багатьма іншими відносно новими термінами сучасного літературознавства (інтертекст, психоа-

¹ Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // *Вопросы литературы и эстетики*. – С. 234–235.

² «У всіх подальших аналізах ми зосередимо нашу увагу на проблемі часу (цього провідного начала в хронотопі) й усього того й тільки того, що має до неї прямий і безпосередній стосунок. Усі питання історико-генетичного порядку ми майже зовсім залишаємо обіч». – Там само. – С. 236.

наліз, психологізм, дискурс...), доводиться в преамбулі зазначати щось на зразок «під “часопростором” розумітимемо...».

Отже, як і в українському відповіднику, інтерфікс «о» створив конотацію підпорядкованості категорій «час» і «простір» у межах терміна «хронотоп», але для пояснення поглядів М. Бахтіна цього також недостатньо.

Природа досліджуваного матеріалу, яка часто відбивається на способі мислення науковця, є вагомим аспектом формування його світогляду. Разом з тим залишається актуальною вимога об'єктивності й універсальності наукового підходу. Романна епічність вимагає від автора опису місця («де?») і дій («що?»), упорядкованих за певною послідовністю – сюжетом («коли?»), що, відповідно, і прагне бачити в романі дослідник історичної поетики, услід за О. Веселовським. Звісно, це ж можна (та й слід) було б говорити і про драму, і про епос узагалі, однак історично поняття «сюжет» пов'язувалося передусім з дослідженнями епічної прози. Унаслідок цього та перебуваючи ще на засадах субстанціального простору-вмістища, М. Бахтін і визнав за часом провідну роль, здатність утягувати простір у рух за собою.

Ключовим моментом, отже, виступили філософсько-світоглядні засади науковця. Ще чіткіше це можна відчутти, зіставивши перші сторінки праці «Форми часу й хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики», де хронотоп – складова сюжету, у межах якої час рухає простір, – визнається цілком самодостатнім предметом дослідження, з останніми абзацами прикінцевих зауваг, де визнається початково-інструментальне місце часових і просторових досліджень у процесі осягнення смислів, які існують не тільки в абстрактному мисленні, – з ними має справу й художнє мислення. Ці художні смисли також не піддаються часово-просторовим визначенням. Більше того, будь-яке явище ми якось осмислюємо, тобто включаємо його не лише у сферу часово-просторового існування, але й у смислову сферу. <...> Без такого часово-просторового вираження неможливе навіть найабстрактніше мислення. Отже,

усяке входження у сферу смислів здійснюється тільки через ворота хронотопів»¹.

Цитата покликана не лише пояснити нюанси змісту так часто наводжуваного останнього її речення, а й продемонструвати нечіткість поняття, яке стояло за терміном «хронотоп», запропонованого М. Бахтіним. На це ж указує відсутність безапеляційності дослідника щодо оцінки наукової ролі хронотопного підходу: «Наскільки такий підхід, запропонований у нашій роботі, виявиться суттєвим і продуктивним, може визначитися тільки в подальшому розвитку літературознавства»², – говориться в тих же прикінцевих заувагах.

Менше півстоліття відділяє нас від сумнівів засновника хронотопного підходу в його ж перспективності – час, за який українське літературознавство активно й успішно долучилося до їх спростування, розробляючи потужний інструментарій, понятійну та методологічну базу досліджень. Опрацювання величезного масиву творів (хоча, правди ніде діти, серед них абсолютно домінують епічно-прозові) доводить: підхід, безумовно, перспективний, зі своїми особливими межами застосування, зі своїми специфічними наслідками аналізу, зі своїм унікальним баченням сутності літературного мистецтва.

Пануюча описовість цього підходу привела до того, що в сучасному дискурсі хронотопи розглядаються майже винятково як одиниці компаративістики і їхнє функціонування лишилося без узагальнюючої категорії, яка б розкривала спільні механізми, за якими окремі хронотопи реалізують свій художній потенціал.

Доречним терміном, що міг би позначити всі аспекти художності часу і простору, зокрема увиразнити названі механізми, могло б стати слово «хронотопіка». Його граматична форма продиктована уніфікуванням усього ланцюжка названих Д. Леонтьєвим засобів і дозволяє провести аналогію, наприклад, з назвами філологічних дисциплін – поетикою, стилістикою, граматиною, – які охоплюють теоретичний (система принципів структурування, взаємодії елементів і їхнього дослідження) та практичний (система поданих у їхніх взаємо-

¹ Там само. – С. 406.

² Там само. – С. 407.

зв'язках самих елементів, притаманних конкретному творові, творчості, мові тощо) аспекти предмета дослідження.

Тоді в широкому сенсі хронотопіка – це система способів функціонування часу і простору в художньому творі, які реалізуються на всіх рівнях постання художнього змісту (граматики, тропіки, тексту, сюжету, образної системи, конфліктно-ідейної цілості).

У вузькому сенсі хронотопіка – це система конкретних проявів часового і просторового мислення, що піддаються узагальненню, уніфікації та класифікації на рівні твору, творчого спадку, літературної течії, періоду тощо.

У найбільш вузькому сенсі хронотопіка може бути подана як система хронотопів, однак це не виправдано скорочує обсяг функціонування часу і простору в художньому творі й нівелює важливий смисловий центр «відношення», покликаний розкрити категоріальність часу і простору в художньому творі. Частково цей центр був описаний у межах концепції, згаданої на початку розділу, проте є сенс дати йому методологічне обґрунтування й розширити внаслідок цього на всі рівні становлення художнього змісту.

У першому розділі «Трансцендентальної доктрини спроможності судження» І. Кант указує, що «в основі наших чистих чуттєвих понять лежать не образи предметів, а схеми. <...> Емпіричне поняття завжди безпосередньо відноситься до схеми уяви як до правила визначення нашого споглядання відповідно до якогось певного загального поняття. <...> Цей схематизм нашого розсудку стосовно явищ і їхньої голої форми є приховане в глибині людської душі мистецтво, що його справжні прийоми нам навряд чи коли-небудь вдасться вивідати в природи й унаочнити собі. Ми можемо сказати тільки таке: *образ* є продукт емпіричної спроможності продуктивної уяви, а *схема* чуттєвих понять (як от фігур у просторі) є продукт і, так би мовити, монограма чистої апіорної уяви, через яку і відповідно до якої допіру стають можливими образи, які, однак, зв'язуватися з поняттям завжди мусять тільки за посередництвом позначуваної ними схеми, і самі по собі збігаються

(*kongruieren*) з ним не повністю»¹. Таким чином, пізнання образу, зокрема художнього, стає можливим через застосування схем мислення, а оскільки «чистий образ усіх величин (*quantorum*) для зовнішнього чуття є простір, а всіх предметів чуттів узагалі – час»², конкретно таку можливість надають часові й просторові схеми-відношення.

Вони ж лежать і в основі стратифікації твору художньої літератури, виокремлення його шарів, рівнів, що саме по собі є важливою методологічною проблемою, оскільки визначає погляд і на природу словесного мистецтва, і на логіку його дослідження. Історія її розв'язання, репрезентована кількома виразними періодами до ХХ ст. і плюралізмом концепцій останніх ста років, неодмінно супроводжується категоріальним розрізненням змісту і форми, аж до спроб Ю. Лотмана³ й інших дослідників подолати його вульгарне трактування. Показово: античний *είδος*, що в Платона отримав розгортання в «ідею», а в Аристотеля – у «форму», не потребує такого розрізнення, адже посутньо є кінцевою метою мистецького твору (як і будь-якої речі взагалі⁴). І лише послідовне уведення середньовічною естетикою вищого сенсу мистецтва, а новочасною – активного реципієнта привело до необхідності виокремлення смислової надбудови, яка постає внаслідок сприймання мистецького твору, його форми-ейдосу (як ідеального задуму) конкретною свідомістю.

Історична зміна ролі мистецтва, визнання його пізнавальних можливостей⁵ зумовили появу Гегелевої чотиричленної структури літературного твору – провісниці термінологічного апарату феноменології: 1) зовнішня форма, 2) внутрішня форма, 3) зміст, 4) смисл⁶. Однак хід думки філософа, новизна осмислення ним сутності мистецтва слова краще передаються в

¹ Кант І. Критика чистого розуму. – С. 129.

² Там само. – С. 130.

³ У межах своєї концепції тартуський структураліст запропонував замість опозиції «зміст – форма» застосувати протиставлення «ідея – структура».

⁴ «Формою (<είδος>) я називаю сутність буття кожної речі та її першу сутність». – Аристотель. *Метафизика* // Сочинения в 4 т. – Т. 1. – С. 198. – (Z, 1032b, 1).

⁵ Див. детальніше: Татаркевич В. Історія шести понять. – 368 с.

⁶ Гегель Г. *Естетика* : в 4 т. – Т. 4. – С. 388–395.

його роздумах про специфіку мистецтва слова: «звук <...> уже є в ній <(поезії)> не самим звучним чуттям, як у музиці, а певним самим по собі незмістовним *знаком*, притому знаком конкретизованого всередині себе уявлення, а не лише знаком непевного відчуття, його нюансів і градацій. *Звук* завдяки цьому стає *словом* як розчленованою всередині себе сукупністю звуків, смисл якої полягає в позначенні уявлень і думок. <...> Унаслідок цього справжнім елементом поетичного зображення є поетичне уявлення й сама створювана в духові наочність, а оскільки цей елемент притаманний усім формам мистецтва, то й поезія проходить червоною ниткою крізь усі ці форми й самостійно розвивається в них. Поезія є всезагальним мистецтвом духу, який став вільним усередині себе й не пов'язаний у своїй реалізації зовнішнім чуттєвим матеріалом, духу, який існує лише у внутрішньому просторі й у внутрішньому часові уявлень і чуттів. Однак саме на цьому вищому рівні мистецтво вивинчується й над самим собою, оскільки полишає тут стихію приміреного чуттєвого втілення духу й переходить від поезії уяви до прози думки»¹. Мовний матеріал, звучання, хоч і визнається філософом необхідним для мистецтва поезії, усе ж відноситься ним до передзмістової сфери, а ідея, трансформована з ейдосу на повноцінне *cogito*, думку, обіймає сферу надзмістову.

Близькою до Гегелевої є й феноменологічна (Н. Хартман, Р. Інгарден) чотиричленна структура, створена виокремленими у творі а) мовленням, звуковою організацією, б) значеннями мовних форм, в) естетичним утіленням твореного світу та г) самим зображенням світом і покликана, як і більшість розроблених у ХХ ст.², сприяти реалізації задач конкретного дослідження.

Г. Ключек указує: «Методологічна слабкість рівневого підходу полягає в тому, що вона <(він?)> не дозволяє бачити твір як функціональну цілісність. <...> Зараз, коли дедалі більше стверджується розуміння твору як системно організованої цілісності, говорити про рівневий підхід до аналізу твору – це

¹ Гегель Г. Эстетика : в 4 т. – Т. 1. – С. 94–95.

² Детальне зіставлення наукових поглядів на цю проблему містить згадана вже праця: Білітук Л. Поетика змісту літературно-художнього твору.

перебувати на застарілих позиціях»¹. Між тим учений, декларує власний системний підхід і вибудовуючи відповідний понятійний апарат, також змушений звертатися до застосування просторових схем і виокремлювати принаймні структурні явища вищого («система») та нижчого («підсистема», «група», «прийом як елемент») порядків. Стратифікаційний підхід посутньо теж застосовує унаочнення з допомогою вертикальних просторових відношень причинно-наслідкових зв'язків між вичленованими складовими змісту художнього твору. Він також зберігає унаочнення часу читання як горизонтальної лінії поступового кількісного нарощування кожного з рівнів. «Повернення» бачення функціональної цілісності твору видається можливим через вироблення чіткіших принципів рівневого членування, заснованих на відповідних методологічних засадах.

Насамперед цілком очевидним, проте явно не артикульованим, є усвідомлення недостатності опозиції «форма – зміст», яка потребує доповнення складовою «матерія» (або ж не так пафосно – «матеріал»), яка відображає те, із надання чому належної форми й постає, власне, зміст². Однак неприпустимим у межах літературознавства є вульгаризований підхід, згідно з яким «мова для поезії <...> є лише технічним моментом³; у цьому повна аналогія значення мови для поезії

¹ Ключек Г. Енергія художнього слова. – С. 26–27.

² Перша глава другої книги «Поетики» Ю. Скалігера має назву «Матерія поезії» й містить такий роздум: «Поезія складається з двох субстанціальних частин, матерії та форми. <...> Нашою метою, таким чином, будуть події, оскільки їхній образ утілюється в матерії поетичного мовлення. А що інше є матерією мовлення, як не літера, склад і слово, тобто бронза, або пергамент і думка, що служать образу основою. Тому в статуй Цезаря матерією буде бронза, у поезії ж – слово. У статуй форма виражається в силі, рухові, позі тощо, у поезії те ж саме виражається в обрисах і розташуванні слів». – *Литературные манифесты западноевропейских классицистов* / ред. Н. Козлова. – С. 59.

³ Далі М. Бахтін розтлумачує: «Технічним моментом у мистецтві ми називаємо все те, що зовсім необхідне для складання художнього твору в його природничо-науковий або лінгвістичний визначеності – цього стосується й весь склад готового художнього твору як речі, але що до естетичного об'єкта безпосередньо не входить, що не є компонентом художнього цілого; технічні моменти – це фактори художнього враження, але не естетично значимі складові змісту цього враження, тобто естетичного об'єкта» (с. 47). Однак є сенс порівняти ці тези з попередніми: «Художній твір як річ спокійно й тупо відмежований просторово й часово від усіх інших речей: статуя або картина фізично витісняє із зайнятого нею простору все інше; читання книги починається в певний час, займає декілька годин часу, заповнюючи їх, і в певний

зі значенням натури природознавства як матеріалу (а не змісту) для зображальних мистецтв: фізико-математичного простору, маси, звука акустики тощо». І зовсім некоректним буде висновок, що «мова у своїй лінгвістичній визначеності до естетичного об'єкта словесної творчості не входить»¹. Полишаючи матеріал поза змістом і навіть поза формою², М. Бахтін спекулятивно (об'єднуючи її матеріалістичне й ейдетичне тлумачення) робить форму головним «моментом» словесної творчості.

Опозиція «матерія – форма – зміст» у літературному творі реалізується не лише на нижчому з рівнів, текстовому³. Слід визнати, згідно з О. Потебнею, що в багатшарових змістових структурах «форма і зміст – поняття відносні: *В*, що було змістом відносно своєї форми *А*, може бути формою відносно нового змісту, який ми назовемо *С*»⁴, а в більш коректному формулюванні: кожен рівень багатшарової змістової структури є результатом породження змісту формою матерії нижчого рівня та водночас є матерією рівня наступного, форма якої породжує новий рівень змісту.

І нарешті, потребує уточнення відношення між змістом та ідеєю, адже, наприклад, теза О. Потебні про тотожність

же час закінчується, крім того, і сама книга щільно з усіх боків охоплена палітуркою» (с. 26). Очевидною є підміна понять: спершу уречевлення літературного твору подається як його поліграфічне втілення, а далі – як мовленнєво-текстуальне. Ототожнення їх, звісно ж, є неприпустимим з будь-якого погляду. – *Бахтін М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. – С. 6–71.*

¹ Там само. – С. 46.

² Складається враження, що словесний матеріал обтяжує дослідника, і він би радо позбувся його, вивчаючи лише «чисту форму»: «Художньо значима форма, дійсно, чогось стосується, на щось ціннісно спрямована, окрім матеріалу, до якого вона прикріплена та з яким усе ж нерозривно пов'язана». – Там само. – С. 15.

³ Думка І. Франка є цілком суголосною: «Поет для dokonання сутестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, <...> щоби пережите могло влитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню; <...> щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще й в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якась вище, символічне значення». – *Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 46. – Далі в покликаннях на Зібрання творів у 50 т., а також на додаткові до нього томи зазначатиметься назва твору, том і сторінка.*

⁴ *Потебня А. Мысль и язык. – С. 159.*

змісту й ідеї з літературознавчого погляду не може бути прийнята, оскільки в її доведенні постулюється, що «якість і відношення фігур, зображених на картині, події та характери роману тощо ми відносимо не до змісту, а до образу, а під змістом картини, роману розуміємо низку думок, викликаних образами в глядачеві та читачеві або покладених ґрунтом образу в самому митцеві під час акту творення»¹. Щодо цього гостро, хоч і без належного доведення, висловився М. Бахтін: «Найбільш хибним було б уявляти собі зміст як пізнавальне теоретичне ціле, як думку, як ідею»². І справді, інтелектуальність, нечуттєвість матеріалу художньої літератури, що відрізняє її від інших мистецтв (Г. Лессінг), вимагає визнати, що кожен рівень постання з окремих мовних засобів образів, подій, ідей є рівнем змісту. Найвищий рівень – рівень ідей – є цілком логічним завершенням цієї змістової градації, оскільки виводить реципієнта зі сфери власне мистецтва до сфери думки (Г. Гегель).

Найнижчим рівнем, отже, є рівень художньо-літературної матерії – тексту, розгорнутого і за просторовою, і за часовою схемами. Виокремлювані просторово на цьому рівні складові (звуки, лексеми, тропи, фігури; фонетичні, синтаксичні, діалогічні одиниці тощо), поєднуючись у часі читання, формують наступний рівень – символів, образів, характерів, хронотопів – загалом елементів змісту, текстуально, обсягово, функціонально, нарешті змістово від'єднуваних. Зв'язок і межу цих рівнів добре ілюструють слова І. Франка: «Символи без викладу зовсім не символи, і в кожній притчі виклад, себто основна ідея – річ первісна, старша, ніж конкретні образи, в яких вона символізована»³. Цей рівень елементики в часовому розгортанні діяння стає матерією й формує наступний – рівень еволютики, що охоплює компоненти, породжені рухом дії та рухом читання (авторського мовлення): мотиви, перипетії, сюжети, аспекти нарації та композиції твору. Змістове напов-

¹ Там само. – С. 157.

² Бахтин М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. – С. 37.

³ Франко І. Пісня про правду і неправду. – Т. 43. – С. 302–303.

нення рухомих компонентів породжує наступний рівень – конфліктів, колізій і їхніх систем, – що діалектично (через мовлення, у розвитку та в протиставленні) породжує найвищий – рівень ідей.

В обґрунтуванні дещо механістичного «точного літературознавства» Б. Ярхо також чітко звучить ідея стратифікації змісту художнього твору та взаємного зв'язку виокремлюваних рівнів: «Починаючи з *ейдалогії* (іконології), зазначу, що наша наука, як мені видається, мало підкреслювала значення *художнього образу* як одиниці поетики (подібно до того, як фігура є одиницею стилістики, а вірш (колон) – одиницею фоніки), і що, отже, виходячи з нього слід вибудовувати й інші розділи поетики, тобто вчення про мотиви, сюжети, концепції»¹.

На кожному з цих рівнів становлення змісту твору художньої літератури – тексту, елементики, еволютики, діалектики та ідей – часові й просторові схеми-відношення мають спільний механізм, але особливі форми втілення.

Просторове відношення, за І. Кантом, полягає в усвідомленні меж суб'єкта і в усвідомленні об'єкта пізнання як Іншого: «Щоб певні відчуття були віднесені до чогось поза мною (тобто до чогось у іншому місці простору, ніж те, де я знаходжуся), і щоб я міг уявляти їх як [такі, що перебувають] поза і *поруч* одне одного, себто не лише як різні, але й як [розташовані] в різних місцях – для цього уявлення простору має вже лежати в основі»². Відношення, засновані на сторонах світу (вище – нижче, лівий – правий, попереду – позаду), присутньо є надбудовою над первинним розрізненням «Я – Інший», наслідком визначення в пізнаваному світі й установаження відносної точки відліку. Показово, що такі «надбудовні» відношення (напрямки) Аристотель називає частинами й видами місця³, визнаючи тим самим їхню відносність і підпорядкованість більш загальній категорії місця.

Звичайно ж, найвиразніше потенціал простору як мисленнєвої схеми виявляється при розгляді діалогічних аспек-

¹ Ярхо Б. Методология точного литературоведения. – С. 42.

² Кант И. Критика чистого разума. – С. 58.

³ Аристотель. Физика // Сочинения в 4 т. – Т. 3. – С. 123–124. – (Δ, 208b, 9–19).

тів художнього твору, на чому, як це не дивно, практично не наголошують дослідники. Моделювання просторових конструктів, що постають у свідомості кожного з учасників діалогу при сприйманні співрозмовника, їхнє зіставлення дозволять вийти на подання діалогу як системи послідовних взаємоусвідомлень і розкрити таким чином зумовлені ним свідомісні зміни персонажів.

Визначена Лессінгом часовість художньої літератури, крім суто зовнішнього чинника, яким є процес рецепції, зумовлюється ще й тим, що «поняття зміни, і разом з ним поняття руху (як зміни місця) можливі тільки через уявлення часу і тільки в ньому. <...> Лише в часі два контрадикторно протилежні означення можуть траплятися в одній речі – одне за одним»¹. Разом із просторовою схемою «Я – Інший» неодмінно реалізується й часова схема «Я – Я-Інший», що опосередковано, у більш широкому контексті отримує вираження «Х – Х-Інший». І хоча в більшості випадків, говорячи про зміни у свідомості персонажа, ми не відзначаємо застосування часових відношень, їхній механізм тим не менш дає плідні наслідки.

«Простір як чиста форма всякого зовнішнього споглядання охоплює, як апіорна умова, лише зовнішні явища. Натомість час, – оскільки всі уявлення, хоч мають вони за предмет зовнішні речі, хоч ні, належать самі по собі, як означення душевності, до внутрішнього стану, а цей внутрішній стан належить до формальної умови внутрішнього споглядання, тобто до часу – то час є апіорною умовою всіх явищ загалом: безпосередньою умовою внутрішніх явищ (нашої душі), а відтак, опосередковано, – також і зовнішніх»². На відміну від простору, своїм основним відношенням час має координати «раніше – пізніше», а «надбудовними» – модуси тривкості, наступності та співіснування. Так само час, у різних реалізаціях свого відношення, виступає схемою субстанції, каузальності, взаємодії, необхідності – категорій, що мають найрізно-

¹ Кант І. Критика чистого розуму. – С. 63.

² Там само.

манітніші прояви в систематиці складових твору художньої літератури.

Сприймаючи твір, пізнаючи його та з його допомогою світ і себе, читач з необхідності визначається в обох світах – художньому й реальному. Це визначення відбувається у взаємній координації часових і просторових відношень, адже «якщо визнати простір лише за чисту форму явищ зовнішніх чуттів, можна чітко довести тим, що ми можемо уявляти собі час, який-бо аж ніяк не є предметом зовнішнього споглядання, не інакше, як у образі лінії, оскільки ми її проводимо, без такого ж способу зображення ми ніяк не могли б пізнати одиниці його [(часу)] виміру; а також тим, що визначення тривалості часу або також місця в часі для всіх внутрішніх сприйняття ми завжди мусимо брати з того Мінливого, що його являють нам зовнішні речі, і, отже, мусимо розташовувати визначення внутрішнього чуття як явища в часі якраз у такий самий спосіб, як ми розташовуємо визначення зовнішнього чуття в просторі»¹. При цьому внутрішні зміни, власний суб'єкт читач сприймає не інакше як явище, умовно зовнішнє щодо нього самого.

Цей процес цільного часово-просторового, глибше – часо-просторового самоабстрагування – необхідна умова споглядання уявних конструктів – художніх світів, – узятих у зчепленості часових і просторових відношень та вимірників. І з цього має розпочатися шлях до смислів, до визначених рівнів змісту через означені смислові центри, або ж хронотопні брами. У кожному окремому творі, жанрі, роді різнитиметься оздоблення брам, та незмінними будуть принципи їх зведення й способи відчинення.

¹ Там само. – С. 116–117.

ДРАМА І ДРАМАТУРГІЯ В ГЕНОЛОГІЇ

Диспропорція універсального розуміння художнього часу і простору легко вловлюється, якщо зіставити різкість, з якою літературознавство намагається відмежувати, наприклад, драматичні твори й ліричні за їхньою часопросторовою організацією¹, з легкістю нерозрізнення двох мистецтв – театру й художньої літератури – при постулюванні, що драма – це «текст, призначений для постановки на сцені»². Власне, про можливість і необхідність суто літературного сприймання й вивчення драматичних творів, поза їхнім сценічним інтерпретуванням, сказано більш ніж досить від Аристотеля³ й до теорії Lesedrama. І все одно так чи так службовий статус драми неодмінно вказується в переважній більшості довідкових і навчальних видань. Але чому ж тоді не акцентується на тому, що поет мусить орієнтуватися на декламацію власного вірша, а прозаїк – на специфіку читання?⁴ Звісно, ці факти є об'єктивними, як і обмеження автора пісенного тексту чи лібрето особливостями їхнього музичного супроводження, та вони не можуть бути класифікаційним критерієм, основою поділу по-

¹ За В. Халізовим, «найважливіша відмінність епосу і драми від лірики полягає в їхній сюжетності. У цих двох літературних родах деталізовано зображуються події, плинні в просторі й часі». Таким чином родова тріада перетворюється на двошарову ієрархію: спершу лірика відокремлюється від ще двох родів за однією ознакою, потім епос і драма розрізняються за іншою. – Халізов В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – С. 33.

² Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Тамарченко. – С. 64.

³ «Трагедія й без руху робить свою справу не гірше за епопею, адже й при читанні буває видно її якість». – Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4 т. – Т. 4. – (26, 1462а, 11–13).

⁴ Показовими з цього погляду є вимоги до дитячих текстів, зокрема щодо складності й довжини слів, речень. Можна також згадати практичну відсутність у «дорослій» художній прозі занадто довгих слів, що аж ніяк не зумовлене її поетикою, а радше є практичним неписаним правилом. Пор.: «Поетичні твори повинні читатися вголос, співатися, декламуватися, їх повинні представляти самі живі суб'єкти, подібно до творів музики». – Гегель Г. Эстетика : в 4 т. – Т. 3. – С. 418.

нять, бо не складають належний перелік значень однієї ознаки. «Граматика ж щодо комедії, як завжди, помиляються, стверджуючи, нібито все наслідування цілковито зводиться до сценічних дій і мовлення. А між тим комедія лишиться комедією, навіть якщо читати її мовчки. І жестикуляція властива лише декламаторам, читачеві ж декламувати зовсім необов'язково. Крім того, уже багато разів говорилося, що наслідування властиве загалом всій поезії»¹ – стверджував Ю. Скалігер, коментуючи й розвиваючи тезу Аристотеля, і сучасний стан літературознавства раз по раз змушує нагадувати її.

Таким чином, актуалізується проблема родової диференціації літератури, не заснованої на ознаці службовості або театральності тексту. Виразно близькою до неї є й проблема диференціації за видами, або за формою організації поетичної мови², адже обидві вони розкривають споріднені аспекти змістових форми твору.

Насамперед слід указати, що літературознавче використання термінів «рід» і «вид» відрізняється від формально-логічного. У сфері теорії мовомислення вони відображають особливі відношення між поняттями та позначають підпорядковує і підпорядковане відповідно, ведучи традицію свого вжитку із давньогрецької мови. У вітчизняному літературознавчому дискурсі, а також в історично близьких йому російському й інших, термін «рід» є значно новішим і по-різному віддається європейськими мовами, на відміну від уживаного в логіці. Вибір саме його для перекладу Аристотелевого «ὅς ἐστι τοῦτων μίσηται ὅν τις» («як саме речі наслідувати») або Гегелевого «die Gattungsunterschiede der Poesie» («видові відмінності поезії») продиктований прагненням відобразити природність поділу творів на лірику, епос і драму, який, хоч і має зовнішнє, текстуальне вираження (урешті, кожен зміст мусить формально втілюватися), проте визначає особливості змістових аспектів твору. Більше того, уживання терміна «рід» замість найближчих синонімів – «тип», «сорт», «різновид»

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов / ред. Н. Козлова. – С. 54.

² Див., напр.: Семенюк Г., Пуляк А., Бондарева О. Версифікація : Теорія і практика віршування. – С. 8.

тощо – відбиває визначальний характер цього поділу, його первинність відносно, наприклад, жанрового.

Уживання терміна «вид» при описуванні так званої формальної сторони існування твору літератури, зокрема організації його тексту, є ще непостійним, проте цілком умотивованим. Якщо визначення родової ознаки твору вимагає щонайменше його повного прочитання, то встановлення приналежності тексту до прози, поезії чи драматургії можливе без заглиблення в зміст, без повного прочитання, та власне, і без прочитання зовсім. Адже йдеться про літературу – друкований або писаний текст, – який має відповідне просторово-візуальне втілення, завдяки чому є можливість розрізнення (наприклад з відстані, коли вже видно межі слів та не видно літер): він суцільний, поділений на віршові рядки чи містить поіменування реплік. Тому термін «вид літератури», зокрема через сему «вигляд», точно відображає парадигму «поезія – проза – драматургія» та є більш конкретним за семантикою, аніж «тип літературної творчості» чи «спосіб організації словесного матеріалу».

Таким чином, літературознавчі терміни «рід» і «вид» не містять у собі тієї парності, яку закладає в них логіка. Наскільки між змістом і формою не може бути встановлена підпорядкованість, настільки ж є рівними родова і видова парадигми. Ніж їх протиставляти, доцільніше кожен твір класифікувати окремо за кожною з ознак, наслідком чого буде обґрунтований базис для вирішення проблем, окреслених А. Ткаченком: «протягом тисячоліть *художнє слово* виробило чимало найрізноманітніших форм свого втілення, і те, що нині *лірику* найчастіше пов'язують із *поезією*, а *епос* – із *прозою*, аж ніяк не відбиває цього розмаїття. Адже, скажімо, класичний *геройчний епос* – переважно *віршований*; а з другого боку, потребує глибшого осмислення й систематизації *лірична проза*»¹. Наразі останнє словосполучення найкраще передає ідею окремого кваліфікування за родом і за видом.

В основі побудови родової й видової парадигм, а отже, і кваліфікування твору має лежати дотримання правил логіки

¹ Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства. – С. 65.

щодо класифікації понять: незмінності критерію – основи поділу, повноти поділу та взаємовиключення понять-груп. Саме тут виявляються вади описового літературознавства. Твір художньої літератури з погляду функціонального моделювання є багатофакторною системою, причинно-наслідкові зв'язки й ієрархія чинників у якій доволі стохастичні. Тому виявлена певна ознака в одному кваліфікованому творі (наприклад внутрірядковий ритм вірша) не може бути екстрапольована на весь ряд або визнана як обов'язкова для нього (такий ритм цілком відсутній у верлібрі й частково в силабіці та тоніці). Хоча при застосуванні описового підходу саме так, власне, і відбувається: конкретне явище отримує кваліфікацію, часто метафоричну, а потім під нього, точніше, під цю кваліфікацію вибудовується теорія, що, звісно, у принципі не може охопити всі подібні явища, оскільки ґрунтується на екстраполяційному перенесенні, а не на системному поділі. Ілюстрацією може бути оксюморон «вірші в прозі» (вірш – це зворот, закінчення рядка, а проза – простування мовлення), що позначає явище, системно правильна назва якого – «проза із додатковою фонетичною ритмізацією», або, простіше, «ритмізована проза».

Системний поділ за родами, таким чином, передбачає встановлення класифікаційної ознаки твору, яка для лірики, епосу й драми мала б особливе чітке значення. Ця вимога, звісно ж, не виключає розрізнення творів різних родів за іншими ознаками, зокрема й за формами художнього часу і простору, однак ці відмінності є вторинними, зумовленими родовою ознакою, якою, за Платоном і Аристотелем, є текстуальний статус автора, його власна ґносеологічна та аксіологічна позиція щодо зображуваного. Глибина думки античних мислителів вражає – вони ясно усвідомлювали не лише «реальну», а й текстуально втілену відмінність автора, оповідача й персонажа. Естетика і теорія літератури наступних двох з половиною тисячоліть, відштовхнувшись від цієї тези й опрацювавши значний пласт європейського мистецтва слова, виробили доволі розмаїту карту вторинних ознак роду. І попри описовий характер цієї інформації, вона, завдяки зворотному

зв'язку в ієрархії понять, здатна сприяти чіткості усвідомлення родових відмінностей.

Оскільки античні мислителі говорили про родову ознаку як відмінність у «способі наслідування», цілком зрозуміло є увага дослідників до зовнішнього, текстуального вираження родових ознак. Для драми – це передусім діалогічність, але особлива, що вимагає уваги дослідника до відповідності діалогу певній просторовій схемі. В епосі розмова персонажів, супроводжувана словами автора або ж оповідача, утілює опозицію «Автор/Оповідач – (Персонаж – Персонаж)». Натомість власне драматичний діалог, позбавлений авторського втручання, – опозицію «Персонаж – Персонаж». Усвідомлення цього моменту дає підстави для чіткішого встановлення родової приналежності твору, а відповідне застосування таких просторових схем дозволяє з'ясувати природу підвищення драматизму епічного або ліричного твору.

Виразною змістовою ознакою драми, зокрема й через етимологію терміна, називають сповнення її дією¹, чим, власне, підкреслюється втіленість у ній за схемами часу не лише категорій «дійсність» (виразної для лірики) і «субстанціальність» (як це характерне для епосу), а й «каузальність» і «можливість»².

Та все ж показово, що і діалогічність, і пов'язаність з дійством визнавалися Аристотелем вторинними ознаками драми, а первинною – подання автором «усіх наслідуваних діючими й дієвими»³. Усвідомлення цього вимагає до драми як роду

¹ Пор.: «Увесь світ перекладає слово “драма” словом “дія”: на цьому перекладі заснована вся наша естетика драми. І все ж він, імовірно, помилковий. Один професор філології розтлумачив мені, що слово “драма” дорійського походження і означало згідно з дорійським слововжитком “подія”, “історія” – у сенсі “священна історія”, місцева легенда, яка є вихідним пунктом для створення релігійного культу. Таким чином, слово “драма” означає не “дію”, а подію, і цього ж сенсу воно набуває в драмі німецького класицизму, для якого антична драма є зразком. <...> Якби хотіли перекласти слово “драма” в сенсі дії, actio, то перш за все довелося би переосмислити поняття “дія” як “священнодія” і акт освячення. <...> Але ж те, що під словом “дія” розуміють сьогодні, антична драма, як відомо, взагалі відкидала, вона виносила його або за межі драми, або за сцену, а подавала вона глядачеві патетичний діалог, ліричне звернення, дію про щось, одне слово – мовлення». – *Манн Т. Опыт о театре // Собрание сочинений в десяти томах. – Т. 9. – С. 405–406.*

² Див.: *Кант І. Критика чистого розуму. – С. 130–131.*

³ *Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4 т. – Т. 4. – С. 648. – (3, 1448а, 22–23).*

літератури залучати всі твори та їхні фрагменти, у яких автор як мовець усувається з тексту, уникає безпосереднього зображення й передає зміст через мовлення та дії персонажів, тобто не лише повноцінні п'єси, а й віршові та прозові фрагменти- і твори-діалоги (з указаним уже обмеженням).

Оскільки час і простір проявляють себе на всіх рівнях літературного твору, і родова ознака, повноцінно функціонуючи на рівні змісту, обов'язково має текстуальне вираження, є необхідність, задля досягнення наукової чіткості, розмежувати ознаки твору, зумовлені його родом і, окремо, видом. Це дасть належну аргументацію при розрізненні ознак художнього часу і простору конкретного твору, зумовлених окремо видом мистецтва, родовою та видовою приналежністю. У випадку драми (роду) й драматургії (виду) ця проблема додатково актуалізується ненормованим терміновжитком, що стає зрозумілим при зіставленні вітчизняного енциклопедичного, навчального та історико-літературного дискурсів.

Досить зазирнути до сучасного вишівського підручника зі вступу до літературознавства, щоб довідатися: «мова художнього твору може бути прозова, або віршова»¹, іншими словами, «є дві форми організації художньої мови – вірш і проза»². Слушність дихотомічної тези, висловленої ще Аристотелем, зазвичай вважається незаперечною. І навіть комічне її обігравання Мольєром не змогло примусити засумніватися в тому, «все що не проза, то вірші, і що не вірші, то проза». А між тим драматург висміював не лише примітивність пана Журдена, а й схоластичність освіти. З історичного погляду слід визнати, що Аристотель висловлювався цілком відповідно до сучасних йому традиції запису літературних творів та їхнього синкретичного (літературного та декламаційного-сценічного) існування, а життя майстра французької комедії розгорталося у світі, зміненому друкованим словом, і тому він не міг не помітити обмеженості дихотомічного протиставлення.

Тенденція перегляду складу поняття «вид літератури» могла б суттєво загостритися за сплеску романтизму, якби не

¹ Пахаренко В. Основи теорії літератури. – С. 116.

² Ференц Н. Основи літературознавства. – С. 192.

відчутна боротьба його adeptів за роль змістово-ідейної складової літератури, що вилилася у свого роду формоборство XIX століття. Модернізм же, заперечуючи класику в усіх проявах, певною мірою й класичну формальну логіку в наукових студіях, повернув літературознавство в описове русло, і проблема знову лишилася без розв'язання, точніше – і без належного формулювання.

Сучасний вітчизняний теоретико-літературний дискурс засвідчує її неоднозначність, зокрема й через неможливість охоплення запропонованою дихотомією всього розмаїття явищ красного письменства. Так, у «Літературознавчій енциклопедії» термін «поезія» визначається цілком сутолосно Аристотелеві як «артистично-словесна творчість, відмінне від прози ритмічно організоване мовлення, що постає на основі конкретно-історичної версифікаційної системи, відзначається особливим образним ладом, тропеїчним насиченням»¹. Однак у цьому ж виданні до гасла «проза», визначеного як «мовлення, впорядковане за законами логіки, граматики, риторики», зазначено: «П[розу] поряд із поезією і драмою розглядають як один із трьох основних типів літературної творчості, що має специфічну форму і зміст»². Таким чином, відбувається зміна категоріальної парадигми із ди- на трихотомічну, і актуальність окресленої проблеми загострюється.

При постійному використанні тричленного вирішення змісту категорії «вид літератури» історичним і критичним літературознавством (досить поглянути на зміст оглядових розділів академічних і авторських історій літератури) у теоретичних і навчальних працях воно зустрічається нечасто. Поряд із послідовно системними викладами³ одну з удалих сучасних спроб подає А. Ткаченко⁴. Спершу автор протиставляє «зручний практичний» поділ «словесної творчості за такими основними рубриками: проза, поезія, драматургія», – «теоретичному», що засновується на нормативно-поетологічному

¹ Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – С. 230.

² Там само. – С. 277.

³ Козлов А. До вивчення понять *рід, вид і жанр* літератури. – С. 3–7.

⁴ Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства. – С. 56–68.

розмежуванні епосу, лірики й драми. Однак у міркуваннях приходить до необхідності відображення в унаочнювальній моделі перехрещування парадигматичного ряду родів (лірика, драма, епос) і синтагматичного – видів (поезія, драма, проза), пояснюючи: «Од терміна *драматургія* (із «практичного ряду») відмовляємося у *схемі*, виходячи з міркувань загальномовних. У своєму першому значенні це слово синонімічне *драмі*. Тому, зупинившись на базовому, уникаємо й тавтології. Друге значення *драматургії* – сукупність драматичних творів якогось автора, періоду тощо»¹. Підхід А. Ткаченка точніше передає сучасний стан систематики художньої літератури й у цілому прозорий, зрозумілий, однак викликає низку роздумів передусім методологічного характеру.

Ці роздуми породжені також загальним станом логічної складової теоретико-літературного дискурсу, який унаслідок різних, зокрема й названих уже, причин не може позбавитися описовості й набутти системності, яка б дозволила вибудувати цілісну концепцію літературного твору.

У цілому визнаючи підстави розрізнення «драми» як родового аспекту та «драматургії» як видового, А. Ткаченко пропонує позначати обидва ці явища терміном «драма» задля уникнення тавтології. Але ж практично використовуване слово «драматургія» точніше відає необхідну семантику², оскільки, за етимологічним словником: «*драматург, драматургія*; <...> – запозичення з французької чи німецької мови; фр. *Dramaturge*, н. *Dramaturg* походять від гр. *δραματοῦργος* “драматург”, що складається з основ іменників *δρᾶμα* (р. в. *δράματος*) “дія, сценічний твір” і *ἔργον* «праця»; <...> н. *Dramaturgie* походить від гр. *δραματοῦρία* “драматичне мистецтво”, пов’язаного з *δραματοῦργος* “драматург”»³. Іншими словами, драматургія – мистецтво вироблення сценічних творів, що є цілком зіставним з «поезія <...> – запозичено, можливо, через польське і російське посередництво, з латинської мови; лат. *poësis* “поезія,

¹ Там само. – С. 68.

² Є й приклади паралельного вживання обох термінів, як-от: *Горбунова Е.* Вопросы теории реалистической драмы : О единстве драматического действия и характера. – 511 с.

³ Етимологічний словник української мови : у 7 т. – Т. 2. – С. 121–122.

мистецтво поезії” походить від гр. ποιησις “тс.; віршований твір, поема; творчість, виготовлення”, ποιητής “творець, поет”, пов’язаних з ποιεῖν “робити, виготовляти; будувати; діяти; народжувати; складати, творити”¹. Як указує В. Татаркевич, античне тлумачення поняття «мистецтво» передбачало передусім формальну його складову², тому обґрунтованим видається використання саме терміну «драматургія» на означення специфічного виду поряд з поезією та прозою.

Необхідність виокремлення цього виду чітко аргументується зіставленням, наприклад, двох діалогізованих віршів Івана Франка. У другому з «Вольних сонетів»³ цілком відсутній наратор, а отже, за родовою ознакою цей вірш-діалог належить до драми при повному збереженні віршованої форми тексту. У вірші «Великдень» з циклу «Галицькі образки»⁴ автор кожному з реплік співрозмовників супроводжує вказівкою на мовця («Я» і «Він»). При цьому відбувається руйнування віршової форми, оскільки прочитувані поіменувальні вказівки не вписуються в ритмомелодику вірша й не створюють самостійні віршові рядки. Таким чином, з цього погляду вірш «Великдень» слід кваліфікувати не як поезію, а як окремий вид – драматургію.

Історія теоретико-літературних пошуків засвідчує, що при визначенні класифікаційного критерію виду (як це вже показане із родом) науковці часто залучають вторинні, похідні ознаки – емоційність, образність, тропеїзм для поезії та їхню відсутність для прози, – які виражаються на вищих щаблях сприймання тексту. Первинний же критерій слід шукати в нижчих мовленнєвих шарах – у ритмі, породженому різними одиницями мовленнєвого потоку, точніше – у способі ритмізації, та визначити: для поезії – графо-фонетичний (візуальний поділ на рядки, кінцівки яких віддаються паузами в мовленні⁵), для прози – семантико-синтаксичний (ритм прози,

¹ Етимологічний словник української мови : у 7 т. – Т. 4. – С. 478.

² Татаркевич В. Історія шести понять. – С. 17–20.

³ Франко І. «Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський...». – Т. 1. – С. 142–143.

⁴ Франко І. Великдень. – Т. 1. – С. 176.

⁵ «Основою ритму віршованого твору є інтонаційний повтор, що виникає внаслідок специфічного прочитання графічно виділених частин художнього тексту – рядків». – Буличук Б. Віршування Івана Франка. – С. 5.

нестабільний і мінливий, формують смислові синтагми, формовані синтаксичними сполученнями й передавані логічними наголосами й паузами¹); для драматургії – логіко-діалогічний (уявлюване звучання реплік, їхній перегук створюють особливий ритм, художній механізм якого ідентичний до попередніх двох)². Відповідно формується й уявлення про мінімальні формотворчі одиниці кожного виду: віршовий рядок, абзац і репліку. Такий підхід ураховує графічне існування твору художньої літератури та його реалізацію в процесі читання, що, навіть здійснюване мовчки, супроводжується моделюванням звучання слів. Він також дозволяє вийти на наступні, похідні рівні поетики й проводити розрізнення її особливостей для кожного виду. Ритм наразі, як поняття, засноване на функціонуванні часової та просторової мисленнєвих схем, сам виступає схемою для наступного, вищого за порядком, узагальнення явищ.

Звісно, репліка не здатна вичерпати усього розмаїття складових драматургічного твору, зокрема ремарок, титульного комплексу. Однак і віршовий рядок є певною мірою дослідницькою абстракцією, спрощенням складної сув'язі формальних і змістових елементів тексту твору – принаймні титульний комплекс вірша також не охоплюється цим поняттям.

Звідси постає коло подальших питань, що потребують виваженого підходу й послідовного розгляду. Вони стосуються передусім комбінування в межах одного твору елементів різних видів та (в окремому розрізі) різних родів. Уже звичним став термін «ліро-епос», хоча в більшості однорядних випадків береться до уваги лише домінантна ознака. Так, оповідання з Винниченкового «Намиста» беззастережно зараховуються до

¹ «На відміну від інших просодичних компонентів ритм є приналежністю також і писемного тексту, причому для виявлення його характеристик не потрібен озвучений варіант. Ритм твору задається автором і залежить від чергування наголошених і ненаголошених складів та від синтаксичної побудови тексту, яка визначає синтагматичне членування та інтонавання тексту. Причому важливо, що деяка суб'єктивність у визначенні синтагматичного поділу не змінює ритму і впливає лише на темп (довгі синтагми – пришвидшений темп, короткі – уповільнений)». – *Берковець В.* Ритм як засіб вираження експресії (на матеріалі наукової прози І. Франка). – С. 28.

² У межах іншої, спеціальної студії цікаво було б дослідити, як триада видових ритмів корелюється з риторичною триадою «пафос, етос, логос».

прози, а Костенкова «Маруся Чурай» – до поезії. Та це не виключає можливості аналізу в першому випадку віршових структур лейтмотивів народних пісень, а в другому – наративних особливостей прозового вступу. І Франкова одноактівка «Послідній крейцар» цілком придатна для дослідження специфіки як поіменованого діалогу, що скомпоновує твір у цілому, так і наявних прозових (промови Симона та Євгенія з першої яви) та віршових (монологи Євгенія з четвертої та шостої яв, пісня арф'ярки) епізодів.

Із викладених роздумів цілком закономірно постає питання про статус і номінацію творів, умовно кажучи «призначених для сценічного втілення». Помітно, що у світлі викладеного терміни «драма» (як рід) і «драматургія» (як вид) не відповідають цьому поняттю, адже воно характеризує жанр, отже, значно вужче за обсягом. Помітно також, що в навчально-довідковому дискурсі «драма» в жанровому сенсі часто отожднюється з «п'єсою», причому остання містить сему безоцінності порівняно з термінами тріади «трагедія – драма – комедія». Таким чином, закріпивши за драмою родове значення, під п'єсою слід розуміти жанр драмо-драматургічних творів, найважливішими ознаками якого є а) наявність необхідних структурних елементів: драматис персоне та ремарок і б) досить великий розмір, що відрізняє його від драматургізованих віршів і прозових етюдів, унаслідок чого жанрове визначення супроводжується розмірністю – указівкою на кількість актів, яв, картин тощо. Звісно, як і будь-яке інше, це жанрове визначення описує лише центральну частину таксономічного гнізда, і потребує уточнення відповідно до рівня, на якому здійснюється жанрове типологізування¹.

Разом з тим слід підкреслити протилежний логічний хід: п'єса як жанровий інваріант містить виразні особливі ознаки, які, проте, не слід беззастережно відносити на рахунок драми як роду чи драматургії як виду, бо кожен з цих систематичних рівнів має особливі методики й сфери вивчення. Так, послідовне уведення до систематики видів літератури драматургії по-

¹ Див.: Чернец Л. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – С. 93–99.

ряд з поезією та прозою дозволяє включити до кола поетологічних досліджень художніх форм аспекти діалогізації та драматургізації.

Саме поіменованість діалогу, яка руйнує віршовий і прозовий ритм, є найбільш явною текстуально-формальною ознакою драматургізації та, разом з тим, увиразнює генетичну змістоформальну спорідненість цього виду з драмою¹, адже однозначно вказує на мовця кожної репліки. Не можна погодитися з думкою, нібито «діалоги, що складають структурну основу Д[рами] (р[оду]), уводять її в ряд літературних творів з усіма законами їхнього текстобудування; указівки ж для акторів та/або режисерів <...> складають так зв. паратекст – єдину зону тексту, де воля автора у створенні його світу виражена прямо»². Цілком очевидно, що виведення поіменувальних указівок і ремарок до другого шару драматургічного тексту, змістово вторинного до першого, є штучним непослідовним конструктом, який ґрунтується на усвідомленні вторинності самої драматургії як «тексту для театру». Системний же літературознавчий підхід вимагає розглядати кожен твір неупереджено, без доаналізових оцінок, визнавати його рівноправність з іншими й сприймати в цілісності його тексту, де кожен елемент є цілком придатним для створення художнього змісту. Урешті, прибираючи на другий план тексту Франкові «Я» і «Він», дослідник мусить те саме зробити й з Лесиним «Лукаш починає грати. Спочатку гра його сумна як зимовий вітер, як жаль про щось загублене і незабутнє, але хутко переможний спів кохання покриває тугу. Як міниться музика, так міниться зима навколо: береза шелестить кучерявим листом, весняні гуки озиваються в завітлім гаю, тьмянний зимовий день змінюється в ясну, місячну весняну ніч. Мавка спалахує раптом давньою красою у зорянім вінці. Лукаш кидається до неї з покликом щастя...».

Звісно, просторова вертикальна модель може бути застосована для інтерпретації драматургічного тексту так само, як і до віршового чи прозового, однак переважно в межах

¹ Така спорідненість, установлена також для пар «поезія – лірика» та «проза – епос», у конкретному творі може подолана з виникненням відповідного художнього ефекту.

² Поетика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Тамарченко. – С. 64.

структурального аналізу¹, і аж ніяк не на рівні теоретичного видоподілу. Саме тому більш виваженим, замість некоректного наразі «паратекст»², буде вживання терміну «драматургізація тексту».

Подібний хід думки слід застосувати й до драматургічного членування тексту, яке із суто службового статусу слід перевести в площину власне художнього тексту. Як і версифікаційна строфіка та прозовий оглав, поділ драматургічного тексту на яви й акти є джерелом особливого ритму, здатного нести художнє навантаження³. Звісно, з такого, теоретичного погляду більшість складових тексту й змісту можуть бути подані тільки як потенційно художні, адже остаточне наповнення вони отримують лише в безпосередній рецепції конкретного твору. Та це тим більше доводить необхідність дослідницького передбачення їхньої потенції.

Найбільш важливим наразі є те, що мову про специфіку часу й простору драми як роду літератури слід вести навколо тих складових усіх рівнів твору, які визначаються особливою позицією автора в ньому: діалогізації тексту, сталості елементів, вибіркості й фрагментарності еволютики, сконцентрованості діалектики та ідейного рівня. Особливості ж, накладені

¹ Ужитий Р. Інгарденом поділ тексту драми на основний та допоміжний, продиктований традицією його інтерпретування театром, був неправомірно накладений на теорію двовимірності структури художнього твору та є неприйнятним у межах винятково літературознавчого аналізу. Тим більше, що сам Р. Інгарден стверджував: у сучасній драмі основний і допоміжний тексти взаємодіють, зливаючись в єдиний. – *Ingarden R. Das literarische Kunstwerk : Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel.* – 431 S.

² Термін «паратекст» запропонований структуралістами Ж. Деррідою та Ж. Жанеттом для позначення передусім супровідних елементів конкретного видання твору: передмови автора чи редактора, титульного комплексу, приміток, коментарів тощо – для прагмалінгвістичного аналізу їхніх відношень із власне текстом. Перенесення цього поняття на ремарки в драматургічному тексті за ознакою поліграфічного виокремлення або ж за їхньою вторинністю відносно театральної вистави (Ж.-М. Томасо разом з ними до паратексту включає назву, жанрове визначення, театральну програму, афішу й ін. – *Thomasseau J.-M. Pour une analyse du paratexte théâtral.* – P. 79–103) у літературознавстві видається некоректним. Слід звернути увагу, що в авторському або одноосібному декламаційному читанні драматургічного твору (госпро дискусіюваному Г. Гегелем) назва, жанрове визначення, драматіс персоне, ремарки та поіменування функціонують як повноцінні частини тексту.

³ *Челецька М.* Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграмів). – С. 10.

на час і простір драматургізацією твору, його видовою приналежністю, зосереджуються в площині тексту й композиції. Крім того, до сфери власне драматургії слід залучити також риси твору, детерміновані сценічним мисленням автора й читача. І разом з тим вивчення всіх названих аспектів неодмінно повинне супроводжуватися увагою до компонентів змістоформи, визначених матеріалом художньої літератури як виду мистецтва.

ФОРМАЛЬНО-ЗМІСТОВІ АСПЕКТИ ХРОНОТОПКИ ДРАМИ

Поставивши собі за мету встановити зображальні межі живопису й літератури, Г. Лессінг відніс останню до мистецтв часових, адже «знаки виражальні, що йдуть один за одним, можуть позначати лише такі предмети та їхні частини, які в дійсності являються нам у часовій послідовності»¹. А оскільки «предмети, які самі по собі або частини яких сліднують одні за одними, називаються діями»², предметом поезії вчений поклав саме дії. Як методологічний прорив естетики, праця Г. Лессінга встановила новий рівень осмислення засад Аристотелевої «Поетики» та, своєю чергою, була в подальшому інтерпретована як розробка формально-технічних аспектів часовості художньої літератури. Та як відомо, монізм у сфері мистецтвознавства може привести лише до нормативності, аж ніяк не сприяючи розкриттю природи художнього, що чітко демонструє й захоплене висловлювання М. Бахтіна: «Принцип хронотопності художньо-літературного образу вперше з усією ясністю розкрив Лессінг у своєму "Лаокооні". Він встановлює часовий характер художньо-літературного образу. Усе статично-просторове мусить бути не статично ж описане, а мусить бути втягнуте в часовий ряд зображуваних подій і самої оповіді-зображення»³, –

¹ Лессинг Г. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – С. 445.

² Там само.

³ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – С. 399–400.

зокрема повтор «мусить бути», який невинуватено не лише місця в художньо-літературній сфері пейзажам, інтер'єрам, портретам.

Часовість твору літератури, як і будь якого іншого мистецького, – і М. Бахтін про це говорив у статті «Проблеми змісту, матеріалу та форми в словесній художній творчості» – у необхідному його матеріальному втіленні й у необхідній його рецепції, що вимагає витрат часу. Вони, витрати, неодмінно супроводжують сприйняття творів і «просторових», і «часових» мистецтв, тож можна говорити про часовий характер будь-якого художнього образу. Інша справа, що відмінним буде порядок рецепції елементів твору: у живописі, наприклад, його визначатиме площинна композиція, світлотінь, специфіка руху й фокусування людського ока, тобто просторові відношення, а в літературі, як і музиці, – часові, визначені порядком читання. Однак уважніше вивчення специфіки літератури й процесу читання, зокрема принципово відмінне функціонування органів чуття¹, дозволяє стверджувати, що «не те відрізняє маляра від поета, що *теми* одного лежать виключно в категорії місця, а другого в категорії часу, а те, що техніка одної штуки зв'язана нерозривно тільки з одним змістом зору, коли тим часом друга дає можливість апелювати до всіх зміслів»².

Літературознавство та філософія тексту кінця XIX – середини XX століть принесли остаточне усвідомлення щонайменше двошаровості³ часу літературного твору: часу його оповіді/рецепції та часу оповіданих подій (див. висловлювання М. Бахтіна вище). Без нього стають методологічно неможливими більшість сучасних теорій – від феноменології й рецептивної естетики до структурального аналізу та прагматичного

¹ «Внутрішня просторова форма ніколи не набуває такої зорової завершеності і повноти, яка властива зовнішній матеріальній формі. Зорову внутрішню форму ми переживаємо як емоційно-вольове переживання чогось завершеного і цілісного, хоча насправді ця завершеність ніколи не стає дійсним втіленням уявлювання. Зрозуміло, що спосіб втілення внутрішньої форми у зоровому уявленні різний у музиці, образотворчому мистецтві та літературі». – *Зубрицька М.* Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – С. 44.

² *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 107–108.

³ У феноменологічних і рецептивних заглибленнях Г.-Г. Гадамера, П. Рікера, Р. Яussa можна віднаходити значно більшу кількість часових шарів-горизонтів.

тики тексту. Тим більше некоректними сприймаються висловлювання про те, що «у драматичній поезії – комедії, трагедії чи трагікомедії, – на відміну од епіки й лірики, немає оповідача, або посередника між глядачем і подією. У ній дія синхронно зливається з мовою й обидві творять синтаксичні, взаємодоповнюючі серії»¹. Сприймаючи драму передусім як рід літератури, дослідник мусить виходити із незмінності встановлених для цього мистецтва формальних і змістових ознак, зокрема й щодо часової та просторової організації.

Читання драматичного твору (неважливо, має він найбільш виразну драматургічну форму п'єси чи є віршем-діалогом), а отже, його відповідне текстуальне втілення підкоряються тим же закономірностям, що властиві літературі в цілому. Тому не є послідовною поширена думка, нібито «в межах сценічного епізоду дія відбувається в якому-небудь певному місці, адекватному до простору сцени, й протягом проміжку часу, більш або менш співвідносного з часом читання або «переглядання» цього епізоду. Зображуваний час (час дійових осіб, сюжетний, умовно кажучи, реальний) тут має ту ж саму тривалість, що й час виконання та сприймання твору (акторський, глядацький, читацький – так званий художній). Театрально-драматична форма наполягає на тому, щоб персонажі виявили себе в рухах і обмінювалися репліками постійно, без скільки-небудь значних часових інтервалів. Зображуваний час у межах сценічного епізоду не стискається й не розтягується, він фіксується текстом з максимальною достовірністю»². Її непослідовність убачається в трьох моментах.

По-перше, приблизна сумірність тривалості зображуваного й читацького часу не є винятковою ознакою драми. Не лише репліки дійових осіб, а й мовлення автора – ліричного героя, слова епічного оповідача або персонажів епічного твору так само «звучать» стільки ж часу, скільки й читаються; більше того – у друкованого тексту немає іншого способу реалізуватися в часовій тривалості, ніж бути прочитаним.

¹ Фізєр І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. – С. 54.

² Халізов В. Драма как явление искусства. – С. 75.

По-друге, «максимальна достовірність» текстуальної фіксації зображуваного часу в драмі – не більше, ніж ілюзія, адже ремарка «Пауза» за своєю інформативністю в цьому плані не відрізняється від епічного «Якийсь час усі мовчали». Те саме стосується й адекватності зображеного простору до сценічного – не лише сучасна, а й класична драма подає багато прикладів (досить пригадати відсутність опису сцени в деяких інтермедіях, розлогу панораму бою в «Трьох князях на один престол» І. Франка або пейзаж Києва у «Свіччинному весіллі» І. Кочерги). Слід визнати, що зображальні можливості мови як щодо точності, так і щодо умовності однакові для всіх трьох родів і не можуть бути покладені в основу класифікації.

По-третє, такий підхід цілком виключає зі сфери аналізу психологічне відчуття часу й простору реципієнтом, підмінюючи його хронометражем читання або вистави, топографією уявної чи реальної сцени. Установлення цього як базової ознаки драматичного часопростору має ґрунтуватися на безглуздому передбаченні, що темпоральні та спатіальні ознаки психіки читача при сприйманні драматичних творів мають працювати принципово в іншому режимі, ніж у випадку ліричних та епічних. Звісно, певні відмінності неминучі, але це, навпаки, має привернути увагу дослідника до того, наскільки й чому саме, стискається й розтягується¹ час у драматичній дії, якими засобами це передається, яким чином автор координує психологічні відчуття читача.

Таким чином, визначення особливостей хронологіки драми слід розпочинати з установлення обмежень, накладених родом на текст твору, звісно ж, ураховуючи, що багато з них, як і з обмежень, накладених на компоненти формозмісту, мають рекомендаційно-допустовий характер й установлені винятково історією практики художнього слова.

«Коли музика б'є переважно на наш *настрій*, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже,

¹ Умовність драматичного часу, невідповідність його часові реальному артикулюється дослідниками значно рідше, ніж у випадку простору, що зазвичай пояснюється «дієвістю» драми. Усвідомленню хибності такого погляду може допомогти уявний експеримент: під час сцени, де один персонаж диктує іншому текст для запису, наприклад лист, нехай читач (а тим більше – глядач!) теж спробує каліграфічно його записати.

переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією»¹, – таке протиставлення І. Франка диктувалося його виразним тяжінням до змістової сторони літератури й антиформалістськими інтенціями, виразно відчутними в кінці трактату «Із секретів поетичної творчості». Тому зрозумілим є його висновування: «Поезія має дуже мало чисто музикальних засобів. Людська мова вживає дуже мало чистих тонів, інтервал її дуже невеликий, а притім чисті тони (самозвуки) підмішані скомплікованими шелестами. Віршова і строфічна будова тільки дуже не докладно може змінити музикальну мелодію»². Так само зрозумілим є й визнання провідними засобами музики лише темпу й мелодії. Тут поза увагою поета неправомірно полишився ритм – він згадає про цей спосіб звернення поезії до слухових образів дещо пізніше; а між тим ритм – основа впорядкованого руху, основа створюваного настрою, «універсальний закон розвитку всесвіту»³. Саме ритм є тим ключем, з якого постали, спершу синкретично, музика й мистецтво слова, він лишається їхнім генетичним спілником, хоч би як не мінялися засоби його формування.

Чуття ритму втілює водночас роботу і просторової, і часової мисленнєвих схем. Перша виявляється в поділі цілого потоку на складові, у встановленні їхньої відмежованості, відокремленості; друга – у реєстрації змін, відчутних у їхньому послідовному сприйманні, змін, що полягають у закінченні однієї складової потоку, відсутності її, настанні нової складової, подібної до попередньої, і далі⁴. Повторюваність однакових чи

¹ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 86.

² Там само. – С. 92.

³ Семенюк Г., Гуляк А., Бондарева О. Версифікація. – С. 11.

⁴ «Коли я сприймаю, що щось відбувається, то в цьому уявленні насамперед міститься те, що [йому] щось передує, бо саме у відношенні до того [попереднього] явище одержує своє часове відношення, своє існування після попереднього часу, у котрому його не було. Але своє визначене місце в часі в цьому відношенні воно може одержати тільки завдяки тому, що в попередньому стані передбачається щось, за чим воно повсякчас, себто за певним правилом, настає <...> Таким чином серед наших уявлень виникає певний порядок, у якому сучасне (оскільки воно виникло) вказує на якийсь попередній стан як на корелят дано події, хоча й іше не визначений, але

подібних елементів у часі чи просторі (відповідно до окресленого застосування схем, але з погляду реципієнта – завжди обов'язково в часі) визначає саму можливість ритму, а рівність відтинків часу або простору такого повторення – його стабільність.

Поезія, проза й драматургія втілюють три відмінні способи створення ритму в мистецтві слова, що реалізуються на різних рівнях мови та відповідних щаблях тексту. Рівневе уявлення про мову дозволяє реєструвати перехресчування видів літератури й розглядати такі явища, як проза із додатковою фонетичною ритмізацією, віршове структурування та, відповідно, прозові конструкції в драматургічному тексті. Слід також передбачити можливість насичення фонетичним ритмом прозово-синтаксичних побудов з поіменованою діалогізацією. Іншими словами – літературні види, унаслідок того, що їхні ознаки виявляються на різних мовних рівнях, здатні взаємодіяти, ускладнюючи, таким чином, просторову організацію тексту й часову реалізацію ритму в ньому.

Усіма трьома способами, та головне – їхнім художнім ефектом повноцінно послуговується драма як рід літератури, хоч, звісно, і має генетичну спорідненість із драматургією. Сучасне літературознавство має потужний арсенал методик аналізу ритмомелодійних засобів поезії та прози, драматургія ж із цього погляду стала розглядатися відносно недавно, з розвитком «діалогіки» та її теоретичних відгалужень. Тож є всі підстави аналізувати проявлення часу і простору в драмі уже на цьому первинному рівні ритмомелодики тексту¹.

Чіткіше родова специфіка хронотопіки драми виявляється на рівні граматики, де час і простір отримують статус смислотвірних категорій. З цього погляду відчутнішим стає виокремлення ремарки як чи не єдиного засобу неопосередкованого вираження особистості автора драми. Адже Аристотелеве визначення цього роду «*πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας* [τοὺς] *μυθοῦμένους*», крім «[виводить] всіх наслідуваних [як осіб]

такий, що відноситься до цієї події, як до свого наслідку, визначально, і необхідно пов'яже її із собою в часовому ряді». – Кант І. Критика чистого розуму. – С. 160–161.

¹ Детальніше аспекти драматургічної хронотопіки розглядатимуться далі.

діючих і діяльних»¹, можна перекласти і як «усе наслідуються як діюче й діяльне» – тобто в драмі все зображується таким, що безпосередньо зараз існує й діє, таким, що здатне бути рушійною силою (*ἐνεργουὺντας*). Така вимога до автора драми примушує його вживати в ремарках дієслова у формі теперішнього часу (з абсолютним їхнім домінуванням), бо лише в цей спосіб може бути створений ефект «синхронії дії й читання» (І. Фізер). Разом з цим, слід визнати, що поза межами ремарок будь-які обмеження щодо граматичного часу й простору в драмі неможливі, та й у самих ремарках нормативність може бути піддана сумніву, слід також указати на доцільність різнобічного, зокрема й щодо дейксису, дослідження цих граматичних категорій у драматичному тексті.

Аристотелеве визначення «способу наслідування» завершує тріаду «чим [наслідувати], що і як»², з чого стає зрозумілим, що мислитель визнавав доволі виразну взаємну незалежність її складових, зокрема літературного «інструментарію» від родової ознаки. Історія літературної практики і критики показує: певні залежності усе ж існують, однак кожна нова епоха в пошуку новизни прагне їх здолати, що свідчить про їхню несистемність, негенетичність, детермінованість людським смаком, літературною модою тощо. Це дозволяє стверджувати: прояви часу і простору на рівнях власне художньо-літературного інструментарію – тропіки, стилістики й риторики – не зумовлені виразно родовою приналежністю твору, що дозволяє вивчати їх у драмах загальними методиками.

Разом з тим на кожному з цих рівнів елементи хронотопіки функціонують по-особливому, відображаючи різні її слові центри. Найбільш повно змістове наповнення часових і просторових відношень та локалізацій відображає тропіка – у цих межах здійснюється первинне охудожнення їхнього переносного, образного осмислення людиною, вираженого в мові. Саме на рівні тропіки читач уперше відчуває, як «ознаки часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється

¹ Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4 т. – Т. 4. – С. 648. – (3, 1448а, 22–23).

² Там само. – (3, 1448а, 25).

часом»¹, хоча лінгвістичні дослідження показують, що такий стан речей не є винятковим доменом художньої літератури – метафоричне часове й просторове мислення лише складає підвалини художнього змісту, сформованого тропікою твору.

На рівні стилістики механізм охудожнення часових і просторових локалізацій подібний до алюзійного й розкривається переважно у двох смислових концептах: історична і/або географічна визначеність і *locus communis*. Перший реалізується застосуванням системи лексичних і синтаксичних засобів з виразною історичною або географічною конкретизацією. Від звичайної алюзії його відрізняє саме системність, дозволяючи проводити відповідний аналіз на стилістичному рівні. Крім того, така реалізація концепту «місце» здатна створювати додаткові пласти художнього часу в драмі. Зокрема підкреслена системність стилістичного забарвлення мови персонажів, наприклад, історичної драми, будучи принципово відмінною від системи засобів авторського мовлення в ремарках, може зруйнувати драматичну «синхронію» й цілісність зображеного дійства.

Другий концепт стилістичної хронологіки – *locus communis* – як своєрідна картотека цитат є водночас наслідком здійсненої межитекстової взаємодії за правилами риторичної топіки та підґрунтям для нових її ітерацій. Потенційно здатність перетворення на загальник закладена в кожен фразу будь-якого твору (або ширше – висловлювання²), однак цілкова реалізація перетину текстів як просторової мислешхеми детермінується безліччю факторів, як передбачуваних, так і спорадичних.

Риторична «механіка», на основі застосування якої формується мережа загальних місць, здатна перетворитися на систему в рамках течії, літературного періоду, національної та світової літератур, складає вищий рівень тексту та, відповідно, осмислення межитекстових зв'язків. Тут просторова схема

¹ Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики. – С. 235.

² Пор.: Ямпольский М. «Топос» и традиция мысли. – <http://www.stengazeta.net/article.html?article=1465>.

реалізується в концепті «топос» – певному правилі, згідно з яким визначається форма висловлювання, його співвідношення з довоколишнім текстом, власне, місце в ньому. Оскільки драматичний текст, попри невираженість авторської позиції в ньому, є результатом індивідуального творчого мислення, до певної міри реалізацією індивідуального задуму, є всі підстави розглядати його як мережу підготовлених за певними правилами місць-топосів, заповнених дібраним відповідно до теми матеріалом.

Специфічною сферою застосування топіки в драматичному творі слід уважати діалог як провідну форму його організації. Тут часова й просторова мислесеми, хоч і можуть бути вичленовані окремо, взаємодіють, створюючи багатопарові смислові системи.

Часові в діалозі належить хід, послідовність, причинно-наслідкова логіка його розгортання. Часову вісь у драматичному діалозі формують одночасно і послідовне читання, і послідовне мовлення персонажів, що й створює ілюзію синхронії цих процесів. Принципова відмінність літературного діалогу від реального чи театрального полягає в необхідності дотримання послідовності його рецепції, унаслідок чого, наприклад, одночасне мовлення персонажів може подаватися тільки через читацьке домислювання. Крім того, часова лінія процесу читання через систему пара-, гіпер-, інтертекстуальних компонентів, через надану читачеві можливість звертатися до попередніх або наступних фрагментів тексту може суттєво відрізнятися від лінії самої розмови, що в цілому стосується не лише драми, а й будь-якого твору літератури.

Причинно-наслідкова послідовність драматичних висловлювань, визначена в цілому власне авторським задумом, конкретну реалізацію й координацію отримує завдяки дійктичним елементам – указівним маркерам мовлення, що формують відповідні залежності. Разом із повторюваними лексемами та зворотами, які визначають тему розмови, вони виводять читача на вищі рівні формування художнього змісту.

Просторова протиставленість отримує вираження вже в графічному виокремленні драматичних висловлювань. Мов-

лення персонажів драми завжди текстуально локалізоване, чим досягається чіткість, однозначність розуміння їхньої позиції, а отже, і гострота дії. В епосі ж «район дії голосу суттєвого героя, у будь-якому разі, повинен бути ширшим, ніж його безпосереднє автентичне мовлення. Ця зона навколо суттєвих героїв роману стилістично глибоко своєрідна: у ній домінують найрізноманітніші форми гібридних конструкцій, і вона завжди до певного ступеня діалогізована; у ній розігрується діалог між автором та його героями, – не драматичний, розчленований на репліки, – а специфічний романний діалог, здійснюваний в межах зовні монологічних конструкцій. Можливість такого діалогу – один з найсуттєвіших привілеїв романної прози, недоступна ні драматичним, ні власне поетичним жанрам»¹. Якщо зняти категоричність висловлювань, загалом характерну М. Бахтіну, слід погодитися з визначеною ним родовою зумовленістю текстуальної локалізації мовлення персонажа й додати, що в ліричному творі діалог – через зіставлення в ньому щонайменше двох позицій – руйнує безпосередність ліричного висловлювання, об'єктивує думку автора, робить її логічно впорядкованою, а тому відчужує транслятора від його ж переживань.

М. Бахтін також указує, що епос і драма відрізняються кількістю шарів просторової організації діалогу: «Можна, наприклад, виокремити й суто драматичні елементи роману, зводячи оповідний момент до простої ремарки до діалогів романних персонажів. А між тим система мовлень у драмі принципово інакше організована, тому й мовлення ці звучать зовсім по-іншому, ніж у романі. Немає осяжного мовлення, діалогічно звернутого до окремих мовлень, немає другого осяжного несюжетного (не драматичного) діалогу»². Таким чином, просторова опозиція «Автор – Персонажі» є суто епічною, і тому закономірно, що вираженість позиції автора веде до появи епічної драми, і навпаки, драматична опозиція «Персонаж – Персонаж», у якій зникає авторська інтенція, постаючи в епічному творі, загострює дію, насичує її драматизмом.

¹ Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. – С. 133–134.

² Там само. – С. 79.

З іншого погляду, окреслені опозиції будуть більш чіткими, якщо в них встановити просторово орієнтовані вектори. В епосі взаємодія автора з персонажами є однобічною: «Автор → (Персонаж ↔ Персонаж)», – а в її варіанті, де автор є оповідачем, учасником подій, відбувається розщеплення: «Автор/Оповідач → (Оповідач ↔ Персонаж ↔ Персонаж)». В обох варіантах драматична опозиція є немовби інкапсульованою, зародковою, що не є дивним через спільну генезу літературних родів. Однак в епічній і ліричній драмі з'являється можливість установаження нового рівня взаємодії учасників діалогу, якого в принципі позбавлений епос: «Автор ↔ Персонаж ↔ Персонаж». Звісно, текстуально-просторова рівноправність автора і персонажів драми – явище відносно нове, і тим не менше потенційно можливе із самої природи драми.

Відсутність у сутому драматичному діалозі автора, що опонує персонажам, як, власне, і його рівноправна присутність, є належною основою для аналізу систем просторових відношень, які в процесі діалогу формуються у свідомості кожного персонажа. Продуктивні наслідки тут можуть дати методики прагмалінгвістичного аналізу художнього діалогу¹, теорії мовленнєвих актів, визначення градацій психологічного простору. Оскільки сприйняти щонайменше означає необхідність просторово й часово визначитися, то розгорнутий на лінії часу драматичний діалог може бути представлений як система послідовних просторових взаємовизначень персонажів, а їхні конкретні взаємодії – як зіткнення зайнятих ними «місць».

Таким чином, час і простір драматичного діалогу відображають відмінні сторони його художнього функціонування, а остаточно, хронотопне, злиття отримують на вищих рівнях постановня художнього змісту.

Розгортання й ускладнення функціонування хронотопіки на рівні елементики частково подібне до схеми цього процесу на рівні тексту. Надання часового або просторового змісту

¹ Див., напр.: Лагутин В. Проблемы анализа художественного диалога : К прагмалингвистической теории драмы. – 98 с.

мінімальній одиниці рівня – символу¹ – відбувається або природним шляхом, тобто перенесенням її зі сфери життєвих реалій до художнього світу, або ж контекстуально. У першому випадку актуалізується механізм історико-географічної локалізації, у другому – концепт «місце» спрацьовує як локалізація в межах хронології та топографії самого твору.

Застосування до цього, найпростішого рівня просторової мислешеми (наприклад визначення місця конкретного символу серед інших, у літературному оточенні, в етнокультурні тощо) виводить реципієнта-дослідника на рівень межитекстових узагальнень і підводить до складніших одиниць елементики: архетипу, хронотопу, – чіє внутрітекстове та межитекстове функціонування реалізується подібно до концептів «топос» і «загальне місце». З допомогою відповідної просторової мисленнєвої моделі здійснюється не лише виокремлення елемента з тексту, а й установлюються схематичні паралелі з іншими творами.

Спіралеподібне ускладнення застосування часової та просторової мислешем у постанні художнього змісту на цьому рівні підводить до найбільш дискутованого його елемента в драматичному творі – характеру. Історичний розвиток практики й теорії драми дозволяє вказати – звісно ж, в описово-нормативній площині, – що драматичний персонаж (характер) поєднує фрагментарність і цілісність зображення. Обидві ознаки встановлюються відносно життєвого прототипу й детермінуються як ззовні – родовою приналежністю твору, так і взаємно. Сконденсованість драматичної дії, відсутність розлогого епічного моделювання, дозвіл на відображення тільки власної діяльності персонажа ведуть до можливості відтворення лише частини багатогранної людської подобизни, що, відповідно, зосереджує увагу автора й читача на зображених рисах, які через ті ж самі умови стають монолітними, цільними. Між тим окреслені ознаки не є винятковими для драматичних

¹ Питання знакової природи символу та наявності (Ф. де Соссюр) чи відсутності (Ч. Пірс) у ньому зв'язку означального з означуваним урешті може бути зведене до можливості/неможливості інтерпретації походження знака й тут не розглядатиметься. Під символом розумітиметься потенційно знакова одиниця (названа річ, особа, подія, абстрактне явище), що в тексті виконує смислотвірну функцію й відрізняється від власне мовних одиниць тим, що є результатом їхньої взаємодії.

характерів – у випадку епосу вони отримують модальність допустовості, адже тут автор вільний у границях власного моделювання, а ліричний герой, хоч і сам у творі, також завжди фрагментарний і до певної міри цілісний – недарма Г. Гегель наголошував на генетичних зв'язках між цими родами.

Необхідною ланкою хронотопного аналізу драми має бути вивчення оцінного ставлення персонажів до зображених у творі часових і просторових локацій, точніше – до зображених речей, подій, явищ, часово або просторово локалізованих у межах художнього світу. І хоча Г. Гегель указував, що «драма не розпадається на ліричний внутрішній світ, протиставлений зовнішньому світові, а подає внутрішній світ і його ж зовнішню реалізацію»¹, у межах твору персонаж усе-таки просторово відмежований від довколишнього середовища, і аналіз усвідомлення ним цього, як і усвідомлення відокремленості від інших персонажів, дозволить чіткіше виявити визначеність характеру, а отже, і мотиваційно-детермінаційну сферу його психіки.

Автор драми, як і будь-якого іншого твору, веде з читачем гру, і «нерозуміння з боку читача сутності цієї гри, <...> невміння дати оцінку цій грі, роблять читача беззахисним перед текстом, здатні виховувати маріонеткову свідомість і, в цілому, не збагачують, а збіднюють, примітивізують людину»². Навіть у ліричному творі, попри його спрямованість на зображення діяння у зовнішньому до тексту світі, завдяки системі символів формуються й певні образи часу і простору, та головне – оцінка їх з погляду ліричного героя. У драмі ж, де «діалог визначається зіткненням індивідів у межах одного світу й однієї мови»³, образи зовнішнього для кожного з персонажів часу і простору є обов'язковими. Вони постають як свого роду спільні для персонажів умови гри, як об'єднуючий – часто вимушено для самого персонажа – фактор, адже «щоб персонажі діяли в одному й тому ж драматичному світі, їм треба мати щонайменше частку спільного дискурсного світу. Якщо браку-

¹ Гегель Г. Естетика : в 4 т. – Т. 3. – С. 540.

² Козлик І. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. – С. 13.

³ Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. – С. 216–217.

ватиме цієї частки, між ними виникне діалог глухих»¹. Далі, для того, щоб бути зрозумілими й читачеві, щоб він міг бути залучений до цієї гри, ці образи мають бути спільними й для нього.

Образи драматичного простору і часу (топографії та хронології твору), як і характери, фрагментарні й цілісні водночас. Між тим, як і епік, автор драми наділений правом розширювати їх за рахунок системи екскурсів, описів, пейзажів тощо, тому й аналіз цих образів може здійснюватися за загальними для художньої літератури методиками. Обов'язковою наразі є лише вимога встановлення оцінки, яку персонаж дає тій чи тій локації (часово чи просторово локалізованій речі, події тощо) і відповідно до якої діє.

Активність драматичного персонажа також становить одну з невирішених проблем у теорії драми, адже визначення напрямку причинної залежності між характером і дією зумовлюється методологічними установками і митця, і дослідника. Ще в «Поетиці» Аристотеля вимога діяльного зображення людини в драмі супроводжується визнанням міфу (фабули) як обов'язкової її складової, і такий дуалізм притаманний навіть найбільш радикальній романтичній теорії драми. Так, Г. Гегель визначає, що драма «повинна видалити все зовнішнє з того, що відбувається, і на його місце в якості причини й активної основи поставити самосвідомого й діяльного індивіда. <...> У результаті здійснюване подається <(erscheint)> таким, що витікає не із зовнішніх умов, а з внутрішньої волі і характеру, отримуючи драматичне значення лише у співвіднесенні із суб'єктивними цілями й пристрастями»². І разом з тим, при вирішенні проблеми єдності часу, філософ указує: «Якщо ж дія вимагає багатограних характерів, щаблі розвитку яких потребують ряду ситуацій, розділених часом, то формальна єдність часу стає неможливою, тим більше що часова тривалість завжди лише відносна й умовна»³. Таким чином, установлюючи залежність між драматичною дією й активним персонажем, слід висновувати про наявність – подібно до життя – двостороннього зв'язку та, звісно ж, про їхню

¹ Паві П. Словник театру. – С. 521.

² Гегель Г. Естетика : в 4 т. – Т. 3. – С. 540.

³ Там само. – С. 546.

обопільну підпорядкованість авторському задуму. Крім того, така двобічна спрямованість точніше відбиває взаємодію визначених рівнів становлення художнього змісту, де кожен наступний одночасно спирається на попередній і детермінує його.

Р. Інгарден указував таку особливість художньо-літературної рецепції: «Читаючи <...> вірш (як і будь-який інший твір літератури), ми рухаємося, з одного боку, від його початку до завершальної фази, слово за словом, рядок за рядком. <...> З іншого ж боку, у кожній з цих частин ми стикаємось з певним числом компонентів, різнорідних за своєю природою, але нерозривно між собою пов'язаних. Таким чином, в *одному* вимірі ми маємо справу з послідовністю *фаз* – *частин* твору, що змінюють одна одну, а в *другому* – з множиною *спільно постаючих* різнорідних компонентів (або, як я їх інакше називаю, «шарів»). Обидва ці виміри немислимі один без другого, що зумовлене самою природою діючих у творі факторів»¹. Виокремлюючи поряд з часовою лінією читання лінію постання художньої елементики, дослідник указує на її часову природу, на неможливість одномоментного формування художнього образу чи й навіть символу у свідомості реципієнта. Таким чином актуалізується рівень художньої еволютики, що розкриває становлення символів, образів і характерів, динаміку їхніх змін і функціонування, а також аспекти читання у співвідношенні з авторським мовленням.

У драмі, на відміну від епосу й лірики, об'єднуючим еволюційним стрижнем є сюжет як причинно-наслідково впорядкована послідовність подій твору. Його обов'язковість у драмі впливає з її діалогічності – власне діалог як подія й закладає фундамент сюжетності твору. Саме в межах його часової лінії розвиваються всі елементи художньої образності, виражаються характери персонажів, створюються умови для їхньої взаємодії. І оскільки драмі, не менше ніж іншим родам, доступне розширення сюжету поза межі безпосередньо зображених часових і просторих координат – через систему оповідей, екскурсів, спогадів, мрій тощо, то цілком неправомірною є думка, згідно з якою «драматичний сюжет – це єдність пред-

¹ Інгарден Р. Двумерность структуры литературного произведения. – С. 22–23.

ставленої події та події представлення»¹, адже інакше слід би було й епічний сюжет співвіднести винятково з обсягом авторської оповіді. Так само драма, і не лише сучасна (по дві сюжетні лінії містять, наприклад, анонімна «Милость Божія», 1728 р., і «Воскресіння мертвих» Г. Кониського, 1746 р.), вільно оперує перехресчуванням сюжетних ліній. Тож реалізація в драматичному сюжеті часової схеми як причинної залежності дозволяє для його аналізу застосовувати весь напрацьований літературознавством арсенал сюжетологічних методик.

Інша справа з відображенням у драматичній еволютиці авторської нарації. Відомі наратологічні методики передбачають часову й просторову визначеність оповідача щодо оповіданого світу та світу самої нарації, яка формується системою оцінок, виражених у його мовленні. Драматичний же автор не є наратором у сутому сенсі цього слова, тож до нього не може бути застосована ознака гомо-/гетеродієгетичності, так само як і ознака аукторіальності/акторіальності². У випадку ж актуалізації часової та просторової визначеності драматичного автора – тобто при підвищенні епічності драми – вони зрідка відрізняються від таких же параметрів читача, що дозволяє розглядати в такому разі роль епічно-драматичного наратора як «провідника» читача, своєрідного «навігатора».

На цьому, еволюційному рівні художнього змісту, на новому витку спіралі, так само чинною лишається дія просторового концепту «топос», згідно з яким сюжет може бути поданий як система підготовлених ходів і поворотів, завдяки яким узгоджуються перипетії та мотиви, що на рівні межитекстової взаємодії піддаються каталогізації та класифікації. Вийшовши з дорійського «дійства», драматична дія давно вже скинула котурни фабули міфу (думка, що «драматичний сюжет, на противагу ліричному, заснований на фабулі, і в цьому його спільність з епічним»³ давно вже не відповідає дійсності) і

¹ Левитан Л., Цилевич Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 429.

² Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. – С. 5–6. Див. також: Ткачук О. Наратологічний словник. – 173 с.

³ Левитан Л., Цилевич Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 428.

навіть здатна продукувати власні міфи, успішно оброблювані в інших родах літератури та видах мистецтва.

Перемежовування в розглядуваних рівнях становлення художнього змісту статичних і динамічних явищ помітно супроводжується домінуванням застосування, відповідно, просторової або часової мислесеми, у взаємодії яких відображається цілісність твору та його рецепції. Розвиток драматичних характерів неможливий без їхньої взаємодії (у якій діалог є водночас необхідною та мінімальною одиницею), тому принципово важливим для хронотопіки драми є рівень діалектики. Просторова відокремленість протидіючих драматичних характерів зумовлює – відповідно до логічної операції протиставлення – їхню подібність і відмінність водночас, отримуючи повне вираження в конфлікті.

Драматичний конфлікт – як системотвірний стрижень твору – найбільш виразно втілює всі три смислові центри художнього часу і простору. Маючи безпосереднє вираження в конкретних подіях і ситуаціях, він отримує обов'язкову локалізацію, як в історико-географічних координатах, так і в хронології та топографії самого твору. Тим самим гострота конкретних колізій залежатиме від ступеня часової й просторової визначеності учасників конфлікту, від важливості для них відповідних часових і просторових умов. Свого часу саме ця залежність спричинила появу вимог єдності часу і єдності місця, їхньої виняткової жанрової та тематичної детермінації. Однак перетворення цих вимог на норму неможливе, як це виразно було показане Г. Гегелем¹. Натомість організуюча роль драматичного конфлікту сприяє вимозі єдності дії, яка, своєю чергою, здатна передавати ознаку цілісності на елементи нижчих рівнів.

Конфлікт драматичного твору не менше, ніж будь-якого іншого, може бути підданий систематизуванню й класифікації, тобто осмислений з погляду просторової моделі «топосу». Разом з тим, художній конфлікт є свого роду моделлю реального й об'єднує просторове (протиставлення персонажів) і часове (розвиток цього протиставлення в протидії) начала, тому є

¹ Гегель Г. Эстетика : в 4 т. – Т. 3. – С. 544–546.

винятково хронотопним, часопросторовим. Обидва ці начала художнього конфлікту координуються причинно-наслідковими відношеннями, категоріями спільності, дійсності й необхідності, що вибудовуються за відповідними часовими мислесхемами, а сам він уможливорюється винятково завдяки просторовій схемі протиставленості¹.

Результатом часової еволюції драматичного сюжету й постання в ньому відповідного конфлікту є формування рівня ідеї як надмістового художнього конструкту, авторської та читачкої мети. У ньому час і простір, від найбезпосереднішої історико-географічної локалізації до систематики конфліктних відношень, отримують цілісне, образно-сміслове, врешті ціннісне наповнення й перетворюються на концепцію твору, світоглядно-методологічну установку. При цьому «твори, у яких ціннісне бачення простору і часу висувається на перший план, характеризуються особливим драматизмом, глибиною й глобальністю постановки смисложиттєвих проблем»², – недарма драматичний діалог І. Франка «На склоні віку» редколегією 50-томового зібрання його праць був віднесений до філософських праць (т. 45). Саме ідея твору, завершуючи собою піраміду рівнів становлення художнього змісту, спричиняє те, що література, як помітив І. Франко, «не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці»³. Ідея стає матеріалом уже для нехудожнього мислення й потребує виразно інших форм, щоб породити новий, інтелігібельний, зміст.

Хронотопіка драми, проходячи в часі свого становлення почергові фази матеріалу, форми і власне художнього змісту, не може бути повноцінно проаналізована без звернення до особливостей утілення часу і простору в драматургії як генетично спорідненій з драмою літературній видовій формі. При цьому ознаки драматургії та драми, де в чому перехрещуються, усе ж підлягають окремому розглядові відповідно до законів наукового абстрагування.

¹ Кант І. Критика чистого розуму. – С. 130–131.

² Осипов А. Пространство и время как категории мировоззрения и регуляторы практической деятельности. – С. 63.

³ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 86.

КОНЦЕПТИ ХРОНОТОПІКИ В ДРАМАТУРГІЇ

Драматургічний ритм формується на вищих, змістових щаблях тексту, проте його вплив на читача – тієї ж самої природи, що й ритм фонетичний, ритм вірша. В. Вундт свого часу подав її такою: «Естетичне значення ритму зводиться до того, що він викликає ті афекти, перебіг яких він відтворює, або іншими словами: щоразу ритм викликає той афект, складовою якого він є в силу психологічних законів»¹. У поєднанні ритму з накладеним на нього змістом і водночас у їхньому розриві, подібному до прірви між чуттям і мисленням, фантазією, розкривається сутність мистецької змістоформи. Література, мистецтво взагалі, за Л. Виготським, «викликаючи в нас протилежно спрямовані афекти, затримує лише завдяки початку антитези моторне вираження емоцій і, зіштовхуючи протилежні імпульси, знищує афекти змісту, афекти форми, приводячи до вибуху, до розряду нервової енергії.

У цьому перетворенні афектів, у їхньому самозгорянні, у вибуховій реакції, що приводить до розряду тих емоцій, які тут же були викликані, і полягає катарсис естетичної реакції»². Протиставлення змісту й форми, процес їх сприймання й наближення до естетичного катарсису – це складне сплетиво застосування часових і просторових мислесхем, і чим детальніше вдасться простежити хід кожної лінії в ньому, тим ближчою виявиться сутність утвореного катарсистичного відчуття.

Із психологічного погляду цікавим є питання впливу літературного, зокрема драматургічного, ритму зіставно з іншими мистецтвами, що діють безпосередньо на органи людського чуття. Адже в процесі літературної рецепції звучання слів, здається, тільки уявляється, а зір, начебто, «працює» зовсім не

¹ Цит. за: *Виготский Л. Психология искусства*. – С. 276.

² Там само. – С. 277.

так, як у сфері образотворчій: «Наша писана чи друкована поезія також в першій лінії обертається до зору, оперує цілою системою кольорових плямок (літер), що викликають в нашій тямці відповідні їм слова, а подекуди навіть (при тихім читанні) се посередництво слів зводиться до мінімуму, і літери одразу викликають в нашій уяві конкретні образи, відповідні словам, які творять літери, написані в книзі»¹. Дійсно, найпотужнішим джерелом інформації тут є свідомість-«тямка», однак цілком відкидати матеріалізований вплив літературного твору на читача науково некоректно. У процесі читання мовні органи здійснюють, хай і малоамплітудні та нереестровані свідомістю рухи, які передають тілу вібрації, що разом з уявленим звучанням слів впливають на емоційний фон². А зір, оскільки він «дає нам поняття простору»³, реєструє літери, рядки, драматургічні репліки, сторінки – явища, просторово ритмізовані, і цей ритм так само, хоч і проходячи повз свідомість, лишає слід. Недарма вивчення змін у людині, спричинених писаним і друкованим словом, дозволило М. Мак-Люену стверджувати, що саме фонетична абетка, яка «одразу ж надає людині той чи той ступінь дуалістичної шизофренії»⁴, змінила просторове мислення європейців: «Лінійність і однорідність частин були «відкриттям» або скоріше перемінами в сенсорному житті греків за умов нового режиму використання фонетичного письма. Греки виявляли ці нові форми візуального сприйняття в мистецтві. Римляни поширили лінійність і однорідність на військову та громадянську сфери, а далі – в цілому на світ як візуальний простір»⁵. Таким чином, і в літературі – глибоко інтелектуальному мистецтві – суто інтелектуальний зміст неминуче доповнюється, крім чинників проміжного характеру, безпосереднім впливом матеріалізованої форми твору на органи чуття, що створює передумову катарсису. За Я. Поліщуком, книга «завжди несе в собі ґатунок організо-

¹ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 103.

² Пор.: Мак-Люен М. Галактика Гутенберга. – С. 117–120.

³ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 78.

⁴ Мак-Люен М. Галактика Гутенберга. – С. 40.

⁵ Там само. – С. 87–88.

ваного простору», зокрема «просторове враження становить ефект архітекτονіки книжки. Він будується на співвідношенні чинників, що впорядковують простір: осяг і об'єм, формати шрифтів, елементи оформлення позатекстової площі»¹.

Мінімальними «лініями» сплетива драматургічної форми є поіменовані діалоги, вибудовані водночас і в хронологічній послідовності реплік, і в спатіальній протиставленості учасників розмови. Цілком очевидно, наявні імена персонажів порушують віршовий фонетичний і прозовий синтаксичний ритм, створюючи натомість новий – ритм діалогу.

Етимологічно «діалог» виходить до грецького «δια-» – «через, по» та «λέω» – «говорю»², означає спосіб викладу інформації – «через розмову, говоріння» або ж «у формі розмови» й реалізується в конкретних формах монологу, діалогу, трилогу, полілогу. Цей ряд сформований, як це легко встановлюється, за кількістю учасників розмови, і зарахування до нього монологу як поняття підпорядкованого не є хибним³. Монолог – не важливо, життєвий чи літературний – це завжди адресоване й авторизоване висловлювання, а передбачуваний слухач (сам мовець в іншій своїй іпостасі, інший персонаж, читач) наразі – шукана друга сторона діалогу. У такий спосіб акцентується загальна діалогічна природа будь-якого висловлювання, мовець якого чітко увиражений, автономний, ні з ким/чим не ототожнений. Відповідно, некоректним слід вважати антонімічне протиставлення діалогу й монологу, що виникло й побутує внаслідок лексичної асоціації, власне, народної етимології. Діалогу виразно протиставляється нарація – послідовна планомірна подача інформації, орієнтований на неконкретизованого реципієнта, що відбито й у відмінних методиках аналізу обох способів викладу. Звичайно, у такому першому наближенні межа діалог/нарація нечітка, зокрема вимагають уточнення випадки згортання кожного з них, взаємного вкладання тощо.

¹ Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій. – С. 12–13.

² Етимологічний словник української мови : у 7 т. – Т. 2. – С. 83.

³ Натомість хибним слід вважати антонімічне протиставлення діалогу й монологу, що виникло й побутує внаслідок лексичної асоціації (народної етимології).

так, як у сфері образотворчій: «Наша писана чи друкована поезія також в першій лінії обертається до зору, оперує цілою системою кольорових плямок (літер), що викликають в нашій тямці відповідні їм слова, а подекуди навіть (при тихім читанні) се посередництво слів зводиться до мінімуму, і літери одразу викликають в нашій уяві конкретні образи, відповідні словам, які творять літери, написані в книзі»¹. Дійсно, найпотужнішим джерелом інформації тут є свідомість-«тямка», однак цілком відкидати матеріалізований вплив літературного твору на читача науково некоректно. У процесі читання мовні органи здійснюють, хай і малоамплітудні та нереєстровані свідомістю рухи, які передають тілу вібрації, що разом з уявлюваним звучанням слів впливають на емоційний фон². А зір, оскільки він «дає нам поняття простору»³, реєструє літери, рядки, драматургічні репліки, сторінки – явища, просторово ритмізовані, і цей ритм так само, хоч і проходячи повз свідомість, лишає слід. Недарма вивчення змін у людині, спричинених писаним і друкованим словом, дозволило М. Мак-Люену стверджувати, що саме фонетична абетка, яка «одразу ж надає людині той чи той ступінь дуалістичної шизофренії»⁴, змінила просторове мислення європейців: «Лінійність і однорідність частин були «відкриттям» або скоріше перемінами в сенсорному житті греків за умов нового режиму використання фонетичного письма. Греки виявляли ці нові форми візуального сприйняття в мистецтві. Римляни поширили лінійність і однорідність на військову та громадянську сфери, а далі – в цілому на світ як візуальний простір»⁵. Таким чином, і в літературі – глибоко інтелектуальному мистецтві – суто інтелігбельний зміст неминуче доповнюється, крім чинників проміжного характеру, безпосереднім впливом матеріалізованої форми твору на органи чуття, що створює передумову катарсису. За Я. Поліщуком, книга «завжди несе в собі ґатунок організо-

¹ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 103.

² Пор.: Мак-Люен М. Галактика Гутенберга. – С. 117–120.

³ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 78.

⁴ Мак-Люен М. Галактика Гутенберга. – С. 40.

⁵ Там само. – С. 87–88.

ваного простору», зокрема «просторове враження становить ефект архітекτονіки книжки. Він будується на співвідношенні чинників, що впорядковують простір: осяг і об'єм, формати шрифтів, елементи оформлення позатекстової площі»¹.

Мінімальними «лініями» сплетива драматургічної форми є поіменовані діалоги, вибудовані водночас і в хронологічній послідовності реплік, і в спатіальній протиставленості учасників розмови. Цілком очевидно, наявні імена персонажів порушують віршовий фонетичний і прозовий синтаксичний ритм, створюючи натомість новий – ритм діалогу.

Етимологічно «діалог» виходить до грецького «δια-» – «через, по» та «λέγω» – «говорю»², означає спосіб викладу інформації – «через розмову, говоріння» або ж «у формі розмови» й реалізується в конкретних формах монологу, діалогу, трилогу, полілогу. Цей ряд сформований, як це легко встановлюється, за кількістю учасників розмови, і зарахування до нього монологу як поняття підпорядкованого не є хибним³. Монолог – не важливо, життєвий чи літературний – це завжди адресоване й авторизоване висловлювання, а передбачуваний слухач (сам мовець в іншій своїй іпостасі, інший персонаж, читач) наразі – шукана друга сторона діалогу. У такий спосіб акцентується загальна діалогічна природа будь-якого висловлювання, мовець якого чітко увиражений, автономний, ні з ким/чим не ототожнений. Відповідно, некоректним слід уважати антонімічне протиставлення діалогу й монологу, що виникло й побутує внаслідок лексичної асоціації, власне, народної етимології. Діалогу виразно протиставляється нарація – послідовна планомірна подача інформації, орієнтований на неконкретизованого реципієнта, що відбито й у відмінних методиках аналізу обох способів викладу. Звичайно, у такому першому наближенні межа діалог/нарація нечітка, зокрема вимагають уточнення випадки згортання кожного з них, взаємного вкладання тощо.

¹ Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій. – С. 12–13.

² Етимологічний словник української мови : у 7 т. – Т. 2. – С. 83.

³ Натомість хибним слід уважати антонімічне протиставлення діалогу й монологу, що виникло й побутує внаслідок лексичної асоціації (народної етимології).

Драматургічний діалог вирізняє чітка авторизація й текстуально-просторова визначеність, унаслідок чого кожна репліка отримує максимальну смислову завершеність у послідовному протиставленні іншим. Поіменування реплік при цьому створюють свого роду ритмічні акценти, ведучи емоційний фон читача відповідно до настрою діалогу. І оскільки такий ритм формується вищими мовними одиницями, його можливості з відтворення афектів значно обмежені, а темпомелодійна палітра бідна. Супроводжувальні засоби драматургічного ритму лежать на нижчих мовних рівнях і доповнюють його, розширюючи виражальні можливості. При їхньому нашаровуванні (яскравими прикладами є індивідуалізовані віршові метри реплік у «Лісовій пісні» Лесі Українки та поєднання віршів з прозою в драматургічному образку «Послідній крейцар» І. Франка) текст, крім просторового розчленування реплік у синтагматиці часової вісі, отримує виразну парадигматичну глибину, виводячи читача на нові смислові побудови.

Драматургічні імена персонажів, що визначають їхні репліки, історично можна розглядати як редукцію слів автора, спершу синтаксично, а потім і графічно протиставлених словам персонажа. Залишкові форми такого стягнення, які можна побачити, наприклад, у записі давньоукраїнської драми «Слово о збуренні пекла»¹, свідчать про можливість і наявність його перехідних етапів. Скорочення слів автора до практичної відсутності його оцінних суджень і вказівки лише на мовця, його спосіб мовлення та, можливо, дію можна назвати синтаксичною діалогізацією, оскільки саме цей мовний рівень відображає тут просторову дистанцію між персонажами-мовцями і автором при наявності останнього. Уніфікація таких слів автора в більш-менш визначеному фрагменті твору наближає його до драматургії й може бути означена як квазидраматургічна діалогізація. В обох випадках зміна форми впливає на зміст і через знищення оповідного моменту перетворює його на драматичний. Разом з тим, в обох випадках слова автора не руйнують створений попередньо віршовий або прозовий ритм, що

¹ «Люципер мовить до Ада», «Посел вторий прибігає і мовить» – таку форму мають усі поіменування-ремарки твору. – Слово о збуренні пекла. – С. 364–374.

вказує на наявність у них текстуально-просторових вимірів, відмінних від власне драматургії.

Статус ремарки і драматургічного поіменування отримує істотно відмінні оцінки при різних підходах. З театрознавчого погляду вони складають інший шар тексту, службовий щодо тексту реплік; хоча і це правило мінливе – ремарки можуть бути перетворені на слова автора-оповідача й озвучуватися, наприклад, голосом за сценою. Літературознавчий же погляд вимагає бачити текст як цілість, де виокремлення шарів здійснюється за принципами, притаманними винятково мистецтву слова. Власне, слід усвідомлювати, що інсценізація, радіопостановка, декламація будь-якого літературного твору, і не лише власне п'єси, є трансляцією змісту, перекладом засобами іншої знакової системи, а тому вимагає застосування специфічної системи методик і критеріїв аналізу, непридатних для сфери художньої літератури¹.

Ремарки разом з поіменуваннями (другі є свого роду редукацією перших) справді можуть бути об'єднані в окремий текстовий шар літературного тексту, але за тим же принципом, що й виокремлення реплік одного персонажа. Ремарки – окрема система мовлення автора, що не охоплює весь твір, як це відбувається в епосі (за М. Бахтінім²), а існує на рівних з «діючими та дієвими» персонажами. Показово, що в спробах змістово-функціональних класифікацій ремарок неодмінно підкреслюється зорієнтованість деяких з них на відображення часових і просторових локацій: П. Паві, наприклад, розмежовує часово-просторові та сценічні вказівки³, а Д. Баранник і Г. Гай –

¹ Пор.: «Добре відчитання добре дібраного твору може мати немале значіння і дати добірний публіці слухачів таке естетичне вдоволення, якого не дасть тихе та швидке читання того самого твору». – *Франко І.* [Вступне слово до публічних відчитів перед молоддю в залі «Руської бесіди» 22 листопада 1911 р.]. – Т. 54. – С. 874–875.

² Див. цитату раніше на с. 71. Крім того, цікавими є й такі роздуми дослідника: «Відірваний від справжньої мовної суперечливості роман вироджується в більшості випадків у драму для читання з детально розвиненими та «художньо обробленими» ремарками (звичайно, погану драму). Авторська мова в такому відірваному від мовної суперечливості романі неодмінно потрапляє в незручне і безглузде становище мови драматичної ремарки». – *Бахтин М.* Слово в романі // *Вопросы литературы и эстетики.* – С. 140.

³ *Паві П.* Словник театру. – С. 73–76.

емоційно-тональні, мімічні, кінетично-дійові, адресні, обставинні, просторові, пейзажні, експозиційні, інтер'єрні¹. У будь-якому разі «зміст ремарки, її конкретне мовне оформлення та обсяг визначаються змістом твору чи його частини (дії, яви), обумовлюються естетичними переконаннями й поглядами автора»², що дозволяє дослідникові вбачати їхню системну цілість у часовій вісі твору й просторову дистанційованість від реплік персонажів.

Крім внутрішнього розширвання драматургічний текст може зазнавати виразного зовнішнього поділу на дії (акти) та яви (сцени), у якому часопросторове мислення реалізується багатоаспектно: застосування відповідних схем відношень на матеріально-текстовому рівні відбивається на системі сюжетних локалізацій, що приводить до членування хронології та топографії твору й появи умов для формування подієвої цілісних фрагментів часу і простору. Найбільш виразно цей процес відбиває поділ драматургічного твору на акти, принципи якого зафіксовані ще Аристотелем у ході описування складових частин трагедії. Хронотопний аналіз наразі має вестися в напрямку зіставлення всіх описаних аспектів часових і просторових проявів як спеціально створеної форми відповідного драматичного змісту. Драматургічна теорія та практика нагромадили значні напрацювання з цього питання, що дозволяє результати такого аналізу більш-менш чітко співвідносити з певною школою, напрямом, національною традицією чи естетичною установкою.

Членування драматургічного тексту на яви, хоч і може розцінюватися театрозалежним рудиментом, у випадку його наявності все ж таки має враховуватися як джерело особливого ритму. Яви створюють певні просторово-часові пункти, своєрідні точки відліку нових діалогів, а отже, сюжетних ходів, інтриг, перипетій тощо. Гармонійність чи хаотичність їхнього перебігу так само може піддаватися естетичній оцінці через відповідні наслідки хронотопного аналізу.

¹ Баранник Д., Гай Г. Драматичний діалог: питання мовної композиції. – С. 44–46.

² Там само. – С. 47.

Спорідненістю драматургії з театром зумовлене виникнення й функціонування поняття «сценічність твору», під яким насамперед розуміється придатність до театральної постановки¹. У такому сенсі його використання в літературознавчому дискурсі можливе лише щодо професійної театральної рецепції тексту та змісту, і поза увагою в такому разі лишається пересічний читач. Тому в межах хронотопних літературознавчих досліджень та з огляду на досвід рецептивної естетики є сенс перефокусувати термін «сценічність» на застосування читачем власного досвіду сприймання театральних вистав у процесі сприймання тексту п'єси. Зокрема при цьому актуалізується уявлювання читачем просторових розташувань, відношень, співвідношень, переміщень, часових меж, інтервалів, змін, виражених винятково з допомогою засобів графічного мовлення.

Серед критеріїв сценічності твору («оптимальна тривалість дві-три години, поділ на яви, акти, картини, наявність невеликої кількості дійових осіб»² тощо) для пересічного читача чи не найважливішою буде правдоподібність, заснована частково і на вказаних уявлюваних моментах. Як сам твір є формозмістовою цілістю, так і кожна з його комплексних ознак має обопільні прояви, тому правдоподібність конфлікту, сюжету, характерів неодмінно мусить підкріплюватися правдоподібністю моделювання рухів персонажів у часі й просторі. З цього погляду вивчення часових і просторових мислєсхем повинне охоплювати створену автором систему матеріально-об'єктних (речей, просторових побудов – дверей, балконів, куліс), подієвих, дієгетичних точок відліку, від яких розбудовується таке моделювання. Правдоподібність при цьому визначатиметься, хоч, певна річ, і частково суб'єктивно, ступенем чіткості такої системи, зрозумілості читачеві, внутрішньої узгодженості тощо.

Як логічно впливає з окреслених концептів, драматургічні, видові, особливості твору слід урахувувати при аналізі хронотопіки драми, однак з обов'язковим урахуванням їхньої природи, звісно, генетичної близької до власне драми.

¹ Паві П. Словник театру. – С. 246.

² Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – С. 450.



Час і простір – основа індивідуальної моделі світу, та їхня суб'єктивність тієї ж природи, що й особисті людські смисли. Людина, її свідомість – частина природи й підлягає дії тих самих законів, що й усе суще. Тож індивідуальний час і простір – лише суб'єктивне втілення, понятійно-смыслове наповнення об'єктивних, спільних для людства мислесхем.

Охоплюючи всі елементи світу, час і простір настільки невід'ємні від нього, що «ми не можемо мислити собі лінії, не *провівши* її подумки, [не можемо мислити] кола, не *описавши* його, ані уявити три виміри простору, не *зобразивши* три взаємно перпендикулярні лінії з однієї точки, і навіть час ми можемо уявити тільки в такий спосіб, що при проведенні прямої лінії (яка має бути зовнішнім фігурним уявленням часу) будемо звертати увагу лише на дію синтезу Різноманітного»¹.

Синтезуючи Різноманітне в художніх узагальненнях драми, автор неодмінно зображає «діяння й дієвість» персонажів, однак не історично-географічні локалізації, топоси чи загальні місця визначають художність відтвореного часу і простору, а той зміст, що породжує застосування цих мислесхем до розуміння втілених у творі смислів. І лише цілість місць, часопросторів і відношень – хронологіки твору розкриває повну картину особливостей їхнього художнього функціонування.

Спільність генези й індивідуальність смыслового наповнення часово-просторової світомоделі в людській свідомості вимагають урахувати при аналізі твору її специфічні риси не лише в читача-реципієнта, а й у автора. Останній лише зрідка дозволяє побачити себе поза текстом, тож нагоду скористатися додатковими джерелами знань про часопросторові засади його мислення слід уважати щасливою.

¹ Кант І. Критика чистого розуму. – С. 116.

ЧАС І ПРОСТІР У МИСЛЕННІ ФРАНКА-ДРАМОЛОГА

При вивченні поодинокого твору, особливо із суто герменевтичних або феноменологічних позицій, цілком виправданим є взяття до уваги особистості автора, застиглої в цьому творі, обмеженої ним. Однак вихід поза межі одного твору або циклу примушує дослідника бачити світогляд автора як еволюціонуючу систему й залучати найрізноманітнішу інформацію про нього. Якісний твір і сам може подавати досить таких відомостей, бо ж справедливим є заклик І. Франка: «Нехай особа автора, його світогляд, його спосіб відчуження внутрішнього і зовнішнього світу і його стиль виявляється в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і його нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, <...> причиною до пізнання часу і суспільності, серед яких він повстав»¹. Та світ художнього слова на те і є особливим, щоб дослідницька довіра авторові підкріплювалася належними верифікаційними методиками. Адже й сам І. Франко, закликаючи молодих віршувальниць до щирості в ліриці² й надіславши одній з них «вірш, котрого досі нема напечатаного – а може, й не буде швидко», недвозначно натякнув: «Що ви скажете на ті віршування, розуміється завсідги тямуючи, що все те хоч і сумне солі, але збрехане?...»³

¹ Франко І. Слово про критику. – Т. 30. – С. 217.

² «При віршах ліричних <...> кожна стрічка має характеризувати іменно особу автора або авторки». – Франко І. Лист до К. К. Попович, 16.03.1884. – Т. 48. – С. 404.

³ Франко І. Лист до Уляни Кравченко, 30.11.1883. – Т. 48. – С. 381, 383.

Письменник тонко відчував здатність тексту моделювати образ його автора й активно використовував цю можливість. Розвідки В. Корнійчука, Т. Гундорової, Я. Грицака, М. Жулинського, Б. Тихолоза¹ розкривають і широту спектру творених митцем власних образів, і причини, з яких «сучасники-читачі повірили Франкові», з яких «бачили у його письменницькій біографії модель для творення власної ідентичності»². Структуралістичний підхід дозволяє в образі автора вбачати щонайменше три текстуально втілені субобрази: деклараційний, свідомо присутній та неусвідомлено виявлений, – узгодження яких, проте, у рамках структуралізму неможливе, оскільки мусить здійснюватися винятково з огляду на історико-еволютивні концепти.

Сучасні дослідники (Т. Гундорова, А. Пашук, М. Гнатюк) у становленні світогляду І. Франка виокремлюють позитивістський та психолого-естетичний (антипозитивістський) періоди, хоч донедавна його намагалися подати як виразно моністичний (М. Возняк, М. Климась й інші) – і традиція ця започаткована ще до офіційно затвердженого потрактування спадщини митця³. Як і в будь-якій періодизації, названі етапи відображають лише вершинні, найбільш виразні, часто декларативні, авторські образи, під якими лишається складна сув'язь латентних переконань, відкриттів і розчарувань, що найбільш виразно проступає на базових світоглядно-методологічних рівнях. Показово, що дослідники світогляду І. Франка, звертаючись до його онтологічних, натурфілософських та гносеологічних засад, відчувають певні труднощі – вони або не вкладаються в образ соціаліста-революціонера-матеріаліста⁴,

¹ Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поезиї; Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь; Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886); Жулинський М. Він знав, «як много важить слово...»; Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії.

² Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). – С. 12.

³ Див.: Заклинський Р. Світогляд Івана Франка. – 31 с.

⁴ Так, М. Климась, постулювавши: «Пізнання І. Франком розумів як відображення в людській свідомості об'єктивної реальності, об'єктивної природи», – за кілька сторінок мала визнати: «Обмеженість матеріалізму І. Франка позначилась і на розв'язанні ним питань теорії пізнання. <...> Роздвоєння І. Франком людської свідомості на знання і відчуття <...> є певним відступом письменника від принципу матеріалізму». – Климась М. Світогляд Івана Франка. – С. 187, 193–194.

або є занадто сталими й суперечать думці, що «амплітуда коливань “вершин” і “низин” людського духу – від атеїзму до гностицизму, від ідеалізму до натуралізму – визначала дуалістичну основу його світобачення»¹.

Зрозуміти маятникову модель Франкового дуалізму можна, лише визначивши точку, у якій закріплена лінва його думки – саме там, у глибині його світогляду лежать уявлення про час і простір, особистість і світ, тіло й душу, знання й відчуття; саме звідти беруть початок, збагачуючись запозиченими думками, загальнонаукові його установки, перетворюючись у конкретних текстах на виразні наукові теорії. Саме тому, беручись до пошуку хронотопних концептів у Франковій теорії драми, не можна полишити без уваги його філософське розуміння часу і простору й відповідні естетичні та теоретико-літературні концепти.

ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ

Чи не найпотужніше джерело роздумів І. Франка про час і простір – естетико-психологічний трактат «Із секретів поетичної творчості», одні дослідження якого можуть скласти доволі грубий том. Просторову мислесхему автор застосовує від самого початку викладу власних психологічних поглядів, розмежовуючи внутрішній світ людини і зовнішній, пояснюючи теорію М. Дессуара про верхню і нижню свідомості, а часову – розкриваючи механізми їхньої взаємодії. У цьому ж дусі І. Франко говорить і про свідомість – один з «об’явів душевного життя» – «можність відчувати враження, імпульси і зміни як щось окреме від нашого внутрішнього “я”»².

Така можливість дається людині через *поняття* часу і простору, що своєю чергою формуються через чуття, змисли.

¹ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – С. 15.

² Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 77–78.

Зокрема «зір дає нам поняття простору, світла, барв, а слух – поняття тонів і часу (наступства явищ одних за одними)»¹. Допоміжним є змісл дотику, що «служить нам до пізнання не тільки форми тіл, їх консистенції, поверхні і температури, але також їх віддалення, корегуючи тут ненастанно змісл зору»². Оскільки через слух і дотик свідомість отримує значно менше інформації, І. Франко вважає за можливе їх протиставити: «змісл слуху, в контрасті до зміслу дотику, дає нам пізнати цілі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цілі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу; до поняття твердості, постійності, форм, місця він додає поняття переміни, часу»³.

Таким чином, для І. Франка категорія «час» пов'язана з усвідомленням змін явищ, а «простір» – з усвідомленням сталості відношень між ними, їхніх місць. Інші перераховані поняття й категорії підпорядковуються цим двом, наразі основним. Розуміючи взаємодію часу і простору, задля дотримання наукового абстрагування дослідник «вимикає» взаєморозташованість при часовому розгляді явищ і їхню змінність – при просторовому⁴. Між тим, це йому вдається не сповна, оскільки із заклику «пригадаймо такі поняття, як високість і низькість, красота і бридкість, форма і рух, такі образи, як небо, поле, земля, гори, і зрозуміємо, як глибоко сягає в нашу душу вплив зорового зміслу»⁵ видно, що, на думку І. Франка, поняття руху, тобто змінності, а не сталості, також формується за допомогою зору. Саме рух утягує час і простір у взаємодію, вибудовуючи цілісний, реальний, а не науково абстрактний світ.

¹ Там само. – С. 78.

² Там само. – С. 81.

³ Там само. – С. 85.

⁴ Пор. з більш практичним утіленням цієї думки: «Явища життя органічного можемо обсервувати методом статистичною під двоюким взглядом: можемо звернути увагу на рівночасне розширення тих явищ на певній просторині, числити людність певного краю і т. д. або знов можемо звернути увагу на повторювання, на періодичність тих явищ з певним протягом часу». – *Франко І.* Статистика яко метода і яко наука. – Т. 44. – Кн. 1. – С. 250.

⁵ *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 97.

Але цей світ не поодинокий з тих, що мають часовий і просторовий виміри. Окреслюючи завдання літературного критика, І. Франко вважає, що той «може, коли хоче, сперечатися з автором, супротиставити його фіктивному світові свій власний ідейний або дійсний, реальний світ»¹, – уже не ведучи метафорично мову про «внiшній і внутрішній» світи², а визнаючи існування поряд з реальним рівноправних світів – художніх, суб'єктивних тощо. Цю ж думку І. Франко пересмислить дещо пізніше: «Ми знаємо зверхній світ не такий, як він є на ділі, а тільки такий, яким нам показують його наші змисли; поза ними ми не маємо ніякого способу пізнання, і всі поступи наук і самого пізнання полягають на тім, що ми вчимося контролювати матеріали, передані нам одним змислом, матеріалами, які передають інші змисли»³. Проте ще в юній праці він висловлював здогад: «Припускаю, що кожний чоловік має в своїй душі, в своїй внутрішній, йому вроджений світ, котрий наразі назву світом ідеальним. Розуміється, що світ той не може состояти із самих предметів матеріальних, но із понять»⁴. Власний суб'єктивний світ людина витворює за допомогою чуттів, свідомості й фантазії, однак «кожний чоловік лиш то може робити, говорити, думати, що вперед у формі вражень дійшло до його свідомості, і відтак тоті елементи може комбінувати, складати, ділити і переформовувати; але щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити»⁵.

Висловлене наближає Франкові погляди до Кантових, однак однозначно вказати на джерела, що сформували базові світоглядні засади українського дослідника, на жаль, немож-

¹ Франко І. Слово про критику. – Т. 30. – С. 216.

² Варіант трактування цієї засади Франкової естетики подає І. Максимова: «Завдяки літературній творчості людина відкриває, демонструє іншим своє особисте бачення можливих шляхів розвитку реального світу. Індивідуальна свідомість, сприймаючи з реального світу, в якому живе людина, певні події, образи, принципи, цінності тощо, вносить їх у свій внутрішній світ і переробивши їх там, змінивши відповідно до свого світосприйняття, повертає до реального світу». – Максимова І. «Світ для себе» як чинник художньої творчості (на прикладі творів І. Я. Франка). – С. 177.

³ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 77.

⁴ Франко І. Поезія і її становисько в наших кременах. Студіум естетичне. – Т. 26. – С. 397.

⁵ Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи. – Т. 26. – С. 11.

ливо. Важливу інформацію могла б подати вступна частина його ранньої праці «Статистика яко метод і яко наука», де виклад, присвячений історії гносеологічних учень і відповідно межах пізнання, прикро уривається на Д. Г'юмі¹. Відомо також, що в 1887–1888 рр. І. Франко переклав і видав «Нарис історії філософії» неокантіанця Ф. Шульце, звідки, очевидно, і запозичив оцінки німецької класичної філософії та естетики, якими послуговувався в подальшому². Та чи не головним шляхом засвоєння І. Франком Кантових думок слід уважати, як це не парадоксально, саме позитивізм. Запозичивши з кантіанства принципи формування досвіду та знання на його основі, позитивісти намагалися вилучити з науки усе апіорне, некоректно відносячи його до царини метафізики; коли ж така операція не вдавалася (як, наприклад, у сфері формальної логіки), у межах позитивізму простіше було, задля збереження цілісності концепції, визнати «незручну» закономірність «законом природи». А це в кінцевому рахунку суголосне думці І. Канта про існування об'єктивних (незалежних від конкретної свідомості, а отже, і апіорних для неї) закономірностей мислення й узгодження знань. Крім того, позитивістська вимога отримувати знання винятково з «об'єктивних» джерел, із досвіду, сама по собі є апіорною, а позитивізм, який заперечував цінність філософії як такої, є філософським напрямом, хоч його, аби зберегти в цілості найважливіший постулат «кожна наука є філософією», і називають парадигмальною гносео-методологічною установкою.

Позитивізм, зокрема в його дарвіністично-соціалістському вираженні, дуже легко захопив сповненого ідей зміни світоустрою І. Франка – надиханню сприяло як самостійне читання, так і недовгі лекції польського позитивіста – фізіолога й психолога Ю. Охоровича. Це дало підстави Я. Грицакові висновувати, що «філософом № 1 для Франка був Конт³ – а не Маркс, як це силкувалися довести радянські франкознавці⁴.

¹ Франко І. Статистика яко метод і яко наука. – Т. 44. – Кн. 1. – С. 249.

² Детальніше про це – у наступному підрозділі.

³ Огюст Конт – основоположник позитивізму, уважається засновником соціології.

⁴ Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). – С. 229.

Очевидно, що думку слід уважати за правильну, якщо говорити про найвиразнішу філософську систему, яка справила вплив на українського мислителя. Однак ця система не була єдиною, через що, можливо, йому так і не вдалося створити власну¹. «Хороша і довга» юнацька школа (М. Зеров) І. Франка, його різнобічна лектура сприяли формуванню складного суперечливого світогляду, де позитивізм був чи не єдиним системним явищем, притому виразно декларативним.

Д. Донцов трагедією І. Франка називає те, що «усунення в ім'я ідей гуманізму, в ім'я "вічного тіла" тих "страждань і мук", які сі забобони спричинили людськості, – стало його єдиною правдою. <...> І в сім зливалися обидві його ідеї, обидві сили, що порушували сей невсипущий інтелект – раціоналізм і гуманітаризм. <...> Але коли сю роботу dokonano, коли, мов старі страхопуди, висміяні лежали на землі чужі ідоли, Франко опинився перед порожнім місцем»². Суголосно і Є. Маланюк припускає, що «Драгоманов як символ, в уяві недужого Франка втілював в собі той сухий раціоналізм, ту камінну в'язницю «власного розуму», той інтелектуальний полон, що душив і нівечив Франка-поета»³.

Нелюбов І. Франка до апріорних установок збереглася надовго – однак такими він називає не вихідні положення, а результативні, причому сформовані без досвіду, без практики судження, переважно оцінні. Це чітко видно з його аналізу способів укладання збірок фольклористичних матеріалів. Один із них – «філософічний» («Уважаючи приповідки філософією, мудрістю народу (Челаковський так і назвав свою збірку "Mudroslowi")», впорядчики силкувалися уложити з них суцільну систему філософії народної групуючи приповідки по темах, узятих не так зі змісту самих приповідок, як із певної філософічної системи») І. Франко гостро критикує: «Ненаукове, догматичне й апріорне думання лежало в основі такого

¹ Варто звернути увагу з цього погляду на дискусію І. Денисюка та В. Мазепи щодо впровадження й застосування терміну «франкізм» на означення світоглядної системи мислителя. – Денисюк І. Франкознавство: здобутки, страти, перспективи. – С. 12–18; Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – 232 с.

² Донцов Д. Трагедія Франка. – С. 300–301.

³ Маланюк Є. В пазурах раціоналізму (до трагедії Франка). – С. 308.

впорядкування приповідок, і для чого наука мусила закинути його»¹. Помітно, що означення «апріорний» застосоване тут саме до результату наукової обробки, а не до його вихідних установок. Невипадковість тези підтверджується і порадою І. Франка молодому вченому: «Задача новочасної науки не в тім лежить, щоб винаходити формули і схеми, а власне, щоб вникати в суть і в деталі всякого факту»².

Зовсім інша оцінка звучить, коли заходиться про вихідні установки, які, за І. Франком, можуть бути даністю: «Для нас національність не є засадою, а фактом, не дорогою, по котрій треба йти, а вихідною точкою, з котрої треба виходити, чимсь даним, що ми принесли з собою на світ». І хоча автор не застосовує означення «апріорний», він виразно артикулює існування таких «додосвідних» установок і застосовує для пояснення просторовий концепт розрізнення: «Національність, так як загалом усі речі вроджені, різнять специфікують людей; політичні, релігійні, соціальні, етичні засади лучать їх до купи»³.

До таких вихідних точок, на думку І. Франка, належать час і простір, щоправда не як поняття, формовані в процесі емпіричної діяльності людини суб'єктивні моделі або образи світу, а саме як мислєсхеми: «Ідеї єдності й трійці, святості й гріха, надземного й підземного світу, первісної провини і пізньої експіації, ласки божої й суду, ті ідеї, що тепер зробилися для нашого духу майже такими самими невідлучними формами почування, як час і простір, невідлучні форми мислення, – ті ідеї, то зовсім не жадні вроджені нам форми, а останки того, довготисячною працею виробленого культурного типу, що постав на зорі нашої старинної цивілізації над долішнім Тигром і Євфратом та в її буйній парості над Нілом»⁴. Розуміння часу й простору як «невідлучних форм мислення» однозначно вказує на близькість Франкового світогляду до Кантової гно-

¹ Франко І. Передмова до першого тому (видання «Галицько-руські народні приповідки», Львів, 1905). – Т. 38. – С. 307, 308.

² Франко І. Лист до С. О. Єфремова, 19.02.1905. – Т. 50. – С. 263.

³ Франко І. Кар'єристи чи реалісти? // Мозаїка, II. – С. 228.

⁴ Франко І. Історія української літератури. – Т. 40. – С. 9. Показово, що І. Франко не ставить питання про походження цих набутих ідей у шумерській культурі, як свого часу І. Кант не ставив питання про генезу апріорних форм мислення у людській свідомості.

сеології, близькість не декларативну, а скоріше глибинну, приховану, напівусвідомлювану, сліди якої можна знайти у, здається, зовсім неочікуваних працях дослідника.

Критикуючи метод фольклориста Г. Бігеляйзена, І. Франко спирається на відносність досвідного знання: «І коли ми не раз не бачимо ниток, що в'яжуть одні племена з другими, то хіба ж се доказ, що таких ниток нема й не було?»¹ Але більш виразно цю думку він виголошує раніше, у рецензії на «Хуторну поезію» П. Куліша: доволі радикальна теза, що «правда, т. є. загальні закони природи і життя, для всіх людей по цілм світі однака, і ділити її по народностям не можна»², наприкінці праці гармонізується цитатою з Г. Лессінга: «Möge jeder offen heraussagen, was ihm wahr dünkt, und die Wahrheit selbst möge Gott empfohlen sein» («Нехай кожен висловлює, що йому здається правдивим, але правда сама нехай буде залишена богові»)³, – і в цьому поєднанні, здавалося б, протилежних думок виявляє не лише багату лектуру⁴, а й життєву мудрість. Уже 50-літній мислитель, оцінюючи результати власної студії над легендою про святого Климента, артистично зітхає: «Коли б мене запитав хто про мету і позитивні результати моєї праці, то я, мабуть, сказав би хіба: писав, що було цікаво для розуму. Чи дійшов правди? Ах, правда, повна правда так як і всякий Ding an sich, закрита для нас і ніколи не відхилить своєї заслони»⁵. Чи було це позерство? – вірогідніше, тверда життєва позиція.

Значний життєвий досвід дозволяє І. Франкові бачити розмаїття світу: «Література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторяється, де нема правил без виємків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безкінечна різ-

¹ Франко І. Дві школи в фольклористиці. – Т. 29. – С. 417.

² Франко І. Хуторна поезія П. А. Куліша. – Т. 26. – С. 162.

³ Там само. – С. 179.

⁴ Я. Ярема на підставі цієї цитати висноував доступність молодому І. Франкові епістолярію Г. Лессінга. – Ярема Я. Франкознавчі студії. – С. 168–169.

⁵ Франко І. Святий Климент у Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди. – Т. 34. – С. 8.

норідність явищ і течій»¹, — а надзадачею дослідника вважати збереження балансу між аналізуванням і синтезуванням, збереження розумної межі в намаганні досягнути це розмаїття. Ця думка про границі застосування часової та просторової мислешем у науковому досягненні розмаїття явищ (синтезі Різноманітного, за І. Кантом) звучить у доволі ранньому творі під час критики бездумного застосування еволюційної теорії до суспільних явищ: «Принцип дружності і спільної праці загальний в природі, так само як принцип розділу і різниціювання: оба вони становлять два боки одного і того самого процесу природного і не дадуть від себе відділитися. Різницювання нехибно йде до зцілювання (інтеграції), зцілювання знов становить підставу для дальшого, вищого різницювання»².

Синтезування Різноманітного в суспільному поступі складно досягти, складніше його втримати, однак ще складніше його досягнути. Недарма, осмислюючи історичний хід, І. Франко не схильний у часовій періодизації встановлювати якісь пріоритети: «Те, що говорять вони про сучасність як перехідний момент, як про час якогось народження, якогось інтервалу поміж ніччю і днем — це брехня і нісенітниця. Кожен історичний момент є перехідним моментом, бо історія не стоїть на місці; кожен момент є хвилиною народження і смерті водночас, засіву і жнив разом. Очікування якогось таємничого, великого, безконечного, чудового майбутнього — це брехня і нісенітниця, бо майбутнє буде таким, яким можуть його створити минуле й сучасне»³. Безперервність, поступовість і причинно-наслідкова залежність — найважливіші засади Франкової філософії історії, однак без розуміння людських зусиль, ролі кожного з них годі й опанувати суть поступу: «Історія не знає скоків, не дає нікому дарунків. Кожний крок у ній, то результат важкої праці, жертв і змагань. Навіть те, що посторонні можуть уважати застоєм або регресом, також результат боротьби і певного зрівноваження сил»⁴.

¹ Франко І. З останніх десятиліть XIX в. — Т. 41. — С. 525.

² Франко І. Мислі о еволюції в історії людськості. — Т. 45. — С. 95.

³ Франко І. Доповіді Міріама. — Т. 29. — С. 120–121. — Автор полемізує з декадентами.

⁴ Франко І. З останніх десятиліть XIX в. — Т. 41. — С. 476.

В останній тезі, крім власне історіософічної думки, виразно звучить мотив відносності знання, немов підтверджуючи цілісність Франкового світогляду. Єдність, тяглість, цілісність – чи не найбільші цінності митця, які він ненастанно шукав на всіх рівнях: від окремого вірша до поступу нації. Недарма в його працях «цілий чоловік» звучить як найвища похвала людині, а «розрив духового життя цілого народу – се найтяжче горе, яке було коли на світі»¹. Саме до синтезу, а не аналізу закликає І. Франко і митців: «Пора б, нарешті, дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує – то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, постова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір»².

Спорідненість Франкових думок з Кантовими – вочевидь не випадкова, а її передумови ще чекають на окреме дослідження. Варіантом пояснення може бути необхідність «проривання» в розвитку науки світоглядних рамок теорії, покладеної в основу новостворюваної. І хоч у самому «прориванні» немає негативу – це нормальний діалектичний процес (адже ми вже можемо говорити про звичність діалектики?), – воно все ж сприймається з відтінком емоцій, аж надто коли заходиться до різкого критиканства, а тим більше до псевдонаукових перверсій.

У всій своїй спадщині І. Франко лише кілька разів згадує ім'я І. Канта, хоча думки останнього, як уже було показано, виразно звучать значно частіше. У гостру полеміку з кенігсбержцем галичанин вступає в останньому розділі трактату «Із секретів поетичної творчості...», названому «Що таке поетична краса?» і цілком присвяченому питанням естетики. Як певний час тому було прийнято говорити, «критикуючи основи ідеалістичної естетики Канта, Шлегеля, викриваючи антинауковість естетичних поглядів таких буржуазних вчених, як Ле-

¹ Франко І. Азбучна війна в Галичині 1859 р. – Т. 47. – С. 641.

² Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. – Т. 35. – С. 110.

метр, Брюнетьер, махіст Бар та ін., Франко говорить, що їх безідейно-суб'єктивна, догматична критика позбавлена будь-якої наукової основи, відбиває особисті уподобання і смаки. Франко вимагає наукового підходу до аналізу творчого процесу письменників»¹. Проте науковий підхід наразі мав бути науковим достеменно, і до переліку естетиків, підданих І. Франком критиці, автору приміток слід би було залучити їх усіх – від Аристотеля до Е. Гартмана.

Та подив викликає інше. З усіх естетиків найбільше уваги І. Франко приділяє І. Канту, полемізуючи з рядом його висловлювань, хоч і подає це як один з можливих варіантів розгортання власної нарації: «Візьмемо, прим., Канта»². Але цитуючи І. Канта, Ф. Шлегеля, К. Гуцкова та інших, І. Франко не вказує джерела, як у випадках із сучасними йому Ф. Грільпарцером, К. дю Прелем або з деякими поетами, чиї твори наводить. Не роблять цього й наукові редактори ні 20-, ні 50-томового видань, обмежуючись перекладом поданих німецькою висловів. У примітках до висловлювань І. Франка про В. Вундта або М. Бенедикта редактори вказують видання, від якого він відштовхувався: «Йдеться про статтю австрійського психолога Макса Бенедикта "Des rapports existant entre La Folie et la Criminalite", текст якої з помітками І. Франка зберігається в його особистій бібліотеці (ф. 3, № 1847)»³.

Почасти зрозумілим є редакторське ігнорування джерел висловлювань Ф. Шлегеля та К. Гуцкова – вони передані І. Франком довільно. Так, «недоладно зчеплені слова» «Das Schöne ist die angenehme Erscheinung des Guten» («Краса є приємним проявом добра»)»⁴ оригіналом мають фразу «Das Schöne im weitesten Sinne (in welchem es das Erhabne, das Schöne im engern Sinne, und das Reizende umfaßt) ist die angenehme Erscheinung des Guten» («Краса в широкому сенсі (у якому вона охоплює піднесене, красу у вузькому сенсі та чарівне) є приємним проявом доброго») з праці «Про вивчення грецької

¹ Франко І. Твори в двадцяти томах. – Т. 16: Літературно-критичні статті. – С. 445.

² Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 115.

³ Там само. Примітки до праці. – С. 526.

⁴ Там само. – С. 116.

поезії» Ф. Шлегеля¹. До слова, саме Фрідріха, а не Августа Вільгельма, як це зазначено в редакторських примітках².

Хай там як, але довільний виклад висловлювань, що їх до певної міри можна вважати гаслами авторів, хоч трохи реабілітує І. Франка в цьому фрагменті (абстрагуймося від його інтерпретації цих гасел). Натомість ситуація з І. Кантом видається складнішою, бо полемікою охоплено чотири фрази: «Formale Aesthetik soll von allem Inhalt absehen und sich auf blosser Form beschränken» («Формальна естетика повинна залишити осторонь весь зміст і обмежитися тільки самою формою»), «formale Schönheit ist nur ein sehr untergeordnetes Moment an der Kunstschönheit, die wesentlich von der Form auf den Inhalt geht» («Формальна краса є тільки дуже підрядним чинником мистецької краси, яка, по суті, йде від форми до змісту»), «Die Form ist nur Schön als unbeabsichtigte, unwillkürliche Darstellung und Versinnlichung der Ideen» («Форма гарна тоді, коли вона є несвідомим, довільним відображенням, наочним втіленням ідей»), «die Schönheit geht von der Form auf den Inhalt» («Краса йде від форми до змісту»)³. Усі вони супроводжені коментарем, тож слід уважати, ретельно дібрані дослідником для доведення власної думки й подібні на гасла лише з першого погляду.

Я. Ярема, простежуючи еволюцію І. Франка-естетика за 22 роки від «студіум естетичне» «Поезія і її становисько в наших временах» до «Секретів поетичної творчості»; зазначив, що перші його висловлювання звучать як «далекі відгук на ті дискусії, що їх викликала колись естетика Канта», але з часом «письменник вийшов з метафізичного туману, з пустої гри поняттями і став на ґрунт реальних явищ»⁴. Зняття тоталітарного намулу дозволило Т. Мейзерській дати правдивішу оцінку співвідношенню естетичних поглядів І. Франка з естетикою І. Канта й, розглянувши коментарі галичанина як «парадокс сприйняття», виразно підсумувати: «Розгортання блиску-

¹ Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. – Erste Abteilung : Kritische Neuausgabe. – B. 1. – www.zeno.org.

² Франко І. Із секретів поетичної творчості. Примітки до праці. – Т. 31. – С. 527.

³ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 115, 118–119.

⁴ Ярема Я. Франкознавчі студії. – С. 158, 160.

чого спостереження І. Франка, як бачимо, не перечить І. Кантові, воно споріднене з ним»¹. Різницю естетичних теорій двох мислителів В. Мазепа пояснив тим, що «на відміну від Канта, Франко не мусив підпорядковувати свою естетику завданням розбудови цілісної умоглядної філософської системи», хоча й підтвердив їхню близькість².

Будь-який пошук неможливий без системи філософських установок, хоч і не сповна усвідомлюваних, – власне, без неї неможливе саме людське життя. Але науковий пошук потребує чіткого розуміння світоглядних засад, на яких здійснюється, – як самим дослідником, так і його інтерпретаторами. Без цього розуміння наука легко перетворюється в набір гасел, інтерпретованих і виголошуваних на різні лади. Особливо це стосується гуманітаристики, яка декларує унікальність кожного зі своїх об'єктів і внаслідок – плюралізм застосовуваних методів і підходів, що часто приводить до відсутності єдиної не те що теорії, а й концепції дослідження, робить його описовим, несистемним. Гасло, вирване з контексту, нездатне до повноцінного функціонування як носій справді наукової думки, а перетворене на загальник, може лише успішно ширитися. Уникнути цього, відновити смисл гасла й уловити його розуміння інтерпретатором можна, лише знаючи контекст наведених дослідником цитат. Ось у цьому основна складність Франкового цитування І. Канта, для реконструкції якого проводився гіпертекстовий пошук наведених у «Секретах...» фраз за електронною версією повного 23-томового зібрання творів І. Канта, розміщеною на сайті www.korpora.org. На жаль, пошук результатів не дав.

Тож, слід поставити інше й конкретніше завдання – зіставити естетичні концепції І. Канта та І. Франка, щоб визначити ступінь їхньої спорідненості й відмінності, установити причини такої гострої критики від українського мислителя.

Наукова методологія, як і світоглядні засади І. Франка не були однозначно детермінованими – зміни зумовлювалися як природним «дозріванням» науковця, так і перипетіями

¹ Мейзерська Т. Франко і Кант: полеміка чи парадокс сприйняття (на матеріалі трактату «Із секретів поетичної творчості»). – С. 349.

² Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – С. 157.

суспільного й особистого плану. М. Гнатюк¹ вважає, що літературознавча й естетична теорії І. Франка – це плюралістичне поєднання культурно-історичної та психологічної шкіл з виразним марксистсько-соціологічним струменем в оцінці ідейного змісту твору. Проте такий висновок формується при синхронічному сприйнятті їх як цілісних завершених явищ. Еволюційно-діахронічний же погляд змушує визнати поступовий відхід І. Франка від ідей І. Тена, зреалізованих при цілісному аналізі культурних явищ, конкретних творів, і наближення до психологічного літературознавства О. Потебні при детальному розгляді поезики й механізмів художнього впливу на читача, з виразною увагою передусім до історико-філологічної складової літературного аналізу й критики.

Відтак мінялися й застосовувані І. Франком критерії оцінки – найбільш виразно це помітно при зіставленні його нарисів, датованих 1885–1896 і 1898–1904 роками, хоча більш правильною буде теза про те, що дослідник застосував різні критерії оцінки при вивченні різних рівнів постання художнього змісту твору. Значно важче визначити систему критеріїв, якими І. Франко послуговувався при загальній оцінці естетичної вартості твору. Зокрема автор наголошує, що індуктивна естетика при доборі об'єктів для вивчення мусить прийняти «за вихідну точку не поняття краси, а чуття естетичного уподобання, мусить при допомозі психології аналізувати те чуття і далі мусить в обсягу кожної поодинокі штуки розбором її технічних способів і її взірцевих творів доходити до розуміння того, якими способами кожда штука в своїм обсягу викликає в нашій душі чуття естетичного уподобання?»² Поклавши критерієм відбору «взірцевих творів» чуття естетичного вподобання, властиво, «людський густ» – явище суто суб'єктивне, а в узагальненні – абстрактне, І. Франко в методологічному плані стає на ті ж позиції, які щойно заперечував. Тому слід говорити не лише про різноплановість добору критеріїв дослідником, а й про певну суб'єктивність, казуальність.

¹ Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури. – 240 с.; Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч. – 208 с.

² Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 113.

Філософія І. Канта також має виміри в синхронії та діахронії. І в останньому випадку вона еволюціонує, відбиваючи загальний авторський задум і, разом з тим, певну зміну поглядів – досить навіть простежити авторські зміни, зроблені в другій редакції «Критики чистого розуму», або осмислити появу «Пролегоменів...». Що ж до нашого питання, то є сенс звернути увагу на визначення меж естетики, яку в першій критиці І. Кант виводить з протиставлення А. Баумгартенові, його «хибній надії <...> підпорядкувати критичну оцінку Прекрасного принципам розуму і піднести її правила до [рангу] науки», і подає як науку про чисту чуттєвість, ізольовану від мислення розсудку¹. У подальших же працях («Критика здатності судження», «Спостереження над чуттям прекрасного і піднесеного» тощо) межі естетики І. Кант визначає лише людським чуттям прекрасного переважно при спостереженні мистецьких творів. Більше того, стверджує: «Немає науки про прекрасне, є тільки критика [прекрасного], немає красної науки, є тільки красні мистецтва»².

Порівняймо у І. Франка: «Естетика, від грецького слова αἰσθησις – чуття, значить, властиво, науку про чуття в найширшому значенні сього слова (Empfindungslehre), отже, про роль наших змислів у приніманні вражень зверхнього світу і в репродукуванні образів того світу назверх. Правда, все те тепер є доменою властивої психології, а для естетики лишилася тільки та спеціальна частина, що відноситься до краси чи то в природі, чи то в штучі»³. І далі, наприкінці твору: «нова індуктивна естетика мусить прийняти за вихідну точку не поняття краси, а чуття естетичного уподобання»⁴. У чому ж І. Франко сперечається з І. Кантом? Як і кенігсбержець, він ставить задачу «поперед усього зрозуміти» механізм виникнення судження про прекрасне, однак пропонує робити це від аналізу засобів конкретних видів мистецтва, а І. Кант (скоромно визнаючи свою необізнаність з ними) – від чуттів людини, яка спостері-

¹ Кант І. Критика чистого розуму. – С. 57.

² Кант І. Естетика. – С. 140.

³ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 77.

⁴ Там само. – С. 113.

гає за твором, філософським узагальненням передбачаючи, що механізм виникнення естетичного чуття прекрасного майже не залежить від виду мистецтва. І в цьому заслуга останнього в становленні рецептивної естетики більша, хоча саме І. Франка, з наведених ним у «Секретах...» теоретико-психологічних засад і зразків літературознавчого аналізу, слід уважати основоположником рецептивної поетики в Україні.

Проблема природи естетичного переживання, невід'ємна від природи мистецтва, обома дослідниками вирішується також майже в одному ключі. Для І. Канта мистецтво, точніше, його спостереження, – невід'ємна функціональна складова людського мозку, яка пов'язує світ природи і світ моралі. І маючи трансцендентальну спрямованість до останнього, мистецтво набуває й суспільних функцій. За І. Франком, справді мистецький твір – не лише ідейно вартісний, адже «література в міру дозрівання поглиблюється <...> не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології»¹, і соціологізаторський утилітарний підхід у критиці настільки ж неправомірний, як і вимога штуки для штуки. Полемізуючи 1904 р. із С. Русовою в оцінці творів П. Мирного, І. Карпенка-Карого, М. Коцюбинського, В. Стефаника, І. Франко робить знаковий підсумок: «Для давнішої критики – назву її для простоти добролюбівською <...> – літературні твори тим були великі й цінні, що звертали нашу увагу на певні хиби суспільного устрою, публічного виховання, певних звичаїв, поглядів та характерів, що популяризували, так сказати, добутки психології, іноді навіть географії, історії та суспільних наук. Розуміється, що мірена таким ліктем нова література де в чийх очах у великій більшості підпаде під погороджену колись категорію “чисто естетичної насолоди”, хоча й завзяті утилітаристи при ближчій роздивленні не будуть могли відмовити їй певного суспільного значення. Але в чім лежить те значення, се не так легко сказати, а в усякім разі до вірної відповіді на се питання треба йти не з погляду простої суспільної утилітарності, а з погляду *вищої культури душі*, розши-

¹ Франко І. Принципи і безпринципність. – Т. 34. – С. 363.

рення й уточнення нашого чуття і нашої вразливості»¹. Як видно з цієї розлогої цитати, науковий світогляд І. Франка не одноклітинний, скоріше – плюралістичний, здатний бачити проблему функціонування мистецтва на різних щаблях узагальнення. І разом з тим, близькість поглядів І. Канта і І. Франка є цілком очевидною.

Відкритим поки лишилося питання меж мистецького втілення. І. Франко, захоплений боротьбою із зображенням у творі лише красивого, продиктованою, схоже, антидекадентськими змаганнями, у запалі вигукує: *«для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки»*². Те, що автор не спостеріг можливість подвійного трактування сказаного – інакше б воно не побачило світу, лише потверджує, наскільки він у запалі полеміки з апологетами чистого мистецтва не побачив, що в німецьких класичних естетиках йдеться передусім про мистецьке зображення як зображення прекрасне різних явищ світу. А головну ж небезпеку власних слів І. Франко, на жаль, прогавив, санкціонувавши ними, по суті, мистецтво *безоцінне*, а отже, і беззмістовне – мистецтво для мистецтва.

Порівняймо в І. Канта: «Красне мистецтво виявляє свою вищість саме в тому, що воно прекрасно описує речі, які в природі негарні або неприємні. Фурії, хвороби, спустошення унаслідок війни і т. п. можуть бути прекрасно описані і навіть прекрасно зображені на малюнку»³. Звісно, чекати від І. Канта свободи зображення, притаманної модерному світоглядові І. Франка, було б перебільшенням, але засаднича спільність обох мислителів очевидна. Формулюючи задачі «Критики здатності судження», І. Кант убачав у естетичному чутті трансцендентальний місток між пізнанням оточуючого світу і внутрішнім світом людської моралі, а головним критерієм оцінки – реакцію людини на сприймання твору. У І. Франка ж ця думка вилилася в один із завершальних акордів трактату: «в артис-

¹ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. – Т. 35. – С. 110–111.

² Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 118.

³ Кант І. Естетика. – С. 149.

тичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить її основою, не в моделях, а в тім, *яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження*¹. І саме така – без крикливої полеміки – еволюція від рецептивної естетики до рецептивної поетики видається логічною, природною й закономірною.

Боротьба І. Франка з формалізмом дала, мабуть, найнесподіваніше з погляду розглядуваних питань продовження – як він сам би сказав, чисту тобі боротьбу з вітряками. У всіх з наведених кантових висловів І. Франка найбільше дратує термін «форма» в застосуванні до поняття краси, тобто прекрасного. Однак сам І. Кант уживав його винятково щодо апіорних властивостей розуму: «У явищі те, що відповідає відчуттям, я називаю його *матерією*, а те, завдяки чому розмаїття явища може бути в певних відношеннях упорядковане, називаю *формою* явища», – і далі: «*Матерія і форма*. Ці два поняття лежать в основі всякої іншої рефлексії, – настільки нероздільно пов'язані вони з кожним вживанням розсудку. Перше означає Визначуване взагалі, а друге – його визначення (і те, й те – в трансцендентальному сенсі, бо ми абстрагуємося від усякої відмінності того, що дане, і способу, в який воно визначається)»².

І саме в такому сенсі термін «форма» проходить через усю філософію І. Канта, що навіть дало В. Татаркевичу підстави виокремити Кантову «форму» в окреме трактування цієї категорії³. А відповідно до тези філософа, що специфічною особливістю естетичного переживання є його непоняттєвість, у стосунку до сприймання мистецьких явищ І. Кант не веде мову про форму, бо «про наступне критики усе ж можуть і повинні роздумувати, якщо це послужить виправленню і розширенню наших суджень смаку: не з'ясовувати в загально-вживаній формулі визначальну підставу цього виду естетичних суджень, що є неможливим, а досліджувати наші пізнавальні здатності і їхню дію в цих судженнях і пояснити на прикладах

¹ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 118.

² Кант І. Критика чистого розуму. – С. 56, 198.

³ Татаркевич В. Історія шести понять. – С. 205–207, 223–225.

їх взаємну суб'єктивну доцільність, відносно якої вище було показано, що її форма в даному уявленні становить красу предмета. Таким чином, критика смаку є лише суб'єктивною стосовно уявлення, за допомогою якого нам дається об'єкт, а саме вона є мистецтвом чи наукою підводити під правила взаємне відношення між розсудком і уявою в даному уявленні (безвідносно до попереднього відчуття чи поняття), тобто [підводити під правило] одностайність їх або відсутність її і визначати їхні умови»¹.

Наскільки ж останні слова суголосні визначенням Франком завданням літературного критика, який «мусить зробити те, до чого звичайний читач інколи буває неспосібний, а деколи тільки не має часу; те, що загаль (або найосвіченіша, найвразливіша частина загалу) почуває, він повинен висказати словами, обставити аргументами, підвести під якісь вищі принципи, мову чуття перекласти на мову розуму»².

Чи відбулося «подолання Канта» в індуктивній естетиці І. Франка? Навряд чи. Цьому завадили принаймні три чинники: нечуття (цілком очевидно, що назвати цей факт незнанням не можна) І. Франком вихідних світоглядних положень опонента, захопленість боротьбою із сучасними собі виразно ідеалістичними течіями в естетиці й перенесення їх постулатів у вчення попередників, до певної міри популяризаторський виклад матеріалу, що виключає належну наукову аргументацію та контраргументацію.

Такий тривалий і деталізований відхід від безпосереднього предмета розмови продиктований не лише прагненням показати схожість естетичних поглядів двох мислителів – він дозволяє аргументовано перейти від «реального» часу і простору до художнього, точніше вловити відтінки оцінок і їхніх критеріїв, продуктованих І. Франком щодо мистецьких явищ. Можна, звісно, говорити про несистемність його світогляду або розсіянність його таланту³, але не можна заперечити наявності у лінві, що утримувала його творчість навколо певного центру,

¹ Кант І. Естетика. – С. 116.

² Франко І. Слово про критику. – Т. 30. – С. 215.

³ Грицик Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). – С. 206, 221.

міцного осердя – мови, у майстерності користування якою І. Франкові не відмовиш. «Робота літературна іде мені досить легко – не задля таланту, котрий зовсім не так великий, як більше задля вправи, задля того, що, пишучи від четвертої гімн[азійної] класи ненастанно, я вже вложився в те писання, як віл в ярмо. Форма мені не робить труднощі, от і ціла штука, – але творення само, композиція стоїть мене дуже дорого», – зізнавався він К. Попович¹.

Мова, за І. Франком, має єдиний змістовий потенціал, постачає однакові засоби для вираження думок і в науковому, і в художньому мовленні. Механізм наукової й художньої мовної сугестії – однаковий, різниця полягає лише в умінні автора коригувати її вплив на читача, добирати із готового «запасу абстракцій і абревіатур» ті, що найточніше передають не лише думку, а й почуття. Саме як наслідок боротьби з іманентно закладеною в мові метафориною постає «варварська в очах філолога» термінологія, саме через підкреслення цієї метафорики розквітає художня сугестія². Одним з виразних проявів метафоричності, є ситуація, – тут І. Франко наводить слова К. дю Преля, цілком з ним погоджуючись, – коли мова «для означення *відносин у просторі* уживає слів, що означають *відносини в часі*»³. Виокремлені українським дослідником слова чітко засвідчують його розуміння мови як найкращого засобу трансляції усіх змістів, зокрема й тих, що відображають базові, часові й просторові, відношення.

Та мова, за І. Франком, здатна не лише об'єднувати людей – невміння, небажання чути іншого (або, у Буберовому дусі – Іншого) веде лише до прикrostі. Передаючи власні враження від візиту П. Куліша до Львова на початку 1880-х рр., І. Франко пояснює: «А до того ж він приїздив до Галичини мов місіонер до краю ботокудів, не знаючи ні мови, ні звичаїв, ні настроїв місцевих. Тобто мову в буквальнім значенні він знав, але язик його ідей, поглядів і вірувань, спосіб його думання і міркування був так відмінний від того, до чого привикли галичани,

¹ Франко І. Лист до К. К. Попович, 27.03.1884. – Т. 48. – С. 406.

² Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 46, 47, 83, 108–109.

³ Там само. – С. 109.

що справді можна було твердити: ті люди розмовляють із Кулішем, але ані вони не розуміють його, ані він їх»¹. Тож мова, за І. Франком, – недостатня основа ведення діалогу або реалізації літературного таланту. Мова, подібно до часу і простору – апріорних форм мислення, – ґрунт, основа для створення картини світу, побудова якої неможлива без людського зусилля, без естетичної оцінки, без людської індивідуальності та суб'єктивності.

ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНІ КОНЦЕПТИ

Франкова наукова індивідуальність – у багатогранності, плюралізмі засад, серед яких виразно звучать «алюзії до тодішніх шкіл (естетична, психологічна, культурно-історична, формально-філологічна тощо), від яких Франко-митець і мислитель прагнув посутньо відрізнятися, але не відокремлюватися, не ворогуючи з ними»². Тож не дивно, що «мимоволі ідеалізм проривається з кожного рядка Франкових творів», хоча «на свідомому рівні І. Франкові більше імпонувало декларувати відданість позитивізму»³. І цю декларативність яскраво засвідчує уважний розгляд його філософських поглядів. Додатково в цій думці утверджує орієнтація дослідника на вивчення рецепції літературного твору, що увиразнилася в 1890-х рр., у період антипозитивістського зламу, однак звучала й дещо раніше.

Так, передаючи зміст п'єси О. Барвінського «Павло Полуботок», І. Франко зазначає: «Драма представляє – принаймні за інтенцією автора – один із останніх моментів боротьби самостійної України з царським деспотизмом і централізмом»⁴.

¹ Франко І. З останніх десятиліть ХІХ в. – Т. 41. – С. 479.

² Грам'як Р. Феноменологія естетики Івана Франка. – С. 272.

³ Голод Р. Позитивізм як світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка. – С. 276.

⁴ Франко І. [«Павло Полуботок» Осипа Барвінського]. – Т. 53. – С. 212.

Немовби побіжне зауваження про авторський задум виразно вказує, що дослідник припускав можливість відмінного, суб'єктивного трактування історичного сюжету п'єси автором, режисером, акторами, глядачами, рецензентами. Суб'єктивність, історична зумовленість можлива не лише в художньому, а й у науковому дискурсі – це зрозуміло із так самого побіжного зауваження І. Франка про специфіку аналізу цілої творчості письменника: «Розбір усіх творів і вірна (для даного часу) їх оцінка можлива тільки на підставі спеціальних розборів поодиноких творів»¹.

Виразніше думка І. Франка про суб'єктивну обмеженість наукових досліджень звучить у його роздумах про історію: «Історія ніколи не стане і не може стати повною, скінченою, такою, про котру можна би сказати: се будинок готовий, ні одної цеглинки в нім не хибує. Історія назавсідги остане великим уривком, в котрім тисячні хиби та прогалини мусить доповнювати власний розум, власна логіка і власне чуття історика. А як їх поповнить, се іменно залежить від того, під якими впливами розвилися його розум і чуття. Історія назавсідги останеться таким будинком, котрий кожде нове покоління в більшій або меншій часті перебудовує і пересипає відповідно до власних потреб, до власних поглядів»². Історичність мислення дослідника виявляється не лише в оцінці самого ходу історії, але й в оцінці розвитку науки. Тож недарма, усвідомлюючи часову мінливість історичного знання (як у сенсі вибіркості фактів, так і в сенсі їхньої достовірності³), І. Франко намагається знайти опору для правдивості історич-

¹ Франко І. Відповідь критикові «Перебенді». – Т. 27. – С. 311.

² Франко І. Мислі о еволюції в людській історії. – Т. 45. – С. 77.

³ «Кожде людське оповідання про факт людського життя, а особливо про подію, доконану більшою масою людей, містить, крім фактичної основи, домішку фантазії, і ніяке людське оповідання, хоч би найточніше і найтверезіше, не може передати ані одного <ак> зв<аного> історичного факту у всій повноті його звичайно незліченних деталей та його звичайно укритих у глибинах людських душ та невлених для ніяких спостережень різномірних обставинах. Отим-то кожда проба історіографії являється або більше-менше поетичною конструкцією події на основі більш або менше критично провірених (через порівняння деталей) доступних авторові свідощів, причім у талановитого автора випукло виступають визначні історичні діячі на тлі їх оточення, або більш або менше вірним представленням суспільно-політичних відносин». – Франко І. Хмельниччина (думи, пісні та вірші). – Т. 43. – С. 14.

ного дослідження в методі. Лише правильний його вибір може компенсувати суб'єктивність науковця, наблизити його до неупередженого зображення подій, до розкриття їхніх закономірностей і справжніх причин.

«Історичний метод усього менше дозволяє різати діяльність і думки чоловіка на якісь різко відділені періоди, хоча б в житті того чоловіка й були не знати які різкі перевороти. Метод той вимагає поперед усього докладного вияснення вихідної точки і вдержання тої нитки, котра в'язала думки і діла історичного лиця в однім періоді з другим, а даліше вимагає не менше докладного пояснення нових впливів і товчків і тих змін, які звільна доконувалися серед них в даному історичному характері»¹, – ці засади пронизують праці І. Франка, де він ставив питання про історію літератури, її завдання та методи². З цих же засад виходив дослідник, піддаючи критиці підходи до періодизації, застосовані О. Огоновським³ та П. Житецьким⁴, та виробляючи власний: «Які факти зазвичай є підставою для висновку про новий період в історії літератури? Очевидно, що насамперед – факти літературні і цивілізаційні, а великі політичні події лише остільки, оскільки вони впливають на їх створення чи занепад»⁵.

Отже, і в теоретичних засновках історії літератури І. Франко спирається на розуміння суспільного, мистецького розвитку як неперервного, тяглого процесу, дослідження якого мусить

¹ Франко І. [Вступ до докторської дисертації «Політична поезія Шевченка 1844–47 рр.». – Т. 27. – С. 247–248.

² Наприклад, «Візантійська література», «Фольклорні праці д-ра Ченька Зібрта», «Етнологія та історія літератури», уміщені в т. 29.

³ «Біографічно-бібліографічний метод, затіснений націоналістичними рамками, зовсім не вистачає на те, щоби показати розвій якоїсь науки у певного народу, а ще такої науки, як етнографія». – Франко І. Професор Омелян Огоновський. – Т. 43. – С. 377.

⁴ «Ділячи українсько-руське письменство XVIII в. на дві категорії: пам'ятки, писані “церковно-малоруською” і “книжно-малоруською” мовою, він роздвільяється насамперед одні, потім другі. Се, може, й мало би деяку рацію, коли б автор вияснив, чи справді був який антагонізм між писателями одної і другої категорії і які були причини того антагонізму; тоді ми мали би ясно зазначені окремі течії чи літературні школи, і окреме роздвілення кожної з них кинуло би світло не тільки на саму літературу, групуючи її пам'ятки відповідно до їх духовної приналежності, але також на духовне або громадське життя суспільності, що виплодило ті контрасти». – Франко І. П. Житецький. «Енеїда» И. П. Котляревского и древнейший список ее. – Т. 33. – С. 32.

⁵ Франко І. Характеристика української літератури XVI–XVIII століть. – Т. 53. – С. 335.

підпорядковуватися причинно-наслідковим зв'язкам, що його формують¹. У ході розвитку літератури роль особистості письменника, як уважає І. Франко, мінялася. Характерною ознакою ранніх етапів є «панування традиційності, шаблону літературного і імперсональності творів літературних. Імперсональність розумію не в значенні анонімності; навіть підписані твори тодішньої літератури мають, звичайно, так мало індивідуальної закраски своїх авторів, укладані були завсіди після певних даних і усвячених традицією взірців»². Сучасна ж «поезія – то індивідуалізування *ідеалу*», а «індивідуалізувати – значить з ідеї, з мислі ділати індивідуум, ділати єдиничу, обдарену тілом, доступну фізическому осязанію»³. Уже в цій ранній (1876 р.) науковій студії І. Франко бачить недостатність такої спатіальної моделі, її односторонність. Повне осмислення й аргументування прийде пізніше, коли дослідник зможе виразно назвати виключне заглиблення у власне «Я», «постійне копірвання у власній душі» хворобливим станом⁴, а спатіальна модель стосунків поета і натовпу доповниться зворотним вектором: «Поезія є тут *функцією суспільною* утилітарною в високім значенні того слова, просвітительською умів і серць тої самої *товпи*, котра тепер стала *братами* поета! В тому двоякому напрямі – автономії особи і її позитивності – розвивались і розвиваються чимраз дальше погляди людські від кінця XVIII віку і донині»⁵. У підсумковому гаслі двовекторного мислення І. Франка «Якнайширше розвинутий індивідуалізм і якнайтісніша єдність одиниць – такі два головні лозунги нашого часу»⁶ виразно звучать і Гегелева діалектика, і Кантовий синтез Різноманітного.

¹ Див. також: Луцишин О. Категорія «літературний розвиток» у науковому трактуванні Івана Франка. – 140 с.

² Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви]. – Т. 41. – С. 40.

³ Франко І. Поезія і її становисько в наших временах. Студіум естетичне. – Т. 26. – С. 394–395.

⁴ Франко І. З галузі науки і літератури. – Т. 28. – С. 164–165.

⁵ Франко І. Передне слово [До видання: Шевченко Т. Г. «Перебендя»... Львів, 1889]. – Т. 27. – С. 289.

⁶ Франко І. З галузі науки і літератури. – Т. 28. – С. 145.

Саме діалектичний синтез одиниць, виразних індивідуальностей слід убачати у Франковій «єдності», адже недарма письменницьку, як і людську взагалі індивідуальність він називає найвищою цінністю¹. При цьому кожен письменник має переживати власну протиставленість як у реальному світі, так і в художньому: «Писатель мусить знати чимало загальних і теоретичних наук, як психологію, економіку суспільну, політику і т. ін., без котрих він не зуміє поставити себе на належнім становищі супроти персонажів свого твору, не зуміє відповідно зрозуміти й показати нам їх вчинки, не зуміє дати нам твору справді широкого і тривкого»². По-іншому, письменник має чітко визначитися в координатах своїх персонажів, визначитися щонайменше географічно й історично, просторово й часово. Між тим письменник мусить також дбати про художність і не чинити за прикладом автора роману «Do światła» В. Рапацького, який «замість того, щоб намалювати нам вичерпні образи людських характерів, часу і країни», «занадто часто переходить до тону історика»³.

При цьому вузька локалізованість зображеного – атрибут обов'язковий, іманентна якість творчості, здолати яку – і значить виявити справжню письменницьку майстерність: «Всі великі поети, хоч виводять перед нами незвичайних людей, оповідають незвичайні факти, то все-таки дають знаменитий матеріал до характеристики того народу, серед котрого живуть, і того часу, в котрім і для котрого працюють. Адже ж чуття, змагання, хід думок, обсяг виображень їх поетичних персонажів *мусять* обертатися в рамках чуття, змагань, думок і виображень того народу і того часу, в котрім живуть автори, *не можуть* вискакувати поза ті рамки»⁴. Вузькість рамок художньої творчості має й інший прояв: «Кожний сильний і

¹ Франко І. Михайло П. Старицький. – Т. 33. – С. 276.

² Франко І. Наше літературне життя в 1892 році. – Т. 29. – С. 9.

³ Франко І. «Do światła». – Т. 27. – С. 183.

⁴ Франко І. «Наймичка» Т. Шевченка. Виклад габілітаційний, виголошений у Львівському університеті 18 лютого 1895. – Т. 29. – С. 466. – Ця ж думка звучить і в ранньому рефераті дослідника: «Кожний видатний письменник, торкаючись будь-яких, навіть найвіддаленіших, тем, відображає у своїй творчості сучасну йому епоху, своїх сучасників, їх установи, звичаї, спосіб життя, і тим докладніше, чим більше він обладнаний». – Франко І. Лукіан і його епоха. – Т. 45. – С. 7.

індивідуальний талант – односторонній, любить обмежати себе, почуваючим границі своєї здібності, але рівночасно, концентруючи свої сили на тіснішій терені, силкується виповнити його своєю творчістю»¹. Однак літературний твір – складне багатofакторне явище, і його геоісторична, часопросторова локалізація не обмежується змістово-ідейним рівнем, а реалізується найрізноманітнішими засобами.

Це може бути «не слуховий, хоч первісно на підставі слуху вкріплений в душі образ – *часу*, пори, коли відбувається подія балади»², як у «Причинний» Т. Шевченка. Або етнографічні деталі, що вказують на національність автора, як у випадку зіставлення «Марусі» Л. Боровиковського та «Світлани» В. Жуковського³. Або ж фактологічні подробиці в історичних фольклорних піснях, герої яких зазвичай неісторичні особи або ж уписуються в неісторичні події, що тим не менше не заважає науковцеві визначати більш менш точно час їхнього виникнення⁴. Крім того «історія поетичних форм, будови вірша, ритму, риму та мелодії показує нам, що все се появи зовсім не відвічні, не природжені чоловікові, але витворені цивілізацією, перенесені в певний час і серед певних обставин від народу до народу, а спеціально до нас занесені досить пізно»⁵, і тому вони цілком піддаються історичному й географічному визначенню. Тож не дарма І. Франко радить: «При дослідженнях історії літератури, зокрема давньої, слід звертати увагу пильнішу, ніж досі, на провінційне походження письменників, на характерні риси місцевого побуту, клімату, становища, діалекту, що вносяться цим письменником до загальної скарбниці письменства»⁶.

Така уважність до дрібниць – ознака послідовно історичного мислення, і вона має своє логічне продовження в трансляційних студіях І. Франка. Так, він визнає: «Щодо мого пере-

¹ Франко І. Малюнки Івана Труша. – Т. 32. – С. 27–28.

² Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 87.

³ Франко І. Дещо про «Марусю» Л. Боровиковського та її основу. – Т. 33. – С. 403–416.

⁴ Франко І. Іван і Мар'яна. – Т. 42. – С. 77.

⁵ Франко І. Козак Плахта. Українська народна пісня, друкована в польській брошурі з р. 1625. – Т. 43. – С. 248–249.

⁶ Франко І. Взаємини польської та української літератур. – Т. 53. – С. 467.

кладу "Короля Едіпа", то <...> весь секрет "браку стародавнього кольору" <...> полягає в тому, що я *повністю, від першого до останнього рядка змінив метрику* оригіналу, вживаючи не лише в хорах розміри, більш властиві духові руської мови, ніж грецької, але також у монологів і діалогів замість грецького триметра – новітнього драматичного вірша – п'ятистопний ямб»¹. У передмові до перекладів п'єс В. Шекспіра, здійснених П. Кулішем, неодноразово наголошує на максимально можливому дотриманні віршових структур, що дозволяє найбільш повно не лише зберегти задум авторської сутесті², а й адекватно передати історичні й національні особливості твору. І. Франко зокрема дорікає М. Старицькому, який у перекладі «Гамлета» «змінив розмір віршовий у цілій драмі і замість англійського драматичного blankverse (п'ятистопного ямба), завів розмір сербської юнацької пісні» і навіть проводить зіставлення кількості рядків в оригіналі та двох перекладах³. Ведучи мову про «Приборкану гоструху», редактор-видавець висловлює побажання-пораду, «щоби перекладач докладніше держався оригіналу там, де в ньому є римовані місця, бо більше або менше число таких місць має деяке значення при досліді над часом написання твору»⁴. Так само вибір віршового розміру І. Франко покладає критерієм оцінки спроб Ю. Федьковича переспівати «Слово про Ігорів похід»: гекзаметр явно не відображає історичний дух твору, а «дух і тон українських жіночих голосінь» гарно передають зміст плачу Ярославни⁵.

У питанні мовної локалізації важливим, крім історичного й географічного, є вимірник суспільний, недарма І. Франко кон-

¹ Франко І. Відгуки грецької і латинської літератури в українському письменстві. – Т. 30. – С. 252.

² «Може би перекладачеві Шекспіра треба бистріших та звинніших рухів, більше різномірного ритму». – Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський]. – Т. 32. – С. 169. «Переклад Куліша <...> се перша талановита проба перекладу сеї трагедії на нашу мову; та треба признати, що до тої сили і різномірності тонів, якою визначається англійський оригінал, їй ще дуже і дуже далеко». – Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Макбет]. – Т. 32. – С. 192.

³ Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський]. – Т. 32. – С. 168, 170.

⁴ Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Приборкана гоструха]. – Т. 32. – С. 179.

⁵ Франко І. Перше повне видання творів Федьковича. – Т. 33. – С. 125.

статував: «Стикаючися з селянином, наш інтелігент аж надто часто приходить у таке положення, що мусить відчутти глибоку різницю між тим способом ведення розмови, до якого привчила його школа та важкий новочасний розвій громадського і економічного життя, і тим способом, якого держиться мужик»¹, – а через поглиблений аналіз питання висновував, що епічний тон «селянської» розмови природніший, ніж виразно діалогічний «інтелігентської». Цікаво, що ведучи мову про особливості Франкового селянського самоідентифікування, Я. Грицак наводить факти специфічного сприйняття селянами художніх творів, зокрема топонімів², – власне, проблема не просто існувала, а суттєво загрожувала національній цілості.

Діалогічністю, на думку Т. Космеда, позначена більша частина наукової спадщини І. Франка: автор «веде діалог з науковцями», залучає читача або слухача до спільного мислення, активно застосовуючи відповідні мовні засоби, веде розмову «зі своїм другим „я“, яке є прозорливим, передбачливим, глибоко обізнаним з тими питаннями, що розглядаються»³. І хоча такий підсумок зроблений з недосить широкого матеріалу, він вигідно підтверджує думку І. Франка про загальну схильність «інтелігентського» мислення до діалогу.

У розмаїтті засобів, що зберігають географічну й історичну локалізацію самого твору і його сюжету, є елементи свідомі й несвідомі. Справжній автор, за І. Франком, мусить знайти гармонію між локальним і вічним, наприклад майстерність Т. Шевченка, проявлена в «Наймичці», – у тому, що «те місцеве і часове, котре ми назвали шкаралущею, в ній зведене до мінімуму», тобто «се й є великий тріумф штуки – в партикулярному, частковому, случайному показувати загальне, вічне і безсмертне»⁴.

Наявність загального, вічного, безсмертного у світовій літературі, задекларована німецьким романтизмом у понятті

¹ Франко І. *Bel parlar gentile*. – Т. 37. – С. 8.

² Див.: Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні : Франко та його спільнота (1856–1886). – С. 265–268.

³ Космеда Т. Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри. – С. 209, 210.

⁴ Франко І. «Наймичка» Т. Шевченка. Виклад габілітаційний, виголошений у Львівському університеті 18 лютого 1895. – Т. 29. – С. 467.

die Weltliteratur, отримала практичне й теоретичне обґрунтування в компаративістичних студіях кінця XIX століття. І. Франко прийшов до історичної поетики «природним шляхом», як це відбулося з європейським літературознавством у цілому, – через етнографію, а багата лектура дозволила йому доволі швидко перекоонатися, що «протягом сторіч виробилася та скарбниця понять, уявлень і форм, значною мірою спільна для всіх народів нашої раси, в сфері якої обертається кожний народний поет і з якої найбільші поети-художники всіх часів і народів видобували метал, що, перетоплений в їхніх геніальних умах, робився шедевром людського духу»¹. За десять років для пояснення цього метафоричного ще поняття, що у XX столітті отримуватиме назви семіосфери, культурного простору, ноосфери, І. Франко звернеться до просторової образності: «Кожний чільний сучасний писатель – чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандинавець, – являється неначе дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввісати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональний атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань»². Помітно, що дослідник обмежує інтернаціональну атмосферу кордонами європейської цивілізації, та це, очевидно, не лише данина культурно-історичній школі І. Тена, адже в кінці XIX століття літературні здобутки інших рас складали переважно рукописні та фольклорні матеріали, принаймні наукова їх рецесія відбувалася крізь європейську призму, урешті це і є die Weltliteratur у Гетевому розумінні³.

¹ Франко І. Як виникають народні пісні. – Т. 27. – С. 64.

² Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах. – Т. 31. – С. 34. До цього «просторового» образу І. Франко звертався і раніше: «Кожда доба історична – се дерево. Корінням воно стоїть глибоко в минувших часах, а його крайні парості врастають також далеко в будуще» – Франко І. Мислі о еволюції в людській історії. – Т. 45. – С. 134.

³ Про спорідненість поглядів І. Франка з ідеєю Weltliteratur див.: Бельй О. Ідея «мировий літератури» в інтерпретації І. Франко и проблема художественной традиции. – С. 149–150; Гольберг М. Иван Франко і українсько-сербські культурні зв'язки. – С. 6–7.

Намагаючись пояснити її природу молодій поетці, І. Франко говорить: «Зважте тільки на те, що всі предмети, які тільки ми можемо обробляти в поезії, були вже оброблювані далеко більшими від нас майстрами: не познакомившись з тим, що вони робили і як робили, ми будемо мимоволі повторяти в невдалий спосіб те, що вони говорили далеко краще, і ніколи не поступимо наперед»¹. Хоча з часом мислитель осмислює причину появи того самого загального, вічного, безсмертного, власне сюжетів і мотивів як предмета студій з історичної поетики, по-іншому: «Число ситуацій і пригод людського життя, що бувають темою повістей, не таке велике, щоб при новочасній величезній продукції на літературнім полі не можна було знайти для кожної повісті не одну, а сто аналогій у давніших творах»².

Багата лектура, ґрунтовна обізнаність з українським, загалом слов'янським фольклором, давньою літературою дозволила І. Франкові закласти належні основи вітчизняного порівняльного літературознавства. Добре розуміючи механізм міжкультурного запозичення³, він активно використовував власний метод у дослідженні як фольклорних, так і літературних творів. Вироблення особливого методу віднаходження й аналізу мотивів, які складають конкретний твір, відбувалося через критичну оцінку досвіду О. Потебні, О. Веселовського, Г. Бігеляйзена⁴. Останньому І. Франко вказував на неприпустимість дослідження тільки явищ однакових або схожих при повному ігноруванні винятків, відмінних явищ.

Особливу увагу при вибудовуванні власного порівняльного методу І. Франко надає загальним місцям, погоджуючись з О. Веселовським⁵, що в історичній поетиці висновки не можна опирати на «порівнянні дрібненьких вириwkів тексту, і то переважно не епічного, але теологічного характеру, отже, уступів, що були в легендовій та теологічній літературі loci communes,

¹ Франко І. Лист до Уляни Кравченко, 14.11.1883. – Т. 48. – С. 369.

² Франко І. [Зауваження до кореспонденції «Плагіат (?) Сенкевича»]. – Т. 33. – С. 82.

³ Франко І. Ще «жидівська війна». – Т. 53. – С. 407–408.

⁴ Напр.: Франко І. Нові праці про Україну. – Т. 27. – С. 187–195; Франко І. Дві школи в фольклористиці. – Т. 29. – С. 416–425.

⁵ Франко І. [«Киевская старина»]. – Т. 27. – С. 12.

а то навіть на виловлюванні в текстах однакових «улюблених» слів»¹. Ці роздуми підтверджують чітке розрізнення дослідником смислових хронотопних субцентрів «загальне місце» і «мотив» (відповідно до викладеного в попередньому розділі розуміння їх), спричинене їхньою відмінною природою.

Проведені І. Франком спостереження з українського фольклору дозволили йому зробити висновок про неоднакові потенційні можливості окремих фольклорних жанрів у запозиченні сторонніх мотивів. Так, історична «пісня стоїть далеко ближче до фактичної основи, передає факт вірніше (хоч не завжди документально вірно) і в правдивім освітленні, не підкрашуючи, не ідеалізуючи його, коли тимчасом оповідання швидко всисають в себе різні вандруючі легендові, а то й міфічні мотиви і вказують нам дану історичну особу в зовсім неісторичнім і невірнім світлі, розмірі і оточенні»². Ця думка деталізується й набуває системного обґрунтування у вступі до праці «Галицькі народні казки...», де І. Франко використовує для поділу фольклорного матеріалу систему прозових літературних жанрів, даючи їм коротку характеристику, – казка (суміш реального з вигадкою), легенда (запозичення), новела (побутове запозичення), фацеція (мандрівний анекдот), оповідання мітичні (середньовічні «варварсько-християнсько-сектярські»), оповідання про особи, події та місцевості історичні (саги), байки звірячі, притчі і апологі³.

Не менш докладно І. Франко вивчав і літературні твори, як власним порівняльним методом, так і звертаючи увагу на особливості часопросторових локалізацій та структур у них, хоч і не виробивши цілої системної методики. Елементарне розрізнення дослідного матеріалу він здійснює за Ф. Шіллером, виокремлюючи наївну та рефлексійну (сентиментальну) поезію: перша «держиться речей конкретних, не силується проникнути в глибину явищ», натомість, «обнімаючи широкі простори часу і місця, поет рефлексійний мусить часто послуговуватись абстрактами або й словами, далекими від конкрет-

¹ Франко І. Святий Климент у Корсуні. – Т. 34. – С. 222.

² Франко І. Опришок Семен Хотюк. – Т. 46. – Кн. 2. – С. 151.

³ Франко І. Галицькі народні казки... – Т. 53. – С. 490–492.

ного змісту»¹. Таким чином, часова й просторова локалізація лежать в основі обох видів поезії, але рефлексійна, заснована на аналізі, результативно містить думки, позбавлені геоісторичної конкретики. Згідно з цими установками І. Франко дає оцінку творчості Ю. Залеського та Ю. Федьковича. Заглибившись у надзвичайне галюцинуюче фантазування і «виключаючи пильно з української традиції все, що нагадувало таку власновільну, самостійну, протестуючу Україну, Залеський *мусив* дійти до витворення України фікційної, мальованої»², до географічної ілюзії, позначивши її неологізмом: «В тій “rozstrzeni” (слово, самим Залеським уковане замість “przestrzeni” – простору, котрий, мабуть, видавався для нього чимось надто ще реальним, грубим, обмеженим!) розливаються всі його основні поняття в хиткі абстракції»³. Натомість «Федькович більше, ніж усякий інший з наших писателів, поет одного закутка – розкішного та принадного, але все-таки тісного. В тім своїм закутку він вповні у себе дома, але де лише сягне поза його границі, де діткнеться сюжетів ширших, загальнолюдських, історичних та загальнонародних, впадає в манеру, в наслідування, тратить те почуття естетичної і поетичної правди, без котрого нема й поезії»⁴. Упевненість І. Франка у такому поділі поезії дозволила йому майже через чверть століття сказати про своїх «Каменярів»: «В поемці, як і слід у алегорії, не означено ані часу, ані місця, але цілу акцію представлено як сонне видіння»⁵.

Хоч і опосередковано, але І. Франко говорить про зв'язок жанру твору з його часопросторовою організацією. Наприклад, оцінка «апокрифічних» поем І. Федорченка супроводжується роздумом: «В таких творах, коли вже хто береться писати їх, треба як не як, а заховати колорит місця і часу, дивись хоч би поеми Шевченка, де солідне історичне підготування автора в значній часті замінюється його артистичною

¹ Франко І. Наші коляди. – Т. 28. – С. 23.

² Франко І. Юзеф Богдан Залеський. – Т. 27. – С. 32.

³ Там само. – С. 29.

⁴ Франко І. Осип-Юрій Федькович. – Т. 27. – С. 37.

⁵ Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання. – Т. 39. – С. 12.

інтуїцією та огнем запалу»¹. Крім того, в епосі жанрово й сюжетно важливим є каркас, певний хронотопний конструкт, який визначатиме порядок викладу подій. У вступній статті до власного перекладу старогерейської «Пісні Дебори» І. Франко висловлює думку, що укладач-редактор найдавнішої з біблійних «Книги Суддів», «зібравши заховані до його часу різно-рідні пам'ятки старої народної традиції, зложив їх у одну цілість на самовільно скомпонованій хронологічній канві і підігнав події, оповідані в розрізнених епізодах із тої бездержавної доби ізраїльського народу, під релігійно-моралізаторську схему»². Більш художній, власне літературний підхід І. Франко вбачає в компонованні сюжету епічного твору за зразком опису подорожі: «Для високоосвічених письменників, філософів та політиків се були рами, в які вони могли вміщувати свої ідеальні конструкції кращих держав і суспільностей. Таким робом, обік опису подорожі з фантастичними пригодами і диковинами, розвивається т. зв. суспільно-політична утопія, себто опис якогось далекого, фантастичного краю з ідеальним громадським і державним устроєм. Почин до компоновання таких утопій дав іще Платон»³. Композиція роману-подорожі є досить вільною та важко піддається жанровому визначенню, тому й уходить частково до виразного тематичного таксону «утопія».

Інша справа грецький, або софістичний роман, заснований на авантюрному сюжеті. Вираженість жанрових ознак творів у поєднанні з особливостями їхніх часових і просторових параметрів дозволили І. Франкові розглядати їх комплексно в розлогій праці «Святий Климент в Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди». Сюжет усіх з початку II ст. творів нескладний – «любов двох молодих людей, що у обох вибухає раптово, при першій стрічі; їх сходини, несподівані перешкоди, розлука, дивні пригоди в часі подорожей і в кінці щаслива злука» – і однаковий «без огляду на те, чи вони

¹ Франко І. Ів. Федорченко. Іродіада. Богоблудниця. – Т. 37. – С. 212.

² Франко І. Пісня Дебори. – Т. 52. – С. 341.

³ Франко І. Студії на полі карпаторуського письменства XVII–XVIII ст. – Т. 32. – С. 375.

виступають у вавілонським, родійським, тазійським, ефеським, ефіопським чи яким іншим одязі». Так само однаковими, а отже, безликими є й географічні умови повістей – «нічого, що відповідало би дійсним відносинам, дійсній топографії та історії тих місцевостей, у них нема; всюди ті самі конвенціональні шаблони – міста з управителями, ласими на жіночу красу, гробовища з грабівниками гробів, море з бурями й морськими розбійниками і т. ін.»¹

Показово, що М. Бахтін, розглядаючи ці ж романи через 35 років, дійшов схожих висновків, однак зосередив увагу на структурі авантюрного часу в них, зокрема на художніх функціях раптової події, хронотопу випадку, підпорядкувавши цій концепції весь розгляд і виклад. І. Франко, хоч також вивчав систему мотивів, які сформували софістичний роман, через інші завдання дослідження помітив те, що випало з поля зору російського дослідника: «Коли в оповіданні Антонія Діогена місцем подій являється, можна сказати, вся земля, звісна й незвісна, а навіть і сусідні з землею планети, то вже в оповіданні Ямблїха терен звужується, хоч також подія відбувається в сторонах далеких і загалові дуже мало звісних. Ксенофонт Ефеський переносить подію до свого родинного міста, до ближчих і дальших островів, Фенікії, Малої Азії, Єгипту, Сіцилії та долішньої Італії, значить, обіймає місцевості найбільше цивілізовані і найбільше звісні тодішнім людям. Так само він не силкується переносити оповідані події в якісь казочно далекі часи, але малює, скільки вміє, сучасні відносини, сучасних людей з їх звичаями та віруваннями. <...> І тут за його слідами йдуть Псевдоклиментини. Місце подій ще більше стіснено, бо хоча вихідним місцем являється нібито Рим, то проте в оповіданні він зовсім тоне в мряці й щезає, а повість розіграється вся на східнім березі Середземного моря, на невеличкім шматку землі між Александрією, Сидоном і Антіохією»². Відмінність у підходах двох науковців визначена ще й аксіологічними установами. Для І. Франка мова про геоісторичні параметри твору,

¹ Франко І. Святий Климент у Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди. – Т. 34. – С. 70–71.

² Там само. – С. 78–79.

відірвана від його естетичної та суспільної оцінки, неможлива – саме тому він і звертає увагу на згортання масштабів софістичного роману в усіх вимірах; М. Бахтін же розглядає хронотопний аналіз як такий, що передує вивченню смислів, а отже, скоріше структурний, безоцінний. Іншими словами, І. Франко намагається відповісти «чому?», а М. Бахтін – «як?»

От що спонукає І. Франка прораховувати, реконструювати сюжетний час, указуючи авторам на їхні промахи (оповідання Гайоти – Г.-Я. Рогозінської¹, А. Шабленка²), простежувати географічні недоладності (поема Б. Дідицького³), констатувати, що в Семена Залізняка «брак докладно означеної місцевості відбирає й його оповіданням той ясний локальний колорит», через що його персонажі наділені «невдалою мішаниною бердичівського способу мислення з паризьким», адже «ані села, ані жодного поблизького міста не названо в повісті. Так само не подано, в яким часі діються оповідані факти; хіба з того, що селяни не роблять панщини, можна догадуватися, що річ діється по 1861 році»⁴. В останньому випадку І. Франко чітко ставить естетичну вартість твору в залежність від вираженості в ньому історичної та географічної локалізації.

Подібні висновки робить дослідник, зіставляючи повість і поему Т. Шевченка «Наймичка». Виходячи з хибного датування творів, І. Франко вважав, що поема є віршовою авторською переробкою російськомовної повісті, а «поет, переробляючи повість на поему, повикидав усі описи місцевості», і хоча «зробив се для того, щоби концентрувати нашу увагу на особі молодиці», «ся концентрація не вийшла на користь поеми, бо не дозволила поетові всесторонньо схарактеризувати власне сю головну фігуру»⁵. Унаслідок такої «переробки» (сучасні дослідники датують поему 1845 р., а повість 1852 р.) у поемі увиразнився «цілковитий брак локального колориту»⁶, який і позначився на сприйманні образу героїні.

¹ Франко І. Гайота. «Новели». – Т. 27. – С. 126.

² Франко І. Огляд української літератури 1906 р. – Т. 54. – С. 707.

³ Франко І. Стара Русь. – Т. 37. – С. 89.

⁴ Франко І. Французькі повісті Семена Залізняка. – Т. 34. – С. 396–397, 399.

⁵ Франко І. «Наймичка» Т. Шевченка. – Т. 29. – С. 452.

⁶ Там само. – С. 449.

Абстрагуючись від помилки І. Франка в датуванні (урешті, «історія ніколи не стане і не може стати повною...»), слід відзначити два важливі моменти: зв'язок художньої вартості твору з його часовими і просторовими параметрами та вплив цих параметрів на рецепцію. Не говорячи про це, мислитель, однак, підштовхує до думки, що історичні та географічні маркери, хронотопи, повинні бути впізнані читачем, адже тільки так може бути створене підґрунтя для його діалогу з автором. Будучи актуальним у ліриці й епосі, це питання має, очевидно, загостритися в драмі, де автор максимально позбавлений права вираження власної думки.

ХРОНОТОПКА У ФРАНКОВІЙ ТЕОРІЇ ДРАМИ

Визнаючи рівнобіжність «розвоєвих рядів» драми, епосу й лірики та несинхронність сплесків у них, І. Франко наголошував, що усі три роди постали з єдиної «лірично-епічно-драматичної імпровізації»¹, а думка, «буцімто вначалі була пісня, потім епос, а потім драма», – «теза бульварна, добра для дітей, але наукою давно закинена». Кожна національна література, кожен період має свою логіку розвитку, тому «підтягати се все під якусь одну схему не можна»². Більше того – відмінності розвитку спостерігаються навіть на жанровому рівні, адже, наприклад, ляльковий театр, за І. Франком, виник у салонах і будуарах знатних дам, які «більше ніж хто інший мусили споконвіку почувати потребу – бачити хоч у ляльковій грі образ того широкого світу, замкненого для них», натомість «живий» театр постав із культового дійства й «заховав той свій всенародний і релігійний характер», а їхнє злиття відбулося лише значно пізніше³.

¹ Франко І. Як виникають народні пісні. – Т. 27. – С. 62.

² Франко І. Лист до С. О. Єфремова, 19.02.1905. – Т. 50. – С. 263.

³ Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. – Т. 36. – С. 175.

Виражаючи неприйняття шкільних, схоластичних визначень основних літературознавчих термінів, І. Франко тим не менш удавався – хоч слід визнати, дуже рідко – до їх відтворення або й створення, адже це все ж таки був необхідний науковий інструментарій. Зокрема в широкому тлумаченні під драмою як родом він розуміє «певну історію, не тільки висказану словами, але також виражену дієм»¹, однак при нагоді уточнюючи вторинні родові ознаки. Авторське визначення жанру твору «Оскар і Ванда» наштотувало науковця на оцінку та роздум: «Очевидно, сам автор відчував, що це не драма, називаючи свою річ “драматичною картиною”, – тут немає ані сліду будь-якої драматичної акції, ані сліду розвитку образу, чи хоч би зображення людських характерів.

Ця річ не є також епічним оповіданням (навіть у драматизованій формі), бо зовнішні факти відіграють у книжці дуже малу роль»², – цікавий з двох моментів. По-перше, у ньому виразно вловлюється Гегелева думка про відмінність співвідношення, взаємодії зовнішнього та внутрішнього світу в епосі, ліриці та драмі³, хоч І. Франко і декларував своє непогодження з естетичними поглядами німецького філософа. По-друге, виразно звучить розрізнення І. Франком драматичного змісту й драматичної форми⁴ та припущення ним відтворення епічного змісту (родова ознака) у діалогічній спосіб (видова).

Останній момент увиразнюється наголошенням науковця на відмінностях епосу й драми. Зіставляючи зміст драматичної реалізації («Слово о буреню пекла») апокрифічного сюжету та її епічної переробки («Пасхальна вірша» з Ізюмського повіту), І. Франко припускає, що «незвичність подання Ада, як живої особи, а не як місця покарань, і була причиною, чому укладач вірші випустив цей епізод. Автор драми міг ризикнути такою річчю, оскільки сценічне мистецтво давало йому можливість подати її пластично очам глядачів, але автор вірші, звертаю-

¹ Франко І. Южноруський театр XVI–XVIII віку. – Т. 29. – С. 295.

² Франко І. Z teki Anhellego. Oskar i Wanda. – Т. 27. – С. 172.

³ Гегель Г. Естетика : в 4 т. – Т. 3. – С. 540, 546.

⁴ У рамках викладеного в попередньому розділі – «драматургічної форми», однак тут збережено термінологію І. Франка.

чись лише до слуху, без допомоги зору, мусить був обертатися в колі звичних публіці понять, інакше ризикував бути темним і незрозумілим»¹. Говорячи в цій праці про зір і слух реципієнта, дослідник розуміє їх як безпосереднє джерело художньої інформації й тому близький у своєму трактуванні до Г. Лессінга, хоч за два роки подасть більш багатогранне їх потрактування.

Персоналізація, індивідуалізація – виразні вторинні ознаки драми як роду, цілковито ґрунтовані на характерах дійових осіб. На відміну від автора-драматика, «поет, як сонце, освітлює всіх їх однаково ярко, характеризує вірно і не турбується про те, чи і хто має бути героєм його драми. Він не пише драму, він малює життя, і то таке життя не плодить героїв, – значить йому і нівідки взяти їх. В інших літературах се не новина. Всім писателям, котрі з бажанням правди і вірного малюнка бралися малювати зверхне і духове життя мас, робітників чи селян, приходилося плодити твори без індивідуального героя». Таким письменникам, передусім епікам, І. Франко протиставляє зрілого Г. Гауптмана з його «Ткачами», що «доконав тут великої штуки, змалювавши се масове дійство в драмі, розібравши масову катастрофу на велике множество одиниць, з котрих кожда змальована по-майстерськи»². Тут виразно звучить вимога до драматичного автора осмислювати зображувану картину просторово, диференційно.

Уже при характеристиці ранньої творчості Г. Гауптмана І. Франко вважає, що в уцілілих уривках його «лірико-епічної» поеми «Promethidenlos» («Доля Прометеевого потомка») <...> видно не епіка, а радше budouщого драматика»³, творчий потенціал якого проявиться пізніше. Різниця між формою і змістом, між видом і родом, їхніми ознаками для І. Франка очевидна й обґрунтована – не дарма він дає характеристику творові Я. Врхліцького «Бар-Кохба» – се епопея в дванадцяти піснях, але кожна пісня має форму малої драми або радше одного акту

¹ Франко І. Южнорусская пасхальная драма. – Т. 30. – С. 285–286. Далі (с. 294) І. Франко з'ясовує, що автор п'єси персоніфікує Ада за зразком апокрифічного оповідання.

² Франко І. Гергарт Гауптман, його життя і твори. – Т. 31. – С. 149.

³ Там само. – С. 141–142.

драми. Епічна композиція з драматичною формою епізодів – отсе дійсна новість»¹, що подвигнула українця взятися до перекладу двох частин цього твору, однозначне жанрове визначення – поема чи драма (п'єса) – якому дібрати так і не вдалося².

Послідовно І. Франко розрізняє й види літератури, причому – принаймні двічі – розглядає їх у тріаді «поезія, проза, драматургія». Про це свідчить зауваження, що твір-діалог (як жанр), умовно названий «Банкет духовний», «складається з трьох частин: віршового прологу, розмови та віршового ж епілогу»³. Помітно, дослідник підкреслює драматургічність діалогу (у ньому наявні поіменування), а не його прозову форму проти віршової у вступі й кінцівці. Подібно І. Франко говорить і про легенду про Теофіла, що «знайшла собі велику популярність, бувала багато разів перероблювана прозою, віршами і в драматичних виставах»⁴. Звісно, у цьому зауваженні можна вбачати протиставлення літератури (поезії та прози) і театру, проте, зважаючи на історично мотивовану підпорядкованість драматургії сцені, варто все ж припускати тричленний зміст категорії «вид літератури» в теорії І. Франка.

Крім того, загаданий підпорядкований статус драматургії, активно обстоюваний, наприклад, Г. Гегелем, послідовно долається в працях українського дослідника. Визнаючи не лише можливість створення *Lesedrama* в XIX ст., уже навіть щодо п'єси «Χριστός πάσχω» (XI–XII ст.) І. Франко припускає, що вона була написана тільки для читання, являючи собою компіляцію уривків з п'єс Софокла, Еврипіда та інших грецьких трагіків⁵. Тому зрозумілою й можливою є для нього ситуація, коли твір або твори сучасного автора краще сприймаються в читанні, ніж на сцені⁶, а будучи вузько локалізованими й тому застарілими, здатні втратити розуміння як глядачів, так і читачів⁷.

¹ Франко І. Нова чеська література і її розвій. Ярослав Врхліцький. – Т. 31. – С. 491.

² Див.: Там само. – С. 497.

³ Франко І. Банкет духовний. – Т. 28. – С. 368.

⁴ Франко І. Святий Климент у Корсуні. – Т. 34. – С. 114.

⁵ Франко І. Русько-український театр. – Т. 29. – С. 297.

⁶ Див.: Франко І. Гергарт Гауптман, його життя і твори. – Т. 31. – С. 150; Франко І. Нова чеська література і її розвій. Ярослав Врхліцький. – Т. 31. – С. 490.

⁷ Франко І. Буря. Драма в 5 діях О. М. Островського. З рос. переклав М. Павлик. – Т. 32. – С. 51–54.

Особливу увагу І. Франко звертає на випадки перехре-щування в одному творі різних видових і родових ознак – адже такі твори, особливо фольклорні, найбільш яскраво виражають авторську індивідуальність. В одному з них – діалогізованій «Пісні про козака Плахту», очевидно, літературного походження й обробленій народом¹, – незвичними є «дві перші строфи, що творять немов епічну експозицію маленької новели, яка відіграється далі в драматичній формі»², унаслідок чого твір цікавий «своєю формою, отсим діалогом із ліричними віршами, що, одначе, складає з себе невелике оповідання. Всі три головні форми поезії, – епічна, лірична й драматична, – складаються тут в одну драматичну цілість»³. Дослідження таких творів-винятків, їхній пошук і реєстрація – неймовірно скрупульозна робота, можлива лише за граничної уваги до дрібниць, яку передбачали більшість літературознавчих методик, використовуваних І. Франком.

Яскравий прояв наукової «дріб'язковості» дослідника – відстеження ним географічних та історичних локалізацій досліджуваних і рецензованих п'єс, установлення часу й місця постанови творів, – царина, де сформульована ним теоретична думка про іманентність ознак часу й простору отримала належне практичне підтвердження. Тож є сенс відстежити, які саме аспекти твору були піддані аналізу й дослідницькій увазі.

Найвиразніший носій локальних ознак твору – його мова, тож молодий І. Франко закономірно обурювався невиправданим «чищенням мови» вистав на одному з етапів становлення галицького українського театру⁴. У цьому процесі, підігрітому правописною війною, було багато політики, хоча нею, здається, була наскрізь просотана вся історія української літератури, аж надто такого «суспільного» її роду, як драма. Полемізуючи з противниками україномовного театру, що дивувалися, як з уст персонажа-поляка або єврея може звучати «хлопська» мова,

¹ Франко І. Козак Плахта. Українська народна поезія, друкowana в польській брошурі з р. 1625. – Т. 43. – С. 279.

² Там само. – С. 269.

³ Франко І. Історія української літератури. – Т. 40. – С. 298.

⁴ Франко І. Руський театр у Галичині. – Т. 26. – С. 366.

ється підсумувати, що І. Франко зовсім відкидав модерну драму і був поборником реалізму на сцені. Та висновок такий буде вочевидь некоректним і поверховим (наприклад, не менш містичний «Фауст» Й. Гете був оцінений І. Франком зовсім по-іншому). Для уточнення ситуації слід урахувувати систему спільних для автора і реципієнта маркерів, зокрема й геоісторичних, ту саму спільну мову, без якої не відбудеться діалог. Цитовані слова написані після трактату «Із секретів поетичної творчості», тобто вже досить зрілим дослідником, здатним оцінити власний рівень підготовки та рівень пересічного читача-українця. Проголошена оцінка стосується передусім механізму постанови художнього змісту, для запуску якого й потрібні вказані маркери, та значно меншою мірою стилевих особливостей твору.

Національний і суспільний чинник І. Франко кладе також критерієм оцінки драм – переробок світових сюжетів. У самому запозиченні він не вбачає негації («всі предмети... були вже оброблювані далеко більшими від нас майстрами»), головне – урахування драматургом особливостей тих умов, у які переноситься дія. П'єса «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького була розкритикована через її неправдоподібність, адже «під сільською стріхою» «ці драми відбуваються звичайно дуже тихо, без трагічних фраз і гучних афектів»¹, тому й твір являє собою не більше, ніж етнографізм. Так само не витримує критики І. Франка здійснена І. Наумовичем переробка з Мольєра «Гриць Мазниця» («George Dandin»), події якої «перенесено з Франції часів Людовіка XIV в 40-ві роки нашого віку із Парижа в руське село»²: передбачене оригінальним сюжетом незнайомство між двома персонажами в межах села неможливе, а графи й барони там само видаються повною нісенітницею.

За іншими критеріями оцінює І. Франко трагедію Ю. Федьковича «Довбуш», у якій «концепція наскрізь неприродна і перекручена, історичне тло зовсім фантастичне». Порушення

¹ Франко І. [«Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького]. – Т. 27. – С. 228–229.

² Франко І. До історії «москвофільського» письменства в Галичині. – Т. 31. – С. 472.

драматургом історичних реалій, надмірне вживання суто театральних ефектів, які не відповідають добі, персонажам і сюжету дозволило рецензентові вбивчо підсумувати: «Цій трагедії, яка, на наш погляд, надається для лялькового театру перед ярмарковою публікою, не місце на серйозній сцені»¹. Прикрі історичні помилки авторів часто ставали підставою для низької оцінки їхнього таланту І. Франком. Так, у творі О. Огоновського «Гальшка Острозька» «православний чернець, держачи приватні лекції з молоденькою Гальшкою, читає їй апокрифічний, т. є. заборонений церквою твір – сказаніє о Соломоні і Китоврасі, і ще до того твір, де про жінок говориться з великою погордою і цинізмом»². А в п'єсі Р. Готшала «Мазепа» відбулося «пототожнення московських розкольників з черцями Печерської лаври і перенесення тої лаври десь у степ коло Полтави»³. Уникнути таких випадків можна тільки уважним вивченням історичних і географічних умов майбутнього твору.

У багатьох випадках формування висновку про художню вартість п'єси І. Франко розпочинає з установлення історичних і географічних координат п'єси, адже це дозволяє адекватно сприймати висловлювання дійових осіб, дотримуючись авторського задуму, та врешті відповідає порядку рецепції твору. Хоча можливий інший порядок – темні місця у творі прояснюються завдяки часовій і просторовій конкретизації. Це добре видно з іронічної й пристрасної тиради рецензента щодо п'єси «Оскар і Ванда»: «Якби не ремарка, що дія відбувається в Галичині у 1846 р., нам було б абсолютно невідомо, чи не відбувається вона в якомусь італійському монастирі, на горі Атос або ж в Іспанії. Але ремарка проливає світло на цю безконечну повинь побожних диспутів про призначення людини, братерство душ, теологічні чесноти тощо. Адже ж все це говорено в 1846 р. за часів панщини! Адже ж можливо, що в той час, коли молоді панни в покоях малювали картини, а молоді паничі

¹ Франко І. [«Довбуш» Ю. Федьковича]. – Т. 27. – С. 230–231.

² Франко І. Професор Омелян Огоновський. – Т. 43. – С. 361.

³ Франко І. Передмова [до видання «Писання Осипа Юрія Федьковича...»]. – Т. 33. – С. 394.

мріяли про “братання душ”, – там, за стінами цих кімнат, у stodолі або стайні економ викладав зовсім іншу теорію і практику, повністю протилежну цим ідеалам»¹. І через невміння автора охопити добу цілісно, багатогранно, темним місцем виявився весь твір.

Інший метод застосовує І. Франко для аналізу часопросторової організації п'єси «Слово про збурення пекла» при повторному зверненні до твору в 1908 р. Спостереженнями з цього питання дослідник відкриває власне аналіз п'єси, однак подає в них компіляцію з усього тексту, адже увідні ремарки відсутні, а події географічно й історично не локалізовані. Тим не менше І. Франкові вдається встановити певні відповідності: «Драма починається того самого дня, чи властиво тієї ночі, коли єрусалимські жиди за ухвалою свого синедріона і за підмогою апостола-зрадника Іуди Іскаріотського (чоловіка з містечка Каріота) арестували Ісуса і запровадили зразу до бувшого первосвященника Анни, а потім до дійсного тоді первосвященника Каяфи, де його тут же ніччю й засуджують на смерть. Драма відбувається в пеклі; розмова йде між пекельним “старостою” Люципером і Адом. Дуже інтересні відносини цих обох персонажів до себе і до цілого оточення. Пекло представляється як якась будівля з міцними укріпленнями; за тим укріпленням на площі сидять головні персонажі і розмовляють; крізь пекельну браму час від часу вбігають посланці, із нутра будівлі виходять пекельні воєводи з незліченим демонським військом, але по тому ж подвір'ї ходить якимось самопас і без дозору св. Іван Хреститель, якого сам Люципер у приступі диявольського гумору кличе “Іванку” або “Іванашку”»². Як видно з розлогої цитати, дослідникові важко втриматися в межах питання геоісторичної локалізації подій твору: не маючи чітких авторських указівок, він розширює дискурс за рахунок власних асоціацій і алюзій, узагальнює розсипані текстом відомості, реконструюючи задуману автором світобудову. Однак сформована в такий спосіб картина дозволила йому

¹ Франко І. Z teki Anhellego. Oskar i Wanda. – Т. 27. – С. 174.

² Франко І. Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма. – Т. 37. – С. 479.

грунтовно зіставити простір української п'єси з організацією сцени в європейських містеріях зі схожим сюжетом¹.

До такого ж методу вдається І. Франко при написанні передмов до Кулішевих перекладів п'єс В. Шекспіра. Вибір зумовлений, з одного боку, жанром науково-популярної передмови, а з іншого, – сукупністю вже скомпільованих відомостей, що подавали шекспірознавчі праці, на які спирався редактор-видавець². Крім того, п'єси отримали нерівномірне висвітлення їхніх часових і просторових обставин, хоч це зауваження може стосуватися й інших аспектів змісту: І. Франко найбільше звертає уваги на «час писання і жерела драм, їх опрацювання Шекспіром і автобіографічні чи сучасні Шекспірові ремінісценції»³. Найдетальніше проаналізовано часопростір «Приборканої гострухи», зокрема перенесення В. Шекспіром подій мандрівного сюжету з Афін у невелике університетське місто північної Італії XVI ст., створення відповідного локального колориту, а також спробу перекладу, здійснену Ю. Федьковичем, який «переніс події у свої улюблені гуцульські гори»⁴.

Подібні зауваження про переробки сюжетів попередниками В. Шекспіра та про наявні українські переклади І. Франко намагався подати до всіх виданих п'єс. Наприклад, він критикує Л. Грото, який обробляв сюжет «Ромео і Джульєтти» і «брак живого поетичного чуття <...> виявив уже тим, що переніс подію в зовсім нереальні, передримські часи»⁵. Однак основна увага дослідника прикута до автора оригіналів, його майстерності та його промахів. Він указує, що, обробляючи давній сюжет «Гамлета», В. Шекспір «переніс місце подій із Ютландії до Ельсінора, із IX чи X віку в свій власний, велів Гамлетові вчитися у Віттенбурзькій університеті, велить датцям стріляти з гармат, дав датському королеві і декому з його двораків італійські назви», унаслідок чого твір

¹ Там само. – С. 483–484.

² Їхній перелік див. у: *Гордимський Я.* Кулішеві переклади драм Шекспіра. – С. 118–119.

³ Там само. – С. 118.

⁴ *Франко І.* Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Приборкана гоструха]. – Т. 32. – С. 175–179.

⁵ *Франко І.* Передмова [до видання: Вільям Шекспір. Ромео та Джульєтта]. – Т. 33. – С. 149.

«є чим собі хочете, але не історичною трагедією з датської минувшини»¹.

У цілому про змалювання історії цим автором І. Франко відгукується негативно: «Якогось "історичного змислу" у Шекспіра не було. Старі римські, чи старі англійські, чи які-будь інші часи він малював тими фарбами, яких достарчувала йому сучасна його дійсність»². Чи не єдиний твір, у якому В. Шекспір-історик отримав від І. Франка похвалу, – «Антоній і Клеопатра», і то головню через широкі масштаби художнього полотна, адже «не фамілійна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації була темою сеї драми». Широту мислення автора не могли стримати навіть сценічні обмеження, через що дослідник закликає: «Радше дивуватись треба, як він здужав у таких будь-що-будь обмежених рамах розвернути перед нами таку величезну і багату змістом та постатями картину»³, – хоча наприкінці передмови змушено визнає: «Ми не маємо ніякої відомості про її вистави за життя автора, ані про враження, яке робила вона на сучасних. Можна подумати, що широта малюнка і не досить сконцентрована будова драми робили неможливим осягнення такого ефекту на сцені»⁴. Це чи не єдине зауваження редактора-видавця щодо несценічності Шекспірової п'єси, підтвердженої також театральним її неуспіхом у пізніші часи, однак цілком компенсованої успіхом читацьким.

Вершинним проявом Шекспірового таланту І. Франко вважав «Короля Ліра», саме через поєднання тут неісторичного його мислення з майстерністю масштабного художнього малюнку: «Шекспір зробив із тої теми щось безмірно більше, щось таке, що тільки раз у тій формі і в такому розмірі було зроблене в історії всесвітньої літератури: він дав нам не фамілійну трагедію в королівських костюмах, а трагедію самого

¹ Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський]. – Т. 32. – С. 164.

² Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Коріолан]. – Т. 32. – С. 196.

³ Франко І. Передмова [до видання: Вільям Шекспір. Антоній і Клеопатра]. – Т. 33. – С. 167.

⁴ Там само. – С. 170–171.

королівства на фамілійнім тлі»¹. Згадка про світову літературу не випадкова – з усієї наукової спадщини українського мислителя В. Шекспір чи не єдиний з драматиків отримав високу похвалу саме за масштабність мислення й зображення.

Така масштабність у драмі досягається рідко й важко передусім через обмеження, накладені на неї сценою. Тому цілком природно в полі уваги І. Франка перебували просторові театральні умови вистави. Подаючи огляд часопису «Der Kunstwart», він звернув увагу на проект сценічної реформи К. Перфаля за зразком англійської елізаветинської епохи: «Оркестр має бути зовсім закритий і схований під подіумом сцени. На місці першої куліси височітиме нерухома будівля з вікнами і дверима. Посередині цієї будівлі знаходитиметься широкий отвір, який займе всю глибину куліси і буде закриватися за допомогою завіси. Це буде ніби сцена на сцені, дещо підвищена і мала, на якій, як колись у шекспірівських п'єсах, гратимуть інтимніші сцени, з невеликою кількістю осіб. У глибині цієї середньої сцени будуть декорації, які можна швидко і безшумно змінювати для показу кожного нового місця дії»². Покладаючи на таку сцену надії порятунку драматичного мистецтва й виходу поза межі театральної умовності, І. Франко пропонував її проект для нового українського театру³, указуючи між іншим, що в ній присутня ремінісценція триповерхового вертепу. Разом з тим у спеціальних розвідках про український вертеп дослідник говорить лише про два поверхи⁴ й відповідно скомпонований текст, що зумовлюється зокрема й особливостями національного мислення.

Проект реформи сцени не міг бути реалізований в українському театрі зокрема і з національних причин, пояснення яких І. Франко дуже незабаром побачить у словах В. Шухевича, який характеризував невдалі гастролі українського театру у Львові. Репертуар національного театру складали п'єси пере-

¹ Франко І. Передмова [до видання: Вільям Шекспір. Король Лір]. – Т. 33. – С. 205.

² Франко І. «Der Kunstwart», Rundschau über alle Gebiete des Schönen. – Т. 27. – С. 279.

³ Франко І. Наш театр. – Т. 28. – С. 292.

⁴ Франко І. Русько-український театр. – Т. 29. – С. 301; Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. – Т. 36. – С. 191.

важно селянської тематики (основною причиною чого І. Франко вважав цензурний тиск¹), а «сільська хата має звичайно тільки одні двері», тож ситуацію, коли артисти «входять і виходить то вглибину, то вправо, то наліво»², неможливо пояснити жодними театральними умовностями. Невідповідність сцени реальному побуту, а отже, і сценографії життєвій правді – вагомий недолік, «дитяча хвороба» українського театру, шлях подолання якої І. Франко вбачав винятково у підвищенні сумлінності всіх людей, відповідальних за підготовку вистави.

Так само як побудова театральної сцени відображає національну або класичну традицію, сюжетна побудова драми зберігає окрему традицію, хоч певним чином і трансформуючи її. Так для постановки на сцені п'єси «Катря Чайківна» Н. Кибальчич мусила зазнати змін: «оригінал мав 12 картин, які доводилось стягати до купи, щоб п'єсу можна було поставити на сцені. І все-таки залишилося 7 картин, 4 з яких позбавлені всякої драматичної дії і містять в собі тільки розмови, що лише злегка накреслюють ситуацію, але ніяк не вичерпують психології дійових осіб»³. І хоча в цих пасажах можна вбачати образ автора на твір, що переміг «Украдене щастя» на конкурсі Галицького Виділу крайового, загальний хід думки цілком відповідає естетичним засадам І. Франка.

Головним принципом мистецтва митець називає «відвічне намагання до *єдності* і *одноцілості*», однак не в штучному розумінні класицистичної триєдності місця, часу і дійства. Із цих трьох дослідник уважає на необхідне залишити лише останню, бо «мусить же коло чогось громадитись увага читача, мусить же щось потручувати струни його чувств, щоб остаточно розбудити в них пожадане естетичне зрушення. До того не треба ні єдності місця, ні часу, ні навіть єдності головної особи, а тільки єдності головного дійства»⁴. Порушення цієї вимоги в драмі найчастіше відбувається через відсутність внутрішньої вмотивованості, причинно-наслідкових зв'язків між

¹ Франко І. З останніх десятиліть XIX в. – Т. 41. – С. 511.

² Франко І. Руський театр. – Т. 29. – С. 105.

³ Франко І. [«Катря Чайківна» Н. Кибальчич]. – Т. 29. – С. 93.

⁴ Франко І. Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка. – Т. 53. – С. 36–37.

епізодами, як-от у «Затопленому дзвоні» Г. Гауптмана, де «кожда нова подія приходить несподівано, не умотивована, без внутрішньої потреби, замість неї з таким же правом могло б наступити десять інших, так само немотивованих подій»¹. Схожу ситуацію І. Франко реєструє і в «Макбеті» В. Шекспіра, однак пояснює її не авторською некомпетентністю, а недоладністю тексту, що був уперше виданий у 1623 р., очевидно, з якогось театрального примірника, де п'єса зазнала суттєвих скорочень унаслідок пристосування до сценічної вистави².

Крім суто внутрішніх чинників розвитку драматичної дії, І. Франко припускає можливість і зовнішніх, наприклад сутої хронології, однак у виняткових випадках, до яких залучає філософський діалог «Бенкет» Платона³ та п'єсу Р. Моха «Справа в селі Клекотині», яка не містить поділу на акти і сцени, бо це «радіше діалогізована історія одного дня в галицькім селі за часів панщини»⁴. Натомість у більшості творів рецензент воліє бачити чітко структуровані сюжети, з внутрішньою логікою та мотивацією.

Такі сюжети повинні корелюватися з належно побудованими конфліктами, просторова організація яких добре виявляє майстерність драматика. З одного боку, твір повинен мати виразний гострий конфлікт, а з іншого, – його гострота має бути природною, а не як у п'єсі «Загибель Содома» Г. Зудермана, який «переніс нас у сферу етичну і малює зовсім іншими фарбами: тут поганий світ, там – добрий, тут бека, там ляля, як у казочці для дітей»⁵. Натомість подібна гостра диференціація можлива в історичній п'єсі, де стикаються інтереси великих людських мас, як у «Вільгельмі Теллі» Ф. Шіллера (народ протидіє загарбникам, І. Франко висновує про «скелет історичної концепції»⁶ твору) або п'єсі «Олег Святославович Овруцький» К. Устияновича («контраст демократичного прин-

¹ Франко І. Гергарт Гауптман, його життя і твори. – Т. 31. – С. 152.

² Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Макбет]. – Т. 32. – С. 191–192.

³ Франко І. Платон. «Симпозіон» («Бенкет»). Передмова. – Т. 51. – С. 78.

⁴ Франко І. Руський театр у Галичині. – Т. 26. – С. 360.

⁵ Франко І. «Кінець Содома». – Т. 28. – С. 210.

⁶ Франко І. Передмова [до видання «Вільгельма Телля» Ф. Шіллера...]. – Т. 27. – С. 119–120.

ципу русичів а аристократичного – князів і бояр»¹). Виразно про відмінності творів з різною гостротою конфліктів (з різним ступенем протиставленості інтересів) І. Франко говорить, зіставляючи п'єси Лесі Українки «Три хвилини» та «В дому роботи, в країні неволі». На жаль, жанр оглядової статті² не дозволив йому зробити повноцінний аналіз творів, проте переконання дослідника в дієвості застосованого методу відчутно стійкі.

З усіх драматичних жанрів чи не найбільшу увагу І. Франко приділив історичній п'єсі, адже саме проти неї спрямовувалася державна цензура, і саме вона могла вивести український театр із зародкового етнографічного стану. Навіть уявляючи життя як постійний перебіг усе нових і нових явищ, мислитель упевнено підтримував гасло *historia vitae magistra*³, а завданням науки вважав відтворення «розвою політичних та суспільних відносин» під впливом видатних особистостей і більших або менших мас⁴, тобто все ж таки побудову певної моделі, схеми, у якій просторові й часові відношення мають утілюватися обов'язково. Однак «повість історична – се не історія»⁵, і критерії оцінювання історичного художнього твору принципово інші. З цього погляду найважливіше, на думку І. Франка, наскільки ідея твору «зможе займати сучасних живих людей»⁶, при цьому твір може бути історичним, «хоч і показує чимало неісторичних, видуманих фактів: коли тільки ті видумані факти добре характеризують дану історичну добу, коли тільки її загальний характер і настрої <...> вірно і наглядно показаний»⁷. Зазвичай проблема історичного жанру тісно пов'язана з проблемою правди, вирішення якої І. Франко уточнює через уведення чіткого й виразного критерію – вимога до автора історичного твору дотримуватися передусім логіки й причинно-наслідкового мотивування.

¹ Франко І. Літературні письма. – Т. 26. – С. 44.

² Франко І. Огляд української літератури 1906 р. – Т. 54. – С. 710.

³ Франко І. Zbornik za narodni život... – Т. 31. – С. 122.

⁴ Франко І. Студії над українськими народними піснями. – Т. 43. – С. 12–13.

⁵ Франко І. Захар Беркут. Передмова. – Т. 16. – С. 7.

⁶ Там само.

⁷ Франко І. Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка. – Т. 53. – С. 32.

Якщо не брати до уваги власні твори І. Франка, що розглядатимуться в наступних розділах, початок його відносин з історичними п'єсами доволі неочікуваний: 22-літній рецензент вважає, що «лиш сучасні сюжети можуть поставити його високо в ряді наших писателів», а «старинна, середньовікова мертвечина, історії про князів та панів не то його, а й писателів з сильним, об'єктивним талантом, спосібні звести на хибні дороги»¹. Причину такого ставлення слід, очевидно, вбачати не лише в невдалих виставах ранніх п'єс І. Франка, а й в ідеологічному спрямуванні журналу «Друг», який боровся зокрема й з русофільським «Словом», а отже, і з «общепочитаемыми русскими институциями», до яких належала й історія, активно перетворювана на «общерусскую»². Наслідком цієї боротьби, очевидно, постав вірш «Передмова», запланований до «Галицьких образків», але не включений у цикл і умовно датований 1881 р.:

Здавна чесна наша критика
Нарікає – і зовсім
Справедливо, – що політика
Нині в мізок встряла всім.
<...>
Що історію преславную
Руську геть загнали в кут,
Що бувальщину предавную
В думах, драмах не поють³.

Лише через 14 років І. Франко зможе обґрунтовано пояснити відсутність якісних українських історичних п'єс: «Ми, русини галицькі, властиво не маємо своєї національної історії, не маємо минувшини, котра б була близька до свідомості народної і, виставлена на сцені, могла б підносити народного духа». Її не могла скласти історія князя, бо відбувся той са-

¹ Франко І. Літературні письма. – Т. 26. – С. 47. В уривку йдеться про К. Устияновича.

² Див.: Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). – С. 168–174.

³ Франко І. Передмова. – Т. 2. – С. 329–330.

мий «розрив духового життя цілого народу», її не могла скласти історія козацька, слабо дотична до Галичини, її не могла також скласти історія «нашого народного відродження – історія навчаюча і цікава, але, правду кажучи, дуже вбога на драматичні факти та характери»¹.

На цьому фоні контрастно звучить позитивна оцінка історичних драм Дж. Байрона, хоча цілком можливо, вона була зумовлена замовним характером статті, уміщеної у виданні «Взори поезії і прози для кл[асу] 5 ц[ісарської]-к[оролівської] шк[оли] серед[ньої]»². Позитивну оцінку отримала також п'єса Г. Гауптмана («Повторяю, "Ткачі" є історичною драмою в повнім, сучаснім значенні цього слова»³), хоча тут слід урахувати загальне захоплення І. Франком цим твором і те, що головним аргументом його історичності дослідник покладає достовірність зображених фактів, чим суперечить самому собі. А от п'єса «Флоріан Геєр» Г. Гауптманові не вдалася, уважає І. Франко, через недостатню відомість героя твору: «Історія дуже мало знає про нього, а Гауптман не хотів знати більше, ніж історія. От тим-то його фігура в драмі невиразна, його діяльність – не діяльність, а балакання»⁴. Недостатньо відомий глядачам, він не зміг збудити відповідні асоціації; недостатньо виразно зображений, не викликав співчуття як художня постать.

Справжнє повноцінне наукове вивчення української історичної драми І. Франком припадає на останній період його діяльності. В оглядових працях «Южнорусская литература», «Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)», «Історія української літератури», «Нарис історії україно-руської літератури до 1890 р.» він звертає увагу не лише на хибі, а й на виразні здобутки в цій галузі. Зокрема схвалення отримують «Бондарівна» І. Карпенка-Карого, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Маруся Чурай» Г. Бораковського. І все ж кожне відхилення авторів від історичних фактів, зміщення хронології чи географії подій

¹ Франко І. Наш театр. – Т. 28. – С. 286–287.

² Франко І. Лорд Байрон. – Т. 29. – С. 283–292, 614.

³ Франко І. Гергарт Гауптман, його життя і твори. – Т. 31. – С. 148.

⁴ Там само. – С. 151.

уважно реєструються І. Франком. Очевидно, уважаючи історичну п'єсу важливим для розвитку національної ідентичності жанром, він найвимогливіше й підходив до авторів, що намагалися осилити її хронотопи.



Позитивізм передбачає субстанціальне розуміння часу й простору, на ньому ж ґрунтується культурно-історична школа, але І. Франко мислив глибше – категоріально. Чи був він суб'єктивістом? Скоріше так. Принаймні, він визнавав відносність знання, необхідність перевірки його не емпірикою, а загальними законами й закономірностями.

Часове й просторове мислення в І. Франка – не самоціль, а інструментарій, місток, засіб узгодження галузей пізнання, а відтак, джерело художніх асоціацій. Даючись із чуттів, через свідомість, пам'ять і фантазію час і простір набувають поняттєвості, змістовності, складають цільну картину світу, індивідуальну, суб'єктивну.

Мова здатна транслювати цю картину, і «ми, читаючи поезії Шевченка або інших великих майстрів слова, на хвилю немов перестаємо бути собою, ми жиємо життям самого Шевченка, дивимося на світ його очима, плачемо його сльозами, і се є для нас найвища школа, бо ми вчимося бути часткою великого чоловіка, присвоюємо собі частину його душі»¹, вчимося чути Іншого.

Як ґрунт мислення, час і простір є й ґрунтом мовлення, мистецької комунікації, спільними для автора й реципієнта вихідними смисловими координатами. Тому вивчення їх у творі – через мову, ремаркування, натяки, локальний колорит, – обов'язкове, незалежно від того, як воно відтворюється – препозиційно, принагідно уточнювально чи компілятивно.

¹ Франко І. Передмова [до видання: Вибір декламацій...]. – Т. 33. – С. 424.

Драма – «давня пристрасть» І. Франка – потужний засіб формування національної ідентичності, тож до її хронотопів слід ставитись найуважніше. Географічні й історичні прорахунки драматурга швидко втягуються в цілість драматичної дії й увиразнюються, нищать атмосферу включеності реципієнта, відштовхують його.

Найскладніший у цьому сенсі жанр – історична драма, де автор мусить балансувати між сучасністю й минувиною, національним і всесвітнім, особистим і масовим. Чи міг І. Франко не любити її? Навпаки – любив і дуже тонко розумів, відчував кожен фальшивий тон, через що гнівно обурювався й був готовий прийняти *aut bene, aut nihil*.

«В ПРОСТОРИ ЧАСІВ І ПОДІЙ»¹ ФРАНКОВИХ П'ЄС

Модернізм ХІХ століття змінив художню літературу, суттєво перебудувавши систему жанрів. Але «розчинення стійкого ядра жанрів у динаміці стильових змін»² відбувалося нерівномірно: виразне його гальмування легко спостерегти в тих галузях, де від реципієнта залежав добробут автора, наприклад, у театральній сфері. Причини, очевидно, варто шукати в традиції сприймання, якщо така, звісно, ж існує. Тому зрозумілим є спрямування п'єс Івана Франка, суголосно розвитку українського театру, на створення особливої нової національної традиції, заснованої на виразних європейських взірцях. Разом з тим розвиток української видавничої справи сприяв і поширенню драми для читання.

Укладачі «Словника літературознавчих термінів Івана Франка» перераховують доволі жанрових різновидів п'єс, які легко об'єднати в групи. Крім традиційних ідейно-естетичних кореляцій «трагедія», «драма», «комедія», митець широко по-служуговувався дефініціями, що відображають сферу існування твору: вертепна, костюмована, народна драма, – або його тему: історична, лірична, пасійна, побутова, політична, релігійна, різдвяна, тенденційна³.

¹ Франко І. На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901. – Показчик купюр. – С. 232.

² Чернец Л. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – С. 70.

³ Пінчук С., Редущевський Є. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. – 270 с.

Епістолярій, спогади сучасників, аналіз становлення тексту творів І. Франка засвідчують виразну особливість його творчості – примат змісту перед формою, що виражається передусім у пошуку митцем належної форми для скомпанованого, складеного сюжету, думки, ідеї. Таке прагнення якісного висловлювання часто приводило автора до тенденційності (що не дивує через його величезний газетярський досвід), однак часом і давало шукану гармонію, і поряд з недописаними уривками, фрагментами поставав якісний твір. Особливо це помітне при традиційному поділі художньої спадщини І. Франка на віршову, прозову та драматургічну.

Текстологічно п'єси митця вивчаються менше століття – 1929 р. описані «Три князі на один престол»¹ та «Славою і Хрудош»², 1940 р. розпочато ґрунтовне вивчення текстів п'єс «Рябина»³ та «Украдене щастя»⁴. Тож не дивно, що автори монографій, де комплексно розглянуто цю галузь творчості І. Франка, – З. Мороз, О. Борщаговський, М. Пархоменко, Я. Білоштан, Р. Кирчів, М. Нечиталюк – використовували для аналізу переважно жанровий підхід, відштовхуючись від загальної періодизації творчості І. Франка та виокремлюючи лише його ранні п'єси (1870-ті рр.). Підготовка 50-томового зібрання творів і подальша робота науковців з рукописами врешті дали ті відомості, що дозволили В. Працьовитому узгодити хронологію роботи І. Франка над власними п'єсами й досить повно та лаконічно подати її⁵, хоча, очевидно, за традицією, науковець також зупинився на жанровому поділі матеріалу.

З такого ж підходу формує три групи п'єс І. Франка (історизовані, міфологізовано-історичні драми; комедії та мелодрами на сучасні теми; твори з явним ухилом в абстрактне узагальнення та яскраву умовність) Р. Тхорук і говорить про «дві хронологічні точки активної драматичної творчості, що свідчить про спалах зацікавленості у цьому напрямі: 1873–

¹ Возняк М. Франкові «Три князі на один престол». – С. 2–3.

² Возняк М. Кральовдворський рукопис в українському письменстві : Про вплив цього твору на ранні драматичні твори І. Франка. – С. 125–145.

³ Возняк М. Франків «Рябина». – С. 203–223.

⁴ Айзеншток І. Генезис «Украденого щастя» Івана Франка. – С. 6–26.

⁵ Працьовитий В. Національна самотність драматургії Івана Франка. – С. 3–4.

1879 та 1893–1896»¹. Такі «точки» у цілому відбивають логіку розгортання майстерності І. Франка – драматурга, але вочевидь потребують уточнення, бо не охоплюють, наприклад, першої редакції «Рябини» (1886) та одноактівки «Чи вдурила?» (1904). Також на два, але дещо ширші періоди – 1874–1879 та 1893–1901 рр. – указує С. Хороб, адже «хронотоп у перших драматичних творах Івана Франка <...> посутньо різниться своєю композиційною здатністю у драмах, написаних ним у наступні роки, ближчими до зламу XIX і XX століть»².

Для робочого поділу матеріалу видається доцільним урахувати тематичне групування п'єс, що дозволить у часовому векторі виокремити необхідні для періодизації дані. У такий спосіб виразно формуються чотири відтинки Франкового п'єсописання: а) 1873–1875 («Jugurta», «Ромул і Рем»³, «Мість яничара»*, «[Прометей]»*, «[Мокош]»*, «Три князі на один престол», «Славой і Хрудош»); б) 1878–1886 («Східне питанє»*, «Жаби»*, «Послідній крейцар», «Konkury rapa Chwypdiuka»*, перша редакція «Рябини»⁴); в) 1891–1895 («Украдене щастя», тетралогія «Жовті Води – Берестечко – Смерть Богдана – Іван Богун»*, друга редакція «Рябини», «Учитель», «Майстер Чирняк», «Сон князя Святослава», «Кам'яна душа», «Будка ч. 27», «Суд святого Николая»); г) 1898–1904 («Великі роковини», «На склоні віку», «Будка»*, «Чи вдурила?»). Поза цією схемою лишаються фрагмент «[Із дитиною малою...]» та «[Початок п'єси з часів раннього християнства в Римі]», що, найвірогідніше, належать до третього та четвертого періоду відповідно.

¹ Тхорук Р. Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читачького досвіду й творчості. – С. 534.

² Хороб С. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга. – С. 465.

³ Зірочкою позначені твори, що «попропадали в непогоді часу» або мають дуже фрагментарний текст, і тому не братимуться до аналізу в межах цього дослідження. До переліку також не включені п'єси – переклади й переспіви з інших мов.

⁴ Об'єднання першої редакції «Рябини» і попередніх п'єс в один відтинок здійснене переважно з практичних міркувань, адже побудова з п'яти або й шести (з першого погляду твори останнього відтинку теж мають невизначний зв'язок) дуже нерівномірних періодів видається занадто складною. Принаймні це лише робоча модель, каркас. До слова, цікаві наслідки могло б дати зіставлення сплесків уваги І. Франка до жанру п'єси з перипетіями його власного життя.

«ДОКУМЕНТ МОЛОДЕЧОГО РОМАНТИЗМУ»¹

«O bracia, straszne to zaprawdę czasy,
Kiedy już i tak bliscy krewni i z takiego
Wielkiego rodu wzajem mordują!»²

Найбільш рання з відомих нині п'єса І. Франка «*Jugurta*» (1873) написана як шкільна вправа з польської мови у 6 класі Дрогобицької гімназії. І хоча включення її до обсягу української літератури є несповна коректним, вона все ж є частиною української культури й головне – відбиває авторський світогляд. З огляду на це, а також з урахуванням ставлення самого І. Франка до мови головно як до засобу вираження думки, п'єса цілком може аналізуватися у визначеному руслі дослідження³.

Уперше твір був описаний і опублікований у статті Т. Пачовського 1971 р.⁴, майже на своє сторіччя. Незадовго перед цим О. Є. Засенко в академічній «Історії української літератури» нарікав: «Текст цього твору не зберігся і про зміст його нічого не відомо»⁵, – хоча ще 1941 р. М. Деркач⁶ коротко описала рукопис, а 1956 р. С. Щурат⁷, Я. Білоштан⁸ та М. Пархоменко⁹ в загальних рисах охарактеризували твір, його мову й навели слова з учительської оцінки – «Pod każdym względem znakomita praca» – «З усіх поглядів відмінна праця».

У рукописі п'єси відсутні титульний комплекс та перший з трьох актів, назва відтворена за автобіографічними спо-

¹ Франко І. Петрії й Довбушуки. – Т. 22. – С. 329.

² Франко І. *Jugurta*. – Т. 23. – С. 188.

³ Франко І. *Jugurta*. – Т. 23. – С. 179–219; Переклад твору українською здійснила Н. П. Романова. – Франко І. *Югурта*. – Т. 23. – С. 220–253.

⁴ Пачовський Т. Невідома драма І. Франка польською мовою. – С. 22–29, 64–84.

⁵ Історія української літератури : у 8 т. – Т. 4, кн. 2. – С. 406.

⁶ Деркач М. Серед блокнотів і записок Івана Франка. – С. 38–42.

⁷ Щурат С. Рання творчість Івана Франка. – С. 21–22.

⁸ Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – С. 69.

⁹ Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 7.

гадами автора, однак і наявна частина дозволяє зробити достатні висновки про хронотопіку твору.

За задумом учителя-полоніста Петра Париляка¹ чи й самого учня вправа була драматургічною обробкою частини прозового оповідання «*Bellum Jugurthinum*» («Югуртова війна») давньоримського історика Гая Саллюстія Кріспа, реформатора античної історіографії. Найвірогідніше, І. Франко мав перед собою німецький переклад твору, принаймні в його бібліотеці є таке видання 1841 р., а позначки «И. К. И. Ф / Ч. 115» дозволяють припустити, що воно рано з'явилося у власника².

Твір Саллюстія відносно великий і описує події 135–105 рр. до н. е., війну між Давнім Римом та царем Нумідії Югуртою, що захопив трон, здолавши своїх двоюрідних братів. Драматургічна обробка, та ще й учнівська, вимагала обмеження оповіді, а отже, відбору найбільш придатних для художнього втілення епізодів, у чому й слід шукати прояв майстерності молодого драматика. Зіставлення змісту сцен п'єси з текстом оповідання дозволяє вибудувати такі співвідношення:

Частина п'єси	Фрагмент оповідання ³	Умонтовані елементи (екскурси)	
		Епізод	Фрагмент
Акт 2			
Сцена 1	12.2–3	Монолог Югурти	11.5–12.1
Сцена 2	12.3–6		
Сцена 3	13.1		
Сцена 4	13.2–3		
Акт 3			
Сцена 1	13.9–15.1	Розмова Юбастала з Рамноном	13.6–8
Сцена 2	16.2	Промова Л. Опімія	16.1
Сцена 3	21.1	Розповідь Кралнона	20.7–8
Сцена 4	21.2	Монолог Югурти	16.3–8, 20.1–6
Сцена 5	21.2		

¹ Див. про нього: Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. – Кн. 3. – С. 150, 155.

² Бібліотека Івана Франка : Науковий опис : у 4 т. – Т. 1. – С. 485. – Позначку слід розуміти, очевидно, як «Из книг Ивана Франко», № 115, а разом з тим відомо: закінчуючи гімназію, письменник мав у власній бібліотеці близько 500 книг.

³ Нумерація позначає номер глави та через крапку речення з тексту оповідання. – Саллюстий. Югуртинская война. – С. 40–115.

Помітно, що п'єса охоплює майже всі події, послідовно описані Саллюстієм у главах 11–21. Молодий драматург обґрунтовано випустив фрагменти 13.4–5 (рішення Адгербала та Югурти шукати захисту в Римі), 15.2–15.5 (рішення сенату й ставлення до нього Емілія Скаура) та 17.1–19.7 (опис Африки та її племен), зміст яких відхилявся від основної теми або ж легко встановлювався зі змісту п'єси. Показово також, що промова Адгербала (акт 3, сцена 1) цілком відповідає змістові глави 14.

І. Франко вибрав для безпосереднього зображення найбільш гострі епізоди, подавши інші у вигляді екскурсів і відтворивши таким чином неперервний перебіг подій, що свідчить про добре володіння сюжетним часом. Очевидно, на цьому позначилася не лише багата лектура, а й глядацький досвід гімназиста¹. П'єса «*Jugurta*» поділена на акти та сцени за зразком Шекспірових драм-хронік, де акт відповідає етапу розвитку конфлікту, а сцена – зміні часових і просторових умов подій. Це дозволяє автору охопити більший фрагмент історії, відтворити синхронію подій і разом з тим динамізувати розвиток дії: оскільки протягом однієї сцени час неперервний, у розпорядженні автора 14 (якщо припустити, що перший акт містив 4 сцени) часових відтинків, що значно більше, ніж при класичному komponуванні, де час неперервний протягом акту.

Відтак можна спробувати передбачити зміст утраченої першої частини твору, розширивши припущення Т. Пачовського². Найвиразнішими фрагментами оповідання Саллюстія, придатними для драматургічного втілення, видаються такі: 7.7 (опис доблесті Югурти при захопленні Нуманції, куди його вислав дядько Міципса, щоб усунути як претендента на трон), 8.2 (прощальні слова, що їх почув Югурта в шатрі Публія Сципіона та пригадав пізніше в монолозі в сцені 4 останнього акту³), 9.1–3 (повернення Югурти, озвучення рекомендаційного листа від Публія Сципіона), 9.4–10.9 (смерть Міципси, його звернення до синів Гіемпсала і Адгербала та уси-

¹ *Пилипчук Р.* Ранні театральні зацікавлення Івана Франка. – С. 3–39.

² *Пачовський Т.* Невідома драма І. Франка польською мовою. – С. 23.

³ *Франко І.* Югурта. – Т. 23. – С. 247.

новленого Югурти). Інші фрагменти оповідання цілком могли бути подані І. Франком у вигляді екскурсів, яких у захованому тексті п'єси достатньо.

Крім уже виокремлених, виразні часові екскурси містяться в оповіді Ральви (сцена 1 акту 2), просторові – у повідомленнях гінця (сцена 4 акту 3), хоча їхня дистанційованість значно менша. Таке насичення твору екскурсами явно шкодить його драматизму – великі, тривалі репліки наближають п'єсу до епічної драми. Особливо це помітне в розлотову монолозі Гіємпсала за мить до смерті, що відображає перебіг його думок, та в промові Адгербала перед сенатом. Разом з тим, п'єса має й чотири виразно динамічних епізоди: убивство Гіємпсала, поразка війська Адгербала під Тирмідою, зустріч Югуртою послів з Риму, з'ява духу перед Адгербалом і нічна поразка його війська. Натомість два трилоги між невизначеними особами та обмін звинуваченнями між Югуртою і Адгербалом (сцена 3 акту 2) небажано штучні, мляві, невиразні.

На епічний настрій спрямовує й нерівномірний силабічний вірш з трохи подовженими (10–12 складів) колонами, що динамізується лише розривами рядків між репліками. Ремарки ж, навпаки, незвично короткі як для п'єси, що має тенденцію до епічності. Складені щонайбільше двома реченнями, вони мало орієнтовані на сценічне втілення твору й підкреслюють його оповідність.

Крім традиційної фінальної «Завіса падає», здається, лише одна ремарка явно відображає сценічне просторове мислення автора. Після сцени 1 акту 3 автор, ураховуючи час на прибирання декорацій римського сенату, закриває віддалених senatorів задньою завісою, залишаючи кін вільним для наступної сцени. Проте, простежуючи уважніше, легко помітити в п'єсі й інші сценографічні прийоми. Декораціями сенату – «на високих сидіннях у глибині сцени»¹ – розпочинається новий акт – тож І. Франко врахував час, необхідний для їх установаження; більшість сцен завершуються сюжетно обґрунтованим виходом персонажів. До винятку слід віднести кінець сцени 3

¹ Там само. – С. 236.

акту 2: «точиться запекла бійка, крик, сум'яття – пил і курява піднімаються і закривають всю сцену»¹. З одного боку, з'являється можливість непомітно від глядача встановити декорації наступної сцени – «відкритий намет» посеред сцени; з іншого ж, – важко уявити без алегорій технічне виконання такої куряви та швидкий перехід до наступної сцени в умовах аматорського галицького театру 1870-х рр. І вже зовсім недосажною видається вказівка «Земля тріскається. Полум'я виривається з неї. З'являється дух Гіємпсала»².

В епічному спрямуванні п'єси, крім невправності автора, помітне його бажання представити характери всіх трьох царів. Саме їм (за винятком оповіді Ральви) належать найдовші монологи та промови. Характерно, що жоден з них не висловлює свого ставлення до Нумідії, як до рідної країни, дорогої серцю частини простору – усі питання стосуються честі роду, кровної помсти; територія ж лишається тільки територією – джерелом багатства й військової сили. Таке спрямування уваги Саллюстія молодий драматик розвиває і в образах міщан, людей з натовпу, відсутніх в оригінальному оповіданні. Вони виражають себе у двох трилогах, що є немов би одним цілим.

Перша трійка співрозмовників ще лише поверхово знає про вбивство одного з царів іншим, через нестачу інформації не може дати оцінку ситуації й тому розмірковує узагальнено:

...часто щастя з мармурових тих
Покоїв, золотом обшитих, утікає,
Що швидше стрінеш ти його, – як можна
Зустрінути десь щастя справжнє, – мовлю,
Що швидш знайдеш його в низьких, похилих
Хатах селянських вбогих³.

Так думають прості люди, що йдуть повз площу, шукаючи відповіді на свої питання. На сцені їх змінює трійка міщан – постала проблема їм ближча, і тому вони можуть висловити

¹ Там само. – С. 232.

² Там само. – С. 250. – Перекладач чомусь розбив одне речення на три.

³ Там само. – С. 228.

свою оцінку. Прогнозовано, але – слід віддати належне молодому авторові – непрямо вони стають на бік кожного із трьох царів: перший сумує за вбитим Гіємпсалом, другий вважає того «шаленцем, <...> до краю зіпсованим, свавільним і гарячим, як бритва, гострим»¹, а тому на боці Югурти, третій відстоює честь роду Міципси, тож прихиляється до Адгербала. Пізніше такий розподіл сил стане помітним у бою під Циртою: за задумом І. Франка, що суперечить оповіданню Саллюстія та свідченням інших істориків, прихильників роду Міципси сумарно було більше, через це Югурта приймає рішення про нічний напад².

Загальна кількість персонажів у п'єсі не надто значна – 12 і наділені репліками статисти (до того ж щонайменше ще 2, крім статистів, мали б діяти в першому акті). Виразним є тяжіння автора до групування персонажів по три з тенденцією до дуального протиставлення. Крім описаних трійок простолюдинів і міщан, їх складають Югурта, Гіємпсал, Адгербал (протиставлення політичне та родове); Гіємпсал, Югурта, Ральва (політичне); Югурта, Рамнон, Юбастал (соціальне); Адгербал, Кралнон, Філарій (соціальне); Люцій Опімії, Люцій Фульвій, Марк Цензор (соціальне). Остання трійка має також приховане протиставлення за реальністю персонажів. Сенатор Люцій Опімії справді існував, фігурує в оповіданні Саллюстія та, до слова, 109 р. до н. е. був засуджений за хабар від Югурти. Натомість Люцій Фульвій і Марк Цензор – вигадані І. Франком персонажі, відсутні в оригінальному творі. Перший, очевидно, виходить до постаті Марка Фульвія Флакка, сенатора, що загинув у 121 р. до н. е. і згаданий у творі Саллюстія; другий – до Марка Порція Катона Старшого на прізвисько Цензор, відомого політика й письменника. Обом їм давав характеристику Цицерон, з чийх творів їхні імена й могли бути відомі І. Франкові. Відомо також, що син Катона Цензора консул Марк Порцій Катон Ліциніан був направлений 118 р. до н. е. до Африки для вирішення питання розділення Нумідії між трьома нащадками Міципси. Очевидно, із сукупності цих імен

¹ Там само. – С. 229.

² Там само. – С. 247.

і виник у свідомості автора Марк Цензор. Імена ж наближених до царів осіб, слід уважати, не мають виразного семантичного навантаження.

До виразного групування персонажів належить і соціальна опозиція «простий люд» – «знать», на якій, крім уже цитованого висловлювання простолюдина, наголошує Югурта, пояснюючи Рамнону причину зради полоненого солдата Адгербала (початок сцени 4 акту 3). Якщо суспільна природа цього протиставлення явно привнесена молодим автором, то образ зрадливого слуги в цьому творі – іншого походження. Його глибоке розуміння І. Франком проявиться в значно пізнішій статті «Поет зради», що принесла немало шкоди авторові через поверхове її прочитання та політичні інтриги¹, однак вплив творчості А. Міцкевича на зміст «Jugurty» дуже помітний. Образ зрадника в п'єсі має три іпостасі: відданий Югурті лікар (особистий охоронець) Ральва, частково співвідносний з Конрадом Валленродом; продажні сенатори, «зацікавлені вони в Югурті подарунках», бо «в Римі підкупити всіх можна»; та простий солдат, що

як поразка чи нещастя
Притисне його пана до землі,
Тоді слуга також кидає пана!²

Якщо зрадник у п'єсі багатовимірний, то значно стабільнішим є образ тигра, що, майже наздоганяючи оленя, сам потрапляє в сіті. У наявних двох актах він з'являється в першому ж монолозі Югурти, редуковано зринає в останньому (сцена 4 акту 3) і автологічно реконструюється в словах гінця про поразку війська Адгербала під Тирмідою (сцена 4 акту 2). Відповідно до оповідання Саллюстія тут напрошувався б образ лева, бо саме в боротьбі з ним прозаїк зображує мужність і спритність Югурти, однак така метафора в Австро-Угорській імперії могла бути дуже неоднозначно трактована, що, оче-

¹ Через ті ж самі інтриги її не включили до 50-томового видання. – Франко І. Поет зради. – Т. 54. – С. 21–33.

² Франко І. Югурта. – Т. 23. – С. 236, 247, 246.

видно, і примусило І. Франка замінити царя звірів більш політично нейтральним хижаком. Тигром також називає Югурту в промові перед сенаторами Адгербал, однак з іншим семантичним навантаженням – це звичайна метафора-образ, подібна до того, як Гіємпсал називав Югурту вовком.

Виразний поділ п'єси «Jugurta» на акти, крім згаданої формально-сценічної мотивації (зміна декорацій), має й змістове підґрунтя: другий акт – перемога Югурти над Гіємпсалом, третій – над Адгербалом. Тому цілком закономірним є передбачити в першому акті «перемогу» над їхнім батьком Міципсою – усиновлення Югурти й заповідання йому частки країни нарівно з рідними синами. У такому поділі чітко помітне вміння І. Франка знайти найважливіше в історичному епізоді й сконцентрувати дію навколо нього.

Помітно, що автор п'єси не намагається подати реципієнтові якихось кількісних часових обрахунків – відсутні будь-які зауваження щодо інтервалів між зображуваними подіями. Очевидно, це продиктоване певними помилками в датуванні, наведеному Саллюстієм, і небажанням І. Франка як відходити від оригіналу, так і суттєво уповільнювати дію, адже взяття Нуманції та повернення Югурти відбулося 133 р. до н. е., усиновлення його – 118 р., убивство Гіємпсала й переділ Нумідії – 117 р., а війна з Адгербалом розпочалася 116 р. й тривала ще чотири роки. На події цих років і захоплення Цирти, що й спричинило Югуртинську війну, натякає Югурта в останній своїй промові перед військом. І справді, деталізація хронометражу подій у п'єсі показала б їхню нескvapність, а отже, ще більше притлумила драматизм. Натомість у такому вигляді п'єса здатна захопити очищеними від історичної локалізації перипетіями.

Географія наявних актів твору нескладна – сюжет розгортається в Тирміді, його передмісті, Капітолійському замку в Римі, передмісті Цирти та у двох невизначених локаціях. Вони невизначені й у Саллюстія, тому І. Франко обмежується ремарками «Югурта ходить замислений по кімнаті» та «Зал в замку Адгербала» (сцени 2 і 3 акту 3 відповідно), не конкретизуючи міста дислокації царів-супротивників. Розширення

географії в екскурсах майже відсутнє, за винятком промови Адгербала перед сенатом (Карфаген, Зама). Згадка ж у монолозі Югурти (сцена 4 акту 3) про розмову біля Нумантії, вірогідно, є аллюзією до подій утраченого першого акту.

Крім географічних локацій п'єса містить дві міфологічні просторові, виразно протиставні: «Ахеронт» та «елевсинські поля»¹. У річку скорботи Ральва збирається відправити дух Гіємпсала, а з райських місць Адгербал сподівається догукатися дух свого батька. Образ цих полів, на яких розгорталися знамениті хліборобські містерії, І. Франко міг запозичити як з Піндара, так і з Ф. Шіллера, принаймні 14 глава оповідання Саллюстія його не містить.

Події наявної частини тексту п'єси розгортаються переважно в закритому приміщенні (6 локацій), двічі – на території військового табору, що також не має панорамності, та лише один раз на площі зібрань, здатній умістити юрбу люду. Це події третьої сцени другого акту, і за припущення, що перший акт також містив чотири сцени, площа зібрань стає центральною локацією п'єси, принаймні в сенсі текстуального простору. Тож можна припускати й концептуальну важливість розгорнутих на ній подій.

Серед епізодів п'єси привертають увагу повідомлення гінця з поля бою, які отримує Адгербал (сцена 4 акту 2), та поява духу Гіємпсала наприкінці твору. Перший є звичним прийомом у класичній драматургії, що дозволяє авторові не виводити на кін, наприклад, баталію та зосередитися на відчуттях героя твору. Найвиразніший зразок його використання в давній українській драмі І. Франко пізніше знайде в «Слові про збурення пекла». Використання ж другого, ефектного зі сценічного боку, але ніяк не мотивованого змістом твору, пояснити важче. Або це данина юнацькому захопленню В. Шекспіром, або ж відвертий учнівський жарт. Принаймні це чи не перший опис І. Франком відчуттів людини в зміненому, патологічному стані свідомості, який отримує розвиток у його

¹ Там само. – С. 226, 239. – У другому випадку текст перекладу містить, очевидно, помилку.

творчості, аж до «Історії моєї хвороби»¹, що дозволяє передбачити розвиток намічених Т. Гундоровою концептів вивчення цього аспекту творчості митця².

І все ж питання основної опозиції п'єси «Jugurta» лишається відкритим. Саллюстій відомий у римській історіографії передусім як перший моралізатор, але навряд чи можна вимагати від 17-річного автора глибоких оцінок подій, та ще й зображених вибірково. Разом з тим невинуватим був би погляд на п'єсу як на втілення пасіонарної концепції театру «університетських умів». Три чинники: розміщення «площі зібрань» у центрі твору, введення образів простолюдинів і виразні соціальні опозиції в трійках персонажів – наштовхують на думку про соціальну природу головного конфлікту п'єси, хоча й прихованого товщією ефектного драматизму. Такий висновок, звісно, має верифікуватися відповідними дослідницькими методами, але хронотопний погляд підводить саме до нього.

Дотримання задуму Саллюстія, принаймні, у межах образних для зображення подій приводить І. Франка до ідеї неперервного, невмолимого часу, що тісними причинно-наслідковими ланцюгами обплутує життя персонажів. Однак це не фатум родового прокляття чи спокута давніших гріхів, – це, ймовірніше, принцип світоустрою, у якому

Хоч помста завжди йде поволі,
Але прийде напевне
І в свій час!³

Саме тому персонажі п'єси не мають передісторії, і перипетії їхнього життя мотивовані зображеними подіями (у межах передбаченого змісту першого акту). Такої ж думки і Саллюстій, та в нього вона постає з іншої причини, адже в історичному оповіданні смерть Гімпсала й Адгербала – лише пролог до Югуртової війни. У прикінцеві слова Югурти

¹ Франко І. Історія моєї хвороби. – Т. 54. – С. 776–782.

² Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – С. 99.

³ Франко І. Югурта. – Т. 23. – С. 250.

І. Франко частково вклав післяісторію подій, лише натякнувши на подальший розвиток нової війни з Римом, бо Нумідія в особі нового царя отримує «батька, короля чи, може, ще щось значніше»¹. Таке чітке свідоме обмеження опрацьованої частини історичного сюжету засвідчує доволі високу майстерність молодого драматика, розуміння ним специфіки художнього зображення часу. Разом з тим «Jugurta» не пронизана наскрізною ідеєю простору – навіть війна за країну, за територію осмислюється автором як боротьба за багатство й владу, не більше. Тема поділу держави дуже приглушено звучить у Саллюстія, тож не дивно, що молодий І. Франко, не охоплений ще остаточно виром політичних ідей, її не розчув і не розвинув – у свідомості юнака проблема поділу землі ще лише переростала із доволі конкретних (менше року пройшло від смерті матері та від поділу її частки ґрунту між членами родини) до загальнонаціональних вимірів, разом зі збільшенням особистого простору юнака.

«Цілою суттю відчуємо той спільний ідеал,
котрого брак так многих з-поміж нас
гонить на поклон чужим богам»²

За півтора роки, 1–7 грудня 1874 р., 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 «Краледворського 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»³. І можливо, мав певну рацію, адже за рік аматорський театр

¹ Там само. – С. 253.

² Франко І. Передмова [до видання «Апокрифи і легенди...»]. – Т. 38. – С. 8.

³ Щурат С. Рання творчість Івана Франка. – С. 141–142.

«Академічного кружка» вибрав для постановки саме твір першокурсника.

Перша з доступних нині повноцінна самостійна драматична спроба І. Франка привертала увагу науковців з різних аспектів. Увів п'єсу «Три князі на один престол» до обсягу спадщини митця М. Возняк¹, уперше вивчив з характерологічного погляду через зіставлення зі «Славоєм і Хрудошем» та «Сном князя Святослава» З. Мороз². Опис рукопису й загальну характеристику твору подає С. Щурат у статті «Перші літературні спроби Івана Франка»³ 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»⁴. 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 картинками – майже ніякого. Замість драматичної дії – розмови про те, що відбулось або відбувається поза сценою»⁵. Ті ж самі аргументи наводить і Я. Білоштан, підсумовуючи: «Драма як з літературного, так і з сценічного погляду ще не досконала»⁶, – і вважаючи найвиразнішими в п'єсі проблиски 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 «Краледевортський рукопис», «Слово про Ігорів похід»,

¹ Возняк М. Франкові «Три князі на один престол». – С. 2–3.

² Мороз З. Західноукраїнська історична драма другої половини XIX ст. (Нариси з історії становлення і розвитку). – С. 309–418. – Дослідження з первісною назвою «Історичні драми Івана Франка» З. Мороз виконав у 1938–1941 рр., коли науковцям Східної України стали доступні архіви й бібліотеки Львова. Однак уперше його опублікував А. Погрібний лише 30 років потому.

³ Щурат С. Перші літературні спроби Івана Франка. – С. 87–148.

⁴ Щурат С. Рання творчість Івана Франка. – С. 29.

⁵ Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 11.

⁶ Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – С. 74.

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 зазначав: «Той, хто любить розшукувати вплив та аналогії, може посилатися на Шекспіра, творами якого зачитувався Франко вже з 1872 р., і на «Розбійники» Шіллера, і на пісні про опришків. Але визрівання самостійної творчості думки молодого драматурга виявляється в цій драмі беззаперечно»¹. В. Працьовитий натомість намагається пояснити, що ж це за визрівання, через установаження історичних прототипів 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»².

Однак, як свідчить «Літопис Руський», Всеволод-Андрій Ярославич (1030–1093 рр.) уперше сів на київський престол 1 січня 1077 р., будучи до цього князем переяславським, ростово-суздальським, білозерським, чернігівським, київським. Ростислав-Михайло Володимирович (1038–1067 рр.) 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 заздрісного³. Тут наразі правий 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»⁴.

Події п'єси «Три князі на один престол» не мають чіткої історико-географічної локалізації, тому задум автора слід установлювати аналітично. В основному читача зорієнтовують

¹ Там само.

² Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 11.

³ Літопис Руський : За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – С. 100, 103, 121, 476, 506.

⁴ Козеллек Р. Минуле майбутнє. – С. 211.

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»¹ – 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 буй-тура 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»². 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 принесли³.

¹ Франко І. Три князі на один престол. – Т. 23. – С. 48.

² Франко І. Рукопись Короледворська. – Т. 10. – С. 63–66, 453. – У передмові «Дещо про "Рукопис короледворську"» автор указує, що «Любушин суд» походить з іншого джерела.

³ Там само. – С. 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»; але Стригонь, попереджаючи свого князя про початок ворожнечі, турбується, чи не «прийшло до братньої борби, до проливання рідної крові», 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»¹. 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, нав'яна Збигонем з однойменної пісні з «Краледворського 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 драматик 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'єси².

Історико-географічній локалізації подій сприяє також образ ворога, що «як той тур, що ще послідній раз напружить карк і грізно спустить роги, заки острий топір не позбавить го

¹ Франко І. Три князі на один престол. – Т. 23. – С. 10, 13, 23.

² Чопик Р. Роль ранніх світоглядно-естетичних маніфестацій Івана Франка в еволюції його творчості 1870–1880-х років. – С. 10.

сили навсегда»¹. Ця, не зовсім виразна, аллюзія 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. Разом з тим 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»², 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 компонуванні «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 межі рядами продираючогося ко Ратибору, в кінці все криється в поросі. Хвилю ще сцена остає одверта, потім спускається заслона»³. Разом з тим просторово-сценічне мислення автора в цій п'єсі виявилось гіршим – твір насичений невпорядкованими порівняно з «Jugurta» змінами місць дії в кожній яві й розрахований, очевидно, на виставу в дусі Шекспірових хронік, без виразних декорацій і з активним залученням фантазії глядача.

Події сімнадцяти яв розгортаються в чотирнадцяти різних місцинах, і лише до трьох з 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

¹ Франко І. Три князі на один престол. – Т. 23. – С. 7.

² Франко І. Дещо про «Рукопись Королевдворську». – Т. 10. – С. 36.

³ Франко І. Три князі на один престол. – Т. 23. – С. 44.

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, указуючи на невисоку драматичну майстерність 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 лежить 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)»¹, однак не подав обґрунтування

¹ Мороз З. Західноукраїнська історична драма другої половини ХІХ ст. (Нариси з історії становлення і розвитку). – С. 410.

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 висновувати про прагнення автора дати належне мотивування подій, що вимагало уведення коротких інформаційних дилогів. 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, передсюжетне 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 проявляється в уведених у мовлення воїнів прислів'їв – у п'єсі «Jugurta» вони б зруйнували ментально-історичну атмосферу, а тут же вони до місця. 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*», незавершена фраза Гіпократата, – 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 «Ричард III»). Антураж поєдинку Хрудоша і Стаглава

нагадує про обставини турніру з «Річарда II», де мали зійтися Генрі Белінгброк і Томас Мобрей. Ватра 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, недарма з його уст звучить сповідь: «Коли я ще в світі жив і в людях видів своїх братей, а придивившись, найшов ворогів, – тогда, ох боже! прийшли ми до голови чорнії мислі, я прокляв себе і весь світ і кинувся на тую дорогу, котров ступаю!»¹ Крім того, це чи не перше звернення І. Франка в п'єсах до образу дороги, який – це зауважив Я. Білоштан² – стане одним з постійних у цій галузі його творчості.

Виявлене раніше невміння молодого драматика 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 помочи моєї і моїх другів»³.

Та ж сама мислесхема реалізується й на вищому рівні влади, утілюючи 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

¹ Франко І. Три князі на один престол. – Т. 23. – С. 20.

² Білоштан Я. Іван Франко і театр. – С. 99.

³ Франко І. Три князі на один престол. – Т. 23. – С. 25.

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 восьмим 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»¹. 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 приводить до виникнення конфлікту. У побудованому ж тут І. Франком сюжеті вихідні умови персонажів нерівні, а таку назву твір міг отримати під впливом «Jugurty».

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 обмежувалися 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 події п'єси. 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: уперше він не відпрацьовує на полі витрачені сім'єю на нього кошти, а пускається в першу свою мандрівку, знаходить перше своє кохання, шукає себе. Я. Грицак передає його настрій так: «Молодечі

¹ Франко І. [Передмова до повісті «Петрії й Довбушуки» (друга редакція)] // Твори в двадцяти томах. – Т. 5. – С. 460. – У 50-томовому виданні творів це місце передмови виправлене редакторами без зауваження. Див.: Франко І. Петрії й Довбушуки. – Т. 22. – С. 328.

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»¹, – 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 перевтіленням батька, уособленням ідеалістичних «уповань на “друге пришествя” справедливого судії»² (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 збіжний з інтерпретацією загального спрямування 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.

«Тільки сама свобода і ніхто інший
може приготувлювати чоловіка
й цілий народ до свободного життя»³

Титульний аркуш рукопису п'єси «Славой і Хрудош» містить указівку «Року 1875», проте початок роботи над нею І. Франко озвучив роком раніше в листі до В. Давидяка від 27 травня 1874 р.: «Єсть у мене також сеї зими докінчена повість фантастична “Славой”, писана біблійним і поетичним

¹ Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). – С. 102.

² Чопик Р. Роль ранніх світоглядно-естетичних маніфестацій Івана Франка в еволюції його творчості 1870–1880-х років. – С. 10.

³ Франко І. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині. – Т. 47. – С. 92.

складом, <...> тепер займаюсь переробленням і поправою так «Славоя», як вищеупом'янутої драми»¹. «Вищеупом'янута» – це закінчена на той момент п'єса «Мість яничара», після якої молодий автор, схоже, узявся до перетворення форми «Славоя» з прозової на драматургічну. Залишки високого біблійного складу загалом помітні в остаточному тексті твору, особливо в мові воїнів з другої та третьої дій.

Історія дослідження п'єси має ті етапи, що й «Три князі на один престол», адже відкриті вони були разом (автографи містяться в одному зошиті), тематично пов'язані й виразно презентують молодого Франка-драматурга. Першою та найбільш ґрунтовною була розвідка З. Мороза, який накреслив основні концепти порівняльного вивчення твору, зіставив образи з інших п'єс схожої тематики, означив місце «Славоя і Хрудоша» в доробку письменника². Пізніші студії, ювілейні – С. Щурата, М. Пархоменка, Я. Білоштана, – значно коротші, поверховіші, хоча автори схильні давати п'єсі високу оцінку, вважаючи, що вона «ідейно глибша і з усіх поглядів цінніша»³. Цю думку через півстоліття підтримує і В. Працьовитий, відносячи події твору до часів «після занепаду Київської Русі, коли влада перейшла до князів наїзників»⁴.

Складність вивчення й оцінки п'єси «Славой і Хрудош» зумовлюється передусім неповнотою тексту – сучасному читачеві доступна лише половина його, перші дві з п'яти дій та дві яви третьої дії. Через те, що зошит із рукописом продовжує початок поеми «Ольга» (с. 267–281)⁵, усталеним є припущення про незавершеність п'єси.

Навіть у поточному вигляді наявний текст п'єси – найбільший з доробку І. Франка, а вся п'єса мала б бути величезною – близько 200 сторінок. Очевидно, через це вона не могла б побачити аматорської сцени у виконанні студентів, і «Академічний гурток» вибрав значно лаконічніших «Трьох князів...».

¹ Франко І. Лист до В. С. Давидяка, 27.05.1874. – Т. 48. – С. 11.

² Мороз З. Західноукраїнська історична драма другої половини XIX ст. (Нариси з історії становлення і розвитку). – С. 309–418.

³ Щурат С. Рання творчість Івана Франка. – С. 30.

⁴ Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 20.

⁵ Франко І. Ольга. – Т. 4. – С. 429–443, 464.

Обсягом, компонованням, структурою й формою твір нагадує п'єси-хроніки В. Шекспіра та Ф. Шіллера, цьому сприяє й різна організація ритміки тексту: уперше автор звертається до поєднання прози й поезії в репліках персонажів одного драматургічного твору.

На основі детального аналізу віршових фрагментів п'єси Б. Бунчук підсумовує: «З 2238-и віршованих рядків драми 96 % витримано в руслі білого п'ятистопового ямба зі спорадичним римуванням (здебільшого катренним)»¹, – цим «англійським драматичним» віршем писав В. Шекспір, тому І. Франко докоряв, наприклад, М. Старицькому за недотримання його при перекладі «Гамлета»². Уважний погляд на структуру вірша дозволяє вичленувати в ньому октави, що може свідчити про попередню спробу автора викласти цей же зміст у жанрі поеми. Крім того, порівняння якісних і кількісних показників віршування в п'єсі І. Франка «Славою і Хрудош» з такими ж у п'єсі М. Костомарова «Переяславська ніч» дає підстави вважати останню за один зі зразків, якими послуговувався автор-гімназист³.

Поділ реплік персонажів на віршові й прозаїчні привернув увагу ще З. Мороза, який побачив у цьому алюзію до Шекспірових трагедій: «Відомо, що головні персонажі драм Шекспіра говорять віршами, а другорядні переважно прозою, хоч іноді, коли автор прагне передати надмірне психологічне навантаження своїх героїв, і головні персонажі збиваються на прозу. <...> В драмі Франка "Славою і Хрудош" другорядні постаті – селяни, воїни і слуги – говорять прозою, а головні – Хрудош, Славою, Люмир – віршами. Однак коли Хрудош дізнається, що до палацу наїзників потрапила його названа сестра Людиша, від хвилювання за її долю він заговорив з Бовтом прозою»⁴. В. Працьовитий трактує поділ інакше: «Коли мова йде про буденні, приземлені речі, далекі від національно-

¹ Бунчук Б. Віршування Івана Франка. – С. 61.

² Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський]. – Т. 32. – С. 168, 170.

³ Бунчук Б. Віршування Івана Франка. – С. 63–64.

⁴ Мороз З. Західноукраїнська історична драма другої половини XIX ст. (Нариси з історії становлення і розвитку). – С. 413.

патріотичних поривань, то І. Франко використовує прозу, а коли намагається показати високі патріотичні поривання українського народу, вдається до поетичних рядків»¹. Обидва трактування відбивають різні аспекти цього видового конгломерату та, відповідно, є правильними стосовно лише частини тексту.

У розмежуванні прозових і поетичних реплік виразно простежується стильова стратифікація, характерна для нормативності шкільної освіти. Розширюючи власний простір спілкування, І. Франко доволі тонко відчував потенціал різних стилів, хоча часом незграбно ще ним послуговувався. Я. Грицак зазначає: «Для вивчення Франкової вдачі та способу мислення показовими є його листи до Василя Давидяка, члена редакційного комітету "Друга". У них дуже мало від щирості й простоти – тих двох рис, які він пізніше найвище цінитиме у товариських стосунках. Натомість вони повні манірності, сентиментальних перебільшень і погано прихованого прихліблювання. <...> Характерна деталь: почавши листування з Ольгою Франко руською мовою, він уже з другого <...> листа переходить на німецьку як мову, "відповіднішу" для такого випадку»². Цікаво, що в листах до українофіла Іц. Сельського молодий автор зовсім інший, сказати б, природніший.

Глибоке теоретичне розуміння природи стилю прозвучить у І. Франка лише за 30 років – у статті «*Bel parlar gentile*», де буде зіставлена епічна природа «*мужицької*» мови з діалогічною інтелігентської³. Але вже в його ранній стильовій палітрі на різні випадки спілкування можна шукати причину такого особливого komponування п'єси «Славою і Хрудош». З часів В. Шекспіра стилістична роль прози й поезії змінилися: у XVI ст. віршовий ритм відбивав передусім театральну умовність, а його відсутність наближала дію до життя; натомість нерозвиненість української театральної традиції в кінці XIX ст. в Галичині закріпила тематично-станову стратифікацію стилів. Справді, у п'єсі І. Франка прозові репліки належать переважно

¹ Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 21.

² Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні : Франко та його спільнота (1856–1886). – С. 100–101. – У тексті, очевидно, помилка, бо йдеться про листи до Ольги Рошкевич.

³ Франко І. *Bel parlar gentile*. – Т. 37. – С. 8–20.

воїнам і селянам, а віршові – рицарям, Людиші, князям і пустельнику Люмиру, але більшу цікавість мають викликати випадки порушення такої закономірності.

Вони розпочинаються з першої ж дії. У першій яві до віршової мови Хрудоша приєднуються дехто із селян, але до своїх односельців «панів газд» вони ж звертаються прозою, на яку випадком переходить і Хрудош. Люмир не «опускається» до прози в розмові з Беркутом, Ништою і Бермою (кінець другої яви), але легко це робить, говорячи з Бовтом (четверта ява), більше того – слова «до себе» при цьому вимовляє віршами. Воїни Славоя при його появі розмовляють з ним і між собою віршем, хоч до цього спілкувалися прозою (третя ява). У п'ятій яві присутність Владибора і Цидибора примушують Берму говорити з ними віршем; а Хрудош, витримавши розмову з князями наїзників (віршем) та знуцання воїнів (прозою), звершує яву віршовим монологом.

У другій дії виразними є віршова молитва Люмира на фоні прозової розмови з Бовтом (перша ява) та зміни темпоритму його мовлення в діалогах з Людишею, Бовтом і слугою: так, заспокоюючи Людишу, він мовить прозою, тепло, проникливо, але, викладаючи мету свого приходу, переходить на вірш (четверта ява). П'ята ява повторює початок твору, але зовсім в іншій тональності й темпоритмі. У шостій яві Людиша навіть з Бовтом не переходить на прозу, як і він навіть з князями наїзників не вдається до вірша.

Отже, протиставлення піднесеного, але доволі одноманітного віршового мовлення приземленому, але варіативному прозовому в п'єсі «Славой і Хрудош» не просто розставляє персонажів на соціальній драбині, а й розкриває їхні характери, зокрема вміння чи невміння наблизитися до іншого, стати на його щабель.

Як і в «Трьох князях...», історико-географічна локалізація твору невиразна: імена позитивних персонажів і селян ніяк, крім семантики, не протиставляються іменам загарбників – усі вони слов'янського походження. Запозичені з Краледворського та Зеленогорського рукописів імена Славоя, Хрудоша, Людиші, Люмира можуть бути розцінені не більше, як загальна

стилізація, адже вони не несуть за собою, хоча б фрагментарно, сюжети оригінальних пісень. Чіткі ремарки чи репліки з часопросторовою семантикою відсутні, хоча загальна стилістика твору має відносити події до слов'янських територій біля Карпат IX–X століття, кінця «темних віків». На цьому фоні помітнішими стають деякі авторські недолатності. У першій яві першої дії Галатійло згадує: «Наші давніші князі – що то були сильнії і мали війська повинаймувані аж десь із-за моря, – то чорні хлопи, як сажа в комині, то якісь червоні і каптануваті, то сорокаті»¹, – ця алюзія, очевидно, з французької «Пісні про Роланда», не вписується в реалії становлення слов'янських держав. А його ж окрик за кілька сторінок: «Де то хто видів: хрещених людей путати і ярма їм накладати?»² – не корелюється з епохою становлення феодальних відносин.

Так само не вписується в історичний колорит сюжетний хід утримання князями-загарбниками селян-бунтівників у міських в'язницях – вірогідно, один з ключових у п'єсі, бо Хрудош, заслуживши довіру ворогів, просить у Владибора:

Мість всякої нагороди за мої
Давніші діла дай мені від днесь
Надзір над тюрмами, в котрих сидять
Підозрені о бунт³.

Мабуть, отримавши таку посаду та зібравши в столиці великі сили бунтівників, Хрудош мав, за авторським задумом, з їхньою допомогою здійснити переворот і скинути загарбників з престолу. Міська в'язниця й суд видаються занадто гуманними способами боротьби з бунтами 9 ст. – помітно, що автор – випускник гімназії більше знався на римській історії, ніж на слов'янській. Можливо, і через такі недолатності, крім великого обсягу, п'єса не побачила сцени.

Натомість геоісторична локалізація імен персонажів доволі прозора. Привертає увагу, що імена князів наїзників,

¹ Франко І. Славою і Хрудош. – Т. 23. – С. 256.

² Там само. – С. 260.

³ Там само. – С. 351.

співзвучні Ратиборові, позитивному персонажеві «Любушиного суду» та п'єси «Три князі на один престол», не протиставляються етнічно іншим іменам. Тут, як і в попередній п'єсі (Ростислав і Мирослава), І. Франко вдався до морфемної симетрії імен братів Владибора та Цидибора. Останнє – це латинська форма Cidibor (крім того, з його уст звучить «Vae victis!»¹) старочеського імені Zdibor² – «руйнівник стін», що довершує образ жорстокого загарбника. Натомість Владибор – «борець за владу» – хитріший, розумніший, продумує свої дії в досягненні мети далеко наперед. Разом же брати дуже нагадують Ігоря й буй-тура Всеволода зі «Слова про Ігорів похід».

Серед імен воїнів найзників зоонім Беркут фонетично й семантично контрастує з прізвиськами Ништою та Бермою, утвореними, очевидно, від слів «ніщо» (сербською) та «колода» (діал. «берва», «берма»). Ім'я ж третього воїна, негативного персонажа, спершу дивує, адже франкознавство знає переважно його позитивну семантику: «Беркут – великий хижий птах із породи орлів. Прізвисько Беркут конотує мужню й сильну вдачу, яку виявляють Захар та Максим (повість “Захар Беркут”)³. Та за рік після повісті І. Франко пише вірш «Беркут»:

Я не люблю тебе, ненавиджу беркуте!
За те, що в груді ти ховаєш серце люте,
За те, що кров ти п'єш, на низьких і слабих
З погордою глядиш, хоч сам живеш із них;
За те, що так тебе боїться слабша твар;
Ненавиджу тебе за теє, що ти цар⁴.

Таку невідповідність М. Лапій пояснює «глибокою естетичною й амбівалентною символікою та семантикою»⁵ образу в обох творах, указуючи на зображення птаха в повісті: «Гніздо Беркутів, над котрого ворітьми справді висів недавно вбитий

¹ «Горе переможеним!». – Там само. – С. 309.

² Časopis Českého museum. – 1832. – Т. 6. – С. 67. – <http://books.google.com.ua>.

³ Пастух Т. Конотації прізвищ та імен персонажів у прозі Івана Франка. – С. 155.

⁴ Франко І. Беркут. – Т. 1. – С. 63.

⁵ Лапій М. Флористичні та анімалістичні образи як поліестетичні художні коди (на матеріалі прози Івана Франка). – С. 143.

величезний беркут, ще й по смерті немов грозячи своїми могутніми залізними пазурами і своїм чорним, у каблук закривленим дзьобом»¹. Важко погодитися з романтичним потрактуванням цього опису, тим більше, що воно не пояснює такої різкої зміни ставлення автора до образу. Схоже, такої зміни не було, адже тотем не обов'язково наділяє власника рисами, приписуваними тварині: наприклад, Захар Франко, менший брат автора, мав прізвисько Беркут не через схожість із хижак-ом, а тому що зміг здолати його². У повість І. Франко переніс його з позитивною конотацією як подяку братові, що ніяк не суперечить негативному ставленню поета до образу птаха.

Інша справа – персонаж п'єси «Славою і Хрудош». Гіпотетично наділення його прізвиськом брата можна пояснити ймовірною суперечкою братів Франків за землю, що могла виникнути влітку 1874 р., – у такому разі своєрідний прояв образи письменника стає вмотивованим і зрозумілим. З іншого погляду, Беркут у п'єсі має вищий статус, ніж решта воїнів, і тому виокремлення його зоонімом може не пов'язуватися зі стосунками братів. Але послідовність представлення персонажів – воїнів наїзників у титульному комплексі: Ништа, Берма, Беркут, Інній, – викликає сумніви в цій версії, адже серед воїнів Славою першим названий старший із них: Рад, Ціпко, Гривко, Ходек, Бодак, Інній. У підсумку важко вибрати одне з пояснень – очевидно, окреслена проблема імені не може бути вирішена в межах застосованих тут методик.

Загалом представлення персонажів твору виразно відбиває основні його опозиції: військово-політичну та соціальну. Перша – бінарна, у ній «своїм» князям, рицарям і воїнам протиставляються наїзники. Друга – складніша, багаторівнева й відображає структуру станів ранньофеодального суспільства; у ній князі й рицарі протиставляються воїнам, і всі вони разом – селянам. Опозиція «селяни (народ) / князі, рицарі, воїни (влада)», підкріплена мовностилістичними засобами, видовою диференціацією реплік, чи не вперше так розлого звучить у творчості І. Франка, але не є головною в п'єсі.

¹ Франко І. Захар Беркут. – Т. 16. – С. 32.

² Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. – Кн. 1. – С. 34.

Романтичне мислення автора, зумовлене віком, лектурою й обраним жанром, примушує його розщепити аморфну «масу», виокремити в ній персоналії, індивідуалізувати їх, зробити носіями ідей. Так постають Славою, Люмир, і найвиразніше – Хрудош: «Він маргіналізований суспільством, великим світом; опинившись у “новому” для себе соціальному середовищі, намагається його ушляхетнити, він потрібен не лише у цьому замкненому світі, а й у великому, тому ніби повертається туди. За Н. Фраєм, у цьому ряду стоятиме не лише Хрудош, Овлур, Святослав, а й Омелян Ткач, Михайло Гурман. Це постать, що прийнятна і для романсової, і для сатирично-комедійної структури»¹. Романтичний герой закономірно створює передумови для формування внутрішнього конфлікту, а отже, і словесної реєстрації ним перебігу думок, еволюційних змін власної свідомості. Але монолог Хрудоша, що припадає на середину першого акту, – це не очікувана боротьба двох думок, а послідовне переконання себе самого в правильності обраного шляху, тому він і отримує продовження, завершуючи акт п'єси:

Я утискать народ сей, рвать буду,
Давить, гнести, кровавити, аж доки
Він не почуєсь в собі сам, аж доки
Він не повстане, гнівом не завре
І ворога на прах не розіб'є!²

Вибір Хрудошем шляху переконання, пробудження народу – словом чи мечем – це не внутрішня опозиція, а зумовлена генезисом постаті персонажа еволюція, адже його рішення незмінне й питання становить лише метод його досягнення. Тож романтичність цього образу, принаймні в межах наявної частини тексту, внутрішньо не детермінована й досягається через протиставлення зовнішньому світові.

Як і в п'єсі «Три князі на один престол», просторові локації твору чітко діляться на змістовні й службові. Оскільки

¹ Тхорук Р. Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читачького досвіду й творчості. – С. 537.

² Франко І. Славою і Хрудош. – Т. 23. – С. 292.

нині читачеві доступна менша частина твору, важко дати оцінку їх повному складу, але помітно, що змістово навантажених просторів небагато. «Місце збору серед села» (ява 1 дії 1, ява 5 дії 2) зосереджує конфлікт селян і Хрудоша, є немов би сценічною ареною випробування його методів переконання народу. «Вільне місце серед табору» Славоя (ява 3 дії 1) та наїзників (ява 5 дії 1) – це просторова рима, яка переносить Хрудоша в нові умови, нове оточення, остаточно його маргіналізує. Такі паралелі, слід припускати, мали продовження в п'єсі.

Змістовні й службові просторові локації п'єси: «місце збору серед села», «вільне місце серед табору Славоя», «одверте поле», «вільне місце на середині табору наїзників», «обширна поляна серед лісу», «внутр шатра Цидиборового», «поляна серед густого лісу», «ліс густий, поляна»¹ – відбивають прагнення автора створювати сцену-арену з-посеред оточуючої маси. Таке вирішення простору разом зі зменшенням кількості учасників діалогу (полілогічне мовлення присутнє лише в сценах із селянами та воїнами) підвищує драматизм твору, конденсує увагу реципієнта, й цілком відповідає романтичному настрою п'єси.

Часова локалізація подій і внутрішнє структурування сюжетного часу дуже невиразні. У ремарках автор відображає лише той час доби, що відрізняється від дня: «ніч», «рано», «вечоріє», «смеркається», – у чому теж можна вбачати слід романтизму; вказівки сюжетної хронологізації взагалі відсутні. Щодо внутрісюжетних часових екскурсів С. Щурат зазначав: «Головні моменти дії відбуваються за сценою, і про них довідуємося із піднесених, важких і довгих монологів героїв або з коротких, іноді повних життя розмов і реплік статистів»², – хоча в цілому їх значно менше, ніж у попередніх п'єсах.

Передісторію сюжету, хоч і в дуже загальних рисах, розкривають слова Хрудоша з першої яви:

¹ Там само. – С. 255, 273, 281, 286, 297, 307, 344, 357.

² Щурат С. Рання творчість Івана Франка. – С. 30.

Під оком наших родинних князів,
Під оком наших родинних боярів
Цвіла торгівля, процвітав промисл,
Наук пресвітле древо, защеПЛене
Рукою божов у серця народу,
Що раз, то кращу парість розвивало,
Що раз пишнішим листом світ скрашало!
Но враг спокою, щастя, ворог волі
Позаздростив нам сей судьби славної,
Наслав на нас наїзників чужих;
Наслав на нас їх наче хиже птаство!¹

Погляд Хрудоша спрямований у минуле, погляд Славоя – у майбутнє. Ця опозиція втілюється в конфлікт ідей, розв'язка якого читачеві недоступна: мета життя Хрудоша чітко окреслена, має конкретний зразок; мета ж Славоя – сама боротьба:

Де сильна воля, там найдесь і сила!
Надія й хорим припинає крила².

Так само читачеві недоступне повне осягнення використаних автором сюжетних ходів і прийомів. Помітна його загальна орієнтація на хроніки В. Шекспіра – у komponуванні яв і дій, у насиченні п'єси подіями, у введенні образу блазня (Бовт як алюзія до Фальстафа), у проведенні кількох сюжетних ліній, що мають злитися в одній розв'язці. Окремі епізоди твору відсилають до «Слова про Ігорів похід», але переважно на риторико-стилістичному рівні. Образи Люмиря, Славоя, підготовка останнього до спротиву загарбникам у загальних рисах узяті з пісні «Краледворського рукопису», що в перекладі І. Франка отримала назву «Забой, Славой і Людек». Але найбільш виразним є звернення до художнього досвіду А. Міцкевича, його поеми про зраду. Значно пізніше І. Франко дасть негативну оцінку ідеям, що несуть «так звані “зрадники-патріоти”, що їх малює нам Міцкевич, <...> люди, котрі думають, що

¹ Франко І. Славой і Хрудош. – Т. 23. – С. 259.

² Там само. – С. 264.

гарячу любов до рідного краю можуть доказати тільки зрадою ворогам своєї батьківщини»¹, але романтизм вісімнадцятилітнього юнака, підкріплений польськошовіністичним культурним середовищем, був досить придатним ґрунтом для формування образу «зрадника-патріота» Хрудоша.

Чи був цей сюжет розв'язаний у душі «Конрада Валленрода», на жаль, невідомо, як невідомо й те, хто з персонажів п'єси мав виявитися законним наслідником княжого престолу, новим «своїм» князем. Очевидно, це хтось із дітей Славоя, недарма вони йому не кровні, а названі. Цікаво, що дослідники п'єси беззастережно вважають Славоя «вигнаним наїзниками слов'янським князем»², а його дітей, відповідно, законними претендентами на княжий престол, хоча це суперечить змісту п'єси та образу воєводи Славоя з «Краледворського рукопису». Княжі титули Славоя, Хрудоша, Яромира і Людиші не вказані в драматіс персоне та не згадуються протягом наявної частини тексту. До Хрудоша інші персонажі звертаються як до рицаря й не більше; Славоя його воїни звать «начальник», «отче»³, та й полишають його без належних князеві почестей. Лише один раз Цидибор звертається до Людиші: «Княгинє серця мого»⁴, — та й то явно залицяючись.

Таким чином, загальний хід сюжету п'єси «Славой і Хрудош» слід трактувати інакше: відданий давнішим «рідним» князям воєвода Славой виростив прибраних дітей, серед яких є і кровні нащадки княжого престолу, й веде боротьбу, щоб скинути князів-наїзників і віддати край законному володарю. Він приховує, хто ж насправді має цей титул, щоб уберегти його власника до належного часу. Оскільки Хрудош і Людиша виконують доволі ризиковані «завдання» в таборі ворога, можна припустити, що Яромир, якого Славой тримає біля себе, і є тим шуканим нащадком.

Це дозволяє констатувати, що опозиція «свої князі / чужі князі» у творі невиразна, і можливо, саме тому автор наділив

¹ Франко І. Поет зради. — Т. 54. — С. 22.

² Шурат С. Рання творчість Івана Франка. — С. 30.

³ Франко І. Славой і Хрудош. — Т. 23. — С. 279, 301, 304.

⁴ Там само. — С. 354.

наїзників також слов'янськими іменами, щоб не актуалізувати її взайве. Замість законних князів автор, за зразком середньовічного епосу, виводить на кін рицарів – відданих васалів, роблячи їх носіями головної ідеї цінності сильної рідної родинної монархічної влади, що підкреслюється роздвоєнням влади наїзників і послідовно розкритою опозицією «одиниця – маса».

Друга провідна ідея твору, в основі якої – просторова мислесхема, відображає глибоку прірву нерозуміння між владою і народом (селянами), для якого походження князя, допоки він князь, неважливе: «Е, та що то значить, чужий чи чорт який! Прецінь же чужий не має двох гортаней і двох животів! Не бійся, свого дірявого міха не напхаєш так скоро, як чужий добрий!»¹

Ідея сильної монархічної влади, що має ґрунтом славу історію, добре вписувалася в концепцію москвофільського «Друта» та «Академічного кружка», з яким пов'язував своє найближче майбутнє І. Франко, але нівелювала соціальну проблематику, до якої автора штовхало життя. Вибір був за ним.

«ЗІЙТИ НА ЗЕМЛЮ ТА ВЗЯТИСЯ ДО ТВЕРДОЇ РОБОТИ»²

«Куди, куди не розійдуться
З сього гнізда колись в світ парості новії,
Нові розсадники старих ладів!»³

Перший публікатор «драматичного образка в одній дії» *«Послідній крейцар»* М. Возняк⁴ висловив припущення, що п'єса була написана в першій половині 1879 р., після першого арешту І. Франка. Твердити це дозволяє зіставлення твору з

¹ Там само. – С. 255.

² Франко І. [Перша передмова до перекладу «Фауста» Й.-В. Гете]. – Т. 26. – С. 160.

³ Франко І. «Чом так тривожно б'єсь у мене серце в груди...». – Т. 2. – С. 302.

⁴ Возняк М. Юнацька драматична картина Франка.

трьома тематично спорідненими віршовими початками незавершеної «Історії мідяного крейцера» (недатованими) і драматичним оповіданням «На вершку» (Березів, серпень 1880 р.), сюжет якого майже ідентичний до п'єси, а текст іноді дослівно збігається з нею. Важливим також є факт написання І. Франком оповідання «На дні» (Коломия, 17–20 червня 1880 р.) за враженнями, отриманими у в'язниці під час другого арешту. Просторова паралель у назвах двох оповідань нашттовхує на думку, що під впливом «На дні» автор удався до прозової переробки написаного рік тому драматичного образу.

Визначена дата написання «Посліднього крейцера» – перша половина 1879 р. – прийнята франкознавством. Дослідники твору – М. Пархоменко, Я. Білоштан, М. Нечиталюк, В. Працьовитий – переважно зосередили увагу на проблематиці твору, його ідейному змісті, указуючи зокрема на спорідненість останнього монологу Євгенія з «Фаустом» Й. Гете, якого І. Франко перекладав протягом 1875–1878 рр. При цьому М. Пархоменко вважав, що «художніми якостями п'єси стоїть на багато нижчому рівні, ніж його поезія і проза тих років»¹, а Я. Білоштан натомість підсумовував: «Драматургічна довершеність драми “Послідній крейцар” характеризує молодого Франка як зрілого майстра найскладнішого літературного жанру»². Загалом позитивну оцінку творові дав і М. Нечиталюк, указавши зокрема, що тему «зайвої людини» І. Франкові, очевидно, навіяла повість М. Павлика «Пропащий чоловік», що почала виходити 1878 р. в журналі «Молот». Мотиви для своєї п'єси І. Франко, на думку дослідників, міг також узяти зі «Скупого рицаря» О. Пушкіна.

У цілому джерела провідних думок, висловлених у п'єсі «Послідній крейцар», доволі прозорі, однак вони не пояснюють, чому «автор до деякої міри створив штучну, надуману ситуацію»³, звідки він узяв сюжет, провідних персонажів, образ останньої дрібної монети, адже навіть побіжний аналіз його творчості переконує: випадковостей у ній мало; та й сам

¹ Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 33.

² Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – С. 88.

³ Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 100.

І. Франко в «Секретах поетичної творчості» детально розкрив механізм постання художніх образів у свідомості автора.

У першому наближенні назву твору можна вважати алюзією до вірша Г. Гайне «Frau Sorge» («Пані Турбота»), перекладеному І. Франком приблизно 1877 р. під назвою «Бабуся Грижа». В оригіналі є рядки

Und teilten mit mir brüderlich
Wohl meinen besten Braten
Und meinen letzten Dukaten¹
<І ділили зі мною по-братськи,
Напевне, мою найкращу печеню
І мій останній дукат>.

Франком вони віддані так:

І кусника хліба я з'їсти не міг,
Щоби не ділить го помежи усіх².

Це й же переклад він зберігає в п'єсі, де вірш «Бабуся Грижа», з незначними змінами, які вимагають окремого дослідження, стає піснею арф'ярки. «Фауст» Й. Гете, «Скупий рицар» О. Пушкіна й «останній дукат» Г. Гейне мали б наптовхнути І. Франка на образ останнього ринського, флорина, корони – золотої монети, але ніяк не мідяка-крейцера, тим більше, що в його сюжеті фігурує сума в 30 тисяч золотих. Зменшивши в оповіданні «На вершку» суму до правдоподібнішої – 10 тисяч, автор жодним словом не згадує про мідяки: остання сума в Ежена – це банкнота в 100 ринських, щоправда в кишені ще знаходиться купа срібняків, що він віддає їх арф'ярці. Таким чином, оповідання зберегло від п'єси персонажів, історію Євгенія-Ежена, загальний сюжет, але не містить роздумів про мідяк – центральним образом стає не крейцар, а Ежен. На такий висновок наптовхують і рядки трьох початків «Історії мідяного крейцера», зміст яких розгортається від монети. Отже,

¹ Heine H. Frau Sorge. – <http://www.textlog.de/heine-gedichte-frau-sorge.html>.

² Франко І. Бабуся Грижа (переклад з Г. Гайне). – Т. 13. – С. 470.

варто шукати умови, які привели І. Франка до образу мідяка і Євгенія та які переорієнтували пізніше його творчу увагу.

4 березня 1880 р. після триденної зустрічі з Ольгою Озаркевич (Рощкевич) у Коломиї Іван Франко з Кирилом Геником відправився в с. Березів, де мав готувати його до матури (іспиту на зрілість), і дорогою був заарештований. Деталі другого ув'язнення письменника й трохи пізніших подій добре розкривають архівні матеріали слідства¹. У червні 1880 р. звільненого з арешту І. Франка відправляють до Нагуєвичів, але він, хворий, одразу рветься в Коломию, а звідти – у Березів, де «прожив кілька тижнів, лічачись від пропасниці й гуляючи по свіжому повітрі»². Схоже, не тиск вітчима й прагнення дотриматися обіцянки, даної К. Генику (про навчання ніхто з них не лишив спогадів), керують І. Франком, а прагнення розібратися в причині арешту, бо саме незнайомий раніше К. Геник запросив письменника та був присутній при арешті. Подаючи через десять років свій життєпис у листі до М. Драгоманова, І. Франко згадуватиме: «Вернув до Коломиї, щоб удатися до Геника, прожив там страшенний тиждень в готелі, написав повістку «На дні» і на останні гроші вислав її до Львова. А опісля жив три дні трьома центами, знайденими над Прутом на піску»³. А в спогаді «Як це сталося?» про історію постання «На дні» ще за тринадцять років уточнить: «Хворий на пропасницю, без грошей і без знайомих, сидів я в темній кімнатці в готелі і пробував відтворити на папері картини, які бачив останніми днями, і так з'явилась отся новела. Написана вона протягом трьох днів. Коли я скінчив її, відчув себе таким ослабленим, таким виснаженим голодом і хворобою, що за останні крейцери купив коверту і марку, послав свій рукопис до Львова до одного знайомого, потім вернувся до готелю і положився, щоб умерти. Тільки бідний готельний слуга приносив мені іноді декілька ложок супу. Лише через три дні прийшов знайомий, у якого я мав одержати лекцію»⁴.

¹ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. – Кн. 5. – С. 54–126.

² Франко І. Лист до М. П. Драгоманова, 26.04.1890. – Т. 49. – С. 247.

³ Там само.

⁴ Франко І. Як це сталося? (Спогад). – Т. 34. – С. 376.

Готельний номер, холод від пропасниці, готельний слуга, число 3, остання дрібна монета – ось коло образів, що зафіксувала пам'ять І. Франка від тих днів на тривалі роки. Сильне потрясіння закономірно могло відбитися в тексті: спершу – у віршових спробах, де автор марячи розмовляє з крейцером поночі, у темному, понурому, вогкому приміщенні¹, відтак – у «драматичному образку на одну дію», що включив, крім названих, образи правників Євгена (від прізвища Генік), Симона (Семена Барановського, студента-правника, який мешкав разом з І. Франком і нарадив його приватним учителем, або, менш вірогідно, Семена Геніка, молодшого брата Кирила), Жана (самого І. Франка), кольпортера (старого готельного слуги), тридцяти тисяч ринських, трьох тижнів гуляння, трьох молодиків, поліційний арешт тощо. То може, урахувуючи загальну схильність І. Франка до творчого автобіографізму, п'єсу «Послідній крейцар» слід датувати червнем – початком серпня 1880 року?

Найбільшу увагу дослідників привертає непослідовна будова твору: в одноактівці прозові репліки перемежуються з віршовими. М. Пархоменко вважає розлогі монологи «найціннішим у п'єсі»², але тільки з погляду змісту; за формою ж вони, на думку В. Працьовитого, «руйнували органічну цілість твору»³. Справді, твір далеко не цілісний, у ньому немає гармонії, притаманної прозово-поетичній драматургії В. Шекспіра. Але «драматичний образок» – не історична п'єса-хроніка, і подальша прозова обробка сюжету чітко вказує, що автор шукав належної для нього форми, мотивування ситуації, характерів тощо. Можливо, тому віршові структури п'єси нестабільні – переважно це той самий «англійський драматичний» білий п'ятистоповий ямб. Крім того, причиною нестабільності вірша може бути (якщо прийняти нове датування твору) хвороба поета – у такому разі зрозумілою є спорідненість тональності віршів у «драматичному образку» та поезії «Чом так тривожно б'єсь у мене серце в груди...»⁴, написаній разом з оповіданням «На дні».

¹ Франко І. Історія мідяного крейдера. – Т. 2. – 439–441, 520–521.

² Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 38.

³ Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 102.

⁴ Франко І. «Чом так тривожно б'єсь у мене серце в груди...». – Т. 2. – С. 300–302.

Події п'єси розгортаються в одній просторовій локації неперервним ходом часу. Як можна зрозуміти з увідної ремарки та розмови персонажів, це готелевий покій у якомусь місті Австро-Угорської імперії в авторській сучасності. Євгеній Грушка, Семен Андрушко (Симон) та Іван Капиця (Жан) – випускники-правники Львівського університету. Вони збиралися їхати «до Відня, Липська, Італії, Петербургу, до чорта»¹, але в готелі читають газету, де йдеться про новини Львова – отже, перебувають ще в межах країни. Частково на те, що події відбуваються в австрійській частині імперії, де легше знайти спосіб витратити гроші на розваги, указує пісня арф'ярки, подана в перекладі з німецької.

Простір твору розширюють монологи Євгенія – він згадує про те, як ходив «дома ще по своїй хаті – ні, брешу, бо по вуйковій, не своїй», як вуйкові «село обридло, продав все жидам і перенісся в місто», бо, «доки ще тривала панщина, він жив в селі». Але образ вуйкової хати не отримує розвитку – це такий же замкнений простір, як і готелевий покій. Євгеній, сирота, змалку виховуваний жорстоким вуйком «з магнатів роду», ріс «мов трава в пивниці», «крім до школи – й поступом одним нікуди не смів піти»². Єдиний вихід із цього простору – вікно, самогубство, думка про яке не відпускає Євгенія вже кілька років і кільцем охоплює п'єсу. Відповідно до обмеженого життєвого простору персонажа дуже надуманим видається його монолог про крейцер, де він виявляє знання життя змушених платити податки селян, хліборобів у голодний переднівок, жидів, панів, життя «то у високих верствах, то знов у найнижчих – у гніздах дармоїдства і розкоші, то в гніздах нужди, горя, розпуки»³.

Готелевий номер – це та сама сцена-арена, відома з п'єси «Славою і Хрудош». Для вивільнення місця автор у ввідній ремарці навіть ставить стіл з наїдками в куток, але виносить у центр фотель, на якому сидітиме «королева» Маня. Це покій «з претензією на парадність», має «три ліжка з заслонами,

¹ Франко І. Послідній крейцар. – Т. 23. – С. 52.

² Там само. – С. 62, 71, 72.

³ Там само. – С. 74–75.

пообшастувати обої»¹. У подальшому, в оповіданні «На вершку», автор значно збагатить інтер'єр, що наштотує Р. Голода на «думку про неабиякий дизайнерський талант письменника»² та дозволить поставити цю вітальню-салон в один ряд зі Стеңдалевими й Бальзаковими: «Світлиця була обширна і ярко освічена. Великі дзеркала, порозвішувані по стінах, ще побільшували яркість освітлення. Воскована підлога, хороші меблі – все те купалося в тій заливі штучного світла, і чулося тут немов у себе дома. Важкі фотелі стояли твердо і гордо на своїх грубих коротеньких лабах; софи під дзеркалами немов зітхали глибоко час від часу, запрошуючи до супочивку в своїх м'яких обняттях. Перед ними маленькі столики та плетені крісла попримошувались знехотя, мов веселі построєні діти, слухаючи ніжного балакання товстих добродушних бабусь»³. Звісно, справа не в підвищенні авторської майстерності художнього опису. Інтер'єр з оповідання – це місце звичного життя людей високого шляхетного походження, і Симон, Жан та Ежен (персонажі з оповідання) органічні в ньому. А покій у «драматичному образку» – відображення прагнень молодих людей до розкошів і невміння вибирати їх, цінувати. Студенти-випускники, розкидаючись шаленими грішми, живуть у тримісному готелевому номері й однозначно справляють враження людей, яким розкоші чужі. Для Євгенія вони все життя були недоступними через вуйка, для Симона і Жана, очевидно, – через бідність і нешляхетне походження; принаймні, їхні прізвища укажуть на це.

Точний час подій п'єси не визначений, хіба що вигук Євгенія «Як темно!»⁴ натякає на вечір, а поява кольпортера вказує, що він не надто пізній. Проте для змісту твору це не важливе – бо від зламу, що стався в житті персонажів, для них «час не тече»⁵ – так І. Франко переосмислив слова з вірша Г. Гайне. Так само неважливим є майбутнє, про нього Євгеній не має що думати: «Час уже розстатись. Тобі – шукати при-

¹ Там само. – С. 49.

² Голод Р. Інтер'єр у прозі І. Франка (мікропоетика опису). – С. 21.

³ Франко І. На вершку. – Т. 15. – С. 164.

⁴ Франко І. Послідній крейцар. – Т. 23. – С. 76.

⁵ Там само. – С. 64.

становку-долі, мені – готуватись в дорогу в край незнаний, темний і страшний»¹. Важливе минуле, бо в ньому є відповідь на питання «Хто винен?», і саме його реконструює автор у промовах і монологів персонажів. У цій одноактній І. Франко уперше наділяє дійову особу фактами з власної біографії – у прозі це вже стало для нього звичним – і подає чіткі вимірники хронології її життя. До університету Євгеній вступає, коли йому минає двадцятий рік, а отже, «покінчивши права», 4 роки потому має 24 літ, як і автор п'єси в 1880 р. Прив'язуючи історію вуйка до скасування панщини в 1848 р., І. Франко ставить питання оцінки цієї події різними верствами, але тільки побіжно, намагаючись не руйнувати концентрацію драматичної дії.

Одним з небагатьох вимірників сюжетного часу є три тижні гуляння хлопців і дівчат, і його І. Франко полишає також в оповіданні, хоча й зменшує втричі вкрадену суму, а отже, і суму витрат. Очевидно, цей інтервал був для автора важливим, оскільки він зберігає його в прозовій обробці навіть попри явну логічну неузгодженість – цілих три тижні поліція та вуйко не подають у газети оголошення про розшук Євгенія. І це теж може бути аргументом у дискусії щодо датування п'єси, адже в 1880 р. І. Франко перебував у в'язниці три місяці й три тижні минуло від його звільнення до прибуття в Березів.

Цілком вірогідно, що сюжет викрадення значної суми І. Франко міг почути в тюрмі, але наповнення його подією конкретикою – виняткова заслуга драматичного творчого мислення письменника. Прибрані імена хлопців немов розщеплюють їхню екзистенцію, проводять межу вигаданого тутбуття, поза якою – реальність, у яку – вони це добре знають – доведеться повернутися. Євгеній же навпаки, до розщеплення себе не вдається, прагнучи лишитися з того боку межі, у світі розкоші. І навіть зрозумівши, що інший світ – лише фікція, він не збирається що-небудь міняти: «Хоть би й тепер ще мож вернути, я би не вернув до кліті!»² В оповіданні «На вершку» ситуація протилежна – хоч Сімон із Жаном і мають прибрані імена, автор не повертає їх до справжніх, адже все одно вони

¹ Там само. – С. 74.

² Там само. – С. 73.

позареальні; натомість розчакнуту особистість має Ежен Т., якого реальність знає як Євгенія К. Чи не в цих «справжніх» ініціалах, яких ще немає в п'єсі, І. Франко заховав К. Геніка?

В обох варіантах втілення сюжету опозиція Євгенія до Симона і Жана виразна, і знову спостерігається авторське перетворення трійки персонажів на бінарну опозицію. Ні в п'єсі, ні в оповіданні хлопці соціально не рівні: або Євгеній вищий за інших, бо походить зі шляхетного дому вуйка, або ж нижчий (у прозовій обробці), бо хоч і шляхтич, та не по крові. Проблема шляхетності персонажів, як помітно, актуалізується в пізнішому переосмисленні сюжету І. Франком – тож цілком можливо, що, пишучи п'єсу, він не знав достеменно статус і маєтність К. Геніка. Але в п'єсі ця проблема заступається іншою, яка, напевне, тоді більше турбувала І. Франка – недарма 14 червня 1880 р. він, пробувши трохи більше двох днів у Нагуєвичах, пише вірш «Рідне село»:

Прощай, село моє! Що тут мене держало,
Те щезло; що тепер держить –
Таке важке, що, мов гора, тяжить
На серці. Геть іду – і плачу над тобою¹.

Глобальна опозиція «місто/село» виразно звучить в останніх монологах Євгенія, але послідовно загострюється протягом усього сюжету. Червень 1878 р. для автора, крім іншого, позначений частими переміщеннями між локаціями, однаково чужими для нього: у Нагуєвичах нічого не тримає, а Коломия не хоче радо приймати, як, власне, і Львів, у якому постійно треба вигризати право на життя. Лише відпочивши в Березові, І. Франко переосмислив сюжет і зробив в оповіданні домінантним мотив шляхетного походження молодиків, загостривши таким чином конфлікт і перевівши його з особистісної площини в суспільну. Але в п'єсі для Євгенія важливим є протиставлення продукуючого села споживаючому місту – як органі однієї істоти вони взаємопов'язані судинами, якими кружляє кров суспільної формації – гроші. Цей охудожнений образ,

¹ Франко І. Рідне село. – Т. 1. – С. 78.

очевидно, був надиханий знайомством молодого драматика з економічними теоріями, його соціалістичними поглядами, що втілювалося в його публіцистичні, а пізніше – і політичні виступи. Проте належного розгортання проблема урбаністичної деградації в п'єсі не отримує, оскільки вона здатна мотивувати поведінку персонажів лише фрагментарно.

Для Євгенія міське життя засвідчує бажане дорослішання, вихід з-під опіки вуйка і тому є чужим. Симон і Жан також не зовсім уписуються в образ міщанина. Звинувачувальна промова першого сповнена бурлескної риторики вагантів («Ми були чисті, як ангели, розуміється, оскільки ангел міг би остатися чистим, бабраючись в тім коханім земнім болоті»); другий вторить «брату по духу»: «Браво, Сень Галамага, браво!» Мова обох, як, властиво, і Євгенія, сповнена прислів'їв, метких, суто народних висловів: «Е, чекай, діду, аж ти яйце курку знесе!», «Ти так зацукався, мов той кінь норовистий!» – і врешті промовисте: «Прошу не переривати, бо з глузду зсунуся, то єсть по-культурному – з концепту зіб'юся»¹. Цього в оповіданні немає: Ежен, Симон і Жан – не те, щоб виняткові інтелігенти, але доволі шляхетні молодики. Євгеній-Ежен майже незмінний – він усе та ж сама дитина перед межею дорослішання, зі своїм правом сили («Я тут господар, не ти!» – ця його фраза в епізоді з кольпортером звучить однаково й у п'єсі, і в оповіданні) та з невмінням ним розпорядитися. Жана автор позбавляє запальності й обдаровує філософським естетизуванням, Сімона робить ціліснішим і вмотивованішим, з перевагою рис холерика.

І бурлеск, і стильова еkleктика мови, і самооцінка персонажів п'єси вказують, що це дяки-пиворізи, молодь, якій місто відкрило горизонти розкоші («і волі, і щастя, і любові»), але яка не вміє керувати ні собою, ні цією розкішню, ні створеною ситуацією. Такі собі представники національної еліти, що, за спостереженням Євгенія,

Розбіглися, побачивши, що вир,
Страшний і неминучий, ухлавив мя

¹ Франко І. Послідній крейцар. – Т. 23. – С. 51–53.

В свої широкі кру́ги, що ось-ось
Передо мнов отвориться вже паща
Бездонная, в котрій пропаду я!¹

Час, фатальну силу якого І. Франко відчув у в'язниці та в коломийському готелі, пронизує п'єсу «Послідній крейцар». Для Симона і Жана це засіб, товар, те, що можна беззастережно взяти від життя, – звісно ж, вони «нічого не крали, хіба в бога час»². Образ 75-літнього кольпортера, як лакмусовий папірець, указує, що поваги до часу, до майбутнього годі шукати в цих розбещених душах. Євгеній же прагне змін, прагне руху, майбуття. Його активність – крадіжка грошей і розваги – смішна своєю примітивністю, але це все, що може протиставити вихований у повній ізоляції від світу юнак Бабусі Грижі, що її

Тускніють запалії очі,
І колють, і ріжуть мене без ножа.
Над мене схилене погане лице,
Я рад би пропасти, та час не тече³.

Не грошей і розкошів прагнув Євгеній, а лише запустити час, не розуміючи, що той незупинний, а людині в цьому світі належить наповнити його змістом.

«Візьмім всі свої сили до купи і силкуймося
встоятися в тій конкуренції»⁴

Подібно до «Посліднього крейцера» п'єса «*Рябина*» теж пройшла тривалий шлях гармонізації змісту й форми. Його починає повість «Гутак»⁵ із життя рідних І. Франкові Нагуєвичів, яку стилістика й особливості збереженого початку руко-

¹ Там само. – С. 63.

² Там само. – С. 51.

³ Там само. – С. 64.

⁴ Франко І. Між своїми. Епізод із взаємин між галичанами й українцями 1897 р. – Т. 54. – С. 803.

⁵ Франко І. Гутак. – Т. 16. – С. 389–423.

пису дозволяють датувати 1876–1877 рр. Ім'я Хохlachик-Хохlach і початок твору споріднюють його з прозовим уривком «Рябина», де вперше фігурує вїйт громадський Прокіп Рябина. Інша версія початку оповідання «Рябина. Оповідання з життя народного» дає детальнішу характеристику вїйта Якима Рябини, уводить постать старого Климка Казидороги й має початок сюжету, близький до першої редакції п'єси «Рябина». Її та обидва уривки віднайшов і опублікував М. С. Возняк¹, який схилявся до думки, що в другому уривку «маємо діло з першою концепцією “Рябини”, це виходить із малюнку героя: в оповіданні він трохи письменний, служив у вїйську. <...> У дальших концепціях теми Рябина вже зовсім неписьменний, значить, риса про “трохи письменного вїйта”, що служив у вїйську й по світі бував, могла приходити тільки в найдавнішій концепції.

Правда, в архіві Франка зберігся ще початок оповідання “Рябина”, де немає згадки по те, чи він був письменний, чи ні, але вже на підставі виголошування молитви “но избави нас од лукавого твоего святого” можна говорити про його повну неписьменність. Імення Рябини тут Прокіп, а ролю Казидороги відіграє Хохlach»². Аргументація вченого засновується, як помітно, лише на одній рисі персонажа сюжету і є непереконливою. Щодо датування уривків М. С. Возняк уважає: «Етимологічний правопис указує на те, що оповідання походить із часу, коли Франко був членом редакції “Зорі”»³. Проте таку орфографію І. Франко вживав і в раніших рукописах, тому навряд чи можна відносити згадані уривки однозначно до 1885–1886 рр., коли І. Франко приступив до редагування, а головне – коректури журналу й прийняв думку, що «правопись нової “Зорі” мусить бути етимологічна»⁴. Крім того, старого й грізного Рябину та його «Отче наш» І. Франко згадує в ранній мініатюрі «Малий Мирон»⁵, датованій 1879 р.

¹ Возняк М. Франків «Рябина». – Т. 1. – С. 203–254.

² Там само. – С. 211.

³ Там само. – С. 208.

⁴ Франко І. Лист до М. П. Драгоманова, 21.10.1884. – Т. 48. – С. 485.

⁵ Франко І. Малий Мирон. – Т. 15. – С. 65–71.

Загалом помітно, що увага до колориту рідного села у творах І. Франка загострюється під час відвідувань Нагуєвичів або інших мандрівок Галичиною. Тому можна припустити, що безпосереднім приводом до написання першої редакції «Рябини» 1–7 листопада 1886 р. були попередні поїздки І. Франка селами в пошуках маєтку, щоб там оселитися з молодого дружиною, листування зі знайомими з цього приводу. Письменник після активної роботи в «Зорі», поїздок до Києва, громадської роботи занурився в рустикальне середовище, стикнувся з його адміністративною складовою, що, очевидно, і підказало належну форму для давно виношуваного задуму. З іншого боку, можна вважати, що матеріальна скрута першого півріччя подружнього життя, відсутність очікуваних прибутків і перспектива полішення посади редактора «Зорі» примусила І. Франка шукати додаткові джерела прибутку. У першому номері «Зорі» за 1887 р. є повідомлення, що театр «Руської бесіди» збагатився п'єсою «Рябина», тож можливо, автор звернувся до старої теми, маючи домовленості про оплату цієї роботи, – робить припущення Я. Білоштан¹. Як відомо, сцену ця редакція не побачила через цензурні перешкоди, тож за умови оплати її дещо дивним видається намагання письменника продати тій же «Руській бесіді» другу редакцію твору рівно за 7 років².

П'єса отримала підзаголовок «Комедія з життя підгірського народу в 3 діях» і стала для автора, за М. Пархоменком, можливістю «здійснити давній творчий намір – створити комедію на сучасну соціальну тему»³. Її оцінка дослідниками драматичної спадщини І. Франка дуже своєрідна через наявність другої редакції, здійсненої 7 років потому. Прагнення науковців до порівняльного аналізу редакцій виявляє різні грані авторського мислення на шляху вдосконалення твору й розкриває нюанси реалізації задуму, однак майже цілком нівелює місце твору на момент написання, у 1886 р.

Визначення геоісторичної локалізації подій у вступній ремарці не є новим для І. Франка – уривок п'єси «Східне пи-

¹ Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – С. 175.

² Франко І. Лист до товариства «Руська бесіда», 6.12.1893. – Т. 49. – С. 438–439.

³ Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 44.

тане» містить указівку «Діється в селі Горопі во дні они»¹, підвищена тональність якої, напевне, задана загальним іронічно-бурлескним настроєм твору. У «Рябині» мова автора простіша: «Діється в наших часах в однім підгірськім селі»². Привертає увагу відмова драматика від назви села Нагуєвичі, яка фігурувала в «Гутаку»³ та загальний його лаконізм у географічному визначенні подій. Ні згадки про Поділля та Львів, куди ходили Бовт і Казидорога, ні прокляття «А завдало б тобі Бачинську гору на твої в'язи»⁴ ніяк не конкретизують локацію, адже висока й крута гора біля села Бачина під Самбром була широко відомою. Відмову від звернення до назви села можна розцінювати як прагнення автора розширити горизонт інтерпретацій твору й уникнути можливих небажаних асоціацій.

Усі три акти твору розгортаються в одній просторовій локації – на цвинтарі (майдані) перед церквою. Посередині майдану стоїть «грубе рябинове дерево»⁵, навколо якого й розіграватиметься дійство на черговій «арені». Автор передбачив сценічні умови вистави й тому помітно намагався зробити декорації доступними для втілення: протягом дійства лише відчиняються двері церкви в глибині сцени, усе ж інше лишається без руху.

Сюжетний простір п'єси розширюють кілька екскурсних локацій – корчма, що стала громадського приймальною вітаттю й писаря, та поле, за яке судилися Казидорога з Рябиною. Згадуються також тартак, ліс тощо. Корчма, описана Казидорогою й Матроною, і церква, частина якої постійно присутня на сцені, – головна локалізаційна опозиція твору, його смисловий важіль. І. Франко не розширює ні позитивну, ні негативну його частину (суд, староство, губернська управа), витримуючи рівність і підвищуючи в такий спосіб їхню змістовність. Розмова про поле – вітцівщину першої дружини Казидороги – немов кільцем охоплює текст, фугуючи в перших і останніх

¹ Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – С. 79.

² Франко І. Рябина [перша редакція]. – Т. 23. – С. 77.

³ Франко І. Гутака. – Т. 16. – С. 397.

⁴ Франко І. Рябина [перша редакція]. – Т. 23. – С. 79, 87.

⁵ Там само. – С. 77.

явах. Це сфера конкретного застосування робочих рук, сфера життя кожного із громади, сфера реальності, протиставлена сакральному й цинічному водночас.

Сюжетний рух у тексті задають часові інтервали в репліках, що розмежовують акти. Другий акт, як це зрозуміло зі слів Феськи, припадає на післяобіддя того самого дня, а третій – за тиждень, про що жаліється вїйт Рябина. Діється в п'єсі посеред літа, за тиждень до збирання жита, про що в перших репліках зазначає Бовт, але часові екскурси значно багатші, ніж просторові. Вони переважно відтворюють минуле, бо складний сюжет вимагає належно реконструйованої передісторії, але спрямовуються й у майбутнє.

Викладу в екскурсах потребують обидві авантюри твору: суперечка за поле й епізод з договором про поставку деревини. Перша виводить до історії родинних зв'язків Казидороги, Рябини та Бовта, насичуючись передсудовими й судовими подіями та ущільнюючись днем, що передує зображеному в першому акті. Ця лінія головна в зав'язці сюжету й сприймається в цілому органічно. Друга, менш деталізована, триває лише півроку – від зими; і в її побудові помітна певна сюжетна натяжка. Згідно з контрактом, до тартаку слід було доставити 20 тисяч колод, але, «як на біду, зима випала тепла, без снігу, болото й не замерзало, – ану, забийся, чи вибавиш кого в ліс по кльоци»¹. Дивно, що замовник за виконанням лише на чверть і простроченим на кілька місяців контрактом, у якому застава виконавця складала 600 ринських, згоджується зачекати й повернути заставу, – це мало узгоджується з типовим образом здирника жида-гендляр. Дивно також, чому контракт не виконувався кілька місяців, коли вже було сухо, адже те, що громада швидко збирається його довиконати, указує на таку можливість.

Уведення І. Франком двох мотиваційних сюжетних ліній більшість дослідників оцінюють негативно, адже це розпорошує увагу й шкодить драматизмові. Помітно, що автора цікавили обидва сюжети й він намагався будь-що пов'язати їх. У всякому разі поодиноці вони не змогли б належно мотивувати

¹ Там само. – С. 97. Кльоци – колоди, бруси.

характери, тим більше, що в поєднанні цих ліній помітне масштабування злочинності Рябини й Перуна: від конкретної особи, родича, сусіда до цілої громади. Такі ж масштаби отримує й діяльність спільноти – захищаючись сама, вона захищає кожного, й навпаки.

Кожен зі злочинців також отримує екскурсну, хоч і фрагментарну передісторію. Матрона Рябиниха жаліється: «Отой деришкіра віссався в нього, як кліщ в ягня, та й повертає туманом, куди хоче! І що вже мені робити, й сама не знаю! Дванадцять кар уже заплатили, три корови продали, а що карних післанців нагодувалися за тих сім літ, то й не злічити!» – і далі: «Відколи вмер старий писар, а отсього нового наймили, то мій ані одної дниночки нема, щоби дома припинився. Все, скоро рано встане, з'їсть що та й іде в громаду»¹. Рябинине вйтування, що триває понад сім років, розділилося надвое, але й після деградації Кирило свідомий, що час невпинний і життя триває, – ідучи з посади, він обіцяє: «Га, що ж, всі ми перед богом грішні і кожний за своє відповідати мусить. Я за своє також відповім»².

Минуле й майбутнє, хоч і дуже невиразне, має і писар Семен Перун. Колишнє його життя, як і сучасне, – нечисте: «Чекай же, десь тут у мене ніж з протичкою, колись-то я нею добре вмів усяку колодку одімкнути!» – то зрозуміло, мрії такі самі: «Можна дурному Рябині підсунути який-будь квит абощо, буде вірив, що кавція назад звернена до громадських грошей, а у мене в кишені п'ятсот ринцаків брязне. Можна буде купити ґрунтець з хатою, а ні, то з готовими грішми на яку другу спекуляцію пуститися»³. Обмежене в часі мислення писаря немов відтіняє постать затуманеного, але врятованого громадою вйта. Тому повернення Рябини – не ідеалізоване «порушення логіки розвитку основного характеру»⁴, а свідчення мудрості громади, здатної бачити сутність людини, колись обраної до влади, та причини змін у її поведінці. За В. Пра-

¹ Там само. – С. 86, 95.

² Там само. – С. 113.

³ Там само. – С. 92.

⁴ Пархаменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 47.

цьовитим, тут «в ідеалі показано потенційні можливості громади при організації та впорядкуванні сільського життя»¹.

По суті, локалізація всіх подій незмінна: церковний майдан у неділю. Така сакральність не випадкова, бо це час і місце громадських зборів, можливість не лише похизуватися недільними строями, а й вирішити нагальні проблеми разом. Власне, релігійна обрядовість і вийшла з необхідності згуртування племені, його самовизначення й самовизнання. Образ дерева вже фігурував у публіцистиці І. Франка², утілюючи зв'язок минулого (коріння) через теперішнє з майбуттям (крона), тому рябинове дерево, виросле на святому місці, прочитується як образ руху та згуртування громади.

Загалом структура простору дійства п'єси вибудована за зразком вертепу, але не багатоповерхового лялькового, а так званого живого. На це вказують три рівні вертикально членованого простору, дерево в центрі сцени, інтермедійні замальовки, на які розпадається загальна дія, образи визволителя Казидороги та спокусника-чорта Перуна. Звісно, через бажання І. Франка зосередити дію навколо просторового символу п'єси багато втратила в драматизмі: «Монологічні висловлювання дійових осіб не рухають драматичну дію вперед, а тільки пояснюють її деталі, якими вона, правда, дещо ускладнюється. Така ж функція і більшості діалогів»³. Проте ці риси загалом властиві моралізаторській п'єсі.

Джерела головних образів твору вже вивчалися дослідниками. Так, М. Нечиталюк виводить прізвище Кліма Казидороги від гуцульської назви місяця лютого, який, за записаним І. Франком повір'ям, руйнує, «казить» дороги, перешкоджаючи руху ними. Так само і персонаж перешкоджає зловживанням війта й писаря⁴. Неважко також помітити, що писар Семен Перун успадкував прізвище від писаря Василя Грома з повісті «Гутак». Він і Феська – єдині персонажі, чий

¹ Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 64.

² Франко І. Мислі о еволюції в людській історії. – Т. 45. – С. 134.

³ Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 47.

⁴ Нечиталюк М. З народних ручаїв : Про народнопоетичні джерела і майстерність драматургії Івана Франка. – С. 133.

вік визначений автором. Крім того, з постаті писаря можна здогадатися про його походження: «З-міщанська вбраний чоловік літ коло 30, з вусом, по-вояцьки підкрученим»¹. Прізвище Гната Бовта пов'язує п'єсу зі «Славоем і Хрудошем», але тільки на рівні народних джерел образів. Аналітичним шляхом можна встановити його вік – старий утратив двох синів у Прусській війні (1866 р.), тож на час зображених подій має близько 60–65 років. Такого ж приблизно віку або трохи молодший і Клим Казидорога, що відрізняє його від «найстаршого діда на все село» Хохлача з одного прозового уривка та наближає до Казидороги з іншого, що «не такий-то й старий був, літ, може, п'ятдесят, а може й тільки не було. Лиш що посивів перед часом та згорбився, то й прозвали його: старий Казидорога та й старий Казидорога»².

Драматис персоне не дає підстав передбачити опозиційні пари персонажів, але вже перший діалог Бовта і Перуна розкриває ще в гімназії спостережену І. Франком відмінність «мужицького» та «інтелігентського» мовлення:

Гнат Бовт. Слава Ісусу Христу, пане писарю!

Семен Перун (озирнувшись, строго). Слава навіки! А що там такого?

Бовт. Та, хвалити бога, нічого такого. От деньок дав бог гарний, житце через тиждень дійде, коби-то позбирати щасливо! (*Перун відвернувшись і мовчить.*) А я вас, пане писарю, хотів щось запитатися.

Перун. Ну що? І чому б відразу не запитати, тільки колесити? І деньок, і житце, і бог зна що! Так і видно одразу, що бовт, аби бовтати!

Бовт (кланяється). Та не гнівайтесь, будьте ласкаві, пане писарю. Чоловік, вибачте, старий, то привик старими дорогами ходити, а тепер молоді, то просто ріжуть, як той казав, поперед батька в пекло. Ну, та я хотів запитати... Ви були вчора в місті?»³

Писар – не просто людина з іншого соціального шару, він, за підкресленим визначенням Бовта, чужосільний, і через

¹ Франко І. Рябина [перша редакція]. – Т. 23. – С. 77.

² Франко І. Рябина [уривки]. – Т. 23. – С. 367, 366.

³ Франко І. Рябина [перша редакція]. – Т. 23. – С. 77–78.

прірву, якою він відділений, громада не дорожить ним – значно ціннішим є свій Кирило Рябина. Важливими у формуванні образу громади в п'єсі є часті звертання Казидороги «панове громадо» та постанови її в поіменуваннях окремим мовцем. Друга і третя яви першої дії гарно демонструють еволюцію: спершу чути репліки Одного, Другого, Третього чоловіка, потім Казидорогу до розповіді заохочують «Всі. Говоріть, говоріть!», і під час оповідання постає нова одиниця: «Громада. Гм-гм! Ну, говоріть даліше, говоріть!»¹

Використаний мотив бойкотування громадою винного односельця І. Франко почерпнув із традицій шляхетської Ясениці-Сільної. За спогадами його небожа Василя Франка, «для такого, що попався під кару бойкоту, не було іншої ради, як іти і перепросити громаду, чи товариство, до якого належав, або втікати з села.

От наприклад – іде чоловік, що його, згідно з громадським судом за якусь провину бойкотують. Побачив сусіда – “Добрийдень, сусіде!”, – але сусід не відозвався, відвернувся і відійшов. Надходять школярі. Ані одним словом ніхто з них не обізвався до бойкотованого. Прийшла неділя. Біля церкви ніхто до нього ані словом не відозвався. Навіть у власній хаті виникає також непорозуміння. Жінка, діти, ближча родина – всі дивляться на нього вовком. Бо через нього не можна показатися в село між людей. І рад не рад треба було цю немилу справу негайно виправити. Це був найкращий і легкий спосіб ліквідувати всякого роду свар, чвари, непорозуміння, які часто між людьми трапляються»². То може, не так і багато підстав убачати в загальному задумі п'єси надуманість і штучність?

Головний конфлікт твору переростає із персонального в суспільний. Громада відштовхує одного із себе, і ця кара для нього стає найтяжчою. Маргіналізованому Рябині досить тижня, щоб дійти належних висновків і прийняти рішення на вимогу громади. Перебіг його станів, як і перебіг самого бойкоту, добре відбивається в поділі п'єси на дії, і не зовсім правий М. Пархоменко, вважаючи, що «переродження Рябини, що відбува-

¹ Там само. – С. 80, 81.

² Франко В. Ясениця Сільна // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – С. 443.

ється за лаштунками, де в часі поміж кінцем другої і початком третьої дії, веде до відхилення від правди характерів»¹. Виведення на кін проміжних роздумів Рябини перетворило б конфлікт на внутрішній і нівелювало б роль громади, повноцінне зображення якої в драматичному творі й без того є доволі важким завданням. Для мотивування характеру Рябини достатньо спрямованості його думок у майбутнє, і ця сув'язь трьох причинно-наслідкових складових часу стає провідною ідеєю твору.

Із моменту встановлення громадою вини саме зайди Перуна М. Борщаговський висноває, що Климові, Фесьці, Гнатові та іншим, схоже, йдеться про порятунок легкодухого односельця, а «не про помсту за всю неправду й знуцання, помсту нещадну й тяжку»². Захоплений ідеєю одвічної боротьби класів, дослідник правий у визначенні, але хибує в оцінці, бо не може прийняти мудрість громади, здатної мислити не лише біжучим днем помсти, а майбутнім, воздвигнути яке можна лише планомірним будівництвом, а не руйнацією. Погляд у майбуття характерний творчості І. Франка цього часу: він щойно здійснив давню мрію – одружився, звільняється з редакторства в «Зорі» та сповнений оптимізму, бо попереду – зміни.

«ЗМАЛЮВАННЯ ОБРАЗУ НАШОЇ СУЧАСНОСТІ»³

«Людина споконвіку прагне
до однієї мети – до щастя»⁴

Історія тексту *«Украденого щастя»*, найбільш дослідженої з Франкових п'єс, – чи не найкращий контраргумент думці Я. Грицака, що «Франко майже не знав перепису-

¹ Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 47.

² Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка. – С. 56.

³ Франко І. Передмова [до видання: Іван Франко. Добрий заробок і інші оповідання]. – Т. 33. – С. 400.

⁴ Франко І. Наука і її взаємини з працюючими класами. – Т. 45. – С. 33.

вання»¹. Зміст п'єси мінявся багато разів, хоч, на жаль, ні скупі архівні уривки, та ще й з чужої руки, ні листування, офіційне й приватне, не дозволяють проникнути в мислення автора 1891–1893 рр., коли з його спогадів і асоціацій постав хрестоматійно відомий текст.

Крім авторизованих (Львів, 1894, 1901 рр.) та неавторизованого (Київ, 1909 р.) видань, відомий автограф іншої версії початку п'єси і два рукописи різних переписувачів початку й кінця твору, що відрізняються від канонічного. Лист І. Франка 10 серпня 1891 р. до дружини засвідчує, що на конкурс автор подавав перероблений, а отже, написаний раніше твір², однак переписка з організаторами конкурсу, повідомлення в періодиці про його хід і підготовку вистав за творами-переможцями, рецензії та спогади про самі вистави дають доволі невідразне уявлення про первісний текст і проміжні його варіанти. На початку одного рукопису замість імені автора вказаний девіз із Софоклового «Царя Едіпа» («Ти сліпий на очі, на вуха і на розум»), отже, саме він міг посилатися на конкурс, чого не доводиться констатувати про рукописне альтернативне закінчення п'єси. Автограф початку за стилістично-композиційними особливостями, вірогідно, є частиною найбільш ранньої редакції твору.

І хоча І. Франко сам указував на «Пісню про шандаря» як джерело сюжету драми та розкривав, як з цензурних міркувань у виставах жандарм перетворився на поштаря, а постановки й видання твору завжди були в центрі уваги рецензентів, усе ж таки в радянському літературознавстві дослідження генезису п'єси «Украдене щастя» (як і всієї драматургії письменника) відраховувалося від статті І. Айзенштока 1940 р.³ Поява в публікації М. Возняка 1945 р. архівних уривків п'єси⁴ викликала дискусію щодо потрактування ідейного змісту та головних персонажів твору, адже інший фінал, у якому вагітна

¹ «Франко – поза течією, маргінал, а тому революціонер» : Розмова з Ярославом Грицаком, істориком / узяв інтерв'ю Ігор Чорновол. – <https://bojky.wordpress.com/2010/02/18>.

² Франко І. Лист до О. Франко, 10.08.1891. – Т. 49. – С. 285.

³ Айзеншток І. Генезис «Украденого щастя» Івана Франка. – С. 6–26.

⁴ Возняк М. До історії тексту п'єси Франка «Украдене щастя». – С. 201–219. – (Уперше опубліковано 1945 р.).

Анна бере на себе провину за смерть Михайла, вигороджує Миколу й обіцяє після пологів покітчити із собою, суттєво зміщує смислові акценти конфлікту.

О. Борщаговський, переймаючись переважно джерелами сюжету та впливами на І. Франка Г. Ібсена, О. Островського й інших, підсумував: «В усякому разі цей, ранній варіант фіналу свідчить про значний відхід Франка від сюжету народної пісні»¹. М. Нечиталюк спершу негативно оцінював друкований варіант фіналу, який начебто робив з Михайла пристосуванця², але згодом більш об'єктивно поглянув на дискусію та зосередився на трансформації фольклорного сюжету³. Найбільш дискусійний погляд висловив Я. Білоштан: рукописний варіант фіналу є справжнім, позбавленим цензурного втручання, а тому «рукописний варіант п'єси, в якому відсутня мелодраматична сцена каяття жандарма, літературно-сценічна історія драми повинні звернути увагу режисерів-постановників на виявлення справжнього ідейного задуму режисера»⁴. Таке твердження наштовхнуло науковців на глибокий аналіз мотивів поведінки персонажів, що й вилилося в належне обґрунтування думок О. Білецького, І. Басса, Й. Кисельова, М. Пархоменка.

Тим не менш Я. Білоштан першим звернув увагу на особливості часу й простору п'єси, хоч не з усіма його висновками слід погодитися. Якщо тезу О. Борщаговського про Анну, віддану «за нелюба, на 15 років старішого за неї»⁵, ще можна вважати за неухважність чи редакторський огріх (згідно з драматіс персоне, Анні 25, а Миколі 45), то твердження Я. Білоштана: «Події в "Украденому щасті" відбуваються протягом п'яти-шести місяців. Розпочавшись у зимову хуртовину вночі в хаті Миколи Задорожнього, вони там і закінчуються пізнього літа надвечір. Перші дві дії розвиваються навально швидко: за вечір і ранок другого дня сталися страшні події в хаті За-

¹ Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка. – С. 40.

² Нечиталюк М. Фольклорна основа драми І. Франка «Украдене щастя». – С. 100.

³ Нечиталюк М. З народних ручаїв : Про народнопоетичні джерела і майстерність драматургії Івана Франка. – С. 18–26, 56–87.

⁴ Білоштан Я. За правдиве розкриття образу жандарма в драмі Івана Франка «Украдене щастя». – С. 22.

⁵ Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка. – С. 19.

дорожних. <...> Події третьої дії переносять читача (глядача) десь на п'ять місяців після цього»¹, – прийнятне лише частково. На часовий інтервал між другою і третьою дією виразно вказує репліка Насті: «Ще тільки пущіння, а тут уже немовби весна розпочалася»², – а думку про багатомісячну лакуну в дослідника могла сформулювати хіба що фраза Анни з рукописної версії фіналу: «За пару місяців прийде на світ дитина, його дитина»³. Але й у цьому разі слід говорити про дещо більшу загальну тривалість сюжету. Коректнішим є висловлювання С. Хороба: «У знаменитому «Украденому щасті» вся дія триває протягом кількох місяців зими та весни (майже півроку)»⁴.

Увага автора до хронометричних подробиць простежується з драматіс персоне, де поряд з короткими характеристиками визначено вік кожного з головних персонажів п'єси. Характерно, що в «Украденому щасті» такі вказівки з'являються вперше; вони є також у всіх п'єсах цього, найбільш плідного, періоду Франкового драмопису. З одного боку, на увагу автора до віку дійових осіб вплинула театральна орієнтація конкурсу: оскільки при підготовці вистави подібні зауваження значно полегшують роботу режисера й акторів, сприяють точнішій інтерпретації сюжету, автор сам чи з поради журі прагнув покращити цей бік твору. З іншого боку, початок тенденції до часової точності в п'єсі засвідчує ще перша редакція «Рябини», а посилення її протягом 1891–1896 рр. можна пояснити журналістським педантизмом, сформованим роботою в газеті «Kurjer Lwowski». Цим же тоді поясниться й точність увідної часово-просторової ремарки, характерної для цього й наступного періодів.

Ознайомлення з історією тексту п'єси наштовхує на роздуми щодо намагання автора зберегти жандармський мундир Михайла (у постановках перших 15 років з цензурних міркувань він був поштарем) і вказівку «Діється коло 1870 року в підгірським селі Незваничах»⁵. Попередні припущення літера-

¹ Білоштан Я. Іван Франко і театр. – С. 73.

² Франко І. Украдене щастя. – Т. 24. – С. 35.

³ Там само. – С. 428.

⁴ Хороб С. Франкова концепція структури драми. – С. 313.

⁵ Франко І. Украдене щастя. – Т. 24. – С. 7.

турознавців, очевидно, непереконливі, тому питання ставлять письменники: «Дослідникам чомусь було зовсім нецікаво, чи справді мав місце такий факт вбивства шандаря в Делятині якимось селянином Миколою, чи це лише витвір народної фантазії? Коли це сталося? <...> Чому Іван Франко так уперто прив'язує події у п'єсі саме до 1870 року?», – і пропонують версію: «Досі лишається нерозгаданим, чому дію драми Франко так уперто прив'язував до Нагуєвич, використавши той факт, що саме 1870 року в селі панувало велике пожвавлення, пов'язане з перевезенням лісу із цих околиць на будівництво залізничної станції з Хирова до Перемишля, а також те, що “на купині”, місцині насупроти лісу Панщизна, який тепер називають лісопарком державного заповідника “Нагуєвичі”, стояла єврейська корчма, і її власників дійсно порізали»¹. Проте суто історико-географічних відомостей, без урахування специфіки художнього мислення автора, недостатньо.

Наукові погляди культурно-історичної школи, до яких схилявся І. Франко, фіксують фактичну природу кожного фольклорного твору. Породжена емоційно-свідомісним актом автора-виконавця художня обробка життєвого сюжету зберігає його найважливіші деталі, роль яких, можливо, одразу й непомітна або незрозуміла дослідникові. Тому-то при аналізі редакційних і жанро-видових перетворень сюжету слід звертати увагу на найбільш постійні, хоча й, можливо, не ключові дрібниці. У «Пісні про шандаря» такою, на думку І. Франка, виявляється посада спокусника, бо саме нею в статті «Жіноча неволя в руських піснях народних»² дослідник обґрунтовує ситуацію, що склалася в сім'ї Николайка. Разом з тим образ Михайла Гурмана – єдиний негативний серед усіх жандармів п'єси І. Франка, тож для думки про викривальний його характер підстав немає.

Перша важлива вихідна позиція – жандармський мундир Михайла – поєднується із загальною установкою письменника на художню обробку подій, так чи інакше пов'язаних із власним досвідом. Справа, очевидно, не в автобіографічних амбі-

¹ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. – Кн. 6. – С. 358–359.

² Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних. – Т. 26. – С. 210–253.

ціях чи обмеженості просторового мислення І. Франка – різноаспектна його творчість подає цьому достатньо контраргументів. Прагнення максимальної достовірності, а отже, і належної деталізації на основі самостійно пережитого, що цілковито відповідає творчо-науковому напрямку, визначеному І. Теном, – ось найвірогідніша причина фігурування рідного простору в спадщині письменника.

М. Нечитайлюк зауважує, що «художні засоби зображення Миколи Задорожного – нагуєвицького походження», указуючи на використання в його репліках «фольклорних зразків», зібраних І. Франком у рідних місцях¹. Те ж саме може стосуватися прізвища Гурман, що означає «соль у стовпчику, ступку солі»² конусоподібної форми, яку вона отримувала після випаровування на солеварнях Дрогобиччини.

Вибудовуючи події в межах відомих і зрозумілих собі самому Незваничів (Нагуєвичів), Купиння, Радвиловичів, автор намагається реконструювати життя жандарма: щоб стати до посади, той мусив пройти службу в армії³, однак не повний строк у 12 років, як персонаж оповідання «Моя стріча з Олексом», а короткий мобілізаційний призов, бо інакше вік персонажів не дозволив би вибудувати правдоподібну любовну інтригу. Найбільша після скасування панщини мобілізація в Австрійській імперії стосувалася Австро-Прусько-Італійської війни 1866 р., у ході якої австрійські війська боролися на двох, північному та південному фронтах. Після того, як у війну вступила Османська імперія, бої розгорнулися й на території Боснії, куди спрямовувалися швидко мобілізовані галичани. Тому-то сучасникам І. Франка назва далекої Боснії в устах Анни не видавалася дивною, а мала належний історичний контекст.

Відтак жандарм Михайло Гурман отримує історично вмотивовану передісторію, а вона сприяє правдоподібності перипетій долі інших персонажів. В останній редакції п'єси

¹ Нечитайлюк М. З народних ручаїв : Про народнопоетичні джерела і майстерність драматургії Івана Франка. – С. 82.

² Словарь української мови : у 4 т. / упор. Б. Гринченко. – Т. 1. – С. 341–342.

³ Тут І. Франкові міг прислужитися образ його шкільного товариша Паславського, який «не скінчивши гімназії, пішов до війська, а потім став жандармом». – Франко І. Спогади із моїх гімназійних часів. – Т. 39. – С. 53.

автор відмовився від подробиць дошлюбного життя Анни, наявних у її монолозі з раннього автографа¹; відомо лише, що «про її вітця по всіх селах слава йшла. Перший багач був на весь повіт, і ліпотент громадський»². Так само в загальних рисах повідомляється про бажання Анниних братів випхати її «на десяте село» без приданого, заради чого вони й повідомляють про смерть Михайла.

Натомість останні три роки в житті персонажів описуються більш деталізовано, а головне – з обов'язковою оцінкою оповідача. Саме тут відбувається первісне розшарування дійових осіб. Кожна з історій – Анни, Михайла, Миколи – переказана двічі, і кожного разу з протилежною оцінкою. Настя говорить про лад і спокій у подружжі, але Анна зізнається, що не любила чоловіка. Микола переконував себе, що любов була (від «Я крил у бога просив» до «Вона ще вдячна мені була...»³), аж поки не наважився визнати, що так і не зміг «причарувати» дружину. Про своє триріччя розповідає й Михайло: «Вернувши з війська, я продав ґрунт і хату і вступив до жандармів, ось уже три роки служу. Зразу на границі був, пачкарів ловив, а отсе пару неділь тому перенесли мене в сей повіт»⁴, – але за якийсь час наодинці з Анною зізнається: «Та ні, признаюся тобі, в першій хвилі, дізнавшись, що ти вийшла за отсього тумана, я був лютий на тебе. Я був би вбив тебе, коли б ти була де близько. Я цілими днями бігав мов одурілий по полю і кляв тебе»⁵. Позитив перших оповідей, як виявляється, – не більше ніж фікція, а Михайлова історія – свідомий обман, адже ще за кілька хвилин він змінить її деталі: «Два місяці я вже тут, а знаєш сама, що я досі оминав вашу хату»⁶.

Сакральна семантика трійки знову актуалізується в п'єсі І. Франка. Дрібна й неважлива, з першого погляду, деталь – три роки, що головні персонажі пережили в інших умовах, – добре відтіняє любовний трикутник, і саме тому є важливою для ав-

¹ Франко І. Украдене щастя. – Т. 24. – С. 420.

² Там само. – С. 36.

³ Там само. – С. 49, 62.

⁴ Там само. – С. 19.

⁵ Там само. – С. 22.

⁶ Там само. – С. 24.

тора. З цього змістовного триріччя постають і дата, указана перед першою дією, – «коло 1870 року», і власне сюжет п'єси.

Якщо прийняти думку, що рукописні уривки відбивають попередні редакції п'єси, то можна констатувати прагнення автора конденсувати події в часі, як це він зробив із простором. Лише третя дія виводить персонажів на людне місце перед корчмою, інші чотири утримують дію в стінах Миколиної хати, яку Настя від самого початку протиставляє всьому селу. Як і в «Послідньому крейцарі» та першій редакції «Рябини» семантика відкритого / закритого простору ясна – при першому сприйманні конфлікт не переростає в суспільний, розгортаючись у камерному, інтимному світі. Але і в ньому персонажі не можуть відмежуватися від оточення – в останній дії громада сама приходить у «нутро сільської хати», даючи оцінку ситуації й поглиблюючи її зміст. Від людей Михайло з Анною намагаються сховатися й у корчмі, бо «собі обоє в ванькирі запиваються» – та це не допомагає, бо все одно зріє думка Анну «при всій громаді різками висічи, най не дає злого прикладу»¹. Таким чином, поділ простору не стає визначальним для формування ідейного змісту п'єси, адже його завдання – відтінивши конфлікт, вивести реципієнта на суспільне його осмислення.

Дуже помітною в становленні тексту «Украденого щастя» є відмова І. Франка від монологів, що завжди уповільнюють дію, і створення необхідного темпоритму власне драмо-драматургічними засобами. Оскільки в п'єсі немає частоті зміни просторових локацій, то поділ на дії відбиває передусім часові лакуни. Між першою й другою дією – лише одна зимова ніч. Добрі ще дороги, заметілі та юнацькі гуляння вказують, що ідеться про кінець січня – початок лютого. Третя дія припадає «на пущіння», тож інтервал складає не більше місяця. Події четвертої відбуваються за два-три тижні, оскільки Микола ще молотить, а за півмісяця до Великодня цю операцію припиняли. Знов у неділю, як і в третій дії, але, очевидно, ще за місяць-півтора настає розв'язка. На жаль, І. Франко лише раз, побіжно, прив'язує події до релігійного календаря, що дозволяє

¹ Там само. – С. 55.

лише гіпотетично реконструювати хронологію п'єси. Між тим зіставлення з наявним у рукописі альтернативним фіналом показує скорочення загальної тривалості подій на півроку.

Перші дві дії займають половину обсягу тексту й поділяються разом на 14 яв. Ними автор повільно вводить реципієнта в розмірений побут селянина. Але в громаді життя вирує, і коротка третя дія наче в калейдоскопі розпадається на 13 яв. Ще коротша четверта примушує задуматися, хоч у ній також є рух (5 яв); і вже остання дія своїми чотирма явами підводить підсумок. Відтворенню темпоритму сприяють різні за довжиною діалози та трилоги: переважно довгі в камерних сценах і короткі в людних. Деякі з них, як от розмова Анни з Настею в першій і другій явах першої дії, сегментуються, деякі не мають виразного початку й кінця, що сукупно створює ефект суцільного дійства.

Поряд з формально-діалогічною сув'яззю подій між ними установлюються семантичні зв'язки, переважно за допомогою прийому пророкування, що починається з перших реплік. При цьому передбачення Насті більш-менш конкретні: «Не викликай вовка з лісу. А то буває таке, що як у злу годину скажеш кому лихе слово, то воно зараз сповниться», – або: «вона тут іще з ним і танцювати буде», – відтак: «Я то знала, що до того воно дійде»¹, – і кільцем охоплюють усю драму. Анні ж належить здатність лише відчувати, «що ось-ось якесь нещастя...»², і вона втрачає її, щойно віддається Михайлові. Для Насті час розгортається в доволі чітких координатах причинної залежності, тому вона й радить Анні завести дітей. Настине «якщо..., то...» наприкінці п'єси перетворюється на «я знала», і виразно протиставляється «якби», висловленому в останній дії Першою жінкою про Анну: «Якби у неї були діти, то вона б на таке не пустилася»³. Настине «якщо..., то...» спрямоване в майбуття, але у фатального «я знала» майбутнього немає, і лише «якби» ще виражає певну надію, що дозволяє авторові завершити твір хоч з невеликою часткою оптимізму.

¹ Там само. – С. 8, 38, 55.

² Там само. – С. 27.

³ Там само. – С. 57.

Невиразність Анніного відчуття вказує, що їй недоступна чітка причинність, хоч на початку твору вона і спрямована в майбуття. Так само відчуває життя і Микола, хоч нездатен це висловити – замість нього говорить Олекса Бабич: «Гарував чоловік, весь вік робив, аж йому очі з голови лізли, мучився, терпів – ой господи, кілька натерпівся! Нарешті дохралався кусника хліба, жити б, та бога хвалити, та діточок надіятися»¹. Туманному майбутньому подружжя протиставляється Михайло, для якого майбутнє вже не має значення: «Потому? Мені то в голові, що потому буде! Досі бідували та мучились, і потому те саме буде. Овва, велика невидальщина. Хіба тобі страшно?»²

Приреченість, зневіра в майбутньому – ось найстрашніше, що приносить жандармський мундир Михайла в село. І зневажання односельцями Анни пов'язане не так з її зрадою, як із руйнуванням моральних засад громади, без яких вона також втрачає майбутнє:

«Микола. Кого то обходить, що ми їмо, що варимо, чи ситі, чи голодні? <...>

Бабич. Ну, як ви собі не кривдуєте – то певно. Тільки що, бачите, люди собі дуже марикують, кажуть, що вона дуже поганий приклад дає, вибачте, на публіку людську з тим Гурманом волочиться»³.

У поділі п'єси на акти чітко помітний авторський задум зображення деградації подружжя: у третій дії Михайлова отрута безмайбуття нищить Анну, а відтак і її чоловіка:

«Микола. <...> Не береться мене ніяка робота, відійшла охота до життя, до господарства. Тьфу, нащо воно мені! Взяв я продав коня, гроші сховав та й пропиваю потроха. Найідуть! Не стане тих, знов щось продам. <...>

Бабич. Говори, говори. Продам, кажеш. А потому що буде?

Микола. Коли потому? Як потому? У мене, куме, вже тепер потому. Вже тепер по всьому. Дальше вже нічого не буде. Нічогісінько. Так цур йому всьому!»⁴

¹ Там само.

² Там само. – С. 32.

³ Там само. – С. 55–56.

⁴ Там само. – С. 56–57.

Для розуміння задуму твору є важливим, що саме Микола першим повертається до освітленого метою життя, закликаючи до нього й Анну: «Анно, упокійся, хіба ти не маєш для кого жити?»¹ У світлі окресленої дискусії про зміст твору нетиповою є думка М. Пархоменка, що «характер Миколи вимальовується в контрастному протиставленні характерам Анни та Михайла»², підтверджена аналізом мовних партій і світоглядів персонажів. До того ж слід додати, що Анна – донька багатого газди, Михайло, схоже, успадкував ґрунт і хату, бо, повернувшись з війська, легко його продав, а Микола заробив своє сам. Урешті досить зіставити вимову ними назви країни «Боснія» й «Босня»³ або звернути увагу на самовизначення Миколи, що «з багачами кумпанії не водив, то й на багацьких штуках не розуміється»⁴, щоб зрозуміти – насправді ніякого трикутника однаково нещасних людей у п'єсі немає, і автор знову перетворив відносини трьох людей на бінарну опозицію, прибравши насамкінець Михайла та полишивши подружжя для подальшого формування свого майбутнього, яке й до того було лише фікцією «якби».

Попри всю недоладність Микола єдиний лишається свідомим необхідності жити будь-що, жити для майбутнього, навіть туманного. Саме тому автор тільки йому дозволяє стати на дорогу, образ якої зринає посеред твору в третій дії. Тоді ж і Анна могла стати на цей шлях, але вибрала безрушшя. А от Михайла письменник позбавляє шансів від початку твору: «І вже я нічого більше не думав, не міркував, тільки як не пущуся бігти півперек снігів, через якісь рівчаки, замети та плоти. І бог його знає, відки в мене стільки сили набралось»⁵.

Дурної бездумної сили, якої так не вистачало І. Франкові для витворення незліченних проєктів, сили, яка могла б й мусила б бути конструктивною, аби тільки була спрямована в майбуття. І врешті перемагає ідея не сили, а віри, мети, що веде людину належною дорогою.

¹ Там само. – С. 64.

² Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 89.

³ Франко І. Украдене шастя. – Т. 24. – С. 11, 26.

⁴ Там само. – С. 27.

⁵ Там само. – С. 18.

«Помагаймо, друг другові всюди і маймо
око бачне на все, що около нас діється»¹

Текст другої редакції п'єси «*Рябина*», написаної згідно зі змістом листа І. Франка до товариства «Руська бесіда»² наприкінці 1893 р., також зазнав перешкоди на шляху до сучасного читача. Власне, повного автографа або першодруку немає. Стараннями І. Лизанівського 1928 р. вперше опубліковано текст за неповним рукописом копії, а після знайдення театральної копії п'єси зі значними цензурними втручаннями з'явилася можливість реконструювати втрачені фрагменти, хоч і з урахуванням їхньої неавторизованості³.

За рівнем дослідженості твір, звісно ж, поступається «Украденому щастю», проте перевищує всі попередні, урахувавши й першу редакцію. Навіть проводячи зіставне вивчення обох редакцій, М. Пархоменко, Я. Білоштан, Р. Кирчів, М. Нечиталюк усе ж таки більше уваги приділяли другій з них. Вихідним положенням науковці переважно брали еволюцію поглядів і майстерності автора, особливо після успіху «Украденого щастя», що приводило їх до передбачуваних висновків. Для аргументації, крім аналізу, дослідники вдавалися до порівняння другої редакції «Рябини» з п'єсою І. Карпенка-Карого «Бурлака», що під назвою «Чабан» була подана на конкурс разом з «Украденим щастям», але не отримала нагороди. Між сюжетами п'єс певну подібність спостерегти можна, але радше вона зумовлена зверненням авторів до однієї теми – життя сільської громади, адже немає підстав вважати, що І. Франко міг ознайомитися зі змістом твору іншого конкурсанта. Дуже схематично сюжет «Чабана» розкрив Є. Олесницький у статті про конкурс 1 лютого 1893 р.⁴, а вперше широкий світ п'єси побачила 1895 р. у журналі «Зоря». Крім того, слід ураховувати, що ця перша п'єса І. Карпенка-Карого (1883 р.) побудована на реаліях іншої адміністративно-політичної системи.

¹ Франко І. Бесіда Василя Нагірного... – Т. 44. – Кн. 1. – С. 202.

² Франко І. Лист до товариства «Руська бесіда», 6.12.1893. – Т. 49. – С. 438–439.

³ Франко І. Рябина [друга редакція]. – Т. 23. – С. 117–175, 369–382.

⁴ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. – Кн. 6. – С. 439.

Ю. Кобелецький після знайомства з першою редакцією «Рябини» висловив іншу оцінку: «Перша редакція цікавіша, соціально загостреніша. <...> Водночас Франко гостро висміює систему виборів в австрійській монархії, побудовану на підкупках і сполюванні. <...> В другій редакції цей сатиричний момент відсутній. Введено ряд додаткових персонажів (Рахміль, Олекса, Орися). Поруч з центральною сюжетною лінією введено другу – кохання Олекси з дочкою Рябини – Орисею. Основним персонажем виступає Олекса, а боротьба громади з Рябиною йде за відкриття читальні в селі. Неприхована тенденційність п'єси знижує її художню цінність»¹, – але її аргументація явно недостатня. В. Працьовитий також вважає, що, «заповзявшись у будь-який спосіб виставити на сцені “Рябину”, І. Франко в другій редакції мимоволі порушив її органічну цілісність, внаслідок чого естетична вартість знизилася – цензура та ретрогради від мистецтва добилися свого: вихолостили з драми її національно-політичний зміст», і тому бере до аналізу лише першу редакцію².

Такі вочевидь категоричні оцінки навряд чи допомагають зрозуміти авторський задум, а відтак, і сутність твору, тому для аналізу його хронотопіки коректнішим буде погляд на другу редакцію «Рябини» як на окремий твір, звісно ж, з урахуванням його генезису.

Першою рецензією на твір, навіть критичною розвідкою про нього можна вважати звіт цензора Кшачковського від 27 січня 1874 р. про порушення автором § 300 карного кодексу та заборону п'єси до вистави. Характерно, що рецензент, знайомий з творчістю І. Франка з 1881 р., однозначно вказує: «У цьому творі, написано нібито на фоні відносин, що панують тепер у селах, автор виводить на сцену начальника громади підгірського села Незваничі (саме під такою назвою у багатьох творах Іван Франко виводив свої рідні Нагуєвичі)»³.

Цією вказівкою, деталізованим описом персонажів із зазначенням їхнього віку в драматичній персоні друга редакція

¹ Кобелецький Ю. Драматичні твори Ів. Франка. – С. 41–42.

² Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 64.

³ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. – Кн. 6. – С. 476.

«Рябини» продовжує прийоми «Украденого щастя», а отже, разом вони свідчать про новий період у цій галузі творчості І. Франка. Конкретизація місця дії потрібна автору насамперед для вирішення позахудожніх проблем. У такий спосіб знімаються можливі звинувачення в розголошенні автором подробиць особистого життя людей, що могли стати прототипами персонажів, адже назва села все ж вигадана. Автор і його твори стають упізнаваними, а Незваничі (Нетаничі) – його візитівкою. І врешті сформульована самим І. Франком вимога брати сюжети винятково з життя належно унаочнюється.

Освічені селяни – новий тип персонажів у п'єсах І. Франка, і тому мовна палітра другої редакції «Рябини» значно складніша. Поряд зі звичною вже опозицією «мужицького» та «інтелігентського» мовлення (диалог Ксеньки Тулубихи з Качуркевичем на початку другої дії) виникають інші: мова освіченого й упевненого Олекси вигідно виглядає на фоні залякувань Рябини (ява 5 дії 1), він же здатен вільно спілкуватися і з господарями-односельцями, і з Рахмілем, і з писарем, троє господарів-змовників зовсім по-іншому, улесливо говорять до писаря, споюючи його (ява 7 дії 2), ніж на тверезу голову, в устах Рахміля з'являються єврейські вислови («Герсти?» – «Ти чуєш?», «кікімун» – «дивись-но»¹), засвідчуючи дотримання автором традицій української комедії. На інші подібні виразні паралелі звернув увагу М. Пархоменко, адже алюзії, скажімо, до «Наталки Полтавки» відчувуються вже в перших явах².

Друга редакція відрізняється іншим складом персонажів та іншими відносинами між ними, а введення вікових позначок дозволяє автору чіткіше мотивувати події й характери. Провідні персонажі – вїйт Прокіп Рябина, писар Панталिमон Качуркевич та Панас Казибрід – принципових змін не зазнали. Скоригувалися імена, вік останнього – він знову став схожий на діда Хохлача з прозового уривку «Рябина», зберігши прізвисько подібним до свого двійника з першої редакції п'єси (казибрід і казидорога – діалектні назви місяця лютого). Більше деталей і нове більш «панське» ім'я отримав писар, «по-

¹ Франко І. Рябина [друга редакція]. – Т. 23. – С. 150.

² Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 52.

міськи вбраний, літ около 30, похожий на економа, вусатий, з легкими ознаками алкоголізму»¹. Немов би розвиваючи постать Шльоми з «Украденого щастя», у цій п'єсі з'являється Рахміль Цинобер, «жид-орендар, літ около 50, довга руда борода, високий, худий і рухливий». Його ім'я типово єврейське, а прізвище гіпотетично може відсилати до «Малюка Цахеса» Е. Гофмана, творами якого І. Франко захоплювався². І хоча асоціація маловиразна, все ж можна припустити її між потягом селян до горілки й умінням Цахеса закохувати в себе людей.

Очевидно, обпікшись на «Украденому щасті», автор уводить позитивну постать жандарма, що рятує Орісю від батькової злості (ява 13 дії 3) й арештовує писаря (ява 9 дії 4). Для М. Пархоменка цей прийом явно невдалий: «Поява жандарма дещо нагадує застарілу традиційну раптовість *deux ex machine*, задовго до розв'язки знижує драматичне напруження, шкодить композиційній цілості і довершеності твору»³, – а Р. Кирчів уважає його достатньо вмотивованим попередніми подіями⁴. З іншого боку, ці два епізоди, як і позитивну роль жандарма в хронологічно наступному «Учителі», можна вважати свого роду *mea culpa* І. Франка, адже значно важливішим було вивести на сцену освіченого Олексу Ковалю з його ідеєю читальні, ніж бездумно заклеїти жандармів, з якими в письменника були, безперечно, свої порахунки. Позитивний образ жандарма наразі (як і комісара в першій редакції «Рябини») цілком суголосний сподіванням на відродження людських чеснот у війта, а його рання поява відносно органічно вписується в жанр комедії.

У драматіс персоне Олекса Коваль поданий як «парубок, літ 28, високий, статний, був у війську». Остання вказівка, очевидно, повинна передати особливість постави чоловіка, але отримує в тексті іншу інтерпретацію. Своїм військовим минулим як свідченням досвіду парубок хвалиться Орісі, а перед війтом використовує його для захисту власної гідності: «Пане

¹ Франко І. Рябина [друга редакція]. – Т. 23. – С. 117.

² Франко І. Поезія XIX віку і її головні представники. – Т. 31. – С. 506; Франко І. Лист до М. П. Драгоманова, 5.04.1892. – Т. 49. – С. 328.

³ Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 54.

⁴ Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – С. 44.

начальнику, не забувайтеся! Я цісареві служив, у війні на кулі свої груди наставляв і ні від кого згідного слова не чув»¹.

Такі ж короткі передісторії мають ще кілька персонажів п'єси. Олекса розповідає Орісі: «Я оногди в місті від одного возного довідався, що наш писар і отсей жид Рахміль у криміналі пізналися. <...> Писар служив у якогось пана також за писаря і щось там прошкрібав, так той його до криміналу впакував»², – і ця історія отримує підтвердження в розмові Качуркевича з Цинобером (ява 6 дії 2). Оскільки за авторським задумом сюжетна лінія сварки вїйта і Казиброда за землю повинна висвітлюватися на рівних з іншими мотиваційними моментами (обкрадання селян на податках, заборона читальні, побиття односельців, спротив батька залицяню Олекси до Орісі), її передісторія зведена до кількох реплік (ява 6 дії 1), але розвинена в сценічних діях, зокрема й постійною присутністю охоронця закутої деревини Казиброда протягом другої половини твору.

Опис сцени першої дії вводить у п'єсу промовистий символ: «Близько правої куліси видно кам'яну фігуру з виразним позолоченим написом: "Пам'ятка знесеної панщини". <...> Святочно прибрані люди проходять в глибині півперек сцени, чоловіки знімають капелюхи і хрестяться перед фігурою»³. Монументи, хрести або інші пам'ятні знаки були поширені селами від 1848 р., наприклад, у шляхетській Ясениці-Сільній, що стала прототипом села із першої редакції «Рябини», це була каплиця. Тому використання І. Франком абстрактної «фігури» додатково робить зображені в другій редакції «Рябини» Незваничі «типовими». Змістове наповнення символу подається наприкінці першої дії («Грінчук. От тобі наше право. Бігме, за панщини ліпше було»⁴), а в другій, коли інтер'єр канцелярії заступає вид майдану з фігурою, виявляється справжня його суть: «Писар. <...> Бо де є кращі порядки в селі, як у вас? Де більший дохід з пропінатції? Відки більше кар польових та

¹ Франко І. Рябина [друга редакція]. – Т. 23. – С. 125.

² Там само. – С. 121.

³ Там само. – С. 117.

⁴ Там само. – С. 127.

лісових до каси йде? Відки більше людей у криміналах сидять? Куди частіше комісії провізоріальні їздять? Де частіше ліцитації ґрунтів відбуваються?»¹ І далі другу половину п'єси фігура лишається на сцені, промовисто відтінюючи все сказане персонажами. І як це часто буває, художнє мислення випередило науково-теоретичне – за чотири роки І. Франко дасть ґрунтовний аналіз «всіх тих причин, які зложилися на теперішній невеселий стан нашого народу», зокрема розгляне «три такі, що мають безпосередній зв'язок зі знесенням панщини. <...> Се були ті три сестриці з чужоземними назвами, що так нам далися взнаки: індемнізація, справа сервітутова та пропінація»².

У просторовій локалізації подій твору автор веде гру з реципієнтом на межі вгадування. Такою ж закодованою виявляється й історично-часова координата. З епізодів збирання податків (ява 8 дії 1, ява 1 дії 2) зрозуміло, що вже розпочався другий квартал року, і можливо, пройшов Великдень, бо Олекса розтлумачує Грінчуку: «Сім ринських ви дали десь таки у великім пості, а сім нині»³. З іншого боку, складовою декорації першої, третьої та четвертої дій є «грубе рябинове дерево з червоними ягодами; на сцені видно пень, а горішня декорація вказує звисаюче галуззя з ягодами»; молоді читальники «сідають, хто на лавках, хто на колодах, а хто просто на мураві», а, за словами Рябини, «тепер ще польової роботи нема, погода гарна, дорога добра»⁴, тож ідеться про ранню весну. Початок другої дії синхронізований з кінцем першої – точкою сходження часових ліній є вигуки на майдані «Рябина опутаний!», «Рябина в путі!» в яві 12 дії 1, яві 5 дії 2; усі події припадають на неділю. Третя дія відбиває наступний день, а четверта – наступну неділю. Оскільки неділі навколо Великодня особливі, а в п'єсі відсутні будь-які зауваження щодо релігійних свят, можна припустити, що автор не надав особливого значення точній часовій локалізації,удовольнившись символічним значенням початку весни.

¹ Там само. – С. 137.

² Франко І. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині. – Т. 47. – С. 92.

³ Франко І. Рябина [друга редакція]. – Т. 23. – С. 378.

⁴ Там само. – С. 118, 122, 133.

Більш виразною в сенсі датування подій твору є замітка про «віче народне у Львові», яку читає молодь з газети «Батьківщина». Цим епізодом¹ (ява 4 дії 1) автор, мабуть, дуже дорожив, адже він дещо випадає з логіки п'єси. Задіяні в ньому персонажі не беруть участь у подальшому розгортанні подій, хіба крім Митра (ява 9 дії 3), замість якого могла б бути і неназвана особа. Більше того – на початку четвертої дії сніданок Казиброду приносить небіжка Оріся, а не Феся, заявлена в драматіс персоне його донькою. Якщо її ім'я ще може бути рудиментом першої редакції, то зазначення імен хлопців – Василя, Микити, Митра – видається дивним, бо в таких випадках І. Франко вдавався до безіменних Першого, Другого хлопця або й Іншої дівчини, як у цьому ж таки епізоді.

У репліках молодих читальників повідомлення про народне віче отримує іронічний коментар, тому епізод не є випадковим. Хронологічно найближчим до написання п'єси було народне віче у Львові, зібране москвофілами 31 січня – 2 лютого 1892 р. «Галицька Русь» оцінювала кількість учасників у 5 000, хоча «Діло» повідомляло лише про 2 000. Серед народовців на віче був запрошений і присутній І. Франко². Гострі висловлювання читальників стосуються потрібності такого зібрання, репрезентативності, участі жінок, а болючий для автора зворот з опису – «вислухуючи терпеливо таких бесідників, з котрих виводами годі було згодитися...»³ – гарно інтерпретується діями війта наступної яви. Оскільки учасники зборів 1892 р. не сприймали виступи народовців, а Д. Дмитерка взагалі стягли з трибуни⁴, тому можна передбачити, що в іменах персонажів-читальників І. Франко заховав своїх учасників, комічно обігравши їхні враження від віча, що потребує детальнішого вивчення в майбутньому.

Олекса Коваль, слід розуміти, є черговим утіленням самого автора. Його ім'я відсилає читача до раннього оповідання «Моя зустріч з Олексою», головний персонаж якого також

¹ Там само. – С. 121–124.

² Чорновал І. Польсько-українська угода 1890–1894 рр. – С. 191.

³ Франко І. Рябина [друга редакція]. – Т. 23. – С. 124.

⁴ Чорновал І. Польсько-українська угода 1890–1894 рр. – С. 191.

служив у війську й має запальний несумирний характер, а прізвище відображає настільки значиму для І. Франка професію, що сумніви щодо ідентичності персонажа, схоже, будуть не до місця.

Хоча зображені події п'єси охоплюють лише тиждень часу, цей інтервал значно розширюється за рахунок системи екскурсів, що головню утворюють три виразні групи: передісторії окремих персонажів (Олекси, писаря Качуркевича, Рябини, Грінчука), події конфлікту Казиброда з Рябиною та епізоди, пов'язані з контрактом на постачання деревини. Усі вони мають переважно мотиваційно-пояснювальний характер, оскільки фактично не отримують продовження в майбутньому. Натомість у нього спрямовується історія з читальнею та думки громади з оновленням Рябиною, хоча в другій редакції п'єси цей ідейно-змістовий момент не отримує виразного звучання. Найбільше задивленим у майбутнє виявляється сам Рябина – він переймається не стільки власною долею, скільки Орисиною, і саме таке бачення перспективи, відсутнє в Качуркевича та Цинобера, повертає його до людської подоби.

Сюжетний простір так само дещо розширюється за рахунок екскурсів, але помітно, що для авторського задуму вони мають службове значення. Навіть указівка, що писар мешкає в іншому селі, звідки прибігає хлопець зі звісткою про обшук, лише підкреслює послідовно доводжувану тезу про відрубність Качуркевича від громади: «Писар. Та що ж, по-вашому, я – не люди?»¹ Чужим для односельців виявляється і Рахміль Цинобер, чия поведінка примушувала людей пам'ятати про його походження.

Просторове мислення концентрується навколо двох зображених локацій: майдану та «радниці» – канцелярії громадської, розташованої через сіни від корчми. «Обширний майдан серед села»² у своїй семантиці втрачає релігійне забарвлення з першої редакції п'єси, натомість посилюється звучання ідеї важливості громадської думки («Орися (відсторонює його). Ну-ну, Олексю! А ти що? Адже се майдан! Люди можуть по-

¹ Франко І. Рябина [друга редакція]. – Т. 23. – С. 168.

² Там само. – С. 117.

бачити!»¹), очікуване для цього періоду творчості І. Франка. На майдані відбувається більшість подій твору, що змушує автора вдатися до сценічної умовності. З'являються незвичні для автора суто театральні «відходи вбік»: такі розмови веде Рахміль з Олексою, Казибродом, Півтораком. Задля збереження драматизму персонажі калейдоскопічно змінюють один одного, унаслідок чого на три дії цієї локації припадає 36 яв, а на другу дію, яка відбувається в канцелярії, – лише сім. Урешті на початку останньої дії бойкотований громадою та розчарований у вийтівстві Рябина приходить повіситися саме до рябини посеред майдану, що вигідне для побудови сюжету, але з погляду правдоподібності є цілковитою натяжкою.

Протилежною до відкритого простору майдану постає канцелярія, обмежене тісне приміщення в одній будівлі з корчмою – утілення всіх «вигод», яким держава забезпечила селянина після скасування панщини. Якщо в першій редакції вийт ішов урядувати просто до корчми, то в другій між Рябиною з Качуркевичем та селянами проведена чітка межа, а сфера дії негативних сил отримує виразну локалізацію.

Відтак у п'єсі формується ряд бінарних опозицій, що спільно формують провідний конфлікт твору: дві просторові локації, дві неділі та дві громади («Рябина <(писареві)>». Бо вчора я в твоїй кумпанії був, а сьогодні ось з людьми балакаю»²) утілюють два способи життя Рябини, два його шляхи. Образ дороги І. Франко активізує в першій декорації, але наповнює змістом лише на початку останньої дії, у словах Панаса Казиброда: «Я тільки хотів, щоб ти покинув свою погану дорогу, поправився, чоловіком став, а не звірем захланним»³.

Добре відчувачи, як просторові явища можуть передавати часові відношення, й навпаки, письменник наділяє образ дороги темпоральною семантикою: цим шляхом Рябина разом з громадою іде вперед, а фігура – лише одна із пам'яток людського сумління, що відбивають сув'язь минулого й майбуття.

¹ Там само. – С. 120.

² Там само. – С. 168.

³ Там само. – С. 163.

«Хто уперве приходить до школи, той завжди буває невчений і неприготовлений»¹

Намагання будь-що продати п'єси театру «Руської бесіди» й покращити таким чином фінансові справи змусило І. Франка редагувати, а можливо, і переписувати, як попередні, п'єсу «Учитель». Перші варіанти її – засвідчує епістолярій письменника – постали в кінці 1893 р., а остаточний, дозволений цензурою текст – за півроку. Вірогідно, п'єса зазнала скорочення, принаймні в листі до товариства вона охарактеризована автором як «комедія в 4 діях, з життя сільського вчителя»², але в друкований версії мала лише 3 дії.

Прозорість сюжету й відверта тенденційність змісту привели до помітної одностайності оцінок п'єси, даних дослідниками. У більшості монографій аналіз побудований як спостереження за перебігом подій і коментування найбільш виразних епізодів. Певний виняток складає розвідка О. Борщаговського, де проводиться паралель між «Учителем» і п'єсами Г. Ібсена, зокрема «Ворогом народу» (інша назва – «Доктор Штокман»). Але думка дослідника стосується майже всіх п'єс І. Франка, через що саме ця практично втрачає оригінальність та інтерес для драматолога: «В "Учителі" <...> немає хитрої інтриги, підслухувань, впізнавань тощо. Із звичайних життєвих явищ виростає тяжка, життєва, вмілою рукою побудована драма, сповнена видатного суспільного змісту»³. Р. Кирчів натомість уважав, що «дух штокманізму був чужий Франкові»⁴, хоча погоджувався з розумінням п'єси як максимально типізованого зображення життєвих явищ.

Очевидно, саме прагнення наблизити твір до пересічного реципієнта примусило І. Франка змінити первісну назву «*Quem di odere*» на більш доступну, хоча М. Пархоменко припускає: у ході переробки твору «ідейно-політичні акценти так переміс-

¹ Франко І. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині. – Т. 47. – С. 92.

² Франко І. Лист до товариства «Руська бесіда», 6.12.1893. – Т. 49. – С. 438.

³ Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка. – С. 94.

⁴ Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – С. 59.

тилися, що цей заголовок став дещо завузьким для комедії¹. Теза вочевидь натягнута, бо так незрозумілими стають нюанси видавничої долі твору: за два роки він одночасно виходить під різними назвами: окремою книжкою під титулом «Учитель» і в журналі «Житє і слово» – під частиною латинського прислів'я. Досвідчений уже тоді видавець, І. Франко розумів, що незрозуміла латиниця, пояснення якої слід шукати в тексті², мало зацікавить пересічного читача. Та й глядача, бо вже перші театральні афіші засвідчують поступову зміну назви вистави.

Межа між інтелігенцією і «селянством» удало обіграна й у самому творі. Смисловий акцент на відмінностях мовлення персонажів з різних суспільних груп, уже традиційний для Франкових п'єс, тут переростає у виразний гумористичний прийом. Якщо розмова з війтом у другій і третій явах першої дії в Омеяна і Юлії не складається через обраний стиль поведінки Сойки, то переважно тезами зі статті І. Франка «*Bel parlar gentile*» можна пояснити гумористичність епізоду з господарями:

«Товкач. Та ми тут до пана навчителя з антєресом.

Омелян. Ого! А то з яким?

Товкач. Ну, говоріть, куме Семку! То ваша справа.

Загонистий (*жестикуюючи, розлізло*). Та тож, видите, така справа. Я держав Вовкових дві парі волів. Такрік літом медвідь у полонині пару вбив. Друга пара о спасі в Лютовиськах пішла за п'ять-двадцять. То на такі гроші мені Вовк на grunt сів. Тепер я хочу знов дві парі в нього взяти. А він жадає поруки. Я даю ось кума Товкача, а він каже: "То мало". Каже: "Ідіть до нового навчителя. Як він за вас поручить, то добре". Такий-то наш антерес.

Омелян (*витріщив на нього очі*). Ану, стрельте мені в лоб, чи хоч що-небудь розумію! Що ви, чоловіче, говорите?»³

Протиставлення, а отже, і сміх зумовлюються як відмінностями в мовомисленні, так і етнічними, хоч на останніх акцент не ставиться. У редакторському післяслові до статті

¹ Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – С. 57.

² Франко І. Учитель. – Т. 24. – С. 97.

³ Там само. – С. 73–74.

В. Охрімовича про етимологію слова «бойки» І. Франко вказував: «Знаючи з особистих вандрівок досить добре Бойківщину, а потрохи також західний окраєць Гуцульщини, т. є. власне той, де гуцули стикаються з бойками, можу сказати, що ані у бойків до гуцулів, ані у гуцулів до бойків якоїсь спеціальної погорди я не помітив»¹. Висока майстерність спостерегається в тому, як із власних спостережень І. Франко творить комічну ситуацію, не чіпаючи власне бойківських «культурних пережитків, котрі разять підгір'янина»² й на котрих так часто будувалися розважальні п'єси ХІХ ст.

Власне знання Українських Карпат автор утілює в географії п'єси. Відправні координати – Лютовиська (нині село Lutowiska, Польща), Бориня (нині селище міського типу), Турка (нині місто, райцентр на Львівщині), гора Магура – доповнюються мережею сіл (Лепетів, Кременівка, Довге, Красне, Виціцьке, Волосате), у результаті чого постає цілком реальна картина просторової локалізації подій. Разом з тим усі ці топоніми, як і згадки про Львів та Дрогобич, – лише екскурсні розширення сюжетного простору, а зображене село, відділене від світу горами, де «кожде слово з-поза тих гір буде за малину»³, лишається без назви, що надає публіцистично-дидактичній історії не лише «типовості», а й справжньої художності.

Задля художності, слід уважати, І. Франко уникає безпосереднього зображення дороги, як це було в попередніх п'єсах. Тут, у гірській глухомані, битих шляхів небагато, і вони залишаються тільки в репліках персонажів. Неприхильність шкільного намісництва перетворила вчителювання Омеляна Ткача на вічну мандрівку, і тому він, звиклий до «перенесень», погоджується її продовжувати: «А я... я таки піду до Волосатого!»⁴ По-іншому мислить Іван Хоростіль – «укінчений юрист і доктор прав», він покинув вчителювання, аби «боротися з людською кривдою»⁵ без вічного перекочування селами. Тому Омелян, відчувачуючи прагнення Івана і Юлії до спокійного

¹ Франко І. [Звідки взялася назва «бойки»?]. – Т. 29. – С. 411.

² Там само. – С. 413.

³ Франко І. Учитель. – Т. 24. – С. 88.

⁴ Там само. – С. 122.

⁵ Там само. – С. 113, 121.

життя, удавано закликає: «Пощо нам забігати в будуще? Будемо вдоволені тим, що дає теперішня хвиля!»¹ – залишаючись, звісно ж, при своїх переконаннях.

П'єса «Учитель» розвиває також характерну для І. Франка образну семантику трійки, що реалізується на різних щаблях її часопросторової організації. Три дні живуть Омелян і Юлія в селі, аж поки селяни приходять з ними знайомитися, три роки минає перед останньою дією, і навіть від цього села «до староства п'ять миль возовою дорогою, а три милі верхами, <...> а пішки йти відси і назад, то треба трьох речей: добрих ніг, добрих грудей і три дні часу»², за словами вїйта Микити Сойки.

Захоплений бажанням відтворити роль числа три в мисленні своїх сучасників, І. Франко відбудовує історію школи в селі так, щоб воно звучало й було природним. І навіть певна хронометрична непослідовність у словах Загонистого: «Три роки ви в нашій селі вчите, і ми, хоч темні та неписьменні, а не бійтеся, також дещо розуміємо і добре видимо, що ви робите і як ви робите. Ми добре бачимо, кілька наші діти за ті два роки скористали»³, – неважко пояснюється, адже перший з трьох років Омелянові, очевидно, доводилося відкривати очі засліпленим селянам, і лише з нового вересня розпочинати дворічний курс навчання дітей.

Звично вже трійками І. Франко komponує і групи персонажів: Омелян Ткач, Юлія та Іван Хоростіль постають проти Микити Сойки, Ілька Товкача та Семка Загонистого. І знову ж ці трійки виводяться до бінарних опозицій, причому дихотомія першої трійки протягом сюжету, відповідно до актуалізованої основи поділу, різна. Спершу брат і сестра опонують Хоростілеві, а відтак Омелян протиставляється майже зарученим Юлії та Іванові.

Але рівень індивідуалізації персонажів, як це характерно для третього періоду Франкового драмопису, досить високий. Безперечний герой п'єси Омелян Ткач, як відомо, своїм прототипом має вчителя Михайла Васильовича Воробця, що про-

¹ Там само. – С. 122.

² Там само. – С. 70.

³ Там само. – С. 105.

тягом життя 14 разів був змушений міняти місце служби та зауважив у спогадах: «В Попелях відвідував мене Іван Франко не раз і з мого життя-недолі написав п'єсу "Учитель"»¹. Але всупереч цьому Р. Кирчів уважав інакше: «Типізація життєвих фактів і вражень, їх ідейно-художнє осмислення і філософське узагальнення у творчості Франка часом такі великі, що важко говорити про конкретність прототипа навіть там, де він прямо вказаний письменником, наприклад учитель Міхонський в оповіданні "Борис Граб". Твердження в таких випадках про конкретний прототип може дати, на наш погляд, викривлене уявлення і про образ і про сам процес його творення.

Те, що в трагедії Омеляна Ткача Воробець побачив багато фактів із свого власного життя, – ще не підстава для подібних висновків. У долі Омеляна бачили віддзеркалення своєї долі багато тогочасних прогресивних західноукраїнських учителів»². З погляду вульгарної феноменологічної редукції Р. Кирчів цілковито правий – реципієнт може й мусить убачати в поданому змісті різні асоціації до власного досвіду. Але це аж ніяк не дозволяє вийти на «процес творення» змісту І. Франком, для якого життєва основа, опора на власний досвід були найгрунтовнішими аргументами художності й правдивості сотвореного. Відповідно до власних науково-світоглядних переконань письменник намагався розбудовувати сюжет у відомих йому просторових і часових координатах, адже так він найменше наражався на небезпеку погіршити проти життєвості.

Звідси й відомий автобіографізм Франкової творчості, що в п'єсі «Учитель» набув як автологічних, так і алюзійних форм. Наприклад, жандарм Стефан Паславський, який з Омеляном «ходив до школи в Дрогобичі, у василіян»³, – це спогад письменника про товариша з дитинства, через що, очевидно, його ім'я наводиться не в драматіс персоне (щоб не фігурувало на афішах), а в репліках восьмої яви другої дії. Програш у змаганні настільки запав у душу І. Франка, що за безлічі літ він згадуватиме: «Із моїх товаришів, що визначалися

¹ Студинський К. Франкові драматичні твори «Украдене щастя» і «Учитель». – С. 48.

² Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – С. 61.

³ Франко І. Учитель. – Т. 24. – С. 97.

особливим талантом до риболовлі, згадаю Паславського, що йшов вище від мене в школі, був значно старший і вже дорослий чоловік, та, не скінчивши гімназії, пішов до війська, а потім став жандармом. <...> З Паславським я перший раз ходив до потоку, що пливе за Тептюжем; там у глибоких вирах під корчами Паславський руками зловив кілька кленів, коли натомість я решетом, окрім дрібної риби, міг зловити ледве одного»¹. Може, і спосіб, яким жандарм уловив Вольфа Зільберглянца², був навіяний письменнику дитячими спогадами?

Життєва історія, з якої постав сюжет п'єси, була відома автору ще в першій половині 1893 р., бо роком пізніше він жаліється М. Драгоманову: «Виділ “Бесіди” завернув мені й другу штуку (доля сільського вчителя в горах, про котру я розповідав Вам у Відні)»³, – а спогад стосувався часу підготовки докторської дисертації. Остаточний сюжет і образи сформувалися, очевидно, улітку 1893 р., бо в листі М. Павлику повідомлялося: «Сей лист пишу у д. Воробця в Попелях, де схоронився перед дощем, вертаючи з гір. Д[обродій] Воробець просять Вас, щоб Ви стримали висилку для нього «Народу» і «Хлібороба» на його ім'я (обох екземплярів), аж до дальшого донесення. Йому ж се грозить формальна катастрофа – супензіум, або що. Та, може, воно ще відвернеться»⁴.

Цікаво, що натяки на прототип свого героя І. Франко захував у тексті. Після розмови з війтом Омелян обіцяє Юлії: «В клітку, як воробець, заперти себе не дам!»⁵ І це правда, адже ткач (Ploceus) – така ж обцинна пташка, як і горобець, і потребує жити в громаді й для громади, а не в клітці. Натомість «тотем» Івана – хоростіль або хорустіль (Rallus aquaticus, водяний пастушок)⁶ – це більший птах, що живе осібно або в парі й любить водойми. Цікава, відповідно до поведінки війта, семантика його прізвища: сойка – найбіль-

¹ Франко І. Спогади із моїх гімназійних часів. – Т. 39. – С. 52–53.

² Франко І. Учитель. – Т. 24. – С. 103.

³ Франко І. Лист до М. П. Драгоманова, 23.02.1893. – Т. 49. – С. 464.

⁴ Супензіум – звільнення з посади. – Франко І. Лист до М. І. Павлика, 7.08.1893. – Т. 49. – С. 413.

⁵ Франко І. Учитель. – Т. 24. – С. 72.

⁶ Словарь української мови : у 4 т. / упор. Б. Грінченко. – Т. 4. – С. 410–411.

ший зі згаданих у п'єсі птах, свого роду сторож, що вміє наслідувати голоси інших.

Постаті Івана й Омеляна І. Франкові міг навіяти образ його гімназійних вчителів природознавства Едварда Гюккеля та його наступника Емерика Турчинського. У посмертному спогаді про останнього йшлося: «Наші очі з цікавістю оглядали ту високу, по-військовому випростовану фігуру з подовгуватим худим обличчям, із загорілими щічками, що за кожним словом покривались густим рум'янцем, з очима ямними і лагідними. <...> Постать його не струменіла тим виразом здоров'я сили, добродушності та впевненості в себе, як постать попередника. Був нервовим, але дразливим, посміхався якось украдкою, ніби вважав, що сей сміх є чимсь несумісним з його науковою повагою»¹. В останній дії Омелянові близько 38 років, як і І. Франкові взимку 1893–1894 р., а Іванові на початку п'єси 28, як і Олексі Ковалю з другої редакції «Рябини». Саме на своєму 28-му році, наприкінці 1883-го І. Франко покохав 23-літню вчительку Юлію Шнайдер (Уляну Кравченко). Стільки ж у кінці твору матиме його героїня.

Прагнучи зберегти образ молодोї, запальної, готової на самопожертву Юлії, письменник переніс дещо з її розповідей у текст, але цим і погіршив проти життєвості, бо реконструювати хронологію долі Юлії неможливо – вона занадто юна для свого досвіду. Їй лише двадцять, але вона пережила вже не одне братове «перенесення», супроводжуючи його й реєструючи причини: «В однім місці війтові шахрайства відкрив, у другім з сільськими лихварями задерся, в третім читальню заложив, у четвертім касу позичкову до порядку допровадив»². І щоразу це були не кільkamісячні, а принаймні річні призначення, у яких формувався досвід сільської вчительки: «Живеш отак у селі і познайомишся з жінками та дівчатами, то ні відси ні відти тільки набереться різного діла, що аж голова тріщить. Тут шити вчиш, там варити вчиш, тут у слабості допоможеш, там хоч словом потішиш або з власної мізерії чим-небудь порятуєш... І бідуєш отак рік або два в селі, мов на терні,

¹ Франко І. Емерик Турчинський (Посмертний спогад) // Мозаїка, II. – С. 96.

² Франко І. Учитель. – Т. 24. – С. 84.

а виїжджаючи плачеш, мовби рідню прощала»¹. Але драматичові наразі особисте пекло більшим боєм, ніж правдоподібність хронології, – досить порівняти зміст твору з Франковою заміткою «Факт до характеристики нашого шкільництва»², присвяченою «*promoveatur ut amoveatur*»³ Юлії Шнайдер.

Епізоди обдурювання селян Вольфом Зільберглянцем автор також узяв із життя, і, оскільки їхній виклад в екскурсах не має чіткої хронології, вони передані дуже правдоподібно. Фактичну основу для цих шахрайств І. Франкові забезпечила підготовка за книгою Леопольда Каро двох заміток до «*Kurjera Lwowskiego*», що вийшли в березні та квітні 1893 р. під назвами «Лихварство» й «Лихварство в Галичині». Поряд з аналізом різних форм цього явища та його впливу на зубожіння селян, журналіст зауважив і «про лихварство у тваринництві, тобто про лихварське випозичання худоби, дуже, як відомо, розповсюджене в наших горах, особливо у повітах Саноцькому, Турківському і Стрийському»⁴.

Таким чином, усі сюжетні лінії п'єси ґрунтуються на конкретних або дещо узагальнених життєвих фактах і, поєднавшись в одній історико-географічній локалізації, створюють цілісну картину. Її охудожнення в драмі вимагало від автора відбору найбільш значущих фрагментів для безпосереднього зображення й допоміжних, які віддаються в екскурсах. П'єса поділена на три більш-менш однакові дії, різні за кількістю яв, а отже, і насиченістю подіями. Можливо, скорочення структурних частин привело до поєднання в першій дії двох слабо пов'язаних епізодів: знайомства Омеляна і Юлії із селянами та появу Івана Хоростіля. Якщо це так, то зрозумілою стає хронометрична неправдоподібність занадто швидкої появи Вольфа на шкільному подвір'ї в яві 8 дії 1 – у Товкача і Загонистого не було досить часу, щоб погукати Вольфа. Хоча цю умовність можна також пояснити прагненням автора зберегти темпоритм дії.

¹ Там само. – С. 85.

² Франко І. Факт до характеристики нашого шкільництва. – Т. 53. – С. 120–121.

³ Підвишити, щоб усунути». – Франко І. Учитель. – Т. 24. – С. 119.

⁴ Франко І. Лихварство. – Т. 44. – Кн. 2. – С. 371–372.

Хронологія актів п'єси дуже схожа з попередніми: між першим і другим проходить півдня-день, а між другим і наступним – більший період. Оскільки «Учитель» – передостання багатоактівка І. Франка, а події «Сну князя Святослава» тривають лише одну ніч, то можна констатувати наявність певної концепції структурування художнього часу. Малий перший інтервал дозволяє автору уточнити зав'язаний конфлікт, закріпити його, а великий другий – уникнути деталізації його розвитку й перейти до найбільш драматичних етапів – кульмінації та розв'язки.

Я. Білоштан указував: «Вивчення композиції драматичних творів Франка свідчить про характерну її особливість. Драматург завершує останній акт на тому місці, де почалася перша дія», – уточнюючи свій висновок щодо «Сну князя Святослава», де «перша дія відбувається в спальні князя, а бій у п'ятій – на подвір'ї княжої палати»¹. Власне, це стосується лише чотирьох багатоактівок: двох редакцій «Рябини», «Украденого щастя» та «Учителя», – і тому коректнішим є інше спостереження дослідника: «Він дбав про те, щоб обставини місця дії були характерні для героїв, прагнув до великої економності у виборі місця дії»². Справді, І. Франко в п'єсах (крім ранніх і «Сну князя Святослава») тяжіє до сталості просторової локації, а тому зміна завжди значуща.

В «Учителі» відкрита локація шкільного подвір'я в першій і третій діях протиставляється закритій у другій: «Шкільна зала. Лавки, таблиця, стіл, крісло, на столі глобус, на стінах мапи і малюнки звірів та риб. У куті, в глибині сцени, піч. Три вікна і двері поодчиняні»³. Це особистий професійний простір учителя Омеляна Ткача, уторгнення в який він не може стерпіти; натомість подвір'я школи – простір перехідний, тут він готовий приймати опонентів з «іншого світу» – села. Максимальне загострення події отримують у класному приміщенні, яке все одно лишається частково відкритим, бо вікна й двері відчинені не лише зі сценографічного задуму (ними входять

¹ Білоштан Я. Іван Франко і театр. – С. 99.

² Там само. – С. 98.

³ Франко І. Учитель. – Т. 24. – С. 88.

персонажі, ведеться спілкування з тими, хто надворі, втікають розбишаки та Вольф), а символізують відкритість Омелянової душі. В останній дії вчителева перемога втілюється в заповнення перехідного простору ознаками професійного – на подвір'я виносять лавки й столи для відкритого «зеленого» екзамену, і шкільна наука проникає в село.

Простота семантики просторових локацій цілком відповідає загальній тенденційності п'єси: головну опозицію складають Омелян Ткач і Вольф Зільберглянци, інші ж персонажі виконують допоміжну роль, відповідно до сформованих ними другорядних протиставлень.

Як і в другій редакції «Рябини», роль жандарма позитивна. В. Працьовитий пояснює це тим, що «автор намагався знайти якесь оптимістичне вирішення конфлікту – дати своїм сучасникам надії на справедливе вирішення їхньої долі»¹. Крім того, слід урахувувати прагнення І. Франка нейтралізувати негативну реакцію, викликану постаттю жандарма з «Украденого щастя», і його прихильне ставлення до чесних людей, що виконують прийняті на себе обов'язки. Без такої підтримки державних людей (і вчитель, і жандарм – громадські, але санкціоновані державною посади) жоден борець-самітник не зможе вистояти.

Чи не вперше оптимістична ідея життя задля майбутнього не звучить провідним мотивом у п'єсі І. Франка. Омелян іде вперед із зовсім іншої причини – з відсутності власного майбутнього: «Що мені власне життя! Рік муки більше чи менше! Нема чим так дуже дорожити. Аби тільки ви були щасливі...»². Особистий професійний простір учителя насправді виявився громадським, а приреченість жити для інших – закладеною в сутність його фаху і долі. Але частка оптимізму все ж зберігається, бо Волосате – не лише *ultima Thule*, кінець світу, а й початок нового, хай і повторюваного в житті Омеляна вже вісім разів циклу.

¹ Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 55.

² Франко І. Учитель. – Т. 24. – С. 122.

«Ми нових богів не потребуємо,
ми старого Бога любимо»¹

Про п'єсу «*Майстер Чирняк*» автор не полишив згадок і автографу, тому вона датується дуже умовно. Дозвіл поставити її на сцені театру «Руської бесіди» був наданий президією намісництва 11 липня 1894 р., але зацікавлення темою могло виникнути в І. Франка значно раніше – при підготовці газетного відгуку на працю молодого соціолога К. Пайгерта «Соціальний і економічний стан галицького шевця»². Рецензія опублікована 18–19 серпня 1891 р., коли письменник завершив редагування «Украденого щастя» для конкурсу й узявся до реалізації давньої мрії – видання зібраних фольклорних матеріалів. Про перебіг упорядкування та наукової обробки приповідок свідчать листи до М. Драгоманова, принаймні зрозуміло, що тематичний і абетковий розподіл основного масиву звершено до квітня 1892 р. Саме в першому випуску «Галицько-руських приповідок», що вийшов друком лише 1901 р., під гаслом «Бог» міститься прислів'я, редукована форма якого – «я старого бога люблю»³ – стала «лейтмотивом у мовній партії Чирняка» від першої репліки й була «первісним заголовком комедії»⁴. Крім того, 18–19 грудня 1891 р. І. Франко проаналізував виставу за п'єсою Г. Ібсена «Ворог народу»⁵, з якої, на думку Р. Кирчіва, міг узяти образ продажного журналіста⁶.

Дослідники давали п'єсі «Майстер Чирняк» загалом схвальну оцінку, хоча й відзначали її виразну тенденційність, публіцистичність, укладаючи ці атрибути в жанрове її визначення. Для О. Борщаговського це – «“незакінчена будова”, соціально-економічний фундамент якої різко оголений і ледве прикритий матеріалом мистецтва»⁷, очевидно, через прямоту

¹ Етнографічний збірник. – Т. X : Галицько-руські народні приповідки / зібрав, упорядкував і пояснив др. І. Франко. – Вип. 1. – С. 81.

² Франко І. Галицькі шевці. – Т. 44. – Кн. 2. – С. 262–266.

³ Франко І. Майстер Чирняк. – Т. 24. – С. 193.

⁴ Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – С. 76–77.

⁵ Франко І. «Ворог народу». – Т. 28. – С. 212–217.

⁶ Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – С. 75.

⁷ Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка. – С. 17.

історико-географічної локалізації зображених подій. З ним категорично не погоджується Р. Кирчів, указуючи, що це твір художній, зі своєрідними комічними образами, хоч і «з конкретним визначенням часу і місця дії, тому аналіз його немислимий без попереднього розгляду того життєвого фактажу, який підказав драматургові тему й став основним матеріалом для побудови сюжету»¹. Але слід уточнити: аналіз попередніх п'єс І. Франка вказує, що «життєвий фактаж» – невід'ємна складова творчої історії кожної з них, і точність хронотопних алюзій «Майстра Чирняка» – не унікальна. Частково можна погодитися й з думкою В. Працьовитого, що тут «художня правда постраждала – драма не має завершення, не має художньо переконливої перемоги одного персонажа над іншим, немає торжества закладеної ідеї»², – передусім через її експериментальний характер.

Новаторство п'єси – принаймні для творчості І. Франка – у відході від сільської тематики й зображенні міського ремісничого соціуму, а отже, іншої структури опозицій дійових осіб. Конфлікти й сюжети, узяті з минулого, розбудовувалися навколо протиставлення владних рівнів, а продиктовані авторською сучасністю – формувалися з непорозумінь представників різних верств: заможного, бідного селянства, інтелігенції тощо. Міський соціум інший – багатовекторність міжособистісних зв'язків і невиразність ієрархії шарів створюють можливість неоднозначної оцінки місця кожного індивіда, бо до уваги береться не винятково посада чи вдача:

«Завадський. <...> Слухайте, пане браце, по якого чорта нам до анкети³ того Цимбальського? Та ж то скінчений осел.

Чирняк. Говоріть своє! Осел, але впливовий чоловік. Знаєте, він начальник статистичного бюро, а його жінка має сестру за паном совітником від намісництва. А що він дурень, то се тим ліпше! Можна вмовити в нього то, чого нам потрібно, а вже як він попре, то можна мати надію»⁴.

¹ Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – С. 69.

² Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 95.

³ Тут: комісія фахівців з вивчення якогось питання.

⁴ Франко І. Майстер Чирняк. – Т. 24. – С. 203.

Для міського соціуму характерна також багатонаціональність, а отже, і полікультурність, яка, однак, приводить не до появи максимально типізованих вертепних образів німця, поляка, литвина, єврея, а до змішування в них етнічних і соціальних ознак. Тому мовлення персонажів п'єси І. Франка слабо локалізаційно чи національно марковане, скоріше індивідуалізоване. Так, майстер Никифор Чирняк, ще недавно шевський цехмістер, звик говорити різко, емоційно, але першою ж реплікою, звертаючись до значно молодшого свого колеги Здзіслава Завадського, підлаштовується до його тону й повторює паразитне «пане браце»¹. Новому цехмістеру Даміану Гутакові примітивної поважності надає часте вставлення «як той казав» і перекручування фраз інших персонажів («комплета в анкеті»)², а «свіжохрещений католик» Владислав Шпіцкопф лише раз у мовленні натякає на свою етнічну ознаку: «Скажіть мені, але так, під хайрем, через що властиво банкрутує пан Чирняк?»³ – хоч вона стабільно ідентифікується членами анкети. Про цю ознаку занепаду моралі при перенесенні її в суспільно-економічну сферу І. Франко говорив і раніше: «Доходить навіть до того, що найтяжча релігійна клятва (хайрем) дуже часто буває вживана й надуживана в цілях чисто економічних»⁴. До певної міри етнічно-опозиційну пару складають челядники Мартин і Криштоф, але цей аспект їхнього протиставлення лишається не актуалізованим.

Художності п'єси «Майстер Чиняк» надає практична відсутність точних історико-географічних орієнтирів, адже автор указав лише, що «діється в недалекій будущині»⁵, і реципієнт має за відправні пункти епізод зі складами віденської, празької та медлінгської (зруйнований у Львові 1888 р.⁶) взуттєвих фабрик і обмежену топоніміку.

«Шпіцкопф. Ми власне, ідучи до вас, шановний пане Чирняк, говорили про те, що, йдучи до вас, треба таки добре по-

¹ Там само. – С. 193.

² Там само. – С. 198.

³ Там само. – С. 204.

⁴ Франко І. Семітизм і антисемітизм в Галичині // Мозаїка. – С. 324.

⁵ Франко І. Майстер Чирняк. – Т. 24. – С. 187.

⁶ Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – С. 70–71.

бродити по болоті. Я й не думав, щоб у Львові можна було де здибати таке болото.

Чирняк. То не з добра, пане редактор, не з добра. Колись не такі часи були, я мав робітню на Сикстуській, близько ринку, п'ять челядників держав і двох хлопців, то й то обсталюнки пили, як вода на лотоки. А тепер (*махає рукою*) – самі бачите!»¹

Наступна репліка Чирняка вказує, що такі часи були геть недавно – «ще нема цілих 10 літ»², але це не сприяє відновленню точної хронології подій. Згадка про багату й перспективну вулицю (нині вул. Петра Дорошенка), що вела від торгівельного центру й активно забудовувалася (близько 1890 р. на ній постали головпоштамт і нові корпуси Греко-католицької духовної семінарії), не випадкова. У рецензії на працю К. Пайгерта І. Франко відзначав: «Тільки першорозрядні шевські фірми у Львові й Кракові – а їх можна полічити на пальцях – можуть найняти собі елегантний магазин у найкращих частинах міста, тримати на складі кращі гатунки шкіри і готове взуття, наймати більшу кількість найкращих челядників. <...> Таких фірм у Галичині дуже мало, але найгірше те, що багатші шевці звичайно посилають своїх дітей до шкіл і не вчать їх свого ремесла, у зв'язку з чим нагромаджені капітали відходять з ремесла, внаслідок чого ремесло, позбавлене людей з фаховою підготовкою, які відразу вступають з певним запасом капіталу, не може розвиватися так, як того вимагають інтереси краю»³. Передсюжетна історія сім'ї Чирняків цілком уписується в окреслену схему. Пославши сина Івана навчатися в університеті, Никифор і Агафія розраховували, що той стане священиком, адвокатом або принаймні професором, не усвідомлюючи загроз батьковому ремеслу, створених таким відтоком капіталу. Згідно з теоретичною схемою та зображеними подіями в Никифора Чирняка не було навіть малих шансів зберегти власну справу, і лише повернення Івана до шевства, але на значно вищому рівні, повертає сім'ю до життя. Тому його образ у задумі автора слід уважати позитивним.

¹ Франко І. Майстер Чирняк. – Т. 24. – С. 198. Обсталюнки – замовлення.

² Там само.

³ Франко І. Галицькі шевці. – Т. 44. – Кн. 2. – С. 265.

Одноактна п'єса вимагала від автора введення хоч незначних передісторій персонажів, але він обмежився тільки сім'єю Чирняків і – побіжно – Мартина. Унаслідок цього цех-містер Даміян Гутак, майстер Здзіслав Завадський, заприсяглий знавець Клеофас Цимбальський, редактор Владислав Шпіцкопф стають типовими фігурами нового «міського вертепу». Це свого роду маски, носії кількох типових рис, сутність яких добре зрозуміла реципієнтові – сучаснику автора.

Цілком можливо, що твір з таким потужним публіцистичним струменем був розрахований передусім на поліграфічне, а не сценічне втілення. До цього підводить поданий лише в п'ятій яві опис зовнішності Цимбальського (*«невеликий, лисий, з довгою бородою, в окулярах, говорить звільна»*¹), різне поіменування Івана Чирняка (спершу – у драматіс персоне і на початку яви 14 – він зветься Англічанин) та його репліка: «Джон – то Іван, а Cheerneak – то по-англійськи так пишеться, а читається Чирняк»², – фонетичне втілення якої без жесту (він автором не передбачений) не розкриває її змісту. Разом з тим побудова сюжетного простору п'єси вказує на виразне сценографічне мислення автора. Це знайома вже з інших п'єс І. Франка сцена-арена робітні Никифора Чирняка, куди із бокового покою виходитимуть час від часу члени анкети, аби переговорити наодинці. Епітазис п'єси (яви 6–12) калейдоскопічною зміною коротких діалогів нагадує другу, світську, частину вертепу, де діють уже значно оновлені персонажі-маски. У дусі такого ж розважального гумору вирішені й діалози Цимбальський – Чирняк, Шпіцкопф – Криштоф, Цимбальський – Мартин у п'ятій яві.

Вузкий простір п'єси майже не розширюється: згадані Відень, Прага, Париж, Лондон тощо для більшості дійових осіб мають невиразну семантику – це інший, а отже, чужий простір, джерело загрози. І тільки більш глобальне мислення Івана дозволяє бачити в них чітку структуру. Вигнаний батьком з рідного дому, він прагне здобути за кордоном знання й тому «спокійнісінько каже: “Розуміється, що піду. Бо хіба ж я у вас

¹ Франко І. Майстер Чирняк. – Т. 24. – С. 198.

² Там само. – С. 209.

можу чогось навчитися?»¹ – а повернувшись, здатен бачити себе в більшому просторі й часі: «В протягу сього року обіцяно нам додати ще ті відділи, що стоять у Буковині і в Шлезії, а правдоподібно здобудемо ще й Боснію. А я власне вертаю з Угнова і Куликова, де починив старання, щоб тамошнє шевство зорганізувати на способі мануфактури. Засадимо їх за роботу і при їх допомозі здобудемо села. А міста здобудемо нашими складами, яких наразі закладаємо п'ятнадцять»².

На початку передостанньої яви умовне протиставлення робітні Чирняка та складу англійця отримує виразну просторову локалізацію: вони знаходяться на одній вулиці в будинках навпроти. На прохання Івана робітники «помилково» заносять рекламну вівіску до Никифора Чирняка й зароджений конфлікт починає утілюватися наживо. Із просторової конкретики він переростає в загальну опозицію малого й великого бізнесу, розв'язуючись уже на категоріальному рівні.

Такий же перехід від конкретного до категоріального вираження конфлікту спостерігається й у часовому плані. Попри тривалу історію локального протистояння із сином Никифор Чирняк здатен упівголоса визнати: «Сказати вам правду – і я його любив і ще люблю і дуже за ним жалкую», – але на люди продовжує відстоювати власну позицію: «Жаль мені його, але для заховання батьківської поваги за двері його випрошу»³. Таке розмежування особистого й суспільного в мисленні Івана Чирняка отримує інше трактування: «Рідня ріднею, а інтерес інтересом»⁴, – засвідчуючи прихід нового економічного мислення й разом з тим переведення локальної опозиції «батько – син» в категоріальну «минуле – майбутнє».

Таким чином, система просторових і часових протиставлень засвідчує важливу для автора драми майстерність зображення глобального через конкретне. Визнаючи це, Р. Кирчів стверджує, що «невідповідність обраної форми широті змісту, безперечно, залишила певний негативний слід на драматургічній

¹ Там само. – С. 193.

² Там само. – С. 210.

³ Там само. – С. 197.

⁴ Там само. – С. 211.

стороні твору»¹, але не уточнює, у чому він полягає. Найвиразнішою з часо-просторового погляду ознакою змісту п'єси «Майстер Чирняк» слід уважати відсутність розвитку образів, що в цілому характерне для одноактівки й не повинне оцінюватися негативно. Персонажі-маски протягом твору лиш частково поглиблюють розкриття перед реципієнтом власних характеристик, наперед заданих авторським задумом. Це наближає п'єсу до класичної комедії ситуацій і дозволяє сконцентруватися на перебігу виниклого конфлікту.

Відсутність руху образів приводить до відсутності позитивної перспективи для Никифора Чирняка – сторони, чий інтерес були вражені. Тонке розуміння соціально-економічних відносин дозволило І. Франкові вибудувати ситуацію, у якій майстер-ремісник сам прирік себе на безвихідь і песимізм, через що його образ і сприймається як комічний. Останні слова до хлопця: «*Чирняк (цілує його в голову)*. Синку мій! Що ж ми почнемо самі? Я старий, а ти малий! Як же ж нам боронитися з отою страшною силою? (*Опускає руки в задумі*)»², – результат бездумного нехтування майбутнім, бо ні власному синові, ні хлопцеві-учню майстер свого вміння не передав, та й сам працювати вже не згоден: «Постарівся, сприкрилося робити, рад би, як той каже, троха на політичнім конику погарцювати. Балакати багато любить, на ратуші мови говорить... Де вже йому до шила та до дратви!»³

Увідна ремарка І. Франка «Діється у недалекій будущині» звучала пересторогою й засвідчила проникливість письменника – досить ознайомитися з історією чеського шевця Томаша Баті (1876–1932 рр.), що шляхом постійного вдосконалення спершу власних умінь, а потім і робітників заснованого 1894 р. підприємства зміг створити найбільшу свого часу взуттєву фабрику в Європі.

Обране Никифором Чирняком гасло закономірно не могло привести його в будучність, і це застереження І. Франка стосувалося не лише підприємців. Написання п'єси припало

¹ Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – С. 83.

² Франко І. Майстер Чирняк. – Т. 24. – С. 212.

³ Там само. – С. 204.

на епоху польсько-української угоди, названої «нова ера», де виразні опоненти за будь-яких зусиль не змогли б об'єднатися без взаємних кроків до примирення. Тому подальше поглиблене прочитання твору варто здійснювати не лише в напрямі сюжетно-історичних паралелей, наприклад, з поемою С. Чеха «Лешетинський коваль»¹, а й у порівнянні зі з'їздами «мужів довір'я» та іншими політичними подіями 1891–1894 рр.

«Серце не потребує шукати свого тепла ніде
поза власним організмом, бо ж воно
в тім організмі саме – джерело тепла»²

З висновком Д. Дем'янівської, що «*Сон князя Святослава*» – дуже характерний для І. Франка твір³, можна погодитися лише в межах вивченого нею жанрово-ідейного аспекту. Тематична ж і, головне, естетико-стильова палітра п'єси вразили сучасників передусім контрастом з виголошуваними ще недавно автором теоретичними установками. Від «Літературних писем» 1876 р. він провадив думку, що «ще менший інтерес і успіх можуть мати тепер історичні поеми і драми, де, крім самої ненатуральності, яку в собі має стихотворна форма, – і рамки картини, конечно, мусять бути тісні»⁴, аж до статей «Наш театр» (1892 р.) і «Руський театр» (1893 р.), називаючи історичну тематику не інакше як мертвеччиною. Але кількарічна безупинна боротьба за право виголошувати власні думки не лише в півлегальних виданнях, а й на сцені, за трибуною та кафедрою (бо ж «не мав ніколи таланту добиватися панської ласки»⁵) примушувала шукати нових форм.

«Сон князя Святослава» виник на початку нового етапу переродження І. Франка, позначеного і антипозитивістським зламом, і «декадентським» «Зів'ялим листям». Підготовка до іншого способу життя – габлітації, визнання наукових досяг-

¹ Чех С. Лешетинский кузнец. – С. 129–176.

² Франко І. Маніфест «Молодої музи». – Т. 37. – С. 413.

³ Дем'янівська Л. Українська драматична поема (проблематика, жанрова специфіка). – С. 20.

⁴ Франко І. Літературні письма. – Т. 26. – С. 38.

⁵ Франко І. Лист до М. П. Драгоманова, 1.01.1895. – Т. 50. – С. 11.

нень, нових політичних проєктів, балотування до сейму – спричинила цю своєрідну спробу повернення минулого, власного та історичного. І саме експериментальність твору, слід уважати, унеможливила однозначну його оцінку в науці.

Про ефект, справлений п'єсою, свідчить блискавичність реакції першого приватного рецензента – М. Драгоманова. Листом від 21 лютого 1895 р. від повідомляє, що отримав дві вислани в січні І. Франком книги нового тому журналу «Житє і слово». І вже за два дні – новий лист. Спершу подяка за ювілейні промови І. Франка і М. Павлика в «Народі», а наступним абзацом: «А тепер перейду до Ж. і Сл. і скажу таке, що, може, Вам не подобаєся. 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 псевдоклассіку? По мойому, Ви не шануєте Вашого таланту такими скоками од реальности»¹.

Автор відповів, почувавши гідність власної позиції: «Ваш суд про Святослава мене не здивував, а тим менше вразив. <...> Він міні видався троха за острим, а то ось чому. Ви троха невірно оцінюєте сам характер мого таланту. Я вдачею своєю далеко більше романтик, ніж реаліст. Всі річі реального змісту, які я писав, справляли міні при писаню далеко більше муки, прикrostи, зденервованя, ніж ті романтичні “скоки”, при котрих я просто спочиваю душею. Таким починком, такою рекреацією був для мене й Святослав»².

Вимучений хворобою й лікуванням, М. Драгоманов за два місяці все одно не полишає цієї теми: «З поводу попереднього Вашого листу треба говорити про “Сон князя”. Скажу коротко: 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 в

¹ Драгоманов до Франка, 23.2.1895 // Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – С. 533.

² Франко до Драгоманова, 13.3.1895 // Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – С. 534.

Вас рутенщина прибила нюх до реалізму і поезії *правди*. <...> “Сон” мертвий і ні до чого, а всего менше до р. життя навіть старої епохи. Коли тема єго є в фольклорі, так те нічо не показує – зайшла з Тибету або що, тай годі. У нас князів злодіїв і Гарунів Ар-Рашидів не було. І через те нічого не викрутиш із сеї теми»¹. Лист, як відомо, лишився не завершеним і не надісланим, і адресатові дісталася його копія, спішно зроблена в кабінеті померлого М. Драгоманова².

Учений тонко відчув два головні аспекти подальшого вивчення п'єси: її джерела та співвідношення романтичного і реалістичного начал. Перший не раз розкривався самим автором, який указував на європейський сюжет про короля, що став розбійником, і його відгомони в народних казках («Казка про царя, що ходив красти»)³. Щодо другого І. Франко висловився в листі від 13 березня 1895 р., але саме він спричинив дискусію навколо твору.

Позитивно оцінив п'єсу передусім як історичну З. Мороз, указавши на її структурні паралелі з «Трьома князями на один престол» та «Славоєм і Хрудошем»⁴. Але в той же час І. Айзеншток, хоч і відзначив, як у відповіді М. Драгоманову «Франко сміливо приймав ці докори, обертаючи їх по суті проти свого кореспондента», усе ж був переконаний, що «написаний за зразками цієї драморобщини <(ідеться про твори Б. Дідицького)> “Сон князя Святослава” нині забутий по заслугі»⁵.

Подальше вивчення п'єси спрямовувалося переважно на доведення її реалістичності, а отже, і придатності для позитивної оцінки радянським літературознавством. О. Борщаговський, розглянувши окремі структурні елементи сюжету, підсумував: «Франко засвідчив свій реалістичний погляд на дійсність, назвавши цю свою драму казкою»⁶. Помітна певна натяжка й

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

² Горак Р., Ігнатів Я. Іван Франко. – Кн. 7. – С. 19.

³ Франко І. Як король Карло В[еликий] ходив красти. – Т. 51. – С. 175–176, 867–868.

⁴ Мороз З. Західноукраїнська історична драма другої половини XIX ст. (Нариси з історії становлення і розвитку). – С. 368–396.

⁵ Айзеншток І. Генезис «Украденого щастя» Івана Франка. – С. 11–12.

⁶ Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка. – С. 102.

у твердженнях Я. Білоштан: «Драма "Сон князя Святослава" все ж не є історичною в буквальному розумінні слова. <...> Драма написана на реалістичній основі. <...> Характер поетичної тканини твору, образи з їх піднесено урочистою мовою, зображення табору розбійників у дикому лісі в темну ніч – усе це надає драмі яскравого романтичного забарвлення»¹. Для виконання цього завдання бралися до уваги й паралелі з канонізованими уже творами – трагедіями В. Шекспіра, «Борисом Годуновим» О. Пушкіна (М. Пархоменко).

Найбільш виразну позитивну оцінку п'єси дав М. Нечиталюк на основі ґрунтовного аналізу її сюжету й запозичених мотивів. Залучивши вказані автором і вченими-попередниками твори-джерела й додавши «Слово про Ігорів похід», він вийшов на переконання, що це «драма історична. Проте даремно шукати в ній відображення яких-небудь конкретно-історичних подій з епохи Київської Русі початку XII ст. Автор не дотримується ніяких історичних дат. Герої драми, які нагадують нам окремих історичних осіб, діють в довільно вибраний драматургом період. Отже, історизм твору полягає не у відповідності літописним датам і іменам, не в цій "зовнішній" історичній правді, а у відповідності "внутрішній правді", у відтворенні в типових образах і характерах "духу тих давніх замерклих часів" (Ів. Франко)»². При цьому дослідник указує на слабе історичне забарвлення мови персонажів і наявність двох вузлових пунктів сюжету – снів Святослава і Запави, започатковуючи цим новий напрям вивчення п'єси.

Очевидно, непереконливість оцінок і можливість нових поглядів на твір спричинили в останніх десятиліттях новий сплеск уваги до нього. В. Працьовитий спостерігає, як тут поєднуються «казкові, романтичні елементи з реалістичною манерою відтворення княжих часів» і національного характеру³, а Л. Залеська-Онишкевич вивчення сюжетно-сміслових структур п'єси розпочинає з усвідомлення того, що, «якби ми бажали точніше віднести сю драму-казку до типу *розповіді* – то

¹ Білоштан Я. Іван Франко і театр. – С. 231.

² Нечиталюк М. Джерела історичної драми Івана Франка «Сон князя Святослава». – С. 58.

³ Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 37.

це романс (це не у східноєвропейському чи іспанському співочому жанрі). <...> Цей вид поміж міфом і реалізмом. У романсі міф витіснений із божеського світу до людського виду, де все вкінці стає на своє місце, всі поводяться так, якими ідеально повинні б бути»¹. Крізь призму сонних візій, власне, на межі світу духів і реальності розглядає п'єсу С. Хороб, уписуючи її в систему трьох інваріантних моделей оніричного простору й підсумовуючи: «Створивши жанр драми-видіння, драми-казки, Іван Франко свідомо обмежив її дію рамками однієї ночі і максимально згустив перебіг колізій та перипетій, надаючи ритмові подій надзвичайної інтенсивності та драматизму»².

Помітно, що на фоні таких заглиблень і переглядів надто простим видається пояснення автора зі згаданого вже листа М. Драгоманову: «Міні 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 житя. Впрочім, тепер я знов улізу в сучасне жите, – побачимо, з яким ефектом»³. Але в цій простоті й криються, здається, справжні причини «скоків від реалізму», повернення від яких (в останніх рядках, очевидно, є натяк на п'єсу «Будка ч. 27», бо «Кам'яна душа» тоді була вже написана) не обіцяє бути однозначним.

Як би там не було, «Сон князя Святослава» і відрізняється від попередніх п'єс цього періоду, і має з ними багато спільного. Насамперед уражає віршове мовлення, у якому, задля дотримання ритму, автор зчаста порушує акцентуаційні норми. Це додає «англійському драматичному» білому п'ятистоповому ямбу додаткової пафосності, підкреслює урочистість моменту, навіть у сценах з розбійниками. Оскільки на цей час припадає другий виток шекспірознавчих студій І. Франка, пов'язаний з Кулішевими перекладами, експериментальне повторне звернення до цього метру вмотивоване. Значно вищою

¹ Залеська-Онишкевич Л. Погляд на Івана Франка як теоретика і практика на основі драматичної поеми «Сон Святослава». – С. 552.

² Хороб С. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга. – С. 465.

³ Франко до Драгоманова, 13.3.1895 // Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – С. 534.

є і драматургічна майстерність автора: на зміну довгим віршованим реплікам «Славоя і Хрудоша» та «Посліднього крейцара» прийшли швидкі діалоги, часті розриви рядків між репліками, чим компенсується одноманітність метру. Також із п'яти монологів Святослава в першій і другій дії лише один більший 40 рядків, а найдовшим виявляється монолог Предслави, що відкриває п'яту дію, – до 60 рядків, та й він значно поступається розлогим промовам із ранніх п'єс.

Дослідники не раз відзначали відсутність у п'єсі стилізації під архаїчне мовлення, крім, звісно, неунікної сфери називання об'єктів побуту. Справді, І. Франко не використовує мовлення як локалізаційний засіб, цілковито покладаючись, відповідно до романтичного осмислення історії, на встановлення перед початком дійства між автором і читачем певних правил гри. Прийнята умовність – «Діється в початку XII віку в Києві й околиці»¹ – достатня, але автор доповнює її подієво-побутовими деталями для відтворення т. зв. «духу епохи». Та в силу специфічності авторського мислення (передусім його «спочинку») деякі деталі не відповідають прийнятим правилам. Так, анахронізмом слід уважати вигук Гостомисла: «Чом же ти не сполошив їх, не постріляв?»² – звернений до другого вояка, що не зловив грабіжників, хоч бачив їх у долині поміж корчами. Навряд чи йдеться про стріляння з лука, бо глупої ночі на великій відстані він малопридатний; з іншого ж боку, вогнепальна зброя відома слов'янам лише з кінця XIV ст.

Не витримує перевірки практичною логікою й головна інтрига п'єси, хоча, будучи подана на початку останньої дії, вона перестає бути вирішальною в становленні змісту твору, адже включений у жанрові умови казки реципієнт уже очікує на розв'язку. У монологі Предслава розкриває причину свого п'ятиденного очікування княжої аудієнції та врешті пізнього візиту до його спочивальні: «Я добре чула, як змовлялись ті зрадники, Добриня й Гостомисл: в день суду буде смерть для Святослава. Добриня не дожив, та смертю ще своєю люто він

¹ Франко І. Сон князя Святослава. – Т. 24. – С. 214.

² Там само. – С. 279.

помстивсь на мні і на нещаснім моїм чоловіці»¹, – рік тому Овлур був засуджений за вбивство воєводи Добрині, причини якого не хотів розкривати². Предслава, знаючи про замисел Гостомисла вбити Святослава саме в день суду, з'являється попередити князя лише за кілька днів до наміченої події, що суперечить здоровому глузду – адже, бажаючи допомогти князеві, вона б мала викрити змову значно раніше. Та й сам факт проведення княжого суду раз на рік не відповідає історичним даним (наприклад, Володимир Мономах приділяв судовим справам час щодня) і викликає щонайменше подив.

Отже, для оцінки основної інтриги п'єси не можна застосовувати критерії реалізму – вона цілком романтично-умовна. Підтверджує це і часовий інтервал в один рік, до якого І. Франко звертався й звертатиметься в інших драматичних творах з романтичним спрямуванням, серед яких ранній вірш «Арф'ярка» (1876) та остання одноактівка «Чи вдуріла?»

Відтворення духу епохи лише в загальних рисах супроводжується й умовністю часової локалізації дійових осіб, історичні прототипи яких годі шукати. Як і в «Захарі Беркуті», характери персонажів тут відтінюються умовами певного періоду, набувають конкретності, але на відміну від історичної повісті не споріднені з періодом генетично. Чи не єдиною ознакою феодального способу мислення є посилена увага до постатей васалів Овлура та Гостомисла, характерна для зрілого середньовічного героїчного епосу – «Слова про Ігорів похід», «Пісні про Сіда», «Пісні про Роланда». Але постановка в центрі твору дієвого князя-сюзерена повертає до більш ранніх творів, сюжети яких сформувалися до стабілізації феодальної владної піраміди, – «Беовульфа», «Пісні про Нібелунгів» тощо. Це не дивно, бо й «Karlmeinet», що дав І. Франкові сюжет п'єси, відтворює історію ранньофеодальної держави Карла Великого.

Святославові, центральній фігурі п'єси, протистойть позасценічний Всеслав, що діє через Гостомисла. Автор знову звертається до прийому побудови опозиції на співзвуччі й семантичному протиставленні імен, характерного для ранніх

¹ Там само. – С. 299–300.

² Там само. – С. 314.

просякнутих романтизмом п'єс. Тут же ефект прийому посилюється за рахунок третього імені – Предслава, яке доповнює основну опозицію. З певним узагальненням і з проєкцією на сучасну авторові боротьбу політичних партій у Галичині можна розбудувати таке антропонімічне семантичне поле п'єси: Предслава ~ минула велич українців, Святослав ~ сучасна справедлива оцінка їхніх дій, Всеслав ~ прагнення тотальної величі («нова ера»), Гостомисл ~ гостьовий, а отже, чужий розум, яким досягається остання та який інспірований Запавою ~ примхою-забаганкою. Хоч це, звісно, лише гіпотеза, що потребує детального доведення.

Відповідно до сформованої в цьому періоді традиції автор точно вказує вік головних дійових осіб, хоча художньої користі з цього практично не має. Можна хіба вказати на спомини Святослава (60 літ) про малу Предславу та на виразний віковий контраст двох подружніх пар: Запава молодша за Гостомисла на 20 років, а Предслава за Овлура – лише на 5. Хоч обидва шлюби створені Святославом, остання пара більш гармонійна, що й підтверджується сюжетом. Натомість значна вікова різниця з чоловіком розкриває мотиви поведінки Запави, підтверджені її словами до Гостомисла: «Ти знаєш, силою віддав мене, безрідну сироту та беззахисну, за тебе Святослав. Ти знаєш, як я плакала, як рвалася від тебе, як проклинала день своїх уродин, людей, і світ, і бога, і його, його, грабівника мого наслідства!»¹

«Безрідна сирота» Запава, виявляється, мала спадок і була «ще й князівського роду»: «Адже ж мій отець повинен був сидіти нині там, де той клятий Святослав сидить! І я повинна нині бути...»². Досвід, набутий І. Франком при вибудовуванні мотивацій персонажів «Украденого щастя», підказав йому не наголошувати історію боротьби за престол Святослава із Запавиним батьком і залишити її мстивість романтично чистою, без домішок оцінки історичної справедливості. Схожість Запави і Анни Задорожної додатково підтверджує думку, що письменнику завжди йшлося про знайомі, зрозумілі сюжети, а отже, і мотивовану, реалістичну поведінку персонажів.

¹ Там само. – С. 264.

² Там само.

Свої передісторії мають також Предслава і Овлур. Убивство Добрині й торішній суд перевернули їхнє життя, тому для підвищення мотивування й посилення враження автор удається до більшої деталізації попередніх подій. Важлива роль при цьому відводиться Святославові, бо відносно його постаті подане дитинство Предслави, щасливий шлюб з Овлуром і прикре існування дружини боярина-ізгоя. У такий спосіб початок власної передісторії отримує і Святослав, що вона дещо розшириться в епізоді з Ангелом.

Із постаттю князя пов'язане сьогодення держави та її майбутнє. Він єдиний, хто мислить такими масштабами, хоча більш локалізовані в часі й просторі пророкування виголошують також Предслава, Ангел, Гостомисл і Запава. Опис сучасності в монолозі Святослава розгортається за рахунок просторових екскурсів: «Русь двигаєсь. По тихих хуторах, по городах укріплених народ працює, здобува добро. З далеких сторін, із Греції, з-за моря їдуть купці до нас, з Венеції, з Морави»¹, – і в цих координатах князь мріє про стабільний поступ держави. Через чітку систему пріоритетів («Що мене самого доторкаєсь, се для мене не так-то важне»²) йому важко покинути все й перетворитися на розбійника, а переконливими стають останні слова Ангела, які виражають найстрашнішу загрозу князевим мріям: «Як не послухаєш, страшне нещастя на тебе впаде і на весь твій край!»³

Натомість мрії Гостомисла і Запави значно короткозоріші. Хоч уночі воевода стверджує: «Я думками вперед не забігаю, мріями в будуще не вгрізаюсь, та зате холодним розумом міркую, що і як робить, щоби дійти до цілі»⁴, – та, відчувши смак перемоги, він здатен захоплено вигукнути: «Скрізь наші! Ми тепер цілої Русі долю держимо в своїх руках! Ще хвиля, і великий престол порожній буде, і піде по всіх країнах руських шум і гомін! Зворушиться від моря аж до моря народ. Подумай! Встануть супротивні могуті хвилі, а ми поверх них поне-

¹ Там само. – С. 227.

² Там само. – С. 222.

³ Там само. – С. 234.

⁴ Там само. – С. 265–266.

семось»¹. Ні стан народу, ні геополітичне становище держави, ні віддалена перспектива не цікавлять це подружжя – лише помста і тотальне революційне заворушення. На неісторичність п'єси вказує й той факт, що в Київській Русі початку XII ст. гасло не могло мати таких вимірників: «від моря і до моря» («від можа і до можа») – від Чорного до Балтійського – відновити польську державу закликали Франкові сучасники – польські шовіністи, так само не турбуючись про економічний стан народу.

Усю п'єсу пронизує ідея тісних причинно-наслідкових залежностей між минулим, сучасним і майбутнім, що, очевидно, і спричинило особливу організацію драматичного часопростору. Уперше (крім, звісно, одноактівок) дії п'єси І. Франка відображають майже неперервний часовий період, хоча й тут зберігається характерна для попередніх творів тенденція збільшення інтервалів: перший і другий акт розділені незначною лакуною – у межах однієї години. Наступні три відображають події навіть з елементами синхронності, а останній також незначно, але все ж віддалений від них. Накладання подій різних актів у часі подається без дидакалій, опосередковано, і реципієнт може лише здогадатися про них. Наприклад, зіставлення слів Путяти: «Сотня різними шляхами вже до Києва уроздріб подалась»², – з оповіддю Овлура про спостереження за пересуваннями озброєних людей у напрямку до Києва та про пораненого ним вершника вказує на одночасність кінця другого акту й початку третього. Так само слова стражників про чотири темні постаті в кінці третього акту накладаються на оповідь розбійників про наміри ватажка пограбувати замок Гостомисла та на епізод повернення Овлура з князем з перших яв четвертого акту.

Межиактові часові інтервали замінені тут перебігом просторових локацій, а повернення автора до романтичної семантики ранніх історичних п'єс спричинило складну побудову сюжетного простору п'єси. Кожна з п'яти дій пов'язана з іншим місцем, які разом розташовуються на відрізу «Київ –

¹ Там само. – С. 303.

² Там само. – С. 258.

Білград». Літописний Білгород (у п'єсі вжито іншу фонетичну форму назви) – західний форпост оборони давнього Києва, на правому березі Ірпеня, за 20 км від княжих палат, тому відносно географії простір твору вибудований доволі чітко. Умотивованим видається розташування замку воєводи Гостомисла в Білгороді, опитування ним спершу стражників зі східних воріт (у напрямку на Київ), а лише потім – західних; переконливими є час, необхідний для переміщення персонажів, згадки про міст, на якому чатують розбійники, ліс, у якому вони переховуються.

На відміну від попередніх п'єс, «Сон князя Святослава» не містить подій на відкритому просторі, точніше, ці локації не сприймаються як відкриті. Княжа та воєводина спальні (дії перша і третя) – закриті. У другій дії «ліс, через котрий іде дорога»¹, і дуб настільки затемнені, що Овлур і Святослав не можуть бачити один одного. Розбійницька «поляна серед густого лісу»² оточена з усіх боків деревами, і тому четверта дія також сильно локалізована. І навіть у п'ятій дії фігурує «муром обведене подвір'я княжої палати»³ без перспективи, а вихід за його межі на масштаби всього міста подається тільки в репліках персонажів і через звукові ефекти в ремарках: «За сценою чути голосне биття в дзвони, далі крики, гомін і тупіт. <...> За сценою дзвони, глухий гомін»⁴. Відсутність відкритого простору, слід розуміти, спричинена конкретизацією уваги автора до постатей головних персонажів і відсутністю соціальної (але не політичної) проблематики в п'єсі.

Крім того, І. Франко відштовхувався від казкового сюжету «Karlmeinet» і намагався мислити в просторі, знайомому лише з літописів, що спричинило певні недоладності. Так, у другій дії Святослав рухається від Києва до Білгорода, а Кунаш – у зворотному напрямку. Оскільки Овлур ранить Кунаша і сподівається, що пораненого вершника за мостом зустрінуть розбійники, слід розуміти, що дуб, біля якого розмовляють князь і його боярин-ізгой, стоїть на правому березі Ірпеня.

¹ Там само. – С. 236.

² Там само. – С. 280.

³ Там само. – С. 299.

⁴ Там само. – С. 310.

Але в такому разі нелогічною є поява там князя, який мусив би пішим пройти мостом, а отже, і через розбійницьку засідку.

Як певну приблизність слід сприймати слова вартового про високого чорного лицаря, який «так з годину, може, ходив»¹ подвір'ям замку. Оскільки йдеться про переодягненого Святослава, який чекав на Овлура, визначена тривалість не співвідноситься з попередніми подіями третьої дії, адже між замкненням брами (від'їздом воїнів Гостомисла) та викраденням булави пройшло значно менше часу.

Вислухавши розповіді вартових про темні постаті, воєвода наказує: «Гей, біжіть, будіть усіх, хто в замку е! Вони далеко вночі лісами не пойдуть. Швидко за ними рушимо в погоню. Вже світатиме за хвилю, то їх слід побачимо по зшибаній росі»². Але дивно, що Овлур із князем та ще двома вершниками встигають не просто втекти, але й мати достатній запас часу перед світанням, бо вже в розбійницькому лігві на прохання Кунаша відпустити його: «У мене діло пильне, я мушу перед світом ще дістатись до Києва», – ватажок відповідає: «Помалу, сину мій! Ще маєш час. До рана ще не близько»³.

Ці незначні неузгодженості, напевне, не будуть помічені глядачем вистави, бо всі репліки так чи інакше втягнуті в діалогічний контекст і сприймаються відповідно до ситуації. Але І. Франко думав не лише про майбутню сценічну історію п'єси, бо кілька моментів містять виразний розрахунок на читачку рецепцію. Так, інтер'єр спальні воєводи в увідній ремарці до третьої дії не деталізований, і про те, що в ній стоять два ліжка, можна довідатися лише з ремарок четвертої яви, які описують рухи Овлура. Винятково прагненням автора зберегти драматизм подій можна пояснити те, що він не розділив третю яву четвертої дії відповідно до зміни складу персонажів на сцені. Це досить напружений епізод спроби втечі Кунаша, насичений дією, а не репліками, тому додаткова драматургічна структуризація його привела б до небажаного суттєвого уповільнення темпу.

¹ Там само. – С. 277.

² Там само. – С. 279.

³ Там само. – С. 291.

Таким чином, І. Франко балансував між традиційними вимогами до структури п'єси і необхідністю відтворення власного задуму. Дослідники неодноразово вказували на спорідненість «Сну князя Святослава» з історичними хроніками, трагедіями В. Шекспіра та з «Борисом Годуновим» О. Пушкіна. Крім цього, віршова «Посвята» до драми-казки відсилає читача до творів Данте – «Божественної комедії» («Кругом мене клубилась зрада і зависть-гадина повзла; на розграні добра і зла мене держала мрій принада») та «Нового життя» («Я пізнавав, пройнятий дрожжю, в твоїх очах, в твоїм лиці найкраще все, що на віці любив я й полюбити можу»¹).

Проте прямі запозичення в п'єсі можна відстежувати лише на загальносюжетному або композиційному рівнях, бо заглиблення в деталі розкриває оригінальне художнє мислення автора. Так, протиставлення двох ідей призначення влади, виголошених Святославом і Гостомислом, реалізується в типовій для І. Франка симетричній опозиції двох просторових локацій. Наразі це, як відзначив С. Хороб, спальні князя та воєводи. Зіткнення цих ідей відбувається на подвір'ї княжої палати: символічно Гостомисл зміг увійти до неї, але вийшов ні з чим («Запава (ламаючи руки, виходить із палати). Пропало все! Сповнились сні мої! Князя нема, він спасся, він утік! Пропали наші голови! О горе!»²), бо насправді нездатний до влади, натомість Святослав займає своє місце й перемагає закономірно. До слова, у цьому епізоді можна помітити ще одну логічну помилку автора: наблизений до князя воєвода мусив би знати всі його обладунки й пізнати Святослава в чорному одязі серед розбійників. Але з романтичної умовності достатньо візира (дротяної заслони для обличчя на шоломі), який робить Святослава непізнаваним.

Загалом основні опозиції між персонажами п'єси дещо неочікувані. Святослав замість рівного собі Всеслава бореться з воєводою, а протидія Овлура і Гостомисла замінюється протиставленням Предслави і Запави, у дусі «Пісні про Нібелунгів». Якщо продовжити думку Л. Залеської-Онишкевич про

¹ Там само. – С. 213.

² Там само. – С. 308.

«гендерну рівність» у переліку образів, якими Святославові являється Ангел¹, то слід було б підкреслити феміністичну проблематику в цій п'єсі. Крім указанного вже витіснення васалів їхніми дружинами, у цьому контексті вагомими є слова Запави: «Бо ви, мужчини, як воли: впряжуть вас у ярмо, то й тягнете і не подумаєте навіть, що у вас є сила більша десять раз, ніж того, хто запряг вас», – та відповідь Гостомисла на них: «Ви ж, жінки, як овади: літаєте кругом і жалите. Часом здаєсь, що тільки кров ссете, а інколи уколи ваші нас наперед гонять – к щастю або згубі»². Як відомо з листування І. Франка, головні поштовхи до здобуття наукового ступеня він отримував від дружини, за що не раз дорікав їй і отримував докори у відповідь. Така модернізація проблеми гендеру в п'єсі, поряд з виразними автобіографічними моментами змісту, додатково підкреслюють її експериментальність, незвичність.

Провідною часовою ідеєю твору знову стає ставлення до майбутнього. Гостомислове прагнення «здвигнення» не має на меті перспективу, покликане вирішити (та й чи вирішити?) тимчасову локальну задачу. Натомість Святослав намагається кожен учинок оцінювати з розрахунку на його ефект у будущині, тому й докоряє собі, що не подумав про Овлурових дітей, засуджуючи їхнього батька. Проекція проблематики п'єси на авторську сучасність указує на відображення в ній оновлення політичних переконань І. Франка, зокрема його відмови від радикалізму, неприйняття польсько-української угоди та переконаності в необхідності планомірного упевненого соціально-економічного й національного поступу.

Із погляду на художній аспект п'єси помітно, що для створення сюжету письменник потребував історико-географічних і сюжетних опор. У деяких його п'єсах – «Послідньому крейцарі», «Украденому щасті», «Учителі» тощо – обидві складові генетично споріднені, але тут ситуація інша, а отже, слід визнати справедливність слів М. Драгоманова, що наявність фольклорних обробок сюжету ще не свідчить про його націо-

¹ Залеська-Отишкевич Л. Погляд на Івана Франка як теоретика і практика на основі драматичної поеми «Сон Святослава». – С. 551.

² Франко І. Сон князя Святослава. – Т. 24. – С. 263–264.

нальну вкоріненість¹. Передусім через штучну спробу чіткої локалізації універсального сюжету часово-просторова структура п'єси «Сон князя Святослава» виявилася принципово відмінною від попередніх творів, що дозволяє припустити наявність у цьому періоді п'єсопису І. Франка двох підперіодів.

«Ніяка зверхня сила, ніякий закон
не дасть чоловікові щастя,
коли він не знайде його сам у собі»²

Фольклорний сюжет, що став основою одноактівки «*Кам'яна душа*», був відомий І. Франкові з юності, адже народна пісня «Павло Марусяк і попада» відома етнографам ще зі збірника Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» (1878 р.). Задум художньої обробки сюжету постійно мінявся (про це свідчать повісті й оповідання на тему опришківства³), але з листа Лесі Українки від 13 січня 1903 р. відомо: ще в травні 1891 р. існував «план одної драми», елементи з якого містить «*Кам'яна душа*»⁴, завершена 12 лютого 1895 р.

П'єса, як і «Сон князя Святослава», доволі швидко пройшла цензурування й була опублікована та інсценована. Історія її вивчення також дуже схожа із попередньою – своїм останнім листом М. Драгоманов дав їй негативну оцінку, відзначивши передусім її нелітературність: «На сцені через міміку та декорації може і буде інтересно, а в читання: по бороді текло, а в рот не попало»⁵, – а в монографічних дослідженнях З. Мороза, О. Борщаговського, Я. Білоштана, М. Пархоменка, М. Нечитайлюка, В. Працьовитого велася розробка двох її аспектів – джерельного і стильового. Крім народних пісень «Павло Марусяк і попада», «Іван Бойчук і Довбуш», «Де чумаченьки стояли, попаденьку підмовляли» та інших⁶, дослід-

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

² Франко І. Передмова [до видання «Вибір декламацій...»]. – Т. 33. – С. 423.

³ Нечитайлюк М. Тема опришківства в творчості Івана Франка. – С. 113–141.

⁴ Українка Леся. До І. Я. Франка, 13–14.01.1903 р. // Зібрання творів у 12 т. – Т. 12. – С. 13.

⁵ Драгоманов до Франка, 13/25.5.1895 // Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – С. 537.

⁶ Нечитайлюк М. Тема опришківства в творчості Івана Франка. – С. 124–127.

ники указували на «Маленькі трагедії» О. Пушкіна¹ та «Дон Жуана»² як основу сюжетно-змістових побудов твору. Але питання співвідношення реалізму й романтизму лишилося нерозв'язаним. О. Борщаговський, наприклад, дійшов висновку, що п'єса «мало правдоподібна як психологічний нарис і невиразна, неглибока як картина життя опришків»³, а Я. Білоштан побачив, що «мотив непокірності, волелюбності, рішучого протесту аж до загину визначає прогресивну тенденцію драми»⁴. Примирити два погляди на драму спробував В. Працьовитий, зауваживши: «Зображення подій у двох планах – романтичному щодо Марусі і реалістичному щодо розбійників – дає можливість драматургові більш правдиво відтворити характери дійових осіб, які дотримуються різних принципів, зумовлених великим почуттям з одного боку і розбійницькою сваволею з іншого»⁵.

Показово, що дослідники, визнаючи історичність п'єси «Кам'яна душа», практично не приділяли увагу особливостям її часопростору, лише в загальних рисах говорячи про опришківство та його публіцистичну оцінку, дану І. Франком. Письменник притримувався думки, що історична народна пісня більшою мірою, ніж прозове оповідання, здатна зберігати подробиці описуваної в ній події. Цьому сприяють римо-ритмічні структури, що виконують, крім інших, і мнемонічну функцію. Але дослідження М. Нечиталюка однозначно вказує, що драматург значно відійшов від фольклорних сюжетів (пісня існує в кількох редакціях) і створив окремий, власний.

Для розуміння причин, з яких автор «скрутив голову» своєму плану й фольклорному сюжету, слід усвідомлювати, чому взагалі цей твір постав. Утомлений від цензурних перипетій з власними п'єсами сучасної тематики, І. Франко зізнався в листі М. Драгоманову, що хотів «зробити річ, здатну для сцени»⁶, – ці слова про «Сон князя Святослава» цілком

¹ Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – С. 236.

² Сулима М. «Кам'яна душа» Івана Франка і «Камінний господар» Лесі Українки. – С. 376–383.

³ Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка. – С. 118.

⁴ Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – С. 241.

⁵ Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 160.

⁶ Франко до Драгоманова, 13.3.1895 // Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – С. 534.

можна прикласти і до «Кам'яної душі». Після прочитання мініциклу «Із дневника»¹, Леся Українка напрочуд точно вловила Франковий поштовх: «І я не одну "голову скрутила", думаючи, що сповняю громадянську повинність, <...> а тільки, як я оце прочитала крик і скарги Ваших "дітей", то й мої обізвалися тим самим тоном!»² Очевидно, стильова поліфонія й певна змістова обмеженість «Кам'яної душі» – це наслідок компромісу між давнім захопленням романтичним сюжетом і необхідністю заробляти гроші, хоч би продажем п'єс театрові.

Відповідно до фольклорної основи автор локалізує події «в Карпатських горах при кінці XVIII віку»³ і подає небагато точніших указівок. Крім вотчини «пана Крайника Делятинського», який відкриває драматис персоне, згадуються Чорногора, Богородчани, Волощина, Угорщина, Молдавія. Волосні містечка Делятин, опришківський рух у якому розпочався з часів Хмельниччини, і Богородчани, чию фортецю 1744 р. успішно атакували опришки на чолі з О. Довбушем, утворюють географічно-семантичну основу твору. Її наявність актуалізує узагальнений дух опришківства й нівелює необхідність точнішої історичної локалізації, тому автор до неї і не вдається.

Не можна конкретизувати час подій і через аналіз мовлення персонажів, бо І. Франко тут, як і в «Сні князя Святослава», не стилізує його, уводячи лише незначну кількість діалектизмів. Віршовий розмір п'єси – білий п'ятистоповий ямб – став уже звичним для такого типу творів автора й тепер продовжує щойно розпочатий підперіод у творчості драматурга.

Обране автором прізвище делятинського пана теж не сприяє історичній детермінації подій, адже Я. Головацький у «Поясненні до етнографічної карти Галичини, Північно-Східної Угрії та Буковини» з видання «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» зазначав: «Назва Країни залишилась до сих пір у пам'яті народу, який називає нинішнє управління казенним майном (Kammernalguter-Verwaltung) своїм давнім іменем

¹ Франко І. «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє...», «Як голова болить! Пожовклі карти...». – Т. 3. – С. 169–172.

² Українка Леся. До І. Я. Франка, 13–14.01.1903 р. // Зібрання творів у 12 т. – Т. 12. – С. 14.

³ Франко І. Кам'яна душа. – Т. 24. – С. 316.

“Країною”, а начальника управління (Kammernalguter-Verwalter) “Крайником”. У народних піснях (Колядках) до сих пір прославляють давнього пана Крайника»¹. Прізвиська опришків (Марусяк, Бойчук, Грім, Цар) і слуги (Баюрак) – винятково фольклорного походження й також не додають історичної конкретики, тим більше, що автор змінив деякі з їхніх імен. У такий спосіб І. Франко практично досяг очищення сюжету від суспільно-історичного потрактування та зміг утримувати увагу реципієнта в потрібному для реалізації художнього задуму напрямку.

На романтичне сприймання твору налаштовує дещо поетизоване ввідне авторське зауваження: «Сцена представляє дику гірську околицю. Довкола видно гори, порослі темними лісами. З ярів підіймаються клуби білої мряки. В глибині сцени скала, в ній обширна печера. <...> На переді сцени, на поляні, велике огнище розбійницьке, довкола нього каміння, на котрім сидять розбійники. <...> День. Огнище вигасло»². Це вже не перший Франковий опис розбійницького лігва, але тут його деталі набувають максимально символічного звучання. Це не відкритий простір; як зрозуміло із зображених подій, це остання арена драми кількох життів. День, що висвітлив злиденність опришківського обійстя, зняв з нього флер романтики і вигасив вогнище. Тепер це мають усвідомити персонажі.

В одноактній п'єсі звернення до екскурсної подачі передісторій персонажів неминуче; і за тим, кому з дійових осіб надана перевага, можна реконструювати первісний замисел. Із сюжету зрозуміло, що історія, розказана слугою Марусі Іваном Баюраком, – суто вигадка, хоч і вибудована на реалістичному матеріалі, адже в неї легко вірять опришки на чолі з ватажком. Власну історію оповідає найстарший із опришків Степан Бойчук: «От я: вже двадцять літ в опришки ходжу, тисячу разів міг висіти чи іншу смерть прийняти», – але для змісту твору значно важливішими є його мрії: «Не маю щастя до жінок! Такий удався вже! А бачиться, коли б отак яка – та що

¹ Народные песни Галицкой и Угорской Руси / собранные Я. Головацким. – Ч. 3. Отд. 2. – С. 679.

² Франко І. Кам'яна душа. – Т. 24. – С. 316.

то вже й гадати! – Якби мене яка так полюбила, їй-богу, кинув би те ремесло, пішов би де в Волощину, в Молдаву, прожив би ще старі літа спокійно у теплій хаті! Є у мене дещо приховано по криївках – було б з чого прожити...»¹. З усіх опришків він єдиний думає про віддалене майбутнє, як от в епізоді з поділом грошей: «Може, завтра доведеться й тобі не йти, то я, будь того певний, на твій не буду наставати пай»², – думки ж інших значно обмеженіші.

Ілько Марусяк своєю недалекоглядністю не виправдав сподівання коханки – він навіть не заслуговує на окрему передісторію, бо автор уписує її до спогадів Марусі, концентруючись на перебігу життя героїні й на ставленні її до часу. З'явившись серед опришків, Маруся не розкрила свого походження («Бойчук. <...> Як прийшла сюди, то щоб згадала про свій дім, про мужа, про рідню – ані словечка. Ніхто не знає, відки й хто вона, хіба ватажко»³), чим викликала навіть думку про своє відьомство («Цар. Бачиш! Я то казав відразу, як лише вона явилась тут в лиху годину: "Се чарівниця, відьма!"»⁴).

Відкритися вона змогла лише перед смертю: «Так, Ільку. Слухай. Молоду дали мене за Крайника старого. Брудна душа... Я рвалася думками. Ти в крайній хаті зимував, недужий. Я часто вечорами потаємно перебиралася за молодицю і йшла на передмістя прясти. Там тебе побачила. Ти тямиш сам, що ти мені балакав, що ти легінь, багацький син з Угорщини, що любиш, готов зо мною на Молдаву... Я і піддалась, рішилась... Ох, пече! І опинилась тут! <...> Дітей жаль... Двоє ангелят... Ох, серце!.. Ні, не побачу вже!.. Для них твій хрест...»⁵. Цей невеликий монолог – одна з вершин Франкової майстерності митця і психолога, де йому вдалося поєднати кілька сюжетних мотивів для розкриття детермінації жіночої поведінки. Розірвана між пошуком власного щастя й турботою про долю дітей, Маруся переймається майбутнім, але тепер уже не власним.

¹ Там само. – С. 317–318.

² Там само. – С. 322.

³ Там само. – С. 318.

⁴ Там само. – С. 328.

⁵ Там само. – С. 343.

У її переодяганні 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 свого сина Британіка. Але Маруся – персонаж романтично-позитивний, і автор наголошує передусім на її прагненні звільнитися від осоружного старого чоловіка.

Таким чином, проблемно-ідейне поле п'єси формується через дві головні опозиції: між Марусею й оточенням відносно ставлення до майбутнього та між двома сутностями самої героїні. Перша опозиція продовжує тенденцію, що є провідною для хронотопіки майже всіх п'єс І. Франка, а друга – між індивідуальним і суспільним – розвиває ідеї «Украденого щастя» та прозових творів, присвячених жіночій долі.

В. Працьовитий, прийнявши думку Л. Дем'янівської, що драматичній поемі притаманна «тенденція “до притчевості”, до умовно-узагальненого вираження певної, як правило, вагомої філософської думки»², дійшов висновку, що «тут І. Франко явно порушив жанрові канони»³, не наситивши твір ідейними поєдинками, філософськими роздумами, не створивши апофеозу. Це справді так – твір доволі спокійний, але в ньому протиставлені два принципово відмінні життєві підходи: величність «кам'яної душі» жінки та дріб'язковість Марусяка, Крайника, опришків. Гинучи, Маруся турбується про майбутнє дітей – передає для них хрест, у якому захований спис розбійницьких крийвок з грошима. Для ватажка ж найважливіше перед смертю – пустити в серце Крайника «стрілу затроєну», тобто розказати йому про справжню причину втечі дружини: «Знай, що з любові вона пішла за мною і вмерла добровільно, щоб тебе не бачити на очі»⁴. Та що та «стріла» для бездушного Крайника, більше обізнаного смертю Марусяка («Щоб ти сказивсь! Пропало сто дукатів!»⁵), ніж дружини.

¹ Ювенал. Сатири. – С. 58–59.

² Дем'янівська Л. Українська драматична поема (проблематика, жанрова специфіка). – С. 9.

³ Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 174.

⁴ Франко І. Кам'яна душа. – Т. 24. – С. 344.

⁵ Там само. – С. 345.

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 крем'яною душею відгороджується від світу, зберігаючи частку себе, але ж робить це не для себе. Перевдягаючись і тікаючи від чоловіка на передмістя, вона намагалася знайти віддушину для себе, але, усвідомивши, що тут кохання неможливе, лишає в серці тільки пам'ять про дітей і старанно її ховає.

І. Франко стомився ховати в шкаралуші буденних, хай і суспільно корисних справ самого себе й шукав способів зняття цього власного внутрішнього конфлікту. Структури часопростору «Кам'яної душі» утвердили новий підперіод у його п'єсописі й разом з тим продовжили головні тенденції його творчої самості. Розплачуючись руйнуванням образу радикала й реаліста, І. Франко праг приглушити голоси тих самих «скручених голів»:

Се ми, твої невродженії діти!
Се ми, твої невиспівані співи,
Передчасом затоплені в багнюці!²

«Пам'яті покійної Олени Доброграєвої» присвятив цю п'єсу І. Франко, і в цьому останньому авторському штриху остаточно утвердилося символістичне звучання твору. Зі своєю знайомою, як характеризують її в більшості коментарів, а насправді з невітленим коханням свого друга, колеги й наукового опонента В. Коцовського, письменник познайомився рівно 10 років перед тим. З ураженими туберкульозом легеньми, Олена Олексіївна не могла і не хотіла дарувати надію будь-якому чоловікові. Її рання смерть неначе передвістила долю Юзефи Дзвонковської – «другої», «гордої княгині», – треті роковини по якій припали на 1895 р. Кабалістична трійка знову зринула серед п'єс митця.

¹ Сулима М. «Кам'яна душа» Івана Франка і «Камінний господар» Лесі Українки. – С. 378–379.

² Франко І. «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє...». – Т. 3. – С. 169.

«Не питаєте у них, чого вони хочуть, який їх ідейний підклад, пощо вивів їх автор і що хотів ними сказати чи доказати? Вони живуть, ось і все»¹

Побіжне зауваження в передостанньому листі до М. Драгоманова: «Тепер я знов улізу в сучасне життя – побачимо, з яким ефектом»², – цілком могло стосуватися п'єси «Будка ч. 27», точна дата створення якої досі невідома. Стилістично вона значно ближча до «Кам'яної душі», ніж до «Рябини» чи «Украденого щастя», тому в пропонованому дослідниками³ інтервалі 1893–1896 рр. більш вірогідною видається верхня межа.

Очевидно, через ту ж контрастність до видатніших і старших «сестер» увага науковців до п'єси «Будка ч. 27» значно менша – автори перших монографій О. Борщаговський, Я. Білоштан, М. Пархоменко лише в загальних рисах передавали її зміст. На їхньому фоні розвідки М. Нечиталюка та В. Працьовитого видаються певною реабілітацією твору, хоч і з обмовкою: «Звичайно, одноактівки І. Франка не можна ставити в один ряд з такими творами, як «Украдене щастя», «Рябина», «Учитель». Це різні величини як щодо обсягу, так і жанрових можливостей. Але й не забуваймо того, що написати добру одноактну п'єсу нітрохи не легше від п'ятиактної. <...> “Будка ч. 27” – високомайстерний художній твір про сучасну І. Франкові дійсність»⁴.

Загалом тенденцію вивчення цієї п'єси можна окреслити як пошук рис реалізму, для чого дослідники зіставляли її з творчістю корифеїв українського театру – п'єсами «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького, «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Наймичка» І. Карпенка-Карого. Справді, «оригінально опрацьований традиційний мотив української класичної літератури й усної поетичної творчості –

¹ Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя). – Т. 35. – С. 375.

² Франко І. Лист до М. П. Драгоманова, 13.03.1895 р. – Т. 50. – С. 31.

³ Франко І. Будка ч. 27. – Т. 24. – С. 435.

⁴ Нечиталюк М. З народних ручаїв : Про народнопоетичні джерела і майстерність драматургії Івана Франка. – С. 151.

мотив зведеної дівчини»¹, «канонізований сюжет»² письменник міг узяти як із життя, так і з відомого йому твору – занадто простим і доступним він видається. Цьому сприяє зокрема прозорість семантики прізвищ персонажів, до якої І. Франко звертався нечасто – серед п'єс схожими в цьому сенсі є лише дві редакції «Рябини».

Подружжя Панько та Олена Середущі – звичайні люди, не хапають зірок з неба, дванадцять років живуть з донькою в тісній залізничній будці над колією недалеко від села. «Слухай, Зосю, ти бідна, а Гнатові родичі багаті»³, – наголошує Прокіп Завада, навіть у цьому намагаючись перепинити молодим шлях до щастя. Хоч і «куми собі, і приятелі, і старі знайомі з парубоцьких часів» вони з Паньком, та багатий Завада виник у житті Середущих лише зараз, через двадцять років повернувшись до залізничної будки – на те саме місце, де колись звабив дівчину:

«Завада. А мені здається, що <(Бог)> від мене все добре відвернув. Особливо сими дня такі мене якісь думки розбирають... Тямите Ксеньку?

Панько. Котру то?

Завада. А тоту чорнооку, будникову дочку. В отсій самій будці жила.

Панько. О, чому ж би не тямив? Усі ми, парубки в селі, дуріли за нею»⁴.

Автор наголошує саме на прізвищі Прокопа – у драматургічних поіменуваннях реплік вживає лише його. Натомість значно слабша семантика в прізвищі Гната Сиротюка – тільки гіпотетично можна вважати, що його дід-прадід зміг вибитися із сироти в люди й розбагатіти. Але й при багатих родичах Гнат не цурається «цілий день коло сіна робити»⁵.

Простота сюжету, невимушеність мотивів, постатей та імен персонажів твору постійно викликає подив дослідників,

¹ Там само. – С. 146.

² Захарченко А. Драматургія Івана Франка в контексті ідейно-художніх шукань української літератури кінця XIX – початку XX ст. – С. 123.

³ Франко І. Будка ч. 27. – С. 369.

⁴ Там само. – С. 364.

⁵ Там само. – С. 359.

адже І. Франко виступав проти бездумного етнографізму, особливо на театральній сцені, з її вагомим виховним потенціалом. Можна лише припустити, що можливість отримати хоч якийсь прибуток від безпроблемної з цензурного погляду п'єси на-штовхнула письменника на такий експеримент. Але результат уразив його самого – чи не тому «Будка ч. 27» побачила світ і сцену лише 1902 р.

Незвичність одноактівки розпочинається вже з просторової локалізації: сільська залізнична платформа – це вже не сільський простір, але й не міський. Маргіналізованість цього світу підкреслюється незначною деталізацією будки: «У глибині сцени залізнична будка з чорним написом на стіні “27”. <...> В будці два вікна і двері. Над одним вікном видно напис “Каса”. <...> Попід стіною йде лавка, збоку направо – друга», – і описом фонового пейзажу: «Декорація показує в глибині вид на поле, здалека село між вербами та садами; бокові куліси – вид на поля, полукупки, справа далеко лісок»¹.

Замість людського житла автор зосереджує увагу на атрибутах залізниці: платформі, штреці, рампі, телеграфічному апараті. Останній пов'язаний з будкою дротом, але стоїть окремо, «у формі дощатої, сторцем поставленої домовини»² – цей образ вирине в слова Завади до Зосі: «Все, що було досі, то була мряка, дебра, гущавина, а тільки бачачи тебе, я виходжу на ясний, рівний, божий світ. Остатня любов, дівчино, так як домовина – довіку не зміниться»³. Місце біля будки справді стає домовиною для Прокопа, але не через останню любов, а через першу – ужиті автором символічні образи вражають промовисті.

Залізнична колія (штрека), що проходить авансценою, – найвиразніший образ дороги серед п'єс І. Франка. Але цим шляхом рухається тільки Панько Середущий, інспектуючи полотно, і потяг – символ долі, що розрубє конфліктний вузол Завади та Ксенії. Для інших персонажів приступна горішня платформа, сходи вниз від неї та сільська дорога уперек залізниці. Функціональне навантаження штреки по-

¹ Там само. – С. 358.

² Там само.

³ Там само. – С. 369.

двійне: сценографічне – як підстава вивести зі сцени Панька, та композиційне – як ближній, укрупнений план зображення. М. Ласло-Куцок пропонує спостерегти у фіналі п'єси, «яким кінематографічним було художнє мислення Франка»¹, але в ширшому контексті можна проводити паралель з четвертою явою третьої дії його ранньої п'єси «Три князі на один престол», протягом якої «отвирається ширша сцена – вид на цілу долину»². Розширенню кадру батальної сцени в «Будці ч. 27» відповідає його звуження, концентрація на передсмертній боротьбі Завади і Ксені. Крім того, у виокремленні горішньої та долішньої локацій сцени можна вбачати алюзії до двоповерхового вертепу та опозиції земного й пекельного простору.

Образ перехідного пункту, залізничної будки, підкреслюється рампою – конструкцією для переїзду через колію, а отже, і перехрестям доріг, яке, хоч текстуально і не втілене, передбачається авторським описом сцени. З перших же ремарок виявляється високий рівень сценографічного мислення І. Франка: «Коли має піднятися куртина, чути гуркіт воза, що переїздить через штреку, лускання батога, крик: «вйю! вйю!» Коли куртина підноситься, воза вже не видно, тільки Панько з люлькою в зубах, замикає рампу. За рампою Гнат з батогом»³.

Чітке просторове координування розташування і рухів персонажів пронизує всю п'єсу, що також незвичне для І. Франка, який переважно приділяв увагу часовому узгодженню подій. Але в «Будці ч. 27» цей компонент хронотопіки занеханий, очевидно, через особливості жанру. Неперервна дія одноактівки вимагає, щоб тривалість позасценічних дій відсутнього персонажа була правдоподібною, але визначалася безпосередньо зображенням дійством. Тільки театральною умовністю можна пояснити, як Панько так швидко виконав інспекцію колії: «А ще й три містки мусив оглянути – не придумаете, що то за мука! По воді і по баюрах налазився, бо інженер казав добре обсмотрити, чи де фундамент не ушкоджений»⁴, – бо цей час

¹ Ласло-Куцок М. Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка : до 150-річчя з дня народження Івана Франка. – С. 232.

² Франко І. Три князі на один престол. – Т. 23. – С. 42.

³ Франко І. Будка ч. 27. – Т. 24. – С. 359.

⁴ Там само. – С. 364.

на сцені зайнятий поверненням Прокопа, Олени та Зосі з поля, нетривалим частуванням і розмовою.

Другий епізод зі значною часовою умовністю навіть підкріплений точним зауваженням Панька: «За півгодини приїде тягаровий поїзд; ну, сей тут не стає. Якби нас до того часу не було, то виставиш сигнал, що дорога безпечна. А до поспішного ми вже, певно, вернемо»¹. Середущі та Завада за ці півгодини встигають дістатися села, можливо, навіть оформити дарчу на майно, прилити цю справу й повернутися. Оскільки «о дев'ятій тягаровий їде» та «за той час уже смерклося»², сюжетному хронометражу відповідає пів на дев'яту літнього вечора. Не видається правдоподібним, щоб о такій годині сільський писар міг швидко оформити відповідні документи, але авторові епізод з дарчою потрібен для загострення інтриги. На можливу дарчу вказує запал Завади, з яким він доходить думки про цю «пильну справу» – протягом п'ятої – сьомої яви випадкова думка: «Ще й нині в інтерцизі все своє добро по своїй голові на неї запишу»³, – перетворюється на майже фанатичне прагнення зробити хоч щось корисне: «Записую тобі половину мого маєтку, поля, худоби, будинків і всього, що маю, і то не по моїй смерті, а від того дня, коли візьмеш шлюб чи з Гнатом, чи з ким хочеш іншим»⁴.

Потракткування відкритого в цьому сенсі фіналу п'єси цілком залежить від установки реципієнта: реалістичний підхід змушує вважати Заваду спокусником-обманщиком, а його обіцянки – порожніми; романтичний – вказує на відчуття ним приреченості, бо нічні тривоги й спогади про зведену в молодості дівчину прийшли до Прокопа разом із появою в селі жебрачки Ксені. Романтичний фаталізм охоплює образ Завади, не викликаючи співчуття до нього, а лише переконуючи в неминучості справедливої кари, що «наближається без упину» пекельним образом потяга: «З правого боку серед гуркоту показуються червоні ліхтарні і чорний тулуб локомотива»⁵.

¹ Там само. – С. 371.

² Там само. – С. 359, 370.

³ Там само. – С. 366.

⁴ Там само. – С. 370.

⁵ Там само. – С. 377.

Дослідники вже відзначали роль містичних візій у творчості І. Франка, зокрема в поемах «Мойсей», «Іван Вишенський», «Похорон»; у вигляді духів чи марень вони з'являлися також у п'єсах «Jugurta», «Украдене щастя», «Сон князя Святослава», тому поява такого образу серед «типово реалістичного» сюжету «Будки ч. 27» указує на романтичний спосіб авторського мислення, а отже, і рецепції.

У драматичній персоні п'єси автор дотримується звичного вже для цього періоду чіткого визначення віку всіх персонажів, зберігаючи характерні показники: молода дівчина – 18 років, парубок – 24, заможний дорослий господар – 45–50. Але назва твору відкриває неочікувану для І. Франка нумерологічну сторону його змісту. 27 – не лише різниця між віком Завади і Зосі, це третій степінь трійки, яка визначає персонажну структуру твору: у п'єсі троє чоловіків і троє жінок, з трьох членів складається сім'я Середуших, символічне уподібнення Зосі та Ксені для Завади об'єднує їх в окрему групу, урешті, конфлікт визначається трикутником «Гнат – Зося – Завада». Навіть діалоги формуються з реплік двох або трьох персонажів. Містичне значення трійки підтверджується фігуруванням у п'єсі образів дівчини, матері та старої жінки (Ксеня в образі жебручої баби), а кабалістична семантика числа 27 – рахування, звільнення від попередньої розплати за гріхи молодості – цілком відповідає зображеним перипетіям.

Серед усіх персонажів найбільш детальну передісторію має Ксеня – від зради Прокопа двадцять років тому вона пережила вбивство дитини, ув'язнення, десятилітнє лікування в шпиталі для душевнохворих, заробітки в Бориславі, жебри. Історія Завади на цьому фоні значно лаконічніша: зрада, одруження, рання смерть дитини, смерть дружини. Їхня спільна загибель у фіналі п'єси логічно підсумовує обидві історії – кара стає невідворотною.

Автор формує опозиційні пари твору лише натяками, беручи до уваги типові для української літератури людські ознаки: вік (Прокіп – Гнат, Прокіп – Зося), зріст і заможність (Панько – Прокіп), сімейний статус (Олена – Ксеня). Однак для формування й розв'язання головного конфлікту вони не використовуються.

Найбільш помітною ознакою художнього часу п'єси є приреченість Завади і Ксені: він, учуваючи наближення кінця, швидко втрачає сенс майбутнього, спішить зробити хоч щось; вона втратила його давно, і відтоді її життя перетворилося на виживання заради однієї мети: «Хто знає, чиє завтра! Я чую, що на мене надходить щось таке страшне, чорне, безтямне, як тоді було, коли мене з тюрми зв'язану везли до шпиталю. Господи! Підожди ще хоч деньок, щоб я з ним розмовилася! Щоб я всі свої муки, все своє розтрачене життя могла зібрати в одно страшне слово, в один позирк і бухнути ним йому, мов сокирою, в саме серце!»¹ На фоні цих персонажів будуще молодих – Зосі та Гната – не піддається визначенню, передусім через те, що лишається невідомим учинок Завади. Як мудро зазначає Панько в першій яві: «Поступає світ, нема що казати, тільки не все до доброго»².

Світоглядний злам 1890-х рр. утвердив І. Франка в багатогранності людського життя й неможливості однозначно прорахувати всі його чинники й наслідки. На зміну позитивістській однозначності прийшло визнання плюралізму й пошуки сенсу буття в психології, філософії, містиці. Та чи могли зрозуміти їх сучасні автори читачі й глядачі – питання, у відповіді на яке і слід шукати причини замовчування письменником своїх так неочікувано «виспіваних співів».

«Знаю між русинами декілька винятків,
декілька осіб чистих і гідних усякої пошани»³

Опублікована вперше в останньому номері журналу «Дзвінок» за 1895 р. п'єса «Суд святого *Николая*» є, властиво, сценарієм дитячого свята, на що вказує остання ремарка: «Олюня розділює медяник, загальна розмова, дитські забави, співи і т. д.»⁴. І оскільки це свято релігійне, цілком зрозуміле неприйняття твору радянськими дослідниками. Так, О. Борща-

¹ Там само. – С. 374.

² Там само. – С. 359.

³ Франко І. Дещо про себе самого. – Т. 31. – С. 30.

⁴ Франко І. Суд святого *Николая*. – Т. 24. – С. 357.

говський указав, що цей «драматичний образок» стоїть «окремо в сценічній спадщині Франка», відзначивши його «наївне моралізаторство та інфантильність». Розвиваючи думку дослідника про відновлення в п'єсі традицій «шкільного або вертепного театру»¹, В. Працьовитий реабілітує її передусім через підкреслення первинного призначення твору для дітей: «Такий дидактичний елемент, наявний у драмі, цілком відповідає її жанровій природі, загальному настроєві твору»².

Жанрові особливості сценарію дитячого свята передбачають, крім театральної умовності й символічності, доступність трансльованих змістів і сентенцій, для чого важливою є увага автора до віку реципієнтів відповідно до аудиторії видання: «Журнал “Дзвінок: Письмо ілюстроване для науки і забави руських дітей і молодезі”»³. У драматіс персоне «Суду святого Николая» можна спостерегти порушення традиції, що склалося в п'єсах І. Франка цього періоду, – зазначено вік лише Олюні («около 12 літ»⁴), дівчини, яку св. Николай нагородив медяником. Зображення ж інших персонажів, слід розуміти, автор полишає на розсуд режисерів свята.

Задля полегшення сприйняття та сценічного відтворення тексту І. Франко вдається до римованих рядків з нестійким, ситуативно залежним метром. Відповідно до конкретного епізоду, персонажа та його настрою репліки передані чотири- або шестистоповим ямбом чи три-, чотири- або шестистоповим хореєм. Ямбові репліки виголошує св. Николай до появи Чорта й початку суду, далі ж домінують хореїчні. Така зміна співвідноситься із семантикою метру («зазвичай х[ореї] надає віршеві пафосного, урочистого, піднесеного, інколи суворого колориту»⁵) та змістом твору.

Відповідно до календарно-обрядового жанру минуле як складова художнього часу охоплює річний цикл («Ось нині власне рік минув, як на землі я тутка був. <...> Скажи-но,

¹ Борщоговський О. Драматичні твори Івана Франка. – С. 13–14.

² Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 185.

³ Корнієва Г. Друкована українська книга та преса для дітей у Галичині (кін. XIX – I пол. XX ст.). – С. 26.

⁴ Франко І. Суд святого Николая. – Т. 24. – С. 346.

⁵ Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – С. 560.

ангелі, торік що я найліпшому прирік?»¹), але майбутнє спрямовується в безкінечність, що відчутне в останній репліці св. Ніколая. З такої ж установки оцінюється добротворення дітей: медяник не дістається Михасю (що дав свої гроші бідній сім'ї) та Грицю (що допоміг водоноші дідові Вакулі) передусім через епізодичність їхніх учинків, не нагороджується й Марися, бо допомагає матері щодня з покори, а не з власного мотиву. Лише стабільність, переконаність Олюні в потрібності добрих дій заслуговує на належну позитивну оцінку: «Св. Ніколай. <...> Лиш той хвали моєї варт, хто не случайно, не на жарт, не з привички, не для відплати, не з жалю, а як дітям мати, з любові, що пройма нутро, так робить другому добро»².

Протиставлення добро- і злотворення в п'єсі отримує конкретизацію в образах Ангела і Чорта та просторовій організації сцени – святково прибраної й освітленої кімнати. Для поділу дітей обабіч золоченого трону стоять стільці, сам же трон – у глибині сцени, на підвищенні³. Ангел і Чорт мають стати справа та зліва від трону, призначеного для св. Ніколая – справедливого, неупередженого судді, для якого всі рівні – «чи панич, чи хлопський син, чи ремісник»⁴. Разом з тим текст п'єси відображає орієнтацію автора на міського реципієнта – серед дійових осіб насправді немає представників селянства, відсутні згадки про них і в ремарках. «Марися, дівчинка, убрана по-міщанськи, убого, але чисто. Орися, Павлусь, діти робітника. Максим, їх батько. Михась, паничик, чепурний, гордий. Олюня, слухна дівчинка, <...> з інтелігентної верстви», «бідарі злиденні: швець жиє й шевчиха, в них маленькі діти», «Гриць, <...> се таке хлоп'я злиденне, сиротисько, без кута»⁵ – це постаті, зрозумілі міському менталітетові, але чужі сільському. Така вибіркковість зрозуміла – сільські діти, що живуть у більш традиційному середовищі, не потребують додаткового стимулювання національного самоідентифікування. Натомість на

¹ Франко І. Суд святого Ніколая. – Т. 24. – С. 346–347.

² Там само. – С. 356.

³ Там само. – С. 346.

⁴ Там само. – С. 347.

⁵ Там само. – С. 346, 350–353.

міщан, чие етнічне самоцуття пригнічене мультикультурними перетинами, розрахований заклик:

А ви, руські діти, слухайте пильненько!
Чи добро, чи лихо, чи яка година,
Будьте все з собою як одна родина.
Любіться всі разом, бо кругом злі люде, –
Коли серед своїх любові не буде,
То чужі вас певно не будуть любити,
З ваших сварок скористають, щоб вас всіх згубити¹.

Найвиразніша опозиція твору «свої – чужі», як і деякі суспільно-політичні реалії в попередньому тексті (Чорт, що готовий бути адвокатом, матеріальна скрута ремісників і робітників), покликана соціалізувати й національно конкретизувати заклик до добротворення, установити чіткі асоціації казкового сюжету із життєвими реаліями.

З інтертекстуального погляду цікавою є історія бідкування Максима з двома дітьми, оповіdana Орисею: «От учора ви-йшло – ми весь день не їли. Татко бігав зичить – зичить не схотіли. Вечором приходить мов із хреста знятий: “Бідні мої діти, йдіть голодні спати!” Ми лягли, у хаті зимно, нічим вкритись. Татко став о стіни головою битись»². Типова для Галичини, за три роки вона отримає закономірне продовження й буде описана в газетному повідомленні, а охудожнена, вилється в Стефаникову «Новину».

І нехай звертання дванадцятирічної дівчинки до дорослого чоловіка лише на ім'я («А для вас, Максиме, татко має службу»³) видається не зовсім правдоподібним, а відверте моралізаторство п'єси – наївним, у «Суді святого Николая» знову зазвучала забута І. Франком у п'єсах кінця 1894 – 1895 рр. ідея життя задля майбутнього. Саме її слід уважати ознакою логічного завершення періоду, а символічне звучання твору – свідченням правомірності визначення двох підперіодів.

¹ Там само. – С. 357.

² Там само. – С. 355.

³ Там само.

«ДРАМА – МОЯ СТАРОДАВНЯ СТРАСТЬ»¹

«“Малчать!” – отсе й увесь резон могучих»²

Перипетії політичної боротьби й перебудови світогляду І. Франка позначилися на жанровій структурі його творчості. Романтизм п'єс останнього підперіоду закономірно вилився в «ліричну драму» з трьох жмутків «Зів'ялого листя», а публічні виступи, «громадська повинність», за Лесею Українкою, вимагали наративних, а не драматичних форм.

Щасливим випадком, що відродив «стародавню страсть» письменника й розпочав її новий період, стало святкування століття від виходу перших частин «Енеїди» І. Котляревського – одного з численних ювілеїв 1898-го. Драматична поема «**Великі роковини**» була задумана й виконана як «Пролог, говорений перед ювілейною виставою “Наталки Полтавки” в пам'ять столітніх відродин українсько-руської народности»³. З газетних звітів про свято відомо, що цензори масових заходів обкріили твір, але, на щастя, його повний текст був одразу донесений до читачів часописами й окремим відбитком⁴. Та широка популярність поеми одразу по з'яві змінилась повним її замовчуванням в Україні протягом 1926–1990 рр.

За жанровою структурою це двоактна монодрама, але в класичному її тлумаченні як п'єси з одним персонажем, а не в розумінні М. Євреїнова як способу художнього подання світу з погляду однієї особи⁵. Урочисто-публіцистична спрямованість

¹ Франко І. Лист до А. Ю. Кримського, 26.08.1989 р. – Т. 50. – С. 113.

² Франко І. Пролог, написаний Ів. Франком, а витолощений С. Яновичем на ювілейнім представленню русько-народного театру в пам'ять 50-тих роковин смерті Івана Котляревського. – Т. 52. – С. 154.

³ Франко І. Великі роковини. – Т. 52. – С. 171.

⁴ Погребенник Ф. «Великі роковини» Івана Франка. – С. 110–111; Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. – Кн. 7. – С. 469–474.

⁵ Євреїнов Н. Демон театральности. – 535 с.

твору зумовила певну «типовість» героя – Козака-невмираки, що дає оцінку минулій руїні (перша частина, умовно – перший акт) та сучасному процвітання України (відповідно, другий акт). Його думки подібні до політичних гасел і слабко персоналізовані, тому головний конфлікт п'єси не внутрішній як це характерне для монодрам, а зовнішній.

Наявність двох частин дії, двох часових локацій наптовхує на припущення зумовлених ними гострих опозицій, та їхні прояви не лежать винятково в площині зіставлення історичних епох. Завдяки майстерному використанню засобів риторики, послідовному введенню читача в систему антиномічних топосів гострі протиставлення присутні на більшості рівнів хронотопіки.

Ювілей – добра підстава для історичних паралелей, чим і користується І. Франко, виводячи на кін символічну постать «старезного діда» – Козака-невмираки, що в другій дії значно омолоджується. Страшна легендарна старовинна минувщина дозволяє авторові заглибитися в історію значно далі від самої ювілейного факту. Через алюзію до «Енеїди» І. Котляревського він повертається до низки подій, що привели до руйнування Запорозької Січі, а отже, і постанови підтексту цієї трагедії: битви під Берестечком 1651 р., капітуляції московських військ у Чуднові 1660 р., Андрусівської угоди 1667 р. про переділ України, Полтавської битви 1709 р. Але відмолоділий Козак з другого акту запрошує реципієнта до ще глибшого занурення – «тої ночі, коли <...> славний, безталанний, щирий батько наш Богдан у важкій годині скликав запорожців на майдан»¹.

Історія першого національного повстання – та відправна точка, що має привести українців, звісно, за дотримання певних умов і вимог, до перемоги, а не до руху деградаційною спіраллю. Саме тут відбувається зіставлення минулої руїни, що подвигла І. Котляревського, з квітучою енергійною сучасністю – тому відмолоділий Козак утілює водночас і самий початок національного борні XVII ст., і «юність» нового етапу самоусвідом-

¹ Франко І. Великі роковини. – Т. 52. – С. 176.

лення й визволення народу: «Козак (з виразом найвищої радості). Боже! Наше рідне слово! Наша пісня ще живе! І про нас ще пам'ятає покоління те нове!»¹

Головна часова опозиція увиразнюється низкою просторових. Насамперед це два українські краєвиди: у першій дії «зовсім темна» сцена поступово освітлюється пожежею, що наближається зі сходу, і крім могили, на якій сидить Козак, стає «видно попалені села, поле, вкрите трупом»; у другій пожежу змінює «велике рожеве зарево – сходить сонце», і «сцена представляє той самий краєвид, тільки з зеленими садами, чепурними хатками, направо, далеко – вежі міста з золоченими банями, довкола могили розкішні кущі, калина, черемха в цвіті»².

Просторова симетрія актів – прийом, характерний для п'єс І. Франка («Славой і Хрудош», «Рябина», «Украдене щастя», «Учитель»), – тут найвиразніше символічна. Крім того, опозицію «руїна – ідилія» підкріплюють семантично споріднені образи пожежі й сонячного світла, від яких письменник розбудовує ще один просторово-локалізаційний концепт. Говорячи алегорично про Задунайську Січ («Он там він, той козак моторний, що вирвався з пожежі рідних хат; не заперечу вдавсь він проворний!»³), Козак, за авторським задумом, указує на захід, утягуючи реципієнта в умовність сценічних координат.

Визначившись у просторі, Козак у промові вдається до антитез і позиціонує себе в системі вищих, семантичних вимірів. Перша з них відносно абстрактна: «Що в інших ганьби знак, се ми приймаємо як хліб насущний! У інших ренегат – у нас добряк; у інших підлий – в нас старшим послушний; у інших скажуть просто, ясно так: безхарактерний, – в нас лиш: простодушний»⁴, – і могла б сприйматися як квінтесенція заздрощів. Але автор покладає її обґрунтуванням для другої, більш конкретної, у якій зіставлені місцеве «тут» і задунайське «там»: «П'ятами наживав від тебе, нене! Липив тебе у ранах, у

¹ Там само. – С. 175.

² Там само. – С. 171–174.

³ Там само. – С. 172.

⁴ Там само.

крови! Із груди вирвав серце насталене, а вткнув якесь собаче – і живи! І крикнув грімко: “Хлопці, гей, до мене! Не буде тут роси вже, ні трави! Пропала мати, ми ще сеї ночі кидаймо трупа! Гей же, в світ за очі! Там жде нас краща доля, там печені самі нам голубці влетять у рот!”¹

Вибір «там» І. Франко закономірно вважає зрадою, засуджує: «І рушили – народам на наругу! Пішли нової матері шукать. В серцях згасили навіть тую тугу, що тягне пса у рідній буді спать. Де йдеш, Енею? Пугу! Пугу! Пугу! Не чують! Дармо кликать і гукать! Ідіть! Несіть народам всім для виду жебрацьку торбу і лице без встиду!»² – і його слова виразно відбиваються в дзеркалі українських еміграційних процесів межі століть. Звучить тут і відгомін недавніх зізнань письменника в статті «Дещо про себе самого», засвідчуючи сталість його переконань: «Мій руський патріотизм – то не сентимент, не національна гордість, то тяжке ярмо, покладене долею на мої плечі. Я можу здригатися, можу тихо проклинати долю, що поклала мені на плечі це ярмо, але скинути його не можу, іншої батьківщини шукати не можу, бо став би підлим перед власним сумлінням»³.

У закликах останніх сторінок мови Козака І. Франко знов повертається до бінарної опозиції, але розгортає її в риторичних топосах наслідуваних питань і відповідей. Їх три: «Бачу, бачу, тії іскри!.. Мовиш: мало їх? Невже ж? Що? На тридцять мільйонів десять тисяч не знайдеш? Мовиш: де нам взять Богдана? Тільки ти придатний будь. <...> А Богдан прийде як сума ваших змагань, ваших сил. <...> Мовиш, нині інші війни. Ну, то іншу зброю куй, ум оstri, насталюй волю, лиш воюй, а не тоскуй!»⁴ – і вони стосуються трьох головних питань організації боротьби за визначену ідею: виконавців, провідника та засобів.

Риторика наслідування питань співрозмовника накладається на незвичний для І. Франка сценографічний прийом

¹ Там само.

² Там само. – С. 173.

³ Франко І. Дещо про себе самого. – Т. 31. – С. 31.

⁴ Франко І. Великі роковини. – Т. 52. – С. 177.

звернення персонажа до глядачів. Щойно побудувавши театральну ілюзію в епізоді з виконанням народної пісні («За сценою чути хорову пісню – зразу *pianissimo*, потім чимраз сильніше, та все-таки притишено, мов з віддалення»¹) і роззиранням Козака по сцені, автор руйнує її, роблячи глядача на лише присутнім, а й причетним до зображеного: «*<Козак> (Поступає ще далі наперед і озирає публіку.)* Ах, а тут! Предивне диво! Тайна поміж тайн страшних! Се ж Енеєві потомки!»²

Такий прийом дозволяє перетворити рефренні прикінцеві заклики «Кожен думай!» з абстрактно-ювілейних на чітко адресовані, а отже, дієві. Урешті кожен глядач мав відчутти безпосереднє звернення Козака саме до нього:

Чи побіди довго ждати?
Ждати довго! То й не жди ж!
Нині вчися побіждати,
Завтра певно побідиш!»³

У часі й просторі Франкової п'єси знов зазвучали віра в майбуття, заклик до життя задля нього. Зазвучали не порожньою публіцисткою, не «скрученням голів» задля роботи, а ще одним «Я» поета, тим, що визначало його Українцем.

«Щастя лежить у відносинах чоловіка
до інших людей»⁴

«*На склоні віку*» припадає на межовий період долі І. Франка: політичні перипетії, хвороба, чоловіча криза та, неначе останній цвях, межа століть вимагали перегляду пріоритетів і переконань. Діалог надруковано в ч. 12 «Літературно-Наукового Вістника» за 1900 р., отже твір аж ніяк не «для шухляди», має чіткий аналітичний, продуманий характер, тож і вимагав точно вираженого, прорахованого оприлюднення. Це

¹ Там само. – С. 175.

² Там само. – С. 176.

³ Там само. – С. 180.

⁴ Франко І. Передмова [до видання «Вибір декламацій...»]. – Т. 33. – С. 429.

дало підставу пізнішим редакторам розглядати «Розмову вночі перед Новим роком 1901» (такий авторський субтитр) винятково як твір публіцистичний і включати його до збірань філософських або публіцистичних праць. Навіть у збірнику-антології маловідомих комедій, драм, діалогів, водевілів другої половини XIX – початку XX ст. «Бувальщина» п'єса названа «філософським діалогом» і покликана відображати історичне тло вміщених творів. Зокрема упорядник О. Ставицький покликається на репліку персонажа з цього твору, пояснюючи соціальну суть конфлікту комедії «Торгівля жемчугами» Г. Цеглинського¹. Проте одноактівка містить достатньо маркерів художності, щоб бути розглянутою серед інших Франкових п'єс.

Авторський задум рівноправної розмови (адже ідея рівноправності врешті об'єднує всіх співбесідників) підтверджується доволі прозорою антропонімікою твору. Іларіон – від гр. «веселощі, радість» – переважно характеризується як людина чутлива, комунікабельна, чесна, але й інтровертивна. Зенон (походить від родового відмінка імені Зевса) – це переважно інтроверт із завищеними вимогами до себе й світу, терплячий, але потому безжальний. Євфрозина – також походить від гр. «радісна, весела» – це ім'я однієї з харит, дочок Зевса, що означає Добродумна². У такий спосіб І. Франко пов'язує імена співрозмовників у смисловий трикутник, підкреслюючи їх рівність, тому не зовсім коректним слід уважати потрактування конфлікту твору виключно дихотомічним (як це в О. Забужко³ або А. Пашука⁴), що нівелює одну з провідних ідей твору: «Треба вчити жінок і мужчин *спільного життя*, спільної праці, товаришування і співділення й поза сферою полових відносин»⁵.

Оскільки предметом розмови є історія, часова локалізація безпосередніх подій і екскурсів максимально точна. Безліч

¹ Бувальщина : Драми. Комедії. Діалог. Водевілі / упор., авт. передмови, приміт. О. Ставицький. – С. 16.

² Див.: Власні імена людей / Л. Скрипник, Н. Дзятківська. – 335 с.; Словник античної міфології / уклад. І. Козовик, О. Пономарів. – 240 с.

³ Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. – С. 71–72.

⁴ Пашук А. Діалог як метод пошуку істини у філософському творі І. Франка «На склоні віку». – С. 5–24.

⁵ Франко І. На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901. – Т. 45. – С. 298.

прізвищ, назв творів, суспільних подій і явищ створюють строкату картину минушого для персонажів століття, упорядкування якої має, за словами Іларіона, «хіба суб'єктивну вартість»¹. Але така думка – не більше, ніж гра І. Франка з читачем. Справді, оптиміст Іларіон, песиміст Зенон і «стара панна» Євфрозина дають з першого погляду суб'єктивні оцінки подіям XIX ст. («Зенон. <...> Факти ті самі, тільки що пані дивляться на них зі становища жінки, а я зі становища чоловіка»²). Але згадана концепція І. Канта, що «вчить нас не мішати суб'єктивного з об'єктивним і не твердити: се так мусить бути, бо того домагається мій розум, – але дошукуватися об'єктивної правди незалежно від випадкового складу наших думок і спостережень»³, дозволяє припускати: у кожному з наявних потрактувань є частка об'єктивності, зумовлена увагою до виявлених у низці фактів закономірностей.

На противагу чітко визначеній часовій просторова реалізація «Розмови...» доволі неясна, та це загалом характерне для філософського діалогу. Лише з дрібної деталі: «Іларіон. Якраз післав тобі писульочку пневматикою»⁴, – можна висновувати, що точитиметься вона в міському будинку, де мешкають, як це видно з подальшого розкриття характерів персонажів, інтелігентні брат і сестра.

Міське життя, очевидно, наклало відбиток на їхній спосіб сприймання ролі міста й села у світовій історії XIX ст. Так, селянське питання згадується співрозмовниками двічі: дотично до процесу розкріпачення: «Іларіон. <...> Емансипація селян на континенті, розпочата при кінці XVIII в. у Франції, робиться в XIX в. капітальним питанням перестрою європейської суспільності; dokonується ступінь за ступенем: 1800, 1848, 1861»⁵, – у протиставленні з рухом декапіталізації робітництва та в контексті оцінки феміністичного руху XIX ст., висловленої Євфрозиною. У першому разі селянство, як, власне, і робіт-

¹ Там само. – С. 287.

² Там само. – С. 297.

³ Там само. – С. 292.

⁴ Там само. – С. 286.

⁵ Там само. – С. 288.

ництво, а в ширшому контексті – і цілі нації, подане пасивною масою, керованою видатними одиницями. Цей мотив остаточно буде розвинутий І. Франком у «Мойсеї», а тут же подається в струмені не менш романтичних декларацій «емансипації людської одиниці», коли «всюди проложено широкий, вільний шлях свободній думці, безмірно інтенсивній праці одиниці, всюди дозволено їй виявляти весь засіб її сили, бистроумності, оригінальності і глибини»¹.

А от у контексті феміністичної дискусії рустикальна локація чітко протиставляється урбаністичній і вводиться в концептуальну борню традиційного й нового. Говорячи про емансипацію жінки, Євфрозина воліє вести мову «про ту верству, що найхарактерніша для XIX в., про середню, капіталістичну, промислову, бюрократичну»², – ту, що є втіленням нової елітарності, рушієм суспільного поступу, принаймні в XIX ст., принаймні в Європі. За сільським же способом життя автор в іпостасі персонажа-жінки закріплює архаїчно-патріархальний світогляд: «Чи селянка, робітниця думає про емансипацію? Ні. Вона співниця і товаришка в праці мужа, і коли сей бореться за поліпшення свого побуту, вона бореться разом з ним, бо знає, що се поліпшення буде поліпшенням і для неї»³.

Розвиток міста формує нові суспільні зв'язки й ролі, міський простір – це передусім простір одиниць, потоплених у пошуках власної ідентичності серед сіроти тисяч собі подібних. І тут формується зовсім інше подання подружнього життя – жінка, відсторонена від справ чоловіка, нездатна йому допомагати: «Він швидко мусить побачити в жінці п'явку, що висисає його соки, що звисла на його заробок – і швидше чи пізніше він перестане поважати її, а найменше неповодження в його кар'єрі, найменше нещастя переменяє його рай на пекло. Для того більшість інтелігентних мужчин боїться сеї трагедії і жениться без любові. Вони мали вишафувати весь запас своєї любові ще перед шлюбом. Великі міста і ті багаті “резервові армії” жінок, вибитих із натуральної колії, дають їм до сього

¹ Там само. – С. 292.

² Там само. – С. 296.

³ Там само.

багато нагоди, роблять легальне подружжя люксомом, чимось трохи що не смішним»¹. Так, це погляд розчарованої в особистому житті жінки, погляд, змодельований митцем, власне життя якого давало цілком вагомій підставі для таких висновків. Але ця, здавалось би, вузькотематична тирада має вихід, як і тези персонажів-чоловіків, на загальноісторичні світоглядні кола.

З погляду І. Франка, висловленого в драматургічному етюді «На склоні віку», село у ХІХ столітті перестало виконувати хоч трохи активну роль у європейській історії. Рустикальний простір – це втілення архаїчно-патріархальних подружніх і в цілому міжлюдських стосунків, і такою недосяжно ідеальною ідилією він лишиться в майбутньому, бо не має очевидних еволюційних перспектив. Простір міста – передусім великого, центрального, «бюрократичного» – це локація прогресу, еволюції, рушія, елітарності.

Саме за містом персонажі закріплюють провідну роль у розв'язанні головної часової опозиції п'єси, що об'єднує минуле і майбутнє століття. Після семантичного згортання часу й простору до одного гасла й навіть слова автор робить і зворотну операцію, але вже в екскурсах, спрямованих у майбутнє. Для Іларіона ХХ ст. має привести до перетворення рівноправ'я на справжню рівність, для Зенона – до повного нівелювання цінностей, заперечених у ХІХ ст., у суб'єктивному ж вимірі Євфрозини новий вік не дасть нічого, бо для неї семантична точка його попередника – «ілюзія молодості любові»² – не має продовження.

Система опозицій «оптиміст – песиміст», «родина – гість», «чоловіки – жінка», «брат – сестра», «суб'єктивне – об'єктивне» грають, згідно з декларованою в п'єсі тезою емансипації, рівні ролі в становленні змісту. Унаслідок цього формується повноцінний трикутник персонажів і стверджується справжній плюралізм думок, щоправда ціною гостроти конфлікту. Слід віддати належне авторові, що серед бур особистого життя зміг віднайти життєву опору саме в раціональному, інтелігентному примиренні, але не в його релігійних чи мізантропічних перверсіях.

¹ Там само. – С. 297.

² Там само. – С. 299.

«Новела – це можна сказати найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові»¹

Характеризуючи особливості побудови видань своєї прози, І. Франко вказав, що сцена або нарис «*Чи вдурила?*» зі збірки «*Маніпулянтка*» й інші оповідання» був «написаний спеціально для цього томика»². Родова ознака твору підтверджує постійну пристрасть автора до драми й логічно завершує збірку, тематично присвячену долі молодої жінки. Зображені тут жіночі постаті належать до різних станів і формувалися в різні періоди життя письменника, але збірка вражає передусім цілісністю авторської позиції. Укладаючи її, І. Франко розповідав про долі жінок у все більш і більш завершених історіях. Деталізований епізод із життя Целі («*Маніпулянтка*», 1888 р.), сценка із щодення Анни і Горпини під тиском старої Лесиخي («*Лесишина челядь*», 1876 р.) і Ромуальдіна «нецікава і звичайна історія, яких тисячі можете побачити»³ («*Між добрими людьми*», 1890), усе ж не були трагічними й полишали читачеві право на поблиск надії, тому прагнення відомої ще з античності художньої завершеності поставленої гострої проблеми вимагало трагедії. Таким завершенням стала сцена «*Чи вдурила?*» – короткий останній фрагмент життя повії Каміли.

Її ім'я – оскільки збірка присвячена жінкам, автор озмістовнює тільки його, вибираючи для панича пересічне римське родове ім'я, – походить від «лат. *camillus* – молода людина із знатної родини, зобов'язана бути присутньою при жертвоприношеннях»⁴, хоч це тлумачення не розкриває усього драматизму юнки чи юнака, позбавлених повноти життя й відданих до храму. У Давньому Римі ініціаторами такого вибору були батьки, і автор вплітає цей мотив у Камілину історію: «Чую себе

¹ Франко І. З останніх десятиліть XIX віку. – Т. 41. – С. 524.

² Франко І. Переднє слово (до збірки «*Батьківщина*» і інші оповідання). – Т. 38. – С. 486.

³ Франко І. Між добрими людьми. – Т. 18. – С. 208.

⁴ Власні імена людей / Л. Скрипник, Н. Дзятківська. – С. 146.

наново тою бідною, опущеною, самотньою сиротою, якою почула себе вперше, коли з нашого дому винесли мою бідну маму і зараз потім магістратські урядники позамикали і запечатали всі покої, а мене прогнали в світ без милосердя»¹. Ця аллюзія до оповідання «Між добрими людьми» («Приходив дідич ще раз, <...> по похороні казав мене з дрібкою моїх манатків спакувати, посадити на фіру і відвезти до Тернополя, до вуйка, брата небіжки мами. Решту, що було в домі, дідич задержав для себе як відшкодування за те, що тато покрав»²) робить драматичну сцену своєрідним варіантом розвитку однієї зав'язки.

Смерть матері приводить Камілу в готельвий pokій, де й розгортається дія одноактівки. Ця локація вже відома читачеві з раннього драматичного образка «Послідній крейцар», схожі навіть увідні авторські описи – «Сцена: pokій в готелі, мебльований з претензією на парадність»³ та «Бідно, але з деякою претензією на ліпший смак умебльований готельвий pokій»⁴. Але ця арена значно вужча за попередні – одне ліжко, одне вікно, умивальник, столик, – її обмеженість чітко вказує на специфіку використання приміщення. Замкнене, маргіналізоване життя повії тисне на Камілу, і тому в п'єсі постійно зринає протиставлення цього pokoю вулиці, площі, косяолу. Воно важливе не лише для дівчини: Юліан гостро відчуває відмінність свого потаємного відвідування коханки від «порядного» життя в домі, де на нього чекають мати й сестри. Та для Юліана й сама Каміла є частиною цієї «непорядної» локації, тому пропозиція провести дівчину, щоб та змогла помолитися за матір, викликає обурення: «Юліан. До косяолу? Найлюднішою площею? В неділю? Ну, се ти пусте видумала!»⁵ Врепті Каміла усвідомлює, що весь цей «світ без милосердя» не має для неї місця, і дзвони кличуть її «не до церкви, а до мами»⁶.

Подзвін до ранкового недільного богослужіння – частина поступового введення читача в сценічний хронометраж п'єси.

¹ Франко І. Чи вдуріла? – Т. 24. – С. 383.

² Франко І. Між добрими людьми. – Т. 18. – С. 209.

³ Франко І. Послідній крейцар. – Т. 23. – С. 49.

⁴ Франко І. Чи вдуріла? – Т. 24. – С. 378.

⁵ Там само. – С. 384.

⁶ Там само. – С. 386.

З перших реплік стає зрозумілим, що Юліан прокинувся раніше й хотів піти від сплячої коханки. Її дитинна поза («лежить на ліжку, накрита ковдрою, скулившись, немов змерзла»¹) та червнева пора дисгармонують – дівчині самотньо не лише зараз, о цій ранній порі («нема шостої»), а вже давно. Вона не перегортала календар кілька днів, але не з п'яної апатії, – для Каміли він, реєстратор глибини падіння, утратив сенс, бо не здатен у майбутньому принести чогось нового. Тому побачивши зроблену заздалегідь червону позначку на недільному листку, дівчина вражена: «Се роковини смерті моєї матері. Сьогодні рік, якраз рік! (*Кидається йому на груди і ридає.*) Юлечку! Серце моє! Я не переживу сьогоднішнього дня!»²

Календарний листок робить цей день зламним, повертає Камілу з мороку розпусти: «Сьогодні роковини смерті моєї матері. Сьогодні рік, як я ще була чиста, нетикана – як кажуть: чесна. Брежня! Хіба я сьогодні нечесна? Ні, сьогодні я нещаслива, втоптана в болото, погорджена, спроституїрована, але в душі, в сумлінні я чесна – слухай, Юльку, я чесна так само або й ще більше, як була торік, при смертній постелі моєї мами»³. Зображення зламу часу, моменту переосмислення, вирішальної миті життя можна пояснити як специфікою драматичного твору, ключовою ознакою його змісту, так і романтичним настроєм автора – не дарма лише в епоху романтизму постало усвідомлення дійсного драматизму, а Шекспіра іноді називають найвиразнішим із романтиків драми.

Образ матері Каміли відбиває постать замученої за віру святої Агати – доброї, світлої, покровительки жінок-страдниць. Саме на листку з її іменинами червона позначка – нагадування про сумні роковини. На жаль, ця Франкова часова загадка лишиться без відповіді: «святої Агати»⁴ припадає на 5 лютого, а персонажі говорили про червневий ранок. Можна лише припустити, що поглинутий таким бажаним викладан-

¹ Там само. – С. 378.

² Там само. – С. 381.

³ Там само. – С. 382.

⁴ Там само. – С. 381.

ням І. Франко припустився елементарної помилки й не узгодив писані в різні дні епізоди п'єси. У першодруці зазначено дату «4–5 липня 1904 року», і саме на 5 липня припала одна з лекцій, прочитана І. Франком у межах «Українсько-руських курсів вакаційних», організованих Товариством прихильників української літератури, науки і штуки за сприяння Наукового товариства імені Шевченка. Про ретельність підготовки письменника до омріяних годин за викладацькою кафедрою свідчить підготовлений ним «Огляд української літератури від найдавніших часів до кінця XIX ст.», повний імен, дат, фактів¹. Якщо припустити відсутність підтексту в згадці Каміли про святу Агату, лишається тільки уявити, з яким захопленням І. Франко поринув у свій перший повноцінний викладацький курс, хоч, на жаль, і єдиний.

В. Працьовитий, один з небагатьох дослідників, що приділили увагу цій п'єсі, зазначив: «Малі драматичні форми з обмеженою кількістю дійових осіб потребують не тільки гострого зовнішнього конфлікту, а й глибинного проникнення у внутрішній світ героїв, розкриття механізму їхньої дії в напруженій конфліктній ситуації»². І справді експозиція п'єси припрошує до яскравого зовнішнього протистояння жінки і чоловіка, брюнетки і блондина, повії і доктора прав, яке виразно бачить і розвиває Юліан: «Ти в дуже веселім настрої, а я ні»³. Для нього все гранично ясне: тут – Каміла, задоволення потреб, куплене милування, там – дім, рідня, порядне товариство. Будь-які зміни не просто небажані – вони неможливі, бо руйнують зручну стабільність його світику:

«Каміла. <...> Поцілуй мене! (Обіймає його.) Так, як учора. Я ж твоя жіночка, правда?

Юліан. Вчора була.

Каміла. А сьогодні вже ні?

Юліан. Що добре, того не треба забагато. За тиждень знов будеш. <...>

¹ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. – Кн. 8. – С. 238–245.

² Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. – С. 145.

³ Франко І. Чи вдуріла? – Т. 24. – С. 379.

Знаєш добре, хто ти. Знаєш, що я твій гість. Прийду, зроблю, що треба, заплачу, що належиться, і піду. Коли приходжу, люблю тебе, як голодний теплу страву або чарку горілки. А коли голодний насититься і нап'ється, то яке йому діло до тих котлетів чи клюсок? Заплатив і йде собі геть»¹.

Визначеність локалізації об'єктів цього світику – за-
порука його сталого існування: «Ти добра на тім місці, яке
займаєш, а на іншому то ще хто знає, як би було»², – і Юліа-
нові, споживачеві життя, те, як, чим і ким той світ складен-
ний, все одно.

Зовсім іншою ситуація видається для Каміли. Вона та-
кож відчуває межу («Ти маючий, не потребуєш ніякої ласки,
можеш жити, де захочеш...»³), але пам'ять про перебування по
той бік дозволяє їй сподіватися на зміни в житті. Прагнення
повернутися в колишню чистоту душі заповнює сутність Камі-
ли, але живе вона не минулим. Коливання в оцінці теперіш-
нього свого стану свідчить про намагання дівчини усвідомити
глибину падіння, знайти хоч частку права на порятунок.
Переконати її могла б принаймні «хвилина ілюзії», що вона
«ще чиста, непогорджена, рівноправна між людьми»⁴.

Проблема рівноправності, болісна для самого І. Франка,
переростає тут у головну просторову ідею твору, що закономір-
но реалізується в зовнішньому протистоянні. Але часову ідею –
права людини на зміни – автор розкриває через внутрішній
конфлікт героїні.

Обраний Камілою простір змін трагічний, але це її ви-
бір, свідчення її звільнення від законів «світику», емансипації –
провідної тези останнього періоду п'єсопису І. Франка.

¹ Там само. – С. 379–380.

² Там само. – С. 383.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 385.



Розмаїття жанрів Франкових п'єс – ще одне свідчення багатогранності його таланту й уміння проявляти себе в різних формах. Еволюціонуючи, письменник переходив до тем, образів і проблем, що вважав за актуальні й продуктивні, у глибинних шарах змісту лишаючись все ж таки вірним самому собі.

Просторова організація сцени в більшості п'єс має за основу певний об'єкт у центрі. Намет, ватра, фотель, дерево, стіл або стовп зі шкільним дзвоником – це своєрідна смислова опора авторської фантазії, від якої розбудовуються рухи персонажів, їхня взаємодія, смислові опозиції. Але цей об'єкт завжди насичений семантикою, що реалізується тільки у визначений автором момент сюжету.

Для персонажів І. Франко майже завжди готує своєрідну арену. Це водночас і данина театральній традиції (досить згадати його думки щодо ідеальної організації сцени в українському театрі), і власний спосіб художнього мислення. В інших жанрах детальні описи інтер'єрів, високий ступінь діалогізації тексту, звернення до драматургічної форми в прозі й поезії мають ту ж саму природу – письменник прагне підготувати поле взаємодії персонажів, зіткнути їх і дати їм волю самовираження, а читачеві – інтерпретування.

Темпоральна організація Франкових п'єс суттєво залежить від жанру й сюжету. І в одноактівках, і в багатоактних важлива роль належить екскурсам, що свідчить про складність постатей і конфліктів, у які вони входять. Серед багатоактних дві редакції «Рябини», «Украдене щастя» та «Учителя» об'єднує невеликий часовий інтервал між першими діями та його збільшення між наступними. Разом з тим «Сон князя Святослава» засвідчує зовсім інший спосіб мислення автора й має, властиво, нерозривний часовий вектор.

Більш вірогідною в цьому сенсі буде опора на виявлені чотири періоди роботи І. Франка із п'єсами, з яких третій виразно поділяється на два підперіоди. Помітно, що в другому періоді проявляється символізація й навіть певна сакралізація просторових об'єктів, відгомони чого можна спостерегти й у пізніших творах. Але в третьому періоді письменник переходить у символізації від об'єктів до цілих локацій, через що його охудожнення простору стає більш повноцінним. Модерністичні риси, що з'являються в п'єсах після 1894 р., приводять до появи хронологічних умовностей, а відтак і до семантизації складових часу.

У виразних періодах Франкового п'єсопису помітні кількарічні лакуни, через що висновки про еволюцію його хронотопного мислення як драматика можуть видаватися не досить об'єктивними. Логічним і передбаченим теоретичними установами доповненням цьому має стати аналіз хронотопіки його драматичної прози й поезії.

Історичною тематикою І. Франко розпочинав своє вхождение в «життя з пера», нею ж – віршові цикли зі давньоримської та давньоруської історії – і завершив, тож не перебільшенням буде сказати, що він жив часом.

ПРОСТОРИ ДРАМАТИЧНОЇ ПРОЗИ І. ФРАНКА

Неважко помітити, наскільки Франкова проза сповнена діалогів, як неважко встановити й причину цього. Прагнучи досягти максимальної достовірності зображеного, письменник намагався не тиснути на читача своїм епічним всезнанням і дозволяв натомість персонажам виражати свої думки й прагнення самотійно. Саме тому в його прозовій спадщині епічність і ліричність постійно супроводжуються драматизмом.

Глибина виокремлення власне драми з-поміж родової поліфонії конкретного твору, зрозуміло, повинна наразі співвідноситися з межами хронотопного аналізу, з його вимогами до емпіричного матеріалу. Далеко не кожен драматичний діалог, очищений від інтенції епіка чи лірика, здатен зберегти в собі не лише діалектико-сюжетні аспекти хронотопіки, а й навіть локалізаційні чи й лінгвістичні. З іншого боку, при відборі творів слід ураховувати системність проявів драматичного первня, що дозволить констатувати його самодостатність і конкурентоздатність епічному й ліричному.

Важливим формальним фактором у цьому сенсі є збереження цілісності кожного з компонентів класицистичної триєдності (місця, часу, дії) принаймні в поодиноких епізодах твору, що звичайно досягається використанням тривалого поширеного, і бажано – неперервного діалогу. Вагомий змістовий показник домінування драми – тенденція до нівелювання

особистих авторських оцінок, згадана вже його «відчуженість». Із жанрового ж, змістоформального погляду слід констатувати: драматична домінанта вірогідніше може бути встановлена в новелах і оповіданнях, ніж у повістях і романах, адже більший обсяг останніх неодмінно пов'язаний з більшою кількістю зображених подій, що потребують епічного моделювання умов свого розгортання.

Франкові оповідання «Ріпник» (обидві редакції), «Лешишина челядь», «Малий Мирон», «Із записок недужого», «Сам собі винен», «Грицева шкільна наука», «Поединок», «Вільгельм Телль», «Як русин товкся по тім світі», «Наша публіка», «Поки рушить поїзд» тощо засвідчують тяглість і системність проявів письменницького драматичного художнього мислення. Їхня діалогічність та емоційність, виразність і самодостатність постатей персонажів наштотхують на першу ж думку про драматичну домінанту в них, але більш-менш глибокий аналіз переконує, що на рівні еволютики й діалектики ці оповідання епічні або й ліричні («Наша публіка»).

Схожа тенденція помітна й при зверненні І. Франка до жанру дитячої казки. Досліджуючи цей феномен, Г. Сабат зазначала: «Сюжетна основа народних казок, перероблених І. Франком, ґрунтується на діях і вчинках персонажів. <...> Казка хоч і оповідний жанр, але дійові аспекти відіграють у ній визначальну роль. Субстанція колізії закладена у войовничому протистоянні соціально мотивованих носіїв добра і зла. Тому основним сюжетно-структурним генератором розвитку дії є *діалог*»¹. Відповідно, у деяких з казок збірки «Коли ще звірі говорили» драматичний первень доволі потужний поряд з епічним («Старе добро забувається», «Лисичка і журавель», «Вовк війтом») та ліричним («Байка про байку»), хоч, передусім через жанрові обмеження, не стає домінантою.

У час, що припадає на останній період звернення І. Франка до жанру п'єси, драматургізована діалогізація проявляється також у його прозі. Доволі незвичним у цьому сенсі явищем є оповідання «*Odi profanum vulgus*». «Другий із восьми

¹ Сабат Г. Казки Івана Франка: особливості поетики. «Коли ще звірі говорили». – С. 97.

розділів оповідання має вигляд вставного драматичного етюда, хронотопом якого є редакція одного часопису. Працівники редакції виголошують репліки, рясно насичені інтертекстуалізмами, – фрагментами текстів різними мовами»¹, – зазначає Ю. Денисюк, наголошуючи на щонайменше трьох ракурсах вивчення хронотопіки цієї частини твору: внутрісюжетному, алюзійному (І. Франко якраз покинув роботу в газеті) та інтертекстуальному. Однак перший, базовий з них неможливо вивчити без звернення до інших частин, що мають виразну епічну нарацію. Драматургічне поіменування реплік діалогу має й оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Актор у такий спосіб виокремлює слова Білого ангела й Чорного демона, що ведуть боротьбу, зокрема й за долю головного персонажа, існуючи в його ж таки уяві. Загалом розмова духів – лише частина сюжетно розлогого оповідання з виразними ознаками епосу, тому воно теж випадає з об'єкта дослідження.

Відповідно до встановлених обмежень у розділі проаналізовані будуть лише три прозові твори І. Франка, у змісті яких драма переважає над іншими родовими ознаками.

«ТІЛЬКИ СМІЛОСТІ ТРЕБА – РАЗ СТАТИ НА НОВУ ДОРОГУ, НЕ ОЗИРАЮЧИСЬ НАЗАД!»²

Оповідання «*На вершку*» (1880) – це, очевидно, фінальна спроба І. Франка обробити сюжет, що перед цим утілювався у формі поем (незавершених) і одноактівки. Звідси й походить драматизм твору, відчутний в авторській відчуженості, часовій і просторовій сконцентрованості дії. Давши йому назву, що відсилає читача до написаної місяцем раніше повісті «*На дні*», автор уточнив зміст субтитулом – «Кілька хвиль з життя людей, “нічого не заробивших”», чим обіграв роздуми Ежена про

¹ Денисюк Ю. Інтертекстуалізм в оповіданні І. Франка «*Odi profanum vulgus*». – С. 38.

² Франко І. *На вершку*. – Т. 15. – С. 190.

сказані арф'яркою слова: «Чи справді він, його товариші і вся то та “сметанка суспільності”, нічого не заробивша в житті, має право жити?»¹

Досліджуючи способи авторського мовлення, М. Легкий зазначає: «Виклад в оповіданні дуже близький до прозорої нарації з “тихою” позицією суб'єкта викладу. Жодного разу не видає наратор і свого емоційного ставлення до персонажів. Усе це дає підстави ствердити, що оповідання “На вершку” стало чи не першим хронологічно твором І. Франка з об'єктивною, флоберівською манерою викладу»². Домінування ознак драми позначилося навіть на граматичних особливостях фраз, що уводять читача в сюжет, – супроти епічної традиції автор переходить до форм теперішнього часу дієслів: «Але на середині обширної світлиці, – аж там зосередилось усе життя, увесь рух, увесь блиск. Довкола широкого накритого стола сиділо товариство людей, молодих, веселих, голосних, повбираних: три мужчини а дві жінки. Видно, вже було по вечері, бо стіл був заставлений тільки різного роду винами, лікерами та купами закусок – усякого солодкого печива. Товариство й не займається вже “горловою справою”, – бесіди. Жарти, дотепи, тости та пісні пересипаються одні з другими, чередуються та мішаються чимраз живіше, оскільки вино чимраз сильніше починає грати та палати в молодих головах»³.

Загалом цей фрагмент є немов ремаркою, що розпочинає акт п'єси, проте в подальшому знов домінують дієслова минулого часу. Більше того, у початках шостої та сьомої частин, що сюжетно співвідносяться з монологіями Євгенія в одноактівці «Послідній крейцар», І. Франко вдається до суто епічних форм непрямой мови, передачі думок персонажа, моделювання перебігу його почуттів. Разом з тим, прориваються й елементи монологічного мовлення, прихованим слухачем яких мусить бути Таня, аби використати почуте в подальшому діалозі. Саме ця відверта розмова Єжена з Танею, що займає всю восьму, останню, частину, і повертає оповідання драматизм.

¹ Там само.

² Легкий М. *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка*. – С. 97.

³ Франко І. *На вершку*. – Т. 15. – С. 164.

Локалізація подій в оповіданні більш чітка порівняно з одноактівкою. Події розгортаються в доволі багатому покої краківського готелю, а поліційне газетне повідомлення має значно більше деталей із життя Ежена в домі вуйка. Чіткіше прописані часові обставини («одного зимового вечора»¹), хоча загалом події все одно не мають того високого ступеня автобіографічності й достовірності, який в інших творах І. Франка дозволяє зв'язати їхні події з календарем і картою. Відмова від геоісторичних деталей разом з установкою на зображення «кількох хвиль з життя» дозволили автору наблизити оповідання до жанру притчі. Натомість підвищення деталізації оповіді кольпортера про власне життя ускладнює наративну структуру твору та вкладає в нього внутрішню притчу.

Новим, порівняно з одноактівкою, ускладненням сюжету є мотив колишнього зв'язку між Танею і Жаном, переданий майстерним діалогом між ними. Це не класичний екскурс, що має особливий, відокремлений часовий інтервал, співвідносний із загальною темпоральною віссю твору. Автор наголошує на перебігу почуттів, передусім Таниних, що супроводжували цей зв'язок і лишилися пам'яттю про нього: «Тепер інше, ніж колись було, Жан, – сказала Таня і глянула му в очі простим щирим поглядом. – Хіба ж я тому винна, що все змінюється, що й я сама, мої чуття та симпатії змінилися? <...> Але тепер, – вір мені, Жан, – я боролася з собою, я плакала цілими ночами, називала себе потворою, без зсерця, невдячницею, – але нічо не допомогло! Жан, прости мені! Будь і надалі моїм приятелем, так, як я ніколи не перестану благословити тебе як свого вибавителя»². Це чи не єдина у творі повноцінна думка про майбутнє, за винятком, звісно, урочистості тостів і ганебності порятунку власної долі Сімона, Жана і Мані.

Ежен – центральний персонаж твору, бо саме він відчуває поцінне перебування «на вершку» свободи. Однак тут, «на вершку» Еженіві йдеться не про майбутнє, і навіть не про теперішнє – його захоплює копирсання в минулому, через що приходить відчуття звільнення від його тиску. Та минуле не може відпустити,

¹ Там само.

² Там само. – С. 176–177.

бо примара теперішньої свободи куплена коштом, постаченим тим самим минулим, як у метафоричному, так і переносному сенсі.

Важливою в оповіданні виявляється проблема шляхетності, очевидно, спричинена враженнями автора від перебування в маєтку Геників у Березові. Сюжетно проблема загострюється після епізоду з кольпортером, але підготовлюється ще першим описом інтер'єру готелевого покою. У безлічі деталей багатого вмеблювання та природності поведінки персонажів у ньому спостерігається вишуканість, зовсім не притаманна дійовим особам одноактівки. Виняток в оповіданні становить хіба що Таня, яка весь час знаходить прихисток у далеких кутках кімнати, очевидно, ховаючись не просто від товариства, а й від самої ситуації, а може, і від самої себе.

Між тим особистість Тані липається цілісною, навіть попри колишні стосунки. Вона прагне віддячити Жанові й водночас допомогти Еженові, але це – складові одного вектору її душі. Натомість Ежен в оповіданні, порівняно з іншими персонажами та своїм «прототипом» з одноактівки, – розчакхнутий навпіл. Він єдиний у творі має два імені (в одноактівці такими були його друзі), що використані автором, але він не може в новому, власноруч побудованому образі, забути старе. Прагнучи змін, Ежен мріяв тільки про їхнє настання, не задумуючись про вищу мету, а досягши бажаного, опинився ні з чим.

Ідея безцільності життя, позбавленого думки про майбутнє, звучала й у п'єсі, але тут вона набуває завершеності, адже береться до уваги людина, що підкреслює свою шляхетність, а отже, претендує на елітарність у суспільстві, що її породило. Ежен виявляється типовим продуктом «старопольського самодурства»¹, не здатним на вироблення яких-небудь цінностей, передусім духовного штибу, для власного народу, бо як і його вуйко «жиге в багатстві і гордими ногами топче саму тоту громаду, котрої трудом і потом жиге»². Урешті вертикальні суспільні відносини для зображених в оповіданні молодих людей виявляються значно важливішими, ніж горизонтальний вектор часу їхнього власного життя.

¹ Там само. – С. 187.

² Там само. – С. 190.

«ХТО ЗНАЄ, ЩО КОМУ БОГ СУДИВ»¹

Характеризуючи оповідання «Слимак» (1881), З. Гузар указав на його «стиснений сюжетний час, стиснені ситуації»², а також на нехарактерну для І. Франка зміну способу оповіді в третій частині. Перехід до нарації від першої особи (на думку М. Легкого, це зумовлене «насамперед потребою витворити в читача ілюзію достовірності подій»³) додає до ознак епосу й драми ще ліричну складову, однак у цілому драма лишається родовою домінантою оповідання. За сюжетом оповідання долу-чається до бориславського циклу Франкової творчості, зокрема до мікроциклу, де обробляється тема приїзду австрійського цісаря до Галичини, і відповідно до Борислава влітку 1880 р.

Структурно оповідання складають три драматичні картини, що наближає його до триактової першої редакції п'єси «Рябина». У кожній частині сюжетний безпосередньо зображений час неперервний, і спостерігається тяжіння до єдності простору. У всіх частинах авторський опис, співвідносний з ремарками переважно епічного характеру, будується на кінематографічних прийомах звуження кадру та ведення погляду. У першій загальний вигляд дороги на Борислав змінюється концентрованим зображенням її ділянки: «На дорозі, що веде з Дрогобича до Борислава, здибалися одної літньої днини два молоді люди. <...> До Борислава було ще з півмилі. <...> Посідали коло джерела»⁴, – і переходить у стеження до її кінця: «Ось уже й Борислав. Хоть досі йшли все сухою землею, хоть дощу не було вже майже від тижня, то прецінь у Бориславі на всіх вуличках було глибоке грузьке болото»⁵. У другий автор

¹ Франко І. Слимак. – Т. 15. – С. 223.

² Гузар З. Оповідання Івана Франка «Слимак». – С. 27.

³ Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – С. 140.

⁴ Франко І. Слимак. – Т. 15. – С. 221–222.

⁵ Там само. – С. 223.

опис екстер'єру шинку змінює інтер'єром і проводить читача кімнатами його власника: «При головній бориславській вулиці йно що отворився новий шинок. Шинок стояв на розі двох вулиць, у дуже добрім місці, хоть майже локоть нижче від рівня вулиці, так що до дверей треба було східцями сходити в долину. <...> Над дверима шинку прибита була таблиця, помальована начорно, а на ній огнисто-червоними буквами було виписано: "Bier und Brantwein-Ausschank des Judas Maultrommel". А в шинку поміж п'яними робітниками звивався, мов пискор, скулений, хоть і не дуже-то мізерний, жидок. <...> На другий день рано Юдка довго нараджувався зі своєю Малкою, бігав десь-кудись по сусідах, а далі коло полудня закликав Слимака до своєї спальні, заваленої перинами і майже зовсім темної»¹. У третій частині автор від першої особи описує Борислав, що готувався до приїзду цісаря, веде читача за очима оповідача: «Ми вступили до першого шинку, зараз-таки за триумфальною брамою»², – проводить до внутрішнього двору за шинком і врешті заводить до «буди», що стала прихистком останнього десятиліття життя Слимака і місцем його смерті. У всіх частинах авторський опис тільки локалізує події, узгоджує їх у часі, а основним рушієм сюжету є діалоги персонажів, що підтверджує тезу про драматичну домінанту.

Внутрішня глобальна хронологія та історична локалізація сюжету оповідання визначаються першими реченнями кожної частини («Було се давно, літ тому звиш двадцять», «Минуло десять літ», «Знов минуло десять літ. Приїзд цісаря літом 1880 р. згромадив до Борислава тисячі народу з усеї підгірської околиці»³), що замикають співвідношення позицій оповідача й оповіданих подій. Натомість перебіг часу в межах кожної частини супроводжується констатацією змін: у першій – стану персонажів (потомлені – відпочили), у другій – пір доби («вечір», «геть по півночі», «на другий день рано», «коло полудня»⁴), у третій – погоди («дош, густий та проймаючий»,

¹ Там само. – С. 223, 225.

² Там само. – С. 227.

³ Там само. – С. 221, 223, 226.

⁴ Там само. – С. 223, 225.

«небо випогодилося, пошарпало бурі хмари і скинуло їх із себе в кут, немов нужденні жебрацькі лахмани, щоб натомість показати свою блакитну празничну одержу»¹). Таким чином, І. Франко вдається тільки до загальних рис історичної локалізації, полишаючи деталі для художнього читацького інтерпретування.

Реєстрацією змін у зображених постатях автор відзначає вплив на них сюжету, що розгортається в оповіданні. Насамперед це стосується першої та другої частин, а третя, що відрізняється особливою нарацією, немов підсумовує контрасти попередніх. Слимак, спершу «високий, крепкий і вродливий, нісся просто й легко, всміхався часто і часто затавав веселих пісень», а за десять років це «сумний, похнюплений, нужденний чоловік. <...> Його лице, бліде й зісране, свідчить про перебуту слабкість. В руках у нього дві кулі, що ними підпирається, безпомічно волочучи хорі, вихудлі ноги»². У третій частині автор описує його труп – «синій, як боз, сухий, як скіпа, з виразом страшного болю і якогось жалю на поморщенім лиці»³. За законами драматичного контрасту й водночас балансу І. Франко розвиває зовнішність Юдки в протилежному напрямі. На дорозі до Борислава це «обшарпаний жидок, майже зі старечим без виразу лицем, маломовний і немов сумовитий», у власному шинку він досі «скулений, хоть і не дуже-то мізерний», та ще за десять років «по шинку походжував підстаркуватий уже жид, з гарним животиком, у атласовій бекеші, переперезаний святочним шовковим поясом, з видраним «штрамеле» на голові. На його гладкім, блискучім, хоч жовтім лиці виднівся супокій і вдоволення»⁴. Не зовсім виразний контраст у постаті Юдки між першою та другою частинами автор компенсує специфікою його мовлення, спершу неодноразово вказуючи, що той говорить «боязко», а за десять років – упевнено, з домішкою єврейських висловів.

¹ Там само. – С. 226, 229.

² Там само. – С. 221, 223–224.

³ Там само. – С. 228–229.

⁴ Там само. – С. 227.

Явна опозиція двох персонажів подана автором автологічно, але художні деталі вказують на іншу, більш важливу, через яку, власне, І. Франко і мусив звернутися до дражливої в галицькому середовищі національної теми. У прикінцевому описі Юдки недарма згаданий «штрамеле» – штраймл, святковий хутрянний головний убір хасидів, покликаний засвідчити релігійну приналежність власника, його фінансовий стан і статус в общині. Ідучи до Борислава й не маючи «ані кусника хліба, ані одного крейцара»¹, Юдка розраховував, мабуть, на підтримку одноплемінців, натомість Слимак – лише на власні руки. Бориславські робітники, крізь натовп яких він протискається в другій частині, і вітальні крики натовпу в третій – утілення роз'єднаності української громади, проти чого І. Франко боровся протягом усього життя. Саме небажання людей бачити проблеми сусіда й привело до того, що Слимак полишився сам, «в тій гідкій шкаралущі, куди заперла його людська захланність і відки увільнила його тільки остатня приятелька – смерть»².

Дівчинка з третьої частини і згадана нею матір, що зрідка турбувалися про Слимака, додатково відтіняють головну опозицію згромадженості й роз'єднаності націй. І цей світлий дитячий образ – промінь надії на можливе в майбутньому позитивне зрушення ситуації.

«КАРТИНИ З ГАЛИЦЬКОГО ЖИТТЯ»³

Постання оповідання *«Історія одної конфіскації»* (1899), на думку М. Легкого, спровокували «колізії самого Франка, пов'язані з “Поетом зради” та звільненням із “Кур'єра львівського”»⁴. Це справді так, бо без знання специфіки функціону-

¹ Там само. – С. 222.

² Там само. – С. 229.

³ Франко І. Історія одної конфіскації. Коментар до оповідання. – Т. 21. – С. 478.

⁴ Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – С. 106.

вання цензурно-дозвільної системи за твір годі було й братися. Виник він спершу німецькою, потім польською, а відтак українською мовами і в першій редакції мав авторське жанрове визначення «Картини з галицького життя», яке точно передавало його структуру.

Кожна з дев'яти частин оповідання – більш-менш завершений діалог, супроводжений пояснювальними словами автора. Така особливість твору – «висока питома вага діалогів», де «авторське мовлення значною мірою заміщене мовою персонажів»¹, дозволяє констатувати його драматизм, а на думку Н. Тихолоз, навіть і сценічність². Термін «картини» споріднює твір з нелюбим І. Франкові жанром етнографічного театру, однак тут дозволяє авторові скористатися багатьма перевагами драми. Звичайно, для цього потрібне дотримання певних формальних умовностей, через що став у належній пригоді потужний досвід написання й аналізу п'єс.

У кожній частині оповідання автор тяжіє трохи не до класицистичної єдності часу, місця й дії. Першому й останньому сприяє діалогізація, що веде дію й тим самим робить практично неможливими часові лакуни – виняток у цьому сенсі становить лише перший епізод. Дотриманню єдності місця сприяло звернення І. Франка до телефонного зв'язку – засобу технічного долавання просторових відстаней; ідею цього він міг узяти чи й не винятково із власного газетярського досвіду, тому новаторство письменника потребує належного відзначення.

У цей спосіб письменник зміг поєднати чотири з п'яти локацій, що формують простір твору, і максимально динамізувати сюжет. Мов естафетна паличка, художня активність переміщується телефонними дротами від кабінету його ексцеленції (очевидно, намісника Галичини³) в урядовому будинку до кабінету пана директора поліції, і далі – до кабінету пана державного прокуратора. Нижчою в цій ієрархії точкою, до

¹ Там само.

² Тихолоз Н. Від «Рубача» до «Історії одної конфіскації»: діапазон жанрових модифікацій збірки І. Франка «Сім казок». – С. 114.

³ Там само. – С. 113.

якої інформація надходить більш природним шляхом у вигляді появи поліційного комісара, виявляється редакція газети «Сінник польський». Від неї ж, однак тепер уже лише природним шляхом (начальний редактор «полетів до державної прокуратури»¹, а наступні дві частини розпочинає звуконаслідування «Стук! стук! стук!» на зміну попередньому «Дзін-дзілін»²), починається висхідний рух: спершу до кабінету пана державного прокуратора, відтак – пана директора поліції, надворного совітника.

Читач закономірно очікує повернення до кабінету його ексцеленції, але І. Франко вдається до своєрідного контрапункту – замість йти до урядового будинку (а про це йшлося наприкінці розмови редактора з директором поліції) «страшний опозиційник»³ вирушає на аудієнцію до «свогого вельможного протектора, пана з великою бородою»⁴. Цей персонаж явно випадає із зображеної раніше ієрархії – тіньова недержавна, але бізнесова і тому владна фігура, він виступає позаструктурним сполучником між редактором і ексцеленцією, утворюючи, власне, свою особливу структуру.

Контрапункт розв'язує повернення дії до кабінету ексцеленції, але зі значнішим відносно попередніх частин часовим інтервалом у три дні. Просторова кода оповідаччя – телефонний дзвінок від ексцеленції до поліційної дирекції – найкоротша його частина, складена лише вісьмома репліками без авторських коментарів.

Драматичний перебіг сюжету, таким чином, являє собою рух униз і подальший підйом владною ієрархією. Його семантика посилюється гаслами редактора «Сінника польського» з екскурсу-спогаду про його промову перед ексцеленцією, що зринає в пам'яті посадовця в першій частині. Реалізована прийомом кінематографічним кадром в кадрі, вона є відвертою сатирою І. Франка на заяви про заклики до максимально об'єктивної й неупередженої журналістики: «Незалежність –

¹ Франко І. Історія одної конфіскації. – Т. 21. – С. 103.

² Там само. – С. 104, 105, 100, 101.

³ Там само. – С. 99.

⁴ Там само. – С. 106.

се мій поклик! Незалежність не тільки вгору, але і вниз. Незалежність від тиранства чужих потентатів, але також незалежність від далеко гіршого тиранства мас, партійності, окликів дня, так званих політичних принципів і доктрин»¹. Отже, просторова вертикальна модель суспільства визначає хронотопну семантику оповідання і його композицію.

Часова організація твору дуже подібна до Франкових багатоактних п'єс: між першими частинами проходить невеликий проміжок, а перед завершальними – більший. Усі інтервали чітко артикулюються в авторському мовленні або й у репліках персонажів. Події перших семи частин вкладаються в три години між дев'ятою і дванадцятою ранку, причому автор докладно відстежує хронометраж, поступово збільшуючи незаповнені подіями лакуни. Перший дзвінок експеленції припадає на дев'яту – початок його робочого дня, а розмови директора поліції в другій частині продовжують розпочату часову лінію без проміжків. Третя частина заповнена безрезультатними пошуками державного прокуратора хоч якоїсь цензурної зачіпки у свіжому випуску газети: «Отсе шукаю вже півгодини і не можу в сьому числі знайти нічого, гідного конфіскації»². Полишивши державного прокуратора в його роботі, автор перемикає увагу на редакцію газети, де «настав настрій такий, як у хаті, з якої власне винесли мерця», а начальний редактор обурюється: «До сто чортів! Що се за порядок! Уже майже десята година, а в місті ніде не видно ані однісінького числа "Сінника"»³. Реконструкцію хронології двох наступних частин автор пропонує читачеві зробити самому, для цього цілком достатньо інформації про тривалість діалогів і припущень про швидкість, з якою редактор переміщується між кабінетами державних установ.

Часове узгодження контрапункту з попередніми подіями І. Франко оформлює власними словами: «Була дванадцята година. Фатальне число "Сінника польського" вийшло нарешті по тригодинному спізненні і з пропущенням усіх інкриміно-

¹ Там само. – С. 99.

² Там само. – С. 102.

³ Там само. – С. 103.

ваних уступів. Змучений і до дна душі знеохочений, увійшов редактор сеї часописі до розкішно обставленої робітні свого вельможного протектора, пана з великою бородою»¹. Зовсім інший темпоритм цієї частини гарно передає зміну настрою редактора і готує читача до розв'язки, що настає через більший час: «Пан з великою бородою – се була впливова, великоможна, многотруджена і многозанята особа. Минули цілі три дні, поки у нього знайшовся час завітати до його ексцеленції»². Автор помітно підкреслює неспішність, з якою великоможні пани вирішують це незначне для них питання, хоч для редактора воно вирішальне, бо стосується його програмового виступу. Неспішність отримує закономірну розв'язку у звіті директора поліції, наданому ексцеленції телефоном:

«– Ну, що ж там чувати?

– Власне одержав я телефоном відповідь від пана президента суду.

– Що ж він каже?

– Суд краєвий отсе перед півгодиною вповні потвердив конфіскату»³.

І. Франко вдало протиставляє розважливість реплік і описів дій ексцеленції та пана з великою бородою швидкості, з якою обертаються коліщата запущеного їхніми випадковими словами державного механізму. Найменшим коліщатком, якому доводиться обертатися найшвидше, виявляється редактор, що мріяв про незалежність в обох напрямках вертикалі. Цю опозицію підкріплює відмінність способів передачі інформації: телефоном устанавлюються зв'язки з нижчими рівнями структури, ініційовані верхніми, однак шукати правди, піднімаючись владними щаблями, редакторові доводиться власними ногами.

«Історія однієї конфіскації» – сатиричне оповідання, своєрідна казка, алегорія, на що вказує відсутність імен персонажів і алюзійне звернення до сучасних І. Франкові реалій львівської журналістики кінця XIX ст. Названі ним часописи –

¹ Там само. – С. 106.

² Там само. – С. 107.

³ Там само. – С. 109.

«урядова “Бабуся львівська” зі своїм руським прихвоснем “Народним часопесиком”. <...> Охочий до послуг “Перегляд масляний”, далі люта колись, а тепер беззуба “Шмата народова”, <...> обі опозиційні газети – “Фуражер львовський”» і згаданий уже об’єкт зображення «Сінник польський» – це відповідно «Gazeta Lwowska», «Narodna czasopys», «Przegląd społeczny», «Gazeta narodowa», «Kurjer Lwowski» та «Dziennik Polski»¹. Отже, головна опозиція тут типово сатирична – між зображеним існуючим та ідеальним станом речей, що має існувати у свідомості читача. Однак чи можлива, у реальності або й навіть у розумових допущах, ця ідеальна модель, автор, звісно ж, не вказує, покладаючи це також на читача.



Драматизм прози І. Франка – недосліджений ще належно феномен, у хронотопах якого слід віднаходити зокрема і власні теоретичні установки митця. Будучи сучасником формування нової, модерної традиції, він долучився до збереження раніших надбань, тому в родовій поліфонії його прози все одно провідним лишався епос, а в пізніх творах – лірика.

Справді драматичні прозові Франкові твори – їх, закономірно, зовсім небагато – глибоко вкорінені в авторську сучасність, але тим не менш своїм ідейним вектором спрямовуються поза межі вузької геоісторичної локалізації. Урешті навіть за документальною точністю подій «Слимака» можна помітити загальнолюдські проблеми міжособистісної та міжнаціональної взаємодії.

Франкове членування прози – також виразна риса її драматизму. Поділ на розділи або частини, фактично спричинений специфікою журнальної або газетної подачі творів читачеві, примушує автора мислити завершеними епізодами, тобто волею-неволею дотримуватися єдності місця, часу та дії

¹ Там само. Коментар до оповідання. – С. 478.

в кожному з них. Через це, а також через вплив модерністичної нарації Франкова драматична проза стає помітно кінематографічною. Авторське мовлення переважно зосереджується на інтер'єрі чи пейзажі, реєструванні сюжетної хронології, рухів персонажів, змін у їхній міміці, а саму ж дію складають слова й учинки діючих й дієвих осіб.

Причини звернення до відомих авторів геоісторичних реалій зрозумілі – він діяв відповідно до позитивістського спрямування теоретичних установок, хоча так само впевнено можна констатувати й відображення зміни його літературознавчих поглядів у творчому дискурсі. На жаль, невеликий обсяг власне драматичних прозових творів не дає можливості говорити про якісь виразні періоди, тому логічнішим буде включити їх до системи інтервалів, розглянутої в попередньому розділі, додавши згодом і наслідки аналізу драматичної поезії.

ДРАМАТИЧНІ ХРОНОТОПИ ФРАНКОВИХ ВІРШІВ

Франкову поезію як науковий об'єкт майже неможливо упорядковувати тільки за хронологічним принципом – з причин не лише технічних (багато творів не мають авторського датування), а й суто художніх. Сам поет у передмові до другого видання збірки «З вершин і низин» говорив: «Укладаючи матеріал для сеї книжки, я покинув думку про хронологічний порядок, зовсім непригожий в книжці так різномасного змісту, котрій, проте, хотілось мені придати яку-таку артистичну суцільність»¹, – що, схоже, чітко відбиває відмінність ставлення автора до окремого вірша в момент написання та під час публічної презентації. Більші утворення – поема, цикл – у сенсі відображення авторської сутності самодостатні; вірш же – «один з мого життя момент»² – лаконічний і в межах конкретного видання сильно корелюється з контекстом, тому його художній потенціал доцільніше вивчати в межах запропонованого автором явищно-подієвого оточення.

Саме таке розуміння засвідчує історія вирішення проблеми періодизації віршової спадщини І. Франка. З огляду, зробленого М. Ткачуком³, помітно, що дослідники (А. Крушельницький, М. Євшан, М. Зеров, О. Білецький, Ю. Коби-

¹ Франко І. Переднє слово [до збірки «З вершин і низин»]. – Т. 1. – С. 20.

² Франко І. Декадент. – Т. 2. – С. 185.

³ Ткачук М. Лірика Івана Франка. – С. 13–16.

лецький) головно спиралися на роки виходу збірок поета – своєрідних етапних підсумків його життя. Кількість виокремлюваних періодів поступово зростала від трьох (згідно з тріадою «героїка – лірика – мудрість») до чотирьох, а вже сучасний науковець В. Корнійчук пропонує їх п'ять: «1) 1873–1876 рр. (лірика “молодечого романтизму”); 2) 1876–1889 рр. (поезія пророцтва і бунту); 3) 1890–1900 рр. (поезія “болю існування”); 4) 1901–1906 рр. (трансцендентність художнього слова) і 5) 1907–1916 рр. (поезія “недужого духу”)»¹. Оскільки до уваги наразі потрапляє дуже незначна частина поезій І. Франка, достатньою буде спрощена періодизація з трьох інтервалів – як результат трансформації підходу, запропонованого В. Корнійчуком, зокрема попарного об'єднання першого з другим та четвертого з п'ятим етапами. Та яка б концепція не приймалася, зрозуміло, що при аналізі кожного вірша слід урахувувати і час його створення, і рік виходу збірки, до якої він включений.

М. Челецька при спостереженні номеносфери поезії І. Франка звернула увагу на її хронотопність², зокрема на спатіально-темпоральні образи в назвах збірок «З вершин і низин», «Із днів журби», «Semper tiro», «Давне і нове», циклів «Україна», «Вольні сонети», «Тюремні сонети», «Галицькі образки» тощо, заголовках окремих творів. Така увага автора до часу й простору в титульних комплексах поезій наптовхує на думку про загальну її хронотопність і необхідність спеціального дослідження цієї проблеми в майбутньому. У сенсі хронотопіки привертає увагу також бінарна опозиційність деяких заголовків – відбиття широти тематики збірок і разом з тим драматичного спрямування художнього мислення поета.

Такий його вектор відзначено в дослідженнях останніх років Т. Гундорової, В. Корнійчука, Ю. Клим'юка, М. Ткачука, але, розглядаючи поезію І. Франка комплексно, учені не проводять розрізнення творів за родовою ознакою й відзначають лише їхній внутрішній діалогізм³, виражений через систему

¹ Корнійчук В. Поетика лірики Івана Франка. – С. 8.

² Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). – С. 52–59.

³ Див., напр.: Ткачук М. Лірика Івана Франка. – С. 85–88.

формально-композиційних структур. Разом з тим не всі поезії І. Франка є ліричними, і чітка їх родова диференціація тільки сприятиме обґрунтованості й об'єктивності висновків із аналізу.

Діалогічна і навіть драматургічна форма деяких віршів («Галаган», «Ідилія», «Цар і аскет», «Притча про приязнь», «У парку»), зокрема з останніх років («Цицерон і Філіск», «Гораций – убійця сестри», «Тарквіній і Лар Порзена») не є свідченням їхньої приналежності до драми, бо домінантним тут усе ж таки лишається епічний або ліричний первень. Те ж саме стосується і більшості поем: у «Сатні і Табубу», «Поемі про білу сорочку», «Ковалі Бассімі» драматургічні діалоги виконують допоміжну роль у розкритті епічного змісту, а «Похорон» та «Лісова ідилія» є полі родовими утвореннями, де лірика, епос і драма переплетені в художній цілості. Звідси, для аналізу вибрано твори з найбільш чистими ознаками драми або ж із виразним її домінуванням.

«ХВИЛІ ЩАСТЯ ЗОЛОТОГО»¹

Творчий шлях поета обрамляють збірки «Баляди і розкази» (1876) та «Із літ моєї молодости» (1914). Остання – авторський спогад про юність – є доповненим і відредагованим виданням першої, а тому отримала субтитул «Збірка поезій Івана Франка з п'ятиліття 1874–1878». А перша, на думку Б. Тихолоза², – це данина романтизмові А. Міцєвича, зокрема його дебютному циклові «Ballady i romanse» (1822).

Вірш «Арф'ярка» (1876), третій із чотирнадцяти, що склали збірку, зазнав суттєвої зміни форми, очевидно, під редакторським пером. В автографі це діалог з графічним (через тире) виокремленням реплік. У першодруці ж наявні драмату-

¹ Франко І. На день 11 юлія 1875. – Т. 2. – С. 275.

² Франко І. Баляди і розкази / упоряд. Б. Тихолоз ; комент. та пояснення слів М. Ізбенко. – С. XXXVI–XLII.

ргічні поіменування «Він» («Онъ»), «Вона» («Она») і ремарки¹, а в другому виданні дещо змінено сюжет – арф'ярка погоджується на пропозицію заспівати, виконує фрагмент пісні й лише тому мовкне. У першій редакції через слововжиток та етимологічний правопис відчутний вплив на автора москвофільського оточення, в останній ці моменти частково зняті.

Вірш написаний двостоповим дактилем, чотиривіршами з постійним римуванням парних рядків і спорадичним першого. Драматичному авторові належать шість (у першодруці – чотири) катренів, інші ж є репліками трьох персонажів, при цьому Він і Вона поіменовуються, Арф'ярка – ні.

Події драми локалізовані у світлиці, а поява арф'ярки за дверима вказує, що це кімната в готелі. Зустріч пари, що веде основний діалог, – не перша, і Його слова: «Сотий раз вже кленусь, що, крім тебе, в життю нікого не любив і любить не хотю»², – створюють певну передісторію цих персонажів. Але значно ширше рамки сюжетного часу розсуває репліка Арф'ярки: «Нині рік, нині рік – він мене так стискав! Завтра рік – він мене відіпхнув і прогнав»³. Це чи не перше звернення до охуждження інтервалу в один рік пізніше отримає продовження в п'єсі «Чи вдуріла?», де сформує головну опозицію твору. Але тут молодий поет намагається зосередитися на семантиці любовного трикутника, однак вузькі рамки романтичної драми-замальовки не дозволяють належно розгорнути сюжет і конфлікт.

Нерозгорнутою лишається й опозиція блідої дівчини та квітучої, «як рожа», у вставленому пізніше тексті пісні, що цілком відповідає особливостям жанру і стилю поезії.

Сатира «*Діяльність*» розпочинає цикл «Наші чесноти» збірки «Із літ моєї молодости», але написана ще 1876 р. Це драма, де розбуджений другом оповідач веде з ним розмову про активність, демонстровану сучасними часописами, проте ліричною її можна назвати лише умовно. «Я», що належить критикованому автором персонажеві-оповідачу, слабко корелюється з постаттю І. Франка: дозволяє собі спати до десятої

¹ Там само. – С. ХС*–ХСІІІ*.

² Франко І. Арф'ярка. – Т. 3. – С. 308.

³ Там само. – С. 309–310.

ранку, не читати купу останніх чисел газет і журналів, а, вставши до справ, складає доволі короткий їх план на день: «Для “Друга” втну статтю відразу ось начисто: “До діла!”. А потім ще на часок засну»¹.

Довгі шестистопові ямбічні рядки надають віршеві неспішності, і реципієнт налаштовується на хвилю драматичного оповідача, що «в постелі м'якій ще у півсні лежав» і ледве встиг з'їсти принесене служницею снідання, як до кімнати влетів приятель, «мов звіяний вітрами»². Та ні гостра діалогічна перепалка, ні розлогий переказ другом змісту останніх чисел журналів і газет не порушують створеного темпоритму.

Приятель згадує про часописи «Слово», «Наука», «Руська рада», «Ластівка», «Русска матица», «Народний дом», що на підтвердження злободенності жанру доволі чітко локалізує події твору. Але головний конфлікт вибудовується не з історичності твору, а навколо широко проголошеної ідеї зламного часу: «Бігме, все видиться, як все стає іначе, як все росте, цвіте! Та час-бо вже, ой, час!»³ Така й подібні ідеї – провінціал І. Франко, перебравшись до столиці, добре відчув це – створюються лінкуватими і розпеченими авторами статей винятково задля гонорару й «шуму в головах» активістів на кшталт приятеля оповідача. Сам же оповідач знає справжню ціну такого роду закличкам, а тому виразно дистанціює себе і від чутливих до них приятелів, і від люду, що товчється вулицями із самого рання. Саме на стороні останнього позиціонує себе поет, висміюючи обох персонажів цієї короткої драми.

Два видання збірки «3 вершин і низин» (1887, 1893) стали свого роду підсумком 20-річної творчості поета, і до їх укладання – про це свідчать начерки планів – він підходив ретельно. Задум збірки народився із затримки циклу віршів у редакції журналу «Світ» ще на початку 1880-х рр., але остаточне її бачення прийшло після переходу за вік юності, після осмислення пережитих «вершин і низин».

¹ Франко І. Діяльність. – Т. 3. – С. 330.

² Там само. – С. 329.

³ Там само. – С. 330.

Вірш «*Анні П.*» з циклу «Знайомим і незнайомим» І. Франко присвятив Ганні Павлик – активній громадській діячці, учасниці феміністичного руху в Галичині, сестрі М. Павлика. Вірш побудований як розмова доньки й матері з одним лише вступним рядком авторського мовлення («Дівчина встала ранорано»¹), як драматичний етюд без указівок на імена персонажів.

Прямим предметом розмови жінок є можливість розпочинати польові роботи, однак за ним, звісно ж, слід прочитувати доволі прозорий підтекст. Бажання дівчини боротися з хоптою, повієм, бур'яном, що оповили пшеницю, – образ боротьби за звільнення галичан, українців загалом від тиску інонаціонального уряду. Мати закликає доньку поберегтися, зачекати сонця, ясної погоди, тепла, турбується передусім про неї саму: «Ей, доню, доню, бач, з півночі чорная хмара валом точить, чорная хмара, буйна злива – що ж зробиш в полі, нещаслива?» Очевидно, автор хотів наголосити: крім місцевого бур'яну, Україна має загрозу і з півночі – образ, який для свідомих українців уже скоро чотириста років має лише одне значення, а в 1880-х рр. в одній імперії об'єднав обидві «дружні й турботливі» для України нації.

Відповідь дівчини – остання репліка вірша-діалогу – за-свідчує її готовність до боротьби та є своєрідною програмою молодого радикально налаштованого автора: «Я не боюся хмари-зливи! Що мені вітер той бурхливий? Я про ті тучі сміло-сміло буду робити чесне діло. Нехай і повинь валом бухне, моя відвага не потухне, знесу я всяку злую долю, та не покину праці в полі. Робити буду без упину і перестану, як загину». Цікавим тут є приховане авторське самоцититування, натяк на «вітер бурхливий» з поезії-веснянки «Гримить», написаної, за авторською позначкою (вони, як відомо, у ранній творчості І. Франка не завжди відповідають дійсності), того ж року. Цей своєрідний діалог автора із самим собою потребує, мабуть, окремого ґрунтовного дослідження.

Образ дівчини в цій поезії може бути потрактований і як зображення постаті адресатки присвяти, і як утілення са-

¹ Франко І. Анні П. – Т. 1. – С. 93. – Подальші цитати з вірша звідси ж.

мого автора. Образ же матері – це передусім образ України, що, піклуючись про своїх дітей, здатна знехтувати власним здоров'ям. При цьому головну опозицію твору складає аксіологія персонажів: для матері цінним є саме життя доньки, для дівчини ж – майбутній урожай – майбутні досягнення нації. Це дозволяє авторові скористатися циклічним календарним мисленням і наголосити на незворотності часу («А пок зійти ще сонце мусить, хопта пшеницю здусить, здусить»), надати вибору дівчини вмотивованості й переконливості.

До циклу «Оси» належить іронічна замальовка «З екзамену» (1888), у якій діалог на екзамені вкладено в оповідь екзаменованого, що сама є реплікою головного діалогу твору. Вона займає чотири з шести катренів, що дуже знижує драматичність вірша, який стилістикою і темпоритмом дуже нагадує співомовки С. Руданського.

Кандидат на звання вчителя, що не зміг вказати кількість ніг у бджоли, ділиться враженнями під дверима «іспитової кімнати» з товариством і вважає, що професор зоології – «тиран і лютий кат» – зумисне «за се одно питання спік» його. Через притчево-анекдотичний характер вірша його зміст гранично не локалізований, а поблажливо-іронічне змалювання горекандидата не створює гострої опозиції. Сам персонаж намагається створити її, передаючи свою розмову з професором («– Був ти у саду? – питає. – Був, – говорю сміло я. – Бачив ти пчолу? – питає. – Бачив, – кажу сміло я. – Кілько ж ніг пчола та має? – Ніг я їй не рахував»¹), та протиставлення виходить суто формальним, бо для нього відсутнє належне діалектичне підґрунтя.

У структурі сонета, де «мисль від роду приглушено для форм»², третя строфа – терцет або катрен – є свого роду контрапунктом, що підводить до розв'язки³. Таким чином, розвиток основної теми в цьому жанрі визначається взаємодією тези й антитези, нагадує драматичний діалог. Але драматизм сонета, за І. Франком, – дидактичний, а не плюралістичний, як це характерне для повноцінної драми:

¹ Франко І. З екзамену. – Т. 1. – С. 104–105.

² Франко І. «Сонети – се раби. У форма пута...». – Т. 1. – С. 142.

³ Орел В. Английский сонет: рождение и судьба. – С. 15–16.

Тій формі й зміст най буде відповідний:
Конфлікт чуття, природи блиск погідний
В двох перших строфах ядро розвертаєсь.

Страсть, буря, бій, мов хмара піднімаєсь,
Мутить блиск, грізно мечесь, рве окови,
Ти при кінці сплива в гармонію любови¹.

Другий зі своїх «Вольних сонетів» – «*Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський...*» (1881) – І. Франко склав з двох висловлювань персонажів – абстрактного співрозмовника, який ставить питання, і молодого хлопа, колишнього каменяра, який примінив одяг лицаря. Особу першого встановити неможливо – це вочевидь alter-ego другого, унаслідок чого форма діалогу приховує внутрішній діалог, своєрідну ліричну драму. Каменяр, молот, пісня – провідні образи ранньої поезії поета – у цьому сонеті зчіплюються, утворюючи цілісний художній образ вихідця з народу, душа якого примушує зайнятися неприродним начебто поетовим ремеслом, схватися в «поетичні закамарки»².

Алегоричність змісту вірша³ зміщує хронотопні акценти з локалізаційних функцій на діалектичні, та головне протиставлення не пов'язане з його драматичною природою. Опозиція співрозмовників – лише формальна передумова для вираження сумніву автора в правильності обраного шляху та й узагалі можливості вибору між поетовим і каменярським ремеслом. Адже насправді «гіркий, та нешкідний удар писарський»⁴ – це віддзвін у душі поета невпинних ударів каменярського молота, діалектична двоєдність людської душі, тонко відчута Лесею Українкою в листі І. Франкові від 13 січня 1903 р.⁵

Цикл «Тюремні сонети» (1898) в автологічному сенсі чітко локалізований, однак художньо-асоціативне мислення поета простирається значно далі стін коломийської в'язниці. Сонет

¹ Франко І. Епілог. – Т. 1. – С. 174.

² Франко І. «Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський...». – Т. 1. – С. 142.

³ Клим'юк Ю. Лірика Івана Франка як система жанрів. – С. 240–241.

⁴ Франко І. «Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський...». – Т. 1. – С. 142.

⁵ Українка Леся. До І. Я. Франка, 13–14.01.1903 р. // Зібрання творів у 12 т. – Т. 12. – С. 11–20.

XXII *«Ввійшла фігура. “Як зветесь ви?” – “Франко”...»* завершує мікроцикл, розпочатий віршем *«Ключники і дозорці»*, та передає епізод інспектування тюремних камер (*«казень»*) посадовцем, зокрема його розмови з ув'язненими. Діалог є перебігом дуже коротких висловлювань п'яти осіб: *«фігури»* – пана надрадці (голови інспекційної комісії, як це стає зрозуміло з попереднього, XXI сонета), трьох ув'язнених (самого Франка, як це зрозуміло з його відповіді про власне прізвище, та двох його однокамерників) і ключника. Репліки віршадрами перемежуються також дуже короткими ремарками авторської мови: *«Ввійшла фігура»*, *«Побачив книжку»*, *«Зирнув»*, *«Тут ключник кинувсь»*, *«(Мабуть, у ніс фігурі вдарив смід!)»*, *«І вийшли пріч»*¹.

З відповідей однокамерників і ключника фрагментарно реконструюються сюжетний час і простір вірша, але вони не мають принципового змістового навантаження. Відчуженість, індиферентність *«фігури»* щодо інспектованої ним камери і приреченість ув'язнених на життя в ній визначають головну опозицію твору. Її алегоричність підкріплюється натуралістичними деталями в'язничного побуту і виводить читача на ширші смислові узагальнення. Питання інспектора, як і його *«турбота»*, – не більше, ніж формальність, поспішаючи виконати яку, він не чує та й не бажає чути співрозмовників: *«“Як зветесь ви?” – “Франко”. – “Гм, Станко?” – “Франко!” – “Станко, запишіть”»*². Особливо виразними в передачі індиферентності *«фігури»* є часто повторювані в його репліках безоцінні вигуки *«Гм!», «Гм-гм!», «Ага, гм!»*

Деякі з *«тюремних сонетів»* мають назви, а деякі об'єднані в мікроцикли (*«XXXVI–XXXVIII. Легенда про Пілата»* та *«XXXIX–XLIII. Криваві сніги»*). Таким же мікроциклдрамою можна вважати триптих із XXIX, XXX та XXXI сонетів (*«У сні мені явилися дві богині...», «І говорила перша: “Я любов...”», «І говорила друга: “Я ненависть...”»*), що наслідує давньогрецький сюжет про мойр³.

¹ Франко І. *«Ввійшла фігура. “Як зветесь ви?” – “Франко”...»* – Т. 1. – С. 161–162.

² Там само. – С. 161.

³ Клим'юк Ю. Лірика Івана Франка як система жанрів. – С. 243–244.

У першому з триптиха сонеті авторськими ремарками оповідано про з'яву двох богинь: світлої любові («Лице одної – блиски променисті, безмірним щастям сяли очі сині, і кучері вилися золотисті») і темної ненависті («Лице другої чорний крив серпанок, і чорні очі, наче перун з тучі, блищали, коси чорні та блискучі – була, немов літній, бурливий ранок»¹), – передано репліку першої й мовчазний дарунок другої. Кожен наступний із сонетів – це розгорнуте висловлювання першої та другої богині зі вступними ремарками автора, який виступає водночас і слухачем – майже безсловесним учасником драми, і драматиком, що розбудовує сюжетне поле діяльності персонажів. Авторіві як слухачеві належить одне оцінне висловлювання («Що за голос милий!») і одне ліричне («І враз я радість вчув і люту муку»²), інші ж максимально індіферентні.

Онірідичний хронотоп триптиха – удатне тло для його моралізаторсько-філософського змісту, що дозволяє авторові відірватися від вузькості геоісторичної локалізації подій. Разом з тим дарунки богинь (соняшник і терен) та їхні слова максимально алегоричні, через що смисловим осердям хронотопіки триптиха знову стає система опозицій. Її розпочинає протиставлення описів зовнішності богинь, підкріплене почуттями автора, викликаними їхніми дарунками.

Структура опозицій ускладнюється в репліках богинь. Світла закликає до конкретизації дарованої авторові всезагальної любові: «Любов людей, мов хліб той до засіка, громадь і степенуй в любов до чоловіка!»³. Темна ж навпаки – до узагальнення об'єкту ненависті, бо «не в серці людським зло! А зла основа – се глупота й тота міцна будова, що здвигнена людьми і їх же губить»⁴. У результаті обдарований мойрами закономірно протиставляється іншим людям, а в його діяльності визначаються два протилежні вектори: перетворення нетерпимості окремих вад на тотальну боротьбу зі злом і зосередження абстрактної любові до всіх у любові до кожного.

¹ Франко І. «У сні мені явились дві богині...». – Т. 1. – С. 165.

² Там само.

³ Франко І. «І говорила перша: "Я любов..."». – Т. 1. – С. 166.

⁴ Франко І. «І говорила друга: "Я ненависть..."». – Т. 1. – С. 166.

Разом з тим у триптиху-драмі дуже відчутний тиск жанру, який суттєво зменшує напруженість опозицій. Особливо чітко сонетну діалектику дидактизму виражають фінальні слова другої богині: «Хто з злом не боресь, той людей не любить!»¹

Як у «тюремних сонетах» художнє мислення І. Франка проникало значно далі в'язничних стін, так і «Галицькі образки» лише в першому наближенні відбивають проблеми вузької локалізації. Кожна із замальовок – трагедія не тільки особиста, а й типова, життєва, зображення якої точно відповідає світоглядним установкам письменника.

Другий у циклі вірш «**Великдень**» (1881) складають драматургічно поіменовані репліки автора («Я») і наймита-безхатченка («Він») у шинку. Вони нерівні за розміром, у двох випадках займають лише піврядка. Цьому, а також невимуженості, простоті розмови сприяють парне римування й нечітка, з цезурою, ритмічна структура вірша.

Просторова локалізація циклу уточнюється («в шинку»²) і доповнюється часовою в самому вірші. Вибір одного з найбільших релігійних свят дозволяє поетові підкреслити життєву безвихідь наймита – у нього немає ні дому, ні родини, ні навіть коханої, де і з якими слід би було провести цей день.

Автор-співрозмовник, концентруючись на «маленькій трагедії» хлопця-наймита, не пояснює, чому сам шинкує у Великдень, тому його постать втрачає індивідуалізаційні риси, але й не наближається до безликої епічної третьої особи. У словах: «Ну... дому нема, збудувати не вспів... Та ні, я не теє сказати хотів», – виразно вчувається співучасть і намагання не образити співрозмовника.

Образ хлопця має перед- і післяісторію, але вона обмежується одним днем: «В господаря вчора весь день я робив. Надвечір, що згода, мені заплатив – на свята не просить, скупенько й самому. Іди! А куди? Без родини, без дому... Ну, звісно, в шинок. <...> Просидиш так свята, коби до посвят, та й знов тра нової роботи шукать». Така неглибока екскурсність лише підкреслює трагічність постаті наймита – кожен його день

¹ Там само.

² Франко І. Великдень. – Т. 1. – С. 176. – Подальші цитати з вірша звідси ж.

схожий на інший, а свято – лише прикрість, бо змушує витрачати важко зароблені гроші.

Виразного конфлікту у вірші немає, бо другою опозиційною до образу наймита стороною є уявлення про нормальний, традиційно складений спосіб життя, що серед іншого «каже старому й малому в той день бути вдома». На цій невідповідності й побудований зміст драми.

Серед ранніх поезій, не включених І. Франком до збірок, також є декілька з виразними ознаками родової приналежності до драми. Вірш *«Ой матінко люба, єдина моя...»* (1878) – це нескладний за змістом дилог-перегук сина з матір'ю. Кожному з персонажів належить по три репліки, слова автора відсутні зовсім. За сюжетом це скоріше замальовка, аніж повноцінний твір: син жаліється матері на горе, що в його серці, а матір намагається відгадати, пропонуючи свої варіанти відповіді. Розмова не має логічного завершення, оскільки обидва припущення матері – про те, що горе це зумовлене втратою любові дівчини, та про те, що горе спровокувала зрада товариша, – виявилися неправильними.

Хронотопна структура вірша нагадує фольклорну пісню-діалог, де кожна репліка займає пару римованих рядків, а кожна строфа-катрен містить дві репліки, пов'язані між собою за змістом. Зазвичай, у фольклорній пісні-діалозі перша репліка в катрені є питанням, а друга – відповіддю на нього, що дає можливість вільно нанизувати нові катрени й таким чином продовжувати пісню. Однак в Івана Франка син спершу скаржиться матері, а мати питає в нього, чим саме зумовлене його горе. Другий катрен містить відповідь сина й нове припущення матері, що має форму питання. Третій складається з відповіді сина й фінальної репліки матері.

Із відповідей сина вибудовується своєрідна аксіологічна ієрархія, у якій відчуване ним лихо значно тяжче, ніж втрата любові коханої чи зрада товариша, оскільки викликане внутрішніми, прихованими турботами. Тому-то матір і не може зрозуміти його природу, а намічений конфлікт лишається нерозв'язаним.

До «Галицьких образків» мав належати й недрукований за авторського життя вірш «Три арештантки» (1881). Основу драми складають три розлогі репліки жінок, де кожна оповідає історію свого ув'язнення; авторові при цьому належать дві ввідні строфи й одна завершальна. Структура поезії сформована шестивіршами, у яких перші два рядки римуються парно (двостопний амфібрахій), а наступні – перехресно: третій і п'ятий амфібрахічні (дві і три стопи відповідно), четвертий і шостий ямбічні (дві стопи).

Хоч у творі й відсутні топоніми, мова вірша чітко локалізує події біля рідних І. Франкові Нагуєвичів, зокрема й за допомогою авторських приміток: «Ні цень. – Діалектизм (Нагуєвичі) – ані слова, ані пари з уст. <...> Мот. – Діалектизм (Нагуєвичі), замість “мовить”»¹. Поет пояснив далеко не всі діалектизми, використанням яких, очевидно, вирішував дві проблеми: ритмомелодійну та просторово-локалізаційну. Завдяки їм вирішується й питання часового узгодження історій, розказаних персонажами. Друга жінка жаліється: «А я – не на жарт вам кажу – п'ять діб за вівторок сиджу», – тобто була запідозрена в п'янстві, бо, стомлена, не змогла в середу пригадати день тижня й на питання жандарма відповіла: «Вівторочок, панцю!»² Указівка про п'ять днів збігається з історією Третьої жінки, щойно приведеної до камери, де перші дві вже сиділи. «З торгу на святий іду дух», – до цих перших її слів І. Франко додав пояснення: «В другий день зелених свят, у понеділок, празник святого духа, а в Дрогобичі того дня ярмарок»³, – завершивши в такий спосіб вибудовування передсюжетного часу вірша. Однак історія Першої жінки лишається відокремленою сюжетно, та це не викликає неприйняття, бо в'язнична камера може об'єднувати зовсім різних людей – поет знав це дуже добре.

У кожній з оповіданих жінками історій є вбудовані розмови їх з панами і поліціантами, передані драматично, майже без епічного моделювання. У такій стилістиці добре відчутна

¹ Франко І. Три арештантки. – Т. 2. – С. 320, 321.

² Там само. – С. 320.

³ Там само.

соціальна приреченість арештанток, з якою вони волею-неволею мусять примиритися, – досить вслухатися в оповідь про перевірку статі жінки жандармами: «“То баба, не хлоп”, – другий мот. Посперечались. “Та, переконаймося от!” Переконались»¹. Автор свідомо не насичує твір емоційно-оцінними висловлюваннями, примушуючи читача дати оцінку не так персонажам, як ситуаціям, у які вони потрапили. У своїх історіях жінки протиставлялися владним панам і жандармам, тепер вони відмежовані навіть від такого ж селянства: «От так розмовляли жінки, лягли на брудні сінники, веретою вкрились одною. Ніщо не чути. Та сон десь до вільних пішов з новою, – їм годі та й годі заснути»². Об’єднаним одною камерою і спільною долею жінкам лишається тільки співчувати одна одній, підтримуючи тим самим у собі частку людяності.

Жанр байки нетиповий для спадщини І. Франка, хоч деякі його зразки можна й віднайти. Особливістю вірша «*Вівця і цап*» (1884) є відсутність підсумкових авторських висновків, унаслідок чого підвищується художність його алегоричного сюжету. Гарячого літнього дня в полонині вівця задумалася, що ж буде з її шкірою після смерті, а цап доволі натуралістично відповів про кожух, шапку, комір та рукавиці. Такою відповіддю вівця не задовольнилася, бо вважала себе, хоч і нижчим, але найважливішим елементом владної вертикалі. Крім того, утилізування овечої шкіри – негідний вчинок, бо ж у неї, мовляв, є душа, ідеальні пориви й думки, вищі за хлів.

У вимірах отари такі роздуми, звісно ж, смішні, однак після екстраполяції на людську спільноту вони виявляються неймовірно правдивими. Ключова логічна формула байки: «Чи ж не зробив їх приклад наш тим, чим вони чваняться нині? Якби не слухали ми псів, не йшли в салаш, чи слухали б і пси їх в полонині?»³ – розкриває сутність владної структури соціуму: силова ланка, жандармерія, алегорично названа «псами», служить вищим за ієрархією лише через спокій звичайних громадян – не будь цього послуху, вона б мала вибирати між

¹ Там само. – С. 321.

² Там само. – С. 321–322.

³ Франко І. Вівця і цап. – Т. 2. – С. 384.

беззастережним виконанням обов'язку і позицією цілого народу. Так само лише до звичайних людей застосовна згадка про «ідеальні пориви» і високі думки, на які, тоді ще сповнений радикальних настроїв, І. Франко покладав політичні надії. Таке спрощене вертикальне розуміння устрою сучасного йому суспільства незабаром зміниться серйозними роздумами про багатовекторність його поступу й еволюції.

«З ДРІБНИХ ШПИГАНЬ МОЇ ПОВСТАЛИ РАНИ»¹

Збірка **«Мій Ізмарагд»** (1898) стала своєрідним підсумком віршової творчості І. Франка часу світоглядного переродження. Антипозитивістський злам, зміна політичних орієнтирів, визначення стосунків із театральним мистецтвом, науково-викладацькою сферою спричинили дуже своєрідний зміст віршів, переважно написаних у 1890–1897 рр. Найбільш насиченими в цьому сенсі, як сповіщає сам автор у передмові до збірки, стали кілька місяців перед її виходом у світ.

Перші «діти страждання» у збірці – драматичний диптих **«Поет мовить»** / **«Україна мовить»**, кожен з яких є водночас і реплікою співрозмовника, і медитацією. У своїй репліці-вірші Поет журиться й просить пробачення в України через те, що не зміг виправдати її надії, виконати до кінця свою місію. Тональністю й тематикою цей вірш нагадує **«Заповіт»** Т. Шевченка, однак не містить того піднесення, яким завершив свою поезію Кобзар, натомість у І. Франка рефреном звучать слова **«Cosa perduta!»** (лат. «пропаша справа»). Зміст обох реплік, розпачливої поетової та жорсткої відповіді України, відображає суперечливість світогляду самого автора, розкриває дві сторони його душі. Розчарований своєю безсилістю, він усе ж упевнений у необхідності йти далі, працювати на благо народу.

¹ Франко І. Поет мовить. – Т. 2. – С. 182. – Подальші цитати з вірша звідси ж.

Слова Поета метафоричні, і автологічну локалізацію містить лише звертання до України в останній строфі, без якого зміст вірша лишився б невиразним. Трагічна тональність вірша-репліки має часову природу, адже більшість дієслів у ній – минулого часу, а теперішнє – безперспективне («вниз котиться мій віз», «літа на душу накладають пута»).

Гостроту репліці України забезпечують уже перші слова: «Мій синку, ти би менш балакав, сам над собою менше плакав, на долю менше нарікав!»¹ У темпоральному сенсі вона вибудована також від минулого, але з іншою оцінкою згаданих Поетом подій, а отже, і з іншим прогнозом майбутнього: «Твойого я найкраща частка з тобою враз не ляже в гріб». У четвертій строфі репліки є алюзія до епізоду, пов'язаного з Франковою статтею «Дещо про себе самого», у якій він зізнався, що не любить русинів. Оцінка Україною реакції спільноти на статтю дуже близька до думок, висловлених у ній: «Наплюй! Я, синку, ліпше знаю всю ту патріотичну зграю й ціну її любовних фраз». Іншими словами, автор укотре висловлює надію, що український народ, нація достатньо самосвідомі, аби дати справедливую оцінку діянням усіх, хто зізнався в патріотичній відданості.

Насправді ознаки драми в цьому своєрідному діалозі лише зовнішні. Обидва висловлювання, безперечно, належать автору, хоча й висловлені ним від імені інших осіб. Ці два погляди, дві сторони його самості задають тон усій збірці й повинні, звісно ж, сприйматися одним твором, де зміст кожної частини розкривається повністю лише так.

Вірш «Здоров, Степане!..»², уключений до повчального циклу «Паренетикон», сюжетно наслідуює мандрівний анекдот про жінку, настільки сперечливу, що, утопившись, мала б, на думку чоловіка, пливати проти течії. Вірш являє собою розмову Степана, чоловіка потопельниці, з абстрактною особою, слова автора відсутні. Художній ефект виникає зі змішування людських тверджень, які можна піддавати сумніву, з природними законами, незаперечними за суттю. Просторові реалії: верх, низ,

¹ Франко І. Україна мовить. – Т. 2. – С. 183. – Подальші цитати з вірша звідси ж.

² Франко І. Здоров, Степане!.. – Т. 2. – С. 195.

напрям течії – лише безпосереднє опрідметнення приховано-го за іронічним поданням ситуації дидактизму.

Відповідно до сутності самого жанру цикл «Притчі» не сповнений прямого моралізаторства, тому частина з переказаних поетом історій мають виразні ознаки драми. *«Притча про любов»* у формі діалогу переказує одразу дві старозавітні легенди про Йосифа, сина Якового: як він був зраджений братами через ревності, зумовлені надмірною любов'ю батька, та як він був запроторений до в'язниці через наклеп дружини володаря Пентефрія, що закохалася в Йосифа й не мала від нього взаємності. Вірш містить слова автора, що стисло вказують на місце дії та називають імена мовців: «До Йосифа в Єгипті так сказав облесливий дворак»¹.

Локалізуювавши події, автор натякає тим самим на зміст відомих притч, пов'язаних з ім'ям Йосифа, і коротко переказує їх у відповіді персонажа. Таким чином, відбувається редукування двох притч до парабол і вкладення їх у зовнішню форму літературної притчі. Параболічна форма притч створює свого роду передісторію сюжету, хоча, звісно ж, з алегоричними часовими інтервалами. Співрозмовник Йосифа – дворак висловлює свої почуття: «Ах, пане, страх тебе люблю за добрість, за красу твою!» – лише коли той після поневірянь обійняв при дворі фараона значну посаду, тому вмотивованими є підсумкові слова Йосифа: «Тож нині... щиро признаюсь, любові твоєї страх боюсь».

Опозиція співрозмовників не гостра, але відчутна – передусім у соціальному відношенні. Однак для Йосифа цей дворак – один з багатьох, і значно важливішим для нього лишається місце, відведене йому в суспільстві.

У *«Притчі про нерозум»* переказаний досить популярний сюжет про повчання пташкою мисливця. Піймавшись у силіце, пташка просить мисливця-стрільця відпустити її та пропонує натомість «три добрії науки». Вислухавши три повчання пташки й поміркувавши над кожним із них, стрілець відпускає пташину. Вирішивши посміятися, пташина говорить,

¹ Франко І. Притча про любов. – Т. 2. – С. 211. – Подальші цитати з вірша звідси ж.

що її співрозмовник багато втратив: «Знай, в моїй утробі – якби ти знав отсе! – є перла так велика, як струсове яйце!»¹ Повіривши, стрілець намагається знов піймати пташку, просить її повернутися, та вона розкриває свій жарт і вказує стрільцеві, що той дуже швидко забув усі три її повчання.

Вірш написаний тристопним ямбом, катренами, має швидкий темпоритм, але сюжет розгортається відносно повільно, оскільки визначається передусім перебігом діалогу. Із 23 катренів слова автора займають повністю лише три, а також іще 12 рядків або їх частин. Весь інший простір тексту – це репліки пташки та стрільця обсягом від 3 до 15 рядків. Розвиток сюжету вповільнюється також через те, що частина реплік не належать діалогу, а є думками стрільця, спричиненими кожним із трьох повчань пташки. Оформлені прямою мовою, ці думки в межах драми можуть розцінюватися як своєрідне мовлення персонажа вбік.

Використання діалогу в цьому вірші-притчі зумовлене необхідністю передачі ходу думок кожного з персонажів, але повчальний зміст не міститься в чиїхось словах, а передається всім сюжетом, тому автор звертається до квазидраматургічної діалогізації, щоб залишатися в тексті як оповідач. І хоча більшість речень з його словами мають індиферентний характер і через прийом констатації відображають авторську відстороненість, одне з них («Стрілець мій здивувався»²) указує на авторську зацікавленість.

Прикінцеві повчання пташки пов'язані зі ставленням людини до минулого, того, що не вертається. Учинок стрільця різко контрастує з його думками – теоретично погодившись, що шкодувати за минулим безглуздо («Що зробиш – не зробиш, що сталося – не вернути»³), на практиці він це прийняти не може й прагне знов спіймати пташку. Таким чином, у притчі поряд з ідеєю нешкодування за минулим виразно звучить опозиція між людськими словами та справами, прірву між якими й покликані подолати твори-повчання.

¹ Франко І. Притча про нерозум. – Т. 2. – С. 220.

² Там само. – С. 219.

³ Там само.

«Притча про піст» оповідає про царя, що не мав звички їсти на самоті та, коли йому випало зблукати й снідати посеред гір, запросив до столу пастуха. Пастух, таким чином, постає перед вибором: порушити піст, тобто обіцянку, дану богові, і послухати царя чи знехтувати бажанням земного владика – і вибирає останнє. Розмова царя й пастуха займає більшу частину твору, 9 строф із 12. Діалог не дуже експресивний, не насичений драматизмом, але це враження створюють не авторські ремарки, а передусім дещо розтягнуті репліки співрозмовників. Вони такі, тому що автор, схоже, уважав за доцільне викласти пояснення вихідних позицій учасників діалогу їхніми ж устами.

Поміщуючи царя на самоті «посеред гір», автор звертається до казково-притчевої умовності, через що зникає потреба в адекватній локалізації. Хронотопне мислення поета проявляється у вибудовуванні ієрархічних відношень між владою земною та небесною. Для пастуха все гранично ясне й не викликає сумнівів: «Бо запросив мене на свій обід ще старший цар від тебе, цар безодні, цар неба і землі, цар на весь світ. Я, царю любий, піст держу сьогодні»¹. Основа його переконання – впевненість у наступному дні, яку дарує віра. Земний цар не може гарантувати, що пастух проживе хоч день і встигне виконати обіцяне богові, і лише через усвідомлення цього доходить згоди з пастухом, визнає: «Справді, не мені рівня той цар, і з ним я не стою у змові»². Таке мислення є суто християнським і не відповідає звичайним феодальним або капіталістичним уявленням про владу, оскільки несвідомо відбувається змішування понять фізичного й духовного підпорядкування.

Крім утілення ідеї ієрархії влади, у такому нединамічному й доволі стислому діалозі І. Франкові вдалося зобразити два відмінні характери: самовпевненого, швидкого на рішення царя і спокійного, розважливого пастуха. Особливо це помітне при зіставленні емоційного наповнення реплік: у царя вони сповнені окличних речень, натомість мовлення пастуха розмірене, розповідне. Саме воно й визначає темпоритм вірша.

¹ Франко І. Притча про піст. – Т. 2. – С. 222.

² Там само.

Великий діалогізований вірш-драма «*На пастівнику*» (1888), що завершує цикл «По селах», – це розмова потомлених хлопців-конюхів літнього вечора на Підгір'ї. Слова автора займають не більше четверті обсягу твору, усі інші нерівні строфи присвячено діалогу. Вірш написаний верлібром, і цей вибір І. Франка можна пояснити прагненням передати живе просте мовлення селян, що йому справді вдалося, адже при читанні відчуються невимушеність вечірньої балачки, простота викладу, задушевність розмови на найбільш наболілі селянам теми.

У розмові беруть участь кілька співбесідників, але вся вона спрямована на розкриття характеру однієї особи – Сеня, улюбленця хлопців-підлітків, характеристиці якого присвячено епічний відступ у творі:

Вже така натура

У того Сеня: зразу воркне гризко,
А потім хоч сорочку з себе дасть.
Недаром придурковатим зовуть
І підіймають всім селом на сміх.
Куди ж пак! Парубіка вже старий,
Вже поза тридцять літ, і до роботи
Нема над нього, і не п'є, не тратить,
А ходить мов жебрак¹.

Крім авторського зауваження «Оповите млою дріма Підгір'я»², у словах персонажів фігурують топоніми Сіде (до нього І. Франко додав примітку «село в Самбірському повіті, славне своїми конокрадами»³), Урож, Лужок, Ступниця, Мокряни, Страшевичі, Спринь тощо, формуючи зрозумілу авторові й читачеві систему географічних координат. Історичною координатою слід уважати розмови пастухів про наближення війни «з москалем», однак на ній автор на акцентує, адже «Війни й заповідать не треба, вона вже є, ми родимось, живем, мремо в війні»⁴.

¹ Франко І. На пастівнику. – Т. 2. – С. 252.

² Там само. – С. 251.

³ Там само. – С. 253.

⁴ Там само. – С. 258.

Те, що люди вишукують знаки чогось, а в оточуючих подіях – смислові опозиції, – не більше, ніж омана. Сень переконаний і переконує інших, що ситуація, коли брат іде на брата, сестра сестрі, а син батькові бажають смерті, – «от де війна правдива, найстрашніша, щоденна, люта! Що там против неї всі війни з турком, німцем, москалем!»¹ Тому замість підтримувати балачку інших про ймовірну мобілізацію, Сень відривається від геоісторичної конкретики і переказує апокрифічний сюжет про величезного вола, шкурою з якого антихрист має застелити землю, щоб жодна крапля катованого пророка Іллі не впала на неї. У цьому складному оповіданні скомпільовано кілька апокрифів, що пройшли фольклорну обробку. Автор удається до нього для відображення складного мислення простої людини, що здатна в злеті фантазії піднятися над буденністю, ставити складні світоглядні питання й шукати відповіді на них. Саме тому при вигаслім вогнищі Сень сидить, «скулившись від холоду, недвижний, у якійсь глибокій думі. – О господи! – зітхне часом. – Не дай сліпому і глухому в світі жити, щоб не заскочив неготових нас великий день, страшний день суду твого!»² Головною опозицією твору стає, таким чином, відмінність буденного й величного, профанного і сакрального, шукаючи гармонії між якими, людське мислення вдається до охудоження і метафоризації.

До гостроактуального циклу «До Бразилії!» входить невеликий вірш «*Два панки йдуть попри них...*» на п'ять хорейчних катренів. Змістово він пов'язаний з попереднім і разом під одним заголовком «Сучасні образки» вони друкувалися 1896 р. в журналі «Жите і слово». Автор драми переказує фрагмент суперечки двох панків, викликаной побаченими на вокзалі емігрантами. Один співчутливо вважає вибульців «бідацтвом», якого не слід спиняти, другий – «лайдацтвом», що не бажає працювати й шукає легшого життя, міняючи «рідний край на пшик»³.

¹ Там само.

² Там само. – С. 262.

³ Франко І. «Два панки йдуть попри них...» – Т. 2. – С. 266. – Подальші цитати з вірша звідси ж.

У цій замальовці жодна з опозицій – думок персонажів чи різних країн – не отримує повноцінного розвитку. Автор переконаний у неможливості простого розв'язання проблеми еміграції й тому не пропонує рішення, а лише показує безплідність подібних суперечок. Значно виразнішим є протиставлення самих панків обговорюваним ними людям, на яких лише «кожний глипнув по порядку», не подумавши навіть чимось допомогти.

Збірка *«Із днів журби»* (1900) своїм модерністичним звучанням підсумувала другий період віршотворчості письменника. За В. Корнійчуком, вона найчіткіше репрезентує «філософію болю існування»: «Мотив поразки у війні з життям, ледь помітний у “Моему Ізмаратді”, у новій збірці набував небезпечних вимірів»¹, – але й засвідчує народження нового І. Франка, здатного з нових відчуттів виткати своє «друге дихання».

Вірш *«Розмова в лісі»* сюжетно пов'язаний з іншими в циклі *«Спомини»*. Його зміст складає побутова випадкова розмова ліро-драматичного героя зі Злісним (лісником). Попередні вірші є рефлексіями ліричного героя від спогадів п'ятнадцятилітньої давності та мандрівки українськими селами, поданими як безпосередня констатація перебігу його вражень. Це вірш єдиний із циклу, що має окрему назву, драматичний зміст і драматургічну форму. Перша репліка («Здорові дядьку! Що се, ви за злісного?»²) належить ліричному героєві, але не супроводжується вказівкою на ім'я мовця. Подальші репліки мають такі вказівки («Злісний» та «Я») і послідовно чергуються.

Репліки Я короткі – від половини до двох рядків – і містять питання, звернені до Злісного. Репліки Злісного різні за обсягом: від половини рядка до 15 рядків, – містять переважно розлогі відповіді, але зустрічається й кілька питань Злісного, звернених до Я. Загалом складається враження, що, мандруючи лісом, ліричний герой вирішив розважитися розмовою з лісником, якого зустрів, але при цьому передусім дав висловитися

¹ Корнійчук В. Поетика лірики Івана Франка. – С. 13.

² Франко І. Розмова в лісі. – Т. 3. – С. 26.

людині мовчазної професії та розпитуючи з'ясував для себе важливу інформацію про «поману французьку» – панну, що приїхала до графа.

Як результат творчої фантазії автора, реалізацію його певного задуму цю несподівану зустріч можна розцінювати і як особливий сюжетний хід дізнання, доволі популярний в античній драматургії. У ньому один персонаж отримує від іншого, часто другорядного, важливі для подальшого розгортання сюжету відомості. Майстерність І. Франка в цьому діалозі проявилася передусім у такій побудові розмови, яка не викликає сумнівів у її природності: усі репліки невимушені, прості, риси характеру дійових осіб проявляються доволі чітко й незмінні протягом розмови. Невимушеність розмови підкреслюється також використанням верлібром і частим розділенням рядків між репліками.

Репліками Злісного переказано три короткі історії: про викрадення селянками трави з лісу і покарання за це, про хворобу графа в Італії, викликану програвом у казино, і роль сина Максима в порятунку графа, про приїзд до двору молоді панни – «французької помани». Усі вони екскурсно розширюють безпосередньо зображений хронотоп і сукупно відкривають роль вірша в сюжеті циклу. За цими історіями діалог розпадається на три змістові частини.

У першій частині Злісний протиставляє себе селянкам, розуміючи, що штовхає їх на порушення заборони, але й виправдовуючи себе: «Панська служба – мус»¹. У другій частині історія про графа, що в якомусь містечку (натяк, очевидно, на Монте-Карло) «за годинку просадив всі гроші й бричку з кінми», та Максима – сина Злісного, що порятував графа від сердечного нападу, має значно більше подробиць, ніж перша. Та коли мова заходить про майбутнє продовження стосунків графа зі слугою Максимом, про віддяку, Злісний різко обриває співрозмовника: «Ой, вже віддячиться! У голові йому! Писав Максим, як лікар се йому сказав, а він лиш носом покрутив: "Ну, так! Ну, так!"»²

¹ Там само. – С. 27.

² Там само. – С. 28.

У третій частині постать молодой панни описана на фоні сільського панського побуту: «Мале таке та утле – взяв би, бачиться, в долоню й друтою долонею прикрив, а всюди того повно – двір, гумно і сад, шпихлір, і коршму, й тік – все чисто навідить, усякого зачепить, всім цікавиться – ну, сказано, помана, ще й французькая!»¹ Зіставлення тендітної панни з огромом господарства створює художній ефект, що повноцінно розкриється в наступному вірші, але тут уже відчутна неприлаштованість її до створеного оточення.

Протиставлення співрозмовників у вірші-драмі неповноцінне й ґрунтується винятково на засадах діалогізму. Деякі фрази натякають, що раніше вони були знайомі, принаймні панок бував тут раніше: «Я. А син же де? Таж він за злісного тут був. <...> Злісний. От видно, що давно в селі ти не бував!»² Та більш відчутною є соціальна відмінність, хоча Злісний наразі почувається на своєму місці й тому достойно відповідає молодому панові, який його розпитує. У цілому ж хронотопіка твору, відірвана від оточення в циклі, багато втрачає в змістово-функціональному плані, що підтверджує думку І. Франка про необхідність цілісного сприймання створених автором циклів і збірок.

Невключеними до жодної зі збірок у цьому періоді лишилися кілька драматичних поезій, серед яких дитяча замальовка «*Киця*» (1891). Вірш із парним римуванням складають дворянкова ремарка і чотири репліки діалогу: дві короткі містять питання до киці, дві довші – її відповіді. У першій переказано фольклорну дитячу забавку про кухаря, що з'їв сметану, а хотів звернути на кицьку, – вона є свого роду передісторією сюжету. У другій репліці уточнено першу, переказано, як киця просилася не карати її за те, що вона не робила, обіцяючи травневого ранку піймати «зайчика малого», горобця чи перепілку, а в полудень, коли ті сховаються, наловити риби³. Зміст вірша виразно дитячий, розважальний, без гострих опозицій.

¹ Там само. – С. 29.

² Там само. – С. 26–27.

³ Франко І. Киця. – Т. 2. – С. 421.

Власне потрактування перетворення єгипетських фараонів на богів пропонує І. Франко у вірші «Цар-бог» (1892). Твір сюжетно розпадається на дві частини – після перших двох катренів має пройти час, протягом якого «трудився щиро фараон, і дер, і мучив люд, що аж земля стогнала»¹. Далі ж розмова між фараоном і злим духом відновлюється.

Таким чином, сюжет зосереджується навколо проблеми досягнення моменту, коли народ може втратити терпіння, коли «люд в страсі держать не змога, хіба що вмовиться йому царя вважать за бога». Це, на думку автора, ключовий етап суспільної еволюції, що може вирішуватися або руйнуванням монархічної влади, або збереженням її через освячення. У будь-якому разі показовим є звернення фараона саме до злого духа, що не залишає сумнівів у виборі позиції самим поетом.

Позазбірковий вірш «Лисиця-сповідниця» (1893) має авторське жанрове визначення «Лірницька пісня на нуту «Сирітки»»; його сюжет нескладний і ґрунтується на народній казці про Лисицю й Півня. Лисиця намагається переконати Півня, що той багато нагрішив за життя й тому мусить бути покараний, а Півневі вдається обдурити Лисицю й вирватися з її зубів. Основний масив твору складає діалог Лисиці й Півня, крім того чотири строфи, серед них початкову й кінцеву, займають слова автора. Кожна з реплік займає цілу строфу (крім другої та передостанньої), деякі з них розпочинаються словами автора, у яких указується мовець і характеризується його мовлення («А Когутик каже», «І мовила гнівно Лисиця облесна», «Запищав Когутик»² тощо). Щоб допомогти читачу зберегти логіку розмови, автор кожную зі строф-реплік розпочинає звертанням до персонажа на ім'я, наслідуючи фольклорну оповідну стилістику.

Події вірша розгортаються в умовних казкових хронотопах, де фігурують гори, потоки, «штири ночі й три дні»³, «владича палата»⁴ тощо. Поряд з ними є й цілком реальні

¹ Франко І. Цар-бог. – Т. 2. – С. 422. – Подальші цитати з вірша звідси ж.

² Франко І. Лисиця-сповідниця. Лірницька пісня на нуту «Сирітки». – Т. 2. – С. 423, 426.

³ Там само. – С. 424.

⁴ Там само. – С. 428.

топоніми – Зарваниця (село Тербовлянського району на Тернопільщині) та назва святої гори Гаргар, перетворена на ім'я святої. Цілком очевидно, що в такому сюжеті географічна реалія – лише частина казкової умовності, що не виконує локалізаційної художньої функції. Основні мотиви вірша були пізніше оброблені І. Франком і викладені в десятій пісні поеми «Лис Микита».

Сюжет з обдаруванням людини мойрами зринає в позабірковому вірші «*Три долі*» (1895), який має зовсім інший зміст і пафос, ніж попередні. За змістом і стилістикою його виникнення слід пов'язувати з громадською діяльністю поета, передусім з політичною, зокрема з балотуванням до сейму. Вірш складають вступні слова автора, його вказівки на мовців і три репліки трьох богинь-Доль, які зустрічають людську душу при її появі на світ. Репліка, яку виголошує «третья, злобная старуха»¹, є свого роду відповіддю на сказані першими двома, зокрема з ними устанавлюються фатичні зв'язки: «Ай-ай, розщедрились сестриці! Ось цяцю винайшли яку! Добра повніські рукавиці на неї сиплють без ліку»².

Простір вірша автор розбудовує з «таємної безодні небуття»³, з якої до земного життя рухається людська душа. Зустріч з богинями відбувається на умовній половині шляху, що можна розцінювати як приховану аллюзію до «Божественної комедії» Данте. Подарунки перших двох богинь – «талант яркий», сила, «ум живий», «зір палкий»; «багатий скарб чуття, бажання правди неструджене, бажання вільного життя»⁴ – абстрактні, позбавлені геоісторичної конкретики. Це дозволяє третій іронізувати: «Та що се, ви якогось Данта, Гете чи Шеллі з неї хочете зробити?»⁵ Наближаючи розмову до життєвих реалій, вона виголошує вбивчий у межах змісту твору присуд: «Іди ж собі, душе, у свою путь, – що терням встелена тобі, не розмарином! А чим тобі на світі быть? Будь русином і хлопським сином!»⁶

¹ Франко І. Три долі. – Т. 2. – С. 433.

² Там само. – С. 434.

³ Там само. – С. 433.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 434.

⁶ Там само.

Таке походження, на думку третьої богині, не дасть можливості розвиватися жодному таланту: «Та вродження й мій присуд неминучий тебе по пояс загребе в багно грузьке, в клопотів муравлисько»¹, – а крім того не знайдеться належного оточення, течії, що могла би створити з таланту яскраву індивідуальність. Єдиний засіб порятунку із ситуації автор побачив наприкінці життя, дописавши в пізньому автографі два останні рядки: «Ніхто тебе не витягне з калюжі, хіба лиш божа благодать»².

Такими бачив причини неможливості реалізації власного таланту в умовах свого оточення Іван Франко. Думка вродженої приреченості русинів, селян на пекельне життя звучить у багатьох його творах, зокрема й у пролозі до поеми «Мойсей». Але в поезії «Три долі» автор висловив її не як припущення, а як пророцтво богині-Долі, підкресливши його визначеність і незмінність.

«POËTA SEMPER TIRO»³

Модерністична збірка «*Semper tiro*» (1906) засвідчила ще раз: талант І. Франка полягає не в удалому виборі одного разу надітої маски, а передусім в умінні правдиво самовиражатися засобами різних стилів і течій, гармонізувати їх зі своїм еством. Тому-то й виникає думка про певну парадоксальність Франкової спадщини цього періоду, її незвичність і традиційність водночас⁴. Важливою рисою модернізму, що споріднює його з романтизмом, є суб'єктивізм, концентрація на авторській особистості, тому у віршах збірки драматичний первень виявляється не настільки потужним як ліричний. Зокрема в пролозі поеми «Лісова ідилія» розмову ведуть ліричне Я та

¹ Там само.

² Там само. – С. 435.

³ Франко І. *Semper tiro*. – Т. 3. – С. 101.

⁴ Див.: Ткачук М. Лірика Івана Франка. – С. 236–286.

Ліс, який в обох піснях стане вже епічним оповідачем. Але обидва співрозмовники видаються іпостасями автора, тому пролог і оповідні частини поеми позбавлені виразного драматизму. Ознаки драми, таким чином, зосереджуються тільки в драматургізованих діалогах першої та другої пісень, що робить їх далеко не провідними в родовій палітрі твору.

Це чітко відчула Леся Українка: «Що скажу Вам про Вашу поему? <...> В діалогі мені все приходилось приходилось *примушувати* себе вірити, що ліс може так довго і складно розповідати цілий той випадок з князем, княгинею etc. <...> Натуральніше (я вживаю се слово в особливому значенні) здавалось мені там, де ліс про свою власну руїну розповідає, а коли розкажує про те, чого не міг бачити (про будуар княгині, про поділ спадків), то мені здавалось, що то не він говорить, а таки Ви самі. Чи не можна б так і поділити се оповідання, щоб кождий від себе говорив?»¹ Дійсно, задуманий І. Франком ще з поеми «Нове життя»² сюжет виразно потребував утілення в драмі, але авторське рішення було іншим.

Десятий вірш з циклу «На старі теми» попри наявність діалогу не є драматичним через відсутність дієвої другої сторони поряд із ліричним героєм³. А от у поезії «Було се три дні перед моїм шлюбом...» – третій із циклу, – на думку М. Ткачука, «ліричний герой є носієм свідомості й об'єктом зображення водночас», через що «автопсихологічний суб'єкт постає в двох іпостасях: як ліричний суб'єкт і як “голос”»⁴. Отже цей вірш, що є обробкою «Покликання Єремії» з книги пророка Єремії в Старому Заповіті, слід уважати ліричною драмою. Однак І. Франко точно зберігає і діалогічну структуру оригіналу, і позиції, що з них виходять співрозмовники, тому походження драматизму в цьому вірші не є оригінальним, а сам він випадає з об'єкта аналізу.

До пізньої збірки «Давнє і нове» (1911), другого, «побільшеного» видання «Мого Ізмарагду» І. Франко включив як

¹ Українка Леся. До І. Я. Франка, 13–14.01.1903 р. // Зібрання творів у 12 т. – Т. 12. – С. 18–19.

² Франко І. Уривки з поеми «Нове життя». – Т. 1. – С. 199–214.

³ Франко І. «На ріці вавилонській – і я там сидів...». – Т. 3. – С. 157–159.

⁴ Ткачук М. Лірика Івана Франка. – С. 270.

ранні вірші, так і написані останніми роками, наголосивши на їхній інтертекстуальності, бо переважно вони мають «метою популяризацію багатого скарбу поезії та життєвої мудрості, що міститься в нашій старій письменстві»¹. Унаслідок титул збірки отримав подвійне звучання, об'єднавши періоди як в авторському віршописанні, так і в людській історії.

Діалог *«Поворож мені, циганко, чорноока Цоро...»* у першодруці було включено до циклу «Із нових співомовок», що побачив світ 1906 р. у «Літературно-науковому віснику». Це віршована переробка доволі поширеного сюжету про очікування людиною змін на краще в житті – замість змін пропонується або пророкується звикнути до існуючого стану речей.

По долоні невизначеного співрозмовника, що турбується про щасливі дні у своєму майбутньому, циганка ворожить сім літ бідкування – типовий умовний часовий інтервал, характерний для фольклорних жанрів притчево-анекдотичного змісту. Гірко звучить продовження пророкування: «Потому привыкнеш»², – безвихіддю долі пересічного сучасника І. Франка.

Таку ж ідею, але у виразній сатиричній тональності висловлено в поезії *«Русинам-фаталістам»* (1883), не включений до 50-томового зібрання творів. Автор зіставляє відокремлені репліки турчина й русина у своєрідний діалог, що дозволяє йому художньо обігравати локалізацію персонажів за національною ознакою. Першому з них належить перший восьмивірш, другому – весь інший обсяг тексту, авторові – два невеликі зазначення: «каже турчин, каву п'ючи» і «каже русин»³.

Фаталістичні погляди адресатів вірша-послання І. Франко асоціює з мусульманським світоглядом: «Що тобі засудить Аллах, то засуд вже неминучий»⁴, – але виражає їх у своєрідному оптимістичному погляді в будучність. Кожна з трьох строф репліки русина відображає складову часового вектора «минуле – сучасне – майбутнє» і, завершуючись різноформним рефреном «Русь тверда все перебула, то й ще більше пе-

¹ Франко І. Переднє слово [до збірки «Давнє і нове»]. – Т. 3. – С. 185–186.

² Франко І. «Поворож мені, циганко, чорноока Цоро...». – Т. 3. – С. 192.

³ Франко І. Русинам-фаталістам. – Т. 52. – С. 38.

⁴ Там само.

ребуде»¹, прокладає смислові зв'язки до найбільш віддаленого майбуття, передбаченого автором у кінці вірша. Заглиблення в історію піднімає спогади про «князів хижацьких, і половців, і литовців, і неситих дуків ляхських», турків, татар, московитів², виразно хронотопні, бо відбивають перебіг стосунків України практично з усім її геополітичним оточенням. Сучасність відображена системою соціоекономічних реалій, серед яких податки, ліcitaція, повинь, голод тощо. Тому в майбутньому Русь, за фаталістичним прогнозом, не має перспективи: «Без русинів Русь буде, Вона ж стілько перебула, що й себе ще перебуде»³.

Цікаво, що в первісній редакції вірша, яка побачила світ 1883 р. під назвою «Похвалюючимся гнилим русинам»⁴, смислові акценти розставлені по-іншому. Тогочасний І. Франко – радикал ще в чотирьох строфах висміював передусім заклики до терпіння, витримки, які можуть порятувати Русь, «хоч поводитирів не стане», «а хоч всіх пожре нас ворог»⁵. У першій редакції репліка русина побудована паралельно до турчинової, через що поява тієї вмотивована, а персонажі набувають виразнішого протиставлення. Турчин стверджує, що втекти від долі неможливо, бо сила Божа найбільша. Русин-фаталіст із тієї ж причини приймає позицію бездіяльності, смиренності й терпіння.

У другій редакції І. Франко викреслив чотири строфи: діалог вірша утратив структурність, але його зміст, позбавлений радикального сарказму, став більше відповідати авторському настрою, його відчуттю безвиході.

До циклу «Із злоби дня. Із тридцятиліття 1878–1907», як і попередній, уходить вірш «**Пані Февросія (Наслідуюване)**» (1984). Темпоритмічно стилізований під коломийку, він складається з 9 пар реплік, що належать неназваному молодому русину та пані Февросії, в образі якої слід, очевидно, бачити Галичину. Кожна репліка являє собою окрему строфу: у русина це катрени, а у Февросії – шестивірші. При цьому діалог

¹ Там само.

² Там само.

³ Там само. – С. 39.

⁴ Там само. Коментар до вірша. – С. 795–796.

⁵ Там само. – С. 796.

вийшов не дуже динамічним, оскільки автор намагався дотриматися єдиного розміру й строфіки в усіх парах реплік. На пісенну основу твору вказує також підназва «Наслідуване» та рефрени: «голубочко, Февросіє-любочко» розпочинає всі репліки русина, а рима «синчику / русинчику» завершує перші рядки строф-реплік Февросії.

Зміст вірша нескладний – з допомогою іронії та сатири автор викладає свої погляди на основні суспільно-політичні проблеми країни й причини їх виникнення. Збідніла, пужденна Февросія-Галичина не має тепер навіть власної валюти, натомість вона заклопотана іншими «політично важливими» справами, як-то: «Віддаю юстицію під дозір в поліцію, обриваю армію, заводжу жандармію»¹. Такий фонетичний варіант жіночого імені автор ужив, мабуть, натякаючи на муки святої мучениці Февронії Нісібійської та зігравши на його співзвуччі з назвою Русі. Якщо підтекст образу пані Февросії прочитується досить чітко, то образ русина, навпаки, узагальнений. Під ним не можна розуміти автора, оскільки його думки звучать в іронічному підтексті реплік співрозмовниці. Він – один з народу, молодий, доволі наївний, упевнений у тому, що Галичина ще досі сильна й багата.

Геоісторичну локалізацію твору забезпечують алюзії до багатьох суспільно-економічних процесів, що визначили сучасний І. Франкові стан його країни: валютна реформа, збільшення податків на військові потреби, введення жандармерії. Для чого потрібна ця «орда татарська, ватага жандармська», Февросія знає чітко: «Та на мене ж, синчику, на саму, русинчику, щоб хилилася, гнулася, щоб не ворухнулася, волі не бажала вже, лиш “ура” кричала все!»² Сатирично-алегоричний виклад дозволяє І. Франкові представити Февросію-Галичину жебручою бабою, що «обідралася, спилася, розікралася» і терпить кпини сусідів: «Я й не сплю, мій синчику, не мовчу, русинчику, серджуся, що й дзусь собі! Плюнуть – обітрусь собі, копнуть – я не лаюся, до землі хияюся»³.

¹ Франко І. Пані Февросія (Наслідуване). – Т. 3. – С. 264–265.

² Там само. – С. 265.

³ Там само. – С. 264.

Опозиція минулого й сучасного в поезії лише намічена першими репліками русина. Її заступає сатиричне протиставлення зображеного й ідеального, що і є тут джерелом художнього змісту. Показово, що поет не змінив вірш, видаючи його через 27 років – відтоді ні стан країни, ні відчуття його І. Франком, схоже, не зазнали суттєвих змін.

До цього ж злободенного циклу належить драматургізована сатира *«Многонадійний»* (1907) – це саркастична замальовка на сюжет обдарування новонародженого мойрами. Тут їх чотири, і кожній з них належить по чотири однорядкові (за винятком останньої, у якій чотири рядка) репліки, супроводжувані порядковими іменами судильниць: *«Перша»*, *«Друга»*, *«Третя»*, *«Четверта»*.

Подарунки, що їх судильниці *«розважно, шамкаючи, звільна»*¹ дістають із калиток неспорожних, розкривають практично всі сторони суспільного життя людини мистецтва: від *«наймення львиного»* і *«жіночки прегарної»* до ролі *«редактора політичного»* й *«співця оперового»*. На новонародженого покладені великі надії порятунку національної культури, бо судильниці забезпечують його просторим полем професійної самореалізації – він у майбутньому і драматичний актор, і редактор, і оперний співак, і критик, і поет. Але всі сподівання перекреслюються примхою Четвертої мойри: *«Я... та ні, сього вже забагато для одного. З того, що я мала дати йому в остатнім подарунку – таланту, – не дам йому ні дрібки»*².

Виразну особисту образу чути в останньому подарунку Третьої мойри: *«Я дам премії йому за драми»*³, – все ж таки неможливість повернення до жанру п'єси, генетично й генологічно чистої драми, болісно переживалася І. Франком. Наскільки цей рід приваблював його, помітно в деяких позазбіркових віршах періоду.

Жартівлива *«Буркутська романса»* (1905) – це розмова двох карпатських гір – Лукавиці і Лядескула, розділених Чорним Черемошем. Обігравши чоловічу й жіночу назви вер-

¹ Франко І. *Многонадійний*. – Т. 3. – С. 273.

² Там само. – С. 274.

³ Там само.

шин, І. Франко показав залицяння між велетами, що «полягали скоро світ і, простягшися до сонця, кожде парить свій живіт»¹. Лядескул і радий би посунутися ближче до сусідки, та киває на світлу пору, мовляв «за дня не випада» таке робити. Лукавиця під'юджує навзаєм: «Певно, вдень тобі не влад, а вночі заснеш, не згонить твого сну і сто гармат»².

Легкий гумор оповиває мальовничу карпатську картину, художньо інтерпретовану поетом. Чорний Черемош, що розділяє гори, Лядескул називає вітчимом лихим, розлучником, а той у відповідь іронізує з болючого для чоловіка питання: «Чи я, може, тому винен, що ти хтів, але не міг?»³ Назва села в заголовку вірша, крім географічного локалізування, відсилає читача до циклу «Буркутських стансів» у збірці «Semper tiro» і створює оригінальну жанрову антитезу, на жаль, не підкріплену об'єднанням творів у єдине видання. Продовження цієї смислової гри можна вбачати й у віршових структурах: ямбічним змістово довершеним катренам стансів відповідають у «Буркутській романсі» хореїчні чотиривірші, що, крім двох останніх, є окремими репліками персонажів.

Особлива творча історія поеми «*Ор і Сирчан. Половецька історична сага*» (1899, 1914), що позначилася на її родових ознаках, примушує включити твір до об'єкта аналізу. Авторська позначка на рукописі свідчить: «Початок сеї поеми до рядка 56 написано в р. 1899, решту в днях 19–22 вересня 1914»⁴. Отже, перші три строфи, де домінує епічний первень, належать до часу з'яви більшості Франкових поем і співзвучні їм, а подальші, виразно драматичні, – до складних останніх років його життя, зокрема до перших тижнів російської окупації Львова.

1899 р. побачила світ поема М. Вороного «Євшан-зілля», що, можливо, і спровокувало відмову І. Франка продовжувати роботу над власним твором. Тим не менше, завершивши його 1914 р., поет в автографі також указав назву «Євшан-зілля».

¹ Франко І. Буркутська романса. – Т. 3. – С. 356.

² Там само. – С. 357.

³ Там само.

⁴ Франко І. Ор і Сирчан. Половецька історична сага. Коментар до поеми. – Т. 5. – С. 374.

Половецька пригода з р. 1126»¹, але в першодруці (газета «Діло», 20–25 листопада 1915 р.) змінив назву.

На відміну від попередниці, Франкова поема точніше наслідує сюжет оповідання, що розриває перше речення «Галицько-Волинського літопису» від 1201 р., і повністю відтворює геоісторичні реалії, пов'язані з долею синів Шаруканя – Отрока (Атрака) і Сирчана. У рукописному науковому коментарі до літописної вставки поет зазначає, що це «незвичайна щодо свого складу, походження й поетичної вартості половецька сага, захована в нашій письменстві» та запозичена з якогось давнішого, ніж перші редакції Київського рукопису, «поетичного джерела»². Уважний до дрібниць, І. Франко не згадує хіба що Залізні ворота – м. Дербент, покликане відділяти Азію від Європи, та не змальовує діянь Отрокового сина Кончака, «що зніс Сулу, пішо ходячи, котла носячи на плечах»³. Натомість художній реконструкції піддані скупі літописні відомості про побут Сирчана за вигнання: «Менший над великим Доном, рибу ловлячи, тривав, і на правий бік, на рідний степ, глядів і сумував»⁴.

Епічна частина поеми закономірно має більші хронотопні масштаби – автор починає оповідь від чотирнадцятого походу Володимира Мономаха на половців, доводячи її до смерті князя в Києві 1126 р., що й зумовлює початок драматичної частини. Її події зосереджені у двох просторових і трьох часових локаціях з кількома екскурсами. Це свого роду акти п'єси – такому враженню сприяє членування поеми та звернення автора до драматургічної форми, але в будь-якому разі автор полишає за собою переважно короткі коментарі до місця, часу, рухів, інтонації, міміки мовців, на зразок: «У півсмерку вечірнім старший ханський син сидів перед своїм гарним домом, на верхів'я гір глядів»⁵.

Переважно короткі екскурси драматичної частини поеми цементують сюжет, узгоджують деякі деталі. Наприклад, стар-

¹ Там само.

² Там само.

³ Літопис Руський : За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – С. 369.

⁴ Франко І. Ор і Сирчан. Половецька історична сага. – Т. 5. – С. 311.

⁵ Там само. – С. 313.

ший ханенко (так або просто «Ханенко» І. Франко називає Отрока, не вказуючи імені) нагадує посланому братом співакові Орові: «Чей недаром в мою хату ти приходиш раз другий. Перший раз, як був, потішить ти нічим мене не міг»¹. Автор використовує це для вмотивування попередньої розповіді співака Сирчанові, що починалася словами: «Був у твого брата я»². А от розповідь Ора про історію пісні: «Се зложив мій дід, що в русів у неволі рік прожив. Твій отець прожив літ десять, а як жив – незвісно нам»³, – ніяк не узгоджує хронологію фіналу поеми з її початком, де говориться про неволю хаґа, з якої почалися біди його синів. Адже хан помер раніше, ніж Володимир Мономах («Що ж, вмер на чужому полі, – визволить його з неволі не таланило синам»⁴).

Відповідно до літописного оповідання найбільш очікуваним є протиставлення позицій двох братів, але І. Франко, спираючись на нього, вирішує конфлікт твору в модерністично-суб'єктивістському ключі. Під час розмови з Ором Отрок обґрунтовує свій вибір особистими світоглядними змінами: «Я пізнав життя осіле і всі радощі його і бажав би в нім скінчити решту днів життя свого. Я відстав від свого люду, і не милий він мені, бо не бачу кінця-краю тій ненависній війні»⁵. Те, що старший ханенко відділився від народу, відчуває і Ор: «Ти знайшов собі дорогу, ти знайшов собі мету, але нам ніщо вважати ту дорогу за святу. Нас веде велика сила, у якій не владні ми, і, де в бій вона нас кличе, ми постоїмо грудьми. А ти став собі на боці. Що ж, захочеш, то і стій. Дух твій іншим духом дише, і народ твій вже не твій»⁶.

Разом з тим прагнення дотриматися деталей оригіналу примушує автора повернутися наприкінці твору до іманентних опозицій сюжету, зокрема переспівати ключові слова Отрока з літопису, які М. Вороний поклав епіграфом поеми. У І. Франка вони звучать також антитезою: «Справді, краще в

¹ Там само.

² Там само. – С. 312.

³ Там само. – С. 319.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 315.

⁶ Там само. – С. 316.

ріднім краю, хоч і кості положить, ніж в чужині в супокою, хоч би і в достатку, жить»¹, – і сприймаються позитивно на фоні попереднього вибору Отроком ситого спокійного життя. Але ж він виголошує й концептуальні думки щодо людського призначення: «Бо не бачу кінця-краю тій ненависній війні, що не має в своїй цілі нові житла здобувать, нові засоби для праці, – тільки різать, грабувать. О, таке життя безцільне, і безцільна боротьба. Лиш до повної заглади допровадить нас хіба»². Тож цілком закономірним постає питання про Франкову оцінку зображеної ситуації, зокрема й з урахуванням часу повторного звернення до поеми.

У назву автор неочікувано виніс імена співця і молодшого з братів і так само неочікувано не називає ханенків на ім'я протягом твору. Це не може бути помилкою (в поемі Ор і Отрок спілкуються в усіх частинах, крім першої, а розмова співця і Сирчана триває трохи більше сторінки), бо і коментар, і першодрук поеми припадають на один рік, отже, автор добре пам'ятав оригінальний сюжет. Така назва, з якої повністю виключена найважливіша сторона драми, примушує думати, що поема є відповіддю на питання, які, очевидно, тривожили галичан у 1914 р. – Чому нація, що називає себе братньою й заявляє, що несе мир, у війні, в окупації здатна на звірства? Що штовхає на руйнування кожну окрему людину, яка теж має сім'ю, родину, майно? Уроджені риси натури здатні знищити найкращі поривання розуму – такий Франковий присуд, така його оцінка побаченого на власні очі. Але засуджувати людей за це він уже не міг – не давала життєва мудрість.

Звичайно, у словах пісні Ора: «Лиш борються – значить жити; мило й згинуті в борні. Не хотять спільній служити справі труси та дурні»³, – можна вбачати полум'яні заклики Каменяра, але уважне прочитання її початку має розчарувати того, хто бачить І. Франка лише вічним революційонером: «Не на тєє ми родились, щоб журиться і кориться, щоб трудиться і молитись, – поки сила, будем биться, як і предки на-

¹ Там само. – С. 321–322.

² Там само. – С. 315.

³ Там само. – С. 321.

ші бились»¹. Аксиологія поета, навіть найрадикальніших часів, не дозволила б йому поставити битву понад труд, – тільки з'єднати їх, але в жодному разі не протиставити. Саме в цих поглядах він багато в чому розійшовся з М. Драгомановим і М. Павликом, саме в цьому суть його самості.

Літо 1915 р. принесло звільнення Галичини від російських військ і страшне спустошення. На відновлення періодики у Львові, зняття тиску цензурно-жандармського режиму І. Франко відгукнувся низкою віршів, що віддавали картини недавньої окупації, побачені на власні очі або переказані, та могли б скласти окремий цикл. Драматизм ситуацій закономірно пробудив «давню страсть» поета, адже більшість зі сцен не потребувала жодних авторських коментарів.

Алегорія «*Інвазія*» (1915) – це уявна розмова окупантів і окупованих. Рекламно-зверхні широкі репліки перших парируються гірко-саркастичними других, завершальними в катренах короткими рядками. Геолокалізаційними засобами для перших виступають спершу топоніми Тотьма, «і Томськ, і Омськ, Іркутськ, Якутськ. Валдай»², потім особливості мовлення («Да так і след. <...> Данила? Не слыхал об этом нікагда»³), а відтак політичні погляди («А ви мазепінци. Вот это дело верно»⁴) та економічні реалії («Везем рублів до вас несосвітенну силу – бумажкі новия»⁵). Самовизначення окупованих однозначне й уточнень не потребує – «Данилів спадок»⁶.

І. Франко цілком виразно вказує на близькість інтересів двох націй, бо що ж незвичного можуть окупанти запропонувати, як не: «Ви ще не видали такого сала, сахару, як в нас, невідомі такії вам скандали»⁷. Люди скрізь однакові – відрізняються лише амбіції політиків та оцінки історичних подій. Слабкість, нездоленість русинів відчутно збіглася з настроєм

¹ Там само. – С. 320.

² Франко І. *Інвазія*. – Т. 52. – С. 220.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 221.

⁶ Там само. – С. 220.

⁷ Там само.

поета; може, тому навіть після звільнення країни цей вірш не сповнений оптимізму.

Драматична «сценка з вересня 1914 р.» «У трамваю» (1915) – чи не останнє звернення поета до драматургічної форми. Попарно римовані рядки відбивають авторські ремарки й репліки Дами (потім вона названа Пані) і Пана, деякі з яких супроводжені винесеними за межі віршового ритму поіменуваннями та дидаскаліями. У зробленому за три дні автоперекладі цього твору польською мовою І. Франко унормував строфіку, імена персонажів і деталізував власні зауваження. Крім цих двох варіантів твору, також у рукописі відома перша редакція українського тексту. У ній більше на дві ремарки й уточнений субтитул («Львівська сценка...»¹).

Зміст вірша – сварка Дами-Пані, російської підданої, із Паном, австрійцем. Події розгортаються у львівському трамваї під час окупації Галичини російськими військами. Послухавши розмову двох панів, «статна та надобна пані зірвалась по хвили»², указавши, що не терпітиме гідот про свого царя, та вимагаючи арешту Пана «w imię cara Mikołaja»³. Пан визначає своє підданство, що приводить до встановлення опозиції за національно-політичною ознакою, але авторові цього не досить і він майстерно обіграє статеву відмінність. Захоплена суперечкою Пані зупиняє вагон, сходить разом з Паном і шукає поліцейний відділок, після чого на пропозицію Пана вони «входять у сіни найближчої камениці»⁴ (ця ремарка в першій редакції у фінальних текстах обома мовами відсутня, але зрозуміла з контексту). Пані, уважаючи, що запрошена сюди задля інтимної близькості, вимагає, щоб Пан спершу оженився, бо інакше на нього чекає «najzimniejsza stiefia»⁵. Та Пан, охоплений почуттями іншого ґатунку – патріотичними, «дає їй два рази в лице», «кланяється і відходить»⁶.

¹ Франко І. У трамваю. Коментар до вірша. – Т. 52. – С. 868.

² Там само. – С. 225.

³ Там само. – С. 226.

⁴ Там само. – С. 868.

⁵ Там само. – С. 226.

⁶ Там само.

Автор локалізував події узагальнено – «з вересня 1914 р.», але впевненість, з якою Пані шукає кари на Пана лише за кілька слів про російського царя, указує, що діється вже після першої декади вересня, коли російські війська вступили до Львова. Таким чином автор формує ще одну смислову опозицію, хоч і текстуалізовану: реальної і декларованої влади перших днів окупації. Російська піддана, сподіваючись на захист наїзників, почувається вільно, та лише на людях – у темних сінях правда, як і раніше, за сильнішим. Та й загалом питання, чи будуть зайди боронити одноплемінців, для І. Франка не має однозначно ствердної відповіді.



Про хронотопність Франкових віршів виразно свідчить специфіка назв, якими автор наділяє збірки, цикли та мікроцикли, або й окремі вірші. Серед них мало локалізованих і помітно більше тих, що апелюють до загальнолюдських тем і проблем. Цьому сприяє також використання поетом конфліктно-опозиційних пар у титулах «З вершин і низин», «Давне і нове» тощо.

Драматизм віршів І. Франка лише підтверджує загальні тенденції його творчості. Звернення поета до стародавньої своєї страсті немов заповнює хронологічні лакуни, спричинені періодизацією його п'єсопису, хоча також піддається певному членуванню. Помітно, що драма для поета не має жодних змістоформальних обмежень: він здатен використовувати її у віршах різних жанрів, різної тематики, різного обсягу й метру. Більше того, у своєрідні драматичні етюди І. Франко об'єднує навіть кілька віршів, унаслідок чого постають мікроцикли. Проте справді драматичну поему йому вдалося створити лише одну – це «Ор і Сирчан», дописана наприкінці життя. Очевидно, великий обсяг вимагав епічного моделювання, що приводило до

зменшення драматизму, хоч поет і намагався компенсувати це, удаючись до драматургічних поіменованих діалогів.

Через переважно невеликий обсяг драматичних віршів І. Франка невиразними є сюжетно-локалізаційні аспекти хронотопіки в них. Основний наголос поет робить на семантиці діалектичних опозицій у творах, на персоніфікації ідей і позицій, що формують конфлікти. Доволі незначне навантаження має й інтертекстуальна сфера, хоча повніші висновки можливі тільки після дослідження більшого, ніж заснованого на одній родовій ознаці масиву творів.

Лише в поезіях останніх років Франкового життя, що засвідчують прагнення поета максимально неупереджено відображати оточуючі реалії, актуалізується географічне та історичне локалізування подій. Безпосередньою причиною цього сплеску стали події Першої світової – вторгнення російських військ у Галичину, окупація Львова. У віршах формально це немовби той самий «позитивістський» І. Франко, проте природа його пізнього драматизму, звісно ж, інша. Тепер це вже не беззастережний реєстратор людських проступків, а мудрий спостерігач проявів вад людської натури, викорінити які, очевидно, не під силу ніякому розуму, хоч як вивищеному над осоружною тілесністю.

Післямова

Головною принадою драми є ілюзія авторської неприсутності. Саме на ній сходяться діяльнісність й дієвість персонажів, сконцентрованість дії, незумовленість читацької оцінки письменницькою. Говорячи про хронотопіку Франкових драм, я, автор цієї книги, намагався бути відсутнім, хоч, звісно, як автор, і не міг би цього досягти. Тим самим мав на меті передусім дати читачеві заглибитися в коло виявлених рис, ознак і явищ самостійно. І так само самостійно зробити про них висновки.

Розуміння літературного твору, чи й загалом мистецького, урешті будь-якого культурного явища спирається на спільність знакової системи, що нею послуговуються автор і реципієнт, на спільність логіки її застосування. Звично ми називаємо це мовою – мистецтва, науки, епохи, конкретної течії чи й твору неважливо, урешті прикладів існує безліч. Стратифікація цієї мови приводить до встановлення широких або ж вузьких кіл її користувачів, яскраво помітних при зіставленні, скажімо, прямої автології натуралізму з утаємниченістю семантики поезії трубадурів.

До найбільш загальних і, може, саме тому непомітних у своїх проявах знакових систем належать час і простір – елементарні мислесхеми, на яких ґрунтується порозуміння, засноване на визначенні та самовизначенні. У найпростішому

вигляді перша з них формується від реєстрації людиною змін (спершу в собі самій, а відтак у світі), а друга – від усвідомлення межі, за якою кінчається Я й починається Інший. Саме тому драматична відчуженість, здається мені, – найкраще поле для вивчення хронотопіки – системи способів функціонування часу й простору в середовищі художнього змісту.

У художній твір час і простір увіходять разом із мисленням і мовленням, пронизують усі рівні становлення його змісту й підводять реципієнта до моменту, за яким уже працює аксіологічна сфера розуму. Але, стаючи художніми, час і простір самі набувають оцінності, що й визначає комплексність і цільність естетичної діяльності людини.

Уважно простеживши теоретичні засади Франкової творчості, неважко помітити в їхньому плюралізмі й еволюційності кілька провідних тез, які наближають митця до гносеології І. Канта, від якої походять і висловлені в цій книзі думки. Український мислитель сприйняв її опосередковано, зокрема й через концепцію позитивізму, але системно й послідовно. Одним із виразних наслідків того, слід уважати, є драматизм Франкової художньої спадщини, її висока діалогізація й помітна авторська відчуженість. Особливості хронотопіки не лише п'єс, а й прозових та віршових драм митця є продовженням його філософсько-світоглядних засад і відображають послідовні їх зміни.

Періодизація звернення І. Франка до жанру п'єси, запропонована тут у третьому розділі та доповнена після аналізу прози й поезії, урешті видається такою:

1. 1873–1875 рр. – період ранніх, ще шкільних драм, хронотопіка яких є переважно сплавом мотивів і прийомів, запозичених зі сприйнятих класичних творів.

2. 1876–1890 рр. – ранні драми на теми й проблеми авторської сучасності, для яких характерні максимальна лаконічність і виразність часопрострових структур.

3-а. 1891–1894 рр. – перший підперіод часу «великих драм», у якому І. Франко розробляє оригінальні способи формування з художнього часу й простору обставин, де здійсню-

ватиметься перебіг актуально й соціально спрямованих подій та смислів.

3-6. 1894–1895 рр. – другий підперіод, у творах якого художній час і простір під впливом модерністичних рис із інструментальних засобів перетворюються на самодостатні джерела художнього змісту.

4. 1896–1907 рр. – відмовившись від театру, І. Франко пробує себе переважно в жанрі драматичної поеми, але значні обсяги подій не дозволяють драматичному первню домінувати над епічним, а пізніше – і над ліричним. Натомість у малих, здебільшого віршових формах продовжується тенденція до семантизації, навіть символізації часу й простору.

5. 1914–1915 рр. – пережита наприкінці життя окупація Львова повернула І. Франка до його «стародавньої страсті», що дозволяла найпевніше передати тодішній стан його творчої свідомості – причетність до оточуючих подій і одночасну відчуженість.

У такому поданні еволюція дослідженого навряд чи потребує додаткового артикулювання, урешті художня література ніколи не розвивається від гіршого до кращого, а лише від іншого до іншого. Але саме в хронотопіці власних драм, попри всю їхню жанрову, тематичну, стильову й навіть родову поліфонію, І. Франкові вдалося зберегти тенденцію до семантизації найдрібніших елементів часу і простору.

У підсумку висловлю тільки бажання мати право на слова із Франкового уривку, незавершеного, як і пізнання його автора:

*І спільно з Кантом ось розтряс ти
Онтологічні хитрі снасти,
Надлюдські привиди старі...*

БІБЛІОГРАФІЯ

- Айзеншток І.* Генезис «Украденого щастя» Івана Франка / Ієремія Айзеншток // Літературна критика. – 1940. – № 6. – С. 6–26.
- Аристотель.* Сочинения в 4 т. / Аристотель. Т. 1–4. – М. : Мысль, 1976–1983.
- Баранник Д. Х.* Драматичний діалог: питання мовної композиції / Дмитро Харитонович Баранник, Георгій Микитович Гай. – К. : Вид-во Київського ун-ту, 1961. – 163 с.
- Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
- Бельй О. В.* Идея «мировой литературы» в интерпретации И. Франко и проблема художественной традиции / О. В. Белый // Иван Франко и мировая культура : тезисы докладов международного симпозиума, Львов, 11–15.09.1986 р. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 149–150.
- Берковець В.* Ритм як засіб вираження експресії (на матеріалі наукової прози І. Франка) / В. Берковець // Літературознавчі студії. – К. : ВПЦ «Київський ун-т», 2002. – Вип. 2. – С. 26–30.
- Бібліотека Івана Франка : Науковий опис : у 4 т. – Т. 1. – К. : Критика, 2010. – 624 с.*
- Білітюк Л. А.* Поетика змісту літературно-художнього твору : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Лариса Анатоліївна Білітюк ; Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки. – Луцьк, 1999. – 185 с.
- Білоштан Я.* За правдиве розкриття образу жандарма в драмі Івана Франка «Украдене щастя» / Я. Білоштан // Наукові записки

- Львівського державного педагогічного інституту. – Львів, 1953. – С. 3–23.
- Білоштан Я. П. Драматургія Івана Франка / Яків Порфирович Білоштан. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1956. – 254 с.
- Білоштан Я. П. Іван Франко і театр / Яків Порфирович Білоштан. – К. : Мистецтво, 1967. – 160 с.
- Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка : критичний нарис / О. Борщаговський. – К. : Мистецтво, 1946. – 128 с.
- Бувацьщина : Драми. Комедії. Діалог. Водевіль / упор., авт. передмови, приміт. О. Ф. Ставицький. – К. : Дніпро, 1990. – 416 с. .
- Бунчук Б. І. Віршування Івана Франка : монографія / Борис Іванович Бунчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 307 с.
- Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : Перун, 2005. – 1728 с.
- Вірченко Т. І. Атрибут «художній» у семіосфері літературознавчої термінології / Т. І. Вірченко, Р. А. Козлов // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Харків : Нове слово, 2011. – Вип. 1 (65). – Ч. 3. – С. 155–162.
- Власні імена людей : словник-довідник / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзяківська ; за ред. В. М. Русанівського. – К. : Наукова думка, 2005. – 335 с.
- Возняк М. Франкові «Три князі на один престіл» / М. Возняк // Діло. – 1929. – № 182 (11 473), 16 серпня. – С. 2–3.
- Возняк М. Юнацька драматична картина Франка / М. Возняк // Вікна. – 1932. – № 7–8.
- Возняк М. С. До історії тексту п'єси Франка «Украдене щастя» / Михайло Семенович Возняк // 3 життя і творчості Івана Франка. – К. : Вид-во АН УРСР, 1955. – С. 201–219.
- Возняк М. С. Кральдоворський рукопис в українському письменстві : Про вплив цього твору на ранні драматичні твори І. Франка / М. С. Возняк // У століття «Зорі» Маркіяна Шашкевича (1834–1934) : Нові розшуки про діяльність його гуртка. – Львів, 1935. – Ч. 1. – С. 125–145.
- Возняк М. С. Франків «Рябина» / М. С. Возняк // Записки історичного та філологічного факультетів Львівського державного університету ім. І. Франка. – 1940. – Т. 1. – С. 203–254.
- Выготский Л. Психология искусства / Лев Выготский. – РнД. : Феникс, 1998. – 478 с.
- Гегель Г. Эстетика : в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – Т. 1–4. – М. : Искусство, 1968–1973.

- Гнатюк М. І. Іван Франко і проблеми теорії літератури : навч. посіб. / Михайло Іванович Гнатюк. – К. : ВЦ “Академія”, 2011. – 240 с.
- Гнатюк М. І. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч : монографія / Михайло Іванович Гнатюк. – Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2002. – 208 с.
- Голод Р. Інтер’єр у прозі І. Франка (мікропоетика опису) / Роман Голод // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. – С. 15–24.
- Голод Р. Позитивізм як світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка / Роман Голод // Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка, Львів, 27.09–1.10.2006 р. – Т. 1. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – С. 274–285.
- Гольберг М. Я. Іван Франко і українсько-сербські культурні зв’язки / М. Я. Гольберг. – Л. : Світ, 1991. – 144 с.
- Горак Р. Іван Франко / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Кн. 1–10. – Львів, 2000–2009.
- Горбунова Е. Н. Вопросы теории реалистической драмы : О единстве драматического действия и характера / Екатерина Николаевна Горбунова. – М. : Советский писатель, 1963. – 511 с.
- Гординський Я. Кулішеві переклади драм Шекспіра / Ярослав Гординський // Записки НТШ. – Т. CXLVIII. – Львів, 1928. – С. 55–164.
- Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні : Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – К. : Критика, 2006. – 634 с.
- Гром’як Р. Феноменологія естетики Івана Франка / Роман Гром’як // Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка, Львів, 27.09–1.10.2006 р. – Т. 1. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – С. 266–273.
- Гузар З. Оповідання Івана Франка «Слимак» / Зенон Гузар // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2010. – Вип. 51. – С. 25–31.
- Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 352 с.
- Дем’янівська Л. С. Українська драматична поема (проблематика, жанрова специфіка) / Людмила Семенівна Дем’янівська. – К. : Вища школа, 1984. – 160 с.
- Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи / Іван Денисюк // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали міжнар. наук. конф. – Львів : Світ, 1998. – С. 12–18.

- Денисюк Ю. Інтертекстуалізм в оповіданні І. Франка «*Odi profanum vulgus*» / Юрій Денисюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. – С. 37–43.
- Деркач М. Серед блокнотів і записок Івана Франка / Марія Деркач // Література і мистецтво. – Львів, 1941. – Вип. 5. – С. 38–42.
- Донцов Д. Трагедія Франка / Дмитро Донцов // Іван Франко у критичі: західноукраїнська рецепція 20–30-х років ХХ ст. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2010. – С. 299–303.
- Дрогобиччина – земля Івана Франка / гол. редкол. Л. Луців. – Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1973. – 840 с.
- Євреїнов Н. Н. Демон театральності / Николай Николаевич Евреинов. – М. ; СПб : Летний сад, 2002. – 535 с.
- Етимологічний словник української мови : у 7 т. / голов. ред. О. С. Мельничук ; НАН України, Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні. – Т. 1–5 / уклад. Р. В. Болдирев [та ін.] – К. : Наукова думка, 1982–2006.
- Етнографічний збірник / видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. – Т. Х : Галицько-руські народні приповідки / зібрав, упорядкував і пояснив др. І. Франко. – Вип. 1 : А–Відати. – Львів : НТШ, 1901. – VIII+202 с.
- Європейський словник філософій : Лексикон неперекладностей / під кер. Б. Кассен. – Т. 1. – К. : Дух і літера, 2009. – 576 с.
- Жулинський М. Він знав, «як много важить слово...» / Микола Жулинський. – К. : Вид. центр «Просвіта», 2008. – 136 с.
- Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2006. – 156 с.
- Заклинський Р. Світогляд Івана Франка : реферат / Ростислав Заклинський. – Львів, 1916. – 31 с. – (Б-ка «Громадського голосу». – Ч. 28).
- Залеська-Онишкевич Л. М. Л. Погляд на Івана Франка як теоретика і практика на основі драматичної поеми «Сон Святослава» / Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич // Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка, Львів, 27.09–1.10.2006 р. – Т. 1. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – С. 551–556.
- Захарченко А. Драматургія Івана Франка в контексті ідейно-художніх шукань української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. / А. Захарченко // Літературознавчі студії : зб. наук. праць. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2002. – С. 119–126.
- Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

- Ингарден Р.* Двумерность структуры литературного произведения / Роман Ингарден // Исследования по эстетике / пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова. – М. : Изд-во иностранной лит, 1962. – 572 с.
- Історія української літератури : у 8 т. – Т. 4. – Кн. 2 : Література 70–90-х років XIX століття. – К. : Наукова думка, 1969. – 452 с.
- Калинников Л. А.* Кант в русской философской культуре : монография / Леонард Александрович Калинин. – Калининград : Изд-во РГУ им. И. Канта, 2005. – 235 с.
- Кант І.* Естетика / Іммануїл Кант ; пер. з нім. Б. Гавришкова. – Львів : Аверс, 2007. – 360 с.
- Кант І.* Критика чистого розуму / Іммануїл Кант ; пер. з нім. та прим. Ігоря Бурковського. – К. : Юніверс, 2000. – 504 с.
- Кирчів Р. Ф.* Комедії Івана Франка / Роман Федорович Кирчів. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – 100 с.
- Клим'юк Ю. І.* Лірика Івана Франка як система жанрів : монографія / Юрій Іларіонович Клим'юк. – Чернівці : Рута, 2006. – 406 с.
- Климась М.* Світогляд Івана Франка / Марія Климась. – К. : Держполітвидав УРСР, 1959. – 452 с.
- Ключек Г.* Енергія художнього слова : збірник статей / Григорій Ключек. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 447 с.
- Кобелецький Ю.* Драматичні твори Ів. Франка / Юрій Кобелецький // Радянська Україна. – 1941. – № 2. – С. 41–42.
- Козеллек Р.* Минуле майбутнє / Рейнгарт Козеллек. – К. : Дух і літера, 2005. – 380 с.
- Козлик І. В.* Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2007. – 591 с.
- Козлов А. В.* До вивчення понять *рід*, *вид* і *жанр* літератури / А. В. Козлов. – Українська мова і література в школі. – 1985. – № 10. – С. 3–7.
- Козлов Р. А.* Художній час і простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII–XVIII ст.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Роман Анатолійович Козлов ; Криворізький державний педагогічний університет. – Кривий Ріг, 2005. – 175 с.
- Козлов Р.* Трансцендентальна естетика та хронотопний аналіз / Роман Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики : збірник наук. праць. – Вип. 34 / редкол. : Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – Ч. 2. – К. : Твім інтер, 2009. – С. 139–147.
- Корнеева Г.* Друкована українська книга та преса для дітей у Галичині (кін. XIX – I пол. XX ст.) / Галина Корнеева // Бібліотечний вісник. – 1999. – № 2. – С. 25–28.

- Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики : монографія / Валерій Корнійчук. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 488 с.
- Корнійчук В. С.* Поетика лірики Івана Франка : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Валерій Семенович Корнійчук ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2006. – 20 с.
- Космеда Т.* Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри / Тетяна Космеда. – Львів : ПАІС, 2006. – 328 с.
- Курціус Е. Р.* Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус ; пер. з нім. Анатолій Онішко. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
- Лагутин В. И.* Проблемы анализа художественного диалога : К прагматингвистической теории драмы / Вячеслав Иванович Лагутин. – Кишинев : Ştiinţa, 1991. – 98 с.
- Лалій М.* Флористичні та анімалістичні образи як поліестетичні художні коди (на матеріалі прози Івана Франка) / Марія Лалій // Українське літературознавство : збірник наук. праць. – 2011. – Вип. 74. – С. 140–148.
- Ласло-Куцюк М.* Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка : до 150-річчя з дня народження Івана Франка / Магдалена Ласло-Куцюк. – Бухарест : Мустанг, 2005. – 257 с.
- Левитан Л. С.* Сюжет в художественной системе литературного произведения / Лия Соломоновна Левитан, Леонид Максович Цилевич. – Рига : Зинатне, 1990. – 512 с.
- Легкий М.* З останнього десятиліття франкознавства / Микола Легкий, Святослав Пилипчук // Слово і час. – 2008. – № 10. – С. 21–31.
- Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Микола Легкий. – Львів, 1999. – 160 с.
- Леонтьев Д. А.* Психология смысла : Природа, строение и динамика смысловой реальности / Дмитрий Алексеевич Леонтьев. – 2-е изд., испр. – М. : Смысл, 2003. – 487 с.
- Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Готхольд Эфраим Лессинг // Избранные произведения. – М. : Гос. изд-во худ. лит., 1953. – С. 385–516.
- Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова* / редкол.: І. Вакарчук, Я. Ісаєвич та ін. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 564 с.
- Литературные манифесты западноевропейских классицистов : собрание текстов* / ред. Н. П. Козлова. – Москва : Изд-во МГУ, 1980. – 617 с.

- Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – Т. 1–2. – К. : ВЦ «Академія», 2007.
- Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. – («Nota bene»).
- Літопис Руський : За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – К. : Дніпро, 1989. – 592 с.
- Луцишин О. Б. Категорія «літературний розвиток» у науковому трактуванні Івана Франка / Олена Богданівна Луцишин. – Львів, 1998. – 140 с.
- Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка / Володимир Мазепа. – К. : ПАРАПАН, 2004. – 232 с.
- Мак-Люен М. Галактика Гутенберга / Маршалл Мак-Люен. – К. : Ніка-центр, 2008. – 392 с.
- Максимова І. «Світ для себе» як чинник художньої творчості (на прикладі творів І. Я. Франка) / Ірина Максимова // Франківські читання : збірник статей. – Черкаси, 2007. – С. 175–178.
- Маланюк Є. В пазурах раціоналізму (до трагедії Франка) / Євген Маланюк // Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20–30-х років ХХ ст. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2010. – С. 304–308.
- Мамардашвили М. Кантіанские вариации / Мераб Мамардашвили. – М. : Аграф, 2002. – 320 с.
- Манн Т. Опыт о театре / Томас Манн // Собрание сочинений в десяти томах. – Т. 9. – М. : Гос. изд-во худ. лит., 1960. – С. 379–421.
- Мейзерська Т. Франко і Кант: полеміка чи парадокс сприйняття (на матеріалі трактату «Із секретів поетичної творчості») / Тетяна Мейзерська // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали міжнар. наук. конф. – Львів : Світ, 1998. – С. 347–351.
- Мороз З. П. Західноукраїнська історична драма другої половини ХІХ ст. (Нариси з історії становлення і розвитку) // На позиціях народності : дослідження у 2 т. / Захар Петрович Мороз. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1971. – С. 309–417.
- Народные песни Галицкой и Угорской Руси / собранные Я. Ф. Головацким. – Ч. 3 : Разнотечения и дополнения. – Отделение 2 : Обыкновенные песни. – М. : Издание Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском Университете, 1878. – 824+LXXX с.
- Нечиталюк М. Тема опришківства в творчості Івана Франка / М. Нечиталюк // Іван Франко. Статті та дослідження. 1951–1953 / Львівський держ. ун-т ім. І. Франка. – Харків : Вид-во Харк. держ. ун-ту ім. О. М. Горького, 1952. – С. 113–141.

- Нечитайлюк М.* Фольклорна основа драми І. Франка «Украдене щастя» / Михайло Нечитайлюк // Наукові записки Інституту суспільних наук. – Львів, 1953. – С. 89–118.
- Нечитайлюк М. Ф.* Джерела історичної драми Івана Франка «Сон князя Святослава» / М. Ф. Нечитайлюк // Наукові записки Інституту суспільних наук АН УРСР. – 1954. – Т. 3. – С. 31–62.
- Нечитайлюк М. Ф.* З народних ручаїв : Про народнопоетичні джерела і майстерність драматургії Івана Франка / Михайло Федорович Нечитайлюк. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1970. – 168 с.
- Орел В.* Английский сонет: рождение и судьба / В. Орел // Сонеты современников Шекспира. – М. : Книга, 1987. – С. 3–37.
- Осипов А. И.* Пространство и время как категории мировоззрения и регуляторы практической деятельности / Алексей Иванович Осипов. – Минск : Наука и техника, 1989. – 220 с.
- Паві П.* Словник театру / Патріс Паві. – Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
- Пархоменко М. М.* Драматургія Івана Франка / Михайло Микитович Пархоменко. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1956. – 128 с.
- Пастух Т.* Конотації прізвищ та імен персонажів у прозі Івана Франка / Тарас Пастух // Українське літературознавство : збірник наук. праць. – 2006. – Вип. 68. – С. 153–162.
- Пахаренко В. І.* Основи теорії літератури : навчально-методичний посібник / Василь Іванович Пахаренко. – К. : Генеза, 2007. – 296 с.
- Пачовський Т. І.* Невідома драма І. Франка польською мовою / Т. І. Пачовський // Українське літературознавство : Республіканський міжвідомчий наук. зб. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1971. – Вип. 14 : Іван Франко. Статті і матеріали. – С. 22–29, 64–84.
- Пашук А.* Діалог як метод пошуку істини у філософському творі І. Франка «На склоні віку» / Андрій Пашук // Вісник Львівського університету. Філософські науки. – 2005. – Вип. 7. – С. 5–24.
- Пилипчук Р.* Ранні театральні зацікавлення Івана Франка / Ростислав Пилипчук // Вісник Львівського ун-ту. Серія «Мистецтвознавство». – 2006. – Вип. 6. – С. 3–39.
- Пінчук С. П.* Словник літературознавчих термінів Івана Франка / Степан Петрович Пінчук, Євген Семенович Регушевський. – К. : Наукова думка, 1966. – 270 с.
- Погребенник Ф.* «Великі роковини» Івана Франка / Федір Погребенник // Дніпро. – 1990. – № 5. – С. 110–111.
- Поліщук Я.* Із дискурсів і дискусій / Ярослав Поліщук. – Харків : Акта, 2008. – 286 с.

- Потебня А. А.* Мысль и язык / Александр Афанасьевич Потебня. – М. : Лабиринт, 1999. – 300 с.
- Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – 360 с.
- Працьовитий В. С.* Національна самобутність драматургії Івана Франка / Володимир Степанович Працьовитий. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 192 с.
- Проблеми часопросторової поетики : Рекомендаційний бібліографічний покажчик для наукової роботи студентів, магістрантів, аспірантів, викладачів гуманітарних факультетів. – Вип. 1 / упоряд. М. Кривенко ; наук. ред. Н. Копистянська. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 68 с.
- Сабат Г.* Казки Івана Франка: особливості поетики. «Коли ще звірі говорили» : монографія / Галина Сабат. – Дрогобич : Коло, 2006. – 364 с.
- Саллюстий.* Югуртинская война / Гай Саллюстий Крисп // Сочинения. – М. : Наука, 1981. – С. 40–115.
- Семенюк Г.* Версифікація : Теорія і практика віршування : навчальний посібник / Григорій Семенюк, Анатолій Гуляк, Олена Бондарева. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 285 с.
- Словарь української мови : у 4 т. / упор. Б. Грінченко. – Т. 1–4. – К. : Вид-во АН УРСР, 1958–1959.
- Словник античної міфології / уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів ; вступ. ст. А. О. Білецького. – К. : Наук. думка, 1989. – 240 с.
- Слово о збуренні пекла. // Українська література XVII ст. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 364–374.
- Студинський К.* Франкові драматичні твори «Украдене щастя» і «Учитель» // Література і мистецтво. – Львів, 1941. – № 4. – С. 41–52.
- Сулима М.* «Кам'яна душа» Івана Франка і «Камінний господар» Лесі Українки / Микола Сулима // Леся Українка і сучасність : збірник наукових праць. – 2007. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 376–383.
- Татаркевич В.* Історія шести понять : Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Владислав Татаркевич ; пер. з пол. В. Корнієнка. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
- Тихолоз Б.* Філософська лірика Івана Франка : Діалектика поетичної рефлексії : монографія / Богдан Тихолоз. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2009. – 319 с.
- Тихолоз Н.* Від «Рубача» до «Історії одної конфіскації»: діапазон жанрових модифікацій збірки І. Франка «Сім казок» / Наталя

- Тихолоз // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. – С. 107–117.
- Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник / Анатолій Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
- Ткачук М. Лірика Івана Франка / Микола Ткачук. – К. : Світ знань, 2006. – 296 с.
- Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ ; Медобори, 2007. – 464 с.
- Ткачук О. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Т. : Астон, 2002. – 173 с.
- Тороп П. Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского / Пеэтер Тороп // Ученые записки Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам. – Вип. 17 (641) : Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. – Тарту, 1984. – С. 138–158.
- Тхорук Р. Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читацького досвіду й творчості / Рая Тхорук // Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка, Львів, 27.09–1.10.2006 р. – Т. 1. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – С. 533–544.
- Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наукова думка, 1979. – 696 с.
- Ференц Н. С. Основи літературознавства : підручник / Надія Станіславівна Ференц. – К. : Знання, 2011. – 432 с.
- Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні : Метакритичне дослідження / Іван Фізер. – К. : Видавничий дім «KM Academia», 1993. – 112 с.
- Франко І. Баляди і розкази / Іван Франко ; упоряд. Б. Тихолоз ; комент. та пояснення слів М. Ізбенко. – Л., 2007. – LVIII+32+32*+CXI* с.
- Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 1–50. – К. : Наук. думка, 1976–1986; Франко І. Зібрання творів у 50 т. Покажчик купюр / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 2009; Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 51–54. – К. : Наук. думка, 2008, 2010.
- Франко І. Мозаїка : Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах / Іван Франко ; упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. – Львів : Каменяр, 2001. – 432 с.
- Франко І. Мозаїка, II : Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах / Іван Франко ; упоряд. М. Василенко. – Львів : Каменяр, 2009. – 476 с.

- Франко І. Твори в двадцяти томах. – Т. 5 : Повісті / Іван Франко ; редкол.: П. Козланюк, Д. Копиця. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1951. – 491 с.; Т. 16 : Літературно-критичні статті / Іван Франко ; редкол.: О. Є. Корнійчук, О. І. Білецький [та ін.]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – 468 с.
- «Франко – поза течією, маргінал, а тому революціонер» : Розмова з Ярославом Грицаком, істориком / узяв інтерв'ю Ігор Чорновол // Львівська газета. – 25.08.2005. – № 151 (717). – <https://bojky.wordpress.com/2010/02/18>.
- Хазазеров Г. Топос vs концепт / Георгий Хазазеров. – <http://www.khazagerov.com/pragmatica/82-topos-vs-concept.html>.
- Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 262 с.
- Хализев В. Е. Драма как явление искусства / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
- Хороб С. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга / Степан Хороб // *Ucrainica III : Současná Ukrajínistika. Problémy jazyka, literatury a kultury, IV. Olomoucké sympozium ukrajinistů*, 28–30.08.2008 : збірник статей. – Ч. 2. – Olomouc, 2008. – С. 465–471.
- Хороб С. Франкова концепція структури драми / Степан Хороб // На літературних теренах : дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 293–315.
- Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / Мар'яна Челецька. – Львів, 2007. – 304 с.
- Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Лилия Валентиновна Чернец. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. – 192 с.
- Чех С. Лешетинский кузнец / Святоплук Чех ; пер. с чеш. М. Зенкевича // Избранное. – М. : Гос. изд-во худ. лит., 1954. – С. 129–176.
- Чигиринская О. Фантастика: выбор жанра, выбор хронотопа / Ольга Чигиринская. – 2008. – http://zhurnal.lib.ru/c/chigirinskaja_o_a/chronotop.shtml.
- 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.
- Чорновол І. Польсько-українська угода 1890–1894 рр. / Ігор Чорновол. – Львів, 2000. – 247 с.

- Щурат С.* Перші літературні спроби Івана Франка / Степан Щурат // Іван Франко. Статті і матеріали. – 36. 2. – Львів : Львівський державний університет, 1949. – С. 87–148.
- Щурат С. В.* Рання творчість Івана Франка / Степан Васильович Щурат. – К. : Вид-во АН УРСР, 1956. – 231 с.
- Ювенал.* Сатиры / Ювенал ; пер. Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского. – СПб., 1994. – 224 с.
- Ямпольский М.* «Топос» и традиция мысли / Михаил Ямпольский // Стенгазета. – 2006. – 8.05. – <http://www.stengazeta.net/article.html?article=1465>.
- Ярема Я.* Франкознавчі студії / Яким Ярема. – Львів, 2007. – 288 с.
- Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения : Избранные труды по теории литературы / Борис Исаакович Ярхо. – М. : Языки славянских культур, 2006. – XXXII+927 с.
- Aristotelis opera* / Aristotel ; Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. – V. 1. – Berlin, 1831. – 790 S.
- Časopis Českého museum.* – 1832. – T. 6. – 640 s. – <http://books.google.com.ua>.
- Heine H.* Frau Sorge / Heinrich Heine. – <http://www.textlog.de/heine-gedichte-frau-sorge.html>.
- Ingarden R.* Das literarische Kunstwerk : Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel / Roman Ingarden. – Tübingen 1972. – 431 S.
- Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe.* – Erste Abteilung : Kritische Neuausgabe. – B. 1. – München ; Paderborn ; Wien ; Zürich, 1979. – www.zeno.org.
- The works of Aristotle* / Aristotle. – Oxford : Clarendon Press, 1910. – XVI+633 c.
- Thomassaeu J.-M.* Pour une analyse du paratexte théâtral / Jean-Marie Thomassaeu // Littérature. – 1984. – № 53. – P. 79–103.