

5. Літературознавчий словник-довідник: Друге видання. – К., 2006.
6. Нечиталюк М. Джерела історичної драми Івана Франка “Сон князя Святослава” // Наукові записки Інституту суспільних наук АН УРСР. – К., 1954. – Т. III.
7. Нечиталюк М. З народних речаїв. – Львів, 1970.
8. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – К., 1956.
9. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
10. Шіллер Ф. Драматичні твори. – К., 1959. і

*Лариса Мороз (Київ)*

## **Віг античної класики до модернізму: з роздумів над поетикою Франкової драматургії**

“Мистецтво має бути традиційним і водночас модерним” – ці слова великого М. Бойчука можна поставити епіграфом пропонованого дослідження.

До певних зіставлень із явищами різних історико-літературних періодів спонукає широчінь тематики п’єс І. Франка: історія стародавнього Риму та Київської Русі, середньовічний сюжет П. Кальдерона, сучасне драматургові життя галицького села й міста.

Однак у драматургії І. Франка можна побачити своєрідні відблиски мистецьких відкриттів різних літературних епох. О. Вітошинська відзначала, що “... його історичні драми запозичують теми і прийоми у греко-римській античності, у Шекспіра та у давній українській літературі” [12: 105]. Дослідниця мала на увазі не лише той факт, що у ранній драмі І. Франка “Три князі на один престол” (1874) згадано Есхілових героїв Етеокла й Полініка. Хоча й сам цей факт, безперечно, наводить на роздуми. Адже це слова звичайного дружинника Стригоня після звістки про те, що у той час, коли князя полонили й не відомо, чи він живий, воєначальники русичів Хрудош і Стаглав наміряються в поєдинку “рішити свій спір о владініє” [9: т. 23: 23]. Слова звучать такі: “...ходім поглянуть на сей сумний вид, на другого Етеокла і Полініка...” [9: т. 23: 23]. Це культурний код автора, спрямований на виклик у пам’яті філологічно освіченого глядача братовбивчих дій Етеокла-Гореслава і Полініка-Многогніва, котрі “Хотіли батьківський дім Силою списа дістать, ой!” [10: 155] – “...На роздор і згубу!” [10: 158].

Римський автор Гай Саллюстій Крисп, що писав праці “з трагічною напруженістю” [2: 454], серед інших подій порівняно недавнього часу повідомляв про війну з нумідійським царем Югуртою (111–106 рр. до н. е.). Дослідники відзначають песимізм історика, що розмірковував про трагедію морального виродження суспільства по падінні Картагени, вбачаючи його не лише в середовищі владної аристократії, а й у тодішній опозиції, не здатній будь-кому протистояти.

Не знайдено, на жаль, першої з трьох дій драми “Югурта”, яку 1875 року напи-

сав гімназист І. Франко. У тому, що збереглося, відсутні персонажі “Югуртинської війни” Саллюстій Метелл – полководець старої аристократії та Марій – воєначальник з “нових людей”. Очевидно, що Франкові придалися такі особливості оповідної манери Саллюстія, як “психологізм і драматизм” [2: 448]. Саллюстій у своїх книжках підкреслює, що тяжкі наслідки спричинює “...трагічна роздвоєність людської природи, в якій високий дух і грішне тіло є непримиренно ворожими одне одному” [2: 447].

І. Франко дає своєму персонажеві помучитися дещо іншою суперечністю.

*Адгербал*

...щоб моє серце іще більше  
Кривавилось одвічним протиріччям  
Прекрасної природи і людського серця?  
О ти, свята природо, ти не маєш  
Страшних тих злочинів в собі, що серце  
Людське ховає в глибині своїй!.. [9: т. 23: 230]

Ніби сприймаючи Арістотелеву думку про пріоритет події над характером у класичній трагедії, І. Франко не намагається створити істотні відмінності між головними супротивниками – Югуртою та Адгербалом. Обидва вони висувають подібні, а то й однакові аргументи. Кожен гадає, що лише він заслуговує посісти престол нумідійського царя, суперника ж вважає зрадником, удаючись тим часом і до зради, і до підступу. Розглядаючи їхні міркування та дії, доходимо висновку, що сформулював дослідник драматургії Есхіла В. Ярхо: “...джерело суперечностей є у самій людині, в її поведінці, що поєднує в собі справедливість із гордощами” [11: 156]. Та, на відміну від Есхіла, з його розв’язанням конфлікту “в гармонійному примиренні сил, які спричинили його” (йдеться про трагедію “Семеро проти Фів”. – Л. М.) [10: 156], І. Франко веде конфлікт до його остаточного розв’язання. Лише у текстах їхнього почту (а короля, як відомо, грає саме почт) трапляються відмінності, які полягають передовсім у *формах* вияву справжніх настроїв, у засобах досягнення мети. Саму ж мету з’ясовано вже у першій сцені (тут не має значення та обставина, що згадана сцена є частиною другої дії, оскільки з неї стає зрозумілим те, що відбувалося до того). Тут виявляється, що має відбутися зібрання, на якому Адгербал зі своїм братом Гіємпсалом наміряються “скарби держави поділити всі...” (неясне, щоправда, закінчення цієї фрази – “...натроє”), а Югурта цієї ночі має вмерти. Усе мало відбутися тихо й потаємно, тому з подальших подій видається, що справедливості більше у вчинках Югурти, адже він ніби захищається. З’являються стародавні мотиви долі, покари за злі наміри:

*Югурта*

...дивним  
Приреченням самої долі вийду цілим  
З цієї небезпеки, ворог клятий мій  
Впаде сам в пірву ту, що готував мені! [9: т. 23: 224]

По суті, про це саме, але надто відверто кажуть його прибічники, – що й впливає на емоційну характеристику.

*Югурта*

До честі, слави і добробуту!

Прибічники Югурти

До честі, слави і добробуту

По трупах ваших йдемо! Поступіться! [9: т. 23: 231]

Зазначених мотивів, проте, замало для сприймання твору як трагедії. Справу дещо поправляють міркування представників народу, міщан (сцена 3), які ніби виконують функції хору античної трагедії, із тією значною відмінністю, що античний хор зазвичай виявляв одностайність, коментуючи події, висловлювання і вчинки персонажів. А тут окремі промовці (“солісти”?) мають різні думки, до того ж кожен своїми аргументами підтримує супротивника, навіть заводить бійку.

Протистояння (точніше, протидія, адже відбувається кілька значних сутичок) триває, зі змінним успіхом та із загрозою затягнутися. І тоді обидва претенденти на владу у своєму регіоні ... звертаються по підтримку до метрополії – Риму. В обставинах та стилі їхніх розмов із римськими сенаторами значно чіткіше вимальовується відмінність їхніх позицій, а зрештою й характерів. Адгербал приходять до Капітолійського замку в Римі, тоді як Югурта посилає туди своїх соратників, а сам згодом приймає сенаторів у своєму домі. Адгербал виголошує надрозлогу промову, суть якої зрозуміла вже з перших рядків.

*Адгербал*

Старійшини цих зборів і представники

Могуття Риму! Батько мій Міципса

На ложі смертному мені велів

Вважають державу нашу нумідійську

Власністю вашою... [9: т. 23: 238]

(Варто зауважити, що вже у першій сцені повідомляється те, що й далі буде нагадано: Югурту “до управління допустив” не хто інший, як Адгербалів батько. Тому і тексти “хору” починаються із розпачливих вигуків:

... справді, це часи жахливі,

Коли такі вже близькі рідні і з такого

Знатного роду один одного вбивають! [9: т. 23: 228]

Югурта лише вислуховує високих осіб Сенату, коментуючи їхні слова стримано, а часом і, як можна гадати, іронічно.

*Л. Опиній*

...нас же

Він посилає в доброті своїй великій

Сюди, щоб поділити цю державу  
Між вами обома.  
Югурта  
О, доброта його велика! [9: т. 23: 243]

Свою справжню позицію він з'ясовує на самоті, звіряючись лише глядачеві (читачеві). Рішення могутнього Риму, від якого залежить доля Нумідії, йому (якщо то не була іронія) загалом до вподоби, але бачиться недостатнім.

*Югурта*  
... тож далі спробую на цій основі  
Могутності своєї збудувать споруду...  
Що ж потім? Захопивши всю Нумідію,  
Я виборю від Риму незалежність... [9: т. 23: 247]

Маємо підстави гадати, що саме подані фрагменти виявляють авторські позиції у визначенні позитивів та негативів, що є в основі мотивацій дійових осіб. Адже і у драмі “Славой і Хрудош”, над якою працював приблизно тоді ж (також є незавершеною чи, можливо, не збереглися четверта і п’ята дії), бачимо певну подібність у розподілові сил та мотивах супротивників. Тут з’являється й мотив зради, точніше, удавання зради, а саме – перехід героя на бік ворога з провокативною метою.

*Хрудош*  
... Я утискаєть народ сей, рвать буду,  
Давить, гнести, кровавити, аж доки  
Він не почувєсь в собі сам, аж доки  
Він не повстане, гнівом не завре  
І ворога на прах не розіб’є!.. [9: т. 23: 292]

Цей ризикований хід персонажа виявляє, що І. Франко вже у роки навчання замислювався над проблемою зради чи хитрощів задля патріотичних цілей, – проблемою, що й надалі хвилюватиме його. За всієї цікавості І. Франка до соціальної проблематики, у березні 1894 року він завершив вільну переробку драми П. Кальдерона де ля Барки “Саламейський алькальд”, яка зберігає визначальний мотив – той, яким у іспанській літературі XVII ст. сформовано мало не жанрово-проблемний різновид, що набув назви “драма честі”. Вагомість цього мотиву підкреслив дослідник В’ель-Кастель іще у праці 1841 року “Про призначення честі у драматичному творі”: “... у п’єсах іспанських драматургів честь у певному сенсі виконувала ту саму роль, що й фатум у грецьких трагиків...” [4: 649]. Зацитувавши цю працю ширше, патріарх іспаністики XX ст. Р. Менендес Пидаль конкретизує: “Подібно до того, як стогне Едіп, оскаржуючи свою злу долю, *фатум*, Алмейда (персонаж п’єси Лопе де Веги “За таємну образу”. – Л. М.) гірко нарікає на закон честі” [4: 649]. І тут-таки наполягає: “Абсолютно неприпустимим є міркування про драми честі на підставі нинішніх критеріїв” [4: 649], спеціально обґрунтовує “високо громадський, а не егоїстичний характер” честі [4: 650].

І. Франко не лише зберігає цю висоту, а й підсилює загальнолюдський характер мотиву – через зміну соціального статусу героя. П'єса Кальдерона, як відомо, є переробкою п'єси Лопе, котрий запозичив сюжетну основу з новели Мазуччо. У тій новелі за зневаження честі помщається дворянин. Драматурги зробили головним героєм алькальда, котрого підтримують селяни. І. Франко пішов іще далі: за зневагу до своєї доньки смертної кари офіцерові завдає селянин – “простий хлоп” – як висловлюється генерал Дон Лопе [9: т. 24: 180].

Проте це не звичайне (побутове) вбивство згарячу, а продумане рішення на законній підставі. Одначе вирок і його здійснення є не такою простою справою для Педро Креспо, йому треба підготувати до цього передовсім себе самого, а також злочинця й усе оточення. Саме з цими кульмінаційними моментами пов'язані в Кальдерона бароково-розлогі пишномовні монологи Педро Креспо й трохи раніший – його нещасливої доньки Ісавель. Монологи побудовані на контрастах. Так, розпач Ісавель та її ненависть до гвалтівника своєрідно забарвлена міркуваннями про те, що вбивчими є його домагання її тіла, а не душі (“... о, не то же ль, Что искать любви у мертвой?” [3: 656]). Сповнена любові до життя, вона просить батька вбити її таким способом “воскресити” свою (хоча б свою!) честь. Гордий чоловік Педро Креспо бачить інший спосіб – шлюб доньки з капітаном, тож усю свою високу гідність кидає йому до ніг, принижено просить, готовий задля цього бути проданим у рабство, разом із сином.

У п'єсі І. Франка всі ці настрої також наявні (окрім прохання Ізабелли про смерть). Але стиль його героїв далекий від барокового, хоча вони також часто згадують Бога й не забувають про душу. Відповідні тексти персонажів динамічніші й, сказати б, реалістичніші (більш життєподібні; вочевидь, не випадково письменник не відтворює віршову мову іспанського драматурга).

Подекуди їхня мова колоритніша, порівняно з оригіналом (а власне – російським перекладом; утім, є підстави сподіватися, що переклад Ф. Кельїна близький до оригіналу). Окремі рядки змушують пригадати бурлескний досвід І. Котляревського.

*Педро Креспо*

О том, что сделать сам могу,

Еще не умолял я сроду.

Дон Лопе

Где узник? В том мой интерес.

И чтоб никто не прекословил! [3: 678]

Креспо. Спасибі вам, пане, але я не маю звичаю просити других о те, що сам можу зробити.

Дон Лопе. До сто громів! Що з вами балакати! Я мушу його мати, хоч би тут усі чорти дуба стали [9: т. 24: 181].

Згадка про І. Котляревського у цьому зв'язку логічніша для нас або ж для “пізнішого” І. Франка, адже невідомо, чи програма класичної гімназії передбачала ознайомлення з українською “Енеїдою”. Інша річ – комедії Аристофана чи Теренція.

Драму І. Франка “Сон князя Святослава” варто зіставляти з п'єсою П. Кальде-

рона “Життя є сон”, і не лише тому, що обидва драматурги використали, зі своїми нюансами, спільний сюжетний мотив: не впізнаний підданими володар викриває змову проти нього. До зіставлення вигіднішим є протилежне, по суті, навантаження такого символу, як сон. Спостерігаємо парадоксальне явище: письменники ХІХ і ХVІІ століть ніби помінялися епохами. Герой І. Франка, повіривши ангелові, що явився йому уві сні, вирушає туди, звідки йому загрожує небезпека, – і виявляє, що той сон був віщий. У П. Кальдерона героєві з певною метою підступно нав’язують уявлення про те, що він спить, – тут немає жодної містики. Не випадково дослідник І. Тертерян дискутував із іспанським літературознавцем Х. Касальдуеро: “... мистецтво Кальдерона закорінене у метафізиці, а мистецтво ХІХ ст. обмежується соціальним планом” [8: 174]. І. Тертерян обґрунтував своє спостереження: “... в Кальдерона ... нарікання героя мають обидва аспекти: і метафізичний, і соціальний” [8: 175]. Зазначене так само стосується й І. Франка.

Публікуючи 1949 року “Війта Заламейського”, М. Возняк процитував слова І. Франка, виголошені 2 січня 1895 року на загальних зборах української театральної групи “Руська бесіда”, що саме готувала вистави за його п’єсами “Війт Заламейський” та “Сон князя Святослава”: “На нашій сцені під оглядом артистичним борються тепер два напрями: українсько-російський і польсько-німецький” [1: 150].

У цьому контексті І. Франко бажав сказати своє слово як драматург.

Романтичний характер “Сну князя Святослава”, як і інших творів на теми з історії [5], не викликає сумнівів. Глибше осмислення мистецької природи цього твору – і не лише його сюжетних мотивів – видається перспективним в аспекті теорій закоріненості романтизму у бароко (від А.-В. Шлегеля, що “побачив у мистецтві П. Кальдерона прообраз романтичної драми” [8: 163], до розробок Д. Чижевського, Т. Комаринця та ін.).

У п’єсах І. Франка безумовно очевидні риси поетики “нової драми” кінця ХІХ – початку ХХ ст. [6], яка є виявом модерних тенденцій у літературі. У визначальних особливостях її поетики на ґрунті здобутків традиції, шліфованої століттями, спостерігається “проростання” й подальше “накопичення” інших тенденцій – тих, які сформують драматургію модернізму. Відоме зізнання І. Франка щодо впливу на нього драматургії Наддніпрянщини не вступає у суперечність із усвідомленням процесів оновлення традицій у його творах (тим більше, що й наддніпрянці працювали у тому ж напрямі – хіба що пізніше). Про “перехідний” характер багатьох Франкових п’єс, передусім трагедії “Украдене щастя”, уже зазначалось [7]. Можна говорити про неоднозначність проблем, що постають перед Омеляном Ткачем, як і неоднорівність персонажів драми “Учитель” (в авторському визначенні її як комедії видно не лише перегук із манерою А. Чехова). Наявні також іронія, гротеск, абсурдистська поетика у сатиричних комедіях “Рябина” і “Майстер Чирняк”. Старий підгір’янин, закувавши рябинове дерево, виговорує і йому й громаді усі кривди, завдані йому війтом на прізвище Рябина (“Рябина”, обидві редакції). Персонажі “Майстра Чирняка” висловлюються і у такому стилі – щодо чиновника: “...Осел, але впливовий чоловік. ...він начальник статистичного бюро... А що він дурень, то

се тим ліпше!” [9: т. 24: 203], або щодо газетяра: “Звісно, як той казав, газетярська жилка і язик острій та верткий, але все-таки чоловік розумний” [9: т. 24: 204].

Необхідно подати іще кілька фраз одного з персонажів “Майстра...”: “Ми, соціал-демократи, думаємо інакше. Що має гинути, най гине зараз! ...Робімо труднощі дрібному ремеслу, компрометуймо його, дискредитуймо!” [9: т. 24: 189]. І ще далі, він-таки, челядник (вочевидь чорнороб малописьменний): “...Мене тішить загальний поступ! ...капітал концентрується, продукція концентрується по фабриках, організується і росте – пролетаріат також організується, набирає свідомості (не з навчання, звернімо увагу, не з читання, а – з концентрації капіталу! – Л. М.), здобуває силу, а сила в руках пролетуріату – се початок нового ладу, нової епохи, початок загального людського щастя на землі” [9: т. 24: 190]. Яка нищівна авторська іронія, яке тотальне висміювання того “романтичного” засліпленого порожнього словесного бамкання, притаманного тим недолугим “політикам”! Це написано “не пізніше середини 1894 р.” (коментар М. Павлука у т. 24 на с. 433) – майже за десятиліття до серйозних роздумів І. Франка про поступ і про соціалістичні ідеї. Це демонічне руйництво, з якого нічого доброго не може постати, у жоден спосіб не корелюється із Франковим, чи то згори, закликком “...Лупайте сю скалу!...” Згодом і у творах В. Винниченка, й у колективній збірці “Вехи” про все це йтиметься від 1906 року і пізніше.

“Гул століть” у драматургії І. Франка не просто відлунює, а набуває нових обертонів, нової мистецької сили. Вбираючи надбання попередників, український письменник творить нову оригінальну мистецьку якість художнього слова.

## Література

1. Возняк М. Франкова переробка драми Кальдерона // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1949. – Зб. 2.
2. Гаспаров М. Греческая и римская литература I в. до н. э. // История всемирной литературы: В 9 томах. – Москва, 1983. – Т. 1.
3. Кальдерон Педро. Пьесы. – Москва, 1961. – Т. I.
4. Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. – Москва, 1961.
5. Мороз З. Західноукраїнська історична драма другої половини XIX ст. // Мороз З. Від шкільної драми до комедії: Дослідження. П’єси. – К., 2004.
6. Мороз Л. Драматургія І. Франко и европейская драма второй половины XIX – начала XX вв. // Иван Франко и мировая культура. Тезисы докладов международного симпозиума (Львов, 11–15 сентября 1986 г.). – К., 1986.
7. Мороз Л. Драматургія Івана Франка // Дивослово. – 1996. – № 5–6.
8. Тертерян И. Барокко и романтизм: к изучению мотивной структуры // IBERICA: Кальдерон и мировая культура. – Ленинград, 1986.
9. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
10. Эсхил. Семь против Фив // Эсхил. Трагедии. – Москва–Ленинград, 1937.
11. Ярхо В. Драматургія Эсхила и некоторые особенности древнегреческой трагедии. – Москва, 1978.
12. Witochynska O. La dramaturgie d’Ivan Franko // Actes de la journée Ivan Franko (Sorbonne, le 12 nov. 1977). – Paris–Munich, 1977.