

ЧАС І ПРОСТІР ФРАНКОВОГО „ЮГУРТИ”

У статті розглянута хронотопіка першої п'єси І. Франка польською мовою „Югурта”. Зміст твору зіставлений з історичним оповіданням Саллюстія. Зроблено висновок про домінування в п'єсі ідеї неперервного часу.

Ключові слова: І. Франко, „Югурта”, хронотопіка, час, простір.

Роман Козлов

Время и пространство „Югурты” И. Франко

В статье рассмотрена хронотопика первой пьесы И. Франко „Югурта”, написанной на польском языке. Содержание произведения сопоставлено с историческим рассказом Саллюстия. Сделан вывод о доминировании в пьесе идеи непрерывного времени.

Ключевые слова: И. Франко, „Югурта”, хронотопика, время, пространство.

Roman Kozlov

Time and space of I. Franko's „Jugurtha”

In the article analyze chronotopic of I. Franko's first play „Jugurtha”, written in Polish. Contents of the work compared with the Sallust's historical story. Concluded that the dominance of the idea of continuous play time.

Keywords: I. Franko, „Jugurtha”, chronotopic, time, space.

Навіть побіжний погляд на бібліографію досліджень, присвячених художній спадщині І. Франка, дозволяє констатувати невинуватому виду диспропорцію, не увагу науковців до п'єс митця. Між тим вони складають вагомий частину його доробку й на рівних з прозою та поезією потребують сучасного переосмислення.

Найбільш рання з відомих нині п'єса І. Франка „Jugurtha” (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 головне як до засобу вираження думки, п'єса цілком може аналізуватися у визначеному річизі дослідження [9].

Уперше твір був описаний і опублікований не так давно – у статті Т. Пачовського 1971 року [6], 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” [4, с. 406], – хоча ще 1956 року Я. Білоштан навів частково слова з оцінки учителя під текстом твору [2, с. 69], а М. Пархоменко подав їх повністю мовою оригіналу („Pod każdym względem znakomita praca”) разом із загальною характеристикою твору [5, с. 7].

У рукописі п'єси відсутні титульний комплекс та перший з трьох актів, назва відтворена за автобіографічними спогадами автора, однак і наявна частина дозволяє зробити достатні висновки про хронотопіку твору. Вивчення системи художніх проявів часового й просторового мислення молодого письменника в цьому творі дозволить у майбутньому простежити їхні витoki й еволюцію, а отже, дати повнішу оцінку цій частині його таланту.

За задумом учителя-полоніста Петра Париляка 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 року, а позначки „И. К. И. Ф / Ч. 115” дозволяють припустити, що воно рано з'явилося у власника [1, с. 485].

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 (нумерація позначає номер глави та через крапку речення з тексту оповідання):

Частина п'єси	Фрагмент оповідання [8]	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		

Помітно, що п'єса охоплює майже всі події, послідовно описані Саллюстієм у главах 11–21. Молодий драматург обгрунтовано 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 відхилився 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 гімназиста [7]. 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 компонуванні, де час неперервний протягом акту.

Звідси, можна спробувати передбачити зміст утраченої першої частини твору. 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 монологі в сцені 4 акту 3 [9, с. 247]), 9.1–3 (повернення Югурти, озвучення рекомендаційного листа від Публія Сципіона), 9.4–10.9 (смерть Міципси, його звернення до синів Гіємпсала і Адгербала та усиновленого Югурти). Інші фрагменти оповідання цілком могли бути подані І. Франком у вигляді екскурсів, яких у 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 помітно в розлогому монологі 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, урахувавши час на прибирання декорацій римського сенату, закриває віддалених сенаторів 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” [9, с. 236] – розпочинається новий акт – тож І. Франко врахував час, необхідний для їх установлення; більшість сцен завершуються сюжетно обґрунтованим виходом персонажів. До винятку слід віднести кінець сцени 3 акту 2: „точиться запекла бійка, крик, сум’яття – пил і курява піднімаються і закривають всю сцену” [9, с. 232]. З одного боку, з’являється можливість непомітно від глядача встановити декорації наступної сцени – „відкритий намет” посеред сцени; з іншого ж, – важко уявити технічне виконання такої куряви та швидкий перехід до наступної сцени в умовах аматорського галицького театру 1870-х рр. І вже зовсім недосяжною видається вказівка „Земля тріскається. Полум’я виривається з неї. З’являється дух Гіємпсала” [9, с. 250] (тут перекладач чомусь розбив одне речення на три).

В епічному спрямуванні п’єси, крім невірності автора, помітне його бажання представити характери всіх трьох царів. Саме їм (за винятком оповіді Ральви) належать найдовші висловлювання – 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 вбогих [9, с. 228].

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 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” [9, с. 229], а тому на боці Югурти, третій відстоює честь роду Міципси, тож прихильється 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 напад [9, с. 247].

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 постатей і виник у свідомості автора Марк Цензор. Імена ж наближених до царів осіб, слід уважати, вигадані автором п’єси.

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 інтриги [11], однак вплив творчості А. Міцкевича на зміст „Jugurty” дуже помітний. Образ зрадника в п’єсі має три іпостасі: відданий Югурті лікар (особистий охоронець) Ральва, співвідносний з Конрадом Валленродом; продажні сенатори, „зацікавлені вони в Югурті подарунках”, бо „в Римі підкупити всіх можна”; та простий солдат:

як поразка чи нещастя
Притисне його пана до землі,
Тоді слуга також кидає пана! [9, с. 236, 247, 246]

Якщо зрадник у п’єсі багатомірний, 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 зображає мужність і спритність Югурти, однак така метафора в Австро-Угорській імперії могла бути дуже неоднозначно потрактована, що, очевидно, 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-образа, 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 року до н. е., усиновлення його – 118 року, убивство Гіємпсала й переділ Нумідії – 117 року, а війна з Адгербалом розпочалася 116 року 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 Нуманції, вірогідно, є алюзією до подій утраченого першого акту.

Крім географічних локацій п’єса містить дві міфологічні просторові, виразно протиставні: „Ахеронт” та „елевсинські поля” (текст перекладу містить, очевидно, помилку) [9, с. 226, 239]. 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 творчості, аж до „Історії моєї хвороби” [10], що дозволяє передбачити розвиток намічених Т. Гундоровою концептів вивчення цього аспекту творчості митця [3, с. 99].

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 не виправданим був би погляд на п'єсу як на втілення пасіонарної концепції театру „університетських умів”. Три чинники: розміщення „площі зібрань” у центрі твору, уведення образів простолюдинів і виразні соціальні опозиції в трійках персонажів – наштовхують на думку про соціальну природу головного конфлікту п'єси, хоча й прихованого товщею ефектного драматизму. Такий висновок, звісно, має верифікуватися відповідними дослідницькими методиками, але хронотопний погляд підводить саме до нього.

Дотримання задуму Саллюстія, принаймні, у межах обраних для зображення подій приводить І. Франка до ідея неперервного, невмолимого часу, що тісними причинно-наслідковими ланцюгами облупує життя персонажів. Однак це не фатум родового прокляття чи спокута давніших гріхів, – це, ймовірно, принцип світоустрою, у якому

Хоч помста завжди йде поволі,
Але прийде напевне
І в свій час! [9, с. 250]

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 для в історичному оповіданні смерть Гіємпсала й Адгербала – лише пролог до Югуртової війни. У заключні слова Югурти 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” [9, с. 253]. Таке чітке свідоме обмеження опрацьованої частини історичного сюжету засвідчує доволі високу майстерності 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. Тому вивчення наступних спроб І. Франка в написанні п'єс дасть більш повне уявлення про еволюцію його майстерності в побудові часу й простору цих творів.

Література

1. Бібліотека Івана Франка : Науковий опис : у 4 т. – Т. 1. – К. : Критика, 2010. – 624 с.
2. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка / Яків Білоштан. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1956. – 254 с.
3. Гундорова Т. Франко не Каменяря. Франко і Каменяря / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 352 с.
4. Історія української літератури : у 8 т. – Т. 4, кн. 2 : Література 70–90-х років XIX століття. – К. : Наукова думка, 1969. – 452 с.
5. Пархоменко М. М. Драматургія Івана Франка / Михайло Микитович Пархоменко. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1956. – 128 с.
6. 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.

7. Пилипчук Р. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка / Ростислав Пилипчук // Вісник Львівського ун-ту. Серія „Мистецтвознавство”. – 2006. – Вип. 6. – С. 3-39.
8. Саллюстий. Сочинения / Гай Саллюстий Крисп. – М. : Наука, 1981. – 222 с.
9. Франко І. Jugurta / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 23. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 179-219; Франко І. Югурта / Іван Франко ; пер. з пол. Н. П. Романової // Зібрання творів у 50 т. – Т. 23. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 220-253.
10. Франко І. Історія моєї хвороби / Іван Франко // Додаткові томи до Зібрання творів у 50 т. – Т. 54. – К. : Наукова думка, 2010. – С. 776-782.
11. Франко І. Поет зради / Іван Франко // Додаткові томи до Зібрання творів у 50 т. – Т. 54. – К. : Наукова думка, 2010. – С. 21-33.