

современная мистика. – СПб.: Аксиома, 1996. – 232 с. 18. *Порус В.Н.* Рациональность. Наука. Культура. – М.: Изд-во Университета Российского академического образования, 2002. – 352 с. 19. *Степанова Н.Н.* Романтизм как культурно-исторический тип: опыт междисциплинарного исследования // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. – Серия «Symposium». – Вып. 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 232-242. 20. *Старобинский Ж.* 1789 год: эмблематика разума // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. – В. 2-т. – Т. 2. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 357-500. 21. *Михайлов А.В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 43-111. 22. См. об этом: *Таруашвили Л.И.* Эстетика архитектурного ордера: от Витрувия до Катремера де Кенси. – М.: Architectura, 1995. – 178 с. 23. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с. 24. *Подольский Ю.* Романтизм // Электронный ресурс: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-7282.htm>.

*Роман Козлов,
к. філол. наук, доц.*

«МОЛОДЕЧИЙ РОМАНТИЗМ» ДРАМАТУРГІЇ ІВАНА ФРАНКА: ХРОНОТОПНИЙ ВИМІР

У статті доведено, що Іван Франко в драматургічних творах зберіг свій ранній потяг до романтизму. Здійснено хронотопний аналіз творів на історичні та інтимно-побутові теми.

Ключові слова: Іван Франко, драматургія, романтизм, хронотоп.

В статье доказано, что Иван Франко в драматургических произведениях сохранил свое раннее стремление к романтизму. Осуществлен хронотопный анализ произведений исторической и интимно-бытовой тематики.

Ключевые слова: Иван Франко, драматургия, романтизм, хронотоп.

It is proved that Ivan Franko in the dramatic works has retained its early train to Romanticism. Made chronotopic analysis works on historical and intimate-domestic themes.

Keywords: Ivan Franko, drama, romanticism, chronotope.

Людське мислення сповнене антиномією – факт, який навряд чи варто піддавати оцінці, – доречніше його прийняти й належно користатися. Завдяки антиноміям постає сумнів, а він, як відомо, – рушій науки. Свого часу це гарно проілюстрував М. Мамардашвілі в «Кантіанських варіаціях»: «Хочу сказати, що внутрішнє биття нерва думки Канта – це проблема: чи не привид я у цьому світі. Або, іншими словами, проблема реальності. Дуже дивна справа. <...> у так званих ідеалістів було якесь завзяття, якась плідна пристрасть довести реальність світу, реальність речей поза нами. Тоді як у матеріалістів, якими були, наприклад, Гольбах або Гельвецій, такого заповзяття не було. Їм це видавалося саме по собі зрозумілим. Тому дуже часто їхня уява тупо мовчала, думка не

рухалася. <...> Це приклад того, як небезпечно вважати щось саме по собі зрозумілим» [3, 68].

Вирішення кола літературознавчих проблем, пов'язаних зі стилями, манерами, течіями, напрямками й методами, неможливе без усвідомлення щонайменше чотирьох антиномій, породжених творчими й науковими інтенціями людського розуму.

1. Пізнання літературного явища можливе лише через опис його, узятого в історичній і географічній локалізації. – Пізнання літературного явища можливе лише через системне класифікаційне протиставлення однорядним явищам.

Розмова про напрями й течії неможлива без урахування їх національної й історичної специфіки, хоча протиставлення їх одне одному повинне базуватися на певному класифікаційному критерії (основі поділу понять – у термінах формальної логіки). Повністю досягнути одну з вимог неможливо, оскільки ці явища постають у своїй унікальності, хоча й породжуються одним і тим же – людською свідомістю, що пояснюється наступною антиномією.

2. Кожне літературне явище є винятково індивідуальним. – Кожне літературне явище вписане в ієрархію понять і, відповідно, може бути піддане узагальненню.

Опозиція загального й конкретного наразі проявляється в необхідності певного абстрагування від унікальних рис, наприклад, розглядуваного твору при його вписуванні в контекст напрямку, і разом з тим підкреслення цих рис задля виявлення вторинних ознак напрямку. Зазвичай при цьому ураховується й діалектика літературних явищ, їх еволюційність, хоча й з огляду на антиномічну парадоксальність періодизації розвитку.

3. Процес еволюції літературних явищ не має перерв і кордонів. – Процес еволюції літературних явищ піддається перемежовуванню.

Цю антиномію, з якою неодмінно стикається науковець, перед яким постала проблема періодизації, є сенс передати словами І. Франка:

«Ах, се були часи святої благонамірності та патріотичних поривів, часи молоді, коли все блискуче було золото, все римоване – поезія, все надуте – велич і повага. То що ж, – блаженні часи минули, пропали! Погляди змінилися, незмінні і вічні закони естетики розслизлися, мов сніг на сонці <...> Правда, як страшно часи змінилися, хоть і в яким короткім часі!..» [6, 5–6];

«Те, що говорять вони про сучасність як перехідний момент, як про час якогось народження якогось інтервалу поміж ніччю і днем – це брехня й 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» [7, 120–121].

Шукаючи межі між однохвилинною смертю й народженням, науковець неодмінно приходить до необхідності виявлення різниці між ними й тим самим повертається до майже підручничкової опозиції сталого і нового.

4. Постановня літературних явищ є збереженням чогось сталого. – Постановня літературних явищ є народженням чогось нового.

Ця антиномія є чи не найбільш розробленою в літературознавстві, і шляхи її доволі успішного подолання відомі. Та складність пізнання методико-стильової таксономії художнього літератури полягає й у тому, що в науковому дискурсі опозиція «традиція/новаторство» сама виступає однією з крайніх точок іншої антитези, що її можна звести до другої з названих.

Йдеться про можливість поступового зведення усіх історично взаємозмінюваних манер і течій до виявлення в них «нового» і «традиційного», що зазвичай віддається ієрархією категорій «стиль – манера – течія – напрям – метод». Вихід із цієї антиномії, як, власне, і з інших, – не в пошуку «золотої середини». Навпаки – для кожного з названих ієрархічних рівнів ця «середина» буде своєю, тож продуктивніше буде, утримуючи й визнаючи обидві крайові тези кожної з антиномій, вишукувати точку їх ефективної взаємодії, де буде зреалізовуватися завдання, поставлене перед конкретним теоретико-літературним поняттям, що є не менш важливою методологічною засадою наукових розвідок.

Уписуючи твори Івана Франка до певної течії, напряму, методу, дослідники (скажімо, Р. Голод у дисертації «Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття») переважно зосереджують увагу на прозі й поезії. При цьому в поезії (хоча, мабуть, усе ж слід говорити про лірику) вимальовується опозиція «революційонер/декадент», а у прозі (відповідно, епосі) – «романтик/реаліст/модерніст».

Драматургія (драма) згадується ж дуже принагідно – і це частково пояснюється. Сповнена індивідуалізованої мови персонажів, позбавлена авторської нарації, вона маловаріативна в аспекті «як зображати?», актуальному для манери й течії. Покликана зображати дійство наочно вона так само обмежена й у плані «що зображати?», важливого для напряму й методу. Та все ж зосередження тільки на драматургії І. Франка дозволило науковцям середини ХХ ст. (Ол. Боршаговському, Я. Білоштану, М. Пархоменку) визначати її як таку, що має винятково реалістичний характер – оцінка суперечлива, недоказова, хоча з огляду на час її постановня передбачувана. А от В. Працьовитий підходить виваженіше й визначає для кожного твору особливий рівень реалізму, зокрема, говорячи про спільні риси романтизму історичних драм «Три князі на один престол», «Славой і Хрудош», «Сон князя Святослава», хоч вони й віддалені двома десятками років.

Ранній період своєї творчості І. Франко був схильний віддавати словосполученням «молодечий романтизм», що дало підставу М. Пархоменку вказати: «1875 роком закінчився перший період драматургічної діяльності Івана Франка. <...> Починалася нова пора в житті Франка, почавсь і новий період у його творчості. Національна тема, життя українського народу, стає головною темою його творчості, історичні сюжети всупереч щойно згаданим закидам літературних авторитетів, поступаються місцем тематиці, взятій з сучасного

життя трудових верств українського народу» [4, 17]. Звісно ж, після такої програмної настанови дослідник не міг щодо драми-казки «Сон князя Святослава» (1894) сказати інакше, як: «Казкового, фантастичного в цій драмі дуже мало. А колорит епохи, в яку відбувається дія (Київ початку XII століття), характери і соціальні відносини дані так реально і так історично правдиво, що п'єсу цю не безпідставно відносять до жанру історичної драми» [4, 112], – і обов'язково провести паралель з «Борисом Годуновим» О. Пушкіна. На жаль, сперечатися із тим, хто не припускає сумніву, важко.

На шляху підтягування п'єси до реалістичного трактування дослідників не зупинили ні авторське жанрове визначення (натяк на зв'язок із фольклором, характерний передусім для романтизму), ні епізод нічної з'яви Ангела – його потрактовано як унаочнення онірики [1, 102], ні відверте спрощення суспільної структури. Правдоподібним визнане навіть присягання Святослава, «великого князя київського», хоч і в подібі вигнанця, на вірність своєму боярину Овлурові.

Проте не поставлене питання, чому добре обізнаний з історією Русі І. Франко переносить дію на початок XII ст., коли на київському престолі не було жодного 60-літнього Святослава. Це вже не молодецьке наслідування сюжетів і дат «Краледворського рукопису» – це свідомо романтична стилізація, своєрідна втеча від «історичної правди» реалізму, яка неодмінно б викликала в критиків бажання провести паралелі з хронотопами «Слова о полку Ігоревім».

Але ж можливі й інші паралелі. Часо-просторові ремарки, що розпочинають дії драми-казки «Сон князя Святослава», дуже близькі до зображення місць, у яких розгортаються події ранньої п'єси «Три князі на один престол» (1874).

«Сон князя Святослава»	«Три князі на один престол»
«Ніч. Гримить і блискає. Ліс, через котрий іде дорога. На переді сцени край дороги великий дуб» [9, 236].	«Ніч. Ліс густий довкола» [8, 34].
Ніч. Під кінець дії починає світати. Поляна серед густого лісу. В глибині сцени кілька колиб з галуззя та кори, насеред сцени огонь горить. Над огнем висить котелок, в котрім вариться м'ясо. Коло котла пораяється один розбійник. Кілька розбійників сидить коло огню. Інші лежать у колибах так, що видко їх голови» [9, 280].	«Ніч місячна. Ліс. Взаді сцени скала і руїни старого замчища. Перед скалою ватра палає» [8, 16].

Останнє зіставлення буде неповним без згадки про виразно романтичний топос одноактівки «Кам'яна душа» (1895):

«Сцена представляє дику гірську околицю. Довкола видно гори, порослі темними лісами. З ярів піднімаються клуби білої мряки. В глибині сцени скала, в ній обширна печера, спереду загороджена загатою з плота, обшитого яловою корою так, що посередині лишено тільки двері, крізь котрі можна бачити нутро печери. На переді сцени, на поляні, велике огнище розбійницьке, довкола нього каміння, на котрім сидять розбійники. Ліва куліса являє причілок розбійницької колиби, зложеної з молодих смерічок і покритої корою та гілляками» [9, 316].

Можна ще згадувати топоси нічного лісу й військового табору в п'єсі «Славой і Хрудош», але, здається, уже наведене достатньо переконує в збереженні І. Франком тяжіння до романтичної символіки хронотопів ночі, лісу, розбійницького табору не лише в ранній творчості. І перші, і зрілі його твори з цього погляду значно ближчі до німецького романтизму, аніж до російського.

У викладених роздумах можна, звісно, побачити замкнене логічне коло (історичні постаті цікавили романтиків своєю унікальністю, тому історія сама по собі романтична), а звернення до певних знакових явищ пояснити прагненням автора зберегти вихідний сюжет (семантика ночі в драмі-казці). Однак уважний погляд на драматургічні твори І. Франка іншого змістового наповнення також засвідчує збереження автором потягу до романтизму.

Ранній «драматичний образок в одній дії» «Послідній крейцар» (1879) засвідчує пошуки автором відповідної форми для свого сюжету, який послідовно втілювався в поемі «Історія мідяного крейцара» та оповіданні «На вершкуні». І якщо ці дві спроби мають виразно модерністичний, зокрема новоромантичний характер, то драматургічний варіант не має такої однозначності, через що зазнав доволі різних оцінок науковців. М. Пархоменко назвав його першою закінченою драмою, хоч і доволі слабкою композиційно. Особливо не вписалися в реалістичну концепцію твору, на думку дослідника, друга, віршована, частина та філософські монологи, у яких він побачив алюзії до О. Пушкіна, зокрема до його «Маленьких трагедій» [4, 33–38]. В. Працьовитий, уважніше розглянувши драматичний образок, визначив: «Євгеній Грушка [герой твору. – Р. К.] – це образ сучасника І. Франка. Дотримуючись правди життя, драматург створив типовий образ-характер своєї епохи, акумулюючи в ньому як позитивні, так і негативні риси. <...> розпочавши твір у романтичних тонах, І. Франко завершує його як реаліст, нещадно викриваючи в особі Євгенія Грушки вади тих сучасників, які були пасивними, інертними, безпорадними та дуже далекими від національно-політичних ідеалів українського народу» [5, 109].

«Маленькі трагедії» О. Пушкіна реалізуються в хронотопах уже відомих раніше сюжетів, і так само в ідейному змісті «Посліднього крейцара» варто було б побачити звернення до сюжету випробування особистості, алюзію до «Фауста». Євгеній Грушка – не пересічний «образ-характер»; він поставлений автором в унікальні умови випробування, він протиставлений своїй спільноті: вуйку, друзям-правникам, дівчатам, арф'ярці, – що вивищує його з-поміж цього хаосу, наділяє виразно романтичними рисами. Звісно, трагічність образу буде суттєво посилена в оповіданні, яке І. Франко завершить самогубством героя, але й тут, у «драматичному образку», його романтична унікальність доволі виразна.

Створенню романтичного настрою сприяє також уведення образу арф'ярки, що відсилає читача до раннього (1876, [10, 107–110]) драматургізованого однойменного вірша, сповненого інтимної романтики. Любовний трикутник, страждання відкинутої жінки, гордовита постать молодого красеня, готельний номер – усе це переводить інтерпретацію сюжету в хронотопи романтизму.

«Сцена: покій в готелі, мебльований з претензією на парадність. Три ліжка з заслонами, пообшастувані обої. В куті стіл накритий з недоїдками різних страв та порожніми фляшками від вина» [8, 49] – цей вступний опис інтер'єра з «Посліднього крейцара» справді може видатися реалістичним, але в такому разі варто говорити, що саме початок твору витримано в реалістичних тонах, а його друга частина, де Євгеній буде протиставлений товариству, – виразно реалістична, – недарма автор передав її віршованими рядками.

Розвиток модерністичної семантики інтер'єру подає значно пізніша написана одноактівка «Чи вдуріла?» (1904): «Бідно, але з деякою претензією на ліпший смак умебльований готелевий покій. Ліжка, софа, оббита червоним плюшем, стіл з цвітучими хризантемами в вазончику. Збоку столик, закинений фотографіями та мальованими картками. Одиноке вікно, заслонене червоною фіранкою, крізь яку просвічує сонце, кидаючи на ліжка червону квадратovu пляму. В куті біля дверей умивальник, насупротив нього великий куфер, застелений барвистим коциком. Над столиком на стіні дзеркало. Кілька крісел, на однім із них жіночі сукні покинуті безладно, на другім мужеське пальто, елегантна паличка і циліндр» [9, 378]. Насичений символістичною семантикою твір В. Працьовитий вважає «відповіддю І. Франка на виклик європейського модернізму кінця ХІХ – початку ХХ століття» [5, 145]. Але той факт, що сюжет одноактівки автор намагався зреалізувати ще 1882 року в поемі «Сася», наштовхує на думку про поєднання в цій «сцені» не лише «реалістичних і модерністських засобів характеротворення» [5, 156], а й романтичних, точніше новоромантичних – з огляду на сучасну авторові тематику твору.

Усі три твори: драматургізований вірш «Арф'яка», одноактівки «Послідній крейцар» та «Чи вдуріла?» – об'єднує також хронотоп зламного часу. Зображені в кожному творі події розв'язують вузол сумнівів, терзань героїв, якими вони жили попередній час.

Героїня (Вона) сумнівається в щирості зізнань Його. Слова арф'ярки «Нині рік, нині рік – / Він мене так стискав! / Завтра рік – він мене / Відіпхнув і прогнав» відкривають справжню цінність Його слів [10, 309–310].

Випадкове викриття друзями злочину Євгенія приносить йому лише часткове полегшення: «Три тижні тому, пізно вніч, ось так / ходив я дома ще по своїй хаті – / Ні, брешу, бо по вуйковій, не своїй – / Ходив і думав. Так, як і тепер. / Важка була се хвиля, – може, навіть / Важкіша, тяжча, ніж тепер. Тоді / Я думав: чи брести багном гнилим / І далі, чи вже кинутись зовсім / В глибокий омут? <...> Я впав, вдержавсь, з омутом поплив... / І ось я тут! Огляньмось, де я, що я? / Що перед мнов, а що за мнов? Усюди / Кругом не видно! Пітьма, гидь і холод!.. <...> саме в час тепер / Кінець приходить!.. А скінчити треба, / Чекати ніщо. Завтра, нині, може, / Нагряне буря, виходу нема!» [8, 62–63].

Недільний листок з календаря повертає Камілу з мороку розпусти: «Сьогодні роковини смерті моєї матері. Сьогодні рік, як я ще була чиста, нетикана – як кажуть: чесна. Брехня! Хіба я сьогодні нечесна? Ні, сьогодні я нещаслива, втоптана в болото, погорджена, спроституйована, 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» [9, 382].

Злам часу, момент переосмислення, вирішальний момент життя – їх зображення І. Франком можна, звісно, пояснити і специфікою драматичного твору, ключовою ознакою його змісту. Та не дарма лише в епоху романтизму постало усвідомлення дійсного драматизму, а Шекспіра іноді називають найвиразнішим із романтиків драми.

Таким чином, слід підсумувати: Іван Франко протягом усієї драматургічної «кар'єри» зберіг запал власного «молодечого романтизму», чому сприяли його особливе ставлення до історії, постійне звернення до сюжетів, розроблених у ранніх періодах творчості, та специфіка змісту драматичного твору, у якому герой та його умови постають унікальними, особливими, романтичними.

Свідомість митця зламу століть була чи не найбільше сповнена антиномій, у мереживі яких він шукав опору для власних концепцій. Р. Голод характеризує цей процес так: «переживши хвилю безоглядного захоплення позитивізмом, уже на схилі літ, 1909 року, письменник дає зрозуміти, що в ряді бінарних опозицій раціонального й емоційного, об'єктивного та суб'єктивного, матеріального й ідеального він намагався шукати єдності. <...> Франко виступає лише проти надуживань, надмірностей. І це теж парадоксально, оскільки притаманний йому юнацький максималізм був ворогом будь-яких компромісів. Очевидно, на рівні свідомості письменник намагався дотримуватися принципів, які мали би збалансувати ірраціональну нестриманість ідеалістичних поривів до вершин поетичного натхнення здоровим позитивістським прагматизмом» [2, 9]. Варто лише додати, що приземленість здорового прагматизму позитивізму також потребувала компенсування, яке Іван Франко – драматург знаходив у натхненні власного «молодечого романтизму».

1. *Мамардашвили М.* Кантианские вариации / Мераб Мамардашвили. – М.: Аграф, 2002. – 320 с.
2. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк та ін. – Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876–1885). – К.: Наук. думка, 1980. – 463 с.
3. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк та ін. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). – К.: Наук. думка, 1981. – 664 с.
4. *Пархоменко М.* Драматургія Івана Франка / Михайло Пархоменко. – Л.: Вид-во Львівського ун-ту, 1956. – 128 с.
5. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: Є. Кирилюк [та ін.]. – Т. 23: Драматичні твори. – К.: Наук. думка, 1979. – 392 с.
6. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк [та ін.]. – Т. 24: Драматичні твори. – К.: Наук. думка, 1979. – 448 с.
7. *Борщаговський Ол.* Драматичні твори Івана Франка: критичний нарис / Ол. Борщаговський. – К.: Мистецтво, 1946. – 127 с.
8. *Працьовитий В.* Національна самобутність драматургії Івана Франка / Володимир Працьовитий. – Л.: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 192 с.
9. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк [та ін.]. – Т. 3: Поезія. – К.: Наук. думка, 1976. – 448 с.
10. *Голод Р. Б.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Роман Богданович Голод ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2006. – 36 с.