

Summary. The article deals with the concept of conflict in the opening of the social-philosophical problematic of the poetry by T.G. Shevchenko. The author makes the accent on the last period of artistic work of the poet.

Key words: concept, conflict, problematic of the poetry.

УДК 821.161.2–121 (Франко)

Козлов Р.А.

ХРОНОТОПІКА П'ЕСИ ІВАНА ФРАНКА «СЛАВОЙ І ХРУДОШ»

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 року: «Єсть у мене також сеї зими докінчена повість фантастична «Славой», писана біблійним і поетичним складом, <...> тепер займаюсь переробленням і поправою так «Славоя», як вищеупом'янутої драми» [11, 11]. «Вищеупом'янута» – це закінчена на той момент п'єса «Мєсть 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 письменника [5]. Пізніші студії, ювілейні – С. Щурата, М. Пархоменка, Я. Білоштана, – значно коротші, поверховіші, хоча автори схильні давати п'єсі високу оцінку, уважаючи, що вона «ідейно глибша і з усіх поглядів цінніша» [16, 30]. Цю думку через півстоліття підтримує і В. Працьовитий, відносячи події твору до часів «після занепаду Київської Русі, коли влада перейшла до князів наїзників» [7, 20].

Складність вивчення й оцінки п'єси «Славой і Хрудош» зумовлюється передусім пошкодженим текстом – утратилися останні аркуші зошита, де міститься рукопис, і сучасному читачеві доступна лише половина його, перші дві з п'яти дій та дві яви третьої дії. Проте поширену через неправильне потрактування висновків дослідників думку, що твір лишився незакінченим, наряд чи можна прийняти.

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...». 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, 61], – цим «англійським драматичним» віршем писав В. Шекспір, тому І. Франко докоряв, наприклад, М. Старицькому за недотримання його при перекладі «Гамлета» [12, 168–170]. 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 «Славой і Хрудош» з такими ж у п'єсі М. Костомарова «Переяславська ніч» дає підстави вважати останню за один зі зразків, якими послуговувався автор-гімназист [1, 63–64].

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 «Славой і Хрудош» другорядні постаті – селяни, воїни і слуги – говорять прозою, а головні – Хрудош, Славой, 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» [5, 413]. В. Працьовитий трактує поділ інакше: «Коли мова йде про буденні, приземлені

речі, далекі від національно-патріотичних поривань, то І. Франко використовує прозу, а коли намагається показати високі патріотичні поривання українського народу, вдається до поетичних рядків» [7, 21]. 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» [3, 100–101] (очевидно, у тексті книги помилка, бо йдеться про Ольгу Рощкевич). Цікаво, що в листах до українофіла Ш. Сельського молодий автор зовсім інший, сказати б, природніший.

Глибоке теоретичне розуміння природи стилю прозвучить у І. Франка лише за 30 років – у статті «*Vel parlar gentile*», де буде зіставлена епічна природа «мужицької» мови з діалогічною інтелігентської [15]. Але вже в його ранній стильовій палітрі на різні випадки спілкування можна шукати причину такого особливого компонування п'єси «Славой 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 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 ґазд» 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 (третья ява). У п'ятій яві присутність Владибора і Цидибора примушують Берму говорити з ними віршем; а Хрудош, витримавши розмову з князями наїзників (віршем) та знущання 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 9–10 століття, кінця «темних віків». На цьому фоні помітнішими стають деякі авторські неадаптованості. У першій яві першої дії Галатійло згадує: «Наші давніші князі – що то були сильні і мали війська повинаймувані аж десь із-за моря, – то чорні хлопці, як сажа в комині, то якісь червоні і каштануваті, то сорокати» [14, 256], – 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?» [14, 260] – 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

Надзир над тюрмами, в котрих сидять
Підозрені о бунт [14, 321].

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 недоладності, крім великого обсягу, п'еса не побачила сцени.

Натомість геоісторична локалізація імен персонажів доволі прозора. Привертає увагу, що імена князів наїзників, співзвучні Ратиборові, позитивному персонажеві «Любушиного суду» та п'еси «Три князі на один престол», не протиставляються етнічно іншим іменам. Тут, як і в попередній п'есі (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!*» – «Гопре переможеним!» [14, 309]) старочеського імені Zdibor [17, 67] – «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 наїзників 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. Прізвище Беркут конотує мужню й сильну вдачу, яку виявляють Захар та Максим (повість «Захар Беркут»)» [6, 155]. 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 цар [9, 256].

Таку невідповідність М. Лапій пояснює «глибокою естетичною й амбівалентною символікою та семантикою» [4, 143] образу в обох творах, указуючи на зображення птаха в повісті: «Гніздо Беркутів, над котрого ворітьми справді висів недавно вбитий величезний беркут, ще й по смерті немов грозячи своїми могутніми залізними пазурами і своїм чорним, у каблук закривленим дзьобом» [10, 32]. 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 хижакком, а тому що зміг здолати його [2, 34]. 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'еси «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'есі 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, Іннії, – викликає сумніви в цій версії, адже серед воїнів Славоя першим названий старший із них: Рад, Ціпко, Гривко, Ходак, Бодак, Іннії. 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'есі.

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» [8, 537]. 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 почувє в собі сам, аж доки
Він не повстане, гнівом не завре
І ворога на прах не розіб'є! [14, 292]

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 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 найзників (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 найзників», «обширна поляна серед лісу», «внутр шатра Цидиборового», «поляна серед густого лісу», «ліс густий, поляна» – 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» [16, 30], – 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:

Під оком наших родинних князів,
Під оком наших родинних боярів
Цвіла торгівля, процвітав промисл,
Наук пресвітле древо, зацеплене
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 найзників чужих;
Наслав на нас їх наче хижє птаство! [14, 259]

Погляд Хрудоша спрямований у минуле, погляд Славоя – у майбутнє. Ця опозиція втілюється в конфлікт ідей, розв'язка якого, на жаль, читачеві недоступна: мета життя Хрудоша чітко окреслена, має конкретний зразок; мета ж Славоя – сама боротьба:

Де сильна воля, там найдєсь і сила!
Надія й хорим припинає крила [14, 264].

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 Люмира, 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 поетики зради. Значно пізніше І. Франко дасть негативну оцінку ідеям, що несуть «так звані «зрадники-патріоти», що їх малює нам Міцкевич, <...> люди, котрі думають, що гарячу любов до рідного краю можуть доказати тільки зрадою ворогам своєї батьківщини» [13, 22], 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» [16, 30], а його дітей, відповідно, законними претендентами на княжий престол, хоча це суперечить змісту п'єси та образу воеводи Славоя з «Краледворського рукопису». Княжі титули Славоя, Хрудоша, Яромира і Людиші не вказані в драматичній персоні та не згадуються протягом наявної частини тексту. До Хрудоша інші персонажі звертаються як до рицаря й не більше; Славоя його воїни звать «начальник», «отче» [14, 301], та й полишають його без належних князеві почесей. Лише один раз Цицибор звертається до Людиші: «Княгинє серця мого» [14, 354], – та й то очевидно залицяючись.

Таким чином, загальний хід сюжету п'єси «Славой і Хрудош» слід трактувати інакше: відданий давнішим «рідним» князям воевода 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 наїзників також слов'янськими іменами, щоб не актуалізувати її взаєве. 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!» [14, 255].

Ідея сильної монархічної влади, що має ґрунтом славу історію, добре вписувалася в концепцію москвофільського «Друга» та «Академічного кружка», з яким пов'язував своє найближче майбутнє І. Франко, але нівелювала соціальну проблематику, до якої автора штовхало оточуюче життя. Вибір був за ним.

Список використаних джерел

1. Бунчук Б. І. Віршування Івана Франка : монографія / Борис Іванович Бунчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 308 с.
2. Горак Р. Іван Франко / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Кн. 1 : Рід Якова. – Львів, 2000. – 232 с.
3. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні : Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – К. : Критика, 2006. – 632 с.
4. Лапій М. Флористичні та анімалістичні образи як поліестетичні художні коди (на матеріалі прози Івана Франка) / Марія Лапій // Українське літературознавство : збірник наук. праць. – 2011. – Вип. 74. – С. 140–148.
5. 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. 309–418.
6. Пастух Т. Конотації прізвищ та імен персонажів у прозі Івана Франка / Тарас Пастух // Українське літературознавство : збірник наук. праць. – 2006. – Вип. 68. – С. 153–162.
7. Працьовитий В. С. Національна самобутність драматургії Івана Франка / Володимир Степанович Працьовитий. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 192 с.
8. 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.
9. Франко І. Беркут / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 62–63.

10. Франко І. Захар Беркут / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 16. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 7–154.
11. Франко І. Лист до В. С. Давидяка, 27.05.1874 р. / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 48. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 9–12.
12. Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський] / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 32. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 156–170.
13. Франко І. Поет зради / Іван Франко // Додаткові томи до Зібрання творів у 50 т. – Т. 54. – К. : Наукова думка, 2010. – С. 21–33.
14. Франко І. Славој і Хрудош / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 23. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 254–360.
15. Франко І. Bel parlar gentile / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 37. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 8–20.
16. Щурат С. В. Рання творчість Івана Франка / Степан Васильович Щурат. – К. : Вид-во АН УРСР, 1956. – 146 с.
17. Časopis Českého museum. – 1832. – Т. 6. – 500 с. – <http://books.google.com.ua>.

Анотація. Досліджено ранню п'єсу І. Франка «Славој і Хрудош» з погляду художнього часу і простору. Розглянуто співвідношення прози і поезії у творів, семантику імен персонажів. Зроблено припущення щодо закінчення сюжету твору. Вивчено просторове мислення автора при побудові основних опозицій п'єси.

Ключові слова: І. Франко, драма, час, простір, хронотопіка.

Summary. Investigated early play I. Franko's «Slavoj and Hrudosh» in terms of artistic time and space. Consider the prose and poetry in the works, the semantics of names of characters. Make assumptions about the end of the plot work. We study the spatial thinking by the construction of the main oppositions play.

Keywords: I. Franko, drama, time, space, chronotopica.

УДК 821.111-31.09

Крючкова О.Р.

МИСТЕЦТВО ЯК «ОМЕРТВІННЯ НАТУРИ» В ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ РОМАНУ Г. НОРМІНТОНА «ДИВА Й ЧУДАСІЇ»

У романі Г. Нормінтона «Дива й чудасії» (2004) від початку заданий романістом кут зору на митця Ренесансу, який жорстко «вписаний» у контекст своєї епохи з усім її блиском та злодіяннями, жодного разу не порушується. Доля Томмазо Гріллі складається цілком в річищі *попиту* на його таланти: після ініціатив рідних ніхто не зацікавився ним як особистістю, ніхто не приділив йому щирої уваги – він хіба що бував потрібний тим чи іншим сильним світу цього. І хоча героєві Г. Нормінтона «шлях нагору» таки вдається, це зовсім не стрімкий злет, а справжня боротьба за місце під сонцем, боротьба з власною долею, яка прирікла його жити й померти в злиднях, боротьба з заздрісними конкурентами, боротьба з тупістю та самодурством можновладців. Письменник акцентує, що сам лад життя вимагає від його героя не *бути*, а *здаватися*, іншими словами – надіти *маску*. І ця маска від початку, за природою своєю, фальшива.

Монстри були першим мотивом творчості Гріллі. Оскільки він з дитинства цікавився лицарськими романами та історіями, то й малював він від початку відповідні речі: «<...> I began to draw monsters. They peeped from the margins of my copybook into the calligraphic foliage: monkeys with the manes of lions, hares perched on cicadas' legs, wild men sporting tusks like Turkish moustaches. Sketching became a compulsion, the fruit of seeds sown in my early wanderings» [6, 18-19]. Це таки, безперечно, талант, але Г. Нормінтон акцентує малопопулярну рису мистецтва Відродження – смак до гротеску, монструальності та потворного.

Невдаха-батько, як Моцарт-старший, намагається реалізувати синів талант з резонансом: «I will make you famous. We will fix our name in history» [6, 23]. Бажання прославитися – цілком типове для ренесансної людини. Але ніяких романтичних ілюзій тут немає: «... my son is remark-