

Франкознавство

УДК 821.161.2:82-2
ББК 83.3 (4 Укр)1

РАННЯ ДРАМАТУРГІЯ ІВАНА ФРАНКА: ГЕНЕЗА, ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ

С. І. Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури Інституту філології;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74*

У статті досліджено генезу та особливості розвитку ранньої драматургії Івана Франка. На тлі тогочасного суспільно-національного і культурно-мистецького життя Галичини доведено органічність творчих пошуків Франка-драматурга, використання в його п'єсах традиційних і новаторських прийомів драмопису, визначено його місце в літературно-сценічному процесі Західної України.

Ключові слова: *І. Франко, драматургія, театр, сценічне життя, традиції і новаторство.*

Осібне місце у багатогранній творчості І. Франка (1856-1916) посідає драматургія, а також велика за обсягом спадщина літературо- й театрознавчих праць і досліджень про українських та зарубіжних драматургів, шляхи розвитку національного і західноєвропейського сценічного мистецтва, проблеми теорії та історії драми як роду художньої літератури. Численні наукові студії, рецензії на п'єси і вистави, глибокі знання українського і світового театрального процесу, творення неперебутньої драматургії впродовж майже всього письменницького буття дало йому незаперечні підстави стверджувати, що «драма – моя стародавня страсть», що «театр має бути школою життя», способом «облагодження чуття».

Це пристрасне захоплення і зацікавлення «лицедійством», як видно з листування І. Франка та спогадів його сучасників, своїм корінням сягає у дитячі роки письменника, коли фольклорно-християнські, світсько-традиційні дійства створювали особливу атмосферу гри, забав, ритуалів і вірувань у свідомості малолітнього І. Франка. Згодом, уже в юнацький період, під час навчання у Дрогобицькій гімназії (1867-1875) вони спонукали до перших самостійних драматургічних спроб,

відомості про які знаходимо знову ж таки у багатому епістолярії та мемуарних записах художника слова. За викладеними у них текстами, ці спроби здійснювалися кількома творчими шляхами: переробкою сюжетів античної і давньоукраїнської літератури; перекладами та їх сценічною адаптацією відомих творів світового і європейського письменства; створенням оригінальних п'єс.

В одному із листів І. Франко пише: «Занимають мя тепер, окрім дрібніших кавалків, плани до деяких драм, до котрих опрацювання возьмусь аж на другу зиму. Особливо займає мя старинний гречеський міф о Прометей – з якої причини, о тім донесу Вам пізніше. Маю вже яко-такo вироблений план до першого огнива трилогії, котрого предметом єсть борба богів з титанами». На жаль, крім самої інформації про майбутні плани такої роботи, інших відомостей про неї не збереглося. Як і загубилася на початку 70-х «одна комедійка», надіслана І. Франком до Коломийського видавництва М. Білоуса. Залишилися незавершеними рукописи у 1872 р. опрацьованого, а 1874 р. остаточно переробленого у форму грецької трагедії з хорами запозиченого з «Іліади» Гомера сюжету про смерть Ахілла від підступу Париса, а також у 1875 р. написана за слов'янськими мотивами віршована драма «Славою і Хрудош». Водночас І. Франко, враховуючи сценічні категорії та видово-дійові картини, переклав «Антигону» й «Електру» Софокла (1873), дві пісні з «Одіссеї» Гомера (1874).

Перша відома оригінальна драматургічна спроба І. Франка припадає на період його навчання у п'ятому класі гімназії, коли за завданням учителя П. Периляка він написав польською мовою драму «Ugurta» («Югурта») (1873). Виконана у віршовій формі, вона побудована молодим автором на основі прочитаної і вивченої ним монографії римського історика Гая Саллюстія Криспи «Югуртинська війна». П'єса сподобалася дрогобицькому педагогу і розгортанням сюжету, і драматичною напругою дії, й окресленістю характерів, і мовним багатством, на що він справедливо зауважив: «З усіх поглядів чудова праця!» Також самостійним сприймається віршований фрагмент, написаний німецькою мовою за завданням професора Рішки «Ромул і Рем» (1873).

Як видно із Франкових свідчень, інтерес до такого типу драматургічної творчості у нього невпинно зростав, спонукаючи до нової праці у галузі драмопису. «Не знаю, чи міг би «Друг» помістити утвір драматичний, – звертається з проханням семикласник-гімназист до В. Давидяка, – у мене власне єсть один, скінчений і принаймні по-часті перероблений, «Месьть яничара». В наступаючій листі по святах зелених пришлю Вам дещо з неї і план цілої трагедії». Написана 1874 р. драма «Месьть яничара» так і не була надрукована, а рукопис її з часом пропав.

Загалом дрогобицький період навчання для І. Франка позначений активністю у творенні драматургії – переробленої, перекладної та ори-

гінальної. Окрім глибокого зацікавлення саме цим родом літератури і видом мистецтва, помітну роль відіграли тодішнє літературно-художнє оточення та драматургічно-театральне життя Галичини. Тому М. Нечиталюк цілком логічно припускає, що творчим імпульсом для цього міг послужити оголошений газетою «Правда» у 1873 р. конкурс на кращу історичну трагедію, драму чи комедію [1, с. 24], а також часті гастролі впродовж 1874 р. у Дрогобичі Львівського театру «Руська бесіда» під керівництвом його першого директора, режисера й актора О. Бачинського. Безумовно, з виставами цього мандрівного колективу І. Франко був знайомий, як і знав він про деяку репертуарну обмеженість його афіші, що конче потребувала драматургічного оновлення. «Бачинський – чоловік практичний і промисловий, – писав згодом письменник, – їздить по малих і більших містечках, дає представлення в язиці руським і польським і заїздить не раз і в західні повіти Галичини. В 1873-1874 рр. працював і пишучи ті слова, тоді ще ученик Дрогобицької гімназії».

На замовлення дирекції театру І. Франко переклав п'єсу австрійського автора З. Раймунда «Марнотратник», переробив мелодраму французьких письменників Л. Галеві та А. Мельяка «Прекрасна Єлена», німецько-хорватську оперету І. Заїца та Є. Гаріша «Облога корабля», яку помилково назвав «Моряки у пристані», лібретто комічної оперети Г. Сутіє «Пенсіонерки», почав перекладати (на жаль, не завершив) драму німецького драматурга К. Гуцкова «Уріель Акоста» та ін. До речі, мистецтво перекладу у Галичині було справою наскільки актуальною й важливою, настільки й малопримітною. Відтак у театрі здійснювалися не так переклади, як «переробки», що, по суті, спотворювали оригінал (прикладом цього може слугувати «транспозиція» змісту комедії Ж.-Б. Мольєра «George Dandin» зроблена Д. Лозовським і видрукована під назвою «Грицько Бамбула»).

Переважає більшість таких творів несла розважальність і комедійність, мала пересічну естетичну вартість і, зрозуміла річ, аж ніяк не зацікавлювала художньо І. Франка, який, проте, й надалі мусив виконувати подібну роботу, оскільки попередньо уклав з театром відповідну угоду. Хоча й покладав він на неї великі надії як на додаткове джерело підробітку, все ж здебільшого вона не задовільняла його, що ускладнювало стосунки з О. Бачинським. У листі до О. Рошкевич від 26 травня 1875 р. І. Франко прямо вказує на них, зауважуючи: «Я хотів би трохи попрацювати, бо мені потрібні гроші до Львова, а тим часом здається, що старий лис (О. Бачинський. – С.Х.) хоче подражнити мене, натякаючи на те, що тепер, мовляв, важкі часи, гроші бувають рідко, театр відвідують гірше і т.д. Сам не знаю, що маю робити, бо ж я дав «йому слово, що не менше місяця пробуду в нього». Однак при теперішньому стані речей це цілком неможливо – або я зовсім порву з ним, або ми по-доброму розстанемося».

Водночас не менш важливим чинником формування і становлення Франка-драматурга раннього, дрогобицького періоду, було його часте звертання до світової класичної драматургії (починаючи з античних часів і завершуючи творами В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольєра, Г. Шіллера, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Г. Зудермана, Л. Толстого), до перекладів п'єс західноєвропейських авторів, до вистав найвищого зразка як місцевих, так і заїжджих труп. Осягнення всього цього літературно-сценічного багатства сприяло розширенню естетичного світогляду молодого письменника, спонукало до постановки глибоких проблем у власній творчості, зрештою, додавало знань законів драмопису та імпульсувало оригінальні й самостійні спроби жанроутворень у тодішній українській драматургії, зокрема історичної драми. Не випадково польська дослідниця О. Вітошинська акцентує на тому, що цей період творчого шляху І. Франка здебільшого акумулює відбитки з різних літературно-мистецьких епох, що «... його історичні драми запозичують теми і прийоми у греко-римській античності, у Шекспіра та у давній українській літературі» [2, с. 105].

Важливо, що вже після навчання у Дрогобицькій гімназії, будучи студентом-першокурсником Львівського університету, І. Франко вибирає для подальших студій такі курси і семінари, що поглиблюють попередньо набуті ним знання – «Старожитності римські» і «Сатири Горация» у професора Венцловського, «Старожитності грецькі», «Фуклідова історія Пелопонеської війни» та «Пояснення Евріпідового «Циклопа» у професора Цвіклінського, «З історії педагогіки XVIII ст.» у професора Черкавського, «Історія української літератури XVII-XVIII ст.», «Порівняльна граматики старослов'янської та української мов», а також лекційні курси «Об'яснение старинного памятника «Слово о полку Игореве» та «Грамматичне об'ясненє где-котрих глав Євангелія Остромирового» у професора Огоновського. «Читання та переклади творів старої літератури були ніби однією половиною певної цілості творчих змагань планів письменника, другою половиною яких була творча розробка в драмі і поетичних жанрах мотивів та сюжетів, зачерпнутих у літературній старовині» [3, с. 242], здебільшого її античного періоду («Аякс», «Електра» і «Антигона» Софокла, «Циклоп» Евріпіда та «Менехми» Плавта). В університеті він осягнув учення про трагедію з поетики Аристотеля.

Відтак, якщо аналізувати ранню драматургію І. Франка, можна зробити цілком обгрунтований висновок про те, що саме трагедії, комедії та епос античної літератури сприяли виробленню у молодого драматурга розуміння komponування драматичного твору, розгортання його сюжету і конфлікту. Своєрідною моделлю майбутнього характеру у п'єсі, вочевидь, слугувала творчість багатьох західноєвропейських майстрів сценічної літератури, класичні зразки стародавніх і сучасних для І. Франка драм, зосібна теоретичні розробки цього Г. Лессінгом: ха-

рактер дійової особи, передовсім героя, обов'язково мусить визначати ключову подію у творі й перебіг сюжету загалом. Зрештою, все це позначається на Франковому жанротворенні ранніх (та й пізніших) п'єс письменника. «Драматизм зображеного в комедіях І. Франка життя, логіка дії і характерів, – пише Р. Кирчів, – цілком природно зумовили майже трагічні фінали цих творів» [4, с. 36], адже вони були написані драматургом під безпосереднім впливом давньогрецьких трагедій і драматизм часто цілком природно забарвлювався у трагічні тони.

За класичними зразками античної, староукраїнської і тодішньої західноєвропейської літератури молодий драматург здійснює розстановку суперечливих у драмі сил, що визначають у подальшому напрям розвитку драматичного конфлікту. По суті, в усіх ранніх драматургічних спробах І. Франка помітні три дійово-сміслові центри: герой-антигерой-громада (не має значення, велика чи мала вона). При цьому протагоніст під пером художника слова може бути як жертвою, так і героєм з тією лише різницею, що в першому випадку він виявляє більш особистісні, сказати б, інтимніші риси свого характеру, а в іншому – суспільно-громадянські, загальніші чесноти духовні та моральні. Це моделі як античного, так і класицистичного художнього світу, що їх, безперечно, по-своєму інтерпретував Франко-драматург у ранній сценічній творчості. Як і своєрідно адаптував він мотиви й образи старослов'янського та давньоукраїнського епосу, захоплення трагедіями В. Шекспіра і Ф. Шіллера, зокрема означеними в них темами честі і зради, родинними підступами і помстами, розбійницькими покараннями й ушляхетненими ватажками, таємними угодами і сімейною (або ж придворною) заздрістю тощо. Все це світове художнє багатство, слов'янський і український фольклор та міфологія, антична та національна історія народу, безумовно, позначилися на ранній драматургії письменника.

І справді, одна із перших оригінальних п'єс І. Франка «Югурта», написана 1875 р. польською мовою («Ugurta») (зберігся рукопис без першої дії) засвідчує творче запозичення молодим драматургом тем, мотивів та образів з античного минулого, яке дрогибицький гімназист знав доволі добре як на рівні культурно-художніх творінь, так і на рівні суспільно-історичному. Тому монографія римського автора Гая Саллюстія Криспи «Югуртинська війна» стала для нього цінним надбанням у пізнанні та розумінні античного життя. Хоча І. Франко аж ніяк не вдавався до механічного перенесення подій, характерів, конфліктів, почерпнутих у давньоримській історії, до сюжетної канви драми «Югурта». «У тому, що збереглося (у творі І. Франка. – С.Х.), – зазначає Л. Мороз, – 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», 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» [5, с. 545].

І. Франко, отже, вибудовує сюжетну послідовність у такий спосіб, щоб якомога правдивіше і зусібичніше розкрити внутрішній світ героїв п'єси «Югурта», їх характерологічні суперечності та психологічні колізії. Тому й головні супротивники Югурта й Адгербал – не надто різняться.

Перший намагається стати володарем Римської провінції Нумідії, другий також вважає, що може посісти престол. Задля цього має намір знищити свого суперника – двоюрідного брата Гіємпсала, вбивство якого здійснює його вірний слуга Ральва і сам гине. Водночас він хоче залучитися підтримкою можновладців, тому послав своїх підпоручників до сенату в Рим, щоб шляхом підкупу отримати допомогу від сенаторія. На бік Югурти стають його представники Юбастал і Рамнон. Водночас війну Югурті оголошує брат Гіємпсала Адгербал і зазнає у ній поразки. Югурта мріє про незалежність Нумідії від Риму, зрештою, про повне захоплення самої столиці імперії. Цю мету героя драматург конкретизує вже у першій сцені (тут не має значення та обставина, що згадана сцена є частиною другої дії, оскільки з неї стає зрозумілим, що відбувалося до того). Водночас у цьому подієвому переліку І.Франко, почасти не без впливу В.Шекспіра, порушує проблему зрадництва, підступності, психології юрби, тягаря влади, як і «темних сил» у людському серці, мінливості фортуни, приречення долі, екзистенційної тривоги. Тут також з'являється «голос з-під землі» (вбитого брата), який наче передчував свою швидку кончину:

О, жалюгідна владо, ця злиденна

Й нікчемна земна могутність!

Володар, хоч і найсильніший, та завжди

На кожному він кроці стерегтися

Повинен віроломства, підступів і зради!..» [6, с. 225]

І. Франко, певно, розумів, що таких чи подібних мотивів та прийомів «оживлення» мертвих не достатньо для творення справжньої трагедійної форми п'єси. Відтак він цілком доречно вводить до неї сцени з участю простих міщан, що схоже до древньогрецьких трагедій, виконують функції античного хору з тією лише різницею, що останні, по суті, в один голос коментували події і всіляко підтримували їх розгортання та прагнення головних персонажів, тоді як в «Югурті» представник народу кожен у свій спосіб підтримує то Югурту, то Адгербала, то інших дійових осіб, навіть зрідка заводять сутички з ними. У такому конфліктному протистоянні сторін з'ясовується, що в тому, аби Югурта став «до управління», – велика участь Адгербалового батька. Вочевидь, звідси і той надрив та звідчаєність, з якими учасники «хору міщан» відкривають щораз нові сцени:

*... часи жахливі,
Коли такі вже близькі рідні і з такого
Знатного роду один одного вбивають!* [7, с. 227]

Як і в античних трагедіях, у драмі «Югурта» І. Франко важливе місце відводить зображенню картин природи. Вона немовби оживає і стає не так тлом, на якому розгортаються події твору, як дійовою їх учасницею. Пейзажі увиразнюють внутрішній світ героїв, вияскравлюють їх почуття й відчуття у складні миті (навіть трагічні) життя. Таким сприймається тривожний розмисел і монолог Адгербала напередодні бою з Югуртою, хоча довколишня природа не віщує нічого злого:

*О, день важкий, нещасний, повний смутку,
Нащо сьогодні ти зайнявсь так ясно?
На те, 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!..* [8, с. 230]

І. Франко тонко переплітає у своїй драмі різні історичні події, що збагачують її сюжет (наприклад, зруйнування Карфагена), зовнішні і внутрішні чинники характерів дійових осіб, зокрема, Югурти й Адгербала, додає напруження у розгортанні драматичного конфлікту зображенням битви під Землею і перемоги над Сципіоном. Можна лише подивуватися тому, як працювала в нього уява, коли він на основі прочитаної монографії Гая Саллюстія «Югуртинська війна» зумів виокремити завершену драматургічну концепцію з далекої історії римлян і художньо втілити її у форму п'єси.

Також до історичних подій звертається І. Франко і в своїй другій оригінальній драмі «Славою і Хрудош» (1875), що, як і «Югурта», є незавершеною (можливо, ще збереглися четверта і п'ята дії). Однак тут уже йдеться не про античні часи, а про минувшину слов'янську, зосібна давньоукраїнську, хоча назагал два ранні твори письменника, окрім ідейно-тематичної спорідненості, мають між собою чимало інших подібностей: обидва написані ямбовим віршем, виклад яких зрідка доповнюються прозовим текстом, композиція має приблизно однакову схему (кілька дій, багато відмін, головні моменти здебільшого відбуваються поза сценою), часте використання монологів і коротких розмов та реплік дійових осіб, чіткий розподіл у структуруванні драматичного конфлікту суперечливих сил і достатньо аргументовані мотивації дій та вчинків персонажів.

Проте є у драмі «Славою і Хрудош» ледь не наскрізний мотив, що його присутність у «Югурті» окреслена принагідно, сказати б, дотично до основної сюжетної лінії: якщо мотив зради і прислужництва у першій

є, по суті, домінуючим у всіх картинах, то у другій п'єсі він з'являється лише тоді, коли Югурта чи Адгербал звинувачують у зрадництві навзаєм один одного, самі не гребуючи ні зрадою, ні підступом, ні услужливістю. Більше того, зрада в «Славої і Хрудоші» іноді удавана, навіть провокативна до деякої міри. До речі, мотив удаваної зради згодом знайде більш досконале й художнє вирішення в його поемі «Похорон».

Події цього драматичного твору І. Франко бере із доби давнього слов'янства, що провадить запеклу боротьбу з чужоземцями, які загарбали його землі. Зібрані на майдані селяни з нетерпінням чекають лицаря. Вони знають, що їх мобілізуватимуть на війну супроти нових володарів краю – князів-зайд Владибора і Цидибора. Однак простолюдини не хочуть народного повстання, не бажають йти за місцевим князем Славоєм, який по-синівськи глибоко переживає за пасив уярмленого народу, його родове та історичне безпам'ятство: «... хто він, а хто пани його, коли минувшість Святу зневажає і клене...». Саме віра і любов Славоє до вітцівської землі сповнюють його серце і все єство у найскладніші миті його життя, надто в поразці організованого ним повстання, що принесло в його край стільки страждань. Власне за допомогою цих високих патріотичних почуттів Славоєм повсякденно виховує своїх дітей – синів Хрудоша і Яромира, а також дочку Людишу.

Та навіть вони, зокрема Хрудош, не можуть переконати селян у тому, аби ті йшли на допомогу їх батькові: «звичайні» люди прагнуть «супокою», тому й миряться з неволею. Хрудош усвідомлює цю психологічну обставину і всіляко намагається виправити її, навіть у найнесподіваніший спосіб. Після поразки повстання він... зумисне «переходить» до загарбників-чужоземців і стає «вірним» лицарем ворога, придумуючи бунти слов'ян. Хрудош всіляко прагне принижень і знищення власного народу, аби в його свідомості нарешті прокинулася потреба пристати на бік князя Славоє і виступити проти зайшлих поневолювачів:

*... Я утискать народ сей, рвать буду,
Давить, гнітить, кровавити, аж доки
Він не почуєсь в собі сам, аж доки
Він не повстане, гнівом не зареве
І ворога на прах не розіб'є!.. [9, с. 269]*

Важливо, що І. Франко розкриває тут не так «зовнішні» діяння Хрудоша, як його внутрішню психологічну боротьбу з самим собою, з боярами Вермутом і Беркутом. Хай і досягає він у ворожому таборі становища правлінця всіма тюрмами країни, все ж у його душі раз по раз вирують суперечливі пристрасті: любов і ненависть, співчуття і зневага, біль і байдужість, сором і гідність. У такі хвилини психологічного сум'яття, що, здавалося б, протестує все єство, Хрудош з пристрастю знову звертається до свого підневільного народу:

*Народе мій, чи ж вік згибать тобі,
 Без свідомості власної, самохіть
 Під ігом ворога (...)
 Народе мій, який же тьми демон
 Закрив ти очі? [10, с. 274]*

Інше сюжетне відгалуження драматург будує на подіях, зв'язаних з князем Славоєм. Зазнавши поразки в організації народного повстання проти поневолювачів, зокрема Владибора і Цидибора, він звертається по допомогу до віщуна Люмира, який живе пустельником. Але той навідріз відмовляється бодай словом розрадити Славоє. Проймається князь і звісткою про «зрадництво» сина Хрудоша, не знаючи, що той зумисне зробив це. І все ж Люмир наважується на допомогу Славою передовсім своїми віщими співами та пророцтвами. Зважається на це не тільки за проханням князя, а й тому, що виступає ... потаємним ідеологом визвольного руху народу. Тут І. Франко чи не вперше звертається до художнього розкриття згодом домінуючої у його творчості теми взаємин митця (співця, кобзаря) і влади (князя, владаря), єдності духовної і матеріальної культури у державотворенні. До слова, саме на той час припадає написаний письменником вірш «Бунт Митуси».

Важливість цього спостерігають у драмі, усвідомлюючи суспільну роль співця Люмира, зокрема, в його участі у повстанській боротьбі, і чужоземні наїзники та нові володарі краю Владибор і Цидибор, які ввіймали віщуна і наказали повісити його. Та, скориставшись наївністю місцевих бояр, Люмир рятується і поспішає до табору Славоє, де силою поетичного слова і пісні намагається розбудити народ. Він також розробляє підступний план і веде Людишу до ворогів: вона полонила почуття Цидибора і має на меті знищити його... Однак драма не має фіналу, тому й залишається невідомою і місія Людиші, і валенродистський задум Хрудоша. П'єса обривається на другій яві третьої дії. Відомо лише, що спонукані жорстокістю ворога селянські маси намагаються зорганізувати визвольні виступи супроти загарбників. Постає питання, чому І. Франко не завершив твору? Очевидно, він уже тоді збагнув суть зрадництва, про що згодом писав у статті «Поет зради», а явище «двійництва» розкрив пізніше в поемі «Похорон».

Проте, хай і не закінченою, хай і з недостатньо розробленими людськими характерами, не до кінця окресленими індивідуальними мовними партитурами, все ж у цілому віршована драма «Славою і Хрудош» стала певним здобутком молодого драматурга. Адже раннє гімназійне знайомство письменника з історичною минувиною слов'янської землі, зокрема давньоукраїнського краю і, може, не до кінця вдалі спроби відтворити їх деякі легендарні епізоди в драматичній формі дали позитивний імпульс до майбутньої творчості, позначених насамперед ідеєю історичної національної єдності драми «Три князі на один престол» і «Сон князя Святослава». До того вони були написані, як

припускає С. Щурат, з конкретним замовленням Львівського театру «Руська бесіда», зосібна його художнього керівника О. Бачинського. А перед тим була копітка праця І. Франка над перекладами і дослідженнями давньослов'янської і давнюукраїнської епічної поезії, історією часів Княжої доби, фольклором та міфологією слов'ян й окремішньо українців.

І все ж, заснована на ймовірних подіях із княжої доби, драма «Три князі на один престол» (1875), що була написана всього за один тиждень (1-7 грудня), не зв'язана з конкретними історичними подіями слов'янського світу, а радше з умовно-історичними обставинами того часу. У ній зображено образ могутнього і справедливого князя Всеволода, який разом із своїми підданими перемогли ворожу навалу загарбників, що хотіли підкорити слов'янські землі. Власне, з триумфу воїнів-переможців і починається перша дія п'єси. Тут намічається автором гостроконфліктна зав'язка: перемігши ворога, князь Всеволод непомітно і таємно зникає з поля бою. Його немає ні серед живих, ні серед полеглих. Військова рада і воїни розділилися у своїх прагненнях кандидатури на місце Всеволода – одні вважають, що це має бути Стаглав, інші бачать на троні Хрудоша. Однак обидва гинуть у почесному герці. Відтак за престол змагаються їх сини – Ростислав і Ратибор, у результаті чого військова дружина поділилася на два непримиренні і ненависні табори, а колишні побратими по зброї стають ворогами, зчаста збурюючи загальну атмосферу співжиття.

Як і в перших драматичних творах «Югурта» та «Славою і Хрудош», тут також проступає тема міжусобиць, кривавих суперечок і змагань за владу, братніх чвар і розбратів, одвічна тема нашої незгоди... При цьому варто зазначити, що вісімнадцятирічний І. Франко однією із непромінальних та найістотніших ознак національної ідеї вважав національну єдність, згуртованість народу в найскладніші періоди його життя. Для її реалізації драматург у наступних діях окреслює кілька подієвих переплетінь. Поранений ще в попередньому бою з ворогом, син Стаглава Ратибор залишається задля лікування й одужання в замку Хрудоша, де закохується у його дочку Мирославу. Тим часом слуга Всеволода Стригонь викликає Ратибора до батька; саме Ратибор є прихильником мирного вирішення питання нової кандидатури на княжий престол, він гірко сумує від втрати батька-правителя, тому й не прагне посісти його трон. Однак сповнений жадоби влади і князівської корони інший претендент Ростислав, який роками плекав надії і сподівання на це. А випала така нагода, то йде до неї безсердечно і жорстко, змітаючи на своєму шляху всіх.

І. Франко майстерно використовує інтригу і в наступному подієвому ряді, зв'язаному безпосередньо з постаттю зниклого князя Всеволода. Після бою з ворогом та перемоги над ним його викрадають розбійники й утримують у таємній печері, де лікують від незначних ран, спо-

діваючись отримати за нього викуп. Безперечно, ця сцена навіяна письменникові народними переказами про розбійників і про те, що деякі з них є благородними людьми. Саме таким є ватажок розбійників Лабій, якого мучать докори сумління від свого непевного ремесла, а також від несправедливого ув'язнення благородного чоловіка Всеволода. Молодий автор п'єси ще більш ускладнює розгортання сюжету з випадковою появою у грабіжницькому таборі Селянина, який підслуховує розмови князя і довідується, хто він такий. Не бажаючи й далі грабувати, Лабій разом зі своїм побратимом Палієм готують план втечі з лісового лігва, випускають на волю Селянина і запевняють князя у виправленні своїх помилок. Звільнений Селянин приводить до потаємного табору воїнів Ратибора, які визволяють з ув'язнення Всеволода.

І. Франко нагнітає розгортання подій, вводячи нові й нові сцени та картини. Невтримний у своїй жадобі влади Ростислав насильницьки стає на княжий престол – він новий правитель. До нього в кайданах приводять Ратибора, який, як дізнаємося, поранив у бою Ростислава. До Ратибора кидається Мирослава, що благає закоханого у неї Ростислава помилувати його. Аж тут до княжої палати на чолі зі Стригоном вриваються воїни і вводять князя Всеволода. Вітаючи його появу, народ радіє закінченню воєнних нещастя та міжусобиць, які руйнували край. Від побаченого та усвідомленої поразки помирає поранений Ростислав. З болем і пристрастю, збагнувши все, що сталося, Всеволод звертається до народу: «Народе мій (...)! Де єдність, де згода (...)? Народе мій, що з тобою сталося?» [11, с. 47]. Князь благословляє кохання Ратибора і Мирослави, щедро нагороджує Стригоня і прощає розбійникам Лабію та Палію, оголошує Ратибора своїм наступником. Щасливий і радий народ вигукує: «Живи, живи многая літа, князь наш Всеволод!» [12, с. 48].

Таким усезагальним піднесенням завершується драма «Три книзі на один престол», у центрі якої – ідеалізована постать князя Всеволода. Також домінуючим у тексті твору є кордоцентризм слов'янського народу та його християнськість: воїни просять Всевишнього, щоб надихнув їх серця на згоду і єдність; моляться в печері розбійників Всеволод, благаючи Бога послати краєві володаря з високою мислю, гарячою любов'ю і мужньою рукою. І все ж ця п'єса І. Франка, хоча й багата, як ми переконалися на різноманітні – інтригуючі й фантастичні – події, в основному позбавлена живої сценічної дії і динаміки художнього життя. Назвавши свій твір драмою, автор, вочевидь, свідомо наслідував принципи компонування й характеротворення, притаманні класичній трагедії. По суті, головні персонажі почергово виходять на сцену і розповідають про події, що відбулися за кулісами.

Зрештою, у драмі відчутний очевидний романтичний вплив народних оповідок про розбійників, зокрема опришків, творів світового

письменства про відважних і справедливих лицарів, чесних владарів, якими в гімназії, за власним зізнанням самого І. Франка, майбутній драматург зчаста захоплювався. Вочевидь, тому у п'єсі «Три князі на один престол» на перший план він висуває випадковість та авантюризм у поведінці героїв, навколо яких і буде наскрізну дію драми, структурує конфліктні перипетії, що в основному не залежні від мотиваційної послідовності фактів, внутрішньо-психологічних станів майже всіх дійових осіб. Порівняно з «Трьома князями на один престол», цей вплив благодатніше позначився на багатій фантастичними та пригодницькими подіями написаної дещо пізніше повісті «Петрії і Довбушуки» (розпочата 1875 р. в Дрогобичі, а завершена 1876 р. у Львові).

Важливо також й інше – цей ранній драматичний твір, на відміну від попередніх віршованих драм «Югурта» та «Славой і Хрудош», має художню цілісність та завершеність, а також певну сценічну історію. Вперше він був поставлений 21 березня 1876 р. аматорським гуртком Львівського студентського товариства «Академіческий кружок» у преробці М. Вагилевича (тодішнього студента університету), в музичному оформленні композитора Д. Матюка. Про підготовку вистави за цією драмою І. Франка силами львівського студентства сам письменник у листі до О. Рошкевич писав: «у нас в кружку тепер великий рух – мають давати аматорські представлення. На перше оприділено мою драму трьохактову: «Три князі на один престол». Я цікавий, який буде успіх того кусника. Шкода, що ти не будеш могла бути на представленню (десь коло 20²⁰). Однак, за свідченням тодішньої преси, зокрема «Слова» (№30. – 23 березня), «Друга» (№6. – 27 березня) і «Друга народу» (№2. – 2 березня), драматичний твір І. Франка в аматорській сценічній інтерпретації зазнав якщо й не повної, то принаймні часткової поразки. Всі без винятку рецензенти вказували на відсутність «живої сценічної дії», «схематичну заданість характерів героїв», врешті невідповідність театрального оформлення показаним подіям, «невдалі сценічні костюми» і надто «велику протяглість» постановки.

Вочевидь, найповнішою інформацією про виставу «Три князі на один престол» є розгорнута стаття М. Возняка «Франкові «Три книзі на один престол» (Діло. – 1929. – 16 серпня. №82. – С. 2-3), де подано не лише текстовий виклад змісту п'єси, а й хід сценічного дійства, котрого, до речі, автор статті так і не дивився, а в основному спирався на анотації та рецензії постановки того часу, а також на передмову І. Франка до чернівецького видання його «Петрії і Довбушуків», що була написана 31 жовтня 1910 р. Саме там йдеться про оригінал і переробку драматичного твору письменника: перший варіант історичної драми був повністю видрукований з нагоди 100-річчя І. Франка у його «Літературній спадщині» (К., 1956. – Т. 1. – С. 70-110), другий з коментарями Л. Руд-

ницького у «Записках НТШ», присвячених 150-річчю від дня народження І. Франка (ЗНТШ. – Львів, 2005. – Т. ССЛ. – С. 661-683).

Не вдаватимемося до порівняльної характеристики оригіналу й переробки п'єси «Три князі на один престол», її ґрунтовно здійснив у згаданій публікації Леонід Рудницький. Нас же цікавить, який варіант виставлявся на сцені аматорського студентського театрального колективу 21 березня 1876 р. у Львові? Для відповіді на питання варто зіставити структури обидвох літературних першооснов зі сценічною версією спектаклю. У публікованій драмі, яка складається з трьох дій (перша має 5 яв, друга – 7 яв, третя – 5 яв), центральне місце відведено другій дії; у переробці ж, котра має також три дії (перша – 10 яв, друга – 2 яви, третя – 3 яви), основна вага зміщена на першу дію. Іншими словами, в оригіналі переважає класична, унормована симетрична, а в переробці – асиметрична структура дій та яв. Тож якщо порівняти їх з театральною версією «Трьох князів на один престол», то можна зробити висновок, що в її основі лежить другий, перероблений варіант драматичного твору І. Франка.

Правомірність такого припущення більш, ніж очевидна, адже, скажімо, у відгуку-рецензії, вміщеній на сторінках газети «Друг», оглядач акцентує увагу на тому, що саме перевантаженість першої дії надто втомила глядачів, відбивши у них бажання подальшого перегляду вистави. Спонукало до цього й те, що аматори, копіюючи місцеву театральну традицію, ставили того ж дня (21 березня 1876 р.) перед показом «Трьох князів на один престол» одноактову комедію «Лікарі поневолі». Як зазначено у згаданій статті М. Возняка, таке поєднання різножанрових спектаклів гальмувало їх сприйняття, та й розширювало театральний вечір на цілих п'ять-шість годин. «Ясна річ, це не сприяло активності й зацікавленню публіки, а коли додати той факт, що постановки були аматорськими, – пише Л. Рудницький, – стає зрозумілим загальний прохолодний тон рецензентів. Крім того, не зовсім вдалим було komponування вечора – легка й весела комедія, показана на початку, перетягла на себе увагу аудиторії й надала вечорові іншого тону, певно, що не сприятливого для подальшого показу серйозної історичної драми» [13, с. 656].

Що в основу аматорської вистави ліг передовсім перероблений варіант драми І. Франка засвідчує також текст як літературного першопочатку, так і його постановки. Насамперед впадає у вічі суттєве скорочення діалогічної та монологічної мови деяких дійових осіб до такої міри, що порушується симетрія твору загалом. Особливо це стосується однієї із головних героїнь Ярослави, яка, за версією оригіналу, у першій дії виявляє свої почуття до Ратибора, а в переробці про них лише згадується, та й то в монологі Ростислава. Навіть поява Мирослави у момент суду над її коханим майже наприкінці вистави дає їй можливість виголосити аж... п'ять реплік, тоді як в оригінальній

версії їх є шістнадцять. Зрештою у постановці здебільшого використане, як засвідчують рецензії-відгуки, так зване «язичіє» з численними полонізмами та русизмами, з калькованими синтаксичними конструкціями. Тим часом мовний матеріал першого варіанту драми хоча й скомпонований з великої кількості архаїзмів та слов'янізмів, усе ж більше наближений до сучасного українського літературного мовлення. З цього приводу слушне зауваження висловив Л. Рудницький: «Цю різницю в текстах не можна цілковито віднести на карб лише редактора (М. Вагилевича) та гуртка аматорів, які ставили спектакль, бо, мабуть, сам І. Франко, як автор, усе ж мусив так чи інакше схвалити цей текст» [14, с. 657-658].

Однак, не зважаючи на певну розбіжність двох варіантів однієї п'єси, «Три князі на один престол» виявилися тією драмою, яка чи не найбільше характеризує засадничі основи та ідеї ранньої драматургії письменника, повторюємо, ідеї єднання українських земель та держави, взаємин влади і людської особистості, трагізму братовбивства, що нерідко спровокований непомірними амбіціями «вождизму». Інваріації такої тематики й проблематики постійно захоплювали молодого І. Франка його гімназійного та університетського періодів життя і творчості. Як би там не було, саме твір «Три князі на один престол» був першим з-поміж ранньої драматургії викінченим драматичним дійством, створеним на слов'янському матеріалі й написаним українською мовою. Причому, ця п'єса була початком творення письменником власне української історичної драматургії, зосібна драми-казки «Сон князя Святослава», ідеї й образи якої згодом знайдуть своє поширення у ліричних і прозових творах драматурга.

Аматорська вистава історичної драми «Три князі на один престол» була першою і, на жаль, останньою спробою І. Франка в ранній період творчості, коли він наважився на сценічне знайомство публіки з драматичним твором. Невдала сценічна постановка і надто критична, а почасти й нищівна рецензія на її режисерсько-акторське втілення до глибини душі вразила молодого драматурга, який відтак усі свої художні зусилля спрямовував на ліричну й епічну творчість.

Згодом, відповідаючи на запитання анкети для А. Кримського, письменник запише: «Щодо моїх драматичних творів, то скажу вам, що драма – моя стародавня страсть. Ще в гімназії я писав історичні драми, а, буди студентом університету, виставив був навіть одну драму на аматорському спектаклі. Але я тоді зневірився у своїх драматичних здібностях і надовго покинув писати драми. Тільки стаття пані Крживіцької у варшавському «Głósi» про те, що мої новели мають у собі багато драматизму, спонукала мене думати знов про komponування драм, а конкурс, розписаний Виділом Крайовим на руські драматичні твори, заставив мене написати «Украдене щастя»... Страшенне безладдя, яке панує в гали(цькім) театрі, і систематично елімінованої народної штуки

з репертуару директором Лопатинським знеохотили мене до драми, у мене є розпочата історична драма з часів Хмельницького, та чи і коли я скінчу її – святий знає» [15, с. 96]. Здається, І. Франко допустив тут деяку неточність, бо все ж перестав писати не драматичні твори як такі, а лише жанрово окреслені історичні драми, водночас зосередившись на створенні жанру соціально-викривальної комедії – «Східне питання» (зберігся тільки початок), «Жаби» (загубилася), «Сватання пана Хвинудюка» (залишився уривок, написаний польською мовою – «Konkury pana Chwundjuka»)

Незакінчена п'єса «Східне питання» є початком досі невідомої комедії, створення якої можна найімовірніше датувати 1878 роком. Уперше уривок з неї опубліковано з нагоди 100-літнього ювілею І. Франка 1956 р. у книжці «Літературна спадщина», що вийшла в Києві. В архівах письменника, по суті, немає жодної згадки про продовження роботи над цим драматургічним твором, як і нема пояснення, що спонукало автора до його написання. Судячи з уривка, комедія мала б складатися з трьох дій. Очевидно, більше про її змістове наповнення можуть інформувати названі драматургом дійові особи, зокрема газд-багачів, а також ті, які своїм найменням уже самі собою забарвлюють комедійність, певні сюжетні сцени – Біс Марко, Маймух Голий, Биків Філька, Сувало.

Ця соціальна група персонажів, як переконаємося, доволі чисельна. Проте вона ще й підсилюється «малими газденятами» – Маланкою, Микиткою, Льольком. Правда, автор комедії так і не роз'яснює, до якої групи належать ці дійові особи – чи то до своїх батьків, а чи до узагальненого «хору Голоти-Дрібноти». Можна припустити, що вони виконували роль суто зовнішнього окреслення соціального тла. Адже більш антагоністично, а відтак і конфліктно, налаштовані у боротьбі проти багачів два Кроти-Підземники, які чи не найувиразніше акцентують на авторському задумі створити соціальну комедію. Крім того, ці герої вносять до комедійної стихії казковий, умовно-фантастичний, навіть міфологічний імпульс, що робить художнє мислення І. Франка раннього періоду його драматургічної творчості синтетичним.

Міфологічні невизначеності можна спостерегти в незавершеній комедії «Східне питання» й у тому, як І. Франко означає час дії. Приміром: «Діється в селі Гороні в дні они» [16, с. 342]. Така хронологічна вказівка несе в собі комедійний ефект. Однак місце дії, про яке йдеться в ремарці твору, більш конкретно-реалістичне, сказати б, заземленіше: «Місце – обширний пляц коло коршми. Взаді сцени і з правого боку старі, головаті верби, з-за котрих визирають напіврозвалені хатки Голоти-Дрібноти. З лівого боку мурована коршма, крайне нехлюйна, мури обшарпані, вікна повибивані, – з коршми чути час від часу гриписк жиденят» [17, с. 344]. У такій ремарці, може, навіть більше натуралістичного, аніж реалістичного, що, власне, якоюсь мірою дисо-

нує загальній комедійній спрямованості незакінченої п'єси І. Франка. Вочевидь, у такому тоні ремарок, з одного боку, помітні впливи античної драми, а з іншого, – вже пробивалися до молодого драматурга паростки народжуваних тоді неоромантизму та символізму. Саме вони проступають у «Вступі» до незакінченої комедії, зосібна у такій ремарці: «З-під землі виставляють голови один за другим в різних місцях два Кроти-Підземники» [18, с. 344].

Загалом у цьому уривку п'єси «Східне питання» надто помітне прагнення молодого драматурга свідомо поєднувати реалістичний (соціальний) та ірреалістичний (міфологічний) плани зображення, конкретику (село Горонь, газди-багачі) і невизначеність («во дні они»). Власне, у такій двоплощинності відбувається розмова-діалог героїв реальних та фантастичних. Останні обмінюється повідомленнями про підкопи сільської церкви, підривання ґрунту під оселями газд-багачів. Такі «новини» становлять зміст початку драми «Східне питання», яка, повторяємо, так і не була завершена. Тож має рацію Л. Бондар, коли стверджує, що тут є «більше підстав для постановки запитань, аніж для відповідей на них. Наприклад, що ж мають уособлювати образи тих двох Кротів-Підземників? Підривання хат сільських багачів та ще й укупі з церквою наводить на думку про те, що ними могли би бути молоді бунтарі, що наприкінці 70-х років кинули виклик інертному галицькому суспільству. Ними могли б бути й самі Іван Франко з Михайлом Павликом. Крім змісту промовистих реплік, на користь нашої гіпотези працює ще й орієнтована дата уривка – 1878 рік, тобто писано «на зорі соціалістичної пропаганди», очевидно, після «безглузлого» процесу, на якому обвинуваченим приписувалося і підривання суспільних підвалин, і атеїзм (...) Невеличкий уривок, власне початок Франкової комедії, отже, дає чимало поживи для роздумів, хоча й не дозволяє зробити ніяких певних висновків щодо дальшого розвитку дій у драматичному творі, який лишився незакінченим» [19, с. 86].

В уже згадуваному першому збірнику «Літературної спадщини» І. Франка (К., 1956) наголошується, що до періоду ранньої драматургії письменника відноситься також драматичний уривок «Пролог», котрий, ймовірно, написаний у тому ж таки 1878 р. Вочевидь, це мав бути пролог до історичної драми, хоч і він теж не завершений. Сюжетна основа його доволі проста: шляхтич Микола Казановський – дідич містечка Нестервару, шістдесятилітній вдівець – зустрічає в своєму замку тридцятилітнього князя Ярему Вишневецького, який проситься в нього на нічліг; господар у своєму монолозі всіляко прославляє гостя, а на завершення бажає нових чеснот і достоїнств як гідного продовжувача шляхетських ідеалів; на такі високі слова-звернення молодий чоловік спроможний відповісти лише запереченням своїх заслуг і перебільшень похвали.

З такого малодійового монолога й діалога дізнаємося, що в шляхтича Миколи Казановського є двадцятичотирирічна донька-красуня Марина і двадцятивосьмирічний слуга, вродливий парубок Максим. Можна припустити, що між Вишневецьким, Мариною та Максимом мав би відбуватися любовний конфлікт, хоча цим він, певно, не обмежився б, оскільки Максим є козаком-повстанцем (йдеться, очевидно, про криваву українсько-польську боротьбу). Певна річ, це лише припущення, оскільки про справжні авторські наміри, за винятком текстового матеріалу, годі говорити з певністю. І все ж навіть цей ескізно окреслений уривок чи радше пролог до якогось історичного драматургічного полотна (може, це була б планована І. Франком «Драма з часів Хмельницького») засвідчує його постійний інтерес до такого типу п'єс у ранній драматургічній творчості. Тут, виходячи з архіву письменника, доречно навести майже повністю написаний дещо пізніше – 14 січня 1893 р. – лист І. Франка до М. Драгоманова:

«Що б Ви сказали на мій план написати драматичну трилогію про Хмельницького? Оскільки я думав про цю справу, виходило б ось що:

Перша драма: **Жовті Води**. Показати стан суспільності на Україні в 1647 р. – шляхту, міщан, селян, жидів, козацтво; показати, як шляхта сильна, певна свого панування, бутна, міщанство зайняте наживою і спорами релігійними – і ніхто не думає про можливість катастрофи; показати ґрунт, підготування і вибух тої катастрофи, котра змітає з лица землі і шляхту, і жидів, і міщанських різновірців.

Друга драма: **Берестечко**, в рамках образу тої битви, що була важким кризисом в історії козацтва, показати стан і взаємодійство тих сил суспільних, що були на окраїні. Про сю драму я найменше думав.

Драма третя: **смерть Богдана**; тут інтересний аналіз моментів політичних і психологічних.

Яко четверте огниво до сеї трилогії я думав би з часом долучити драму про Івана Богуна, де показано би кінець того чоловіка, що весь вік був непримиримим ворогом польської шляхти, а під кінець життя стрібував увійти з нею в компроміс на те тільки, щоб швидко переконатися, що зробив велику помилку, і щоб, поправляючи ту помилку, наложити головою.

Чую дуже добре, яка се величезна задача і кілька трудності тут спеціально для драматурга, щоб зробити справді драму, т. є. одно ціле, органічне дійство, а не ряд сцен, заповнених політичними тирадами. Та, з другого боку, чую, що драма така мала б деякий сучасний інтерес і що річ підхоплена з відповідного боку, дати може доброму драматичному писателеві широке поле для показання своєї сили. Чи я можу бути таким писателем? Не знаю, та все-таки *inmagnistentasseest*» [20, с. 38].

Власне, такою драмою, що викликала «деякий сучасний інтерес», став «драматичний образок в одній дії» «Послідній крейцар», написаний І. Франком 1879 р. Драматург, використавши принципи п'єси-монолога,

п'єси-сповіді і монодрами, створив психологічно наповнений літературний твір про долю молодого людини, яка в критичні моменти свого юного життя змушена через власні вчинки (не завжди високоморальні і духовні) опинитися перед складною проблемою, «що робити без сил, без хліба, без надії»? Тему пошуків молодим поколінням свого місця у суспільному бутті письменник до цього прагнув розкрити в поемі «Історія мідяного крейцара», а згодом художньо зреалізував в оповіданні «На вершку». (Кілька хвиль з життя людей «нічого не зробивших», серпень 1880 року)). Це засвідчує, що І. Франко переймався гострою проблемою становлення молодого людини, знав суспільні, соціальні й історичні обставини того часу, в яких формувалася і зростала вона, тому й домагався знайти для цього відповідні жанроутворення. Як у віршованій, прозовій, так і в драматичній формах домінуючим є конфлікт у психологічній сфері людини – між совістю і способом її життя.

В одноактній драмі «Послідній крейцар» автор укладає сюжет як вияви внутрішнього світу головного героя Євгенія Грушки і в такий спосіб майже не використовує зовнішньої дії, зосереджуючись передовсім на розкритті характеру основного персонажа твору. Події п'єси відбуваються у готельній кімнаті, в якій зібралася група сп'янілих хлопців і дівчат з підозрілою поведінкою. Захмеліла компанія наче жартома хоче вивідати в Євгенія правду про те, звідки у нього стільки грошей, що ось уже впродовж трьох тижнів вони бездумно витрачають їх на свої забави? Цей інтригуючий момент у розвитку сюжету зацікавлює не лише дійових осіб, а й читача, тим паче, що з цієї миті атмосфера підозри й тривоги все більше згущуватиметься в невеликій кімнаті.

І тоді, коли в другій яві безтурботні молодики знущаються над старим рознощиком газет, який своїм згорьованим виглядом відчутно контрастує випещеним і грубим видам юнаків і дівчат, за винятком Євгенія, котрий виявив співчуття до бідного чоловіка. І тоді, коли з'являється кольпортер та зненацька спричиняється до зав'язки драми, швидкого розвитку дії і такого ж стрімкого розгортання драматичного конфлікту. Присутні враз дізнаються з оголошення в газеті, що Львівський карний суд розшукує студента Євгена Грушку, який три тижні тому викрав у свого дядька тридцять тисяч злотих. Майже в одну мить перелякана група молодих людей розбігається, залишивши напризволяще Євгенія. Стривожений і самотній, він у цей критичний момент згадує своє минуле й приходить до висновку, що вчинив зле, підступно навіть щодо свого скупого і багатого дядька.

З цього часу герой «Посліднього крейцара» наче сповідатиметься перед самим собою про прожиті дитячі і юнацькі роки, про те, як став студентом, про те, як він, «горячий, невідущий», прилучився до компанії легковажних і легкодумних приятелів, котрі всіляко прагнули

до безтурботного життя, не вміли збагнути справжню суть людського щастя. І. Франко будує ці спомини як своєрідні монологи юнака, який заплутався в лабіринтах буднів й не може знайти з них виходу. Тому й збирається обірвати своє земне існування самогубством. Наближаючись до відчиненого вікна, хлопець випадково зауважив останній крейцар, що залишився на столі. Саме цей момент є кульмінаційним як у розвитку драматичного твору, так і в розкритті зламу, що стався у внутрішньому психологічному світі головної дійової особи. Підбираючи крейцар, Євгеній з розпучкою промовляє:

*Ти, людська праця, ніт і кров, пімстись
На дармоїді і дадай ми сили...*

.....
Проч, проч, життя!... Не заслужив... Без праці.... [21, с. 276]

І вже позбавлений будь-яких духовних сил, зневірений і мовби приречений самою своєю гіркою долею, він завершує монолог:

*Те життя немов
В кліщах держить мя, не пускає! Годі
Боротися! Що заварив, те й пий!*

Туди дорога! (Відчиняє двері, – Комісар і поліціанти входять і окужують його...) [22, с. 277].

Дослідники драматургії І. Франка як колись, так і тепер спонуками до таких душевних колізій головного героя називали родинні, соціальні обставини, зрештою, його характер (Я. Білоштан, М. Пархоменко, В. Працьовитий та ін.). Не заперечуючи цілковито таких поглядів, все ж вагомим конфліктотворним чинником драматичного образка є оприявлену у ньому опозиційність міського (споживаючого) і сільського (продукуючого) способів життя. І Євгеній Грушка, і Семен Андрушко, і Іван Капиця – в минулому мешканці села, та перебравшись до міста і ставши студентами-правниками в університеті, вони не лише змінили свої імена, відповідно, на Ежен, Сімон та Жан, а й погляди на моральні цінності й духовні орієнтири.

Прагнення жити «по-шляхтянськи» (по-міському) обернулося для них забуттям свого родового коріння або ж принаймні зневагою його життєствердних основ. Місто відкрило для них горизонти розкоші («і волі, і щастя, і любові») і шляхи до європейськості та інтелігентності, однак вони виявилися не здатними і не готовими прийняти ці спокуси та випробування урбаністичного топосу. Хоча думка про зв'язок міського та сільського способів життя все ж проступає майже наприкінці твору: в другій частині останнього монологу Євгенія. Відтак можна припустити, що змальований автором персонаж постає як своєрідний символ «звільненого» села, яке поступово зростається з містом, поглинається ним. Тому й карає воно таких, як Євгеній, з їх нестійким моральним станом, з їх маргінальним становищем (до речі, негативний вплив міста,

на відміну від одноактівки «Послідний крейцар», в оповіданні «На вершку» не надто постулюється письменником).

Тож психологічні колізії героя, основний драматичний конфлікт п'єси можна мотивувати не лише приналежністю її персонажів, зосібна Євгенія, до шляхти, а й згубним впливом міського середовища і передовсім опозицією «місто-село», загостреною завдяки згадці про «хлопську волю». При цьому варто зазначити, що поява «Послідного крейцара» характеризує І. Франка як вправного майстра психологічної драми, де спостерігається авторське бачення актуальних проблем сучасного йому життя, логічність і вмотивованість поведінки дійових осіб, використання новаторських засобів у відтворенні образного світу, зокрема головного персонажа. З невідомих причин драматург обмежив усе це однією дією із сімома явами, кожна з яких несе своє ідейно-естетичне навантаження: у перших чотирьох він залишає Євгенія зі своїми роздумами на одинці, у двох наступних голосні медитації героя супроводжує сумна пісня арфянки і співчутливі репліки щодо його становища іншого персонажа; нарешті у фінальній, завершальній яві, що по суті, стає водночас і кульмінацією твору, і вершиною страждань Євгенія, увиразнено основну ідею п'єси: нема життя без мети і праці, котра розкриває Франкову тезу «лиш боротись – значить жить».

Загалом драматичний образок в одній дії (за визначенням жанру самим автором) має безперечну художню цінність і за своїми мистецькими якостями стає врівень з цілим рядом поетичних і прозових творів письменника, написаних ним у ті роки, роки раннього періоду його творчості.

Усі інші – ранні драматичні твори – були першими і зазвичай не в усьому естетично досконалими пробами драмопису. Вони, власне, засвідчили спадкоємний зв'язок з давньослов'янським епосом, яким, повторюємо, І. Франко захоплювався з юнацьких (гімназійних та студентських) років (переклав «Слово о полку Ігоревім», «Зеленогорський» та «Краледворський» рукописи), зокрема з його ідеями єдності народу, котрий, захищаючись у крові міжусобних чвар і воєн, майже цілковито втрачає здатність протистояти не тільки зовнішнім загарбникам, а й внутрідержавним ворогам. Згодом письменник не раз звертатиметься до проблеми національного роздору та єдності («Не пора, не пора», «Хмельницький і ворожбит»).

Окрім того, в ранніх п'єсах І. Франка звеличується образ вірної і люблячої жінки-слов'янки, заперечується владолюбство і зрада, підступність й олжа, підноситься почуття патріотизму та відданості вітцівській землі. Ці ідеї молодий автор художньо реалізував у різно-родовій та різножанровій літературі, зосібна в поемах «Хмельницький і ворожбит», «Бунт Митуси» та «Іван Вишенський», де романтична умовність сюжетних ліній, зіткана з історичного фольклору та міфології, а також ідеалізація героя й героїзму вияскравлюють естетичні ідеали

драматурга. В такий спосіб він уже в ранній період літературно-сценічної творчості «заселяв» національне письменство образами, мотивами і темами світової культури.

І все ж, чому І. Франко, по суті, створюючи в період між 1873-1879 рр. жанр умовно-історичної драми («Югурта», «Ромул і Рем», «Славой і Хрудош», «Три князі на один престол»), з початку 80-х та 90-х (за винятком драми-казки «Сон князя Святослава») більш не звертається до такої форми драматургії? Невже причина цього тільки у невдалій постановці п'єси «Три книзі на один престол»? Однозначної відповіді годі дати, як би це не намагалися впродовж тривалого часу робити франкознавці. Так, частково це можна пояснити провальною виставою одного з перших творів письменника і своєрідним психологічним упередженням до тодішньої «галицької театральної мізерії» (слова І. Франка). Однак більш ґрунтовні відповіді можна знайти у літературознавчій та театрознавчій критиці драматурга, де він надто виразно декларує нагації саме історичної драми. Тема історії проступає тут, власне, як першопочаткова точка відліку її мистецької розробки, і не більше. «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. Тож і не дивно, що день в день бачимо щораз більший упадок драм і трагедій історичних на сценах, що аби й які, вони не здужають уже викликати в публіці живішого інтересу і уподобання. (...) Противно, я скріпився в тій гадці, що лиш сучасні сюжети можуть поставити його високо в ряді наших писателів, і що старинна, середньовічна мертвечина, історії про князів та панів не то його, а й писателів із сильним, об'єктивним талантом, спосібні звести на хибні дороги» [23, с. 341].

Література

1. Нечиталюк М. З народних ручаїв / М. Нечиталюк // Фольклорні джерела драматичних творів Івана Франка. – Львів, 1969.
2. Witochynska O. La dramaturgie d'Ivan Franko / O. Witochynska // Actes de la journee I. Franko (Sorbonne, le 12 nov. 1977). – Paris – Munich, 1977.
3. Залеська-Онишкевич Л. Рання драматургія Івана Франка / Л. Залеська-Онишкевич // Текст і гра. Зб. наукових праць. – Львів-Едмонтон-Нью-Йорк, 2011.
4. Кирчів Р. Комедії Івана Франка / Р. Кирчів. – К., 1961.
5. Мороз Л. Від античної класики до модернізму: з роздумів над поетикою Франкової драматургії / Л. Мороз // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.: У 2-х томах. – Т.1. – Львів, 2008.
6. Франко І. Зібрання творів у 50-и томах / І. Франко. – Т.23. – К., 1976-1986.
7. Там само.

8. Франко І. Зібрання творів у 50-и томах / І. Франко. – Т.23. – К., 1976-1986.
9. Там само.
10. Там само.
11. Там само.
12. Там само.
13. Рудницький Л. «Три князі на один престол» – Історія твору з ранньої драматургічної спадщини Івана Франка / Л. Рудницький // Записки НТШ. – Том ССЛ. – Львів, 2005.
14. Там само.
15. Франко І. Зібрання творів у 50-и томах / І. Франко. – Т.41. – К., 1976-1986.
16. Франко І. Зібрання творів у 50-и томах / І. Франко. – Т.23. – К., 1976-1986.
17. Там само.
18. Там само.
19. Бондар Л. Під знаком хреста: франкознавчі студії / Л. Бондар. – Львів, 2008.
20. Франко І. Зібрання творів у 50-и томах / І. Франко. – Т.41. – К., 1976-1986.
21. Франко І. Зібрання творів у 50-и томах / І. Франко. – Т.23. – К., 1976-1986.
22. Там само.
23. Франко І. Зібрання творів у 50-и томах / І. Франко. – Т.31. – К., 1976-1986.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 21.12.2015 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором **Піхманцем Р.В.**,
д.ф.н., професором **Козловим Р.А.***

IVAN FRANKO'S EARLY DRAMATURGY: GENESIS, PECULIARITIES OF DEVELOPMENT

S. I. Khorob

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;
department of Ukrainian literature of Institute of philology;
76000, Ivano-Frankivs'k, Shevchenko str., 57; ph. +380 (342) 59-60-74*

The article researches genesis and peculiarities of the development of Ivan Franko's early dramaturgy are researched. On the background of social-national and cultural-artistic life in Halychyna of that time it proves the organic unity of creative searches of Franko-playwright, the employment of traditional and innovative techniques of drama description in his plays, determines his place in the literary-theatrical process of Western Ukraine.

Key words: *I. Franko, dramaturgy, theater, stage life, traditions and innovation.*