

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ

ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА

КАТЕРИНА ДРОНЬ

---

МІФОЛОГІЗМ  
У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ  
ІВАНА ФРАНКА  
(імагологічний аспект)



---

*ПРОЕКТ «НАУКОВА КНИГА»  
(МОЛОДІ ВЧЕНІ)*

---

КИЇВ • НАУКОВА ДУМКА • 2013

УДК 821.161.2-3 І. Франко. 07:7.046  
ББК Ш15 (4УКР) 53-41 І. Франко 534  
Д-75

У праці здійснено комплексне дослідження теми міфологізму у науковому та художньому дискурсах Івана Франка. Вперше розкрито сутність Франкового потрактування генези, природи і функцій первісних міфів, з'ясовано місце та роль міфології в етнокulturологічній концепції вченого, визначено джерела, форми, основні варіанти й міру вияву міфологізму в художній прозі письменника. Проведено всебічний семантико-функціональний аналіз багатогранної міфопоетики основних стихій природи, а також міфогенної та міфологічно маркованої часо-просторової топіки як чільних складових поетикальної (тематичної і, вужче, імагологічної) системи літератора.

Монографія стане в нагоді усім тим, хто цікавиться проблемами міфологізму в українській літературі й мистецькій практиці І. Франка зокрема.

Науковий редактор  
кандидат філол. наук *М. З. Легкий*

Рецензенти:  
доктор філол. наук *Р. Б. Голод*,  
кандидат філол. наук *Л. П. Бондар*

*Рекомендовано до друку вченою радою  
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України  
(протокол № 10 від 25 вересня 2012 року)*

***Видання здійснено за державним контрактом  
на випуск наукової друкованої продукції***

Науково-видавничий відділ філології  
та художньої літератури

Редактори *Л. Д. Головата, Ю. Р. Кортаєва*

ISBN 978-966-00-1297-4

© К. Дронь, 2013  
© НВП «Видавництво “Наукова думка”  
НАН України», дизайн, 2013

## ВІД МІФУ ДО ХУДОЖНЬОЇ ФІЛОСОФІЇ

---

Ця книжка виникла на основі кандидатської дисертації, блискуче захищеної в березні 2012 року. Точніше б сказати так: вона з'явилася внаслідок неподоланного бажання Катерини Дронь студіювати проблеми міфологізму в художній прозі Івана Франка. Вона стала результатом наполегливої й тривалої праці молодої авторки в дослідженні наукового й художнього міфознавства. Окремі студії в цій царині вже велися, комплексного ж не було. Хоча ні — колективна монографія «Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси)» (2007) суттєво заповнила прогалину у вивченні естетики й поетики міфологізму. Вагома частка (добра третина) написаного в ній належить перу тоді ще аспірантки Дронь.

У запропонованій індивідуальній монографії дослідниця, природно, виходить далеко поза межі сказаного в попередній. Зрештою, й те, про що писала колись, тепер поглиблено, вдосконалено, згармонізовано з матеріалом новим. Авторка сягає вглиб, до засновків наукового міфознавства, обґрунтовуючи місце й значення міфу в етнокультурологічній концепції Франка-вченого і виявляє особливості художнього міфологізму Франка-письменника. Вдумливо простудіювавши довгу низку Франкових праць, К. Дронь виявила підходи вченого до поняття міфу, а саме: 1) як образу світу; 2) концепту світу; 3) певної світоглядної установки; 4) набору давніх релігійних уявлень і вірувань, а також як «жанру прозової усної словесності, оповіді, чи, точніше, сюжету в оповідній формі». Такі висновки дослідниці мають наукову вагу самі собою, адже ніхто до неї не задав собі труда реконструювати Франкове розуміння такого складного й поліфункціонального явища.

Проте, як на мене, справжній літературознавчий талант авторка виявляє саме тоді, коли береться за пошук міфологем, міфем та міфообразів у розлогих масивах художньої прози Івана Франка. Власне, міфологізм, що його взялася досліджувати Катерина Дронь, став тим виразним аспектом, котрий дав їй змогу підійти до осягнення художнього універсуму письменника. Кожному зрозуміло, що різноманітні міфологічно марковані образи й сюжети можна віднайти у творах багатьох і багатьох письменників, зосібна й українських. Монографія ж К. Дронь оприявнює власне Франкову специфіку функціонування міфообразів у художніх структурах і дає читачеві можливість зорієнтуватися у складних взаємостосунках:

- між людиною (здебільшого самоцінною й самодостатньою істотою) та іншою індивідуальністю;
- особистістю та її природним (не конче людським) оточенням;
- індивідуальністю і... тією ж індивідуальністю, тобто між різними глибинними усвідомлюваними й неусвідомлюваними імпульсами у «тайниках» її душі, чи, пак, у «скомплікованому паралелограмі сил» її психічного ества;
- між різними виявами життєвих реальностей (правди і вигадки, умовності, фантастики);
- реальним і трансцендентним;
- феноменами видимого й невидимого світів тощо.

Франко-письменник і філософ-філантроп (про це вже доводилося писати) виразно відчував ці проблеми і художньо осмислював їх. Катерина Дронь крізь призму міфопоетики в ці проблеми занурюється й робить спробу ословити їх за допомогою концепту чотирьох першостіхій буття, виявність яких в образному світі Франка яскрава й виразна. Дослідниця також проводить міфопоетичне прочитання часо-просторової топіки у Франковій прозі, що, своєю чергою, уможливорює заглиблення у психологію персонажів, у мотивації їхніх учинків, у духову й душевну онтологію існування.

Упевнений, що монографія Катерини Дронь, глибоке й цікаве дослідження, котре відкриває широкі горизонти для наступних студій, знайде своїх прихильників та опонентів і стане гідним внеском у розвиток франкознавчої науки.

*Микола Легкий*

Кожне покоління науковців і митців по-своєму обґрунтовує причини виникнення феномену міфу в житті первісних спільнот, пояснює його функції на перших порах культурного поступу людини, на свій розсуд розтлумачує особливу логіку осягнення світу крізь призму міфів, наповнює вічні міфологеми й міфемами <sup>1</sup> власним світорозумінням. Феноменальна ерудиція І. Франка у різних галузях знань (мово-, мистецтво-, релігіє-, народо- та літературознавства, фольклористики, педагогіки, психології, історії, філософії), велегранність творчої натури письменника спонукають з'ясувати місце та роль міфології у його наукознавчій та мистецькій системах <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Поняття «міфема» й «міфологема» у роботі розмежовано на основі таких їхніх значень: міфема — окремий елемент (реалія, ім'я, факт) міфологічного походження, що викликає певні асоціації-алюзії; міфологема — міфічні сюжети, сюжетні схеми або мотиви, що структурують літературний твір (Лексикон загального та порівняльного літературознавства / редкол.: А. Волков та ін. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — С. 335, 338). Враховано так само дефініцію цих понять, яку подала В. Папушина, розмежувавши міфему й міфологеми як фрагмент і єдине. За словами дослідниці, поняття міфема доцільно вживати тоді, коли елемент міфу (подія, ситуація, деталь, персонаж, топонім тощо) несе в літературному творі номінативне навантаження, відіграючи при цьому функціональну роль алюзії, ремінісценції. Звернення письменників до міфем В. Папушина правомірно вмотивовує їхнім намаганням зекономити мовленнєві засоби, зужити якнайменше вербальних одиниць задля досягнення необхідної художньо-естетичної мети. Міфологеми в художніх текстах виявляють структуротворчий потенціал, слугують основою для виведення розлогих уподібнень чи уособлень, нових метафор або символів, оригінальних авторських образів чи сюжетів (*Папушина В. А.* Рецепція античної міфології у поезії українського і російського символізму (типологічний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / В. А. Папушина. — Тернопіль, 2006. — С. 7).

<sup>2</sup> Звернувши увагу на предилекцію І. Франка — цього переконаного «ніби-атеїста» — до фантастики, надприродного, ірреального, містичного як своєрідну спробу вирватися «поза межі позитивістичного світу», І. Качуровський також відзначив феноменальну ерудицію письменника, куди увійшли, як він сказав, «... і мітологія давніх народів, і лицарські поеми європейського Середньовіччя, наскрізь просякнені християнською містикою (нагадаю, що він працював над перекладом “Божественної комедії” — цього

Про актуальність окремого наукового дослідження теми міфологізму<sup>3</sup> у творчому спадку І. Франка чи не вперше повела мову Л. Бондар, виступивши 1986 року з доповіддю «Світоглядна й естетична функція міфу в творчості Івана Франка» на Міжнародному симпозіумі «Іван Франко і світова культура» у Львові<sup>4</sup>. Доповідачка передусім звернула увагу на те, що в українському літературознавстві на той час проблему Франкового міфологізму не порушено й не вивчено, не опубліковано жодної монографії, ані статті на тему «Франко і міф». Вона пояснила це певним упередженням і насторогою літературознавців у ставленні до такої теми. На жаль, в українському вітчизняному франкознавстві ситуація не змінилася й досі, адже над дослідниками чи звичайними читачами все ще тяжіють прорадянські стереотипи, що репрезентують Франка як «наукового реаліста», соціаліста, противника всіляких модерністських проявів тощо<sup>5</sup>. А втім, наголосила дослід-

---

наймістичнішого й найсередньовічного витвору людського духу), і наше старе письменство з його таємничими апокрифами, і рідний фольклор із живими легендами» (*Качуровський І. Франко як містик // Качуровський І. Променисті силівети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / Ігор Качуровський. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 49).*

<sup>3</sup> Термін «міфологізм» використано в значенні способу творчої реалізації (втілення, використання, інтерпретації, інтеграції, актуалізації, функціонування, вияву тощо) елементів (образів, мотивів, сюжетів, тем, моделей часу й простору, дуальних антиномій, цілісних міфів) міфології як систематизованої сукупності міфів у творах не лише писемної літератури, а й усної словесності. У тісному зв'язку із цим у поняття міфопоетики вкладаємо таке значення — міфологічна фактура, інкорпорована в художню структуру фольклорних чи індивідуально-авторських текстів у вигляді міфем і міфологем. При цьому під «міфопоетикою» розуміємо широку ейдологічну категорію, що охоплює не лише міфемі й міфологеми, а й міфологічні принципи образотворення та моделювання часо-просторових вимірів художнього світу, а також міфологічно марковані, або міфосмислові, чи ще квазіміфологічні образи-топоси, образи-концепти — віддалені, художньо трансформовані паралелі, алюзії, асоціації з тим чи тим образом, мотивом, сюжетом міфологічного походження, естетично видозмінені відгомони давніх міфологічних вірувань та уявлень. До міфопоетики у такому розумінні варто зачислити так само власне індивідуально-авторські міфопоетичні образи чи сюжети, створені за зразками, моделями давніх міфологій.

<sup>4</sup> *Бондар Л. П. Світоглядна й естетична функція міфу в творчості Івана Франка / Л. П. Бондар // Іван Франко і світова культура: матеріали Міжнар. симпоз. ЮНЕСКО (Львів, 11—15 верес. 1986 р.): у 3 кн. Кн. 2/3 / упоряд. Б. З. Якимовича; редкол.: І. І. Лукінов та ін. — К.: Наук. думка, 1990. — С. 308—313.*

<sup>5</sup> Із цього приводу свого часу влучно висловився І. Качуровський: «Мені здається, що поет стояв на роздоріжжі — по один бік накреслена Драгома-

ниця, у творчості цього «тверезого реаліста», який не раз іронічно спростовував своє звернення до міфології, можна спостерегти такі виразні риси міфологічного світосприйняття, як ідея циклічного розвитку буття, нумерологічна символіка в ролі засобу впорядкування світу, принцип контрастності (властивий саме для міфопоетичного типу мислення), засіб сновидінь<sup>6</sup>.

У своєму виступі Л. Бондар поглиблено розкрила специфіку, витоки й джерела Франкового міфологізму. Слушно відзначила передусім те, що майбутній письменник цікавився міфологією ще з дитинства, звертався до неї впродовж усієї творчості. «Міфопоетичні образи й мотиви пронизують Франкову лірику, — підкреслила доповідачка, — своєрідно забарвлюють прозу, а їхні відгомони чути і в драмі»<sup>7</sup>. Доречні міркування викладено і щодо гармонійного зв'язку Франкового міфологізму з романтизмом. Справедливими є також зауваги про міфологію та фольклор як спільне джерело, з якого митець засвоював і досвід, і культуру творчості<sup>8</sup>. Його звернення до міфопоетичних образів літературознавець аргументувала авторським прагненням піднести українську культуру на європейський, світовий рівень. За її словами, вічні образи міфології давали змогу письменникові резонансно порушувати наболілі проблеми українського сьогодення, зміщувати конкретно-історичні проблеми у бік вічності<sup>9</sup>. Вагомі тези доповіді стосуються філософської наповненості міфологічних образів у творчості Івана Франка — аж ніяк не «пустої», «абстрактної», а соціально уконкретненої. Соціальність міфопоетичних образів — чи не основна особливість, у якій Лариса Петрівна вгледіла високе новаторство митця. У підсумках дослідниці визначила вагоме навантаження засобу міфологізму в художній системі І. Франка і водночас узагальнила характерні тенденції українського літературного процесу межі XIX—XX ст.: «Завдяки використанню міфопоетичних мотивів творчість І. Франка піднімається до вершин світового духу і, що дуже важливо, поєднує в одне ціле національне й інтернаціональне, дає приклад міцного сплаву елементів культури Заходу

---

новим дорогою у тривимірний матеріальний світ, по другий — уся світова культура з її таємничістю, багатовимірністю, духовою осяяністю» (*Качуровський І. Франко як містик*. — С. 49).

<sup>6</sup> Бондар Л. П. Світоглядна й естетична функція міфу в творчості Івана Франка. — С. 309—311.

<sup>7</sup> Там само. — С. 308.

<sup>8</sup> Там само. — С. 310.

<sup>9</sup> Там само. — С. 311.

й Сходу. “Міфологізуючі” твори І. Франка разом з творами М. Коцюбинського й Лесі Українки, що йдуть з ним в одному руслі, випереджують багато в чому наступні літературні явища ХХ ст. — “магічний реалізм”, латиноамериканський роман, нашу химерну прозу»<sup>10</sup>.

Ідею Л. Бондар про необхідність у франкознавстві комплексного дослідження міфологізму на тому-таки симпозиумі у Львові підтримав М. Ільницький. Виступивши з доповіддю про новаторство «Перехресних стежок», літературознавець акцентував, зокрема, на вагомому моделювальному аспекті Франкової міфопоетики, зазначивши, що міфологізм у творчості письменника спирається на вічні, загальнолюдські ідеї, які знаходили своє художнє втілення в кожного народу, а також на почерпнутих з українського фольклору образах-символах, які генерують основоположні поняття добра й зла, вірності та зради тощо<sup>11</sup>. Одним із прикладів конкретного втілення міфологізму, за дослідником, є показ внутрішнього роздвоєння героя в романах «Лель і Полель» та «Перехресні стежки», а також у збірці «Зів’яле листя»<sup>12</sup>.

1988 року опубліковано компаративно-аналітичну статтю Т. Борисюк «Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв’язки»<sup>13</sup>. Авторка також торкається проблеми міфологізму у творчості І. Франка. Яскраво висвітливши витоки образу мавки у світовій літературі, навівши конкретні фольклорно-міфологічні джерела цього образу у творах Лесі Українки та Івана Франка, Т. Борисюк висловила суттєві зауваги щодо особливостей використання міфологізму в їхній творчості. Полягають вони (особливості), на її думку, власне, у творчому олітературенні фольклорно-міфологічних образів. Щодо новели «Мавка», то слушно підкреслено майстерне поєднання у ній міфо- і психоло-

<sup>10</sup> Там само. — С. 312.

<sup>11</sup> *Ільницький М. М.* Повість «Перехресні стежки» і проблема художнього новаторства І. Франка / М. М. Ільницький // Іван Франко і світова культура: матеріали Міжнар. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 верес. 1986 р.): у 3 кн. Кн. 1 / упоряд. Б. З. Якимович; редкол.: І. І. Лукінов та ін. — К.: Наук. думка, 1989. — С. 258. Див. також: Обговорення // Іван Франко і світова культура: матеріали Міжнар. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 верес. 1986 р.): у 3 кн. Кн. 2/3. — С. 404—405.

<sup>12</sup> *Ільницький М. М.* Зазн. праця. — С. 258—259.

<sup>13</sup> *Борисюк Т. О.* Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв’язки / Т. О. Борисюк // Українське літературознавство. Вип. 50: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1988. — С. 60—67.



гізму — гармонійну інтеграцію міфологічного світу в мислення й психіку дитячого персонажа. Як спільну рису для «Мавки» І. Франка, «Лісової пісні» Лесі Українки та «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського Т. Борисюк відзначила те, що міфологію в цих творах використано одночасно із заглибленням у першооснови людського мислення про світ і природу, з роздумами над темою єдності всього живого на землі, з проникливим осмисленням складних взаємовідносин між людиною та природою<sup>14</sup>. Підсумкові тези статті порушують проблему відмінностей міфологізму у творчості представників старшої і молодшої генерацій українських літераторів зламу століть: «Однак письменники поч. ХХ ст., у тому числі Франко в своїх гуцульських філософських оповіданнях, висували ці питання на складніших структурних рівнях твору. Фольклорно-міфологічний елемент вже не потребував обґрунтування матеріалістичним трактуванням психіки»<sup>15</sup>.

Подальші дослідження міфопоетики Франкової прози спорадичні, побіжні, супровідні, назагал торкаються практичного втілення елементів міфології в художній практиці письменника, тобто висвітлюються конкретно-текстуальні експлікації окремих міфологічних образів, мотивів, тем. Скажімо, міфологічні засновки тернової символіки в доробку прозаїка з'ясовує А. Скоць<sup>16</sup>. Спробу відчитати фаустівські мотиви у текстах прозаїка реалізує М. Ільницький<sup>17</sup>. Дослідники Франкової прози зосереджуються й на символіці епізодів переправи річкою та образах потоплеників у гуцульських оповіданнях, але при цьому міфокритичний ракурс зазначених питань не розглядається<sup>18</sup>. Близнюкові міфи як творче

<sup>14</sup> Борисюк Т. О. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки. — С. 66.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Скоць А. І. До джерел Франкової «Притчі про терен» / А. І. Скоць // Українське літературознавство. Вип. 17: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1972. — С. 35—40; Його ж. Творчі засади І. Франка у використанні стародавніх джерел / А. І. Скоць // Українське літературознавство. Вип. 11: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1964. — С. 114—129.

<sup>17</sup> Ільницький М. Фаустівські мотиви в творчості Івана Франка / Микола Ільницький // Літературознавство: матеріали IV конгресу Міжнар. асоціації українців (Одеса, 26—29 серп. 1999 р.): у 2 кн. Кн. 1 / упоряд. та відп. ред. О. В. Мишанич. — К.: Обереги, 2000. — С. 539—546.

<sup>18</sup> Гуняк М. Повість-новела «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Відродження людини (до проблем синтезу) / Михайло Гуняк // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць Міжнар. наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львів. ун-ті (Львів, 23—25 жовт. 1998 р.). — Львів: Світ, 1999. — Вип. 2. —

підгрунтя дихотомних моделей в оповіданні «Хома з серцем і Хома без серця», романі «Лель і Полель» постають предметом праць Л. Бондар, Л. Каневської<sup>19</sup>, М. Ткачука<sup>20</sup>. Н. Тодчук, авторка монографії «Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: час і простір», інтерпретує морально-етичне навантаження міфологеми домашнього вогню в контексті ключової теми дому<sup>21</sup>, попри те, вказати на джерела, з яких Франко міг почерпнути цю міфологеми, мабуть, не входило у завдання літературознавця. У зазначеній праці так само розглядається функціонально-сміслова багатоаспектність утілення міфологем безодні та вертикалі<sup>22</sup>. Вдалу спробу відчитати конкретно-історичний підтекст астральної історії землі й сонця в романі «Основи суспільності» робить А. Швець, щоправда, дослідниця, очевидно, також не ставила за мету знайти конкретні міфологічні джерела згаданих образів-мотивів<sup>23</sup>. Ґрунтовно розглянуто вже генезу, художню семантику й прагматику міфогенних мотивів зустрічі й перехресть (у романі «Перехресні стежки»), метаморфози (в оповіданні «Хмельницький і ворожити»), образності апокаліптичного (зокрема, Раю й пекла у поліжанровому творі «Як русин товкся по тім світі») та демонологічного (Білого й Чорного демонів у «гуцульських» оповіданнях) планів<sup>24</sup>.

Ч. 1. — С. 176—185; Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Тамара Гундорова. — К.: Критика, 2006. — С. 135.

<sup>19</sup> Бондар Л. Діва Марія як художній образ / Л. Бондар // Українське літературознавство. Вип. 58: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1993. — С. 71—78; *Ї ж.* «Коли екстремі ся стрічають» (студія над Франковою новелою «Хома з серцем і Хома без серця») / Л. Бондар // Українське літературознавство. — Львів, 1992. — Вип. 56. — С. 85—95; Каневська Л. Психологічні виміри дихотомних моделей у романі Івана Франка «Лель і Полель» / Лариса Каневська // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. — К., 2002. — Вип. 3. — С. 52—57.

<sup>20</sup> Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції): [монографія] / М.П. Ткачук. — Тернопіль: [б. в.], 2003. — С. 222—249.

<sup>21</sup> Тодчук Н. Є. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: час і простір / Наталія Євгенівна Тодчук; Львів. відділення Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Львів, 2002. — С. 186.

<sup>22</sup> Там само. — С. 106—111.

<sup>23</sup> Швець А. І. Злочин і катарсис: кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі І. Франка / Алла Іванівна Швець; Львів. відділення Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Львів, 2003. — С. 191—192.

<sup>24</sup> Голод Р. Митець — каменяр? / Роман Голод // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колеґіумах. — 2005. — № 7/8. — С. 125—126; Денисюк І. О. Гуцульські оповідання Івана Франка /

Новаторську міфокритичну інтерпретацію твору «На роботі» запропонував М. Ткачук. З його погляду, Франків твір «моделює різновид космогонічного міфу, пов'язаного з робітничим життям, світосприйняттям ріпників, їх візіями й уявленнями»<sup>25</sup>. У смисловій структурі твору цей міф акумулює, з погляду дослідника, картину ініціації переходу через *Vagina dental* чи небезпечного спуску у щілину, що асоціюється з отвором в утробу Матері-Землі<sup>26</sup>. Сюжетна доля ріпника Гриня, який побував у пеклі, пройшовши всі його кола, — це «трансформація міфу про вмираючого і воскресаючого героя-бога»<sup>27</sup>. Глибокою є також інтерпретація космогонічної міфосимволіки епізоду жертвопринесення в романі «Борислав сміється»<sup>28</sup>. Не менш проникливо літературознавець висвітлює художнє навантаження утіленої в романі «Для домашнього огнища» міфопоетичної антитези «дім/антидім», пов'язуючи модель останнього із диявольським, руйнівним первнем<sup>29</sup>.

Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2: Франкознавчі дослідження / І. О. Денисюк. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. — С. 95—106; *Льницький М. М.* Повість «Перехресні стежки» і проблема художнього новаторства І. Франка; *Ласло-Куцюк М.* Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка: до 150-річчя від дня народження Івана Франка / Магдалена Ласло-Куцюк. — Бухарест: Мустанг, 2005. — С. 203; *Легкий М. З.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Микола Зіновійович Легкий; Львів. відділення Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Львів, 1999. — С. 128—135; *Мельник Я.* Візія потойбіччя в оповіданні Івана Франка «Як русин товкся по тім світі» / Ярослава Мельник // Актуальні проблеми сучасної філології: зб. наук. праць. Вип. 11: Літературознавство / редкол.: Я. О. Поліщук та ін. — Рівне: Перспектива, 2002. — С. 14—18; *Ї ж.* Символіка гуцульських «образків». Христофанія «Терну у нозі». Ангелофанія «Юри Шикманюка» // Мельник Я. Іван Франко й біблія аросгурна: до 150-річчя від дня народження Івана Франка / Ярослава Мельник; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, Український Католицький ун-т. — Львів: Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2006. — С. 203—223; Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець / за наук. ред. Б. С. Тихолоза; Львів. відділення Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Львів, 2007. — С. 175—193; *Тихолоз Н. Б.* Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти) / Наталя Богданівна Тихолоз; Львів. відділення Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Львів, 2005. — С. 190—193.

<sup>25</sup> *Ткачук М. П.* Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). — С. 88.

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> Там само. — С. 88—89.

<sup>28</sup> Там само. — С. 160—161.

<sup>29</sup> Там само. — С. 261.

На матеріалі психопатопроблематики в контексті роману «Перехресні стежки» М. Ткачук роз'яснює конкретно-текстуальне наповнення міфологеми тріумфальної смерті, приходу Антихриста, а в характеристиці громадсько-соціальної ролі адвоката Рафаловича виявляє вимовну конотацію з античним міфом про Сізіфа<sup>30</sup>.

Вагомий внесок в осягнення витоків та прагматики окремих міфологем та міфологічно маркованих образів у Франковій прозі зробив І. Денисюк, дослідивши народні міфи, легенди й перекази про Довбуша, монголо-татарські напади на Підгір'я, затоплення татар, про духів бориславських підземель, заховані скарби та людське безсмертя, про Сторожа й Морану, Дажбога, Діда, Велеса, джерела мотиву википання молока в новелі «Неначе сон»<sup>31</sup>.

Значний здобуток у дослідженні теми Франкового міфологізму — монографія Н. Тихолоз «Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти)» (Львів, 2005), присвячена не лише вивченню міфопоетики казок письменника, а й аналізу елементів міфу й казки у структурі інших жанрів. Попри те, Н. Тихолоз звернула увагу більшою мірою на казковий характер власне міфогенних образів, мотивів, сюжетів — основоположної опозиції добра і зла («Захар Беркут»), образів вічного мандрівника-першопредка («Петрії і Довбушуки»), Задухи («На роботі»), грозової хмари-велета та чарівника-градівника («Під оборогом»), мотивів переходу-переправи через річку («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), метаморфози («Хмельницький і ворожбит»), оповідання про «песе молоко» («Микитичів дуб») <sup>32</sup>.

До назрілих проблем наукових досліджень тему художнього міфологізму І. Франка зарахував М. Легкий у доповіді «Неосягнені горизонти Франкової прози (актуальні проблеми наукових досліджень)», оприлюдненій у Львові 2006 року на Міжнародному науковому конгресі «Іван Франко: дух, наука, думка, воля», присвяченому 150-річчю від дня народження Івана Франка<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Там само. — С. 321—324, 332.

<sup>31</sup> Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2. — С. 21—47, 66—74, 95—106, 151—163.

<sup>32</sup> Тихолоз Н. Б. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). — С. 237—260.

<sup>33</sup> Легкий М. Неосягнені горизонти Франкової прози (актуальні проблеми наукових досліджень) / Микола Легкий // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 верес. — 1 жовт. 2006 р.): у 2 т. Т. 1 / редкол.: Б. Бунчук та ін. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. — С. 732, 734.

Новим етапом у системному осмисленні велегранного міфопоетичного світу І. Франка стала колективна монографія «Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси)» (Львів, 2007), автори — К. Дронь, Б. та Н. Тихолози, А. Швець. У ній проаналізовано міфопоетику чотирьох стихій (землі, води, вогню, повітря) та часо-просторових протиставлень міста/села, хати/лісу, неба/землі, а також полярні міфоалюзії «центр/периферія», «свій/чужий», «верх/низ», фітоморфні, солярні, лунарні, астральні, германітивні та календарно-обрядові міфологеми (К. Дронь<sup>34</sup>); здійснено конкретно-текстуальний аналіз античних ідіом, образів-символів, алюзій, мотивів, сюжетів (А. Швець<sup>35</sup>); потрактовано шерех міфогенних та міфосмислових образів духів (ангелів і демонів), «непростих» (потопельників, мерців, привидів, ненароджених дітей, близнюків, велетів, чарівників, провидців, лісовиків, скарбників, мольфарів-градівників), персоніфікацій (долі/недолі, богинь-Доль, судильниць, біди, нужди, Задухи, Бабусі Грижі, Добробиту), досліджено архетипні мотиви дводушництва, змієборства, міфопоетику лісу (Н. та Б. Тихолози<sup>36</sup>).

Отож проблема Франкового міфологізму і на рівні теоретичного осмислення, і на рівні практичного втілення в художній творчості досі порушувалася частково. Актуальність та новизна пропонованої праці полягає у тому, що це перше в українському літературознавстві системне дослідження міфознавчого доробку вченого, адже, на відміну від фольклористичного<sup>37</sup>, цей сегмент його наукової

<sup>34</sup> Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси). — С. 24—129.

<sup>35</sup> Там само. — С. 130—169.

<sup>36</sup> Там само. — С. 170—301.

<sup>37</sup> *Возняк М. С.* З діяльності Івана Франка як фольклориста // *Возняк М. С.* З життя і творчості Івана Франка / під ред. М. Ф. Нечиталюка / М. С. Возняк. — К.: Вид-во АН УРСР, 1955. — С. 220—245; *Гарасим Я.* «Студії над українськими народними піснями» Івана Франка: методологічний аспект / Ярослав Гарасим // *Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 верес. — 1 жовт. 2006 р.): у 2 т. Т. 1.* — С. 911—916; *Давидюк В.* Фольклористичні методи Івана Франка / Віктор Давидюк // *Іван Франко: дух, наука, думка, воля...* — С. 899—911; *Дей О. І.* Іван Франко — дослідник народнопоетичної творчості / О. І. Дей. — К.: Держлітвидав УРСР, 1953. — 92 с.; *Дмитренко М.* Іван Франко як фольклорист / Микола Дмитренко // *Слово і Час.* — 2006. — № 1. — С. 51—56; *Кирчів Р.* Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти) / Роман Кирчів // *Іван Франко: дух, наука, думка, воля...* — С. 881—899;

системи практично не досліджувано, за винятком кількох публікацій, у яких ґрунтовно висвітлено Франкову оцінку міфологічної, антропологічної та культурно-історичної шкіл<sup>38</sup>. Вперше проведено всебічний аналіз не лише фахових міфологічних праць Івана Франка, а й тих його теоретико-літературних, літературно-критичних, народо-, мово- та релігієзнавчих, фольклористичних, етнокультурологічних, загальноестетичних студій, у яких побіжно, оглядово розв'язано окремі питання міфознавчого характеру. На основі результатів аналізу осмислено сутність Франкової концепції міфу, а також з'ясовано роль та місце міфології в етно-

*Коваль Г.* Колядки і щедрівки у фольклористичній спадщині Івана Франка / Галина Коваль // Іван Франко: дух, наука, думка, воля... — С. 975—980; *Ломова М. Ф.* Етнографічна діяльність І. Франка / М. Ф. Ломова. — К.: Вид-во АН УРСР, 1957. — 120 с.; *Пилипчук С.* Іван Франко про співвідношення національного й інтернаціонального у пареміях / Святослав Пилипчук // Міфологія і фольклор. — 2008. — № 1 (жовт.—груд.). — С. 79—85; *Його ж.* Пареміологічна концепція Івана Франка / Святослав Пилипчук // Іван Франко: дух, наука, думка, воля... — С. 926—936; *Пустова Ф. Д.* І. Франко про значення фольклору в історії української літератури / Ф. Д. Пустова // Українське літературознавство. Вип. 28: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1977. — С. 67—75; *Руда Т. П.* Іван Франко — дослідник слов'янського фольклору / Т. П. Руда. — К.: Наук. думка, 1974. — 155 с.; *Сокіл В.* Фольклорна проза у науковому доробку Івана Франка / Василь Сокіл // Іван Франко: дух, наука, думка, воля... — С. 954—959; *Сокіл Г.* Іван Франко про систематику казок у записках Осипа Роздольського / Ганна Сокіл // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25—27 верес. 1996 р.) / редкол.: Л. Бондар та ін. — Львів: Світ, 1998. — С. 524—540; *Й ж.* Фольклорна традиція, варіантність у теоретичному осмисленні Івана Франка / Ганна Сокіл // Іван Франко: дух, наука, думка, воля... — С. 922—929; *Шемберко Т.* Календарно-обрядова поезія в рецепції Івана Франка / Тетяна Шемберко // Іван Франко: дух, наука, думка, воля... — С. 967—975.

<sup>38</sup> Вивченню методологічної доктрини української культурно-історичної школи (М. Максимович, О. Бодянский, П. Куліш, М. Костомаров, М. Драгоманов, І. Франко, М. Грушевський) присвячено монографію Я. Гарасима (*Гарасим Я.* Культурно-історична школа в українській фольклористиці / Ярослав Гарасим. — Львів: ЛДУ імені Івана Франка, 1999. — 144 с.), а також ґрунтовну статтю С. Пилипчука (*Пилипчук С.* Іван Франко — теоретик культурно-історичної школи у фольклористиці / Святослав Пилипчук // Іван Франко: тексти, факти, інтерпретації: зб. наук. праць. Вип. 1: Огляди. Статті. Твори. Листування. Спогади. Бібліографія / редкол.: М. Жулинський та ін.; відп. і літ. ред. та упоряд. Є. Нахлік; НАН України, Ін-т Івана Франка, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К.; Львів: [б. в.], 2011. — С. 137—147).

культурологічній концепції ученого. Відтак у власне інтерпретаційних розділах зроблено спробу певним чином «перекласти» концепцію міфу Франка-мислителя «на мову» Франка-митця, характеризуючи особливості використання й глибину інтерпретації міфологічних запозичень в художній творчості письменника.

Зокрема, здійснено комплексне дослідження художньої прози І. Франка з погляду функціонування у ній образів першостихій буття, часо-просторових моделей та розмаїтих дуальних опозицій — означених у літературознавстві як онтологічні, антропологічні та культурно-історичні універсалії<sup>39</sup>, або ще універсальні категорії буття<sup>40</sup>, що належать до тієї основоположної, фундаментальної, універсальної, архетипної образності, яка первинно знайшла своє конкретне втілення у міфологічній картині світу і яка лежить в основі будь-яких художньо-естетичних структур. Парадигму такої образності складають земля, вода, вогонь, повітря, ліс, дерево, гора, дорога, небо, сонце, місяць, центр світу, безодня, море, океан, дім, домашній вогонь, мати, плід, сміх, дощ тощо; семантичні опозиції — високий/низький, лівий/правий, близький/далекий, внутрішній/зовнішній, теплий/холодний, сухий/вологий, світлий/темний, повний/порожній; дуальні часо-просторові опозиції — верх/низ,

<sup>39</sup> Хализев В. Е. Теория литературы: учеб.-метод. пособие для студентов филол. фак-тов гос. ун-тов / В. Е. Хализев. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1991. — С. 44.

<sup>40</sup> Пашник О. Теоретичні проблеми універсально-культурного аналізу в сучасному літературознавстві / Олена Пашник // Слово і Час. — 2004. — № 7. — С. 57. Розмежовуючи категорії архетипу та універсалії (категорії буття), О. Пашник твердить, що мистецька реалізація архетипу «може здійснюватися на перехрещенні різних універсалій, проте сам архетип не може бути тотожним універсалії (незважаючи на домінування його як універсальної “структури”)» (Пашник О. Зазн. праця. — С. 59). Вживане у роботі поняття архетипу ідентифікуємо із постюнганським розумінням цього терміну. Так, М. Бодкін у праці «Архетипні паттерни в поезії» пояснює поняття архетипу як часто повторювані наративні структури, види дії, типи характерів та образів, що на них постійно натрапляємо у величезному масиві літератури, у тім числі міфах, снах, усталених формах соціальної практики (Пригодій С. М. Американський романтизм. Полікритика: навч. посіб. / С. М. Пригодій, О. П. Горенко. — К.: Либідь, 2006. — С. 48). На нашу думку, архетипами є й образи стихій природи (земля, вода, вогонь, повітря, дощ, небо, сонце та ін.), а також певні константні, основоположні й повторювані в літературі моделі часу і простору (скажімо, вертикаль, горизонталь, низ, верх, безодня, лабіринт, вершина, дерево, гора, сад, ліс, дім, місто, ніч, день тощо), що виявляють багатовіковий літературний досвід осягнення світу, генерують множинність смислів.

вертикаль/горизонталь, небо/земля, земля/підземелля, північ/ південь, захід/схід, день/ніч, зима/літо, сонце/місяць; соціальні антиномії — свій/чужий, чоловічий/жіночий, старший/молодший, високий/низький; опозиції на межі природи й культури — ліс/дім, сонце/домашній вогонь, природа/місто; фундаментальні антиномії — життя/смерть, щастя/нещастя, добро/зло, доля/недоля тощо <sup>41</sup>.

Наведені архетипні структури закорінені в генетичній пам'яті кожного народу. Разом із тим вони є сукупними для багатьох людських спільнот моделями осягнення світобуття, що мають загальнолюдський характер, бо крізь їхню призму людина в усі часи сприймала світ. Це певні інтерсеміотичні елементи, що повторюються в літературі упродовж століть і пов'язують індивідуально-авторську картину світу з багатовіковою традицією, а в конкретних текстах генерують розлогі інтертекстуальні зв'язки, численні паралелі, порівняння, зіставлення, алюзії, ремінісценції, відроджують у читацькій рецепції загальнолюдські переживання й почуття. Будь-який елемент із наведеної вище парадигми є складним конгломератом, у діахронному зрізі якого виявні глибинні пласти доісторичних релігійних вірувань та світоглядних уявлень різних народів, пережитки давніх ритуалів та культів, контамінації міфічних мотивів і сюжетів, далекі відгомони переказів, легенд і казок, соціальних і моральних норм. «Це універсальні елементи, тобто необмежені просторово, які трапляються в усіх географічних зонах і всіх культурах, як високорозвинених, так і примітивних. Вони витворюють ту частину репертуару мотивів, яка є спільною для всієї світової літератури» <sup>42</sup>. Розмежують їх за тематичними циклами міфів — космогонічними, анімістичними, тотемічними, етіологічними, теогонічними, танатологічними, календарними, антропологічними, есхатологічними <sup>43</sup>; трактовують у сенсі окремих кодів (плантитавних, фітоморфних,

<sup>41</sup> Наведену парадигму свого часу узагальнив Є. Мелетинський (Детальніше про це див.: *Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика»* / Е. М. Мелетинский. — М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. — С. 25).

<sup>42</sup> *Абрамовська Я.* Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень / Яніна Абрамовська // *Теорія літератури в Польщі: антологія текстів: друга половина XX—XXI ст.* / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. — К.: ВД «Кієво-Могилянська академія», 2008. — С. 370.

<sup>43</sup> *Апинян Т. А.* Мифология: теория и событие: [учебник] / Т. А. Апинян. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2005. — С. 128—155.



астральних, танатологічних, антропологічних тощо) архаїчної міфологічної моделі світу, в структурі якої кожний елемент має своє чітко визначене місце, світоглядне наповнення і функції<sup>44</sup>. Такі образи вічні, бо годі збагнути час їхнього зародження, як і передбачити, чи колись переведуться вони у пам'яті людського роду; вони традиційні, позаяк становлять неодмінну й незамінну частку багатовікової літературно-естетичної традиції. Їхнє функціонування у культурі, як твердить Я. Абрамовська, припиниться лише із загибеллю останньої людини<sup>45</sup>, адже вони, за точною заувагою С. Андрусів, є архетипною основою людського світосприйняття<sup>46</sup> і, водночас, за словами І. Зварича, постійною, незнищеною властивістю художнього мислення<sup>47</sup>. З огляду на повторюваність, дискурсивність, аксіологізованість, традиційність, конотативність основоположних образів та бінарних пар у сучасному європейському літературознавстві означилась тенденція отожднювати їх із топосами<sup>48</sup> архетипного характеру.

<sup>44</sup> Швед І. Коди й архаїчна міфопоетична модель світу слов'ян / Інна Швед // Міфологія і фольклор. — 2008. — № 1 (жовт.—груд.). — С. 47—54.

<sup>45</sup> Абрамовська Я. Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень. — С. 370.

<sup>46</sup> Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ ст.: [монографія] / С. М. Андрусів. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2000; Тернопіль: Джура, 2000. — С. 24.

<sup>47</sup> Зварич І. М. Міф у генезі художнього мислення / І. М. Зварич. — Чернівці: Золоті литаври, 2002. — С. 9.

<sup>48</sup> Топосами називають будь-які часто повторювані у художній літературі елементи тематичного чи, вужче, імагологічного репертуару: від локусів, образів, мотивів, тем — до сюжетних та фабульних схем і навіть типів персонажів. Відповідно термін «топіка» уживається на позначення внутрішньо упорядкованої сукупності топосів. Я. Абрамовська простежує у працях багатьох літературознавців уживання терміна «топос» у значенні «чогось спільного для багатьох текстів, цілей і користувачів» (Абрамовська Я. Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень. — С. 368). Найдавнішими вважають успадковані з давніх міфологій локуси ідеальних і безповоротно втрачених країв — античних Атлантиди, Елізю та Аркадії, біблійного Едему, української легендарної країни Рахманії, ренесансної Утопії (Будний В. Порівняльне літературознавство: [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 143—144).

Поняттям «топос» у роботі послуговуємося водночас і як функціональною складовою топографічної фактури тексту, тобто «топос» береться до уваги як велика одиниця художнього простору, масштабний і детальний опис неприродного і/або природного довкілля, місцевості (панорама), наприклад, топос Тухольщини у повісті «Захар Беркут». Меншою, дрібнішою одиницею топографії тексту є локус — конкретне місце дії (скажімо, локус

Дослідження означеної топіки за останнє десятиліття поживались, зосібна, в українському літературознавстві. Так, С. Андрусів розглядає конкретні текстуальні експлікації архетипу Великої Матері, Землі-Матері, дому-універсуму, вертикалі, горизонталі; тлумачить контекстуальну міфосемантику образів степу, шляху-дороги, могили у творчості західноукраїнських письменників 30-х років ХХ ст. (Б.-І. Антонича, Б. Кравціва, С. Гординського, Є. Маланюка, О. Ольжича)<sup>49</sup>. М. Їльницький простежує, як розкривається природне довкілля — вітер, сонце, земля, криниця, вода, повітря, вогонь — у «символізованих естетичних іпостасях народного світобачення» в поетичному універсумі І. Калинця<sup>50</sup>. У контекстах поезій Б.-І. Антонича В. Моренець досліджує есхатологічні візії, оприявлені за допомогою топосу безодні, що втілює моральну катастрофу часу, в якій людині довелося жити; у поетичному світі В. Свідзінського дослідник аналізує функціонально-семантичне наповнення образу летальної стихії вогню<sup>51</sup>. Поетику змалювання міфологічного простору від Дому — до Лісу та до Болота, опозиції свого/чужого, близького/далекого та дня/ночі, вертикальну фітоморфну символіку (дуб, ясен, граб, берест, клен, тополя, береза), горизонтальну топіку дороги, річки, поля й степу, репрезентованих у поезіях В. Свідзінського, вивчає Е. Соловей<sup>52</sup>. Поетичний міфосвіт Б.-І. Антонича характеризує О. Пономаренко<sup>53</sup>. Крізь призму акватичної, фітоморфної і зооморфної образності, моделей круглого часу, утопічної країни й міста на воді О. Смерек проникливо розкриває міфологіку романного світу Е. Андіївської<sup>54</sup>.

«Ясною поляни» у відношенні до топосу Тухольщини) (Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — С. 195).

<sup>49</sup> Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ ст.

<sup>50</sup> Їльницький М. Ключем метафори відімкнені уста... (поезія Ігоря Калинця): [нарис] / Микола Їльницький. — Париж; Львів; Цвікау: Зерна, 2001. — 190 с.

<sup>51</sup> Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — С. 259—301.

<sup>52</sup> Соловей Е. Поезія як *modus vivendi* // Соловей Е. Невпізнаний гість: доля і спадщина Володимира Свідзінського: [монографія] / Елеонора Соловей. — К.: Наук. думка, 2006. — С. 75—155.

<sup>53</sup> Пономаренко О. Міфосвіт поезії Б.-І. Антонича й естетичні традиції Т. Шевченка (аспект художнього образу-символу) / Олесь Пономаренко. — Вінниця: Континент-Прим, 2006. — 176 с.

<sup>54</sup> Смерек О. С. Романи Емми Андіївської. Художньо-філософські шу-

Багатогранній міфопоетиці природних стихій у «Лісовій пісні» Лесі Українки присвячено монографію Л. Скупейка<sup>55</sup>. Г. Левченко виявляє цікаві міфопоетичні асоціації у художньому світі О. Кобилянської, скажімо, озеро — величезне спокійне око; місяць — свідок чи дзеркало; ліс — храм; снігова хмара — смерть, а також міфоалюзії Великої Матері, зустрічі неба й землі. Дослідниця цікаво розглядає межу символіку хреста та переживання персонажів, спрямовані у вертикальні виміри<sup>56</sup>.

Захищено низку кандидатських дисертацій, автори яких оприявнюють та інтерпретують різноманітні коди первісної міфологічної моделі світу у творах українських письменників, зокрема: саду, пустелі, дороги — в українській та польській поезіях XIX — початку XX ст.<sup>57</sup>; вогню і сонця — в українському фольклорі, творах Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка, П. Тичини, І. Драча<sup>58</sup>; землі, води, вогню, повітря, еросу й танатосу — у творчості Н. Королевої<sup>59</sup>; води, хтонічної ночі, сакрального центру світу, горизонталі й вертикалі, лабіринту, опозицій культури (хати, села, міста) й природи (лісу, гір, степу), священного (циклічного) та профанного (лінійного) часу — у повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського<sup>60</sup>; неба, сонця, місяця, зірок, птахів, хати, серця, змія, раю, пекла, матері, сім'ї — у творчості В. Барки<sup>61</sup>; Сві-

---

кання. Міфологізм. Поетика образності / Оксана Смерек; Львів. відділення Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Львів, 2007. — С. 24—102.

<sup>55</sup> Скупейко Л. І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Л. І. Скупейко. — К.: Фенікс, 2006. — 416 с.

<sup>56</sup> Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської: монографія / Галина Левченко. — К.: Книга, 2008. — С. 155—201.

<sup>57</sup> Петрухіна Л. Е. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. Е. Петрухіна. — Львів, 2000. — 19 с.

<sup>58</sup> Федотова Т. В. Міфологеми вогню та сонця в українській літературі: інтерпретаційні моделі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. В. Федотова. — К., 2005. — 18 с.

<sup>59</sup> Буслаєва К. О. Трансформація античних мотивів і образів у творчості Н. Королевої: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / К. О. Буслаєва. — Дніпропетровськ, 2005. — 19 с.

<sup>60</sup> Бестюк І. А. «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: феномен тексту в контексті неоміфологізму української літератури початку XX ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / І. А. Бестюк. — Х., 2006. — 19 с.

<sup>61</sup> Вовк М. П. Міфо-символічні джерела прозової спадщини Василя Барки: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 «Фольклористика» / М. П. Вовк. — К., 2006. — 21 с.

тового дерева як центру світу, Землі-Матері, Великого Дому, опозицій верху/низу, лісу/міста — в поезіях В. Герасим'юка <sup>62</sup>.

На основі міфологічно-архетипних підходів до поетики природних стихій, а також герменевтичного відчитування онтологічних, антропологічних і культурно-історичних кодів у текстах, тлумачення архетипної основи часо-просторових моделей написано чимало новаторських статей, що охоплюють широке коло творів українських літераторів різних генерацій <sup>63</sup>— Б.-І. Антонича, В. Винниченка,

<sup>62</sup> *Копиця В. Є.* Міфопоетична модель світу в поезії Василя Герасим'юка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / В. Є. Копиця. — К., 2006. — 20 с.

<sup>63</sup> *Андрійченко Н. М.* Онрія в новелі В. Стефаника «Скін»: архетипологія / Н. М. Андрійченко // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. Вип. 18: Лінгвістика і літературознавство. — Ніжин: Аспект-Поліграф, 2008. — С. 467–469; *Астаф'єв О.* Символіка природи в поезії Ліни Костенко / Олександр Астаф'єв // Слово і Час. — 2005. — № 6. — С. 52–56; *Баран Г.* Художній час і простір у «Сонячній машині» В. Винниченка / Галина Баран // Слово і Час. — 1999. — № 9. — С. 60–63; *Барчан В.* Міфопоетика повісті Тодося Осьмачки «Старший боярин» / Валентина Барчан // Біблія і культура: зб. наук. ст. — Чернівці: Рута, 2001. — Вип. 3. — С. 186–192; *Білик В.* Деякі міфологічні образи й мотиви поезії Б.-І. Антонича / Віра Білик // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна. — 1999. — Вип. 27. — С. 126–132; *Верещька О.* Елементи міфу в художній структурі прози Валерія Шевчука / Олеся Верещька // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 47–50; *Вертії О.* «Образ душі народу...»: національна картина світу Василя Голобородька / Олексій Вертії // Слово і Час. — 2007. — № 7. — С. 42–50; *Деркач Л.* Трансформація подорожі міфологічного героя у структурі наративної моделі «Міста» В. Підмогильного / Лариса Деркач // Слово і Час. — 2007. — № 4. — С. 12–17; *Євхан Н.* Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука (типологічний аспект) / Наталя Євхан // Слово і Час. — 2003. — № 5. — С. 70–76; *Кирилюк С.* Архетип Бога в художній системі Ольги Кобилянської / Світлана Кирилюк // Біблія і культура: зб. наук. ст. — Чернівці: Рута, 2000. — Вип. 1. — С. 103–105; *Ї ж.* Архетипна символіка в романі С. Майданської «Діти Ніоби» / Світлана Кирилюк // Біблія і культура: зб. наук. ст. — Чернівці: Рута, 2001. — Вип. 3. — С. 218–222; *Курилова Ю.* Архетип дому і «комплекс» летючого голландця як категорії буття героя (на матеріалі сучасної української жіночої прози) / Юлія Курилова // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. — К., 2003. — Вип. 4. — С. 198–201; *Марків Р.* Фольклорні образи та символи у повістях «Земля» та «В неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської / Руслан Марків // «З його духа печаттю...»: зб. наук. праць на пошану І. Денисюка: у 2 т. Т. 1 / упоряд. М. Легкий. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2001. — С. 116–131; *Мовчан Р.* Міф «Морозового хутора» Уласа Самчука (до проблеми національного й загальнолюдського в українській модерністичній літературі) / Раїса Мовчан // Біблія і культура: зб. наук. ст. — Чернівці: Рута, 2001. — Вип. 3. — С. 203–207; *Монахова Н.* Фольклорні моделі в повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» (на прикладі міфологеми «доля») / Н. Монахова // Магістеріум. Вип. 4:

В. Голобородька, С. Гординського, О. Довженка, О.Кобилянської, М. Коцюбинського, Л. Костенко, С. Майданської, О. Олеся, Т. Осьмачки, В. Підмогильного, У. Самчука, В. Стефаника, О. Стефановича, П. Тичини, В. Шевчука та ін.

Літературознавчі студії. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2000. — С. 37—40; *Нікітчина Г.* Символ хреста на перетині смислових площин у новелах О. Кобилянської // Актуальні проблеми сучасної філології: зб. наук. праць. Вип. 13: Літературознавство / редкол.: Я. О. Поліщук та ін. — Рівне: Перспектива, 2004. — С. 141—149; *Пастух Т.* Творення поетичного світу Василя Голобородька (на матеріалі збірки «Зелен день») / Тарас Пастух // «З його духа печаттю...»: зб. наук. праць на пошану І. Денисюка: у 2 т. Т. 1. — С. 209—220; *Пряникова Ю.* Міфологічні елементи в повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» / Юлія Пряникова // Магістеріум. Вип. 4: Літературознавчі студії. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2000. — С. 40—44; *Саяпіна Т.* Міфологема жертвоприношення як засіб репрезентації міфопоетичного змісту в оповіданні М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя» / Тетяна Саяпіна // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 195—199; *Савка М.* Культ сонця у поезії О. Стефановича / Мар'яна Савка // Літературознавчі зошити. Студії. Публікації. Рецензії. Бібліографія. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2001. — Вип. 1. — С. 132—139; *Саєнко В.* Міфопоетична природа творчості Ліни Костенко / Валентина Саєнко // Біблія і культура: зб. наук. ст. — Чернівці: Рута, 2001. — Вип. 3. — С. 207—215; *Ї ж.* Міфопоетична природа і народнопоетичні алузії в структурі художніх текстів Ліни Костенко / В. П. Саєнко // Мова та стиль українського фольклору: зб. наук. праць. — К.: Ін-т змісту і методів навчання, 1996. — С. 127—140; *Сінченко О. Д.* Мариністичні мотиви в поезії Богдана-Ігоря Антонича і Святослава Гординського / О. Д. Сінченко // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 46: Філологія. Літературознавство / редкол.: Н. П. Матвеева (голова) та ін. — Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2006. — Т. 59. — С. 104—106; *Скорина Л.* Дім як домінанта семантичного простору в романі У. Самчука «На твердій землі» / Людмила Скорина // Слово і Час. — 2005. — № 2. — С. 38—43; *Слоньовська О.* Своєрідність міфічного мислення Тодося Осьмачки в поемі «Поет» / Ольга Слоньовська // «З його духа печаттю...»: зб. наук. праць на пошану І. Денисюка: у 2 т. Т. 1. — С. 180—185; *Соколова А.* Образ міста в міфосистемі Валерія Шевчука (на прикладі роману «Стежка в траві. Житомирська сага») / Алла Соколова // Слово і Час. — 2009. — № 11. — С. 89—97; *Стефановська Л.* Антонич. Антиномії / Лідія Стефановська. — К.: Критика, 2006. — 312 с.; *Сулима В.* Євангельські архетипи «Марії» Уласа Самчука / Віра Сулима // Біблія і культура: зб. наук. ст. — Чернівці: Рута, 2000. — Вип. 1. — С. 90—94; *Чернова І.* Міфологема долі в художньому світі О. Олеся / Ірина Чернова // Слово і Час. — 1998. — № 12. — С. 19—21; *Шаргородська А.* Міфологема землі і роду в драмі О. Довженка «Потомки запорожців» / Алла Шаргородська // Біблія і культура: зб. наук. ст. — Чернівці: Рута, 2001. — Вип. 3. — С. 130—135; *Шестопалова Т.* Міфопоетика В. Б. Єйтса і раннього П. Тичини: типологічні аспекти / Тетяна Шестопалова // Наукові записки. Т. 4: Філологія. — К.: ВД «КМ Academia», 1998. — С. 141—145.

МІФ У НАУКОВОМУ  
ТА ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСАХ  
ІВАНА ФРАНКА

Важливими здобутками в академічному зібранні, систематизації, виданні та дослідженні міфологічного спадку різних народів відзначилось ХІХ століття, що знаменувало водночас перетворювальні процеси в усьому інтелектуально-духовому житті багатьох європейських та неєвропейських країн. У природничих науках першої чверті доби утвердився еволюційний погляд на світ. Широковідома на той час концепція Ч. Дарвіна («Походження видів шляхом природного відбору», 1859; «Походження людини і статевий відбір», 1871) несла новаторське еволюційне розуміння законів природи, по-новому розв'язувала проблему антропогенезу, пояснювала доісторичне життя народів<sup>1</sup>. Природознавчий еволюціонізм поступово проникнув у пізнання закономірностей розвитку всього, що зв'язане з людиною та її життям (мови, релігії, суспільства, побуту, духової й матеріальної культури, народних інституцій), значною мірою зімппульсував піднесення багатьох емпіричних наук — історіографії, археології, палеонтології, антропології, етнографії, порівняльної історії релігій. Одна за одною висувалися новаторські концепції еволюційної історії людства як системи трьох епох — дикунства, варварства та цивілізації (А. Фергюссон, Ж. Кондорсе), кам'яної, бронзової і залізної (К. Томсен, Й. Ворсо, Б. де Перт)<sup>2</sup>. Етно-

<sup>1</sup> Зміст наукової гіпотези Ч. Дарвіна про моногенізм — походження людських рас від спільних предків — Іван Франко стисло виклав у розвідці «[Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]» (Про це докладніше див.: *Франко І.* [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини] // Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 53: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1876—1895 / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. / Іван Франко. — К.: Наук. думка, 2008. — С. 572—573).

<sup>2</sup> *Першиц А. И.* Предисловие / А. И. Першиц // Тайлор Э. Б. Первобытная культура / пер. с англ. Д. А. Коропчевского. — М.: Политиздат, 1989. — С. 6.

графи, фольклористи, археологи подорожували у віддалені закутки Америки, Африки, Океанії, Австралії і роздобували там унікальні пам'ятки давньої матеріальної й духової культури, зокрема й чималі зібрання міфів. Результати експедицій доводили, що історичний шлях людськості більш складний, ніж до того уявляли, і сягає в глибоку архаїку міжкультурних впливів<sup>3</sup>.

### 1.1. «НАЙНОВІШІ НАПРЯМКИ В НАРОДОЗНАВСТВІ»: ЗАСНОВКИ ДО НАУКОВОГО МІФОЗНАВСТВА ІВАНА ФРАНКА

У першій половині XIX ст. до наукового обігу введено значні матеріали різних національних міфологій (германо-скандинавської, давньоіранської, давньоіндійської, давньослов'янської, кельтської та ін.), широкі пласти народної усної словесної творчості, пам'ятки давніх літератур — арабської, перської, індійської, китайської, монгольської, карело-фінської, староегипетської, асиро-вавилонської (скажімо, «Старша Едда», «Пісня про

---

<sup>3</sup> Про наукознавчу вартість археологічних та палеонтологічних відкриттів, здійснених у XIX ст., йдеться у Франковій розвідці «Найновіші напрямки в народознавстві»: «Передісторична археологія несподіваним, майже чудесним способом пояснила нам давні фази дикості людського роду й часи, про пізнання яких досі ніхто навіть мріяти не наслідювався. І кожне таке відкриття плодило цілий ряд нових загадок. Віднайдено в Європі, в країнах нині найцивілізованіших, слід існування людини на ступені неймовірно низькому, що жила в печерах і ледве вмiла користуватися вогнем, поїдала, крім мамонтів і скельних ведмедів, також людей, як це понині ще роблять деякі дикі племена.

Осели на воді, на полях, знані досі у деяких диких племен у найдальших закутках Америки, знайдено в доісторичній Європі. Але одночасно в безлюдних нині степах і скелястих яругах Америки і на узбережжях Південної Африки, на островах Малайського архіпелагу і Тихого океану віднайдено і сліди менш чи більш високих цивілізацій, що загинули ще в незапам'ятні часи <...>. Бо не тільки віднайдено сліди спілкування Європи з Америкою за багато віків до Колумба, але констатовано численні і багатовікові мандрівки доісторичних народів з Азії до Європи, з півдня на північ і з півночі на південь. Одним словом, для з'ясування народознавчих загадок, для з'ясування схожостей у віруваннях і звичаях, у способі життя і виробництва в інституціях і духовій творчості одержано фон незмірно глибокий і широкий» (Франко І. Найновіші напрямки в народознавстві // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 45: Філософські праці / редкол.: М. Д. Бернштейн та ін. / Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1986. — С. 261. Далі при покликах на це видання в дужках зазначаємо лише відповідний том і сторінку).

Нібелунгів», «Рамаєна», «Калевала», «Панчатантра» тощо), зріс інтерес до світових релігій — християнства, ісламу, буддизму. «Знайдено безліч повістей, легенд, апокрифів, закліть і переказів, — писав з цього приводу І. Франко у праці “Етнологія та історія літератури”, — які раніше вважали результатом брехливості або нерозумності авторів, а які тепер у зіставленні з творами так званої народної уяви набрали нової, несподіваної вартості. Відкопали цілі поклади цієї старої літератури і з подивом помітили, що не раз під варварською формою криються в них справжні перлини поезії, які часто перевершують твори, які досі вважали класичними» [т. 29, с. 281]. У згаданій праці учений наголошував на вагомому значенні відкриттів для розширення історико-літературних досліджень, оскільки в них знайдено «ланку», що поєднує літературу усну з писемною [Там само].

Увага до старожитностей, міфів, фольклору, мови, звичаїв інших народів особливо посилилась у добу романтизму. Відкриття традицій Сходу дало поштовх для піднесення орієнталістики, порівняльної лінгвістики (Ф. Шлегель, Ф. Бопп), перекладознавства (А. Шлегель, Л. Тік). Повернення до забутого у XVIII ст. середньовічного письменства (хронік, «житій святих») протегувало розвиткові германістики, романістики, славістики. Початки збирання й коментування національної старовини заклад ще в другій половині XVIII ст. Й. Гердер своєю працею «*Stimmen der Völker in Liedern*» і статтями про усну поезію різних народів [див. про це: т. 29, с. 278; «Етнологія та історія літератури»]. Розпочаті студії продовжили брати В. та Я. Грімм. Завдяки їм у Німеччині вийшли збірки «Дитячих і родинних казок» (1812—1815), «Німецьких легенд» (1816—1818), «Німецьких героїчних сказань» (1829), що обіймали колосальні за обсягом, уміло систематизовані матеріали. І. Франко не раз акцентував на тому, що саме етнографічно-видавнича діяльність Гріммів сприяла збиранню пам'яток давніх етнічних вірувань та уявлень, народної творчості, вивченню мови, середньовічної літератури не лише у Німеччині, а й інших європейських країнах і слов'янських зокрема [т. 31, с. 505; «Поезія XIX віку і її головні представники»].

До другої половини XIX віку міфологія<sup>4</sup> сформувалася як са-

<sup>4</sup> В епоху класицизму та Просвітництва міфологія перебувала осторонь наукових інтересів. Усе, що мало хоч якесь відношення до неї, вважалося примітивним, забобонним, неправдивим. Середньовічна християнська церква дискредитувала міфологічні надбання античності, віднісши богів до бестіарію — системи уявлень про нечистих сил і пекло. Позитивну рецепцію мі-



мостійна наукова дисципліна із поважним тезаурусом міфів народів світу, власним предметом (міфи у широкому, глобальному розумінні, або конкретні національні міфи, чи міфи окремих тематичних циклів тощо) та методологією, принципи якої закладено в часи Ренесансу, поглиблено естетикою й філософією західноєвропейського романтизму (Ф. Шеллінг, Л. Арнім, К. Brentano, Й. Герес, А. і Ф. Шлегелі, Ф. Гегель, Й. Гердер), а концептуалізовано у працях Я. та В. Грімів.

Відтак постала проблема опрацювання нових теоретико-методологічних підходів до «сирих», емпіричних матеріалів, нагромаджених упродовж віку під час етнографічних експедицій, адже

---

фології відновили мислителі й митці Відродження та Нового часу — Дж.-П. делла Мірандола, Ж.-Ф. Лафіто, Дж. Віко, Дж. Боккаччо, М. Монтень, Ф. Бекон. Зокрема, італійський учений Дж. Віко звернув увагу на певну «закоріненість» архаїчної культури у міфологію — «божественну поезію» («Основи нової науки», 1725). Особливості міфологічної свідомості учений пояснив її тісним зв'язком із ще не розвиненими формами мислення, що виявляють риси дитинного світосприйняття (конкретно-чуттєвого, емоційного, афективного). Віко наголосив на визначальній ролі міфології у культурній історії людських спільнот. Його погляди на міфологію, по суті, в зародку містили основні аспекти майбутніх теорій міфу. До другої половини ХІХ ст. міфи Давньої Греції та Риму, як, зрештою, вся антична культура, вважалися історично неповторними. З надбанням інформації про міфології інших народів з'ясувалось, що греко-римські міфи схожі з ними. Романтики розкрили національне багатоманіття міфологій, ідеалізували та естетизували міфи, визнавши їх: достеменною часткою національного багатства (Й. Гердер), позасвідомою поезією, «живим голосом» минувшини, що несе в собі одкровення, а також основою сучасного мистецтва, зосібна художньої творчості (Ф. Шлегель), певною мовою універсуму (Новалис — Ф. фон Гарденберг), символічною трансцендентністю (Ф. Гегель). Гейдельберзькі та єнські романтики спирались на естетику й філософію Ф. Шеллінга («Філософія мистецтва», 1802—1803), який наголошував на значущості міфу як першоелемента чи першоматерії естетичного акту, підвалину людської культури, першоосновного чинника самобутності будь-якого народу. Художня творчість поетів-романтиків (Л. Тіка, Ф.-Й. Шиллера, Ф. і А. Шлегелів, Новалиса) сповнена передчуттів повернення міфу — того древнього «золотого віку», коли магія була «священною мовою», а через міф Бог оприявнював людській свідомості істини буття. Митець прирівнювався до деміурга, який через сновидіння, у стані емоційного напруження здатен досягнути трансцендентне (Інформацію почерпнуто із таких джерел: *Апінян Т. А.* Мифология: теория и событие. — С. 12—29; Лексикон загального та порівняльного літературознавства / редкол.: А. Волков та ін. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — С. 338—339; Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — С. 55—56; *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе).

вони виявляли, мовлячи Франковим словом, «...таку масу суперечностей і подібностей, оригінальних рис і зворотів чи мотивів, спільних різним, далеко один від одного розселеним народам, що сама постановка в такий спосіб питання відкрила перед дослідниками цілий світ таємних духовних зв'язків, віковічних течій, впливів і взаємних стосунків до цього часу мало досліджених чи навіть не передбачуваних» [т. 27, с. 60] («Як виникають народні пісні»). У багатьох країнах світу поживавилось порівняльно-історичне (генеалогічне, типологічне, еволюційне, контактологічне) вивчення культурних пам'яток різних часів, традицій європейських та неєвропейських, історично й географічно віддалених народів. Виявилось те, що: 1) в доісторичні часи чи на конкретному етапі історичного розвитку всі народи володіли запасом міфологічних уявлень про богів, божків і всіляких духів; 2) культурні явища повторюються у просторі й часі; 3) релігійні системи, фольклор, давнє й новочасне письменство тісно пов'язані з міфологією, на різних структурних рівнях містять численні елементи міфів; 4) міфологічні вірування народів схожі й навіть тотожні.

На підставі унікальних знахідок виводились вагомі висновки про неперервність, внутрішню монолітність літературно-естетичної традиції упродовж століть. Здійснювались перші спроби встановити глобальні, повселюдні, спільні і водночас локальні, питома етнічні, відмінні закономірності в інтелектуально-духовій історії народів. Учені вивчали специфіку первісного міфологічного мислення, природу й функції давніх міфів, пояснювали взаємозумовленість етнопсихологічних та культурних феноменів, пізнавали характер зв'язку між ними, окреслювали вірогідні шляхи багатівікових взаємин і впливів, намагались відтворити картину первісного релігійного світогляду. Загально кажучи, у другій половині ХІХ ст. наукові, пошуково-дослідницькі зусилля зосередилися навколо назрілої широкої проблеми, що її І. Франко означив «історією цивілізації людського роду» [т. 45, с. 255], сукупною для усіх галузей людських знань («Найновіші напрямки в народознавстві»). Міфи народів світу бралися до уваги як першочергові джерела інформації про доісторичні часи, пантеїстичні уявлення, найдавніші культурні явища, особливості розвитку первісної мови, тенденції міжкультурних процесів. Генезу й розвиток міфів розглядали як витоки культури, початки становлення й поступу первісних людських спільнот. Цим, власне, й пояснюється тісний зв'язок наукового міфознавства ХІХ ст. із

зародженням культурології, становленням етнографії як науки. Учення про міф поставали неодмінними доктринами етнокультурологічних концепцій.

Означені вище проблеми й питання упродовж ХІХ — перших десятиліть ХХ ст. вирішувались у різних напрямках. Назвемо основні з них: міфологічний (О. Афанасьєв, М. Бреаль, О. Веселовський, Я. та В. Грімми, Й. Герес, Ф. Буслаєв, В. Мангардт, О. Міллер, М. Мюллер, А. Кун, В. Шварц, А. Шлейхер), міграційний (Т. Бенфей, Й. Больте, К. Крон, П. Еренрайх, А. Аарне, Р. Келлер, М. Ландау, В. Міллер, Г. Паріс, В. Радлов, Ф. Ратцель, В. Стасов, А. Шіфнер), культурно-антропологічний (етно-еволюційне відгалуження — Й. Бахофен, Дж. Леббок, Е. Тайлор, Г. Спенсер; обрядове — М. Гастер, Р. Карпентер, Ф. Корнфорд, А. Кук, Е. Міро, Дж. Фрезер, Дж. Харнкон), соціальний (Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль), функціональний (Б. Малиновський), символічний (Е. Кассіер, С. Лангет, І.-М. Урбан), психоаналітичний (З. Фройд, В. Лайблі, К. Керенї), аналітико-психологічний (К. Юнг, Е. Фромм).

Відобразити всі теоретико-методологічні нюанси кожного напрямку чи кожної школи в межах однієї роботи, певна річ, неможливо, а тим більше, що цей матеріал вже ґрунтовно висвітлено у працях вітчизняних та зарубіжних учених <sup>5</sup>. Увагу зосеред-

<sup>5</sup> Апицяна Т. А. Мифология: теория и событие. — С. 11—64; Березкин Ю. Е. Мифы Старого и Нового Света. Из Старого в Новый Свет: Мифы народов мира / Ю. Е. Березкин. — М.: АСТ; Астрель, 2009. — С. 14—88; Вейман Р. История литературы и мифология: очерки по методологии и истории литературы / Роберт Вейман. — М.: Прогресс, 1975. — 444 с.; Зварич І. М. Міф у генезі художнього мислення; Кузьма Е. Категорія міфу в літературознавчих дослідженнях / Еразм Кузьма // Теорія літератури в Польщі: антологія текстів: друга половина ХХ—ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакулі; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 332—351; Мелетинский Е. М. Мифологические теории 20 в. на Западе [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский. — Режим доступу: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/529/мифологические#](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/529/мифологические#); Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М.: Наука, 1976. — 407 с.; Мишанич М. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять / Мотря Мишанич, Степан Мишанич // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. / відп. ред. С. В. Мишанич. — Донецьк: Норд—Прес, 2002. — Вип. 7. — С. 5—41; Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія / Ярослав Поліщук. — [2-ге вид., доп., перероб.]. — Івано-Франківськ: Лілея—НВ, 2002. — С. 5—26, 29—73; Токарев С. А. Мифология / вступ. ст. С. А. Токарев, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А—К / под ред. С. А. Токарева. — М.: Боль-

жуємо на етнокультурологічних теоріях міфу, хронологічно перших в академічному народознавстві, що їх розробили міфологічна, міграційна, антропологічна школи, які становили відправний теоретико-методологічний етап міфологічного вивчення пам'яток усної та писемної літератури. Школи ці були популярними у міжнародному інтелектуально-духовому середовищі ХІХ ст., спрямовували ракурси наукових трактувань походження первісних міфів, пояснювали тенденції розвитку доісторичної та історичної духової культури, з'ясовували причини подібності чи відмінності міфологічних мотивів у різних народів. У праці «Етнологія та історія літератури»<sup>6</sup> І. Франко виклав міркування про переваги й недоліки етнокультурологічних теорій нових шкіл, притім розмежував їх на дві групи. До першої зарахував міфологічну й антропологічну школи, зваживши на те, що вони визнавали імперсональні, колективні витоки традиційної літератури, а у фольклорних матеріалах шукали «слідів найбільшої дикості» [т. 29, с. 279]. Міфологи обстоювали гіпотезу про «спільну праарійську вітчизну» [Там само, с. 280]. Антропологи виходили з того, що подібні культурні явища виникали незалежно у кожного народу як «...наслідок однаковості людської природи і однакового ступеня цивілізації» [Там само]. Другу групу, за логікою Франкового розмежування, мала б репрезентувати міграційна школа, представники якої вели мову про «...мандрування певних духовних і цивілізаційних течій з півдня на північ і зі сходу на захід...» [Там само, с. 281]. Висновки автора «Етнології та історії літератури» є такими, що завдяки першим етнографічним школам «...поступово заповнилася та прірва, яка до недавнього часу відділяла літературу усну від писемної. Обидві

---

шая российская энциклопедия, 2003. — С. 11—20; Шалагінов Б. Б. «Фауст» і міф // Б. Б. Шалагінов «Фауст» Й. В. Гете. Містерія. Міф. Утопія: до проблеми духової сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18—19 ст.: [монографія] / Шалагінов Б. Б. — К.: Вежа, 2002. — С. 138—150 та ін.

<sup>6</sup> Нові школи в етнографії (міфологічну, антропологічну, символічну) у праці «Найновіші напрямки в народознавстві» співвіднесено з трьома античними видами розуміння народних вірувань і міфів. Наприклад: «Евгемер вважав богів за обожнених людей, які жили колись на землі; Анаксагор бачив у них персоніфікацію сил і явищ природи; а стоїки вбачали в них символи цнот і людських недоліків, а також уособлені етично-філософські правили. Ті три види розуміння народних вірувань спостерігаємо також на початку розростання сучасної народознавчої науки <...>. Рационалісти не раз повторювали теорію Евгемера, міфологи школи братів Грімм відновили і розширили далеко поза межі слухності погляд Анаксагора, а символісти школи Крейцера (Creutzera) відновили погляди стоїків» [т. 45, с. 259].

виявилися витвором одного Духа, одного духовного життя...» [т. 29, с. 282]<sup>7</sup>.

Хронологічно перша школа — міфологічна у німецькій етнології першої половини XIX віку — підготувала методологічні схеми аналізу міфологічного підкладу фольклорних текстів. У казково-епічному спадку німецького народу В. та Я. Грімми виявили пережитки давньогерманських міфологічних вірувань, причім схожі або ідентичні міфологічні повір'я, образи, мотиви, сюжети спостерегли у скандинавських, романських, слов'янських, азійських міфологіях<sup>8</sup>. На основі залишків давніх міфологічних вірувань у фольклорі Грімми та плеяда їхніх послідовників (Ф. Бопп, А. Шлейхер, Й. Герес, А. Кун) намагалися відтворити картину монолітної первісної духової культури, мови, міфологічно-релігійного світогляду індоєвропейських спільнот. Такий метод дослідження І. Франко порівняв з роботою геологів, які «...з кількох скаменілих костей відтворюють цілі вигиблі прастарі роди звірів»<sup>9</sup>.

Міфологи розвинули арійську (чи орійську) теорію, за якою міф визнавався спільним здобутком багатьох народів, що відображає глибинну сутність того народу, богів якого він об'єднує в

---

<sup>7</sup> «...Про почин розслідув “народної, або, краще сказати, усної словесності” в другій половині XVIII віку і про розвій тих розслідув, що переходив кілька ступенів», писав також М. Драгоманов. Зокрема, у статті болгарською мовою «Славянските сказания за пожертвование собствено дете», яку І. Франко переклав українською і простудіював, зазначалося: «Зразу збирачі усного матеріалу серед кожного поодинокого народу вважали той матеріал витвором виключно сього народу, впливом душі народної, добирались в нім до слідів давньої міфології і старовини своїх предків, а далі почали бачити міфологію і алегорію та символістику навіть там, де її зовсім не було. З часом під впливом розширення матеріалів і дослідів, а головню під впливом розбуджених у Європі студій над мовами, віруваннями і літературою народів Азії, нових і давніх, учені побачили, що в усній словесності різних і не раз далеких від себе народів “є много спільного і що те спільне можна розділити на два розряди: 1) похуже внаслідок похужості і людської природи, особливо на однакових ступенях розвитку, і 2) похуже внаслідок прямого запозичення одним народом у другого, внаслідок переходу творів словесності чи то способом письменною, чи усною передачі”» [т. 46, с. 28] («Болгарські праці М. Драгоманова»).

<sup>8</sup> Гримм Я. Немецкая мифология / Я. Гримм // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. — С. 63.

<sup>9</sup> Франко І. [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]. — С. 574—575.

одну систему<sup>10</sup>. Як твердить Е. Кузьма, Герес обстоював гіпотезу про те, що на початку був один праміф («Urmythos»), який означав істину й святість («hieros logos», тобто «святе слово»), а повернення до первісної єдності, з погляду цього ученого, передбачало повернення до міфу<sup>11</sup>. Арійці (народи, що належали до індоєвропейської єдності) володіли значним рівнем культури, багатим мовним ужитком та поважним запасом поглядів на природу, що пізніше склали монолітну систему антропоморфних богів і героїв. Поступово втративши первинну сакральність, арійський праміф, успадкований, за словами І. Франка, з «первісної колиски людського роду»<sup>12</sup>, розгалужився на окремі міфосистеми (скажімо, грецьку й римську), що із часом трансформувались у героїчний епос, казки, перекази, легенди, загадки, приказки. Таким чином, за арійською теорією, «зі спільної міфологічної спадщини шляхом успадкування і наслідування, традиції та еволюції вийшла вся епічна казково-легендарна поезія теперішніх індоєвропейських народів»<sup>13</sup>.

Походження й первісні функції міфів у межах міфологічної школи вивчалися в обрядовому (демонологічному) та натуралістичному (астральному, метеорологічному) аспектах. Такі дослідники фольклору Північної Німеччини, як В. Мангардт («Демони жита», 1868; «Лісові та польові культури», 1875—1877) і В. Шварц («Походження міфології...», 1860; «Поетичний погляд на природу греків, римлян та германців...», 1864—1879), джерелом міфів вважали культ плодючості землі, що його підтримували баварські селяни, вшановуючи різних духів природи. З погляду прихильників обрядового напрямку, у давніх міфах відобразились емоції й переживання учасників аграрних святкувань. Пережитки культу плодючості, як зазначив Ю. Березкін, адепти ритуальної ін-

<sup>10</sup> *Гримм Я.* Немецкая мифология. — С. 64.

<sup>11</sup> *Кузьма Е.* Категорія міфу в літературознавчих дослідженнях. — С. 337—338. Польський дослідник розмежовує в історії слова «міф» період до романтизму — й від романтизму до цих пір. Такий поділ він аргументує теоретико-методологічним переходом учених від назви «міфологія» до назви «міфічність». У зрілому романтизмі назва «міфологія» поступово обмежилась на користь «міф», а назву «байка» у значенні «міф», усталену в літературознавчій думці Просвітництва й класицизму, було цілком витіснено. Міф свого часу визнали первинним (*natura naturans*), міфологію — вторинною (*natura naturata*).

<sup>12</sup> *Франко І.* [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]. — С. 573.

<sup>13</sup> *Будний В.* Порівняльне літературознавство. — С. 26.

терпретації виникнення й первісної прагматики міфів віднаходили у традиціях інших землеробських народів<sup>14</sup>.

Теорія походження міфів, яку розробив німецький мово- та міфознавець М. Мюллер («Досліди з порівняльної міфології», 1856; «Читання про науку про мову», 1861—1864; двотомна праця «Внесок у науку про міфологію», 1897), ґрунтувалася на висновках про синонімічність та полінімічність первісної мови, в якій на позначення одного й того ж явища, поняття існувало кілька найменувань; так само одне слово позначало кілька понять одночасно. По розпаді індоєвропейської сім'ї словоформи набули нового значення, загальні назви перейшли у власні (скажімо, «небом» почали називати небесне божество), отримавши статус міфологічних образів. Отож міфи, за теорією М. Мюллера, виникли внаслідок семантичних зсувів, тобто їхня генеза — це певна «хвороба мови». Прикметною рисою первісної міфології учений вважав сонцецентризм (з-поміж небесних тіл найбільше вшановувалося сонце), з чого й випливає інша назва його теорії міфів — солярна<sup>15</sup>.

А. Кун, Ф. Буслаєв, О. Афанасьєв, О. Міллер, О. Веселовський, І. Франк-Каменецький та інші представники міфологічної школи розширили солярну теорію. На основі окремих положень Франкових праць — «Як виникають народні пісні», «Дві школи в фольклористиці», «Найновіші напрямки в народознавстві» — резюмуємо зміст нової (натуралістичної) теорії міфу: чи не всі мотиви й образи міфологій, календарно-обрядової поезії, родинно-побутових звичаїв послідовники міфолінгвістичних ідей М. Мюллера тлумачили в сенсі інакомовних, замаскованих описів природних циклів, стихій, явищ, скажімо, річного й добового

<sup>14</sup> Березкин Ю. Е. Мифы Старого и Нового Света. Из Старого в Новый Свет: Мифы народов мира. — С. 22. Обрядовый аспект потрактування генези, природи й функцій первісних міфів розширив шотландський антрополог Дж. Фрезер. На основі аналізу обширних етнографічних матеріалів учений дійшов переконання у тому, що не лише міфи, а й усі відомі ритуали, релігійні системи, магічні засоби, дитячі ігри, казки, загадки походять з єдиного джерела — давнього праритуалу, що полягав у культурах дерев та плодючості, а також у зриванні Золотої галузки у священному урочищі. Необхідно було позбавитися від старого Царя Лісу (Rex Nemorensis — уособлював плодючість у природі та людському світі), для того, щоб його місце посів молодший, сильніший цар (Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии [Электронный ресурс] / Джеймс Джордж Фрезер. — Режим доступу: <http://go.mikrosoft.com>).

<sup>15</sup> Апилян Т. А. Мифология: теория и событие. — С. 30—31.

руху сонця (зміни пір року, літнє й зимове сонцестояння, схід і захід сонця), фаз місяця, появи яскравих зірок, затемнення світил, грому, хмар, вітру, дощу. Під таким кутом зору, на думку І. Франка, не зайве було б пояснити причини зародження окремих міфічних образів та сюжетів, але аж ніяк не генезис таких давньоепічних творів, як «Іліада» чи «Одіссея» (див. про це: [т. 27, с. 64; т. 29, с. 417; т. 45, с. 259]).

Сучасник М. Мюллера Е. Ланг, шотландський етнограф та літератор, прихильник етноеволюціонізму, розтлумачив у міфах ремінісценції людських взаємин доісторичних часів: Кронос, який пожирає своїх дітей, — релікт антропофагії; Едіп, який одружується зі своєю матір'ю, — відбиток інцесту [т. 45, с. 266] («Дві школи в фольклористиці»). Ланг, а також Г. Гедоз, В. Бугель обстоювали ідею полігенези міфів — паралельного, аналогічного, синхронного їх укладання в різних регіонах, незалежно від історичного розвитку народів. Теорію полігенези український мислитель визнав слушною для з'ясування причин зародження окремих міфів та легенд. Методологічну помилку він вбачав у констатації незалежного виникнення міфів у різних місцях і в різні часи, адже це означало вихопити пам'ятку із цивілізаційного руслу, в якому вона виникла [Там само].

Наприкінці ХІХ ст. за допомогою однобічного підходу міфологічної школи вже не вдавалося пояснити, чому схожі елементи трапляються не лише в арійців, а й народів неарійського походження. У закладанні підвалин академічного міфознавства ця школа, без сумніву, відіграла неабияку роль, розкривши національне багатоманіття міфологій, зібравши й увівши в науковий дискурс нові матеріали, порушивши питання, що не втратили актуальності упродовж ХХ—ХХІ ст. Поза тим, теорії й гіпотези міфологів виявили низку прогалин. Сам Іван Франко критично ставився до свавілля висновків, фальсифікацій, притягування фактів у їхніх працях, не погоджувався із суперечливими, необ'єктивними, упередженими гіпотезами Мангардта, Міллера, Афанасьєва, Буслаєва, Веселовського; вважав, що, наприклад, значна кількість матеріалу «розпирала» теорію Грімів (див. про це: [т. 27, с. 188, 216; т. 29, с. 261, 417; т. 45, с. 259—260]). «Бачити в давніх епічних піснях міфи, в давніх богатырях богів, одягнених у людські постаті, або персоніфіковані явища природи, як це ще недавно робила ціла школа вчених етнографів (Мангардт і т. д.), — застерігав Франко у праці “Як виникають народні пісні”, — це значить іти проти течії. Антропоморфічні міфи скла-



даються саме на зразок епопеї, а не навпаки: Гомер, а скоріше ті епічні пісні, які він використовував, були власне джерелом грецької міфології» [т. 27, с. 64]. У працях М. Дикарева розвінчував «...охоту до уподоблювань і ототожнень, посунену до ексцесу, до занедбання елементарних вимогів наукового методу, який поперед усього велить розрізнявати речі хоч на око подібні, але сплоджені різними місцевостями, різним часом, різними культурними кругами» [т. 34, с. 462—463] («Передмова [до книжки: “Посмертні писання Митрофана Дикарева з поля фольклору й міфології”. — Львів, 1903]»). Спростовував спроби представників символічної школи міфологів (зокрема, Г.-Ф. Крейцера) ототожнити троянську Елену з місяцем (Селеною), тлумачити цілу троянську епопею як символічне зображення боротьби зими з літом [т. 45, с. 263] («Найновіші напрямки в народознавстві»).

Пошвавлення студій над пам'ятками середньовічної культури розкрило перед дослідниками цілісну картину багатовікових міжнародних взаємин та цивілізаційних впливів, не зафіксованих у писемних джерелах. Відкриття давньосхідної літератури (індійської, монгольської, китайської) дало змогу віднайти витoki багатьох фольклорних сюжетів, мотивів, ще не затертих наприкінці ХІХ ст. у народнопоетичній пам'яті. Усе це стало поштовхом для виникнення нової теорії — наслідування (запозичення), або міграційної, чи ще, за Франком, історичної (зміст цієї теорії викладено у праці «Найновіші напрямки в народознавстві», див. про це: [т. 45, с. 262—264]). Міграціоністи не зводили усну й писемну творчість до спільних індоєвропейських практик. Схожість фабул у фольклорі різних народів, розмаїття варіантів і комбінацій при відносно невеликій кількості основних інваріантів спонукало їх до здогадів про міграцію («мандрівку») мотивів з одного регіону в інший завдяки міжкультурним взаєминам, економічно-торговельним зносинам між народами тощо. Вихідним пунктом міграції визначалися найдавніші літературні прототипи, виявлені у давніх літературних пам'ятках Індії, Монголії, Китаю. Теорію мандрівних сюжетів німецький філолог Т. Бенфей виклав 1859 року у передмові до власного двотомного видання німецького перекладу збірника казок, притч, байок Давньої Індії «Панчатантра».

Співзвучні думки про міжцивілізаційні впливи висловлювали міграціоністи у німецькій, фінській, шведській етнографії. Скажімо, фінський фольклорист А. Аарне уклав покажчик «мандрівних» сюжетів. Ф. Боас вважав, що народи, які жили в одному

регіоні, швидше запозичували один від одного культурні традиції, ніж закладали їх заново. Здійснивши порівняльно-історичний аналіз поширеного фольклорного сюжету про двох тварин, з яких сильніша перемагає слабшу, фінський етнолог К. Крон погрупував європейські казки з однотипним сюжетом на південні (з Індії через Грецію вони проникли у Францію і Голландію) та північні (найкраще збереглися у фінському фольклорі). Дослідник запевняв, що репродукувати першоджерело, відправний пункт «міграції» сюжетів неможливо, адже процес цей сягає углиб невідомих віків<sup>16</sup>.

Іванові Франку імпонувало те, що у своїй теорії міграціоністи не вбачали єдиного методологічного підходу до аналізу давніх літературних пам'яток, визнавали історичний характер фольклору, брали до уваги автентичні («саморідні») і запозичені («вандруючі») елементи водночас. Так, у праці «Дві школи в фольклористиці» він спростував деякі закиди прихильникам теорії мандрування сюжетів. Наприклад: «Неправда, мовбито Бенфеєва школа зводить усі народні оповідання до Індії та до буддизму; вона дуже добре відрізняє твори побутові, саморідні від вандруючих, хоча й радить якнайбільшу обережність при призначанні певних творів саморідними. Вона далека від того, щоб усі вандруючі теми всеконечно доводити до Індії; сам Бенфей у вступі до “Панчатантри” признає, напр., що звірячий епос і байка прийшли до Індії з Греції, а пізніші дослідники зробили вельми правдоподібною ту думку, що до Греції ті твори прийшли з Єгипту, з Фінікії та Вавилону, одним словом від семітської раси <...>. Ї загалом вандрівку всіх людських творів вона не підтягає під якусь апіорну схему, а старається віднайти її сліди при тих самих великих історичних шляхах, якими йшла цивілізація з прастарих центрів освітніх: Вавилону, Єгипту, Індії, Фінікії, далі Греції й Риму. Власне, бенфеївська школа дослідом дрібних фактів літературного та духового життя, в тім числі й міфології в її найширшій значенні, показує, що впливи тих великих огнищ освіти на всю людськість були далеко глибші й ширші, ніж се думано донедавна. Та звісно, з упадком Риму не скінчилася ота промінююча сила центрів цивілізаційних; не були її позбавлені й пізніші, такі як греко-візантійський, арабо-магометанський, західно-феодальний, іспансько-жидівський і т. д.» [т. 29, с. 420].

---

<sup>16</sup> *Березкин Ю. Е.* Мифы Старого и Нового Света. Из Старого в Новый Свет: Мифы народов мира. — С. 59, 68—70, 72.

Майже синхронно із міграційною, з'явилися перші здобутки антропологічної школи в Англії та Північній Америці<sup>17</sup>. Засновник її, видатний етнограф та історик культури другої половини XIX ст. Е. Тайлор, вивчав первісну культуру на основі міфів, релігій, обрядів, звичаїв, мови, побуту, соціального укладу варварських племен; порівнював матеріальну й духову культуру споріднених і неспоріднених народів, які не мали спільного комунікативного простору. У праці «Первісна культура» (1871) учений виклав концепцію культурогенезу, за якою усім народам (первісним та сучасним) у різних інтелектуально-духових і матеріальних сферах іманентні одностайні етапи розвитку, обумовлені монолітними закономірностями природи людської психіки, що на певнім ступені розвою зумовлюють саме такі, а не інші форми культурної діяльності. Тайлорова концепція походження культури містила кілька доктрин. У дусі Дарвінових поглядів на природу й розвиток біологічних форм учений обґрунтував теорію прогресу, потрактувавши історію культури як поступальний і безперервний процес змін від нижчого до вищого, притім відзначив її загальнолюдське значення. Попри те, Тайлор не виключав того, що одні гілки культури можуть зазнавати прогресу, інші — регресу<sup>18</sup>.

Автор «Первісної культури» веде мову про те, що залишки архаїчної культури, втративши своє первісне серйозне значення, перейшли у фольклор, новітню культуру на правах пережитків, які прирівнюються до рудиментів у живому організмі. Народні забобони, обряди й звичаї, дитячі та дорослі азартні ігри, пісеньки, приказки, прислів'я, загадки, замовляння, різні види гадань (гаруспікація, скапулімантія, хіромантія, картомантія), тлумачення снів тощо — усі ці пам'ятки є анахронізмами, залишками первісної культури. У цьому полягає Тайлорова теорія пережитків<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Етнокультурологічні концепції антропологів ґрунтуються на ідеях філософії позитивізму французького мислителя О. Конта, антропологічної краніології Й. Блюменбаха, ученні про загальну еволюцію Г. Спенсера (англійський емпіризм), теорії антропогенезу Ж.-Б. Ламарка («Філософія зоології»), еволюційних теоріях Ч. Дарвіна та його adeptів А.-Ф. Гасклі й Е. Геккеля. Англійська антропологічна школа оперувала колосальними матеріалами, зібраними в країнах Азії, Африки, Південної Америки, Океанії. (У другій половині XIX ст. Англія володіла колоніями по всьому світу.)

<sup>18</sup> Тайлор Э. Б. Первобытная культура / пер. с англ. Д. А. Коропчевского; предисл. и примеч. А. И. Першица / Э. Б. Тайлор. — М.: Политиздат, 1989. — С. 18, 21, 23—25, 28—29, 31, 40—41.

<sup>19</sup> Там само. — С. 66—310.

Первісну культуру англійський антрополог охарактеризував як своєрідну зародкову стадію сучасної високорозвиненої культури, дитинство людського роду, а міф — витвір людського розуму в його ранньому, дитинному стані<sup>20</sup>. У праці «Первісна культура» йдеться про те, що первісні міфи природи увібрали найдавніший досвід людського пізнання навколишнього світу; ґрунтувалися вони на глибоких аналогіях між людиною та природою, з часом розгалузилися на окремі міфологічні системи — грецьку, мексиканську, буддійську та ін. Поштовхом до перетворення фактів повсякденного досвіду у міф, на думку Тайлора, був анімізм (архаїчна віра в духів — невидимих створінь, які перебувають у природному доквіллі). Науковець вважав, що на основі первісної віри в душу (субстанції, яка перебуває у внутрішньому естві кожного і яка час од часу може покидати тіло) розвинулись уявлення про духів окремих стихій, рослин, тварин. Звідсіль беруть витoki політеїзм (осягнення пантеону богів), а вслід — монотеїзм. За Е. Тайлором, анімістичне осягнення усього світу як живого, населеного розмаїтими духами, спиралось не на звичайний поетичний вимисел, метафоризацію, а на широку первісну філософію природи, ще не розвинену, але наповнену глибоким сенсом. У межах первісного анімізму вчений розмежував віру в душі окремих істот, буття яких можливе після смерті, та віру в різних духів, що населяють доквілля, у тім числі найвищих богів. Як твердив Тайлор, у деяких племен розвинулися фетишизм (віра у надприродні властивості предметів) і тотемізм (уявлення про тісний зв'язок людей з їхніми «родичами», якими можуть бути тварини, рослини і навіть предмети)<sup>21</sup>.

Анімістичне походження первісних природних міфів Е. Тайлор доводив на прикладах народних уявлень про астральні тіла, головні природні стихії (землю, небо, вогонь, воду), людську душу, переселення душ (метемпсихоз), потойбіччя, час, на ґрунті первинного осмислення основоположних понять «життя/смерть», «добро/зло», «праве/ліве», аргументував так само на зразках архаїчного тлумачення снів і причин людських недуг, також з'ясовуючи первісну прагматику різних звичаїв та ритуалів (скажімо, принесення жертви будівничої), культів дерев і рослин, трактовуючи зміст переказів про геніїв, водяних, гірських, лісових

---

<sup>20</sup> Тайлор Э. Б. Первобытная культура. — С. 129—130.

<sup>21</sup> Там само. — С. 129—130, 211—212, 239—240, 331.

та повітряних духів тощо<sup>22</sup>. Е. Тайлор вбачав спорідненість світосприйняття первісної людини й естетичного світовчуття сучасних поетів, причім наголошував на тому, що для заглиблення у світ міфів необхідні не одні факти й аргументи<sup>23</sup>.

Схожі думки висловлювали інші антропологи — Й. Бахофен, А. Брос, С. Гейнах, Дж. Леббок, Ш. Міурно, Л.-Г. Морган, Г. Спенсер. Вони практикували якомога ширші культурно-історичні порівняння способу життя різних людських спільнот, їхніх духових та матеріальних культурних надбань незалежно від расових, географічних, етнічних відмінностей. У статті «Дві школи в фольклористиці» І. Франко не погоджувався з ідеями прямолінійного, одностайного культурного розвитку від простого до складного, критикував догму «однорідності людського духу», заперечував спробу звести до єдиного знаменника сформовану впродовж віків національну самобутність народів [т. 29, с. 417, 421, 423]. Український мислитель підтримував розважливі міркування Е. Тайлора та Г. Спенсера, які рішуче не обстоювали ідеї спрощеної багатовікової культурної історії, безапеляційно не наполягали на рівноцінності усіх етнічних традицій. Наприклад: «Щоправда, найобережніші вчені з тієї школи Тайлор і Спенсер, ставили досить широкі межі тієї монолітності, визнаючи значну дозу різновидності в тих принципово однакових формах; визнавали, зрештою, і те, що всіх схожостей, які зустрічаємо в тій сфері, підводити під один ранжир не можна, оскільки бувають між ними схожості удавані і схожості випадкові, звані дарвіністичним терміном коінциденціями розвитку, тобто схожостями, що викликані подібними причинами, але виходять з різних підстав» [т. 45, с. 266] («Найновіші напрямки в народознавстві»).

Міфологічні студії ХХ ст. пройшли під знаком грецького міфу про Едіпа, інтерес до якого виявився в другій половині ХІХ ст., а зріс від часу Фройдового відкриття у ньому комплексу позасвідомих бажань, почуттів, острахів сучасної людини. Едіпів комплекс (Едіп — фіванський правитель, який убив рідного батька і оженився зі своєю матір'ю) — бажання «володіти» родичем іншої статі і «позбутися» родича своєї статі — З. Фройд вважав ядром усіх неврозів, сексуальних відхилень, почуттів провини. Спочатку ім'я Едіпа співвідносилось лише із чоловічим комплексом, жіночий отримав назву Електри, яка підштовхнула свого брата Ореста вбити власну матір Клітемнестру, помстившись

<sup>22</sup> Тайлор Э. Б. Первобытная культура. — С. 128—131, 151—176, 206—252, 254—276, 278—310, 356—388.

<sup>23</sup> Там само. — С. 147—148.

таким робом за смерть батька. Фройд досліджував первісні міфології через несвідомі вияви людської психіки, а не через релікти фольклору. Він запропонував сексуально-інфантильне тлумачення міфу, що вилилося у концепцію «тотем і табу», згідно з якою еротичний потяг, провина за вбивство батьків, інцест та заборони на ці деструктивні первні у суспільстві лежать в основі культури й сублімуються в міфи. Крізь призму едіпового комплексу психолог пояснив виникнення цивілізації, релігії, моральності, а первісний міф потрактував як повстання братів проти батька<sup>24</sup>. Концепція позасвідомого і витіснених комплексів З. Фрейда заклала психоаналітичне дослідження культури загалом і міфів зокрема.

Зацікавлення міфом про Едіпа проявилось у тогочасній українській науці. Скажімо, М. Драгоманов присвятив цій темі працю «Славянските приправки на Едиповата история», що була надрукована болгарською мовою 1891 р. у Софії в етнографічному виданні «Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина издава Министерството на народното просвъщение». Український переклад цієї праці здійснив Франко. Ось про що, за його словами, веде мову Драгоманов у згаданій праці: «На далеко ширше поле етнографічних дослідів і теорій провадить нас слідуюча обширна праця М. Драгоманова “Славянските приправки на Едиповата история”. Виходячи від болгарського книжного оповідання про Павла Кессарійського, від староруського, пересказаного Костомаровим в його монографії “Легенда о кровосмесителе” і від сербської пісні про Симеона Находа, д. Драгоманов зводить до порівняння з тими творами обширний матеріал європейський, починаючи від старогрецьких оповідань про Едіпа, в котрих він вбачає переробку малоазійських міфів про Телефоса-сонце і Ауге блискучу, і кінчаючи українськими піснями про заміжжя матері з сином. Д[обродій] Драгоманов, аналізуючи старанно весь той величезний матеріал, вбачає у всіх його перемінах, комплікаціях та упрощеннях парослі одного і того самого мотиву — старогрецьких оповідань про кровосумішку» [т. 28, с. 295]. Висновки Драгоманова щодо варіантів едіпівської теми, за словами Франка: «І ось виходить таке, що легенда про Едіпа існує у нас в кількох редакціях рівночасно, а іменно: а) письменні: 1) слово о Юді-предателі, резюмоване Костомаровим по рукопису Буслаєва і опубліковане в повнім тексті Драгоманово-

---

<sup>24</sup> Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии / Зигмунд Фрейд. — СПб.: Алетейя, 2000. — С. 16—183.

вим по находящомуся у мене рукопису Яремецького-Білахеви-ча, 2) оповідання про папу Григорія в збірці “Gesta Romanorum”, 3) слово о житті Григорія-патріарха, віднайдене мною в одному буковинському рукописі, в усіх подробицях схоже з змістом в “Gesta” і в старонімецькій поемі Гартмана фон Ауе, тільки що з папи Григорія зроблено патріарха (копію сього слова я також переслав д. Драгоманову вже по виході в світ його статті); б) усні: 4) оповідання про Юду з інтересними відтінками проти книжного, записане д. В. Щуратом в Кобиловолоках і переслане мною д. Драгоманову, також уже по видрукуванні його праці, 5) оповідання про Григорія, схоже з оповіданням в “Gesta”, записане у Баронча (Vajki, Fraszki i t. d.), 6) оповідання про Андрія, записане Манжурою (Драгоманов. Малор[уские] нар[одные] предания, 130—131), 7) оповідання про Марію Єгипетську (Чубинский. Труды, I, 182—183) і 8) оповідання, записане д. Охрیمовичем в Сенечолі і зовсім уже приносовлене до нашого людського, спеціально до гірського побуту. Всі ті матеріали (крім н-рів 3 і 8) розбирає д. Драгоманов у своїй праці, виказуючи на тих різних варіантах різноманітність впливів, котрі в протязі століть перехрещувалися в нашій краї і причинювалися до витворення того, що нині наші патріоти люблять називати “питомим народним світоглядом”» [т. 28, с. 296].

Сам І. Франко, мабуть, також цікавився едіпівською історією, зважаючи на його розлогі коментарі до праці М. Драгоманова, в яких ідеться про побутування мотиву інцесту в українській народній усній словесності, і притім навіть спростовуються окремі підсумкові тези товариша. Наприклад: «Але, крім сих різноманітних оповідань, живуть ще в устах нашого народу пісні дуже розширені, записані в множестві варіантів, котрих темою є кровосумішка матері з сином або сестри з братом, кровосумішка або довершена, або, частіше, недовершена. Д[обродій] Драгоманов уважає й ці пісні за парость того самого спільного дерева, з котрого вийшли повісті, і навіть (стор. 99) уважає дивоглядним думати, щоби вони могли мати у нас яке-небудь побутове або міфологічне значення лишаючи на боці міфологічне толкування, я завважу на те, що побутове значення ті пісні таки можуть мати, т. є. в основі їх можуть лежати поодинокі факти кровосумішки, котрі іноді можуть лучатися серед народу. І так, в р. 1879 під час своєї військової служби мені оповідали вояки тої компанії полку Гондрекур, де я проживав, що там перед кількома роками лучився такий факт: до одного рекрута вечором прийшла мати з

села. Син був тоді на муштрі, а мати, ще молода жінка, втомившись, лягла на його постелі і заснула. Вояки-збиточники сказали синові, коли той вернув з муштри: “Ти, хло, тут до тебе твоя любка прийшла”. Той утішився, побіг до кімнати, в котрій slučajмо не було нікого, а не пізнавши в потемках сплячої жінки, сповнив з нею гріх. Тільки коли внесли світло, він побачив, що се його мати, і, не мовлячи нікому нічого, побіг на піддашся і повісився. Коли б не певність, що се факт (а вояки, котрі мені се оповідали, знали особисто того нещасного рекрута і його матір), можна би подумати, що й тут маємо діло з відривком старогрецької історії про Едіпа. “Коли й існувала колись, — мовить д. Драгоманов, — неозначеність в полових відносинах на Україні, то навіть пам’ять про неї мусила давно загинути”. То-то й є, що такі речі, як пісні про вдову та її “донців” або оповідання про Едіпа, не є останками з доби полові неозначеності, з т. зв. доби кровосумішної сім’ї, а власне з пізнішої, коли давня кровосумішка в почутті народнім сталася чимось огидливим і грішним. Що в нашій пам’яті народній а спеціально в піснях весільних лишилося дуже багато слідів давніх форм родинного життя, т. зв. матріархату, се доволі переконуюче виказав недавно д. Охримович в своїй статті “Значение малорусских свадебных обрядов и песен”, поміщеної в “Этногр[афическом] обозрении”. Так само не далеко прийдеться шукати й за слідами таких форм кровосумішки, як т. зв. снохачество (пожиття свекра з невісткою); про нього виразно згадує Нестор, говорячи о звичаях деяких староруських племен; на нього натякає ще в далеко пізніших часах, в XVII віці (к[оло] 1632 р., княжна Теофіля Острозька в установі для людності окільної <...>. Очевидно, бодай в розумінні автора тої постанови гірська людність в Карпатах в тім часі часто попадала в гріх, званий снохачеством. Задля тих причин, а також задля того, що наші пісні про вдову і її синів, крім загальної теми кровосумішки, мають дуже мало подробиць, схожих з повістями про Едіпа — Григорія і їх розгалуженнями, я був би за тим, що виводження їх (а також старої датської пісні, переведеної у Грімма “Der unrechte Bräutigam”) від одного спільного пня є натягнене і що їм треба признати осібне походження, основане на фактах чи то з давнього, чи з пізнішого побуту, та само як і пісням про кровосумішку брата з сестрою, до котрих, впрочім, почеплено декуди міфічний кінець — пе-



ремінні обох грішників у квітку “братки” (по-російськи “Иван да Марья”)» [т. 28, с. 296—298] <sup>25</sup>.

Так само знаменною у царині наукового міфознавства початку ХХ ст. стала теорія міфу швейцарського психолога К. Юнга, оперта на учення про «колективне позасвідоме» та «архетипи». Глибинну природу людської психіки, за новою теорією, визначає колективне позасвідоме — вроджені психічні структури («можливості уявлення»), успадковані з давніх часів у вигляді конкретних мнемонічних праобразів (архетипів), в кожному з яких кристалізувалась частина людської психіки і людської долі багатьох поколінь пращурів <sup>26</sup>; перманентні, сукупні для всіх людських спільнот інстинкти мислення, світосприйняття, що первісно виразились у міфах, а відтак упродовж віків продукують ті форми, за допомогою яких культурні народи сприймають світ <sup>27</sup>. Архетип, чи праобраз, — це, по суті, фігура (божества, людини, події, а передусім фігура міфологічна), що повторюється у міфах і релігіях різних народів, виявляється в снах та фантазіях різних генерацій, невпинно відроджується у сучасному мистецтві й літературі <sup>28</sup>. Безпосередньо виражаючи численні індивідуальні переживання, архетипи дають єдиний образ психічного життя, спрямований на різні постаті міфологічного пандемоніуму <sup>29</sup>. Крізь призму вчення про сукупну архетипну основу всіх міфів світу К. Юнг пояснив схожість чи тотожність мотивів, сюжетів у традиціях різних народів, навіть тих, між якими не було спільного комунікативного простору.

Здобутки своєї епохи Іван Франко узагальнив так: «Досліди над міфологічними віруваннями наших предків, по зваленню давніших готових формулок і нашвидку збудованих систем, сто-

---

<sup>25</sup> М. Драгоманову І. Франко неодноразово радив літературу, присвячену едипівській темі. Так, у листі від 5 квітня 1892 р. він писав: «Не знаю, чи Ви читали статтю Охримовича в “Этнограф[ическом] обозр[ении]” — там є заміточка і про едипівську тему: Охр[имович] зводить початок тої теми до часу переходу сім’ї матриархальної в патріархальну і сим об’яснює перевагу кровосумішки: син і мати, брат і сестра над: батько з дочкою. Ся думка, впрочім, здається, натякнута й у Вас» [т. 49, с. 329].

<sup>26</sup> Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: трактаты, статьи, эссе. — С. 228—229.

<sup>27</sup> Юнг К. Г. Человек и его символы / Карл Густав Юнг. — М.: Серебряные нити, 1998. — С. 65—66, 75—76.

<sup>28</sup> Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. — С. 229.

<sup>29</sup> Там само.

ять, можна сказати, в початку нової епохи; помилитися на сьому неораному полі дуже легко навіть <...> велетням ерудиції <...>; але кожда проба зробити тут крок наперед, навіть хоч би була й схиблена, має своє значення, бо викликає нові проби, нові кроки, нові поправки, нові, з кращим апаратом і ліпшим методом роблені зусилля. Історія науки — се історія таких почасти хибних проб та історія ступневих поправок. Річ кожного наступника — віднайти в праці попередника зерна правди і розвивати їх далі» [т. 34, с. 465] («Передмова [до книжки: “Посмертні писання Митрофана Дикарева з поля фольклору й міфології. Львів, 1903”]»).

Отже, наукове міфознавство ХІХ — початку ХХ віку не віджилий, пройдений етап, а поважна підвалина для розвитку всього комплексу культурологічних наук ХХ і ХХІ ст. Перші міфознавчі школи в етнографії та фольклористиці розкрили національне багатоманіття міфів, сприяли утвердженню значущості напівзниклих міфологічних вірувань та уявлень як унікальних матеріалів для історії культури та емпіричних прикладів первісного інтелектуально-духового поступу людини, розробили ефективні теоретико-методологічні зразки опрацювання пам'яток міфології і фольклору, порушили та розв'язали низку культурологічних, загальноестетичних, етнопсихологічних, мовознавчих та історико-літературних проблем, що досі не втратили наукової актуальності. Унікальний і грандіозний тезаурус міфів, міфологічних повір'їв, казок, легенд, переказів народів світу, нагромаджений у той час, — це «золотий» запас, до якого зверталися й не перестають звертатися прийдешні покоління науковців та митців. Концепції і теорії міфу, наукові відкриття Е. Тайлора, Дж. Фрезера, З. Фрейда, К. Юнга значною мірою зімпульсували міфологічно-архетипні дослідження в літературознавстві ХХ та ХХІ ст., тенденції яких означились найперше у Кембриджському університеті (Е. Норман, Г. Меррей, Е. Чемберс, Ф. Корнфорд, Л. Вейзер, О. Хефлер, Р. Штумпфль, Дж. Вестон, Ф. Реглан, А. вен Геннеп, Дж. Харрісон), де активізувалось розуміння міфології як: 1) носія не онтологічного, а багатовікового культурного досвіду; 2) певної універсальної мови, трансісторичні елементи якої тривають на різних історичних етапах літературно-естетичного розвитку; 3) семіотичної системи основоположних праобразів та мотивів, інваріантних сюжетних схем, що структурують сучасну художньо-словесну творчість. Розширились уявлення про зв'язок міфу та психології художньої творчості. Виявилось, що практично кожен митець здатний не лише свідомо, послідовно,

а й позасвідомо, мимоволі апелювати до міфологічних традицій і маніпулювати вічними міфологемами, а в будь-якому літературному творі можна відчитати естетично видозмінені архетипи, рафінувавши певну інваріантну схему від зовнішніх напластунів, але притім не обов'язково кожен літератор є міфотворцем, не кожний усвідомлює оперування міфологізмом та погоджується з цим.

## 1.2. «ОСТАТКИ ПЕРВІСНОГО СВІТОГЛЯДУ»: МІФ В ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ФРАНКА

Спадок Івана Франка як збирача, видавця, дослідника, популяризатора пам'яток усної словесності колосальний. Жанрові діапазони матеріалів (загадок, обрядів, звичаїв, повір'їв, приповідок, народних пісень, колядок, шедрівок, новел, оповідань, фантасій, анекдотів, легенд, байок, притч, апологів, переказів, казок, замовлянь, молитов), зібраних, систематизованих, детально описаних, опублікованих завдяки йому, гідні подиву. Не оминув пильний дослідник і найдавнішої «усної людської словесності»<sup>30</sup>, — міфології, не лише через те, що на зламі століть міфологічні студії були популярними, модними в усіх європейських країнах, а міф вважався однією з основних проблем гуманітарних наук. Міфологія, як і, зрештою, інші царини народної творчості (не тільки українців), становила для Франка науковий та художній інтерес, викликала в нього зацікавлення, глибоко особисте захоплення й подив ще зі шкільних та університетських часів<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Галицькі народні казки / В Берліні пов[іту] Бродського із уст народу списав Осип Роздольський. Впорядкував і порівняння додав д-р Іван Франко // Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 53: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1876—1895 / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. / Іван Франко. — К.: Наук. думка, 2008. — С. 489.

<sup>31</sup> Скажімо, не міг Іван Франко «...надивуватися безмірному скарбу слов'янської міфології і старинних преданій...» [т. 26, с. 17] («Слівце критики»), подивляв довершеність системи міфологічних уявлень древніх еллінів [т. 45, с. 9—10] («Луціан і його епоха»). Як селянський син, який «...завжди стояв близько до життя своїх братів і свояків у селянському каптані...» [т. 34, с. 373] («Як це сталося»), захоплювався багатством українських народних звичаїв та обрядів, що відлунюють давніми міфологічними уявленнями. Утім словами «міф», «міфічний» учений послуговувався у негативному іронічному значенні, маючи на увазі щось не зовсім правдиве, необ'єктивне, надумане, естетично не вартісне. Словоформу «міфологічний» він незрідка вживав

Різні міфології світу (перську, вавилонську, єгипетську, германо-скандинавську, індуїстську) І. Франко опановував упродовж усього життя завдяки наполегливій самоосвіті, непогамовному бажанню «обняти цілий круг людських інтересів» і «не лишитися чужим у жаднім таким питанні, що складається на зміст людського життя» [т. 31, с. 309] («Промова на 25-літньому ювілеї»). У поле зору Франка неодноразово потрапляли міфічні повір'я рідного народу. Завдячуючи йому, унікальні пам'ятки «живого народовідання» побачили світ на шпальтах журналу «Житє і слово», зокрема в рубриці «Із уст народа» під назвою «Міти і вірування», а також у серіях «Етнографічного збірника», в тім числі «Людові вірування на Підгір'ї», «Гуцульські примівки», «Галицько-руські народні приповідки». Багату міфогенну продукцію містять «Апокрифи і легенди з українських рукописів», у виданні й науковому опрацюванні яких Франків внесок чи не найзначніший.

Водночас міфи поставали предметом поважних теоретико-аналітичних, компаративних, інтерпретаційних праць ученого. Свого часу актуальні та новаторські постулати про генезу, природу і функції первісних міфів, їхній взаємозв'язок з давньою мовою, про взаємодію міфології та фольклору, тривання «живого духу» первісних народних уявлень і вірувань у багатівковій літературно-естетичній традиції науковець формулював на підставі об'єктивного, ретельного, глибокого й виваженого дослідження багатих емпіричних матеріалів, зібраних здебільшого самостійно<sup>32</sup>. Цілісно викладеної концепції міфу в науково-тео-

---

із сарказмом у рецензіях на твори молодих письменників, критикуючи їх за надмір художньої «неправди», що, своєю чергою, розхитувало «твердий ґрунт» не лише літератури, а й соціальних та моральних ідеалів самої міфології.

<sup>32</sup> У «[Передмові до збірки прислів'їв]» Іван Франко окреслив головні критерії наукового опрацювання матеріалів усної словесності: «Само собою зрозуміло, що кожний з тих учених, черпаючи для себе матеріал з прислів'їв, як і взагалі з народних усних творів, не може брати їх *in studo*, але мусить ставитись до них так, як і до інших наукових матеріалів, тобто піддавати їх науковій критиці, і саме в цьому випадку подвійній критиці: по-перше — історичній, відшукуючи сліди або початок даного усного твору в давніх документах чи в давній літературній традиції, а по-друге — порівняльно-фольклористичній, досліджуючи, чи в даному творі має він справу з оригінальним явищем, що виросло на ґрунті даного народу, а чи з мандрівним, космополітичним явищем, а отже, менше характерним для даного народу [нерозб.], сліди його культурних зносин з іншими народами і сліди побічних впливів на даний народ» (Франко І. [Передмова до збірки прислів'їв] // Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 53. — С. 602).

ретичному спадку І. Франка немає. Єдине смислове ядро його поглядів на міф, міфологію можна узагальнити на основі положень, викладених не лише у спеціальних працях, розвідках — «[Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]» (1879), «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних» (1884), «Найновіші напрямки в народознавстві» (1894), «Дві школи в фольклористиці» (1895). Актуальні питання міфологічного характеру вчений побіжно вирішував у релігіє-, літературо- та мовознавчих, загальних естетичних статтях, рецензіях, біографічних розвідках — «Слівце критики» (1876), «Сцени із поеми Гюстава Флобера “Покуса Св[ятого] Антона”» (1876), «Лукіан і його епоха» (1877), «Як виникають народні пісні» (1887), «М. Шашкевич і галицько-руська література» (1894), «*Vel parlar gentilé*» (1906) та ін.

Не ставимо за мету вичерпно з'ясувати контактологічні зв'язки між загальноєвропейським (у тім числі українським) міфознавством зламу століть та Франковою концепцією міфу. Тема ця актуальна не для однієї, а для десятка наукових робіт. Адже майже одночасно проводилися міфологічні дослідження в усьому світі<sup>33</sup>. Учений крокував у ногу з часом і навіть випереджав своє

<sup>33</sup> Розвиткові міфознавства в українській науці XIX — початку XX ст. сприяли міфологічні, фольклористичні та етнографічні дослідження М. Максимовича, І. Срезневського, А. Метлинського, О. Бодяньського, Я. Головацького, І. Вагилевича, М. Костомарова, П. Чубинського, В. Антоновича, О. Потебні, П. Житецького, М. Драгоманова, Ф. Вовка, М. Сумцова, Б. Грінченка, В. Милорадовича, І. Нечуй-Левицького, В. Гнатюка, Ф. Колесси, В. Перетца, М. Грушевського, Д. Яворницького. Здобутки українського наукового міфознавства означеної доби ґрунтовно описав Р. Кирчів (*Кирчів Р.* Міфологія Володимира Гнатюка: [вступ. ст.] / Роман Кирчів // Гнатюк В. Нарис української міфології; НАН України, Ін-т народознавства. — Львів, 2000. — С. 7—39). Поважні дослідження дохристиянського світогляду українців здійснили Франкові сучасники — Я. Головацький (Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія / уклад. Я. Ф. Головацький. — К.: Довіра, 1991. — 91 с.), І. Нечуй-Левицький (*Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу: ескіз української міфології / Іван Нечуй-Левицький. — К.: Обереги, 1992. — 88 с.), М. Костомаров (*Костомаров М. І.* Слов'янська міфологія: вибр. твори з фольклористики й літературознавства / М. І. Костомаров. — К.: Либідь, 1994. — С. 201—278), М. Драгоманов (*Драгоманов М.* Малорусские народные предания и рассказы / Свод Михаила Драгоманова / М. Драгоманов. — К.: Издание Юго-Западного отдела императорского Русского географического общества, 1876. — 436 с.), В. Гнатюк (*Гнатюк В.* Нарис української міфології / Володимир Гнатюк; НАН України, Ін-т народознавства. — Львів, 2000. — 263 с.; *Його ж.* Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків / В. М. Гнатюк // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., приміт. та біогр. нариси А. П. Понома-

покоління. Бодай у загальних обрисах, якщо не блискуче, був ознайомлений із міфознавчими здобутками попередників та сучасників. У власних працях розглядав теорії, обговорював тези праць, послуговувався фольклористичними записами відомих і маловідомих, зарубіжних та вітчизняних учених (крім уже згаданих, назвемо ще О. Афанасьєва, Й.-Я. Бахофена, В. Бугеля, К. Вейнгольда, А. Гедоза, Дж.-Б. Дунлопа, Ф. Клемана, О. Кольберга, Ф. Лібрехта, Дж. Леббока, О. Міллера, Л.-Т. Момзена, Г. Моргана). Наукове міфознавство І. Франка, ясна річ, несе «печать духу» своєї доби. Цікавих ліній впливу, паралелей, відгомонів можна знайти чимало. Втім, як обдарований мислитель-ерудит, він розв'язував будь-які наукові питання самостійно, нешаблонно. Тому для нас важливе «золоте зерно» індивідуального Франкового трактування поняття міфу, «пересажене» на ґрунт його художньої творчості.

У науковому спадку вченого репрезентовано підходи до міфу як поняття світоглядного (образ, концепт світу, певна світоглядна установка, набір давніх релігійних уявлень і вірувань) та генологічно-наратологічного (жанр прозової усної словесності, оповідь, чи, точніше, сюжет в оповідній формі). У різних значеннях вжито і поняття «міфологія»: 1) наука про міфи; 2) доісторичне пантеїстичне світосприйняття; 3) сукупність (система) міфів будь-якого народу.

У передмові до збірки галицьких народних казок за редакцією О. Роздольського І. Франко класифікував основні прозові форми усної словесності, виокремивши серед них «оповідання мітичні, в яких говориться про явища і постаті фантастичні та такі, що становили або й досі становлять предмет живого вірування люду (чари і чарівники, злі духи і т. п.)»<sup>34</sup>. У «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» поняття «людової міфології» потрактовано в значенні зібрання оповідань про богів, початок світу, обожнених героїв, надземних істот (ангелів,

---

р'ова, Т. В. Косміної, О. О. Боряк. — К.: Либідь, 1991. — С. 383—407), М. Грушевський (*Грушевський М. Людність і її суспільний побут // Грушевський М. Історія України-Руси: в 11 т., 12 кн. Т. 1: До початку ХІ віка / Михайло Грушевський. — К.: Наук. думка, 1991. — С. 306—365; Його ж. Історія української літератури: в 6 т., 9 кн. Т. 1 / упоряд. В. В. Яременко; авт. передм. П. П. Кононенко; приміт. Л. Ф. Дунаєвської / Михайло Грушевський. — К.: Либідь, 1993. — 392 с.*)

<sup>34</sup> Галицькі народні казки / В Берліні пов[іту] Бродського із уст народу списав Осип Роздольський. Впорядкував і порівняння додав д-р Іван Франко. — С. 492.

демонів), перших людей, людей із незвичайними здібностями; у цих оповіданнях поруч із поганськими виявлено християнські елементи [т. 41, с. 307]. Автор нарису вирізняє ті самі основні шаблі давньоукраїнської міфології, що й В. Гнатюк, автор розвідки «Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків»: 1) верховні боги — володарі світу; 2) нижчі божества і демони; 3) люди із незвичайними, надприродними здібностями<sup>35</sup>.

Суттєві думки про «...повстання і розвій того світу понять, котрий ми обнимаємо назвою “міфічно-релігійні вірування”, а zarazом показує чоловіка, як він жиє під впливом тієї величезної сили», Франко виклав 1876 року в передмові до перекладу уривків твору Г. Флобера «Покуса Св[ятого] Антона» [т. 26, с. 60] («Сцени із поеми Гюстава Флобера “Покуса Св[ятого] Антона”»). Резюмувавши перекладене, стисло зазначив: «...Перших початків релігійних міфів належить шукати в тім, що первісний чоловік, не розуміючи явищ природи, їх обожав» [Там само].

На докладніших міркуваннях про «міфічно-релігійний світ» ґрунтується вступ до другої частини розвідки «Лукіан і його епоха», виконаної у формі студентського реферату 1877 року під час навчання у Львівському університеті. Юний науковець з відвертим захопленням охарактеризував струнку логіку і високий інтелектуальний рівень давньогрецьких поглядів на природу, богів та напівбогів. Міфологію еллінів, у порівнянні з іншими народами, визнав більш досконалою, довершеною. Поняття міфології, загалом кажучи, розтлумачив як первісну «релігію природи», що базувалася на одухотворенні явищ довкілля та відіграла вагомую роль в історії різних народів на початках культури, позначившись на особливостях мови, ментальності, суспільних і моральних норм [т. 45, с. 10]. Грецьку міфологію, зосібна, юний мислитель означив «найбільш поетичним, прекрасним і досконалим співом молодого людського духу» [Там само]. Авторське обґрунтування цієї тези спиралось не лише на зіставлення емоційно-чуттєвого стану первісної людини, в якому вона творила міфи, із простодушним дитинним світосприйняттям, а й на актуальне у другій половині XIX ст. уявлення про античність як глибоку архаїку, «світанок», «дитинство» людського роду. Порівняймо: «Погляди і міфи, які під виглядом богів описували людей, з тією різницею, що боги наділені були безсмертям, більшою фізичною

<sup>35</sup> Гнатюк В. М. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків. — С. 383—384.

силою та іншими особливими якостями, але не позбавлені людських хиб і недоліків, здатні були не стільки підняти людей до рівня богів, скільки бога знизити до рівня людини. Такі релігійні уявлення відповідали молодій, наївній, опанованій страхом перед богами людині; вона любила богів, наближених до людей, і жила, задоволена з тієї поетичної фікції» [т. 45, с. 10].

1879 року у порівняльно-історичній розвідці «[Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]»<sup>36</sup> І. Франко заново порушив питання про первісну релігію та її значення в інтелектуально-духовій історії людських спільнот. Мету розвідки означило прагнення автора «...освітити культурний поступ нашої породи від давніх, замерклих починів її існування аж дотепер»<sup>37</sup>. Для здійснення мети обрано метод порівняльного мовознавства з огляду на значущість мови як джерела інформації про доісторичний інтелектуально-духовий розвій людини. Гляньмо: «Остаєсь тут тільки одно джерело знання — порівняння бесід різних народів землі; се порівняння, мов червона нитка, веде нас в ті предавні, замерклі часи, про котрі, впрочім, не свідчать нам ні письма, ні пам'ятники, ні навіть мітичні, темні перекази»<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Розвідка «[Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]» написана під впливом культурно-антропологічного еволюціонізму. Автор послуговується природничою термінологією, апелює до гіпотез Ч. Дарвіна. Вторуючи відомого на той час німецького історика Т. Момзена, він подає історію арійців, описує їхні культурно-духові здобутки перед розпадом індоєвропейської сім'ї (Франко І. [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]. — С. 572—573, 575—577).

<sup>37</sup> Франко І. [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]. — С. 573—574.

<sup>38</sup> Там само. — С. 573. У виборі порівняльно-лінгвістичного методу дослідження давніх усних народних пам'яток І. Франко покликався на того-таки Момзена, який твердив, що «порівняння бесід <...> може дати зближений образ тої ступени культурної, на котрій стояв сей або той народ тоді, коли відділився від других, значить, може освітити сам почин історії, котра не є нічо друге, як тільки розвій культури. А іменно в тім часі, коли бесіда творилась, була вона вірним образом набутої ступени культури; великі технічні і моральні перевороти заховані в ній, немов в архіві, з котрого актів будучі покоління не занегають черпати звісток про ті часи, з котрих пропали всякі безпосередні перекази». Історію арійців, їхні здобутки перед розпадом Франко висвітлив за Момзеном, який проаналізував окремі групи слів індогерманського походження (скажімо, назви явищ природи, божеств, чисел, місяців, понять родинно-побутового життя тощо) і на підставі результатів аналізу схарактеризував первісний стан культурного розвитку арійського племені, відгалуженням якого є первісні слов'яни, а їхніми паростками — українці (Франко І. [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]. — С. 575—577).



Первісні міфи І. Франко вивчав при компаративному дослідженні широких пластів фольклору українського й інших слов'янських та неслов'янських, європейських і неєвропейських народів. В етнічних повір'ях, звичаях, загадках, приказках, прислів'ях, казках, колядках, податливих для застосування окремих підходів міфологічної, етнотрансформаційної, міграційної шкіл, дослідник віднаходив напівзниклі, трансформовані уснопоетичною свідомістю архаїчні вірування, «...дуже стародавні і дуже цінні останки первісного, анімістичного світу наших предків» [т. 26, с. 345] («Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних»). Ось як Іван Франко пояснив сутність власного методу дослідження уснословесних пам'яток: «...Для того-то мусимо при помочі порівняння дошукуватися первісного значіння — відтворювати з незначних обломків, які уціліли в приповідках та повірках, картини давнього, правдивого життя...»<sup>39</sup>. Дослідник був певен, що лінгвіст міг би таким чином віднайти в уснопоетичних пам'ятках унікальні анахронізми, етнограф — залишки первісної символіки й антропоморфізму, історик — ремінісценції колишніх культурних зносин тощо<sup>40</sup>. Спільні, однак, для багатьох людських спільнот структури учений виявляв лише в тих матеріалах, де були вагомими об'єктивні підстави для того. Скажімо, казки про чарівну сопілку, про дурника та Йвасика і Відьму він зарахував до «мандрованих тем», «духової власності» багатьох народів. Зосібна, казка про брато- чи сестровбивство, що ґрунтується на метемпсихозі (анімістичній вірі у можливість переходу душі покійника в інше тіло), на думку дослідника, виникла «в лоні культурної суспільності» [т. 34, с. 450—451], коли ще траплялися випадки канібалізму («Національний колорит у казках Бодянського»). Попри те, встановити питому етнічну основу дохристиянських релігійних вірувань Франко вважав нелегкою справою, позаяк вони суттєво змінилися під впливом пізніших історичних подій.

Відгомін анімістичних світопоглядів, що є «спільною спадщиною, винесеною з первісної спільної вітчизни»<sup>41</sup>, Іван Франко спостеріг в українських повір'ях про зачаття й виношування дитини та перестороги для вагітних жінок. Власне, на прикладах різноетнічних пам'яток у розвідці «[Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]» сформульовано світоглядні домінанти

<sup>39</sup> Франко І. [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]. — С. 573.

<sup>40</sup> Там само. — С. 601—602.

<sup>41</sup> Там само. — С. 580.

первісного анімізму: «Первісний чоловік, оточений незаними собі і тим самим таємничими силами природи, мусив жити в вічній перед ними тривозі. Щобільше доконавшись, що, шкодячи йому, матерія приходить в рух (вітер, вода, сніг, звірі і пр.), і видячи, що у нього самого той рух залежний конче від життя, приписав таке ж життя і всій матерії, всім творам, які тільки міг пізнати через свої змисли. Видячи у всій матерії свого ворога, живого, чатуючого за кожним кроком на нього, злорадного і невмолимого, він мусив коритися перед ним, благодати його, як міг, — се був початок релігії, анімізм і фетишизм, котрий в дальшій консеквенції швидко завів народи до антропоморфічного політеїзму»<sup>42</sup>. Архаїчний анімізм як первісний тип релігійного світосприйняття і ранню форму духово-творчої діяльності людини визначено початком її культурного піднесення: «Коли з глибокої непроглядної пітьми звірячого життя почав світати поранок поступу і культури і чоловікові, безсильному і безборонному, при першій, дитинній рефлексії представилася вся природа чимось живим, сильним, злорадним і напосілим на його згубу <...>»<sup>43</sup>.

У повір'ях про безпеку плоду в лоні матері, появи немовляти на світ і дальшого його життя І. Франко вбачав пережитки фетишизму та антропоморфного політеїзму. Розвиток одних і занепадання інших витків первісних релігійних вірувань він порівнює з основними стадіями індивідуального вікового розвитку людини (дитинство — зрілість — старість<sup>44</sup>): «З поступом культури пра-старі повірки, сліди різних вірувань і фаз переходових укладалися в такім самім порядку, як і розвиток індивідуальний чоловіка, т. є. найдавніші згромадилися около його ембріонального існування (фетишизм), пізніші — около дитинства і замужества (антропоморфний політеїзм), а що около дозрілого життя ґрунтуються найновіші набутки культурні — старість же знов заявляє зворот о один крок назад. Се основне правило видне всюди, скоро угрупуюємо належито всякі повірки, пісні, казки і загалом

<sup>42</sup> Франко І. [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]. — С. 581.

<sup>43</sup> Там само. — С. 584.

<sup>44</sup> Концепцію циклічного розвитку культури (дитинство — юність — зрілість), теорію історичного коловороту розробив мислитель Ренесансу Дж. Віко. Згідно з його теорією, у циклі історії існують три епохи: міфічна (епоха богів), героїчна (епоха аристократії), епоха народу, після якої настає поворот, що розпочинає увесь процес від початку (Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт / Нортроп Фрай. — Львів: Літопис, 2010. — С. 32).

пам'ятники народного життя і мислення»<sup>45</sup>. Кожний новий виток цивілізації, форма культури постає у Франковому ракурсі бачення продуктом інтелектуально-духового поступу людини. До таких узагальнень український учений дійшов незалежно від Е. Тайлора, як, зрештою, він сам це підтвердив<sup>46</sup>.

Риси первісного анімізму та основних його форм (фетишизму, зооморфізму, антропоморфізму) ширше описано у компаративно-аналітичній розвідці «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних», у якій здійснено порівняльно-типологічний аналіз «анімістичних загадок», що в них «речі мертві, як, напр., сили і явища природи або знаряди і витвори праці людської, представлені як істоти живі, в виді звірячим або людським» [т. 26, с. 336]. Наприклад:

«Чим була первісна релігія роду людського? Нічим, як тільки почитанням природи, котре на тім полягало, що первісний чоловік наділяв цілу природу життям і чувствами, подібними до своїх власних, і до тої, так оживленої природи (рівнорядної з ним під взглядом життєвих прикмет, але вищої від нього під взглядом сили), вступав у відносини, як підданий взглядом свого пана і владника. <...> Всі сили природи, грізні і добродійні, були живі, наділені життям звірячим або людським, що більше, навіть формою звірячою або людською. Релігією первісного чоловіка був анімізм (віра в загальне одушевлення) чи то в неясній формі фетишів (живих, шкодячих або помагаючих чоловікові предметів, амулетів і пр.), або в формах звірячих (зооморфізм) і людських (антропоморфізм)» [Там само, с. 332—333].

Ключові поняттєві дефініції зазначеної розвідки марковані прихильністю Франка як ученого, вихованого на традиціях позитивізму в європейській науці, до теорії пережитків Е. Тайлора. Поміжрядкові висновки, що їх можна підвести самотужки, тут стосуються того, що первісні міфи (міфи природи) — це конкретне образне втілення релігійних вірувань у духів і душі природного довкілля (анімізму), певні підсумки спроб первісної людини співвіднести знання про навколишній світ (макрокосм) зі своїм внутрішнім світом (мікрокосмом), відобразити в «дзеркалі» природи приватне, родинно-побутове і суспільне життя, висловити розуміння власних стосунків із природою. Так небо постало батьком, а земля — матір'ю; сонце — возом, що його тягнуть не-

<sup>45</sup> Франко І. [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]. — С. 584.

<sup>46</sup> Там само.

бесні коні; зірка — дівчиною, яка погубила небесні ключі; місяць — пастухом небесної отари чи гостем, а ще купцем, наймитом, чумаком, який пасе зорі-воли; блискавка — косарем; мороз — поваром; вітер — таємничим мандрівником або злодієм; вода — сином землі тощо. Наведені інакомовні паралелі, на яких базуються народні загадки, І. Франко вважав «останками» первісного анімістично-міфологічного світогляду [т. 26, с. 345]. За логікою його міркувань, первісний анімізм природи на повну силу розкрився у міфологічному пантеоні духів, божків і богів, а міфологія є неодмінною складовою (виявом, станом) доісторичного пантеїзму.

Впадає у вічі приязнь автора «Останків первісного світогляду в руських і польських загадках народних» до ідеї полігенези Е. Ланга в роздумах над тим, що анімістичні одухотворення природних сил і стихій «...самі насуваються у мові первісного чоловіка, жиючого в анімістичнім світогляді і в обставинах, майже по всім світі доволі з собою схожих» [Там само, с. 340]. Ряд конкретних міфологічних образів-утілень «анімістичних» уявлень і вірувань, численні рудименти яких містяться у народних загадках, І. Франко зарахував до репертуару загальнолюдських, понадчасових, не обмежених географічним простором, актуальних у всіх народів (новочасних та архаїчних) образів-мотивів. До слова: міжнародну, космополітичну «мудрість», з погляду вченого, так само несуть прислів'я, причім домінують у структурі цих пам'яток усе-таки автентичні етнічні реалії<sup>47</sup>.

На перших сторінках праці «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних» порушено проблему генеалогічного взаємозв'язку міфу й мови. Означена проблема була актуальною у тогочасній науці, міф розглядали у тісному зв'язку з проблемою метафори. Національна мова для науковців кінця ХІХ ст. поставала джерелом пережитків доісторичного світогляду, тайником «слідів» багатовікового розвитку людського мислення, мови. Так, Е. Тайлор наголошував на першочерговості мовного чинника в зародженні міфу і, навпаки, — міфологічного мислення у розвитку мови (синхронні, взаємозумовлені процеси). Англійський дослідник твердив, що елементарні анімістичні вирази з часом втратили первісне значення, залишилась лише зовнішня оболонка — метафора<sup>48</sup>. Так само віднаходив

<sup>47</sup> Франко І. [Передмова до збірки прислів'їв] // Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 53. — С. 600—601.

<sup>48</sup> Тайлор Э. Б. Первобытная культура. — С. 138—140.

«пережитки» первісного міфологічного світосприйняття в мові О. Потебня, який вважав, що міфи для первісної людини втілювали життєву правду, а не вигадку (образ і явище у міфі ідентичні): «Якщо людина створювала міф про те, що хмара є горою, сонце — колесом, грім — стуком колісниці чи ревінням бика, завивання вітру — виттям собаки тощо, то іншого пояснення явищ для неї не існувало»<sup>49</sup>.

Розважав над тим, що міфи для його реципієнтів утілювали реальність, автор «Останків первісного світогляду в руських і польських загадках народних»: «Для первісного чоловіка все було живе, все мало на нього звернені очі, все готове було в кожній хвилині пошкодити або допомогти йому в боротьбі за існування. Сонце справді усміхалося до нього по темній і повній всякої грози ночі, — і він падав перед ним на лице, або палив для нього жертви. Вихор справді був для нього злосливим духом-нищителем, перед котрим він, дрижачий і безвладний, також падав ниць, благаючи його помилювання» [т. 26, с. 332—333]. Висловившись про те, що наша мова «наскрізь просякла антропоморфізмом і зооморфізмом, бо ж виросла і розвилася вона під впливом того первісного світогляду» [Там само, с. 333], дослідник мав на увазі міфогенезу таких узвичаєних метафор, як «сонце сходить», «ніч засакає подорожнього», «дощ іде», «вітер гуляє», «мороз тисне» тощо [Там само]. «Бо і чим же суть наші щоденні вираження: сонце сходить, ніч засакає подорожнього, дощ іде, вітер гуляє, мороз тисне, гори вносяться і такі інші, — зазначено у тій-таки розвідці “Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних”, — як не утертими в щоденнім ужитку, але зовсім недокладними, ненауковими виображеннями анімістичними?» [Там само]. У передмові до «Галицьких народних казок», виданих за редакцією О. Роздольського, І. Франко зазначав, що міфологічні явища й постаті сприймалися як справжні, реальні, ба більше, вони й досі «становлять предмет живого вірування люду (чари і чарівники, злі духи і т. п.)»<sup>50</sup>.

Із першого пункту розвідки «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних» випливає, що міфологію

<sup>49</sup> Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Фрагменты // Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. — М.: Изд-во «Правда», 1989. — С. 261.

<sup>50</sup> Галицькі народні казки / В Берліні пов[іту] Бродського із уст народу списав Осип Роздольський. Впорядкував і порівняння додав д-р Іван Франко. — С. 492.

та літературу зближує домінанта естетичного світосприйняття. Споріднені вони чуттєво-образним характером, відмінні тим, що міфологія — імперсональне колективне світосприйняття, яке базується на одухотворенні стихій і явищ природи, зумовленому первісним пантеїзмом, а літературний твір — вираз індивідуального світосприйняття, для якого притаманна поетизація природного й соціального життя; поява міфологічно-анімістичних образів умотивована практичною потребою, літературний твір — естетично самодостатній. Каналом зв'язку між ними є мова. Порівняймо: «Релігія первісного чоловіка була під певним взглядом тим, чим єсть тепер поезія, т. є. оживленням і уособленням сил і явищ природи. Що для первісного чоловіка становило зміст і грозу життя духового, то для нас єсть тільки оздобою життя, ідеальною іграшкою уяви; що колись було релігією, то нині єсть поезією. Найцікавіше те, що зв'язок первісної релігії з новочасною поезією єсть далеко тісніший, аніж би се на перший погляд могло видатися; в'яже їх в один нерозривний ланцюг наша бесіда <...>» [т. 26, с. 333].

Заглибитись в історію національної мови, визначити генезу багатьох загальноживаних метафор, фразеологізмів означало для І. Франка пізнати загальні етнопсихологічні принципи [Там само, с. 334] («Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних»). Важливо, на його думку, дослідити походження і зміст зменшено-пестливих форм, дитячих вигуків, позаяк ця лексична група кидає світло на початки людської мови. У працях «Дітські слова в українській мові», «Мислі о еволюції в історії людськості» висловлено гадку про те, що поки люди не навчились мови, вони спілкувалися «звуками природними» (флори й фауни), схожими до дитячого мовлення [Там само, с. 123, 126]. Творчий потенціал первісної мови, за І. Франком, неоцінений, так само вагома роль мови як головного знаряддя первісного міфологічного мислення.

Варто наголосити на тому, що виникнення й розвиток міфології, фольклору, літератури у Франковому розумінні — це не стадіальна зміна, а саморозвиток, що залежав від духово-світоглядного поступу людини, секуляризації форм культурно-суспільної свідомості. Міфологія не першооснова усної й писемної літератури, але разом з тим і не віджила, атавістична форма культури. Учений не раз акцентував на тому, що фольклор, персональна література постійно взаємодіють з міфологією, запозичуючи окремі елементи з цього джерела. У дальших видах духо-

во-творчої діяльності засвоєні міфологеми повністю або частково втрачають первинне ритуально-утилітарне значення, набувають нових естетичних функцій та художнього змісту. Підсумковою тезою про те, що «дух первісних народних уявлень і вірувань» — «це таємниче джерело, яке віками живило народну творчість і яке ще й сьогодні не перестає постачати нашій інтелігентній свідомості свого живлющого змісту» [т. 28, с. 318], у компаративній праці «“Угорська казка” Вацлава Потоцького і “Пся крев”» мислитель наблизився до розуміння міфу як вічно живого феномену людського мислення, що належить до пріоритетних аспектів інтерпретації міфу в науці ХХ і ХХІ ст.

Головні акценти праці «Як виникають народні пісні» стосуються проблеми «праісторії поетичного і взагалі мистецького розвитку» [т. 27, с. 63]. Праджерелом мистецтва, загально кажучи, автор вважає первісну синкретичну творчість, у якій відсутній поділ на види й роди і яка була колективною імпровізацією співів, танцю, пантоміми. Наприклад: «Отже, первісна поезія була, власне, колективним вибухом почуттів, збірною імпровізацією, яка одночасно була співом, танцем і пантомімою. Рештки цієї первісної поезії ще збереглися досі в деяких обрядових піснях, які виконуються в такт танцю, в супроводі характерних рухів. У цій поезії ще все перемішане: оповідання, і лірика, і драма. Її основа захоплює цілий колектив, збуджує його емоційний настрій і тому відтворює завжди всі ті вияви “святого шалу”, що був джерелом першого вибуху <...>».

Таких пісенних мотивів з часом у кожного народу повинно назбиратися більш або менш значний запас. Вони є основою, з якої розвинулась не тільки наступна народна поезія, але й поезія художня: епопея, лірика і драма, а також міфологія» [Там само, с. 63—64].

Далі у праці «Як виникають народні пісні» йдеться про те, що від первісної поезії в етногенетичній пам'яті залишились епічні мотиви, які склали ту основу, з котрої розвинулись міфологія, фольклор, художня література. Наприклад: «Як спомини дитинства і молодості у кожної особи, так і первісні епічні мотиви у кожного племені зберігалися в пам'яті багатьох поколінь, перетворюючись і комбінуючись під впливом нових шляхів розвитку або під впливом мотивів, запозичених збоку. <...> Таким чином протягом сторіч виробилася та скарбниця понять, уявлень і форм, значною мірою спільна для всіх народів нашої раси, в сфері якої обертається кожний народний поет і з якої найбільші поети-ху-

дожники всіх часів і народів видобували метал, що, перетоплений в їхніх геніальних умах, робився шедевром людського духу <...>» [т. 27, с. 63—64].

Із Франкових міркувань над питанням про монолітну багатівікову літературно-естетичну традицію, викладених у вступній частині статті «“Тополя” Т. Шевченка» [т. 28, с. 74], підсумовуємо, що, оскільки міфи передають у часі спадок спільного словесного досвіду, вони становлять чільну частку тієї «одвічної скарбниці», до якої звертається кожний письменник і, залежно від свого творчого потенціалу та культурної ерудиції, вносить власну лепту в загальнолюдський фонд літературних мотивів, образів та форм. Наприклад: «Коли з такого погляду дивимось на яку-небудь літературу, то конечно мусимо бачити в цілім величезнім засобі літературних мотивів, образів і форм спільний, загальнонародний, а далі й загальнолюдський фонд, котрим свобідно користується кожний писатель і кожний народ по мірі своєї спосібності і культурності і до котрого своєю чергою докладає більшу або меншу цеглину свого, власного, оригінального, оп'ять по мірі своєї вродженої спосібності і здобутого попередньою збірною працею рівня культури» [Там само].

У праці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко повів мову про позасвідомі глибини людської психіки — «нижню свідомість» [т. 31, с. 62]. Р. Голод вже звернув увагу на узгодженість осмислених тут психоаналітичних ідей українського вченого із Фройдовою концепцією позасвідомого<sup>51</sup>. Осібно у Франковій праці глибока верства «нижньої свідомості» порівнюється чи не з тою-таки «одвічною скарбницею», де містяться «здобутки многотисячлітньої культурної праці всього людського роду» [Там само, с. 61], які людина засвоює у певному культурному соціумі від народження. У баченні багатівікових культурних здобутків, закладених в «підвалинах» людської психіки, мислитель суголосний з К. Юнгом, який, своєю чергою, метафорично тлумачив поняття колективного позасвідомого в сенсі «осаду» культурного досвіду багатьох поколінь. За Франковими словами, здатністю («еруптивністю») «...видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах» [Там само, с. 62—63] володіють обдаровані поети. Отож висновки розділу «Психологічні

<sup>51</sup> Голод Р. Сюрреалізм в естетичній концепції І. Франка / Роман Голод // «З його духа печаттю...»: зб. наук. праць на пошану І. Денисюка: у 2 т. Т. 1 / упоряд. М. Легкий. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2001. — С. 341—342.



основи» можуть стосуватися і того, що, позасвідомо оперуючи загальнолюдськими культурними надбаннями, кожна людина, а надто обдаровані митці-індивіди, здатні відроджувати у своїй свідомості і праформи культури — міфи. Таким чином, у розумінні ролі позасвідомого елемента в процесі художньої творчості Іван Франко наблизився до ключових постулатів міфокритики ХХ ст., зокрема про тривання міфологічного фактора в історії культури впродовж віків та глибинні імпульси модифікованих і трансформованих міфологем в естетичному світовідчутті митців, у психічній діяльності (снах, фантазіях) пересічної людини.

Звівши до єдиного тези багатьох Франкових праць, можна резюмувати зміст його етнокультурологічної концепції, в якій виявилось оригінальне метафоричне осмислення багатовікової історії культури й багатьох народів, витоком якої є міфологія. Влучна квінтесенція цієї концепції — оригінальна метафора «будинок цивілізації» [т. 31, с. 28], що нею І. Франко незрідка послуговувався, мовлячи «дещо про себе самого» (назва однойменної автобіографічної статті). Підвалини цього будинку закладено у первісні міфологічні часи, «стіни» упродовж віків зводилися «від найнижчих ступенів культури аж геть вгору»<sup>52</sup>, а «пишне, сміле склепіння» [Там само, с. 309] («[Промова на 25-літньому ювілеї]») — це культура, або цивілізація (в ужитку І. Франка ці поняття еквівалентні, синонімічні) як продукт «діяльності всіх віків і багатьох народів, які в різний спосіб контактували між собою <...>» [т. 29, с. 280] («Етнологія та історія літератури»). У цьому багатовіковому спадку, вдаючись до іншого метафоричного виразу вченого, наче у «святій скрижалі», «не якийсь окремий народ, а цілі століття найрізноманітніших впливів і зв'язків залишили свої відбитки і що це є скоріше великий геологічний шар, де упереміш знаходяться чи то збережені в цілості, чи то до невідомості зруйновані і твори місцевого життя, і тисячі мандруючих пам'яток, занесених морем, і сушею, вітрами, і хвилями, і льодовиками, більше чи менше асимільованих, так що повністю розмотати цей заплутаний клубок у межах одного краю і народу абсолютно неможливо <...>» [т. 27, с. 60—61] («Як виникають народні пісні»).

В етнокультурологічній концепції І. Франка міфологія будь-якого народу — це чільна частка його доісторичної творчості, що, як і кожна фаза історичного розвитку, залишила сліди в «за-

<sup>52</sup> Франко І. [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]. — С. 593.

гальній скарбниці» традиційної літератури цього народу; «молодеча» доба його культурного становлення; первісний вид його інтелектуально-духової діяльності; «зародкова» форма, праджерело і водночас найдавніший продукт духової культури; основоположний чинник формування народної ментальності, мови, світогляду; доісторична традиція, що, як і будь-яка конкретно-історична епоха, є незмінною і незамінною часткою загальнолюдської духової культури, що «тягн[е]ться тисячоліттями і, мов той міфічний Океанос, величезним перснем обійма[є] усі головні парості культурного людства, раз у раз нагадуючи їм, що вони культурно, духовно, своїми найкращими віруваннями і найвищими ідеями не менше близько посвоячені, як і вузлами раси й фізичної будови» [т. 35, с. 332] («Східно-західні непорозуміння»).

Про неперервність вселюдської культури, в тім числі й літературно-естетичної традиції, починаючи з міфологічних часів, ведеться мова ще у праці «М. Шашкевич і галицько-руська література». Зокрема: «Звісно, нитка, що нас лучила з минушиною, ніколи не переривалась <...>. Звісно, минушина наша сягає дуже давніх часів, бо її сміло можна віднести до арійської правітчини, а коли хто хоче, то й до Ноевого ковчега. Звісно, ся минушина не могла пройти без сліду, бо ж її витвором є вдача, спосіб життя, мова, історія народу. Але чи се все можна сказати й про літературу? Звісно, до певної міри можна <...>» [т. 29, с. 253].

У тісному зв'язку з цим, покликаючись на окремі тези статті «*Bel parlar gentilé*», можемо виснувати вагомі Франкові тези про те, що усна й писемна література зберігають міф як структуру функціонування доісторичної культурної пам'яті, код понадчасової, міжнародної, загальнолюдської інформації. Порівняймо: «Знаємо тепер, що велика часть того, що сьогодні оповідають собі або співають прості люди в Карпатських горах чи на берегах Дніпра чи в Нормандії, Італії та на Кавказі, се занесене, запозичене, інтернаціональне добро, а ще вірніше, виплоди духовної праці, що століттями інтенсивно йшла в прастарих культурних центрах, таких як Єгипет, Вавилон, Індія, Греція, Рим, Юдея і т. ін.» [т. 37, с. 19]. Варто наголосити й на тому, що поняття світової культури, а тим більше світової літератури, І. Франко не мислив поза національним розмаїттям.

Отже, від однієї статті до іншої учений розширював коло міфологічних питань та проблем: від первісного анімізму — до позасвідомого вияву міфологічного фактора у літературі, від питань

про релігію, мову, побут первісних людських спільнот — до питань етнопсихологічного, історіє-, мово-, релігіє- та літературознавчого планів. Над сутністю понять «міф», «міфологія» Іван Франко застановлявся в ранніх працях, а відтак переважно оперував цими поняттями в контексті вирішення ширших проблем — етнокультурологічного, загальноестетичного сенсу. Він є одним з тих «велетнів ерудиції», які робили авторитетні, ефективні й результативні кроки, за його власною характеристикою, «на найтруднішим і найнебезпечнішим» [т. 34, с. 465] полі науки XIX ст. — міфології та народнопоетичної символіки («Передмова [до книжки: “Посмертні писання Митрофана Дикарева з поля фольклору й міфології. Львів, 1903”]»). Вивчаючи популярні на той час теорії й концепції міфу, науковець коригував, спростовував чи поглиблював їх, випробовував, як діють вони на практиці. Послуговуючись надбаннями багатьох етнографів та фольклористів, розширював і збагачував тогочасне наукове міфознавство порівняльно-історичними дослідженнями багатих матеріалів з української міфології та фольклору, таким робом підносив наукову цінність цього джерела, яке ігнорували вітчизняні дослідники і яке було невідоме іноземцям.

### **1.3. «БУДУЮЧИ ЗОЛОТИЙ МІСТ ЗРОЗУМІННЯ І СПОЧУВАННЯ МІЖ НАМИ І ДАЛЕКИМИ ЛЮДЬМИ»: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МІФОЛОГІЗМУ ПИСЬМЕННИКА**

Художня творчість Івана Франка ознаменувала поступ у письменстві українства межі XIX—XX ст., яке під впливом європейських модерних віянь переживало свій духовий ренесанс. «Ніколи досі на ниві нашого слова, — констатував літератор у праці “З остатніх десятиліть XIX віку”, — не було такого оживлення, такої маси конфліктів, суперечних течій, полеміки різнорідних думок і змагань, тихих, але глибоких переворотів» [т. 41, с. 471]. Творчий геній митця проникливо схоплював усе те нове, що з’являлося не лише в українській, а й інших літературах того часу. Чимало явищ художньої практики Франка випереджали свій час і багато в чому визначали творчі тенденції молодшої генерації.

Характерною рисою української культурної дійсності на зламі століть було очікування змін художнього і позахудожнього життя. Серед низки назрілих літературних проблем чи не найпекучішою постала необхідність створення самої літератури у євро-

пейським значенні цього слова всупереч усталеній теорії «літератури для хатнього вжитку». Нові напрями розвитку рідного письменства, інтегрування в нього загальноєвропейських художніх здобутків, піднесення рівня національної літературної мови, введення «свіжої» тематики, проблематики й типу персонажа, практикування модерних стилістичних тенденцій, розширення можливостей художнього слова, прорив канонів та відхід од шаблонів, емансипація авторської індивідуальності, знайомство з літературами якомога ширшого кола народів світу і водночас ціннісне утвердження рідної літератури у світовому просторі — такі завдання ставили перед собою й успішно втілювали в життя І. Франко, О. Кобилянська, В. Стефаник, Леся Українка, М. Коцюбинський, М. Вороний, М. Яцків, Б. Грінченко, Н. Кобринська, Я. Щоголів, Василь Мова, І. Манжура, П. Грабовський, Олена Пчілка, О. Кониський, Дніпрова Чайка, Уляна Кравченко, Кліментина Попович та ін. Опертя на інтелектуально-духові здобутки Європи, що стала осередком міжнаціонального і міжкультурного, у тім числі міжлітературного спілкування, зростання якого передвістив Й. Гете своєю концепцією «літератури всесвітньої», зацікавлення традиціями інших народів поступово породжувало в літературах, з одного боку, універсалізм, з іншого — увагу до національного. Ці тенденції відзначив сам І. Франко у статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах»: «Кожний чільний сучасний писатель, — чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандинавець, — являється, неначе дерево, що своїм корінням впивається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввіссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань» [т. 31, с. 34].

Діалог з мистецьким набутком попередніх культурних епох передбачав, зосібна, творче засвоєння міфологічних традицій — понаднаціонального матеріалу, податливого для переосмислення архетипних, вічних, традиційних образів, мотивів, сюжетів, тем, колізій у новому культурно-історичному контексті. Звернення до міфології значною мірою зумовлювалось ностальгією за ідеальним, величним, звитяжним. Їшлося не про літературне епігонство, елементарне наслідування, стилізацію, запозичення, а про алегоричну чи символічну інтерпретацію міфологічного репертуару в гармонійному зв'язку з назрілими морально-духовими

запитами суспільності. Ставилося за мету наповнення образів давніх міфів актуальним філософським, аксіологічним, морально-етичним, духово-світоглядним, психологічним, соціальним змістом конкретної епохи. Незбагнений світ давніх міфів відкривав нові й цікаві можливості для творчого вимислу, поглиблював смислову й сугестивну перспективу зображення, збагачував імагологію та фігуральну мову, естетично наснажував і збагачував тексти. Відомі міфологічні сюжети й образи переростали у моделі, концепти для втілення нового буттєвого смислу. «Потрібні були сили сугестивного поетичного слова, — слушно пояснює звернення до давніх культурних світів у літературі другої половини ХІХ ст. Я. Поліщук, — аби навіяти свідомості сучасників уявлення про ідеальність певної епохи — не в історичному її розумінні, а в сенсі гіпотетичної довершеності і краси буття»<sup>53</sup>. Не можна не погодитися із дослідником у тому, що міф відіграв вагому роль у дискурсі раннього українського модернізму, надто у формуванні оригінальної модерністської поетики, в якій розширюються полісемантичні можливості символу до меж типологічного, вічного, загальнолюдського — і він (символ) постає міфом<sup>54</sup>. Апелювання до міфологій різних народів, насамперед античної, слов'янської і, певна річ, давньоукраїнської, та наповнення цієї фактури «змістом» сучасності — це характерна риса української літератури межі епох (маємо на увазі творчість таких письменників, як М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Дніпрова Чайка, Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, В. Самійленко, М. Вороний, О. Олесь, П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб, М. Яцків та ін.).

«Золоте зерно» правди несуть слова Н. Тодчук про те, що І. Франко своїми перекладами та оригінальними творами увів в українську літературу межі двох епох стільки світових, традиційних образів, мотивів, сюжетів, що «сама собою відпала шкідлива теорія “літератури для хатнього вжитку”, якої додержували навіть деякі провідні українські письменники (Костомаров, Куліш). Мойсей та Каїн заговорили українською, — причому не лише в перекладах, — і це було найкращим підтвердженням життєздатності та спромоги національної літератури»<sup>55</sup>. Не зайве додати

<sup>53</sup> Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. — С. 174.

<sup>54</sup> Там само. — С. 180.

<sup>55</sup> Тодчук Н. «Засвоєння чужого, яке стає своїм» / Наталія Тодчук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2000. — № 6. — С. 81.

ще й те, що художня творчість І. Франка, який завжди прагнув «присвоювати нашому народові культурні здобутки інших народів і знайомити інших з його життям» [т. 31, с. 309] («[Промова на 25-літньому ювілеї]»), має багату міфологічну традицію, що сягає у глибину віків і вміщує досвід багатьох народів світу, визначає високий ступінь художнього діалогізму та інтертекстуальності, дискурсивність (у значенні «завжди актуальний») порушених тем і проблем, широкий літературний контекст та значне культурологічне підґрунтя. Не варто забувати й того, що у творче мислення митця влилася дуже багата, «жива» міфологічна традиція рідного народу.

Розкриття теми міфологізму<sup>56</sup> в художній прозі І. Франка — це передусім з'ясування її образно-тематичних джерел, серед яких міфологія посідає чільне місце. Творче, креативне, «свіже», новаторське засвоєння і використання повір'їв, образів, мотивів, сюжетів, тем, цілісних міфів зі світових міфологій (грецької, римської, єгипетської, вавилонської, давніх слов'янських, єврейської, індійської та ін.) — основний варіант художнього міфологізму І. Франка. У тісному зв'язку із цим чи не в більшій частині прозового спадку письменника міфологічний матеріал виявлено у вигляді міфем.

Помітну частку поетикальних засобів складають міфемі — упізнавані міфологічні назви країв, імена героїв або їхні функціональні атрибути чи сюжети й мотиви міфів, уведені в тексти як парафрази, ідіоми, фразеологізми, метафори, алегорії, порівняння, символи, параболи. У текстах міфемі не генерують глибокої структури, розлогих та ускладнених алюзій. Наприклад, становище вже не молоді і ще не заміжньої Дозі Кралінської (з «Петриїв і Добошуків») артистично схарактеризовано парафразою єврейського міфу про перехід через море Самбатіон<sup>57</sup>, наче во-

<sup>56</sup> Основні модуси функціонування, чи типи, або способи творчого засвоєння міфів у літературі — міфологізація (сприйняття), реміфологізація (переосмислення), деміфологізація (заперечення), створення «нових міфів» (індивідуально-авторська міфотворчість) — розмежовуємо за Я. Поліщуком (*Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезії модернізму / Ярослав Поліщук // Слово і Час. — 2001. — № 2. — С. 38.*)

<sup>57</sup> Давньоєврейський міф про бурхливу річку Самбатіон (Санбатіон, Саббатіон), що протікає на межі невідомої країни, де живуть Ізраїлеві покоління, яких полонив асирійський цар Салманасар, покладено в основу поетичного твору «Самбатіон» із циклу «Жидівські мелодії» (збірка «З вершин і низин»). Самбатіон тут — «страшенне», «кипуче» море в далекому невідомому краї (*Франко І. Самбатіон // Франко І. Додаткові томи до Зібрання*

на «...продівувала найкращу весну своєї життя, проплила бурне і шумне Саббат-море і виділася уже близькою берега, близькою пристані <...>» [т. 14, с. 139]. У подорожньому нарисі «Вугляр» за допомогою космогонічної міфемати дороги у той світ скріплено колорит голосінь [Там само, с. 249, 252]. Міфопоетичною ідіомою «Земля мати наша» [т. 15, с. 87] факультативно підкреслено інтелектуальну убогість вчителя Валька з оповідання «Scöpschreiben». Збентеженого канцеляриста Калиновича в коридорах ратуші під час нападу гвардійців письменник порівняв до Марка в пеклі [т. 17, с. 476] («Герой поневолі»). Занепадницький стан господарства Трацького оцінено ідіоматичною міфемою «содом», запозиченою, вочевидь, з есхатологічного міфу про знищення міста Содом [див.: т. 18, с. 198] («Геній»). Наміри Бориса Граба (з незавершеного роману «Не спитавши броду») уникнути гостини в Міхонської і ще тривалий час побути поряд з коханою Густею виражено через метафоричне порівняння з рослиною, яка міцно тримається корінням «всеплодющої матері» (ситуативна міфема) [Там само, с. 414]. Далеку дорогу до Львова, в яку пустився пішки Ясько, означено топосом «міфічної далечини» [т. 21, с. 184] («У столярні»).

Міфологеми у контекстах Франкових творів переростають роль цитат, ремінісценцій, фразеологізмів, ідіом, набувають функціонально-сміслової глибини, продукують місткі підтекст і контекст, постають засобами естетичної умовності й формами вияву особливого бачення, відчуття світу, що проступає за ними<sup>58</sup>. У такому сенсі міфологізм застосовано, наприклад, у новелі «Мавка». Авторська свідомість оперує тут багатою міфопоетикою — народними оповіданнями про «кусіку» й «дідів», що мають давню міфологічну основу, архетипними міфологемами смерті та водяної безодні, давньоукраїнськими повір'ями про облудних мавок, мотивами лісу як «чужого» й «небезпечного» світу. Протиставлено два світи — чужий/свій, на межі між якими стоїть селянська хатина, де зачинена на самоті п'ятилітня Гандзя почувається жертвою у сильці «кусіки», прагне потрапити у вільний, просторий, чарівний світ — в ліс, що розкинувся поблизу їхнього двору, мріє погратися з веселими, гарними мавками, відтак утікає через вікно в ліс і згодом загадково там гине. Трагічне за-

творів у п'ятдесяти томах. Т. 52: Оригінальні та перекладні поетичні твори / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. / Іван Франко. — К.: Наук. думка, 2008. — С. 25—26).

<sup>58</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — С. 235.

кінчення твору акумулює енігмативну (гр. ἐνίγμα — «загадка») логіку давніх міфів<sup>59</sup>.

Інший варіант міфологізму в художній прозі І. Франка — зображення крізь призму видозмінених, зміщених, переінакшених міфологем першостихій буття, позасвідоме маніпулювання міфологічними принципами образотворення та організації часо-просторової картини світу, мимовільне і/або цілеспрямоване оперування архетипними образами й мотивами, що знайшли своє первинне конкретне образне втілення у міфологічній традиції. Маємо на увазі такі образи-мотиви, як земля-мати, небо-батько, жива й мертва вода, безмежне і темне море, чи океан, безодня, небозвід, підземелля, прокляте місто, переплетені нитки, небесні ключі й брами, вертикаль падіння, домашній вогонь, лабіринт, недоступна вершина, криниця забуття, дерево смерті, втрачений рай, сад-едем, ліс, утопленики, мерці, тінь, білі й чорні духи, а також основоположні дуальні пари: життя/смерть, день/ніч, світло/пітьма, добро/зло, верх/низ тощо. Отакий міфопоетичний репертуар, що, за логікою думок самого І. Франка, складає вагому частку загальнолюдського фонду літератури, становить предмет монографічного дослідження. Перелічені вище, а також чимало інших елементів образності багаторазово повторюються у прозаїка, «мандрують» від твору до твору. Поділяємо думку Л. Бондар про те, що в такі повтори (йдеться і про повтори імен персонажів) письменник вкладав якийсь свій неясний, прихований зміст. «А є в цьому ще й той зміст, — розважає дослідниця, — неясний, може, і для самого автора, що виривався десь із надр підсвідомості, — міфологічний, бо ж повторність, циклічність — це одна з ознак міфологічного світосприйняття»<sup>60</sup>. Витоки не лише міфопоетичної топіки, а й міфопоетичного мислення літератора — у його «молодечому романтизмі», романтичному типі світовідчуття<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> *Голосовкер Я. Э.* Логика античного мифа // *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. — М.: Гл. ред. восточ. лит-ры изд-ва «Наука», 1987. — С. 19.

<sup>60</sup> *Бондар Л. П.* «Коли екстремі ся стрічають» (студія над Франковою новелою «Хома з серцем і Хома без серця»). — С. 92.

<sup>61</sup> Цілковиту рацію несе фраза Б. Тихолоза про те, що романтизм не просто фаза в естетично-світоглядній еволюції Франка, а своєрідний «генетичний код» його творчої особистості, її найглибша іманентна сутність (*Тихолоз Б.* *Ab initio* («Баляди і розкази» як документ «молодечого романтизму») / вступ. ст. / Б. Тихолоз // *Франко І.* *Баляди і розкази* / упоряд. та вступ. ст. Б. Тихолоза; комент. та поясн. слів М. Ізбенко; Львів. відділення Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Львів, 2007. — С. 58).



Погоджуємось із Б. Тихолозом у тому, що в художній творчості І. Франка годі знайти міфоцентричний твір — роман-міф, драму-міф, поему-міф тощо<sup>62</sup>. Франко не міфотворець. Немає у нього персональних міфів, жодний твір не зорієнтований на міфологізм як головний, визначальний, концептуальний естетичний принцип, не виражає індивідуальної міфологічної свідомості, як, скажімо, в Б.-І. Антонича. Міфологічні запозичення у творах письменника завжди підпорядковано художнім завданням конкретного твору. Практикував він простіші варіанти «персонального» міфологізму — індивідуально-авторські міфопоетичні образи чи сюжети (зосібна, останні залучені до структури творів у вигляді «текст у тексті»<sup>63</sup>), про зв'язок із первісною міфологією яких правомірно вести мову лише на основі вельми віддалених асоціацій, алюзій, паралелей, співвіднесенень, зіставлень, адже такі образи й сюжети хоч і продукують міфологіку в текстах, усе ж їхня міфологічна генеза суттєво асимільована, затерта. Наприклад, у повісті «Захар Беркут» це образи тухольського озера, яке попервах було мертвим, а згодом відродилося до життя, доброго велетня Сторожа й богині смерті Морани (нехай і виринають у тексті щодо них промовисті паралелі з багатьох космогонічних міфів світу, втім числі спільнослов'янських і давньоукраїнських зокрема, але в розповіді про цих могутніх богів і стихії минувшини превалюють персональні конотації та варіації, домінує сповна новий художній зміст). Схоже можна сказати і про статус таких цілком індивідуально-авторських набутків, як-от: Задухи у творі «На роботі», сонця-матері та землі-дочки в романі «Основи суспільності», мертвого морського дна в оповіданні «До світла!», градової хмари в оповіданні «Під оборогом».

Джерела Франкового міфологізму варто вбачати у світовій літературі, де з легкістю розшукаємо численні естетично модифіковані й творчо переосмислені міфологеми, а також в українському фольклорі, різножанрові пам'ятки якого зберігають не менше опосередкованих структур давньоукраїнських пантеїстич-

<sup>62</sup> Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси). — С. 20.

<sup>63</sup> *Лотман Ю.* Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької; [підгот. текстів, прим., упоряд. М. Зубрицької при співпраці Л. Онишкевич та І. Фізера] / Центр гуманітарних досліджень Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка; Наукове товариство імені Шевченка. — 2-ге вид., доп. — Львів: Літопис, 2001. — С. 592.

них вірувань та уявлень, успадкованих з давньої міфології наших пращурів і видозмінених народною свідомістю. Складність теми «Франко і міф», за Л. Бондар, полягає в тому, що до міфопоетичних образів і мотивів письменник звертався постійно, «хоча в полемічному запалі, характерному для світобачення Каменяра, ніби й заперечував це»<sup>64</sup>. Практично, міфопоетику імпліковано навіть у творах з реалістичними рисами, в яких не кожен знайде підстави для її аналізу, а міфологізм функціонує переважно на підтекстовому, імпліцитному рівні, потребує уважного відчитування з урахуванням глибокої обізнаності реципієнта у різних міфологіях світу.

Особливості використання міфологізму у прозовій спадщині І. Франка зумовлені її стильовим розмаїттям. Р. Голод веде мову про певну синтезувальну здатність творчої природи письменника, стверджуючи, що в його творах у більшій чи меншій порціях поєдналися елементи різних літературних напрямів — реалізму, романтизму, натуралізму, сюрреалізму, символізму, експресіонізму, імпресіонізму, неоромантизму<sup>65</sup>. Слушними є зауваги літературознавця і з приводу того, що «формування творчого методу І. Франка відбувалося упродовж усього життя письменника і мало характер еволюційного самовдосконалення завдяки поступовому збагаченню прийомами і засобами художнього зображення, виробленими різними літературними напрямами»<sup>66</sup>. По суті, стилістична природа чи не кожного твору прозаїка прикметна синтезом креативних елементів не одного, а двох-трьох і більше «ізмів», а також мірою чи, точніше, гармонійною співмірою втіленого у ній фактажу й вимислу і/або домислу (не/життєподібного), довершеним співвідношенням запозиченого та оригінального.

Застосовування міфологізму в художній прозі І. Франка відбувалося у напрямі: від захоплення в контексті наповненого фантастикою письма «молодечого романтизму» багатим світом міфологічної архаїки з її бурхливими стихіями й силами природи, звитяжними зударями сильних богів-володарів світу — через маскування могутніх стихій за ширмою дійсності, маніпулювання

---

<sup>64</sup> Бондар Л. П. Світоглядна й естетична функція міфа в творчості Івана Франка. — С. 308.

<sup>65</sup> Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка (до питання про особливості творчого методу Каменяра) / Роман Голод. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. — С. 52.

<sup>66</sup> Там само. — С. 99.

міфосмисловою фактурою в описах фактичних подій та дійсних постатей у реалістичних текстах — до модерного заглиблення в міфологізовану амбівалентну дійсність у творах переламу епох, сповнену химерних, ірреальних, ефемерних, надприродних дивоглядів. Курс цього умовного напрямку не окреслений формулою «від міфу — через антиміф — і знову до міфу». Усвідомлено чи позасвідомо Іван Франко вдався до міфологізму впродовж усієї творчості. Використовував міфологічні структури за висхідним вектором, який відбиває поступове поглиблення рефлексивного, медитативного, конструктивного, моделювального, виражального, сугестивного навантаження міфологізму, чимраз послідовніше наведення розлогих міфоалюзій, вкладання у тексти розмаїтих кодів архетипного сенсу, створення самотутніх смислороботівських моделей і полісемантичних концептів, що акумулюють у текстах вимовну міфологію, навіюють загальнолюдські смисли, генерують параболічні та притчеві сенси.

Наприклад, у романі «Петрії і Добошуки» та повісті «Захар Беркут» виявлено чимало міфологічних образів, фольклорних мотивів та біблійних ремінісценцій як закономірних складників втіленої в цих творах романтичної поетики. У «Петріях і Добошуках» це міфологізований Довбушів верх, бурхливий вир «Заклята паша», несамовіта «борба стихій», легенди про сховані у Чорногорі скарби, мотив людського безсмертя, картини змагання у людському єстві «демона-іскусителя» та «ангела-ізбавителя», певна надтекстова дуальна опозиція добра/зла, що проглядається у зображенні двох родин, які ворогують між собою тощо. Не менш плідну міфопродукцію виявлено в «Захарі Беркуті»: тухольські легенди про закляте озеро, війну злої богині Морани з добрим царем велетнів Сторожем, давньоукраїнські космогонічні, тотемічні та солярні міфи тощо. Використання міфопоетичної фактури у названих творах не самоцільне (скажімо, не підпорядковане конструюванню нереальних, утопічних, фантастичних світів, віддалених від доземних проблем), а, навпаки, підлегле авторському задумові відобразити колорит місця й часу, специфіку національно-історичного побуту та духовної культури рідного народу, прагненню глибше схарактеризувати легендарні постаті, донести читачеві морально-етичні, духовні, соціальні, національні цінності минулого.

По завершенні «Петрії і Добошуків» І. Франко взявся писати невеликі оповідання, що знаменували суттєві зміни естетичних та ідейно-тематичних критеріїв його художньої творчості.

Відбувся «різкий поворот, — пояснює В. Корнійчук, — від елітарного романтичного бачення світу до “земного”, реалістичного зображення життя у найрізноманітніших проявах»<sup>67</sup>. 22-річний письменник часто подорожував Прикарпаттям, пізнавав життя галицького краю. Мандрівки давали багатий фактаж (характери, події, проблеми, ідеї, сюжети), що згодом у «творчій роботі» на підставі автопсії переростав в оригінальні авторські твори. «Про свої новели скажу тільки одно, — писав І. Франко до М. Драгоманова 26 квітня 1890 року, — що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, перемеряв власними ногами. В такому розумінні всі вони частки моєї автобіографії» [т. 49, с. 251—252]. Таким робом, напевно, написано низку образків, шкідців, нарисів, ескізів нового спрямування — «Вугляр», «Лешишина челядь», «Два приятелі», «Ріпник», «На роботі», «Навернений грішник», що за творчим задумом втілювали в життя план справді «великої, циклопської праці» — представити образ суспільності того часу «...в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях» [т. 33, с. 400] («[Передмова] до збірки “Добрый заробок і інші оповідання”, 1902»). Намірившись більше на «правду», ніж на художній вимисел, як у першому творі, автор перелічених творів спирався на еталони життєвідповідності, ужиткував документальні та публіцистичні засоби викладу й емоційного впливу на читача.

Художньо-стильові особливості оповідань циклу «Борислав» і дальших творів суголосної тематики складніші й розмаїтіші, ніж видається з першого погляду. І. Франко не практикував вузько потрактованого міметизму («літератури факту», «реалізму виконання»<sup>68</sup>, до яких вдавалися, скажімо, французькі натуралісти, як-от Е. Золя, Е. і Ж. Гонкури та ін.), але при цьому не відходив од «реалізму змісту»<sup>69</sup>. Він, обдарований митець, проникливо відчував ту грань, «...поза котру діло штуки не сягає або, сягнув-

<sup>67</sup> Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики: [монографія] / Валерій Корнійчук. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2004. — С. 51.

<sup>68</sup> Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / пер. з польськ. З. Рибчинської / Дорота Корвін-Пйотровська. — Львів: Літопис, 2009. — С. 22.

<sup>69</sup> Там само.

ши, перестає бути ділом штуки, а стає протоколом або розправою науковою» [т. 26, с. 113] («Еміль Золя. Життєпис»). Управлявся в руслі наукового реалізму з «широкою естетичною програмою»<sup>70</sup>, а в душі залишався романтиком, майстерно препаруючи глибинним потоком творчої фантазії «життєву правду», поглиблюючи за допомогою імплікованого рефлексивного, медитативного міфологізування естетичне навантаження соціально-побутового антуражу, проникливо розкриваючи за допомогою міфоалюзій міжособистісні взаємини та розв'язуючи широке коло проблем — від родинно-побутових до глибоко філософських (у художньому, літературному розумінні цього слова)<sup>71</sup>. «Його “науковий реалізм” не був застиглою доктриною, — твердив І. Денисюк, — а скоріше “рухомою естетикою”, яка еволюціонувала, вловлюючи зміни у розвитку концепції “особистість і суспільство” та внутрішньолітературні тенденції до постійного жанрово-стильового оновлення літератури»<sup>72</sup>.

Поєднання об'єктивізму, раціоналізму, наукового аналітизму та фольклорної сюрреальної образності, етнографічного міфологізму, тобто засобів реалістичної літератури і засобів міфологічної, фольклорної умовності, — ось помітні риси творів І. Франка нового ідейно-тематичного і стилістичного напрямку. Функціонує у них містка образність міфопоетичного характеру: промовисті космогонічні алюзії (скажімо, землі-«всеплодющої матері» і дружини неба, чи моторошної безодні-«бестії» із розкритою пашею, а також бездошчів'я як символу розірваного шлюбу між небом-батьком та землею-ненькою, зцілювального сміху, лабіринту підземелля, загрозливих інфернальних духів, фатальних скарбів землі), есхатологічні візії приреченого на загибель міста, міфологізовані видіння моторошного пекла.

Використовуючи головним чином давньоукраїнські повір'я, народнопісенний фольклор про Борислав як матеріал для твор-

<sup>70</sup> Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX—XX ст. / І. О. Денисюк. — Львів: Наук.-видав. т-во «Академічний Експрес», 1999. — С. 92.

<sup>71</sup> І. Денисюк зазначав з цього приводу: «Тенденція до романтики у Франка була завжди. Елементи фантастики знаходимо навіть у його найреалістичніших бориславських оповіданнях, у ранніх та пізніших повістях» (Денисюк І. Гуцульські оповідання Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2. — С. 96).

<sup>72</sup> Денисюк І. Новаторство новелістики Івана Франка в контексті світової літератури // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2. — С. 138.

чого вимислу чи домислу, літератор мав намір «...сказати правду про життя яскравіше, сильніше, художньо переконливіше»<sup>73</sup> — правдивіше відтворити умови нужденного побуту та вкрай небезпечного видобутку нафти у Бориславі, глибше розкрити характери й внутрішні конфлікти, проникливіше передати страх ріпників перед спуском у глибокі ями, демаскувати нелюдське ставлення роботодавців до своїх підлеглих. Міфологізм править при цьому конструктом особливого типу підтексту, коли образ випромінює міфологіку, переростаючи в символ узагальненого сенсу, а також слугує чи не головним психологічним, духово-світоглядним, морально-етичним фактором. Образи та мотиви, запозичені з української міфології і фольклору, введено в художньо-образну структуру творів про Борислав мовою алюзій, завуальованих уподібнень, ускладнено-асоціативних порівнянь, смислових метафор; в сенсі глибокозмістовних парабол вони наче продовжують насушні проблеми бориславської дійсності.

Починаючи з оповідання «Малий Мирон», відтак із написанням новели «Мавка» (початок 80-х років) художнє зображення у творчості прозаїка поглиблено в напрямі від соціології до психології, тенденцію до якого він сам спостеріг у реалістичній літературі кінця ХІХ ст. — часу появи «психологічних» жанрів (психологічного роману, повісті, драми), творчості майстрів художнього психологізму — О. де Бальзака, О. Уайльда, Е. Верхарна, Г. Гауптмана, Ф. Достоєвського, Т. Драйзера, Е. Золя, М. Метерлінка, Гі де Мопассана, В. Теккерея, Л. Толстого, Г. Флобера, у тім числі українських — О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника та ін. У багатьох європейських літературах розширювалась обсервація не місцевого та часового колориту, а індивідуальної психології. Палітра художньо-образної мови оновлювалась відповідно до розмаїття типів персонажів, широкого діапазону їхніх суб'єктивних настроїв і вражень, зумовлених характером, рівнем освіти, соціальним статусом та навіть фізичним самопочуттям. Сам І. Франко вбачав вагомє значення психології для розвитку літератури, особливо літературної критики. У низці своїх статей, рецензій, оглядів («Старе й нове в сучасній українській літературі», «Принципи і безпринципність», «Поезія ХІХ віку і її головні представники») позитивно відгукувався на посилення питомої ваги психологічного сегменту в різних національних літературах.

---

<sup>73</sup> Мельничук Б. І. Ще раз про художній вимисел і художній домисел / Б. І. Мельничук // Українське літературознавство. — Львів, 1989. — Вип. 53. — С. 47.

Ще не прокладеними шляхами в українській літературі того часу письменник намагався досягти «найтемніші глибини» психічного світу персонажа, обсервував його потаємні фантазії, бажання, помисли, сновидіння. Шукаючи влучних символічних еквівалентів, конкретних образних аналогій того багатогранного й водночас загадкового світу, І. Франко апелював до міфології й фольклору. Це аж ніяк не видавало убогості його творчої снаги, а, навпаки, давало змогу ввести в українську літературу загальнолюдську проблематику та вивести її (літературу) на рівень світового звучання. Міфологізмом користувався з тією метою, щоб художньо дослідити глибинну структуру психічного складу особистості, зануритися у першооснови людського мислення та естетичного сприйняття околиць природи. За допомогою імплікованої чи експлікованої міфосмислової або міфологічно позначеної фактури, міфологем архетипного характеру (наприклад, падіння в безодню, потрапляння в духові тенета, сходження у підземелля, занурення в лоно першостихії води, загубленості на перехрестях), а також мотивів і сюжетів давньоукраїнської міфології (скажімо, повір'я про утоплеників, хмару-градівника, вітрів-танцюристів, мавок, уявлення про переправу через річку) в прозі Франка втілено миттєвий зріз психіки індивіда у «пороговому», «межовому» стані, що характеризується переходом поза-свідомого у свідоме і навпаки, а також здійснено обсервацію тих прихованих психофізіологічних імпульсів — свідомих, напівсвідомих, позасвідомих, патологічних, що провокують жорстокі вчинки, свавілля, невмотивовану агресивність, афективні переживання, породжують моторошні сновидіння, марення, галюцинації, спонукують на суїциди й переступи.

Художня проза І. Франка на межі двох епох відсвічує зміну його естетичної системи, повносила емансипацію багатогранної творчої індивідуальності митця. До свого колишнього творчого методу письменник підходить критично:

«Та й ще одно, оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів. Пора б, нарешті, дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує — то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищій розу-

мінні сього слова» [т. 35, с. 110] («Старе й нове в сучасній українській літературі»). Тип творчості І. Франка цього часу можна схарактеризувати як «рефлексійний», спираючись на його власне розмежування двох типів творчості — «наївного» і «рефлексійного». Зокрема, щодо останнього у праці «Наші коляди» зазначалося: «Обнімаючи широкі простори часу і місця, поет рефлексійний мусить часто послуговуватись абстрактами або й словами, далекими від конкретного змісту, мусить натужувати свою фантазію для підшукування різних фігуральних виражень і порівнянь, і не раз, коли має дуже живу фантазію або коли під рукою є багатий матеріал утертих зворотів, хапає ті порівняння дуже здалека» [т. 28, с. 23]. Як зауважує М. Легкий, характерним для Франкових творів зламу століть є «схильність до філософування, до оперування глобальними абстрактними категоріями (добро і зло), до параболізації художньої структури і при цьому сміливе застосування елементів художньої умовності, фантастики, ірраціонального»<sup>74</sup>. Йдеться про творчість, насажену новими формами літературної умовності, одним із неухильних витоків яких стала глибока міфознавча ерудиція письменника.

Дієвість, ефективність, оперативність, продуктивність міфологізму у прозі письменника цього часу проглядається не між рядками чи у глибокому підтексті, не завуальовується за покривом відображеного реального життя, а як неодмінна форма художньої умовності спрацьовує на створення експресії амбівалентної дійсності, в якій гармонійно взаємодіють життєподібне, дійсне, фактичне, реальне та ірреальне, нереальне, надприродне, трансцендентне, демонічне, містичне, нумінозне. Міфологізований світ, власне, постає художньою дійсністю (як і в «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського, «Лісовій пісні» Лесі Українки, «Співах старого міста» М. Вороного). Реальні особи перевтілюються на міфологічних дріад, богинь лісу і людських доль, опирів, русалок, мавок. Людські душі зазнають реінкарнації («Як пан собі біди шукав»). На денне світло з'являються примари умерлих та утоплеників, фантоми загублених покійницьких рук та велетенського кривавого ока. Одвічні могутні стихії втручаються у земний світ («Основи суспільності»). Од «віковичної гри» злих і добрих демонів («Герен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»), полуденних чи опівнічних духів залежать доленосні шляхи не лише окремих осіб, а й історична доля всього україн-

<sup>74</sup> Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. — С. 126.



ського народу («Хмельницький і ворожбит»). На основі ускладнено-асоціативного співвіднесення з різноманітними міфологічними мотивами та сюжетами розгортається притчевий, символічний, аксіологічний, алегоричний, параболічний контексти навколо моделей не/живої природи, побутових локусів, атрибутів предметно-речового антуражу. Міфологічно марковані локуси, об'єкти ландшафту, скажімо, крутіж («Не спитавши броду»), каламутний потік («Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»), лісове плесо («Мавка»), ліс («Злісний Сидір»), людська оселя («Як пан собі біди шукав»), лісова хатина («Хмельницький і ворожбит»), кузня («У кузні»), сад («Основи суспільності»), недосяжні вершини («Перехресні стежки»), місто («Лель і Полель», «Батьківщина») спрямовують вторинний план зображення, в межах якого авторська свідомість маніпулює міфогенними мотивами, переосмислює симбіоз людського й природного, поринає у виміри трансцендентного. Письменник вдається до сміливих експериментів, утілюючи «прорив» малої людини у космічний межипростір («Як русин товкся по тім світі»), візуалізує абстрактні, нереальні поняття біди («Як пан собі біди шукав») й смерті («Великий шум»), протиставляє світло/пітьму, живе/мертве, високе/низьке, своє/чуже, змальовує рух людського духу вгору (в небесне безмежжя)/вниз (у моторошне провалля). Художній універсум багатьох творів справляє враження великого лабіринту, темними й складними тайниками котрого блукає нещасливий і самотній індивід.

Міфологічна фактура дає змогу письменникові поглибити художнє зображення полівимірною перспективою, надати оповіді «напруженої асоціативності»<sup>75</sup>, збагатити ліризмом, невербальними, сугестивними, настроєвими, інтертекстуальними елементами прозовий опис у реалістичних текстах, подати конкретно-історичні події та постаті з узагальненим філософським та символічним сенсом. Міфічні образи-алюзії, мотиви, цілісні міфи майстерно поєднуються з новітніми нарративними прийомами (ритуалізованим діалогом<sup>76</sup>, внутрішнім монологом, невласне прямою мовою, «потокотом свідомості»), паралітературними фор-

<sup>75</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. — [2-е изд.] — Ленинград: Художественная литература, 1976. — С. 355.

<sup>76</sup> Детальніше про це див.: Легкий М. І. Франко у ХХ столітті: новий тип діалогу у прозі / Микола Легкий // Літературознавчі зошити. Студії. Публікації. Рецензії. Бібліографія. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2001. — Вип. 1. — С. 98—109.

мами (міфологічними алюзіями та ремінісценціями наповнено листи, щоденники, любовні послання персонажів), засобами гри, гротеску, сновидінь. Українські уснопоетичні оповідки, пронизані пережитками давнього міфологічно-анімістичного світу, скажімо, про «дідів у кутах» («Малий Мирон»), «мавок» і «кусіку» («Мавка»), «песе молоко» («Микитичів дуб»), «опирів» («Злісний Сидір»), «дику бабу» («У кузні»), «градову хмару» («Під оборогом») інтегровано у зображення фантастичних, феєричних, казкових світів, якими марять непересічні діти-персонажі, внутрішнє єство яких ваблять таємничі закутки природи, куди ще не ступала людська нога, — глибокі бескиди, стрімкі потоки, бездонні лісові водойми, неоглядні простори неба <sup>77</sup>.

Відстоюючи ідею перетворення української етнографічної людності у свідому, духово сильну, інтелектуальну націю, І. Франко вбачав у міфології пізнавально-оцінювальне, спонукально-виховне, інтегративно-регулятивне, консолідувальне значення. Зокрема, антична культура (міфологія, персональна література — твори Гомера, Есхіла, Лукіана, Софокла та ін.), надзвичайно багата на естетичні, морально-етичні, соціально-культурні, духово-світоглядні ідеали, а також самі елліни з їхньою особливою гармонією духу, проникливим розумом і витонченим естетичним світовідчуттям, на думку Івана Франка, могли протегувати піднесенню духово-моральних основ української суспільності [т. 39, с. 7—8] («Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання»). Мислитель був певен, що ознайомлення з культурою інших націй поглибить і збагатить духові світи рідного народу, а з іншого боку — відкриє українські духові традиції перед світом. При цьому вагомості надавав художнім перекладам. У передмові до збірки «Поеми» (1899) зазначено: «Коли правда те, що головне завдання поезії в тім лежить, що вона розширює нашу індивідуальність, збагачує душу такими враженнями і почуваннями, яких вона не знала би у такій силі і ясності, то думаю, що передача чужомовної поезії, поезії різних

<sup>77</sup> Міфопоетичних елементів не виявлено у таких творах: «Два приятелі», «Молода Русь», «Звичайний чоловік» та «Знеохочений» з циклу «Рутенці», «Моя стріча з Олексою», «Муляр», «Оловець», «Добрий заробок», «Хлопська комісія», «Історія моєї січкарні», «Ліси і пасовиська», «Грицева шкільна наука», «Пироги з черниціями», «Довбанюк», «Домашній промисл», «Ровта», «Яндриси», «Наша публіка», «Задля празника», «Ярмарок у Сморжу», «Свинська конституція», «Чиста раса», «Острий-преострий староста», «Доктор Бессервіссер», «Історія одной конфіскати», «Різуни», «Син Остапа».

віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давнішими поколіннями» [т. 5, с. 7].

У художній прозі І. Франка годі знайти приклади простого, елементарного запозичення, звичайного наслідування сюжетів чи сюжетних схем доісторичних міфів, декоративного й аплікаційного залучення елементів міфології в художню тканину текстів, беззмістовного, «пустого» ужитку міфологічного матеріалу. Творчо, креативно, глибоко рефлексивно, інтерпретативно, крізь призму суб'єктивних авторських переживань і роздумів, конкретно-історичних людських доль, актуального змісту тогочасного українського життя письменник переосмислював міфологічні взірці, використовував їх як тривкі алегорії й символи, вічні образи та неперепутні проблеми й колізії, збагачені багатовіковою народною мудрістю параболи, глибокозмістовні ремінісценції та художньогенерувальні алюзії.

**ХУДОЖНІЙ УНІВЕРСУМ  
ІВАНА ФРАНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ  
МІФОПОЕТИКИ ПЕРШОСТИХІЙ БУТТЯ**

Картину світу в єдності чотирьох універсальних елементів — землі, води, вогню, повітря — представлено у міфологіях чи не кожного народу. Здавна вважали, що ці могутні матеріальні стихії лежать в основі всього. Первинна боязкість перед ними спонукала людину пізнати та певним чином упорядкувати їх. Таким робом постали найдавніші пам'ятки, що увібрали досвід первісного пізнання головних першостихій буття, — космогонічні міфи (назва походить від словосполучення грецьких слів — *χῶσμος* [всесвіт, космос] і *γένεσις* [походження, розвиток]), у яких ідеться про виникнення всього суцього (живого/мертвого, фізичного/духовного) на Землі, упорядкування космосу — вогню, води, землі, повітря, астральних тіл, виокремлення підземелля, світового океану, неба, фауни й флори, встановлення Світового дерева, світової гори та інших сакральних центрів, появу самої людини<sup>1</sup>. За космогонічними сюжетами, першоелементи розмежовано на чоловічі/жіночі, творчі/руйнівні, добрі/злі, живодайні/смертноносні<sup>2</sup>. У «безодні» перманентного хаосу-мороку (небуття) віковічна боротьба першостихій викликала космос (буття). Земля, вода, вогонь, повітря, по суті, були першими богами первісних людських спільнот, об'єктами їхніх найдавніших релігійних вірувань та уявлень. Одні зігривали та оберігали людину, дарували їй плоди й життєву силу, інші — приносили лихо, нещастя, забирали життя. Крізь призму космогонічних міфів про початки світу, роль споконвічних стихій у налаштуванні того укладу світобуття, що існує донині, людина не лише виразила своє уявлення про основні стани матерії, а й досягнула власний психодуховний світ, встановила для себе певні моральні етоси і, водночас,

<sup>1</sup> Апилян Т. А. Мифология: теория и событие. — С. 133—134.

<sup>2</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М.: REFL-book, 1994. — С. 494—496.

«торкнулася» позаматеріального, надприродного, надчуттєвого, трансцендентного, нумінозного.

Міфи, повір'я, замовляння, загадки, прислів'я, приказки, легенди, перекази (передусім українського народу), тематично пов'язані з різними силами, стихіями, явищами природи, поставали не лише об'єктом науково-дослідної та видавничо-популярної діяльності І. Франка<sup>3</sup>, а й предметом його неухильних творчих шукань. Монолітні й водночас внутрішньо розмаїті царини світу (земляна, водяна, вогняна, повітряна) з їхніми живо-дайними і спустошливими силами є неодмінними складовими художнього універсуму прозаїка — елементами природного довкілля, ландшафту. Загально кажучи, естетичне навантаження у літературі таких елементів фактурності, як земля, вода, вогонь, повітря, зводиться не лише до функції засадничих компонентів локального тла. Ці основні категорії життєвого світу разом становлять увесь той просторовий континуум тексту, що створює ілюзію цілісного, єдиного світу. Ю. Лотман означив цей континуум топосом, притім акцентував на тому, що структура топосу в такому розумінні виражає просторові й непросторові зв'язки, має вагому моделювальну функцію<sup>4</sup>. Земля, вода, вогонь, повіт-

<sup>3</sup> Маємо на увазі ще такі праці І. Франка: «Національний колорит у казках Бодяньського», «Як творилася слов'янська міфологія», «Галицькі народні казки / в Берліні пов[іт] Бродського із уст народу списав Осип Роздольський. Впорядкував і порівняння додав д-р Іван Франко», «Галицько-руські народні приповідки», «Сожжение упырей в с. Нагуевичах в 1831 г.». На шпальтах «Етнографічного збірника» 1898 року опубліковано «Людові вірування на Підгір'ї» — пам'ятки «живого» «народовідання», записані в селах Дрогобиччини, Коломийщини, Стрийщини (своєрідна «Первісна культура» Е. Тайлора на український кшталт). Матеріали систематизовано за тематичними циклами: «народна космологія і метеорологія» (тлумачення метеорологічних, астрономічних явищ); символіка «мертвої природи» (предметно-речовинного, матеріального околу); вірування, пов'язані з рослинним і тваринним світом; «народна антропологія» (пояснення причин різних болячок, виникнення органів людського тіла, уявлення про сні й душу, символіка жестів тощо); «явища і предмети господарського життя» (символіка окремих архітектурних атрибутів житла); «явища громадського життя»; «народна етнологія»; «народний календар»; «народна мітологія» (оповідання про Вічного жида, нечисте місце, потопельників, рахманів, упирів, чарівників, чудесну палицю, фатальну годину тощо); народні «чари» (Див.: Франко І. Людові вірування на Підгір'ї // Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1896—1916 / Іван Франко. — К.: Наук. думка, 2011. — С. 117—211).

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М.: Изд-во «Искусство», 1970. — С. 280.

ря формують у Франковій прозі не лише «простір проживання» (в якому триває життя), а й «простір переживання» (структурований почуттями, випробуваний на індивідуальному досвіді) (поняття розмежовано за Л. Цибенко<sup>5</sup>); крізь їхню призму змодельовано виміри трансцендентного, ірреального, нереального, потойбічного, інтерес до яких, погоджуючись із М. Легким<sup>6</sup>, зріс у Франковій творчості на межі двох віків.

За концепцією першоелементів Г. Башляра, образи землі, води, вогню, повітря у художній літературі є засобами невичерпної поетичної субстанції, що детермінують реальність художньої уяви, генерують у текстах чисельні можливості читацького сприйняття, акумулюють низку «кінетичних», «енергетичних» асоціацій, під покривом яких проступає та сама первинна, безпосередня поетична реальність; оприявнюються вони у художніх текстах багатьох творчих поколінь через символіку, метафорику, породжують щораз інші образи-враження, образи-асоціації, образи-уявлення; безпосередньо пов'язані вони із позасвідомим миття чи реципієнта його творів<sup>7</sup>. На думку дослідника, правомірно постулювати закон чотирьох стихій, який дає змогу виокремити різні типи уявлення залежно від того, з якою стихією вони асоціюються — з вогнем, повітрям, водою чи землею<sup>8</sup>. М. Еліаде звертає увагу на актуальність у сучасній культурі таких міфопоетичних образів і мотивів архетипного характеру, як первісні води, води смерті, Матір Земля, Батько Небо, величезний намет неба, занурення під воду, потоп, хтонічні глибини землі, плодоносний дощ, усемогутнє небо-бог тощо<sup>9</sup>. У праці «Великий код:

<sup>5</sup> Цибенко Л. Поетика простору в романі Крістофа Рансмайра «Останній світ» і його феноменологічне прочитання / Лариса Цибенко // Записки НТШ. Т. ССXLVI: Праці філологічної секції. — Львів, 2003. — С. 109—110.

<sup>6</sup> Легкий М. У пошуках власного стилю / Микола Легкий // Усе для школи: українська література. Вип. 9 (квітень): Іван Франко. — Львів: Всеуито, 2000. — С. 10—12.

<sup>7</sup> Башляр Г. Земля и грезы воли / пер. с фр. Б. М. Скуратова / Гастон Башляр. — М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2000. — С. 196; Його ж. Фрагменти Поетики Вогню / пер. з фр. Р. В. Мардера / Гастон Башляр. — Харків: Фоліо, 2004. — С. 14—28.

<sup>8</sup> Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с фр. Б. М. Скуратова / Гастон Башляр. — М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. — С. 19.

<sup>9</sup> Еліаде М. Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / [пер. з нім., фр. Г. Кьорян, В. Сахно] / Мірча Еліаде. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 591 с.

Біблія і література» канадський мислитель Н. Фрай веде мову про вагому роль часто повторюваних, конкретних образів із Біблії (скажімо, мати-земля, гора, ріка, джерело, хліб, вино, жнива, мертве море, цілющі ріки, безодня, потоп, життя у воді, підводний світ, символічні риби та інші) у формуванні певного міфологічного універсуму, на елементах якого базувалася західна література до XVIII ст. і якими вона значною мірою все ще маніпулює<sup>10</sup>. І. Зварич твердить, що всі ці архетипи першостихій буття (а також конкретні їхні міфологічні втілення, персоніфікації), переходячи із формальних схем у змістовні феномени, постають інваріантною основою літературної традиції, яка забезпечує спадкоємність між творчими поколіннями та дає імпульс до розвитку чогось нового<sup>11</sup>.

Репродукувати давній анімістично-міфологічний світ крізь призму залучених до творів міфологом основних стихій природи Іван Франко, певна річ, не мав наміру, радше прагнув досягнути й художньо увиразнити ті семантико-сміслові грані, що чимось відображали соціальні, національні, психічні, моральні, духові світи тогочасної української суспільності, відлунювалися у світосприйнятті, розумінні життєвих цінностей та родинних етосів сучасної людини, проглядалися у міжособистісних взаєминах, чимось були суголосні із насущними проблемами рідного народу. Через локальний антураж письменник намагався оприявнити протилежні йому тривкі міфологеми буття, що втілюють ті споконвічні духово-світоглядні цінності, яких не вистачало психологічно й фізично виснаженому, відчуженому у суспільстві, самотньому та соціально невлаштованому індивідові на зламі століть. Розмаїті міфологічні повір'я, мотиви й сюжети, що відсвічують багатовіковий досвід пізнання таємниць давньої космогонії, потайного буття могутніх природних стихій, заангажовані у почуття й відчуття персонажів, художньо кристалізовані в місткі символи, параболи та алегорії, що визначають розгортання сюжетів, позначаються на розвитку подій, а також подані як полісемантичні моделі, що є визначальними психоемоційними чинниками, осмислені в сенсі сенсогенних концептів, які випрозорюють розлогі підтексти й контексти пейзажів і становлять підвалину монолітної естетичної концепції світу й людини.

<sup>10</sup> Фрай Н. Великий код: Біблія і література. — 362 с.

<sup>11</sup> Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. — С. 116, 118.

### 2.1. «ВСЕ ПОЖИРАЄ ЗЕМЛЯ»: МІФОПОЕТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕМИ ЗЕМЛІ

У світовій літературі, мабуть, не знайти письменника, який хоча б в одному своєму творі не зобразив землі. І це зрозуміло, адже земля є тією перманентною, основною стихією природи, без якої життя узагалі неможливе. Виняткову значущість цієї всеохопної стихії, у порівнянні з іншими, людство збагнуло здавна. «Бо то земля є наша мама, Земля свята нас на собі тримає і наше тіло в себе приймає», — відлунюється архаїчним світоглядом українська народна приповідка<sup>12</sup>. У космогонічних міфах багатьох народів світу земля постає Великою Матір'ю, чи Богинею-Матір'ю<sup>13</sup>, а ще в образі вселенського «уроборосу материнського світу», дружиною Неба-Батька — їхнє подружжя засновує життя<sup>14</sup>. Міфологічна земля — амбівалентна стихія: не лише дає життя, годує, оберігає, зігріває, а й приймає власне поріддя назад у своє лоно («кінцеве розчинення в лоні Матері»<sup>15</sup>), вона ще безодня, яка пожирає, чи глибока яма, сира могила, котра забирає життя, або моторошне пекло<sup>16</sup>. Наші предки, землероби з діда-прадіда, казали: «Всі-смо з землі, і всі в землю підемо»<sup>17</sup>. Вони відчували особливу синівську прив'язаність до святої Землі-Матері, звеличували її берегинею і годувальницею, але конкретної земної богині, як інші народи, не мали<sup>18</sup>.

Має підставу теза Н. Колісниченко-Братунь про те, що земля-Велика Матір — один з визначальних архетипних образів в українській літературі, який, опосередковано виражаючи індиві-

<sup>12</sup> Галицько-руські народні приповідки / зібрав, упорядкував і пояснив д-р Іван Франко // Етнографічний збірник. — Львів, 1907. — Т. 23. — Вип. 1 (Діти — Кпити). — С. 179.

<sup>13</sup> Тахо-Годи А. А. Греческая культура в мифах, символах и терминах / А. А. Тахо-Годи, А. Ф. Лосев. — СПб.: Алетейя, 1999. — С. 24.

<sup>14</sup> Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / пер. с англ. / Эрих Нойманн. — М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. — С. 32—33.

<sup>15</sup> Там само. — С. 32.

<sup>16</sup> Рабинович Е. Г. Земля / Е. Г. Рабинович // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А—К. — С. 466—467.

<sup>17</sup> Галицько-руські народні приповідки. — Т. 23. — Вип. 1 (Діти — Кпити). — С. 180.

<sup>18</sup> Малоазійська богиня землі — Кібела, грецькі — Гея, Рея та Деметра, римські — Цицера і Теллус, шумерська — Нінхурсаг та ін. (Рабинович Е. Г. Земля).



дуальні переживання окремих митців, дає узагальнене враження про психічне життя усього народу<sup>19</sup>. В українській літературі другої половини ХІХ — початку ХХ ст. актуалізовано проблеми українського села без землі, відстоювання права власності на родинну землю, утвердження себе господарем на своїй землі, виняткової приязні до Землі-Матері, особливої влади землі над людським єством тощо («Микола Джеря», «Кайдашева сім'я», «Бурлачка» І. Нечуя-Левицького, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Fata morgana» М. Коцюбинського, «Камінний хрест», «Вона — земля» В. Стефаніка, «Земля» О. Кобилянської та ін.). Не оминув цієї проблематики І. Франко. Тему «...відношення землі до людини, вірніше, влади землі над людиною» він вважав чи не найцікавішою в європейській белетристиці кінця ХІХ ст., наголошував на тому, що «...дана тема жива та пекуча, що порушує вона ряд глибоких суспільних і загальнолюдських інтересів» [т. 28, с. 176]. Літературознавець присвятив окрему працю «Влада землі у сучасному романі» аналізу особливостей інтерпретації теми землі в романах «Влада землі» Г. Успенського та «Ругон-Маккари» Е. Золя<sup>20</sup>.

У творчій практиці І. Франка новаторством стало міфопоетичне осмислення теми землі в реалістичних текстах «бориславського циклу, де висвітлювалась нова для української літератури кінця ХІХ ст. виробнича тематика. Варто стисло сказати,

<sup>19</sup> Колісниченко-Братунь Н. Архетип Великої Матері в ліриці Івана Франка / Наталія Колісниченко-Братунь // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25—27 верес. 1996 р.) / редкол.: М. Ільницький та ін. — Львів: Світ, 1998. — С. 359.

<sup>20</sup> У праці «Влада землі у сучасному романі» йдеться про те, що французький письменник бачить в силі землі ярмо, що пригнічує людину і в найбільшій прогресивній країні ХІХ ст. тримає її в стані дикості. Натомість російський автор бачить в тій силі землі над своїм народом найкращу заповуру його майбутнього <...> » [т. 28, с. 193]. Золя, на думку Франка, применшив духово-творчі здібності французького народу, який здатний був піднятися «...за межі сили землі до сфери вищих і більш ідеальних устремлінь», а в романі Успенського спостеріг вплив на потрактування колізії «земля — селянин» його народницької антипатії до європейської цивілізації [Там само с. 194—195]. До слова: ґрунтовне порівняльне дослідження романів О. де Бальзака, Ш.-Ф. Рамюза та Е. Золя, в яких магістральною є тема «влади землі», виконала сучасна дослідниця І. Кушнір (*Кушнір І.* Символіка землі, її джерела та художнє втілення в Оноре де Бальзака, Еміля Золя, Шарля-Фердінанда Рамюза / Ірина Кушнір // Записки НТШ. Т. ССXLVI: Праці філологічної секції. — Львів, 2003. — С. 163—179).

який світ відкривав для українського читача автор бориславської прози, щоб пояснити особливості контекстуальної інтерпретації теми землі в ракурсі міфологізму.

Хронотопні межі «бориславського» циклу охоплюють час зародження, розквіту й занепаду нафтової індустрії в Бориславсько-Дрогобицькому басейні останньої третини ХІХ ст. Загально кажучи, зображено стрімке перевтілення колишнього села на велике промислове «гніздо» з кількатисячною робочою людністю, його перехід з давнього хліборобського у нове промислове життя. Так, в оповіданнях «Навернений грішник» та «Яць Зелепуга» вимальовуються обриси невеликого патріархального села, громада якого живе у гармонійному симбіозі з природою, визнає християнські заповіді, але перебуває ще під значним впливом «останків» поганських вірувань та уявлень своїх дідів-прадідів. Традиції, господарський календар, світогляд, життєві цінності, моральні приписи і навіть релігія місцевих жителів пов'язані з конкретною землею, що її обробляють від весни до осені, працюють на ній з ранку до ночі. Не можна сказати, що тутешнє життя безхмарне. Певна річ, є повсякденні клопоти, негаразди, горе, нестатки, але праця на землі вбезпечує певну стабільність і гармонію. Василь Півторак (з «Наверненого грішника»), скажімо, свого часу був одним із заможних газд Борислава, «поля у нього було достатком, худоби, і хліба, і шмаття, — ба й грошенят готових дещо-недещо найшлося. Працьовитий, ошадний, любив порядок, — тож йшло у нього порядком і статком» [т. 14, с. 307—308]. Далєбі, непоганим було становище Яця Зелепуги (з однойменного оповідання). Гляньмо: «Правда, доки жила жінка, держався він несогірше. Хоч мав усього тільки шість моргів плохої землі, то таки не ходив ні до кого хліба позичати. Двоє їх було: що зробили, те й мали. Жили ошадно і супокійно, працювали на своїм ґрунті, то й сусіди їх шанували» [т. 16, с. 336].

У вирі «нафтової лихоманки» щодня у Борислав прибувають чужинці. Обманом, інтригами, ба навіть переступами вони захоплюють «питьомі ґрунти» бориславців для видобутку нафти. Більшість місцевих господарів відмовляються продавати «родові» землі, шанують святу Землю-Матір та вважають гріхом використання її не за Божим призначенням. Той-таки Півторак, наприклад, «...любив свою землю, котру його родина з діда-прадіда зливала своїм потом. А ще до того думав собі: “А що? Гроші озьму, — гроші круглі, розкотяться. То на се, то на то, — та й нема. А земляця свята остане!”» [т. 14, с. 308]. Яць Зелепуга гні-

вається на своїх братів через те, що ті «батьківську землю» продали [т. 16, с. 337].

На особний промисел у бориславців немає коштів. Будь-які почини провадяться примітивно і закінчуються трагічно. Так, Півторак із синами без жодних гірничих навиків докопуються «киплячки». Береться за цю небезпечну роботу Яць Зелепуга. Та не виходить їм так, як думалося. У глибокій ямі необачно гинуть двоє Василевих синів. Викопана на родинній землі яма не приносить статків Яцеві. Гармонія між внутрішнім/зовнішнім світами бориславців-персонажів порушена: та свята земля, яку вони берегли перед чужинцями, відбирає найдорожче — життя. Скажімо, Василь Півторак гадає, що смерть його сина на дні ями не що інше, як кара від Бога за те, що він наважився занепокоїти святу землю:

«А хто знає, — шептав йому другий якийсь голос, — може, ту ще більше нещастє жде на тебе! Може, Бог прогнівався за то, що сам псуєш та воружиш святу землячку, — та ще тяжче буде карати, коли не опам'ятаєшся після першої кари?..» [т. 14, с. 311].

Іван Півторак нагадує своєму батькові про «тяжкий рахунок» [Там само, с. 328], що його треба буде скласти перед Богом за кожний клаптик землі, яку той продав жидам.

Почуття Яцевої люті через те, що на дні глибокої ями не з'являється «киплячка», передано відчуттям ненависті до Матері-Землі. Наприклад: «Яць чув, що щось страшне клубиться в його грудях, підступає під горло, запирає дух. Хвилю стояв німий, напівнеживий, посинілий, ніби боровся з невидимим ворогом, а вкінці як стояв, так і впав на землю, гриз її зубами, стугував п'ястуками і кричав сказаним голосом:

— На, на, от тобі, проклята! Ось тобі, зраднице, жидівська приподобнице!» [т. 16, с. 368].

Тимчасовий вияв агресії помалу вщухає, Яця заново проймають синівські почуття любові до рідної неньки-землі — і він звертається до неї фразою, позначеною глибокою міфологією: «Ой, земле, матінко моя, прийми мене до себе, нехай ту довше не мучуся» [Там само].

Отже, чільні персонажі бориславської прози — це колишні хлібороби, у свідомості яких протиставлено старе/нове, своє/чуже, надземне/підземне. Перші хвилі промислового руху вони схоплюють у стані «мізонеїзму» (страху, боязкості перед новим і невідомим <sup>21</sup>).

---

<sup>21</sup> Юнг К. Г. Человек и его символы. — С. 18.

Клопітка праця вже не біля землі, а глибоко в її «лоні» втілює для них руйнівну, чужу силу, що змінила природний плін життя. «Спокійний лад селянського життя замутився, — пояснює відавторський оповідач «Наверненого грішника». — Грюкання, стукоти, крики, свари та співи не вгавали як день, так ніч. Поля не зеленілися широкими ланами, як уперед, хвилюючи та шелестячи від теплового вітру. А на місце свіжої, пахучої зелені повстало щораз більше горбків сірої ілястої глини, мов величезних кертичин, під котрими в темній задушній глибині за кварту горівки працювали цілими днями парубки та чоловіки, обмащені, заталапані, утепенені, працювали гірко, видобуваючи незліченні скарби своїм гнобителям-жидам» [т. 14, с. 341]. Василь Півторак сердито промовляє: «То проклята робота! Два сини ми згибли при ній, стара вмерла! Проклята робота! Щастя не принесе...» [Там само, с. 325]. «Правдива кара Божа на наше село!» [т. 16, с. 340] — каже спересердя Яць Зелепуга.

Як бачимо, початки нафтової промисловості у Бориславі несли не тільки перші кроки цивілізації, а й суттєві світоглядні й моральні перемири у житті місцевих мешканців. З метою проникливішого відбиття цих змін активізовано міфологічний мотив «неприродного руху»<sup>22</sup>. За його допомогою, скажімо, схарактеризовано безпорадний стан Василя Півторака в епізодах «либаня» — перших спроб видобутку нафти. Наприклад: «Та не так воно в світі йде. То, що давніше не змінювалося й у сто літах, — тепер через десять мов переродилось. Тепер не то, що в давнину. Життя бистро тече, — зміни бистро настають. Треба пильно слідити, куди пруд жене, — треба й собі туди пробиратися. А не спостережешся, застоїшся на місці, то того й гляди, — перша-ліпша хвиля нагряне, перша-ліпша зміна настане, обалить тебе, зіб'є з ніг, — і ти погиб <...>».

Таке сталося і з Василем Півтораком» [т. 14, с. 308].

Мотив неприродного руху відчитується у контексті пейзажів, що, власне, відбивають «народини» нафтопромислу. Колись урожайні ниви пустіють, замість женчиків і полукіпків на обрїях видніються нафтові ями, купи глини, болото: «Всюди рух, гамір, крики, гаркіт пили, стук топорів, але се не тота жива, свіжа рухливість сільського життя, се зловіщі голоси, передвісники нового життя, тяжкого, брудного, нерадісного життя, на котре відтепер засуджений Борислав» [Там само, с. 337] («Навернений грішник»).

<sup>22</sup> Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. Вып. 18: Семиотика города и городской культуры: Петербург. — Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1984. — С. 33.

Поміж місцевих жителів, нетутешніх перекупників і підприємців поширюються міфи про «підземні скарби»<sup>23</sup> Борислава, що мають не лише об'єктивно-матеріальний причинок, адже, як пояснює Я. Грицак, у Бориславі попервах можна було казково розбагатіти за один день чи одну ніч, знайшовши нафтову «матку» чи воскову «жилу»<sup>24</sup>. Попри те, у давніх українців побутували повір'я, що земля багата не лише тим, що родить, а й тим, що сховане у ній<sup>25</sup>. Гадки про казкові «скарби», сховані в земних надрах, доводять персонажів бориславської прози мало не до божевілля. Принада маєтків, схованих на дні закритої дошками нафтової ями, не вщухає у Півтораковій душі навіть по смерті сина: «Хто знає, — гадкував собі, — може, ту маєток жде на мене! Може би, якби от сажник-другий покопав, — і нафта показала! Хто знає!» [т. 14, с. 311]. Герман Гольдкремер, власник копалень (з повісті «Воа constrictor»), потай радіє, бо його багатство пливе з бориславських надр [т. 15, с. 191]. Ілюзія «скарбу природного», що його Бог вклав у «родинний ґрунт», бентежить Яця Зелепугу: «А тут якийсь могучий внутрішній голос раз у раз йому шепче: “Ану, берися до роботи! Бог тобі вложив скарб в землю, гріх його змарнувати!” А нащо йому, самому і старому, здасться той скарб, про те також не думав. Часом тільки якісь фантастичні картини снувалися в його уяві» [т. 16, с. 346].

Предмет художнього зосередження у бориславській прозі очевидний — земля, виведена у подвійній перспективі: локальній (об'єктивна, натуральна стихія); нелокальній (психологічній, символічній, народнопоетичній). З одного боку, це провідний локус подій, неодмінний складник антуражу, головний об'єкт торгівлі. З іншого, земля — складова мікрокосму, світоглядний та моральний фактор, чинник перипетій, колізій, конфліктів, нега-

<sup>23</sup> Мотив скарбів наскрізний у Франковій прозі. У символічному, духовому, національному сенсах його потрактовано в романі «Петрії і Добошукки», виявний цей мотив в усій бориславській прозі, у казці «Без праці». Мотивом скарбів означено символічне знаряддя громадської активності братів Калиновичів з роману «Лель і Полель». У творах про Борислав образ скарбів значною мірою пов'язано з реально-об'єктивним багатством, капіталом, що його нагромаджували бориславські підприємці від видобутку багатих нафтових покладів.

<sup>24</sup> Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856—1886) / Ярослав Грицак. — К.: Критика, 2006. — С. 280.

<sup>25</sup> Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія / Митрополит Іларіон. — К.: Обереги, 1991. — С. 37—38.

тивних міжособистісних взаємин, навіть переступів. На індивідуально-психологічному рівні відбувається певне «зрощення» персонажів із землею<sup>26</sup>. У зв'язку з цим конкретний локус землі переростає у переживаний простір, набуває анімалістичних, антропоморфних, демонічних, назагал міфопоетичних рис. Для психологізованих картин, умовно означених колізією «земля — людина», прикметна співдія фактично-емпіричної та поетично-епічної площин (типологія Р. Петча<sup>27</sup>). Останню моделюють не-вербальні, імпліцитні структури. На основі «повільного читання»<sup>28</sup> у текстах знаходимо смислові метафори, метонімії, порівняння, парафрази, кодифіковані мотивами смерті, боязкості і страхіть, невідрадної самотності та відчуження людини у коловороті до-школьної цивілізації, постійної загрози її життю у лоні землі.

Синхронно із зображенням внутрішніх потрясінь персонажів-ріпників під час роботи у штольнях мимоволі, позасвідомо чи за ідейно-художнім задумом (тут варто вести мову про неусвідомлений і/або усвідомлений творчий вимисел чи домисел<sup>29</sup>) поглиблено імпліцитну міфологію<sup>30</sup> зображення землі як стихії, яка не дарує плоди, а забирає життя, приносить горе й сльози, буває лихою й жадібною. Від твору до твору («Ріпник», «На роботі», «Навернений грішник», «Воа constrictor», «Борислав сміється», «Вівчар») акумулюються підтекстові зіставлення й уподібнення, асоціації й алюзії, що відсилають до різноетнічних міфологічних та фольклорних мотивів і сюжетів про землю. Нагнітається та скріплюється експресія, наче могутня земля наступає на людину, ніби на якусь дрібну комаху, карає її за те, що та порушила одвічний спокій її лона. Сугестивний образ доброї Землі-Матері, виявний у просторі переживань персонажів, з кожним трагічним випадком набуває рис демонічної, небезпечної, сердитої стихії.

Наприклад, у повісті «Воа constrictor» бориславську землю епізодично уподібнено до старосвітського божества безодні й

<sup>26</sup> Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому тексті / Нонна Копистянська // Молода нація. — К.: Смолоскип, 1997. — Вип. 5. — С. 178.

<sup>27</sup> Petsch R. Raum in der Erzählung / R. Petsch // Landschaft und Raum in der Erzählkunst: der Sammlung / [Hrsg. von A. Ritter]. — Darmstadt, 1975. — S. 40—44.

<sup>28</sup> Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків / Пітер Баррі. — К.: Смолоскип, 2008. — С. 93.

<sup>29</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. — С. 15.

<sup>30</sup> Голосовкер Я. Э. Логика античного мифа. — С. 8.

темряви, що поїдає власних дітей [т. 14, с. 408]. Колишній вівчар (з однойменного образка) на роботі у стометровій штольні відчуває позасвідомий страх перед могутньою Землею-Матір'ю. Його бентежать забобони, що відлунюються поширеними у багатьох народів уявленнями про наближеність земних надр до первісного хаосу<sup>31</sup>. Гляньмо:

«Він зупиняється, випростовується і починає міркувати над сим питанням, немов воно не знати яке важне.

— Та й справді, чи свята вона тут? <...> Адже ж відколи світ настав, сюди, певно, ані краплина свяченої води не доходила, ані голос Божого слова. Недаром тут такий сопух. Певно, що се не від святого, а від проклятого. Адже ж із сего воску не вільно робити свічок до церкви, видно, що то нечисть, погань! Відпусти, Господи, гріха! Чоловік і в таке місце пхається, забирає нечисте добро. І се має вийти йому на добре? Ой ні, любойки, ні! Не на добро воно виходить! А той товариш, що мене справив сюди, хіба не згіб у такій самій штольні? Засипало його, задусило, навіть тіла не видобули. Вдавився ним нечистий! Ой Господи!» [т. 21, с. 68—69].

Таким чином, смислову структуру «бориславського» циклу імпліцитно міфологізовано. Справедливо зауважив З. Гузар, що І. Франко як автор творів про Борислав глибоко вжився у матеріал, «живцем» взятий з реальності, «як художник не тільки з тонким хистом обсервації, але й з багатою поетичною уявою»<sup>32</sup>. Чи не головним джерелом цієї уяви були міфологія і фольклор.

Епізодичним описом нафтовидобувного процесу у повісті «Воа constrictor» спрямовано міфосмислову перспективу боротьби життя й смерті, природи і цивілізації в лоні могутньої матері. Порівняймо: «Думка, не находячи нічого принадного ні поверх землі, ані над землею, мимоволі ниряла в тоту темну, страшну глибіню, де тепер, в тій самій хвилі, мучаться, працюють, риють тисячі людей, де кипить робота, оживає або завмирає надія, бореться життя зі смертю, бореться чоловік з природою» [т. 14, с. 408].

Картини виробничих буднів в оповіданні «Ріпник» (1-ї редакції) ґрунтуються на одивненні антуражу та персонажів-ріпників, що полягає у порівнянні нафтових ям до «живих» гробів, а ріп-

<sup>31</sup> Рабинович Е. Г. Земля. — С. 467.

<sup>32</sup> Гузар З. П. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті «Борислав сміється» / З. П. Гузар // Українське літературознавство. Вип. 7: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1969. — С. 133.

ників — із «живо похороненими», «живими трупами». Наприклад: «Край улиць ями та горбки глини, — немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, — чорні ріпники, — стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, — ось усе, що зустріне твоє око <...>» [т. 14, с. 280—281]. Нова в реалістичній літературі кінця XIX ст. перспектива індустріального пейзажу переводить локальні категорії у парадигму символів конкретно-історичної епохи. Міфологізовані описи гірничих робіт постають своєрідними психометрами певного порогового стану персонажів на перших порах промислового руху.

Із психологічною метою в оповіданні «Навернений грішник» нафтові ями уподібнено до безодень (безодня — хтонічний міфознак земного лона<sup>33</sup>). В уяві персонажів ці реалії перевтілюються на інфернальних створінь, які посягають на людське життя<sup>34</sup>. Так, глибока яма, де загинув Півтораків син, в очах засмученої матері оживає. Їй ввижається, як яма своєю «темною пашчею» проковтнула одного сина, а тепер посягає на життя іншого: «Заплакала важенько. Її серце стислося, немов лихо якесь віщувало, коли заглянула в темну пасть, у котру спускав на линві батько рідну дитину» [Там само, с. 312].

У семіотичному просторі повісті «Воа constrictor» гирла ям маркують лімінальні зони перетину під/надземного, ір/реального, мертвого/живого, фігурують як фантастичні вертикальні канали, що ведуть углиб земного тіла, в темне провалля. Глибочезні ями викликають у персонажів моторошні асоціації, видіння. Так, ріпникові Гриневі, який млинкує біля однієї з найбільших ям, ввижається «темна пропасть», звідки погрожують «невидимі сили» і витягають «холодного трупа» [Там само, с. 411]. Епізоди, де ріпники спускаються у нафтові ями, подано з ефектом смислового оксиморона.

<sup>33</sup> Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. — С. 112.

<sup>34</sup> Р. Голод спостеріг у романі «Жерміналь» Е. Золя співзвучні розлогі символічні картини шахт-чудовиськ, які щоденно пожирають свою порцію м'яса (*Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка (до питання про особливості творчого методу Каменяра). — С. 60). Порівнявши одухотворені шахти-бестії у шойно згаданому романі Золя та повісті «Воа constrictor» Франка, Ю. Кузнецов зробив висновок, що у французького письменника це лише обрамлювальний образ, котрий не створює, як в українського, наскрізного підтексту, глибинної смислової структури твору (*Кузнецов Ю. Б.* До питання про поетику прози І. Франка / Ю. Б. Кузнецов // Іван Франко і світова культура: матеріали Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 верес. 1986 р.): у 3 кн. Кн. 1. — С. 197).



Ось як наратор передає психологічний стан персонажів, які працюють біля нафтових ям: «Щодень кожний з них бачить те саме: спускається чоловік до ями, — і щодень те саме важке, гнетуче чуття здавлює душу, щодень вертає думка: “Ось спускаємо до гробу живого чоловіка!”» [Там само, с. 412]. Ріпник, який спустився у копальню, для Германа Гольдкремера асоціюється із «живо похороненим» [Там само]. Снуючись вечорами Бориславом, Герман відчуває страх перед нафтовими ямами. Інстинктивно їх боїться й Рифка з роману «Борислав сміється».

У «Нарисі української міфології» В. Гнатюк подав «народну байку» про духів, поневолених у підземелля на покуту, які насилають важкі хвороби на кожного, хто їх розгніває<sup>35</sup>. У записах І. Огієнка знаходимо оповідання про підземні скарби, що їх пильнують змії, злі духи<sup>36</sup>. Мабуть, Франкові були відомі такі мотиви, адже в оповіданні «Яць Зелепуга» виведено сумарний сюрреальний образ невидимих інфернальних духів, що стережуть питомі бориславські скарби — поклади нафти. Духи ввижаються виснаженому Яцеві, коли той копає яму. Марячи про фантастичні скарби, завдяки яким можна було б збудувати церкву, персонаж благає тих уявних духів допомогти йому докопатися «кип'ячки». У затьмареній свідомості Яця глибока яма оживає кремезною істотою, яка широко роззявила щелепи. Наприклад: «Для Яця сталася вона [яма. — К. Д.] якоюсь свідомою, чутливою і розумною істотою. В хвилях розпуки запускався з нею в пристрасні розговори, закидав їй, що лашиться до жидів, а до правого господаря окном ставиться, благав її о милосердя, о просту справедливість, щоби повернула йому бодай ті кошти, що на неї виложив. Але яма мовчала уперто» [т. 16, с. 362].

До «Нарису української міфології» В. Гнатюка увійшло також бориславське оповідання про «земських» людиноподібних духів нафтових копалень: «Вони полюбляють турбувати робітників, насміхатися з них тощо. Головне на них не реагувати, інакше роздратовані духи можуть накоїти лиха. Один робітник свистав у копальні в Бориславі, хоч сього не можна там робити. Зараз прийшов до нього земляний дух, відобрав від нього лампу і водив його по підземеллю цілий рік»<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Гнатюк В. Нарис української міфології. — С. 121.

<sup>36</sup> Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. — С. 38.

<sup>37</sup> Гнатюк В. Зазн. праця. — С. 120—121.

Для ріпника-початківця Гриня (з оповідання «На роботі»), який знепритомнів у перший день праці на кількадесятиметровій глибині, відкривається вхід в інфернальний простір (асоціативно — в материнське лоно). Йому ввижається, що стоїть він над глибокою ямою, далі стрімко паде у «безмірну», «темну», «відразливу» «глибіню» — і опиняється віч-на-віч з тим-таки копальним духом, але вже в індивідуально-авторській обробці — образі Задухи<sup>38</sup>, володарки бориславського підземелля. Вона веде ріпника коридорами правдивого пекла, перелітає разом із ним з поверху на поверх царства памороки й пійми, показує моторошні дивогляди<sup>39</sup>. Відбувається долучення ріпника до глибинного буття Землі-Матері, асоціативний образ якої виявляє лабиринтні риси (тіло Землі-Матері із численними печерами в доісторичні часи порівнювалося з лабіринтом<sup>40</sup>).

Розмова підземної володарки з Гринем провадиться ігровою тактикою: за міражем, фікцією, параболою пекельного царства проглядається нестерпна бориславська дійсність. Через обігрування об'єктивного значення гірничих аксесуарів (мотузок, шнурів, линв, що ними прив'язують ріпників перед спуском у ями) в розповіді Задухи розкрито правду про невтішне, безправне, убоге, скрутне перебування людини на роботі у бориславських промисловців, «жидів-спекулянтів». Гляньмо: «Я [Гринь. — К. Д.] так би рад іти кудись, далеко, швидко, — та не можу. Подивлюся на себе, — а на мні тотя ж сама воском і кип'ячкою замурзана линва, що мя нев опутали, коли-м спускався в яму. Я так силуюся скинути єї з себе, так ся силую, так ся мучу, — ні, не мож.

Аж ту десь-відкись узялася при мені якась жінка. Така вна здорова, розкішна, — лиш чогось невесела.

— Ну, що, — повідає до мене, — як ти ся подобала наша сторона? <...>

<sup>38</sup> Про образ Задухи див. ще: Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси). — С. 221—224.

<sup>39</sup> На думку І. Денисюка, мандрівка ріпника Гриня царством Задухи нагадує біблійні видіння, середньовічні сходження в пекло у Данте, апокрифічні «ходіння по муках» староруської літератури, мандри Енея з Сивіллою в «Енеїді». Літературознавець так само вважав, що в оповіданні «На роботі» використано народні перекази про духів бориславських підземель (Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ—початку ХХ ст. — С. 96). Р. Голод вбачає у цьому творі ремінісценції апокрифічної легенди про мандрівку пеклом Марка Проклятого (Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка (до питання про особливості творчого методу Каменяра). — С. 63).

<sup>40</sup> Еліаде М. Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — С. 253.

— Та добре би було, — кажу, — коби-м лиш міг рушатися. А то ось, — дивіть, — що ся мучу, моцюю, — ані руш мотузів поганих із себе зверечи.

— А знаєш ти, — питає, — що то таке на тобі, — тоті шнури?

— Ну, — кажу, — шнури, линви! Або хіба що?

— Дурний ти, — каже, — та й не знаєш? Сліпий ти, та й не видиш! То, небоже, — жидівські руки, жидівська хитрість, що тебе обпутала <...>» [т. 14, с. 295—296].

«Ви, дурні, — провадить володарка підземелля Гриневи, — гадаєте: “От піду, зароблю в Бориславі, — допоможуся! Ех, голови недогадливі! Як коли б жидівські руки вас могли допомочи! Ні, не поміч, а загибель жде ту на вас!”» [Там само, с. 306]. Вона радіє з того, що Борислав — то «сіни» в її «хату», царство смерті й муки: «Коли хто до сіней увійшов, — то вже й до хати треба» [Там само, с. 304]. Отож українські народні міфологічні повір'я містять творчий засновок для сюрреальної образності «бориславського» циклу.

Сп'янілий від алкоголю Василь Півторак марить, як земля розступається перед ним — і він паде на дно пекла. Там його катують звідусіль не інфернальні духи, а примари покійників. Те, що персонаж бачить у пеклі, — то, здавалось би, вже наслідки пророцтв Задухи. Міфопоетична вертикаль із полюсами «земля/пекло», оприявнена в контекстах епізодів польоту Гриня і падіння Василя у підземелля, соціально забарвлена: низ цієї вертикалі — пекло, царство Задухи — алегорична картина суспільної та індивідуальної бідності, скрути, хвороби, розпачу.

Описи небувалої посухи в Бориславі в контексті роману «Борислав сміється» побудовано на міфологічному мотиві розірваного шлюбу Неба-Батька й Землі-Матері (Е. Тайлорові була відома суголосна полінезійська легенда, а міф на цей сюжет він відніс до спадку Нової Зеландії <sup>41</sup>). Наприклад: «Щодень, щонеділі, можна було видіти по дорогах церковні процесії; з слізьми в очах, припавши лицами ниць до землі, народ благав дощику. Але небо стояло мов замуроване, а сонце своїм широким, безвстидно блискучим лицем мов насміхалося з сліз і молитов бідного

---

<sup>41</sup> Тайлор Э. Б. Первобытная культура. — С. 155. Живлющий дощ (небесні води) належить до вертикальної межової міфосимволіки — через нього єднаються Земля-Мати й Небо-Батько (Рабинович Е. Г. Земля. — С. 466—467). «Представлення неба як вітця, а землі як матері <...>», виявлене в українських та польських народних загадках, сам Франко пояснював як відлуння давнього анімізму [т. 26, с. 337] («Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних»).

люду» [т. 15, с. 343]. Міфологема ефективна тут для скріплення художнього ефекту небувалої посухи в Бориславі, описом якої опосередковано відображено соціальну скруту й визискування, дослівно з тексту — «страшна картина людської нужди і притиску» [Там само, с. 304].

За спільнослов'янським міфом, Перун — бог неба й землі, блискавки та грому — восени замикає брами неба і йде на відпочинок, а весною відмикає їх, посилаючи на землю живлющий дощ<sup>42</sup>. Наведений міф актуалізовано у соціально-інвективному плані роману «Борислав сміється». Вчитаймося: «Небо і землю запер Бог на залізні ключі, а бідні люди думали, що бориславські багатчі будуть милостивіші від Бога і отворять їм брами своїх багатств!..» [Там само, с. 368]. У Тустановичах, Попелях та інших селах на повну силу відбуваються обжинки, а «...на бориславських частках лиш де-де кладенички видніються. Уже другий рік — кара від Господа, та й годі!» [т. 14, с. 341] («Навернений грішник»).

Відавотські характеристики невтішного настрою бориславських селян-персонажів з роману «Борислав сміється» під час бездощів'я базуються на завуальованій міфологічній ремінісценції «всеплодющої матері»<sup>43</sup>. Як і в поетичному циклі «Веснян-

<sup>42</sup> Українська міфологія / авт.-упор. В. Войтович. — К.: Либідь, 2002. — С. 364.

<sup>43</sup> Міфопоетичний образ «Землі-Всеплодющої Матері» лейтмотивом пронизує цикл «Веснянки» (збірка «З вершин і низин»). Вочевидь, у творчій свідомості І. Франка цей образ виріс на ґрунті східнослов'янської календарно-обрядової поезії, в якій весна оспівується як пора пробудження живої сили сонця, оновлення плодючості землі, відродження природи із зимового сну. Цикл написано на початку березня 1880 р., коли Франка несподівано арештували вдруге. По той бік в'язничного вікна вирувало життя, стрічалися зима з весною, змагалися світло й тьма, вмивалася першими живлющими дощами спрагла земля, од першого грому пробуджувався з-під «криги мертвоти» увесь світ. Лише оригінальні поезії дають змогу пізнати, яке сильне «душевне зворушення» викликала у несправедливо звинуваченого «в'язня сумління» ота весняна «борба стихій» і як перейнялася його поетична натура фольклорними мотивами ейфорії весни, життя, добра, світла. Мовляв, «аж по тій психологічній бурі почала нижня свідомість продукувати автоматично, і тепер попливли думки і вірші самі могутими хвилями <...>» [т. 31, с. 63]. Земля постає символічним невичерпним джерелом, до якого ліричний герой (співмірний з образом автора) молитовно припадає за морально-духовними основами, необхідними йому для того, аби віднайти своє місце у несправедливому світі, піднятися «творчим духом» над «мором» приземної дійсності і відродитися з новою свідомістю творця іншої, оновленої картини дійсності, в якій вже не буде зла й неправди. Міфологема землі не лише як матері, що дає плоди, а й як всеохопного жіночого ло-

ки», земля постає у романі не так джерелом вологи для висохлих ланів, як радше символом снаги для морально й фізично виснаженої людини. Порівняймо: «Ні звичайних косарських пісень, ні голосного сміху, ні жартів та прикладок не чути. Сей та той перейде один-півтора перекоса, кине косу на землю, зітхне важко-важко та й лягає на вогку холодну кошеницю, щоб дрібку освіжитися, спочити, набрати нової сили з землі в ослабле тіло» [т. 15, с. 343—344].

Давні народні уявлення про людську смерть в сенсі шлюбного єднання із сирою могилою-розлучницею<sup>44</sup> несуть світоглядно-психологічне навантаження у поховальних епізодах «Наверненого грішника». Під час захоронення сина Михайла Василеві Півторакові здається, що він «направду виряджає сина до шлюбу, а не на “вічну дорогу”» [т. 14, с. 318]. Відлунюються ці уявлення і у фольклорно стилізованих голосіннях Василя, який побивається: «Чи на то ж я тебе ховав, годував, як соколика, щоби ты нині до такого шлюбу виряджати?..» [Там само]. Сусіди втішають Півторака, коментуючи трагедію якоюсь давно доведеною і всім відомою аксіомою, буцімто «Таж нам усім туди дорога, ци скорше, ци пізніше» [Там само, с. 317]. Півторак турбується перед місцевим священником про те, щоб «грішне тіло земленьці

на, яке прагне «плодотворної зливи» [т. 1, с. 26] («Гримить! Благодатна пора наступає»), переростає у розлогий символ життєтворчої сили й натхнення, нестачу яких відчуває у собі духом пониклий митець. Сили її (землі) потрібні йому для того, «...щоб в бою сильніше стояти», а ще «...працювать, працювать, працювати, / В праці сконать!», вогонь — «...щоб ним слово налити, / Душі стрясать <...> та «Правді служити, неправду палити...», а також тепло — «...що розширює груди, / Чистить чуття і відновлює кров, / Що до людей безграничну будить / Чисту любов!» [Там само, с. 28] («Земле, моя всеплодющая мати»). Ліричною інтонацією сповнені метафоризовані звертання героя до одухотвореної землі — цієї щедрої матері, при тім увиразнено її антропоморфні (жіночо-материнські) риси — груди («...грудь землі дихає / Силом дивною, оживушою» і лоно, яке з любов'ю обійме посіяне зерно, відтак «...кров'ю теплою накормить його, / Обережливо виростить його» [Там само, с. 27] («Гріє сонечко!»).

<sup>44</sup> Наведені народні уявлення маркують персонажну свідомість у подорожньому нарисі «Вугляр», що не належить до «бориславського» циклу. Так, Фенниці, дівчині молодого вугляра, який загинув під час випалювання вугілля в Ілемській лісі, переказують: «Ось-ді ти, дівонько, не надійся свого нареченого! Перемовила його до себе друга, розлучниця, сира могила!» [т. 14, с. 252]. До слова: голосіння зберігають релікти давніх міфологічних уявлень наших предків про будову світу і місце людини в ньому; в них осмислено зв'язок смерті і життя (*Зварич І. М.* Міф у генезі художнього мислення. — С. 99).

віддати <...>», а той потокає йому: «А, так, так! Святий обов'язок» [т. 14, с. 316—317].

Отож, попри стереотипні уявлення про автора «бориславського» циклу як позитивіста, упертого поборника утилітарності мистецтва, практика виключно «наукового реалізму», у творах про Борислав виявлено високоефективне й продуктивне вживання засобів художньої умовності, зосібна й міфопоетики. За мірою вияву міфологізм у творах бориславської тематики імпліцитний, підтекстовий, моделювальний, сугестивний, алюзійний, опирається на загальнолюдські міфологічні мотиви й сюжети та питома українські уснословесні джерела (бориславські міфологічні повір'я, легенди, перекази). Експліковані і/або імпліковані міфологеми (космогонічні, есхатологічні, поховально-обрядові) дали змогу письменникові експресивніше відтворити незвичайні обставини, в яких опинилися галичани в другій половині ХІХ ст., проникливіше зосередитись на складності й неоднозначності тогочасної бориславської дійсності, передати через той чи той міфогенний або міфологічно маркований образ конфлікти внутрішнього, значною мірою спровоковані зовнішніми несприятливими обставинами. У гармонійному поєднанні з натуралістичними, імпресіоністичними, експресіоністичними тенденціями, втіленими у назагал реалістичних бориславських текстах, міфологізм посилює художню дієвість таких вагомих елементів поетики, як символізована деталь, запроваджений індустріалізований пейзаж, нові в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. образи нафтових ям, копалень, шахт. Численні міфоалюзії, що уміло обігруються в контекстах останніх, скріплюють інвективну роль картин нелегких виробничих буднів та складних соціально-виробничих взаємин, ущільнюють параболічний сенс епізодів стихійного лиха (посухи) у Бориславі, генерують глибинний підтекст, у просторі якого автор, дійові особи або читачі отримують змогу поміркувати над основоположними буттєвими істинами, визначеними протистояннями життя/смерті, добра/зла, правди/неправди, міста/села, природи/цивілізації.

В експозиції другої частини роману «Основи суспільності» І. Франко подав власне бачення давньої космогонії, відвівши у ній головні ролі першоелементам землі й сонця. Зранку після неспокійної ночі сонце-матір зустрічається зі своєю землею-дочкою. Передчуваючи недобрі новини з торецького двору, з докором строгої матері сонце картає свою доню. Уникнути відповідальності за нічні пригоди своїх неслухняних дітей землі не

вдається, адже від всюдивидючого сонця нічого не приховаєш, а тим паче, що сонце знало землю від початку світу. До прикладу: «І нараз із сього горнила виринуло осліплючо-ярке, грізне, нестерпиме для людського ока сонячне лице. Швидко і мітко воно зирнуло на землю. Для нього не було на ній тайни, воно знало її наскрізь, віддавна, — адже вона кість від кості і тіло від тіла його; воно знало її наскрізь ще відтоді, коли вона, підхоплена безумним світовим вируванням, ще ледве згустівши з космічних газів, розжарена, відірвалася від його величного тіла і, мов молоде нерозумне ягнятко, брикаючи та вируючи, покотилася в темний і холодний простір, щоби якусь хвилину — кількасот мільйонів літ — пожити на волі, віддільно від своєї могутньої матері, хоч і в тісній залежності від неї.

Від тої хвилі минув спорий шмат часу; тодішня невинна бриклива овечка вспіла вже значно охолоти та підтоптатися, розвела собі чимало всякого “дробу”, що нишпорить по ній, чогось шукає, щось собі думає, до чогось квапиться, б’ється та товчеться між собою, родиться і гине, мов рясні бульки на воді в дощову днину. Велично і маєстатично дивиться сонце на сю дивовижу, котру воно ж і допомгло виплодити <...>.

Але нині сонце вставало в недобрім гуморі. Воно чуло, що щось недобре скоїлося на землі, і скоро тільки раз зирнуло на землю, на торецький двір, у вікно офіщини, то в тій же хвилі мало охоту відвернутися і з докором люблячої та строгої матері буркнуло до дочки-землі:

— Ага! Ти вже знов! <...>» [т. 19, с. 302—303].

Матріархальні риси сонця в романі «Основи суспільності» виявляють зв’язок із міфологічною традицією. Так, фемінний образ сонця І. Нечуй-Левицький спостеріг лише в українській міфології та фольклорі, за винятком литовського міфу<sup>45</sup>. За сюжетами давньоукраїнських щедрівок, колядок, веснянок, сонце є господинею небесної родини, дружиною місяця, матір’ю зірочок, княгинею, чи ще вдовою, красною панною, яка щовечора поринає за золоту стіну на небі, де в неї є свій двір, хата, церква<sup>46</sup>; у польських та українських загадках воно постає в образі панни або могутньої пані [т. 26, с. 338] («Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних»). Для з’ясування композиційно-сюжетної ролі головного космічного тіла в кон-

<sup>45</sup> *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу: ескіз української міфології. — С. 13.

<sup>46</sup> Там само. — С. 10—11.

тексті наведеного епізоду доцільно згадати український міф, за яким святе й праведне сонце карає будь-кого, хто кривдить ближнього або посягається на його життя, тому злі сили активізуються тільки вночі, коли сонця на небі немає<sup>47</sup>. У солярних міфах багатьох народів сонце представлено всюдисущим оком богів — давньогрецького Зевса та Урана, індійського Варуни, перського Ахурамазди, єгипетського Ра, ісламського Аллаха та ін.<sup>48</sup>

Отже, вправно обігравши віддалені міфологічні алюзії, додавши до них інтелектуального «присмаку» популярної на зламі століть теорії відносності та скориставшись підходом розростання літературного образу у космогонічних масштабах<sup>49</sup>, І. Франко подав оригінальний пейзажний ескіз з індивідуально-авторськими міфопоетичними образами першостихій. У композиції роману цей ескіз несе навантаження алегоричної преамбули до розкриття замаху на життя о. Нестора. Ранкова розмова сонця й землі оперативна для розв'язки кримінального сюжету. Земля, засоромлена перед праведним сонцем через вчинки свого поріддя, — то алегорія на увесь лицемірний, крутійський двір графині Олімпії Торської. Образ сонця виведено в світлі солярних міфів у ролі символу правди, світла, добра, життя, справедливості; це могутня рятівна стихія, яка все бачить і все знає. У зображенні того, як сонце закликає своїх золотих променів не дати землі приховати неправду, демасковано й критично оцінено аморальне, антигуманне, розгульне життя збіднілої аристократії на селі. Вихопивши один момент із перманентного, одвічного циклу космічного буття, письменник майстерно провів контрастну паралель між незаплямованими першоосновами Всесвіту та заплямованою мораллю, деградованою духовністю сучасної людини, яка своїми мізерними вчинками порушила «споконвічну світову гармонію»<sup>50</sup>. Міфологізм править тут своєрідним барометром «основ суспільності».

Як бачимо, в осмисленні теми землі «діалог» художньої прози І. Франка з міфологічними джерелами творчо продуктивний. Міфопоетична перспектива цієї природної стихії в художньо-образній системі прозаїка суттєво містка і внутрішньо монолітна, позаяк репрезентує головним чином бівалентні первні — життя/

<sup>47</sup> *Митрополит Іларіон*. Дохристиянські вірування українського народу. — С. 29.

<sup>48</sup> *Керлот Х. Э.* Словарь символов. — С. 479.

<sup>49</sup> *Башляр Г.* Земля и грёзы воли. — С. 160.

<sup>50</sup> *Швец А. І.* Злочин і катарсис: кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі І. Франка. — С. 192.



смерть. За текстами «бориславського» циклу можемо узагальнити відносно цілісний образ землі виразного міфопоетичного характеру, в контексті якого оприявнюється ряд міфем, міфологем, цілісних міфів. Що важливо, багату міфологічну фактуру майстерно репродуковано через наведення рецисивних алюзій, вправно інтерпретовано в асоціативно-смисловому полі тієї чи тієї розлогої метафори, метонімії, антропоморфної персоніфікації, парафрази, творчо обіграно за допомогою ускладнено-асоціативного порівняння, уподібнення, зіставлення, що використовуються як засоби характеристики персонажів чи психологічної обсервації їхніх станів, або моделюють глибокий узагальнений підтекст описів соціально-економічного життя, чи символічно маркують об'єкти й атрибути автентичного бориславського антуражу. У міфосмисловому полі, що виникає навколо конкретних локусів нафтарень, копалень, шахт в усій бориславській прозі переважають міфологеми загрозового земляного лона, землі—смертоносної безодні, пекельного підземелля над міфологемою щедрої Землі-Матері, яка дає плоди, оберігає людське життя. На індивідуально-психологічному рівні бориславців-персонажів асимільовано емоційно позитивний ореол останньої — земля набуває демонічних обрисів, виявляє іманентну хтонічну сутність, зв'язок з інфернальними силами. Образи сонця й землі в романі «Основи суспільності» квазіміфологічного характеру, позаяк викликають далекі міфологічні відгомони, постають індивідуально-авторським міфопоетичним надбанням.

## 2.2. «ЩО СЕ ТАКЕ — ВОДА?»: ОБРАЗИ АКВАТОРІЇ

Художньо-образна акваторія Франкової прози багатогранна, проте не настільки внутрішньо монолітна, як топіка землі. Належать до неї: 1) імпліцитно і/або експліцитно міфологізовані конкретні географічні водойми — море, плесо, річка, крутіж, вир; 2) низка міфогенних та міфологічно маркованих образів-топосів, моделей, концептів, що фігурують у площинах індивідуально-психологічного, нереального, ірреального — це глибочінь, потік, «потопа», темна криниця, хвиля, розлив (паводок, повінь); в їхніх контекстах оприявнюються міфологеми про воду (в сенсі, скажімо, первісного безмежного й бездонного материнського лона, занурення у яке прирівнюється до психо-духового забуття, або ж первинного хаосу із централізованою безоднею, що втягує в себе, чи у вигляді перманентного моря як «іншого світу», куди відсилають нещастя і куди

повертаються по смерті), що є культурними надбаннями різних народів, а українського передусім.

Вода — чи не єдина універсальна фізична речовина, яку використовують у різних сферах життя. Це символічна стихія, що супроводить людину від перших днів (народження у водах материнського лона, перша купіль, хрещення, окроплення свяченою водою молодого подружжя, нової оселі) до кінця (ритуальне вмивання рук по захороненні покійника з тією метою, щоб душа його очистилась від земних гріхів і вільно потрапила у той світ). Вода одвіку вважалася безцінним джерелом життя і водночас потенційним ворогом людини. Її звеличували як другу живлющу матір; скажімо, народна українська приповідка повчає: «Вода — наша мама»<sup>51</sup>, але спільно з тим ніколи не називали доброю, бо вона завжди несла небезпеку, загибель. Свого особливого значення ця стихія природи не втратила донині.

У міфологічних системах світу вода є первинним хаосом, з якого виникло все суще<sup>52</sup>. Бездонний, безмежний океан, скажімо, за єгипетськими міфами, існував на початку світу; життя зародилося у воді, за міфологічними уявленнями давніх китайців; «найбільш материнською» («матрітама») названо першостихію води у «Ведах», бо на початку світу було одне безбережне, темне море; в Індії воду вважали берегинею життя, вірячи, що вона циркулює у тілі природи живлющим соком, кров'ю<sup>53</sup>. Безкраї води (вода), чи океан, або ще море (моря) — першостихія буття, за сюжетами давньоукраїнських колядок. Наприклад: «Коли не було з нащада світа <...> / Тогди не було неба, ні землі, / А но лем було синое море»; «Не було нічого, їдна водонька», «темне-нькїї моря», «синая вода»<sup>54</sup>. Поруч із «синою водою», наші предки звеличували космогонічними колядками ще «білий камінь» як першоелемент світу<sup>55</sup>.

Символічними першоелементами життя вода й камінь фігурують у тухольській легенді про прадавнє мертве озеро, яке ожи-

<sup>51</sup> Галицько-руські народні приповідки / зібрав, упорядкував і пояснив д-р Іван Франко // Етнографічний збірник. — Львів, 1905. — Т. 16. — Вип. 2 (Відати — Діти). — С. 38.

<sup>52</sup> *Еліаде М.* Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — С. 69.

<sup>53</sup> *Керлот Х. Э.* Словарь символов. — С. 115—116.

<sup>54</sup> Колядки і щедрівки // Етнографічний збірник / під ред. В. Гнатюка. — Львів, 1914. — Т. 35. — С. 112—113.

<sup>55</sup> Там само. — С. 196.

вилосся, — її розповідає Мирославі Максим Беркут («Захар Беркут»). Озеро простягалося на місці Тухольщини. Воно належало богині смерті й пільми Морані<sup>56</sup>. Бог велетнів Сторож чарівним ударом розколов скелі і випустив з озера мертву воду, що губила все живе навкруги. У долині, визволеній з-під влади богині смерті, оселяється стихія життя, яку сердитій Морані вже не під силу здолати. Розлючена богиня перевтілює Сторожа на камінь. Відтоді цього кам'яного велета тухольці вважають своїм головним фетишем, духом-опікуном Тухлі. «...Але цар не зовсім погиб, — пояснює сенс легенди Максим, — він триває в тім камені і пильнує сеї долини. Кажуть, що колись Морана ще раз ізбере свою силу, щоб нею завоювати нашу Тухольщину, але отсей заклятий Сторож упаде тоді на силу Морани і роздавить її собою» [т. 16, с. 34]. У культурній пам'яті персонажів-нащадків тухольське озеро, на місці якого засновано Тухлю, є значним морально-духовим набутком.

Подієво-сюжетна канва твору розгортається, власне, у двоплановому ракурсі (другий ракурс означено нарацією Максима Беркута). З одного боку, відбуваються реальні події — на Тухольщину нападають монголо-татари, тухольці дають їм відсіч; з іншого (у семіосфері) — знову вступають у двобій Сторож і Морана. На людські постаті накладено «тіні» забутих богів, які у своїй символічній проекції виражають високі духово-світоглядні принципи, морально-етичні домінанти, позитивні життєві цінності, слугують засобом розкриття характерів та міжособистісних конфліктів. Разом із татарами асоціативно наступає на Тухлю богиня Морана. У поставі відважного й мудрого старця Захара Беркута оживає Дух-Сторож української землі<sup>57</sup>, щоби прогнати ще раз темні сили смерті, які посягають на життя. Під час баталії тухольців з монголами під символічним покровом царя велетнів повертається в тухольську котловину смертоносна вода давнього озера. Опис об'єктивного потоку генерує вимовну міфологію: стрімкий потік — цей немилосердний, нестримний, без-

<sup>56</sup> Ім'я богині смерті (інші фонemi — Марена, Морена, Морина, Моряна) походить від латинського «marinus» — «морський». На Купала давні українці справляли опудало Морани і, перескакуючи через розпалене багаття, топили його у воді, що символізувало для них шлюбне єднання світла з водою (*Костомаров М. І.* Слов'янська міфологія. — С. 219—220; *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу. — С. 119).

<sup>57</sup> *Денисюк І.* Історична белетристика Івана Франка // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2. — С. 40.

мовний ворог — вступає у двобій з дітьми Морани, тобто Бурундою та його військом<sup>58</sup>. Порівняймо: «Вода сягала вже до колін. Бурунда люто глядів на того несподіваного ворога, що не лякався його гнівного голосу, ані його богатирської руки. Він кóпав його ногами, плював на нього, ганьбив його найзгірнішими словами, але ворог тихо, спокійно хлюпотів по долині, хвилював легенько, і ріс, і ріс чимраз вище» [т. 16, с. 141]. Не витримуючи під тиском каламутного, бурхливого потоку, щораз нові жертви падають «...в пащеку страшного, безжалісного ворога» [Там само, с. 145].

Творча реінтерпретація мотивів давньослов'янської міфології та історичних переказів, легенд Карпатської Русі XIII ст., виконана у повісті «Захар Беркут» в індивідуально-авторському ключі Франкового «ідеального реалізму», що закодував у собі риси романтизму, позначена авторським наміром відродити й піднести громадсько-суспільні, демократичні, державницькі, націєконсолідувальні, моральні, світоглядно-духові та гуманні ідеали рідного народу.

Смисловим осердям розлогії дескрипції морського дна у зав'язці оповідання «До світла!» є міфологема «абісальної води» (мертвої води морського дна), що в багатьох міфах та легендах фігурує ще безоднею в сенсі найнижчої царини світу («нижніх вод») <sup>59</sup>. Морські глибини — атрофований світ п'тьми й безгоміння — у Франковому творі детально описано через антитезу до світла <sup>60</sup> високо угорі — символічної стихії вільного, повноцінного, щасливого життя. До прикладу: «Світло сонця сюди не доходить, ніякі живі істоти тут не водяться, ніякі водяні протоки, ані бурі, ані землетрясіння тут навіть легенькою луною не озиваються. Одинокий рух, який тут можна запримітити, — се вічне і ненастанне спадання мільйонів трупів і скелетів живих істот <...>».

<sup>58</sup> І. Денисюк подав легенду про розгром татар у Карпатах, яку польському романтикові української школи С. Гошинському вдалося почути у Татрах, а також народні оповідання про татар, що їх вже самому Франкові розповіли його батьки і що були опубліковані згодом у журналі «Жите і слово» (Докладніше про це див.: *Денисюк І. О.* Історична белетристика Івана Франка. — С. 38—40).

<sup>59</sup> *Керлот Х. Э.* Словарь символов. — С. 93.

<sup>60</sup> Світло (розум, ідея) як п'ятий першоелемент буття представлено у системі античної космогонії (*Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / сост., подгот. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого / Алексей Федорович Лосев. — М.: Мысль, 2001. — С. 114.

Важко і сумно, мабуть, тим нижнім верствам води бовваніти і дубіти вічно на мертвому дні, в страшенній пільмі, під нечуванним тиском, серед самих трупів. Важко і сумно їм, особливо коли в них скрито відізвеється та вічна, непропаща сила, без котрої нема ані одного атома в природі. Жива, не пропаща сила внутрі, а кругом пільма, тиск страшенний і безконечне кладовище! І коли в тих нещасних, на вічну смерть засуджених атомах заворушиться часом, раз на тисячу літ, легенький відтінок думки — ви думаєте, що се неможливе?» [т. 18, с. 99—100].

Акватичний пейзаж, структурований полярними стихіями, справляє протиставлені алюзії з давньослов'янськими космогонічними уявленнями, за якими першоматерія води на початку світу була крижаною, нерухомою, аморфною, мертвою; вона оживає від доторку іншого першелемента — світла-вогню (чоловічого первня) — і оживлює все навкруги<sup>61</sup>. У контексті оповідання «До світла!» залякла, мертва морська вода приречена — фантастично віддалене світло до неї не доходить. Єдиний рух у ній — спадання атомів на дно.

На основі проникливого науково-пізнавального аналізу (виконаного в дусі популярної на зламі століть теорії Ч. Дарвіна) особливого явища природи — анабіозу (відсутності світла, тепла, кисню для життя) у Франковому творі розвинено поглиблений алегоричний підтекст «мертвого», «абісального» мариністичного пейзажу. Обсервація морських глибин наближує відавторського наратора до усвідомлення того, що на тих самих перманентних антиноміях тримається людський світ. Природні антагонізми верху/низу, світла/пільми, живого/мертвого відлунюються для нього злободенними національними, соціальними, економічними, правовими проблемами складної й неоднозначної української дійсності кінця ХІХ ст. (адміністративно-владного свавілля, обмеження прав і свобод рідного народу, його соціальної невлаштованості та економічної скрути, несприятливих умов для навчання та інтелектуально-духового розвитку української молоді тощо). «Адже і всі ми — чи ж не така сама нижня верства поміж народами?» — з прикрістю підсумовано аналіз «мертвого дна» [Там само, с. 100].

Своєрідний пролог про «мертву воду» кидає світло, наче прожектор, на історію юного в'язня Йоська. Мотив пориву анаеробів (організмів, які пристосувались жити без вільного кисню

<sup>61</sup> Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. — С. 217.

глибоко на дні) до світла та передсмертні Йоськові слова «Та... я... тільки... до світла...» [т. 18, с. 118] облямовують смисловим паралелізмом композиційний «покрій» твору. Алегоричне світло набуває значення індивідуальної свободи, анаеробом постає сам Йосько, який прагнув у своєму молодому житті зовсім небагато — всього лише ближче сісти до вікна у погано освітленій камері, щоб читати буквар, а поплатився за це життям. Трагічну розв'язку завершено фразою того-таки видавницького оповідача, який сам собі відповідає на висловлене у «пролозі» запитання — справді, у доземному житті також є «атоми», приречені на «вічне й ненастанне спадування» [Там само, с. 99].

Мариністична топика в контексті психопатологічної проблематики роману «Основи суспільності» базується на архетипному мотиві першостихії моря, в якому міститься певний центр (море є центром світу у давньоукраїнських замовляннях<sup>62</sup>). «Страшне», «ледяне» море, схоже до «непролазної пільми», «гнилі» й «чаду», в епізодах хворобливого неспання Олімпії Торської — це онейрично-мнемонічний простір, описаний концентрично. Центр у ньому існує як безодня, точніше море із централізованою безоднею, що всотує в себе. Центр-безодню співвіднесено із кульмінацією напівсвідомих переживань та видінь, нестерпних спогадів-марень Олімпії. Щоночі «Сонна змора» — феномен, що з'являється у свідомості Торської під впливом споминів про її спільне життя з деспотичним графом Торським, — тягне свою жертву в безодню «...муки, гризоти, пониження і сердечного горя, що вона перейшла від того часу» [т. 19, с. 149, 151].

У повістях «Для домашнього огнища» та «Великий шум» мариністичну топіку пов'язано із темою людської смерті. Цей зв'язок має міфологічний засновок. Океан, море у міфологічній традиції — то первісні безмежні, бездонні води, з яких виникла земля, а, ширше, увесь хаос<sup>63</sup>, вони розмежовують аморфне (повітря)/оформлене (землю), живе/мертве; у такому ракурсі «вернутись до моря» означає повернутись до першоматерії, тобто

<sup>62</sup> Українські замовляння / упоряд. М. Н. Москаленко; авт. передм. М. О. Новикова. — К.: Дніпро, 1993. — С. 206. Важливо те, що «жанр замовлянь зберігає структуру та семантику міфу майже недоторканими. Тексти замовлянь, як ніякі інші, всією своєю суттю зосереджені на своїй згушеній внутрішній реальності» (Зварич І. М. Міф у генезі художнього мислення. — С. 82).

<sup>63</sup> Топоров В. Н. Океан мировой / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2: К—Я / под ред. С. А. Токарева. — М.: Большая российская энциклопедия, 2003. — С. 249.

умерти<sup>64</sup>. На основі виявлених міфопаралелей розтлумачено поетику дескрипції стану апатії, близької до агонії, що охопила Анелю Ангарович (з повісті «Для домашнього огнища») після того, як вона дізналася про арешт усіх своїх співумисників утримання «пансіону для бідних та чесних дівчат» [т. 19, с. 75]. Гляньмо:

«Анеля не встала, не порушилася <...>. Сиділа, як з каменя витесана. Минали мінути, квадранси, години, а вона сиділа та й сиділа недвижно. Тільки рівний, спокійний віддих показував, що се не статуя, а жива людина. І коли би капітан <...> був в тій хвилі ввійшов до покою і свою шаблю, ще в Боснії виострену, затопив у її груди, то її смерть була би тільки незначущим і нечутним переходом із теперішнього отупіння в вічне і цілковите одубіння, була би спокійним і несвідомим перепливом із тихої пристані на безбережний, незглибимий супокійний океан» [Там само, с. 93].

«Тиха пристань» тут — алегоричне втілення людського життя, «перехід на океан» — натяк на кінець життя (повернення у небуття, смерть). Алегоричною мовою, що інсталює в тексті міфопохідні архетипні образи-мотиви, артистично поглиблено проникливе психологічне зображення важкого внутрішнього стану особи після емоційно-нервового потрясіння.

У давньоукраїнських замовляннях море — частина всесвіту, куди відсилають нещастя й хвороби<sup>65</sup>. Давні греки надіялися море чарівною здатністю позбавляти людину зла<sup>66</sup>. Такі завуальовані міфологічні паралелі прив'язано до локусу «венетіанського» моря у тих епізодах повісті «Великий шум», де донька пана Суботи Женья небавом погоджується на убивство свого свавільного чоловіка під час мандрівки морем у Венеції, а опісля мовою натяків, начебто саме море позбавило її нещастя, забравши до себе деспотичного чоловіка, зізнається батькові: «Нас розвело море, оте чудове, сапфірове венетіанське море», або ще: «То був мій розвід. Так море дало мені свободу» [т. 22, с. 314, 317]. Мариністичний локус переростає у міфопоетичний символ визволення пригнобленої особи. Йому надано артистичної доцільності в аспекті порушеної гендерної проблематики. Тут слід вести мову про вияв феноменального простору, в якому, за логікою думок Л. Цибенко, людина і простір утворюють єдність<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. — С. 330.

<sup>65</sup> Українські замовляння. — С. 208.

<sup>66</sup> Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. — С. 219.

<sup>67</sup> Цибенко Л. Феномен простору Чорного моря в міжчасовому діалозі:

Містке міфосмислове поле генерується навколо локусу крутежу в оповіданні «Між добрими людьми». Ромця часто мандрує за місто, усамітнюється в закутку над Сяном і годинами спостерігає за плином річки, мимохідь осмислюючи суть цього неповторного явища природи. Ось які роздуми викликало в неї споглядання за швидкоплинною річкою: «Що се таке — вода? Для чого вона мусить усе бігти? Відки її там у горах стільки набирається?» [т. 18, с. 220]. Суб'єктивне сприйняття нестримного потоку води марковано міфологічним мотивом води як «другого світу»<sup>68</sup>, схожого до земного життя з його білими й чорними хвилями. Конкретний мариністичний локус розгортається у міфопоетичну модель «іншосвіття». Порівняймо: «...І я думала, — міркує Ромця, — що там, у воді, і життя, і порядки мусять бути далеко ліпші, сумирніші, ніж у нас. А інколи задивлюся було на хвилі, і мені бачиться, що й ціле життя наше, з усім його горем, з усіми радощами й надіями — не що інше, як ось така хвиля. Одна блискуча, друга мутна. Одна шумить і клекоче, друга тихо, ледве чутно сковзне по поверхні і пропаде безслідно. Чи ж не таке саме й життя наше?» [Там само]. Відірвана від дерева галузка, що паде у «спінене гирло», асоціюється для Ромці з нею самою в той період її життя, коли вона морально надламалась і через нелегке соціально-матеріальне становище втрапила у вир розпусти, натомість крутіж — то алегоричний узагальнено-збірний образ усіх тих лихих і нещирих людей (саркастично названих у заголовку «добрими»), серед яких знедоленій жінці довелося жити. Гляньмо:

«Я не раз бачила, як галузка, відірвана від дерева, плине по воді, доки не попаде в крутіж. І тут ще зразу пливе вона спокійно, описує далекі круги; але чим далі, тим круги вужчі, рух її швидший, поки течія не змеле нею і не кине в спінене гирло, де вона й пропадає. Чи винна гілка, чи винна вода, що так воно діється?..» [Там само, с. 226].

За допомогою гармонійного поєднання Ромциних медитацій над сенсом людського життя та сутністю об'єктивної реалії при-

Овідій і Рансмайр / Лариса Цибенко // Слово і Час. — 1998. — № 9—10. — С. 71.

<sup>68</sup> Аналогічна модель води представлена у давньоукраїнських замовляннях (Українські замовляння. — С. 207). За давньослов'янськими міфами, вода є місцем перебування надприродних сил (*Виноградова Л. Н.* Вода / *Л. Н. Виноградова* // *Славянская мифология: энциклопедический словарь* / редкол.: С. М. Толстая и др. — 2-е изд. — М.: Междунар. отношения, 2002. — С. 80).



роди як певної основоположної, віковичної універсалії світобуття ущільнено невластиву для реалістичного тексту ліричну тональність, спрямовано глибоко символічний та філософський виміри прозового опису природного довкілля, притім алегоричний сенс міфологізованого опису крутежу розкрито аналітично.

Оповідання «Між добрими людьми» датоване 1890 роком. Приблизно у середині 80-х років І. Франко працював над романом «Не спитавши броду». Борис Граб, головний герой твору, занепокоєний по розмові з Міхонською, яка закинула йому, що з Густею їм не бути, усамітнюється над потоком у саду і, зосередившись на невпинних хвилях, поволі віднаходить душевний спокій. Так само, як і Ромця, проникливо споглядаючи за закономірностями річкової течії, Борис поволі задумується над власним життям, відтак усвідомлює, що сам він є такою ж хвилею, яку життя то підіймає, то кидає в намул або на скелю, розбиваючи його вщент. Подивімося: «Він старався вловити осібну фізіономію кожної хвили, розпізнати її серед течії тоді ще, коли вона вже опала і друга на її місці піднімалася і опадала. В кінці йому здавалось, що й сам він не що більше, як хвиля: один момент підняв його понад бурхливе, неспокійне плесо суспільне, а зараз же слідуючий момент зіпхне його назад, вглиб того плеса, і занесе всякий слід його існування, його терпінь, праць, надій і розчарувань» [т. 18, с. 452].

Збагнувши закони буття у водяному потоці, Борис доходить висновку — що б у житті не сталося, потрібно виплекати й зберігати, як і кожна краплина у невпинному вирі, свою «індивідуальну фізіономію» (свободу, переконання, розумну і незалежну працю). Визначальним чинником міфологізації опису плеса як моделі «іншосвіття» послуговували суб'єктивні асоціації індивіда, його медитації над сенсом життя, глибокі роздуми над вагомими екзистенційними цінностями. У підтексті наведеного епізоду виражено інакомовний (екзистенційний) сенс заголовку «Не спитавши броду» — українська народна приказка, що повчає: не спитавши броду, не лізь у воду; подана вона еліптично з перспективою для читацького домислу. Брід осмислено в алегоричному сенсі тих перешкод, що виникають на життєвому шляху людини. Перейти його — означає подолати перепони, бути завжди щасливим (на «хвилях»). Причина особистого нещастя Бориса Граба — соціальна. Юнак потрапив у неспокійний брід, який йому не вдалося осилити (родина Трацьких відштовхнула його), відтак він опинився в «намулі» (в гостях у Міхонської), в якому легко

«ламається» духовність і моральність індивіда. Замислившись над тим, як би склалася сюжетна доля Бориса Граба, коли б Франко завершив свій роман, І. Денисюк слушно зауважив, що, можливо, персонаж щасливо оминув би «вири» і знайшов «у бурхливій ріці життя певніші броди»<sup>69</sup>.

Спостерігаючи за тим, як котяться хвиля за хвилею, Ромця (з того-таки оповідання «Між добрими людьми») відчуває бажання самій «...кинутися в ті кришталеві хвилі, пірнути в них і розплистися» [т. 18, с. 220] — тобто потопити у воді нещастя. Їдеться не про суїцидні наміри, а про психодухове забуття, пов'язане із катарсійною міфосимволікою занурення у воду. Ось як Ромця пояснює своє бажання: «І коли часом мені хотілося пірнути в отих чистих хвилях, то тільки з якогось неясного почуття, що там було б мені якось дуже спокійно і любо, що я плила б кудись вічно без власної волі і думки, гойдалась на хвилях і не потребувала б ані думати, ані дбати ні про що» [Там само, с. 221].

Архетипність міфомотиву занурення у воду М. Еліаде пояснює тим, що, оскільки вода передує будь-якій формі, то пірнання у неї, як і зривання на її поверхню, повторюють космогонічний акт, тобто тимчасове повернення у доформальне, непроявлене, невиразне буття, за яким настає відродження, повернення у нових силах до життя, народження «нової людини»<sup>70</sup>. З цієї причини міфосимволіка занурення передбачає не лише духове відродження, а й «змивання гріхів»<sup>71</sup>. Подібно потрактував мотив занурення у воду Х. Керлот<sup>72</sup>. Міфологіку духового переродження через вхід і вихід із води акумульовано в епізоді, де Юра Шикманюк з оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош» переходить Мошків брід.

Задумавши помститись Мошкові, Юра уночі прямує безлюдними стежками до його корчми. Детальний опис подорожі персонажа в рідне село паралельно із змалюванням асоціативної «віковичної гри» Білого й Чорного демонів, що змагаються за Юрову душу і непомітно для його ока ведуть непримиренні дебати:

<sup>69</sup> Денисюк І. «Не спитавши броду» як роман виховання // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2. — С. 191.

<sup>70</sup> Еліаде М. Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — С. 69.

<sup>71</sup> Там само. З вірою у незвичайну здатність води змивати гріхи, неправду, злопомисли кожне чергове народне віче персонажі-тухольці починають язичницьким ритуалом «очищення уст» і «прояснення ока» водою [т. 16, с. 39], що символізує для них чисте, незаплямоване сумління («Захар Беркут»).

<sup>72</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. — С. 116.

один штовхає на переступ (зло), інший сповнює єство гуманністю, добрими помислами [докладніше див.: т. 21, с. 443].

Антропоморфно та акустично одухотворений акватичний пейзаж в тому епізоді, де Шикманюк переходить бером (великою кладкою) на інший берег Черемошу, сугестіює міфоалюзію володаря водоймищ з усім підлеглим йому царством, який сердиться на Юро, перешкоджає його злопомислам. Порівняймо: «Юра звільна йшов по кладці. Надслухував. Дрібні хвилі, що плюскотіли коло берега, мов цікаві діти дзюботіли до нього: “Куди йдеш? Куди йдеш?” <...> Юрі здавалося, що чує в них сердитий крик власного серця: “Не дарую нехристові! Най буде, що буде!” Та коли дійшов до найбільшої бистрини, до того місця, де хвилі, ревучи та розбиваючись, скакали через великий камінь і творили над ним неначе дзвін зі срібної піни і кришталю, то в фантастичній сутіні йому видалося, що там із клетоту та шуму виринає голова якогось велетня з розвіяною білою бородою і реве до нього несвітським голосом: “Юро, куди йдеш? Юро, вернися!”

На нього вдарила ціла хмара холодної водяної пари, що раз у раз уносилася з сього клетоту. Мороз пройшов по його тілі, і він, натискаючи лівою рукою крисаню на голові, а правою держачись поруччя, пустився підбігцем по кладці, що під його прискореними кроками почала вся хитатися.

— Юро, куди йдеш? Юро, вернися! — реvlo і клетотіло з глибини Черемоша, але він, не слухаючи, погнав стежкою понад ріку <...>» [Там само, с. 446—447].

У тому епізоді, де Шикманюк опинився перед самим Мошковим бродом, конкретика локального краєвиду занурена в його уяву і переживання, виявляє гротескні й химерні риси. Плесо річки, зазвичай нешироке і неглибоке, тепер видається Юрі неприродно ширшим, а Мошків шинок — на фантастичній відстані. Ефект нереального осягається синхронно з вираженням емоційно-психологічної напруги, що вирує у єстві персонажа. До прикладу:

«Юра зирнув на брід. Тисячі разів на своїм віці він переходив сюди, нічого не думаючи, не вагаючись і не жахаючись. А тепер жахнувся. Брід видався йому широким-широким, удвоє, вдсятеро ширшим супроти звичайного. Мошків шинок, що стояв зараз за бродом край дороги на підвищенім горбику і глипав на нього своїм одиноким, підсліпувато освітленим віконцем, видався Юрі далеким-далеким» [Там само, с. 450—451].

Від дескрипції переброду річки зміцнюється у творі художнє враження фантастичного. При цьому застосовано делімітизацію<sup>73</sup> локального краєвиду у міфологізовану панораму первісних безмежних вод. Епізодичний момент входу персонажа у річку справляє алюзію занурення у материнське лоно (виявлена міфоалюзія води закріплена у християнській символіці хрещення<sup>74</sup>), що дає йому змогу змінити свій життєвий шлях на краще. Вчитаймося: «І звільна, обережно переступаючи з ноги на ногу, він почав брести ріку. Перед його очима щез другий берег Черемошу в сивій мряці, а дрібні, мов із темно-зеленого скла вилиті, хвилі мерехтіли звільна, далі швидше, швидше, ширше, ширше, десь у безмежну далечінь. Здавалося, що той Черемош розливається чимраз більше, що гори розсуваються перед ним, ліси та чагарники біжать, мов отари чорних овець, спуджені вовком, а за ним жене рівне, зелено-скляне, злегка кучеряве плесо отих хвиль, і воркоче, і шумить, і стогне глухо... А серед того плеса не пеньок котиться, не дрібна комахка борикається, але він сам, Юра Шикманюк, похилений на свою паличку, важко підіймаючи заморожені ноги, бреде, бреде, визирає берега і не може знайти його» [т. 21, с. 452].

Зміст пейзажу пояснив сам автор, акцентувавши на втіленій у ньому символіці межі. Річка в сенсі межі між живим/мертвим фігурує в міфах, замовляннях, календарно-обрядовій поезії давніх слов'ян<sup>75</sup>. Два береги річки у Франковому оповіданні — то символи минулого й майбутнього Юри. Сам Черемош, як слушно зазначив І. Денисюк, переростає «...в алегорію ріки життя, по якій бреде людина, шукаючи берега»<sup>76</sup>. Перехід річкою на інший берег — це символічний перехід з одного життя, в якому персонаж виріс і постарівся, у невідоме й моторошне. Символіка перебро-

<sup>73</sup> Тенденцію до делімітизації простору (виведення простору без будь-яких меж) та психодухове навантаження фантастично делімітизованої просторової топіки у модерних творах межі ХІХ—ХХ ст. (українських — М. Вороного, П. Карманського, Б. Лепкого, В. Пачовського, С. Твердохліба, Лесі Українки, польських — Я. Каспровича, К. Пшерви-Тетмаєра, Л. Стаффа) потрактовує Л. Петрухіна (*Петрухіна Л.* Делімітизація простору у модерністській ліриці / Людмила Петрухіна // *Іноземна філологія: український наук. зб.* / редкол.: М. Е. Білинський та ін.; наук. ред. Н. Х. Копистянська. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2003. — Вип. 114. — С. 168—176.

<sup>74</sup> *Аверинцев С. С.* Вода / С. С. Аверинцев // *Мифы народов мира: в 2 т. Т. 1: А—К.* — С. 240.

<sup>75</sup> Українські замовляння. — С. 212—213.

<sup>76</sup> *Денисюк І. О.* Гуцульські оповідання Івана Франка. — С. 102.

ду, за М. Гуняком, означена також новаторським зображенням межової психологічної ситуації, що в ній опинився персонаж за крок від убивства людини, яке він задумав здійснити <sup>77</sup>.

Емблемою морально-духового переродження Юри (примирення у стомленій душі боріння добра/зла) постає небувала головатиця (риба — перманентний символ водяної стихії, «нижньої зони»; в архаїчній картині світу становить з водою єдиний міфознак <sup>78</sup>), яку він ненароком упіймав під час переброду. Символічним знаком перемін у естві персонажа можна розтлумачити епізодичну згубу сокири в річці, адже разом з нею ослабла в Юри злість на Мошка. Отож локус Черемоша переростає ще у символічну стихію перемоги добра над злом.

Для аналізу фінального епізоду оповідання «Із записок недужого» важливі архаїчні космогонічні уявлення про потоп як занурення у воду на глобальному, космічному рівні (міф про затоплення Атлантиди), що означає повернення усього сушого до первинного стану <sup>79</sup>, а на антропологічному рівні прирівнюється до «другої смерті» <sup>80</sup>. Захлинанням під асоціативною хвилею «потопи» вражений амнезією літератор «Із записок недужого» передає своє нервово-емоційне потрясіння від звістки про смерть коханої. Згасання психіки і фізична агонія персонажа асоціюється із поверненням у доформальне буття — неосяжну й холодну пільму:

«Як громи валять! Трах-трах! Як земля дрижить! Рятуйтеся! Набігає хвиля! Потопа, потопа! Сини будущини, зв'язані з дочками минушости, — загибель ваша! Не щадить хвиля! Ї мене не мине! Серце вже залите, вже втопилося, мертве... До мозгу доходить. У, як холодно! Плюсь-плюсь! Як темно, яка бездонна пільма. Пропасти, пропасти! Як порошина, безслідно, безпожиточно! <...>» [т. 15, с. 211].

Міфологему вододілу між реальним/ірреальним, живим/мертвим інтерпретовано в контекстах річкових пейзажів, що фігурують в

<sup>77</sup> Гуняк М. Повість-новела «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Відродження людини (до проблем синтезу) / Михайло Гуняк // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць Міжнар. наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львів. ун-ті (Львів, 23—25 жовт. 1998 р.). — Львів: Світ, 1999. — Вип. 2. — Ч. 1. — С. 177.

<sup>78</sup> Українські замовляння. — С. 219.

<sup>79</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. — С. 117.

<sup>80</sup> Еліаде М. Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — С. 69.

епізодах переправи Миколи Кучеранюка Черемошем (оповідання «Терен у нозі»). Н. Тихолоз відзначила артистичну доцільність міфологічно-казкового мотиву переправи через річку до зображеної тут психологічно межової ситуації, що її переживає головний персонаж <sup>81</sup>.

Старий, хворий Микола Кучеранюк перед смертю відчужується від родини, відчувається загубленим у земному світі, заблуканим у химерному межипросторі — поміж живим/мертвим, своїм/чужим, дійсним/примарним, минушим/вічним. Із кожним днем у душі наростає незрозуміла тривога, що не дає спокійно відійти. Перед сусідами і ріднею зізнається, що вже сорок років, як час від часу, особливо коли чинить комусь кривду, під час переправи Черемошем та у снах йому ввижається хлопець-утопленик <sup>82</sup>. Образ примари — це творчо реалізований архетип тіні — «темної» частини людської душі, що не знаходить уваги і відсторонюється, а з часом нагадує про себе <sup>83</sup>.

В індивідуально-психологічній ситуації Кучеранюка архетип тіні оприявлено відчуттям «каменя на душі». Ясенівський утопленик, або його «сніжно-біла рука», що виринає вслід за дарабою, — то антропоморфне втілення провини, що тяготить на сумлінні Миколи за кривду, заподіяну іншим (так, під час бійки від смертельного удару Кучеранюка загинув Олекса Когутик; не раз Микола піднімав руку на свою дружину). Перед смертю прихований в душі гріх нагадує про себе. Річка як «оселя» загублених душ (поширений міфомотив <sup>84</sup>) несе пересторогу, знак від Бога для людини.

Міфологізм опису конкретних топографічних річок у Франковій прозі полягає в антропоморфному та аніمالістичному одухотворенні потоку, течії, плину води, а також у переданні певних

<sup>81</sup> Тихолоз Н. Б. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). — С. 247.

<sup>82</sup> В. Гнатюк зарахував уявлення про утоплеників до міфологічної системи. За українськими народними віруваннями, потопельники тривалий час перебувають у земному світі, можуть появлятися перед людьми в різних постах — чоловіка, жінки, дитини, тварини. Найчастіше вони ввижаються на тім місці, де утопилися, причім заманюють живих людей до води, щоб ті також згубили своє життя на дні водойми (Гнатюк В. Нарис української міфології. — С. 218—220).

<sup>83</sup> Франц М.-Л. фон. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке / М.-Л. фон Франц. — СПб.: Б. С. К., 1998. — С. 144.

<sup>84</sup> Українська міфологія. — С. 207.

звукових, слухових та зорових ефектів, асоціацій. Річки перевтілюються у розгніваних, неспокійних бестій природи. До прикладів: «Шумно пінячись і прищучи, кидається скажена Бистриця срібними фаями з скали в долину <...>. Зимою і літом тут вічно вре і клекотить вода, вічно сказаним бігом літає шипляча піна широким колесом, вічно в середині того колеса то же само заглиблення, що глотить все, що здужають зарвати в себе круги вируючої води» [т. 14, с. 98—99] («Петрії і Добошуки»). Це моторошне місце названо «Заклята паша». Усі обходять його, побоюючись утоплеників, адже чимало рибаків «тая паша проглотила» [Там само, с. 99]. Кидається у неї з розпачу зневажена Олеся Батланівна.

Диким звіром «...прискає і реве довкола, немов у безсильній злості за свою жертву», Свіча [т. 15, с. 220] («Сам собі винен»). Річка Стрий восени «реве грізно і піниться», «гнівається» на людей [т. 16, с. 155—156] («Цигани»), а буває, «...не то журчить принадливо, котячи по камінню свої кришталеві води, — так, бачитися, і просить тебе скупатися в своїх хвилях, освіжитися і набратися нової сили» [т. 18, с. 155] («На лоні природи»). Українська народна приказка «Вода, то смерть: лізь у воду — втопишся <...>»<sup>85</sup> маркує зображення переляку Едмунда (персонажа оповідання «На лоні природи»), який заледве не утопився на дні виру, ловлячи кленів. Свого брата він запевняє, що бачив у річці «смерть»: «Адже ж там на дні смерть сидить! Мені в очі заглядала!» [Там само, с. 162].

«Не дримає, провадить свою дику музику <...>» Клекіт — моторошна «в своїй дикій красоті» річка [т. 20, с. 417, 438] («Перехресні стежки»). Персонажі також з острахом обходять її. З руки хворого Барана на дні цієї річки гинуть його дружина і Регіна. «Буро-жовтий вал» Черемоша в контексті оповідання «Терен у носі» губить життя місцевих дітлахів. Асоціативною бестією повноводний вал налетів на них, коли ті купалися, «...проглинув їх, як пару галушок, і покотився з ними далі в безвісти» [т. 21, с. 388—389].

Образи «нечистої», «мутної» річки, «брудно-жовтої» повені, «каламутної хвилі» залучено до обсервації фактивних та напівфактивних станів дійових осіб. Річ у тім, що річки, бурхливі потоки, повені, які наснилися, українці з давніх-давен наділяють здатністю прогнозувати майбутнє, передбачати чийось загибель,

<sup>85</sup> Галицько-руські народні приповідки. — Т. 16. — Вип. 2 (Відати — Діти). — С. 39.

трагічні випадки<sup>86</sup>. Прогностичної, віщувальної вагомості надає цим акватичним образам в описах снів Франкових персонажів. У цьому полягає їхнє міфопоетичне навантаження.

Скажімо, Олесі Батланівні, перед тим, як зник Андрій Петрій, а згодом з нею самою трапалося лихо, наснилося, що вона кинулася з кручі у глибоку річку [т. 14, с. 74] («Петрії і Добошукки»). Перед убивством Андрія Темери Бовдурові приснилося, як під час переброду «кровавої» річки він шубовснув у пробоїну, а потім тривалий час ще агонізував у крутежі людської крові [т. 15, с. 159] («На дні»). Alegорією усіх тих підступних інтриг, що точаться навколо Целіни в реальному житті, постає її сон: стоїть вона, немов бадилинка, на березі стрімкої річки, а в каламутних хвилях обабіч пливають людські трупи, притім Целі здається, що от раптом хтось вирве її з корінням і кине у той вир [т. 18, с. 72] («Маніпулянтка»). Джерелом сновидіння Євгенія Рафаловича (бурхливою річкою пропливла велика весільна дараба, а вслід їй виринуло бліде лице утоплениці) стала несподівана й прикра зустріч з Регіною у домі Стальського [т. 20, с. 256—259] («Перехресні стежки»).

Художнє навантаження образного втілення фантазувань, марень, видінь непересічних Франкових персонажів-дітей, а також символічного еквівалента проявів їхнього позасвідомого, прикметне для архетипної міфологеми водяної глибини, безодні. Ідея подібності дитячого світовідчуття та емоційного стану первісної людини, в якому вона осягала світ крізь призму міфів, була популярною в науці другої половини XIX ст. Так, Е. Тайлор висловлювався про те, що дітьми ми самі сприймаємо світ міфологічно<sup>87</sup>. У дитячих іграх, забавах, пісеньках, казках антрополог знаходив пережитки первісного анімістично-міфологічного світогляду<sup>88</sup>. Сучасна дослідниця М. Новикова твердить, що «дитинне мислення — допричинно-донаслідкове, але є в його органічній довірі до світу, універсалізмі та комічності щось таке, що лежить поза наукою»<sup>89</sup>. Вбачає спорідненість первісного та ди-

<sup>86</sup> Галицько-руські народні приповідки. — Т. 16. — Вип. 2 (Відати — Діти). — С. 244, 247; Див. також: Галицько-руські народні приповідки. — Львів, 1909. — Т. 27. — С. 134—136; *Митрополит Іларіон*. Дохристиянські вірування українського народу. — С. 49.

<sup>87</sup> Тайлор Э. Б. Первобытная культура. — С. 129—130.

<sup>88</sup> Там само. — С. 67—68.

<sup>89</sup> Новикова М. Прасвіт українських замовлянь / передмова / М. Новикова // Українські замовляння. — С. 29.



тячого світовідчуття, подібність станів душі давньої людини та сучасної дитини І. Зварич<sup>90</sup>.

Над питанням схожості простодушного, наївного дитячого схоплення довкілля та міфологічного світосприйняття архаїчної людини І. Франко застановлявся у поважних наукових працях і побіжно намагався зобразити цей особливий зв'язок на художній практиці. Скажімо, в оповіданні «Під оборогом» майстерно проведено паралель між емоційно-чуттєвим збудженням і потрясінням, під впливом яких первісна людина творила міфи, та піднесеним емоційно-настроевим станом п'ятилітнього Мирона, немов замороженого від сприйняття розкішного й водночас моторошного вигляду Глибокої Дебри. До глибини схвильованому хлопчаківі самотою в лісі «...робиться моторошно, немовби він підслухав якусь страшну тайну, немовби заглянув раннім ранком у Глибоку Дебру, — ні, в якусь далеко глибшу безодню, повну невідомих і страшних таємниць, — і його дитяче чоло морщить-ся, і дитяча душа дізнає одного з тих потрясінь, які в первісному людстві мусили бути дуже часті і дуже сильні і вилилися в почуття релігійного жаху перед невідомим у природі, яке дитиняча людська уява перетворила в невідоме за природою і над природою» [т. 22, с. 40].

В уяві малого Мирона (з однойменного оповідання) спокійне плесо водойми, на яке він натрапив у лісі, розколюється — і розкривається неозора безодня (просторово розгорнута міфологема функціонує квінтесенцією наївних дитячих вражень, що виявляють виразні міфологічні риси). Наприклад: «Він стояв якраз проти сонця і, дивлячися в воду, побачив нараз замість плиткого дна, камінчиків і м'яких зелених пачосів водоросту — одну бездонно глибоку синяву. Він не знав іще, що се небо з води всміхається до нього, і зупинився» [т. 15, с. 67]. Невідання активізує позараціональні відрухи дитячої психіки. Звичайна лісова річка постає об'єктом проникливої обсервації, головними чинниками якої правлять образи міфології. Перед Мирonom розкривається світ позадзеркалля, у фантастичних просторах якого небо перевтілюється на безодню. З метою експресивнішого відбиття враження малого від сприйняття річкового плеса, в якому відобразилось небо, застосовано тавтологічні конструкції, на зразок «бездонно глибока синява», «бездонна блакитна глибінь», «глибока, темна криниця». Ці конструкції є засобами міфологі-

---

<sup>90</sup> Зварич І. М. Міф у генезі художнього мислення. — С. 25.

зації художньої дійсності, що полягає у взаємонакладанні двох могутніх полярних стихій — неба й води. Наприклад: «Усе здавалося йому, що ось-ось серед плиткого камінчастого броду земля розскачється, і зіне бездонна блакитна глибінь під річкою, між високими берегами, і полетить він у ту глибінь далеко-далеко, щезне в ній, мов трісочка, кинена в глибоку, темну криницю» [т. 15, с. 67]. Розширення об'єктивних розмірів неглибокого річкового броду до міфологічних нереальних безмірів оперативне в ракурсі обсервації глибокого забуття дитини як найвищого вияву її захоплення таємничістю і красою водяних глибин.

Особливості міфологізації водяної стихії в контексті новели «Мавка» зводяться до того, що за зовнішньою об'єктивною реальністю проступає міфологічна модель «іншосвіття». Лісова водойма, з глибини якої проривається «щось немов різке плюскання рибок у чистій кришталевій воді: се сміх та радісні крики мавок» [Там само, с. 94], є чужим, небезпечним, іншим, паралельним світом, де перебувають неприхильні до людини лісові духи, що, власне, виявляють тісний зв'язок із позасвідомими порухами психіки малої Гандзі. Якщо Мирон тільки милується водяною глибинню, оприявленою по той бік дзеркальної поверхні плеса, то «іншосвіття» лісового озера фатально поглинає раціональну структуру свідомості Гандзі, яка поспішає до веселих мавок і таємниче гине в лісі.

Розлогі дескрипції градової хмари в оповіданні «Під оборотом» побудовано на реінтерпретації давньоукраїнських міфів про «верхні води», «згустком» яких є хмари <sup>91</sup>. «Воду з річок подає до Неба великий смок, веселка чи райдуга (в Рай дуга): вода йде в хмари, а звідти падає дощем»; дощові хмари вважалися ворожим військом, з яким могли поборотися лише вибрані люди — замовляннями, заклинаннями вони зупиняли буревії <sup>92</sup>. Докладним коментарем до галицьких приказок на кшталт «Град аж стогне в хмарі», «Пищить, як у градовій хмарі» <sup>93</sup> Іван Франко розглумачив сутність збережених у них давніх анімістичних уявлень: у градових хмарах мучиться, квилить, пищить, гримить, сипле блискавицями демон, бо не може більше тримати в собі увесь нагрома-

<sup>91</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. — С. 118.

<sup>92</sup> Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. — С. 44.

<sup>93</sup> Галицько-руські народні приповідки. — Львів, 1905. — Т. 16. — Вип. 2 (Відати — Діти). — С. 443.

джений град; він намагається чимдуж висипати свою ношу на села, родючі поля. Зупинити градову хмару, прогнати її на ліси, чагарники, у нетрі, в гори, здатні хмарники (градівники)<sup>94</sup>.

Міфологічні матеріали в оповіданні «Під оборогом» творчо використано для візуалізації враження малого Мирона від вигляду буревісного неба; вони (матеріали) становлять основу для сміливих імпресіоністичних спроб письменника. Хвилю перед тим малий милувався таємничою безоднею Глибокої Дебри, у наступних епізодах — зосереджується на дивоглядах неба, посутенілого перед бурею. Уява малого схоплює угорі велику голову хмари на довгій товстій шиї, з очима, плескатим чолом, густим чубом, грубими й широкими губами [т. 22, с. 41]. Шляхом нанизування одна за одною антропоморфних метонімічних деталей, що разом генерують сукупний обрис велетня, виведено надземний пейзаж у функції самостійного міфопоетичного героя.

Третю частину оповідання відведено описові того, як Мирон іронічно-глузливими, жартівливими фразами викликає хмару-велетня показатися на небі вповні. Відповідно до веселого, піднесеного настрою хлопця комічно описано насування на небо буревісного хмаровиння. За кожним Мироновим жартом, скажімо, «Ну, ну, нанашку, вилізай із-за гори, покажи, що ти вмієш», або «Вуйку! <...> Чи танцювати берешся?», чи «Може, й ти заспівав би “круцю-верцю”?» [Там само, с. 41—43], небо поволі насуплюється, одухотворена непроглядна хмара пробуджується зі сну диким звіром, пересуває «...через Діл своє здоровенне черво, наповнене знищенням і руїною, щоб висипати його зміст на плодючі ниви та невижаті збіжжя благодатного Підгір'я» [Там само, с. 44].

Надземні/приземні стихії могутньої матері-природи розмежуються на два фронти: внизу — занепокоєна земля зі своїми урожайними нивами, що благають небесного ворога змилосердитись над ними; вгорі — моторошний велетень, наготові зруйнувати усе вщент. Дві одвічні стихії сходяться в герці — небо насувається супроти землі, а поміж ними відважно стоїть малий Мирон, якого охоплює незвичне для його віку емоційно-нервово збудження, горячкова нестяма, запаморочення, під час якого, за словами І. Франка, спрацьовує психологічна «еруптивність» [т. 31, с. 64] («Із секретів поетичної творчості») — і малий озива-

<sup>94</sup> Там само. — С. 28.

ється до сердитого неба мовою давніх замовлянь<sup>95</sup>. Наприклад: «Мирон чує, що ще хвилина, ще один удар грому — і шлюза відімкнеться, і бухне фатальна градова злива, і застогне земля, і все живе на ній повалиться додолу, і вся краса й радощі на ній упадуть у болото, мов ранені птахи, — і його дитяче серце зупиняється, в голові шумить, у очах бігають огняні іскри, і він, сам себе не тямлячи, в якімось припадку екзальтації, істерії, божевілля, простягає обі руки поза острішок обороту і щось кричить:

— Не смій! Не смій! Тут тобі не місце! <...>

Над Ділом змагається клекіт. Здається, що нагромаджені засоби руйнної матерії пруться, тиснуть велетня і що він гнеться та стогне під їх вагою.

— Не смій тут! Вертай назад! На Діли, на дебри! Сюди я не пушу тебе! — не перестає кричати Мирон» [т. 22, с. 47].

Міфологізований простір розмежовано на свій/чужий, нормальний (світ)/аномальний (антисвіт), як у давніх замовляннях<sup>96</sup>. Антисвіт, чужий світ перебуває на боках — у Глибокій Дебрі, нетрях лісів Радичевого та Панчужни, у високих горах. Для опису самої хмари-велетня до художньої структури оповідання залучено цілий міф про градову хмару, звісна річ, з індивідуально-авторськими тропологічними конотаціями. Гляньмо: «Хмара грубшала щораз більше, нависала над землею, робилася тяжчою; здавалося, що там давить якийсь страшений тягар, та щось з нечуваним зусиллям піддержує його знизу і ось-ось пустить, і тягар упаде на землю і розвалить, розітре все живе на порошок. Дивні голоси немов пищали, скиглили, скомліли та ревли в тій хмарі <...>» [Там само].

Кульмінація твору — епізод загального заляклого очікування у до/надземному світах, де годі розпізнати, як мовила О. Куца, реальне й уявне, дійсність і вигадку<sup>97</sup>. Психологічні си-

<sup>95</sup> У «Нарисі української міфології» В. Гнатюка наведено заклинання градової хмари, яке необхідно повторювати тричі: «Граде лукавий, рабе лукавий! Нехай тебе хмари не носять, бо тебе люди не просять. Буйні вітри! Возьміть ви сю хмару на свої тонкі крила, занесіть її за океан-море, за теплі води, за круті гори, за жовті піски, щоб він (Град) там розтав і пропав нині і присно і во віки віков, амінь. Тьфу, тьфу, тьфу! Счезни, пропади від лица Божого і від мене грішного» (*Гнатюк В. Нарис української міфології*. — С. 152).

<sup>96</sup> Українські замовляння. — С. 208—209.

<sup>97</sup> *Куца О. П.* Із спостережень над образністю оповідання І. Франка «Під оборотом» / *О. П. Куца* // Українське літературознавство. Вип. 54: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1990. — С. 53.

ли Мирона на межі. Прагнучи примирити стихії природи, він переживає виснажливу емоційну напругу. Зрештою, з усіх сил малий востаннє окликається до хмари, проганяючи заклиналими фразами кремезну хмару геть.

Народні міфологічні уявлення про градову хмару послугували Франкові творчим імпульсом для майстерної міфологізації панорами буревісної надземної стихії, крізь призму якої вдалося показати, як позасвідомі, позараціональні відрухи психічної активності неординарної дитини можуть істотно впливати на її поведінку, вчинки й сприйняття навколишнього світу, викликати той невластивий для дитячої вікової психології пороговий стан, у якому відкриваються вищі, нумінозні таємниці буття, що їх людство осягнуло у свої «молодечі» часи, пізнавши знаки незримої природи.

Отже, міфопоетика водяної царини у Франковій прозі семантично й функціонально поліаспектна, виявляє зв'язки з різними міфами про воду, що їх можна віднайти в духово-культурних надбаннях багатьох народів та українського зосібна. Ефективність міфологізму при виведенні багатогранної акватичної образності проявляється у двох ракурсах: з одного боку, здійснюється авторська свідомо, цілеспрямована, витримана і/або мимовільна, позасвідомо, принагідна творча інкорпорація у тексти архетипних, традиційних, усталених, розповсюджених в етнокультурних традиціях світу акватичних міфологем; з іншого — художньо відтворені конкретно-топографічні водойми української землі, які, на перший погляд, є далекими від міфології, та все-таки певною мірою базуються на архетипних, міфологічних моделях. Таким робом, образи акваторії — міфосмислові чи міфологічно позначені абстрактні, нереальні та ірреальні образи-концепти (продукують у текстах алюзії, паралелі з конкретними міфами про воду), індивідуально-авторські міфопоетичні моделі (створені на основі творчо переосмислених міфологічних мотивів, сюжетів, цілісних міфів про воду), міфологізовані об'єктивні водойми (в контексті яких відчитуються, оприявнюються, актуалізуються міфологеми, зумовлюючи двоїсту поетологічну природу конкретних локальних, топографічних водяних об'єктів) — у художній системі прозаїка несуть характерологічне, сюжетне, композиційне, наративне, пейзажне навантаження, правлять чільними засобами психологічного зображення, відіграють вагому моделювальну (у відбитті аксіологічного та соціального «обличчя» дійсності) та пізнавальну (в осягненні незаперечних істин життя) функ-

ції. Нелокалізовані, ефемерні, нереальні, примарні, фантастичні водяні образи функціонують на межі міфо- та психопоетики — це символічні, алегоричні, метафоричні, параболічні втілення феноменів психічної активності особи, образні еквіваленти медитацій, рефлексій, візій, сновидінь, фантазій, хворобливих марень, моторошних прогностичних сновидінь, афективних переживань, емоційних та нервових потрясінь персонажів. Простір об'єктивних водойм імпліцитно і/або експліцитно міфологізовано задля зображення самообсервації особи, заглиблення індивіда у своє внутрішнє єство, особливого занурення-забуття людської свідомості, морального та гуманного переродження і духового відродження індивіда у найбільш напружені, переломні, доленосні моменти його життя, своєрідного катарсису душі перед смертю (змивання гріхів). Споглядаючи за швидкоплинними річками та бурхливими крутежами, вгамовуючи емоційно-душевне занепокоєння на берегах спокійних водяних плес, Франкові персонажі осягають сенс власного життя, пізнають справжні екзистенційні цінності, роздумують над тим, як необхідно долати перепони на шляху до повного особистого щастя. Прикметно те, що при цьому міфологізм у прозі письменника тяжіє до наукових узагальнень, його гармонійно поєднано в текстах з імпресіоністичними, сюрреалістичними, експресіоністичними та символістичними елементами.

Вода в художньому світі І. Франка — єдина стихія, яка безпосередньо чи опосередковано взаємодіє з персонажами, застерігаючи їх перед лихом у снах, вступаючи з ними у зв'язок через своїх духів (водяників, мавок), відвертаючи за допомогою власних іманентних знаків (риб, утоплеників) летальні наслідки, налаштовуючи позитивні міжособистісні взаємини і, зрештою, передчасно обриваючи людське життя.

### 2.3. «ДЕСЬ ТАМ У НАЙГЛИБШІЙ ГЛИБИНІ ГОРИТЬ ВОГОНЬ»: ВОГНЯНІ СТИХІЇ

На відміну од землі та води, вогонь у парадигмі образів стихій буття Франкової прози — психодуховий, абстрактно-символічний первень. Ключ до розуміння художнього навантаження вогняної образності письменника лежить у міфологічній скарбниці давніх українців, які вбачали певний зв'язок спадкоємства між сонцем та вогнем, вважали вогонь земним втіленням не лише сонця, а й го-

ловного солярного бога — Дажбога<sup>98</sup>. Вогонь і сонце уособлювали два давньоруські боги — Сварожич і Дажбог, сини всемогутнього Сварога — володаря неба, який запалює вогонь і від якого спалахує світло на Землі<sup>99</sup>.

Міфологічний зв'язок сонця й вогню відтворено в контексті повісті «Захар Беркут», хронологічні межі якої обіймають початки християнства у Карпатській Русі XIII ст. На той час християнські монахи охрестили тутешній народ, однак представники старшого покоління ще тривалий час молились до язичницьких богів і не відступали від прадідівської релігії, близької до природи та її сил. Так, 90-літній Захар Беркут, найстарший за віком у тухольській громаді, відвідуючи корчинську церкву, не забуває дороги до іншого «храму» — давньої тухольської кітловини, де прадіди теперішнього покоління вшановували найвишого творця життя — Дажбога-Сонця, а тухольські дівчата й парубки поклонялися першій подружній парі — Ладі й Дідові. Названо кітловину «Ясною поляною», тому що у давнину тут ніколи не згасав «вічний вогонь», приурочений святому Сонцю.

Захар Беркут — мудрий старець, знахар, уособлення споконвічної народної мудрості, поважний і розважливий духовий наставник громади — перейняв «стару» віру від скитського монаха Акинтія, поклявшись бути їй вірним до кінця. Більше ніж п'ятдесят років Захар самотужки береже «Ясну поляну», що її корчинські священники називають поганським, нечистим місцем. Завдяки йому в центрі контини все ще висить золотий образ Сонця, не стихають молитви до старих богів.

Власне, на «Ясній поляні» тухольські старці збираються напередодні битви з монголо-татарами. Знову запалюють, як у давні часи, «вічний вогонь». Захар Беркут пригадує доісторичні легенди й перекази про початки Всесвіту, першочоловіка Діда і його дружину Ладу. Розповідає про те, як у давнину тухольська молодь на «Ясній поляні» офірувала голубів Дажбогові, Світовидові й Перунові — богам, котрі створили землю із піскового зерна, а Дажбог знайшов на дні безодні три зеренця — пшеничне, житне і ячмінне, дарувавши їх першому чоловікові Дідові та

<sup>98</sup> Назву Дажбог (давньослов. — Даждбог, давньоукр. — Дажьбог, прост. — Дайбог, діал. — «дай боже») складають дві форми — «даждь» (дай) і «бог», «багатство» (бог, який дає багатство) (Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. — С. 21–22, 102–103).

<sup>99</sup> Боровський Я. Є. Світогляд давніх киян / Я. Є. Боровський. — К.: Наук. думка, 1992. — С. 17.

його жінці Ладі, натомість Перун підніс їм у дарунок іскру вогню, Світовид — волосинку, що з неї, за благословенням його руки, постала корова і пастух Волос. Далі Захар веде мову про життя перших людей, Великий потоп, давніх велетнів та їхнього царя Сторожа [т. 16, с. 124].

Піднесеною промовою про звитяги богів, добрих велетнів—сторожів української землі Захар Беркут морально підтримує громаду перед битвою з військом Чингісхана. Мудрий старець немов закликає давніх богів бути духовими менторами тухольців на полі бою.

І. Денисюк свого часу припускав, що інформацію про Дажбога, Морану, Діда, Велеса письменник міг почерпнути зі «Слов'янської міфології» Гануша — книги, виданої у Львові 1842 р., при тім дослідник слушно наголосив, що міфологізм повісті є важливим засобом створення історичного колориту<sup>100</sup>. Язичницьких богів у Франковому творі змальовано з помітною дозою індивідуально-авторського уявлення про їхню участь у давній космогонії. Згадуються княжі боги: Дажбог — покровитель світла, що протистоїть піймї, Перун — бог грому й блискавки, а також боги народної міфології (поганські), покровителі хліборобства: Світовид — верховний бог гостинності, охоронець землі; Велес, або Волос, — бог тваринництва, опікун господарства, достатку; Лада — богиня гармонії, краси, подружнього життя й любові; Дід — прабатько роду, пращур<sup>101</sup>. Велеса вважали ще покровителем і пастухом небесних стад — хмар, а Ладу й Діда — першою подружньою парою<sup>102</sup>.

В епізоді, де тухольці-персонажі збираються перед битвою на «Ясній поляні», міфосмислове поле акумульовано навколо локусу ватри. Річ у тім, що, скажімо, гуцули називають ватру «живою»,

<sup>100</sup> Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка. — С. 37.

<sup>101</sup> Скуратівський В. Т. Русалії / В. Т. Скуратівський. — К.: Довіра, 1996. — С. 23, 31, 77, 130—131.

<sup>102</sup> Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. — С. 105, 110. Давньоруська міфологічна система складалася із пантеону княжих богів (Перун, Хорс, Дажбог, Стрибог, Симаргл, Мокоша) і народного багатобожжя (Світовид, Велес, Ярило, Сварог, Бергinya, Марена, Ладо й Лада, Дід, Лель і Полель, Рід, Рожаниці, Білобог та Чорнобог) (Скуратівський В. Т. — С. 22—86). Народна, поганська (лат. *pagus* — «селянин») міфологія мала практичне, господарське значення. Із хрещенням Русі слово «поганський» набуло значення «нехрещений». У пам'ятках XI ст. вживано синонім цього слова «язичницький» («язичник» — той, хто говорить іншою мовою) (Митрополит Іларіон. Зазн. праця. — С. 13—16).



«божою». Добування вогню, за допомогою якого її розпалюють, для них означає особливий ритуал<sup>103</sup>. «На полонинах, далеко від осель, “жива” ватра, добута тертям, сприймалася як оберіг, вона символізувала пробудження життя в горах, вона охороняла від нечистих сил людей і худобу, “маржину”, вона відганяла звіра, оберігала від чарів»<sup>104</sup>. У семіотичному просторі повісті «Захар Беркут» ватра, розпалена уночі перед сутичкою із татарами, не лише репрезентує окультне (неземне) значення «вічного вогню», присвяченого Дажбогові-Сонцю, символізує непереможну силу могутнього сонця. Місце розпалювання багаття — міфосимволічний центр подій, а полягає символічне значення цього локусу в очищенні за його допомогою української землі від «чорної» сили богині Морани, од її злих дітей, уособлених в узагальнено-збірному образі ненаситної монголо-татарської орди<sup>105</sup>.

Чільне місце в художньо-образній структурі повісті посідає сонце. Воно не лише святе й праведне, а й демонічне, лихе. Зокрема, для Захара Беркута небесне світило «благодворне», «вольне», «володар світу», «опікун всіх добрих і чистих душею» [т. 16, с. 54], одвіку протистоїть смерті, пільмі, неправді, карає кривдників, нападників, символізує чисте людське сумління. В емоційно негативній розмові з Тугаром Вовком Захар закликає могутнє сонце карати ворогів рідного народу, причім ототожнює його з Дажбогом. До великого Дажбога-Сонця старець молиться перед почином народної ради, благаючи в нього допомоги супроти ворога, звеличує його богом-покровителем Тухольщини, всього світу:

«Сонце, великий, преясний володарю світу! Відвічний опікун всіх добрих і чистих душею! Зглянься на нас! Бач, ми нападні диким ворогом, що понищив наші хати, зруйнував наш край,

<sup>103</sup> Зварич І. М. Міф у генезі художнього мислення. — С. 105.

<sup>104</sup> Там само.

<sup>105</sup> Очищення світу від злих сил, перемогу світла над пільмою, життя над смертю символізували в українців багаття, що їх розпалювали в ніч на Івана Купала. Символічною роллю очищення землі від «нечисті» наділялися у народнопоетичній свідомості вогні Великого Четверга, Великодньої ночі. Під час весіль відбувалось ритуальне очищення вогнем «поїзду» молодої (*Мум-рополит Іларіон*. Дохристиянські вірування українського народу. — С. 32.). Ватра («живий вогонь») поставала символом найвищого вияву життєдайної сили сонця на Землі (Українська міфологія. — С. 260—261). Приклад того, як українці у давнину символічно вшановували зв'язок багаття із сонцем, навів В. Гнатюк: розпаливши на полонині вогнище, пастухи навколішки молилися до сходу сонця (*Гнатюк В.* Нарис української міфології. — С. 161).

порізав тисячі нашого народу. В твоїм імені стали ми з ним до смертельного бою і твоїм світлом кленемось, що не уступимо до останньої хвили, до посліднього віддиху нашого. Поможі нам у тім страшнім бою! Дай нам твердість, і вмілість, і згоду! Дай нам не злякатися їх многоти і вірити в свою силу! Дай нам дружність, і згодою, і розумом побідити нищителів! Сонце, я поклоняюсь тобі, як діди наші тобі поклонялися, і молюсь до тебе всім серцем: дай нам побідити!» [т. 16, с. 131].

Молитовне звернення Захара до сходу сонця відлунюється давніми міфологічними уявленнями про цю сторону світу як блаженну, бо знаменує вона народження світла, життя<sup>106</sup>.

Позитивні риси образу сонця асимільовано в епізоді першого несподіваного наскоку татар на тухольців. Лежачи поруч із тілами вбитих односельчан, поранений Максим Беркут звертається до бога денного неба:

«Сонце праведне! — кликнув у своїй душевній муці Максим. — Невже ж така твоя воля, щоб я гинув у кайданах? Невже ж ти так часто своїм ясним усміхом вітало дні моєї радості на те, щоб сьогодні повітати моє бездонне горе? Сонце, не вже ти перестало бути добрим богом Тухольщини, а сталося опікуном тих лютих дикунів?» [Там само, с. 98].

У вигляді опосередкованої відповіді сонця на Максимовий заклик подано антропологізований пейзаж із виразно натуралістичними деталями, що відтінюють ворожі (деміфологізовані) риси денного світила і водночас підкреслюють моторошні наслідки нападу татар на українські землі. Високо вгорі над купою трупів сміялося сонце, дійсно, як соратник ворога, протектор зла й смерті на тухольській землі: «А сонце сміялося! Ясним, гарячим промінням воно блискотіло в калюжах крові, цілувало посинілі уста і глибокі рани трупів, крізь які витікав мозок, вистирчували теплі ще людські тельбухи. <...> Сонце сміялося і своїм божевільним безчасним усміхом ще дужче ранило роздрту Максимову душу» [Там само].

В інших творах міфема святого, праведного сонця маркує індивідуальне мовлення персонажів, фігурує у відображенні їхньої позасвідомої симпатії до цього світила та інстинктивного вшанування сходу сонця. Так, Целіна, поклонившись зранку «на схід сонця», посилає йому вітання з новим днем [т. 18, с. 35] («Мані-

<sup>106</sup> Толстой Н. И. Восток—Запад / Н. И. Толстой // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1: А—Г / под ред. Н. И. Толстого. — М.: Международные отношения, 1995. — С. 445.

пулянтка»). Микола Кучеранюк сповідається «перед святим праведним сонцем» [т. 21, с. 386] («Терен у нозі»).

У контексті повісті «*Voа constrictor*» смислове ядро епізодичного пейзажу формує метафоричне порівняння сонця із розпеченою залізною кулею, яка виснажує ріпників фізично: «А сонце горить на небі, мов розпечена залізна куля, і, бачиться, навмисне силується якнайшвидше висушити всю силу, всі живі соки в тих чорних, послаблених ріпниках і в тих голих, обчищених з лісів, тільки беззубими чорними пеньками наїжених горах» [т. 14, с. 408]. Мету негативно забарвленого солярного пейзажу, вочевидь, визначило авторське намагання експресивно описати небувалу посуху в Бориславі. На перший погляд, тут ужито розлогу предметно-речову метафору спустошувальної здатності сонця, що, здавалось би, немає жодного відношення до міфологічної традиції. Поза тим, услід за Г. Башляром, у наведеному епізоді актуалізовано віддалену міфоалюзію небесного Вулкана, який ударає легендарним молотом по сонцю, котре щойно з'явилося на горизонті — і з розколотої брили летять на всі боки світу вогняні іскри<sup>107</sup>. Увиразнено лише продукт промислу надземного бога-коваля, немає жодного натяку на самого бога.

Натомість розлогий пейзаж світанку на перших сторінках другої частини роману «Основи суспільності», де зранку після неспокійної ночі на горизонтах ясного неба зустрічаються сонце-матір і земля-дочка, більш податливий для аналізу цілісного міфу про Вулкана, небесну кузню та приборкання вогняної стихії<sup>108</sup>. Небо у цьому творі описано через завуальоване порівняння з кузнею, де в могутньому горнилі гартується золото, розжарюється платина, а згодом з цих дорогоцінних металів виковується сонце. Порівняймо: «Та ось східний край того кровавого саява почав наливатися золотом, жевріти розпаленою платиною, немов якийсь величезне горнило. І нараз із цього горнила виринуло осліплюючо-ярке, грізне, нестерпиме для людського ока сонячне лице» [т. 19, с. 302].

Розповідаючи про давніх богів, Захар Беркут згадує, зокрема, й міф про те, як Перун дарував іскорку вогню першому чоловікові Дідові та його дружині Ладі. Блискавкою він запалив на землі перше вогнище і назвав його сімейним, родинним. Бог-громовик створив сім'ю, започаткував домогосподарство, охоронницею домашнього вогнища призначив жінку. До слова: за

<sup>107</sup> Башляр Г. Земля и грёзы воли. — С. 162.

<sup>108</sup> Там само. — С. 160, 162,

міфологічними уявленнями давніх українців, піч, де палає вогонь, є сакральним центром дому, покровителем роду, божеством хати, символом родинного затишку й достатку, емблемою духової та матеріальної єдності мешканців, знаком єднання двох протилежних первнів — чоловічого (вогню) й жіночого (серцевина печі)<sup>109</sup>.

Архетипна ідея вогню — символічного зародку родини, що його необхідно плекати й оберігати, — становить смисловий стрижень символічної, психологічної й аксіологічної площин повісті «Для домашнього огнища». В образах вогню-охоронця, який дарує життя і біля якого збирається родина, а також матері-берегині роду, за Н. Тодчук, розкривається стрижнева тема дому як архетип колективного несвідомого<sup>110</sup>. Справжнього вогню хатньої печі у повісті немає. Контекстуальне «домашнє огнище» — це полісемантичний, абстрактний образ-концепт з різними нематеріальними конотаціями і тропологічними функціями (алегоричними, параболічними, парафразисними, символічними), зокрема:

- емблематичне, інакомовне уособлення сім'ї Ангаровичів. Гляньмо: «Адже ж тільки вчора по довголітній розлуці він [капітан. — К. Д.] вернув до свого домашнього огнища! Адже ж учора воно здавалося йому раєм, упоювало його невисказаним щастям і відслонювало перед його душею необмежені видокруги такого самого щастя, любові і розкоші!» [т. 19, с. 63];

- універсум сімейної ідилії, щастя. Наприклад: «Веселе щебетання дітей було немов той теплий і освіжаючий вітерець, що розгонював хмари, які раз по раз грозили затемнити весь виднокруг сього щасливого домашнього огнища» [Там само, с. 59]. Як символ родинного щастя «домашнє огнище» маркує мрії Анелі про життя далеко за містом, у колі родини [Там само, с. 84];

- розпалене, незагасне «родинне огнище» в уяві Анелі є знаком родинного достатку, заможності. Бідність, матеріальна скрута для неї асоціюються з «фуріями», яких необхідно тримати «здалека від свого домашнього огнища» [Там само, с. 85];

- сумарне втілення тих основоположних морально-духових етносів, високих життєвих цінностей, що формують і втримують

<sup>109</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. — С. 376; *Митрополит Іларіон*. Дохристиянські вірування українського народу. — С. 31; Українська міфологія. — С. 82, 374—375.

<sup>110</sup> Тодчук Н. Є. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: час і простір. — С. 186.

сім'ю, а ще парафраза гідної, поважної родинної репутації в суспільстві. Скажімо, капітан Ангарович, обурений на Редліха за розповідь про причетність Анелі до вербування дівчат, прагне відстояти «зневажену святиню його домашнього огнища» [т. 19, с. 82, 107];

- певна надтекстова моральна сентенція, що акумулюється на міфологічній основі. Карбується ця сентенція у сумлінні головних персонажів (подружжя Ангаровичів) відчуттям провини за розбите родинне щастя та їхнім інстинктивним передчуттям кари від якихось вищих сил із неба. Так, перед тим, як повернутись додому з казино, Антін відчуває «...близькість катастрофи, глухий гук напливаючої тучі з клекотячими громами, але не знав, не силкувався вгадати, в кого вдарить перший перун» [Там само, с. 117]. Так само Анеля в очікуванні чоловіка інтуїтивно боїться кари від «перуна» (грому). На рівні завуальованого смислу проступає тут міфоалюзія бога-громовика, який дарував людині камінь домашнього вогню і постановив берегти його як символ родинного щастя. Особливо вимовно відчитується наведена міфоалюзія в описі сновидіння капітана. Онейричні, «поза межні» події, в які поринає Антін засинаючи, розвиваються двома етапами і відбивають зміну його напівфактивного стану.

Перший етап сновидіння розглянуто з епізодичного моменту засинання персонажа — в нього зникає відчуття часу й простору. Відтак простір скромної квартири ризоматично шириться, набуває міфологічних вимірів вселенської святині, що здіймається високо вгору і наповнюється світлом. У святині Антонові затишно, радісно, спокійно. Він відчувається під опікою якогось невідомого, але доброго божества, прикрашеного величезним діамантом, що від нього, власне, й лине світло. Згодом божество віддає Антонові (до речі, уві сні він бачить себе дитиною) чарівний діамант, а той грається ним, підкидуючи високо вгору. Зауважимо: таким чином змодельовано вертикаль, що видається міцною опорою вселенської стелі.

Із падінням каменя на долівку наступає черговий етап сновидіння. Чути дзенькіт каменя, але ніде його не видно. Ефект освітленої сонячним блиском вертикалі зникає чи, радше, її замінено предметно-побутовою горизонталлю, візію якої спроектовано описом пошуків каменя. Герой відчуває тривогу й провину через прикру згубу. Зникає божество, за ним чути лише відлуння далекого грому як певний вираз невдоволення. Між малим і святинею наростає дисгармонія. Величезний простір починає загро-

зливо рухатись. Стіни то відсуваються у безмежність, то зсуваються, загрожуючи наляканому хлопчині. Кількість меблів збільшується, простір лімітується. Мало охоплює переляк, і він прокидається.

Отож про художню правду, що пробивається крізь параболічну оболонку сновидіння. Святиня — конкретне втілення мікросвіту (глибоко особистих почувань) Ангаровича. Умовна лінія (межа), співмірна з інтимністю, сакраментальністю цього світу, відмежованого від зовнішнього впливу, — це вселенська стеля святині. Сонячно-веселковий блиск, а ще світло — образні еквіваленти емоційно позитивного настрою капітана, який він пережив при зустрічі з родиною. Золоте божество — міфологічний бог, який дарує головним персонажам можливість будувати сім'ю, бути по-справжньому щасливим в колі родини (цю можливість контекстуально втілено в образі-символі діаманту). Гру Антона з каменем співвіднесено з тим, як він одразу після повернення радіє поряд із дружиною та дітьми. Падіння каменя прогнозує прикрі зміни в житті Ангаровичів, що наступають з епізодичного моменту прокидання Антона. Зникнення каменя знаменує для нього втрату шансу — божественного дарунку — вберегти «домашнє огнище». Зобразивши те, як збентежений Антін у сні шукає діамант, автор таким чином передбачив майбутні події в його житті, коли так само доведеться шукати в стані розпачу і безнадії вихід із життєвої скрути.

Міфологему домашнього вогню заявлено у заголовку повісті «Для домашнього огнища», відтак нею препаровано усю сюжетоподієву тканину, введено лейтмотивом у внутрішні роздуми персонажів. На основі творчо репродукованої міфологеми надано притчевого сенсу життєвій драмі однієї сім'ї, а також узагальненого звучання суспільно-психологічним та родинно-побутовим проблемам конкретно-історичної епохи. Синхронно з реально-об'єктивними подіями відбувається міфологічна ситуація: з вини Анелі згасає «домашнє огнище» — порушуються основи гармонійного сімейного співіснування. Летальний кінець сюжетної долі героїні умотивовано логікою давньоукраїнських етнічних вірувань, за якими згасання хатнього вогню віщує родині горе і навіть смерть когось із членів сім'ї<sup>111</sup>.

Поміж вогняних стихій у Франковій прозі виявлено міфологему вогню в сенсі чільного атрибуту божественних ковалів (так, міфоло-

<sup>111</sup> Українська міфологія. — С. 82.

гічний вогонь є атрибутом давньогрецького бога-коваля Гефеста, римського Вулкана, скандинавського Тора, слов'янського Перуна, балтійського Перкунаса<sup>112</sup>). Божим даром ковальське ремесло здавна вважали слов'яни. Старослов'янське «kovati» означає магічне, надприродне вміння приборкувати живу стихію вогню<sup>113</sup>.

Міфологічні мотиви приборканості у ковальському горнілі вогняної стихії, надприродної обдарованості самого коваля по-трактовано у двох вікових ракурсах відаваторського наратора автобіографічного оповідання «У кузні» — через міфологізований опис фантазувань п'ятилітнього хлопчика, увагу якого захопила асоціація казкової «дикої баби»<sup>114</sup>, що сидить у ковальському горнілі, де «виварюється» майбутня сокира, надуває свій живіт, пихтить і курить звідти димами; з погляду дорослого Івана, для якого ковальський вогонь переріс у «живий» і «незатертий» спогад про батька, набув символічного значення неповторної субстанції, «...що криє в собі велике тепло, велику робучу енергію» [т. 21, с. 160]. На віддалі прожитого неповторна, таємнича, чарівна аура ковальського ремесла, постава батька-ковалю, сама кузня зросли для сина у націєтворчій, громадській, гуманній, моральній вагомості. У батьковому ремеслі дорослий Іван оцінив вміння приносити людям добро. Невеличка дерев'яна кузня стала символічним осередком товариського життя, куди люди приходили відвести душу, виговоритись про наболіле, насущне. У постаті батька виразилось виняткове «мистецтво удару»<sup>115</sup>, що гармонійно поєднало невтомну працю і високу духовність, мораль, непохитну силу волі, особливу життєву мудрість, якої не здобути в жодних університетах.

Щирими почуттями відаваторського оповідача, ідентифікованого з образом автора, позначено що не кожному лексему міфологізованого опису ковальського вогню як «живої», «теплої» стихії, що паленіє у глибині людської душі: «На дні моїх споминів і досі горить той маленький, але міцний огонь. У ньому пролизується сині, червоні та золото-білі промені, жевріє, мов розтоплене вугля, і яриться в його глибині щось іще біліше, променяс-

<sup>112</sup> Токарев С. А. Огонь / С. А. Токарев // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2: К—Я. — С. 240.

<sup>113</sup> Українська міфологія. — С. 231.

<sup>114</sup> «Дика баба» — відгомін давніх міфологічно-релігійних уявлень; нею лякали дітей, щоб були слухняними (Гнатюк В. Нарис української міфології. — С. 207).

<sup>115</sup> Башляр Г. Земля и грёзы воли. — С. 140, 146.

те, відки раз по разу сарахкотять гількасті зиндри. Се огонь у кузні мойого батька. І мені здається, що запас його я взяв дитиною в свою душу на далеку мандрівку життя. І що він не погас і досі» [т. 21, с. 170]. У ковальському горнилі «розгорілося» шире Франкове вболівання, як і в його батька, за долю рідного народу. Слушно сказав з цього приводу В. Корнійчук: «Щоб збагнути естетичний феномен творчості поета, слід повернутися у його дитинство, освітлене вогнем батьківської кузні й голублене материнською піснею, осяяне червоними блискавками над Долом і заповнене таємницями Глибокої Дебри»<sup>116</sup>.

М. Зеров свого часу вже звернув увагу на те, що батькова кузня ставала символом для І. Франка тоді, коли він «хотів дати образ виховуючої ролі громадського (і морального) ідеалу»<sup>117</sup>. І кузня Якова Франка, і він сам, очевидно, послугували прототипами коваля Івана Гердера та його кузні, куди також сходяться односельці за розрадою і підтримкою («Основи суспільності»).

Українські легенди та перекази, за якими ковалі спроможні виготовляти не лише знаряддя праці, а й чарівну, невразливу зброю, гартуючи її у вогні, а також викувувати навіть пісню, слово і людську долю<sup>118</sup>, структурують метафорично-алегоричний опис (особливо в сенсі одухотворення знарядь людської праці) Гердерової кузні як «збройні села», де гартується доблесне військо (сокири, пили, свердла, долота тощо), яке боротиметься із деструктивними суспільними первнями. Наприклад: «Се справді була збройня села. Тут викувувались усі оті лемеші, зубці до борон, серпи, коси та заступи, що опісля як піонери людської культури мали йти в широкі простори піль, риючи, дроблячи, валячи лавою та підгризаючи буйну ростинність людям на пожиток» [т. 19, с. 192]. Кузня Гердера — символічний центр етнопсихоло-

<sup>116</sup> Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. — С. 20.

<sup>117</sup> Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: у 2 т. Т. 2 / Микола Зеров. — К.: Дніпро, 1991. — С. 465.

<sup>118</sup> Українська міфологія. — С. 231. Динамічно метафоризований і символізований малюнок кузні з роману «Основи суспільності» співзвучний з описом кузні у вірші «У долині село лежить». «Кузня немала» тут розміщена символічно вгорі понад селом, вкритим густими туманами. Сюди, мовби до символічного центру, звідусіль прямують народні стежки-шляхи. Коваль чарівним співом закликає людей: «вибивайтесь з туману!». У кузні також викувують «ясну зброю замість пут», наділену силою націєтворчого піднесення [т. 3, с. 40—41].



гічного простору. У ковальських горнах загартовуються «залізні» (непохитні) «основи суспільності», звідси розходить навкруги могутня легіфікаційна сила «науки, думки, волі», що пробуджує національну й соціальну самосвідомість народу, підносить його духовотворчі та інтелектуальні сили.

Як бачимо, вогняна топіка в художній прозі Івана Франка багатовимірна та зрозуміла в контексті міфологічно-фольклорної тематики, значною мірою ґрунтується на паралелях з давньою українською міфологією, в якій земний вогонь тісно пов'язано із солярними міфами. Попри те, для вогняних образів в імагологічній системі письменника показний квазіміфологічний характер, статус власне авторських міфопоетичних надбань, тобто таких, що постали на основі мотивів, засвоєних із міфології та фольклору, але притім зазнали суттєвої творчої модифікації і трансформації, увібрали цілковито нову художню семантику та набули естетичних функцій. Вогонь (надземний і приземний) у Франка — це: символічний охоронець української землі, помічник народу в боротьбі з ворогом; покровитель сім'ї, роду; сакральне осердя, вісь дому-універсуму; небезпечна сила природи, втілена в образі спустошувального сонця, яке виснажує не лише землю, а й персонажів; антрибут земних та небесних (божественних) ковалів, емблема земної і надземної кузні. Приборкана у ковальському горнілі вогняна стихія, за допомогою якої виготовляється символічна зброя, що призначена стати рятівником морально деградованих, духово виснажених індивідів, набуває в художній системі прозаїка націєтверджувальної, соціокультурної, моральної вагомості; у зв'язку з цим вона — ще активізувальна стихія, що поживляє думки, підносить дух, настрої, відроджує самоповагу. Високоартистично зображений вогонь кузні Якова Франка — символічне джерело життєтворчої снаги для його сина. Незагасним спомином про рідного батька, його високу гуманність і моральність цей неповторний образ увійшов у скарбницю світової літератури як монументальний авторський набуток Івана Франка.

#### 2.4. «СЕРЕД ТОГО ШАЛЕНОГО ТАНЦЮ ПРИРОДИ»: УНІВЕРСУМ АЕРОЛОГІЇ

Повітря у Франковій прозі — аморфна, незрима, невловима, потайна, мінлива й вередлива стихія. Вона все й ніщо, скрізь і ніде, нечутна й водночас лунка, тиха і шумна, тісна й простора. Завдяки таким артистично виразненим прикметам, як неозо-

рість, неосяжність і всеосяжність, всюдипроникність та всюди-присутність, повітряна стихія найближча до персонажів, синхронізована з їхнім психологічним буттям; вона підносить настрій, пробуджує глибоко естетичне сприйняття довкілля, наснажує емоції, розпалює у глибині душі пристрасні почуття. Водночас далекою, безбережною, неоглядною, невпокореною, непідвладною, ворожою, небезпечною постає найлегша стихія у художній прозі письменника.

Віддавна повітря привертало до себе увагу людини відчутними і вловимими змінами свого стану <sup>119</sup>. Небо, вітер, вихор, буревій, заметіль, веселка, грім, блискавка — ось ті помітні складові надземної стихії природи, що їх схоплено й візуалізовано, персоніфіковано, одухотворено в образах різних богів, божків, духів та демонів у міфологічній картині світу. У міфологіях різних народів розповсюджені сюжети про повітря як безбережний світлоносний океан чи море, наповнене крилатими істотами, духами й демонами <sup>120</sup>. За давньоукраїнськими міфами, зокрема, морем постає небо <sup>121</sup>.

Міфологема світлоносного моря-повітря визначає сугестивну ефективність розкішної панорами, що її споглядає Борис Граб, утікши з «темної, тісної хати» та опинившись на пленері — відкритому повітрі високо в горах («Не спитавши броду»). Виявлена міфологема зазнає оригінальної трансформації або навіть певного семантико-сміслового розщеплення у нових акватичних (хвилі, річки, дрібні водяні бульбашки, білі озера), аерологічних (хмарки), предметних (пурпурова площа, шапки, стовпи світла, діаманти) та орнітоморфних (білі птахи) персоніфікаціях на користь успішного імпресіоністичного експерименту письменника: уконкретнити, опредметнити, візуалізувати незриме й невловиме, яскраве, свіже, чисте, світле, живе дихання матері-природи — повітря, насичене світлом. Подивімося:

«...Борис поспішив на вершок. Вийшов, зупинився, зирнув навкруги і зітхнув глибоко. Вид був чудовий, якого і в горах доволі рідко запопасти. Круг нього розлилось одне одностайне безбережне море срібної мряки. Вона розливалась на всі боки, непрозорими своїми хвилями заливала всі долини, ліси та села.

<sup>119</sup> *Митрополит Іларіон*. Дохристиянські вірування українського народу. — С. 49.

<sup>120</sup> *Мейлах М. Б.* Воздух / М. Б. Мейлах // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 1: А—К. — С. 241.

<sup>121</sup> *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу. — С. 4.

Вершки гір визирали з того моря, мов рідкі і круглі острови. Сходяче сонце обливало ярким пурпуром тиху, злегка хвилясту поверхність того чародійського моря. Борисові очі залюбки плавали по тій пурпуровій площі, котра немов якимсь важким повивалом здавлювала під собою все життя, всі думи і змагання тих тисяч живих істот, що десь там на дні її коріцмались. А на сході понад тим пурпуровим морем щосекундочки вистрілювали в небо величезні стовпи світла, граючого всіми фарбами веселки; звільна вони змінились в широко-золоті, з стовпів зробились могутчі ріки, а за ріками вилилось вкінці на поверхність мглистого моря й ціле море світла, виявилось пишне та величне сонце. Захвилювало мглисте море дужче і дужче і почало помалу розпливатися. Здорові його хвилі відривалися від долини і підбивалися вгору, вішалися по лісках, шапками насідали на верхи гір, мов стада білої птиці розсідалися по полонинах. І Бориса на хвилю закрила одна така хмарочка. Він нараз побачив себе посеред безлічі дрібнесеньких водяних пухириків, що якимось живо, мов тривожно, тремтіли в повітрі, чіплялись за його одіж, зависали на волосках його руки, але швидко тріскали і щезали під сонячним промінням. Хмарка розтаяла. Борис ще раз глянув вниз і довкола, — пурпурове море щезло без сліду, мов сонний привид. Тільки білі-білі озера виднілись ще де-не-де, золоті бризки висіли над лісами, а зато мільйони брильянтів іскрилися по лугах та полонинах, переливаючись то червоними, то зеленими, то синіми іскрами» [т. 18, с. 397—398].

Наведено яскравий приклад функціонування новаторського типу пейзажу в реалістичному тексті — це вже не споглядальний опис, а імпресіоністична каталогізація вражень, що базується на переході дотикального в уявлюване, зовнішнього у внутрішнє, об'єктивного в суб'єктивне, фізичного у чуттєве, матеріального в душевне. Зображення такого переходу крізь призму пейзажу дає змогу розширити можливості обсервації імпресії індивіда від сприйняття палітри природних барв з її найтоншими відтінками та настроями, породженими сонячним світлом. При цьому міфологізм поєднано з особливим типом психологізму (психологічного аналізу сприймання), спрямованого на передання суб'єктивного враження від безпосередньої перцепції сонячного освітлення й повітряного середовища. Певні міфологічні алюзії в тексті втілено через сугестію, особливості артистичної техніки якої розкрито в естетичному трактаті «Із секретів поетичної творчості».

Розлога метафора граціозного повітряного моря формує словий стрижень нагірної панорами у новелі «Дріада». Колористичний спектр змалювання повітря препаровано тут сенсорно-перцептивним «окуляром» того-таки Бориса Граба, який повернувся додому по закінченні десятирічного навчання у Відні. Наступного дня удосвіта він вирушає в гори — не для того, щоб намілюватись мальовничою місцевістю, а з метою вибору найвідповіднішого місця для побудови «кліматичної лічниці». Поза тим, ранковий безлюдний ліс та Карпатські гори, величні у своїй високості, будять у глибині душі дипломованого медика не лише патріотичні пориви, економічні задуми, а й почуття проникливого естета, перед зором якого зринають міфологічні дивогляди — незнайома красуня в ясно-зеленій сукні на темному тлі лісу перевтілюється для нього у міфологічну дріаду, лісову богиню, яка начебто втрапила у таємниче похмуре царство і потребує захисту від моторошної змії. І. Денисюк з цього приводу слушно зазначив: «Усе ж таки в глибині підсвідомості цього переконаного матеріаліста [Бориса Граба. — *К. Д.*] ще живуть релікти міфологічного світосприймання»<sup>122</sup>. Загострення Борисової чутливості на лоні рідних карпатських лісів, запашних полонинських трав та квітів позначається і на його міфологізованій перцепції сходу сонця — народження в лоні повітряного моря світанку, який будить довколишній світ до нового життя. Порівняймо:

«Та ось поверхня того барвистого моря захвилювала дужче й дужче, в ньому почали робитися все глибші розсілини та й уся його поверхня якось знижувалась, опадала, таяла. З-під барвистого серпанку виступали, щораз виразніше, темні стіни лісів, стіжкуваті бовдури розрізнених дерев, тонкі та безконечні нитки вориння, що тут і там обмежувало царину, відділяючи її від толоки. Далі зі дна того повітряного моря почали, мов блискучі сталеві шпади, виколюватися острі леза — се відблиски води, о яку внизу відбивалося сонячне проміння» [т. 22, с. 105].

Успішною спробою візуалізувати невловну, невідчутну й незримую стихію природи (зафіксувати її в одному кадрі фотоплівки) у «Дріаді» є ситуативно увиразнені матеріально-дотикальні асоціації та нюхові ефекти. Наприклад: «Повітря було чисте, чудове, пахуче, що, бачилось, так і лилося цілющим бальзамом у груди» [Там само, с. 104]. Міфологічно маркована фактура опису

<sup>122</sup> Денисюк І. О. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дріади») // Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2. — С. 171.

стану повітря при цьому функціонує на межі переходу фізичного у царину людських відчуттів. Синтаксично-сміслова конструкція пейзажного ескізу виявляє «останки» давнього анімістичного сприйняття багатобарвного й поліфонічного світу природи, як-от: «поверхня», «дно», «сталеві шпади», «острі леза»; ці лексеми наповнено настроєвою семантикою. «Можемо лише здогадуватися, — міркує Р. Голод, — що “Дріада” — це один із тих моментальних спалахів геніального естетичного чуття Франка-віртуоза, за які, можливо, карався докорами сумління Франко-позитивіст»<sup>123</sup>. Як талановитий артист слова він просто позасвідомо маніпулював архетипами й естетично видозміненими міфологемами, притім за їхньою допомогою образно наснажував тексти, поглиблював зображально-сугестивні можливості артистичного слова, що, своєю чергою, тільки ферментувало імпресіоністичне письмо.

Перспективу зримого повітря у Франка спрямовують антропологізовані описи небокраю з міфологічними рисами недоступної, пречистої, недосяжної, неохопної, величної стихії природи, яка радіє, усміхається, насуплюється тощо. Для прикладу: «Чисте небо усміхалося своїм нескінченним лазуром до темної зелені борів»; «Небо, так погідне через цілий день, насупилося надвечір густими хмарами» [т. 14, с. 60, 101] («Петрії і Добошуки»).

У міфології та Біблії помітна тенденція до предметної візуалізації, інтенсифікації зримого повітря в образах твердого небозводу, небосхилу, сувою, арки, що розмежовують небесний світ від земного, нижній світ од верхніх вод; звід, склепіння знаменують союз бога-неба і богині-землі, адже лише по розмежуванні цих стихій виникла порожнява, що, власне, й уможливило життя; небо є також твердою, освітленою ясними світилами стелею, що тримається на колонах<sup>124</sup>. Крізь призму подібних речових деталей, предметних порівнянь та уподібнень зі значним сугестивним потенціалом міфологізовано описи надземної стихії у Франка. Наприклад: «Верх, перед ним [Петрієм. — К. Д.] лежачий, здолу порослий був густим яловим лісом, котрий здалека синівся вкруг гори, мовби кусень небосклону відірвався і, скотившись з верха, обляг його стопи дококола блакитним вінцем» [т. 14, с. 8] («Петрії і Добошуки»).

<sup>123</sup> Голод Р. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка. — С. 19.

<sup>124</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. — С. 456; див. також: Ланглуа А. Святе Письмо в європейській культурі: біблійний словник / А. Ланглуа, А. Ле Муане, Ф. Спіс, М. Тібо, Р. Требушон, Д. Фуйу / пер. з фр. З. Борисюк, Н. Лисюк; за наук. ред. С. Головащенко. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 145.

Скам'янілі, кришталеві атрибути неба продукують вимовні міфоалюзії міцної опори світу, втілюють авторське чи персонажне міфопоетичне схоплення вертикальних вимірів неосяжного універсуму аерології. Порівняймо: «Сонце власне запало за сам вершок Чорної гори і червоним світлом обляло за собою широкий край небозводу» [т. 14, с. 20] («Петрії і Добошуки»); «Глибоке, голубе небо чисте, немов безмірний звід із хрусталу самоцвітного» [Там само, с. 290] («Ріпник»); «Уява його [патера Гаудентія. — К. Д.] мимоволі перлася вгору, понад се море вогкого холоду і густої тіні, під темний небозвід» [т. 16, с. 296] («Місія»); «Пишно палає сонце на небі, піднявшись уже геть-геть високо по пречистому, темно-голубому зводі» [т. 18, с. 122] («Іригація»); «Небозвід видавався тісним і, немов величезний капелюх, насунений на чоло» [т. 19, с. 94] («Для домашнього огнища»). Метафора небесного склепіння акумулює космологічну ремінісценцію «небо-вертикаль»: «Над нами здвигалося темно-синє склепіння неба» [т. 20, с. 63] («Мій злочин»).

Грайливі, неспокійні, розгульні духи неба у Франка-прозаїка — це персоніфікації різних атмосферних реалій, що ґрунтуються на промовистих міфологічних та фольклорних зіставленнях вітрів, вихору, буревію, заметілі, хмар із міфологічними співаками і танцюристами, а їхнього співу й руху — з танцями, музикою<sup>125</sup>. Персоніфікацією дихання Землі, трансцендентним подувом, найбільш активною силою повітряної стихії у міфах є вітер<sup>126</sup>.

З огляду на перелічені міфологічні мотиви вільно вести мову про два індивідуально-авторські міфопоетичні образи-втілення повітряної стихії — вітру й метелиці, «несамовитий танець» яких розгортається на тлі «змерзлого», «дрімотного» міста на початку 57-го розділу роману «Перехресні стежки»:

«Над містом глухо шумить вітер. Із навислих хмар сипле сніг, та вітер рве його, і крутить у скаженім танці, і носить, кидає, знов підносить, поки в кінці, розмелений на дрібну густу муку, не кине на землю. Та й тут іще не дає спочити йому. Котить вулицями, збиває купи і розбиває знов, піднімає стовпами, туманами, б'є ним до вікон, натрушує його проходим у лице, в очі, за ковніри, затикає ним усі шпари, заповнює рови, засипає сліди і стежки» [Там само, с. 428].

Контекстуальний динамічний пейзаж розгнуданих сил повітря функціонує алегоричним прологом до так само неспокійних

<sup>125</sup> Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. — С. 27.

<sup>126</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. — С. 111.

подій у людському світі — психологічно напруженого з'ясування взаємин між подружжям Стальських, після чого Регіна убиває свого деспотичного чоловіка. Опис убивства базується на паралелізмі — з одного боку, передано афективні переживання пригнобленої дружини, яка ступає на шлях переступу, з іншого — метафорично описано розгул хурделиці надворі наче музики, що голоснішає з кожним новим рухом переступниці. Регіна згадує сумну народну пісню, відтак у такт цієї пісні безжалісно чотири рази поспіль забиває сікач у голову свого чоловіка-деспота. Одностайно з кульмінацією моторошного «спектаклю» у доземному світі шаленіє «оркестр» бурі надворі [докладніше чит.: т. 20, с. 435—436]. До слова: розгульна сніговійниця гармонує із жаскою загибеллю самої Регіни [див.: Там само, с. 438—439].

Індивідуально-авторську інтерпретацію міфомотиву вітру (буревію) як головного репрезентанта музики в природі реалізовано через епізодичний пейзаж нічного села у повісті «Великий шум». Гляньмо: «Хіба що сама природа, щоб не надто вже глухо дрімати, будила свою музику, сердитий “стоковий” вітер, що, вибігаючи з далеких рівнин Сибіру, різав, мов ножем, своїм грізним подихом» [т. 22, с. 307].

В оповіданні «Микитичів дуб» образ-персоніфікація сильного вітру (вихору), що віщує чиясь насильну смерть, — ремінісценція суголосних народних повір'їв<sup>127</sup>. Коли Напуда уночі позбувається свого немовляти, закопавши його тіло під дубом Микитича, надворі здійснюється вихор [т. 15, с. 105] (за давньослов'янськими міфологічними уявленнями, у вихорі летять, крутяться, танцюють, б'ються, женяться чорти, відьми<sup>128</sup>). Наратор, ідентичний з образом автора, пригадує, як мати його бідкалася, мовляв, «щось лихе» та буря принесе. Гляньмо:

«Не минула й хвиля від заходу сонця, а вже на землі залягла така п'ятьма, що я, виглядаючи з хати крізь шибу, бачив саме стільки, як коли б шибу знадвору обліпив смолою. Тільки вихор завивав поміж уграми та шарпав китиці з причілок хат» [Там само, с. 104—105].

Наведені вище міфологічні мотиви відсвічуються у метафоричному описі розсерджених, розгульних духів повітря — вітрів, хмар, вихорів, громів, блискавок, бурі, що фігурують самостій-

<sup>127</sup> Плотникова А. А. Ветер / А. А. Плотникова // Славянская мифология. — С. 75.

<sup>128</sup> Левкиевская Е. Е. Вихрь / Е. Е. Левкиевская // Славянская мифология. — С. 78.

ними героями в епізоді асоціативного поєдинку малого Мирона із градовою хмарою («Під оборогом»). З уснопоетичних традицій підхоплено лише творчий замисел, на основі якого у Франковому творі розвинуто оригінальні міфопоетичні образи-персоніфікації, дієві у розкритті ексцентричного світовідчуття дитячого персонажа.

Анімалістично персоніфікований вітер «лютим звіром» вихопився зі свого лігва і «...зашумів, засвистів, заскиглив у лісах, застогнав у крутих берегах річки, покотився по сіножатах курявою розшарпаного з копиць сіна, а по гостинці, що йшов поміж нивами, піднявся до неба сіро-жовтими бовдурами порошу. І немов у одній хвилі змінився весь кругозір» [т. 22, с. 44]. «Буйний» вітер відіграє роль «робітника сцени, який відповідає за зміну декорацій»<sup>129</sup>. Впадає в око низка вміло підібраних дієслів руху, що візуалізують цього розгнужданого духа повітряної стихії: «Вітер у берегах ріки свистить, вищить, завиває, мов сердиться», «...страшений вітер заревів <...>» [Там само, с. 47—48]. Хмари запроваджено на поле бою сукупним образом сивих коней, які стрімко біжать на схід спочатку поодинокі, а далі табунами. Окреслено їхні анімалістичні силуети: «Вихор розвів по небі їх гриви, сотки копит стугоніло по небесному помості, а з-під тих копит бризкали грубі, холодні каплі води, зразу рідкі, а дедалі все густіші» [Там само, с. 44].

Певний медіальний стан повітряної стихії — на межі спокою/руху, видимості/невидимості, оформленого/аморфного — втілює рухлива персоніфікація самої градової хмари, що з розгулом бурі перевтілюється на безформну субстанцію: «Носище в неї перекривився, одно око пішло вгору, а друге десь-кудиць убік, губи розкрилися і почали роззявлюватися щораз ширше, а з-між них показався червоний язик, що почав висолоплюватися дужче й дужче, звисати нижче й нижче, немовби збирався злизати весь ліс із Хребти-гори» [Там само, с. 42]. Хмару-велетня обрано проводирем ворожого небесного війська. Гротескно описано зміни інших асоціативних органів цього героя (контекстуально втілено експресіоністичну деформацію художнього простору з метою проникливого психологічного аналізу).

Відбиття блискавок метонімізовано в образі кремезних рук, що належать, вочевидь, буревісній хмарі, яка відхиляє завісу неба і виводить небесне військо до бою. При цьому проглядаються

<sup>129</sup> Пригодій С. М. Американський романтизм. Полікритика. — С. 412.



речові риси самого неба. Наприклад: «Небо засунено густими фіранками, а під оборогом засіла майже щільна пільма. Але в тій же хвилі якась сердита рука роздерла фіранку від одного краю неба до другого і обсипала всю землю страшним сліпучим світлом» [т. 22, с. 45]. Виляск громів уподібнено до «тисячі гарматних вистрелів» [Там само]. Міфологіку опису розгулу бурі генерують також міфологічно позначені метафори «гігантської музики в природі», «могутньої оркестри» [Там само, с. 46]. «Серед того шаленого танцю природи» [Там само, с. 45] стоїть малий Мирон, який у стані екзальтації, істерії, божевілля перед фатальною градовою зливою бере під свій захист Землю-Матір з усіма її radoщами і красою.

Творчим поштовхом до образу-персоніфікації буревію, який вищить, завиває, клекотить, зойкає, стогне в оповіданнях «Микитичів дуб» та «Під оборогом» («Дивні голоси немов пищали, скиглили, скомліли та ревли в тій хмарі <...>», «Писк, клекіт, зойк у хмарі зробився ще дужчий» [Там само, с. 47]), могло бути міфологічне повір'я про Мелюзіну, що викликало інтерес в І. Франка, коли він рецензував «Фольклорні праці д-ра Ченька Зібрта» — дев'ять різноматичних статей, межі якими була «Повість про Мелюзіну в чеських людських переказах». Мелюзіна у чеському фольклорі — міфічна персоніфікація жіночого роду, яка втілює стогнучий вітер. Уявлення про цю міфічну істоту, як твердив Франко, переплелися з місцевими повір'ями про «вітрову маму», яка стогне, плаче, завиває, квилить під час бурі. «В тій повісті сказано, що коли Мелюзіна, підсліджена своїм чоловіком у купелі, щезла від нього, була засуджена на те, щоб довіку літати в повітрі і плакати по втраченім чоловіці й дітях. Отсей-то образ матері, котрої плач і стогін чути в завиванні бурі, послужив, мабуть, мотивом до витворення ніби міфічної “матері вітрів” чи “цариці вітрів”». Їй сипали муку, сіль, дрібки хліба, щоб вона заспокоїлась і не накоїла шкоди в людському світі [т. 29, с. 261—262].

Міфопоетичне навантаження буревісного пейзажу у романі «Петрії і Добошуки» впливає з міфологічного повір'я, за яким під час бурі еднаються усі чотири стихії, завдяки чому сама буря набуває відроджувальної здатності<sup>130</sup>. Епізод, де о. Спиридон знаходить у бібліотеці Гошівського монастиря анонімний, незрозумілий рукопис, синхронізовано з початком зливи надворі. Розга-

<sup>130</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. — С. 111.

дування дивних рукописних знаків паралеліює з апогеєм бурі, що в тексті акумулює сюжетно-подієву інтригу, породжує ефект фантастичного, нереального, прогнозує якусь пікантну оказію, котра згодом справді відбувається. Уночі в старій келії гошівської бібліотеки перед отцями з'являється Довбуш, якого давно вже вважали покійником. По закінченні сповіді легендарного ватажка справджується пурифікаційна функція бурі, адже по її завершенні сходить сонце, а отже, перемагає життя, світло, добро над птьмою<sup>131</sup>. Порівняймо: «А надворі все ще грізно шуміла буря, все ще грохотали громи, все ще свистав вітер, грюкаючи віконницями і брамою і кидаючи густими краплями дощу о монастирські мури. Тільки на сході легко, несміло блідніли грубіі хмари, набираючи поволі більше краски, — знак, що уже близький був схід сонця, близьке було світло, близька була перемога дня над ревуchoю бурею, над тьмою» [т. 14, с. 44, 46].

В описі реально-об'єктивного «великого шуму» в контексті однойменної повісті зринає міфоалюзія спустошувального, найсильнішого повітряного демона (цей образ неодноразово привертта увагу дослідників<sup>132</sup>). Наприклад:

«Іде, гуде великий шум! Великий шум, зелений шум! Під його подихом стогне могутній Діл, гнуться мало що не до землі струнки білі берези, на долині тріщать старі дуби, скриплять і стогнуть осики, заводячи свій жалкий лемент. День і ніч, тиждень за тижнем реве той шум над Підгір'ям; як почало о Різді, то отсе вже минув і Великдень, а шум хоч би на хвилечку втих. Рве стріхи на хатах, перевертає обороти, розносить солону зі стоділ, валить плоти та ліси, свистить у верхівках дерев і не дає їм покритися листом, реве та виє між крутими берегами річок, кидаючи довкола глину і каміння, мов зноровлений бугай. Зимою багато людей закопав у снігах, весною боровся з повінню, що від наглої відлиги валами скотилася з гір і покрила долини, затопила поля, брала з собою хати, руйнувала цілі села. <...> Чи

<sup>131</sup> Там само. — С. 415.

<sup>132</sup> *Гуляк М.* Новаторство поетики повісті Івана Франка «Великий шум» / Михайло Гуляк // Франкознавчі студії: зб. наук. праць / редкол. Є. Пшеничний (голова) та ін. — Дрогобич: Вимір, 2001. — Вип. 1. — С. 12—20; *Легкий М.* «Великий шум» Івана Франка: до поетики модернізму / Микола Легкий // Українське літературознавство. — Львів, 2003. — Вип. 66. — С. 87—90; *Марків Р.* Фольклоризм повісті Івана Франка «Великий шум» / Руслан Марків // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 верес. — 1 жовт. 2006 р.): у 2 т. Т. 1. — С. 991—1002.

кара Божа? Чи доведеться загибати? Сніги, повені і отсей страшний, ненастанний, непереможний вітер!» [т. 22, с. 208].

Опис подій першого розділу твору структуровано алегоричним паралелізмом — великий шум вирує у природі й суспільстві водночас:

«Але-бо й по селах, по хатах, по церквах і коршмах, по душі народу йде шум не легший, як отсей шум розшалілої природи. Метушаться села, скрізь ідуть суперечки, сварки і лайки, залягає в душах якась глуха ненависть, вибухають, як ракети, дикі погрози і лунають від села до села. Недавно знесена панщина, як недорізаний труп, ворухиться і наповняє серця жахом. <...> Крізь шум вітру чути свист канчуків, лемент жінок, прокляття чоловіків: се ландсдрагони на просьбу панів силою та канчуками гонять селян на панські лани до роботи. <...> А в народній душі шуміло, ревло та клекотіло незгірше, як в ошалілій природі» [Там само, с. 208—209].

Таким робом увиразнено певну двоїсту сутність образу «великого шуму» — стихії ландшафтної, натуральної, локальної і людської, настроєвої, соціальної водночас. Конкретний місцевий пейзаж стягує суб'єктивний заряд у просторі, підхоплює і вбирає сумарний народний настрій. Це головний складник локального тла та узагальнено-збірне уособлення невдоволених переживань персонажів-грушатичан через те, що скасована панщина надалі триває. У тому епізоді, коли громада села Грушатичі вирішує обрати нового вїйта, «великий шум» стихає, але не так у природі, як радше в народі. Заміна динаміки статикою у природному та неприродному антуражі ферментує зображення психологічного переламу в колективі, переходу від розгніваного стану до вгамованого, підбадьореного. Якщо шум — то алегорія неспокою, хвилювань селян, то його зникнення — алегорія їхнього заспокоєння.

Давні анімістично-міфологічні образи повітряної стихії, що з плином часу втратили своє актуальне прагматичне, світоглядне значення, на правах суттєвих поетикальних засобів гармонійно влилися в художньо-образну палітру Франка-пейзажиста, уважного до найменш вловимого й відчутного явища у природному доквіллі. З іншого боку, ряд розглянутих образів художньої аерології письменника є власне авторськими метафорами, у створенні яких міфологічний матеріал пригодився лише частково і в контексті яких не кожний реципієнт (особливо не знайомий з різними міфами про повітря) віднайде підстави для міфокритич-

ного аналізу. Попри те, опираючись на низку міфогенних чи квазіміфологічних образів-уявлень, образів-асоціацій, образів-персоніфікацій, виснуємо, що повітряна стихія порівняно найбільш поліфонічна, лабільна, багатобарвна, медіальна в артистичній системі літератора; не лише функціональна, номінативна одиниця художнього тла, а й істотний чинник розгортання подій, психологічний засіб, самостійний герой міфопоетичного гатунку. І. Франко не міг оминати творчою увагою цієї стихії природи, позаяк без неї Всесвіт не був би повноцінним і чарівним. Перманентна, безмежна, вільна, недосяжна стихія живлющого подиху й подуву скріплювала життєву снагу його самого, не лише персонажів; вабила сягнути за межі зримого, пізнати буття природи, непідвладне розумові і дотикально-сенсорному апарату людини. Аргументом висловленого резюме є розмаїта парадигма неповторних образів художньої аерології.

Отож Франкове індивідуально-авторське естетичне сприйняття цілісної, монолітної будови світу та художня репрезентація навколишньої дійсності в єдності взаємопов'язаних сил і стихій виявляють риси міфопоетичного світовідчуття. Хоч земля, вода, вогонь, повітря не постають у прозі письменника учасниками давньої космогонії, проте від твору до твору виразно прочитується те, як у вируванні тих незмінних і незамінних «шаліючих елементів» [т. 22, с. 45] («Під оборогом») життя надалі триває, адже по-іншому бути не може. Ці стихії не вгавають бентежити думки й почуття Франкових персонажів, які почуваються невідлучними від матері-природи; вони поривають самого автора заново сягнути до пракоренів світу, відроджуючись із глибин його позасвідомого вічними архетипами і тривкими міфологемами. Внутрішньо розмаїта міфопоетика основних стихій природи в художній прозі І. Франка несе далеко не факультативне, функціональне, декоративне, локальне, ландшафтне навантаження. Земля й вода більшою мірою матеріальні, фізичні основи художньої дійсності, натомість вогонь і повітря — її духові, ідеальні первні. Авторська свідомість маніпулює міфологемами першостихій світобуття і освічує ними, ніби тією «магічною лампою» [т. 35, с. 108] («Старе й нове в сучасній українській літературі»), найглибші безодні та закутки внутрішнього ества індивіда; за їхньою допомогою порушено проблематику деструктивних первнів української суспільності, негативних соціально-економічних явищ, деспотичних та визискувальних міжлюдських взаємин, антигуманних адміністративно-громадських порядків, що принижують людську особи-

стість, — із тією метою, щоб змінити хисткі морально-духові українські світи, вказати рідному народові ті ідеали, до яких йому необхідно прямувати і які потрібно плекати. Особливо плідні у Франковій прозі міфологеми розгульних, буремних, полум'яних, летальних, небезпечних, руйнівних, спустошувальних сил природи, надто в епізодах раптового зрізу психіки персонажа, коли він зазнає нервових потрясінь, потрапляє в екстремальні ситуації, що легко збуджують емоції й непосильні переживання, провокують антигуманні вчинки та неадекватну поведінку, штовхають на переступи; доцільність їхня (міфологем першостихій) значуща так само у творах про дітей («Малий Мирон», «Мавка», «Злісний Сидір», «Під оборогом»), адже міфологія постає продуктивним джерелом тих складних асоціацій, алюзій, аналогій, що найбільш адекватно відбивають особливе дитяче світовідчуття.

## ЧАСО-ПРОСТОРОВА ТОПІКА ТА ЇЇ МІФОПОЕТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ

У художній прозі І. Франка постає об'ємна й містка, внутрішньо складна і розгалужена часо-просторова картина світу, що насправду вражає багатогранністю змістових зв'язків, розмаїттям семантико-смыслових кодів, полівимірною перспективою (статичною/динамічною, синхронною/діахронною, вертикальною/горизонтальною, внутрішньою/зовнішньою), багатоманіттям світів (реальних/фантастичних). Новизна письменника в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. полягає в оприявленні нових обривів художнього зображення, розширенні часо-просторового сегмента, певному експериментуванню у поданні вимірів часу й простору. Структура часо-просторової картини прозаїка ґрунтується на гармонійному синтезі розмаїтих елементів — відмінних за походженням, семантикою, функціями, естетичним навантаженням. Вагому частку складають міфогенні та міфологічно марковані моделі (пекло, підземелля, вертикаль, горизонталь, низ, верх, гора, вершина, безодня, лабіринт, небесні брами, шлях у той світ, лісова хатина, ліс, сад), міфопоетичні протиставлення високого/низького, живого/мертвого, свого/чужого, земного/підземного (інфернального), доземного/надземного (небесного), а також імпліцитно і/або експліцитно міфологізовані метафоричні образи-топоси на зразок «місто-велетенська істота», «хата-пустка», «хата-домовина», «тайники пам'яті», «царство замороки», «духова блуканина», «душа, що паде в безодню», «світ навпаки».

Художній універсум прозаїка охоплює конкретні локальні картини (горизонталь) і водночас ірреальні та нереальні виміри далечини, височини й глибочини (вертикальні виміри): розпростороюється вниз — у провалля, підземелля, на саме дно пекла, в царство Задухи, ввись — у безмежжя небесної «бездни», в безміри Всесвіту, де кількасот мільйонів років тому виникла з космічних газів планета Земля («Основи суспільності»). Осібний міфопоетичний простір отримують у Франковій прозі навіть такі індивідуальні психодухові субстанції, феномени, почуття й відчут-

тя, як настрої, воля, пам'ять, самозаглиблення, сни, видіння, марення, фантазії, мрії, кохання, творче слово («Лель і Полель», «Неначе сон»), також деталі інтер'єру, архітектурні атрибути, документи. Наприклад, мікропростір картини «*Voia constrictor*» (в однойменній повісті), порогу, сходів, вікна та меблів («Мавка», «Для домашнього огнища»), листа («Сойчине крило»), любовного послання («Маніпулянтка»), щоденника («Із записок недужого»), газетної статті («Лель і Полель») тощо.

### 3.1. «ЗАГЛЯНУТИ В ДУШУ СВОЙОГО ГЕРОЯ»<sup>1</sup>: СИНТЕЗ МІФО- ТА ПСИХОПОЕТИКИ

Майстерність Франка як митця-психолога полягає у проникливості, ретельності, охопності, усебічності, актуальності психологічних обсервацій. Внутрішнє буття індивіда у творах прозаїка оприявлено у динаміці та синхронності поверхневих (свідомих)/глибинних (несвідомих) процесів. У широкому спектрі характеристик пильну увагу відведено маргінальним типам, зосібна й психопатологічним<sup>2</sup>. Вагомості надано обсерваціям нездорових станів індивіда (психічних і фізичних) — неврастенії, амнезії, шизофренії, епілепсії, агонії (тілесної, душевної), астенії (фізичної кволості), атрофії (скажімо, послаблення відчуття часу), апатії (хворобливої байдужості). Порушено новаторські морально-етичні теми й проблеми (відчуження від світу, «занурення» і «потопання» у глибинах свого внутрішнього єства, імморалізму,

---

<sup>1</sup> Вислів І. Франка з праці «Принципи і безпринципність», за допомогою якого схарактеризовано художній психологізм повістей іспанського письменника М. Сервантеса. Дослівно йдеться про те, що «при всій своїй геніальності Сервантес не вмів заглянути в душу свого героя <...>» [т. 34, с. 363].

<sup>2</sup> У художній прозі письменника відображено всякі настрої — не конче хворобливі, песимістичні, а й оптимістичні, енергійні, доблесні, альтруїстичні. Мотиви психодухового занепаду письменник порушував не через особисті занепадницькі настрої, іманентні, скажімо, для французьких «поетів-сатаністів», «...неокатоликів та декадентів-неврастеніків, у котрих поезія була виразом їх власних нервових та психічних хороб, але при тім генералізацією тих хоробливих явищ» [т. 31, с. 266] («Леся Українка»). Наголошуючи на актуальності психопатологічної проблематики у тогочасних європейських літературах, Франко вказував те русло, в якому краще було б її розв'язувати. Ствердивши, що від «хвороби» треба неодмінно повертати до «здоров'я», він мав на увазі насамперед «...поворот до здоров'я, до основ народної традиції» [Там само, с. 37] («Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах»).

суїцидів, алкоголізму, сутенерства, хворобливого еротизму). Франків персонаж — вимовний тип особистості перехідної доби, сповненої «контрастів і суперечностей» [т. 28, с. 145] («З галузі науки і літератури») і «загального рознервування» [т. 31, с. 268] («Леся Українка»), покоління якої «...вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного <...>» [т. 41, с. 524] («З остатніх десятиліть ХІХ віку»). Правда, йдеться про вічні контрверзи людства, однак, за словами самого літератора, вони не були такими експансивними, як на межі ХІХ—ХХ ст. [т. 28, с. 145] («З галузі науки і літератури»).

І. Франко виходив з пріоритету духового над матеріальним, зображав життя крізь призму бінарних антиномій, зосібна й високого/низького. Образ людини у його прозі розкрито як «малий» всесвіт (мікрокосм), що, як і великий (макрокосм), має свою внутрішню динаміку та комплекцію, означені двоїстою природою — не/видимою (внутрішньою/зовнішньою, чуттєвою/тілесною, суб'єктивною/об'єктивною). «Невидиме» життя особи візуалізовано, оприявлено, зображено, виражено за допомогою міфопоетичної топіки вертикалей і/або горизонталей. У горизонтальній смисловій перспективі (закритий, статичний мікропростір обмеженого руху) розгортається психодухова акція лабіринтних блукань, у вертикальній (динамічний мікропростір безмірного руху) — здійснюється духовий рух угору/вниз. Ці дві площини утворюють «одне зрощення, одну “молекулу художності”»<sup>3</sup>, головну в універсумі прозаїка, — образ «живої» людини.

### 3.1.1. «Тріумфи і упадки» людського духу: вертикальна топіка мікрокосму

Змалювати героя, власне, як «живу» людину означало для І. Франка показати духово сильну і водночас слабку, а то й безсилу особу «...в її поривах, пристрастях, змаганнях, тріумфах і упадках <...>» [т. 21, с. 190] («[Передмова] до збірки “З бурливих літ”»). У творах художньої літератури і зображальних мистецтв критик звертав увагу на ті риси, що передають «...головну суть портрета, — душі, виразу, свободи, того, що давало б нам відчуття рухи живого чоловіка» [т. 32, с. 28] («Малюнки Івана Тру-

---

<sup>3</sup> Фролова К. П. Субстанції незримої вогонь... (про поетику художнього твору): літературно-критичний нарис / К. П. Фролова. — К.: Дніпро, 1983. — С. 38.



ша»). Схилявся перед талантами, «...котрі кількома мазками творять захоплюючі величні постаті, оживляють мертвих героїв або малюють високі ідеали, до яких повинно прямувати людство <...>» [т. 26, с. 96] («Еміль Золя і його твори»). Поціновував тих, які уміють «...шукати іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче, ніж фарисейським переконанням про свою цнотливість відвертатися з погордою від усього, що заздалегідь визнане осудженим і нікчемним» [Там само, с. 10].

Те, що зважував вимогливий критик, на практиці віртуозно втілював обдарований белетрист, зацікавлений можливостями людської психіки. Діалектика та динаміка внутрішнього буття персонажа для Франка-митця не менш вагома, ніж соціально-історична проблематика, предметно-речовий окіл, краєвиди природи, конкретна топографія. Майстерність художнього психологізму письменника полягає у проникливій обсервації «найдрібніших проявів, рухів і відрухів» [т. 34, с. 363—364] («Принципи і безпринципність») тієї емоційно-чуттєвої царини внутрішнього ества особи, де в серці зіштовхуються білі (добро) й чорні (зло) моральні первні, одні з яких провокують низькі вчинки (штовхають вниз, у безодню антигуманності й аморальності), інші — підносять до моральних висот (вгору, до світлого й ясного неба). Внутрішнє психодухове буття Франкових персонажів набуває вертикального виміру, спрямованого крізь призму «духового руху» вгору/донизу [т. 29, с. 11] («Наше літературне життя в 1892 році»). Мотиви злетів до вершин і/або падінь у безодні, індивідуально-авторські вертикальні візії, уконкретнені картинами ширянь людського духу поміж бескидів і вершин, системно не досліджувалися у франкознавстві.

Коли в художній літературі заходить мова про злети/падіння, візуальна лінія вертикалі з полюсами «верх/низ» неухильна й неминуча. Маємо на увазі не конкретне геометричне поняття, невластиве для художньої літератури, а вертикаль, або вісь світу (*Axis mundi*) — одну з просторових доміант архаїчної міфологічної картини дійсності<sup>4</sup>. Вертикальну світобудову у міфологіях багатьох народів репрезентує Світове дерево із трьома складовими — землею, підземеллям, небом, протиставленими за принципом «верхній/нижній», наприклад, земля у порівнянні із підзе-

---

<sup>4</sup> *Еліаде М.* Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — С. 21.

меллям є верхнім світом, і навпаки, у зіставленні з небом — нижнім<sup>5</sup>. Верх (у широкому розумінні) світобудовчої вертикалі у міфологічних картинах, що описують світ, позитивний, натомість низ — негативний (утілення зла, смерті, пільми, місце перебування хтонічних сил, безодня, пекло)<sup>6</sup>. Вертикальні виміри буття давня людина відкрила для себе по тому, як освоїлась у приземній дійсності (своя, видима, освоєна горизонталь), та все-таки іншосвіття далеко вгорі чи глибоко під землею так і залишилось для неї чужим, нерозгаданим, небезпечним<sup>7</sup>. Поза тим, вертикаль розпізнавали у видимому довкіллі, символічно структурували нею будову помешкання, гардероба та навіть людського тіла<sup>8</sup>.

Міфологічна світоглядна вертикаль не архаїзувалась, упродовж віків вона незмінно функціонує у свідомості людини. Піднесення/спадання — це стійкі, основоположні, повселюдні тенденції світосприйняття: як необхідно умерти, щоб відродитись, увійти в пільму для того, щоб дістатися світла, так само треба опуститись донизу, щоби піднятися угору<sup>9</sup>. Просторова вертикаль, дуальна опозиція верху/низу, міфосимволіка високого/низького неминучі при естетичному осягненні світу, поєднуються з осмисленням сенсу людського життя, пізнанням доб-

<sup>5</sup> *Иванов В. В.* Верх и низ / В. В. Иванов // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 1: А—К. — С. 233. Про вертикальну структуру моделі Світового дерева див. також: *Топоров В.* «Світове дерево»: універсальний образ міфопоетичної свідомості / Володимир Топоров // Всесвіт. — 1977. — № 6. — С. 176—193.

<sup>6</sup> *Топоров В. Н.* К происхождению некоторых поэтических символов (палеонтологическая эпоха) / В. Н. Топоров // Ранние формы искусства: сб. ст./отв. ред. Е. М. Мелетинский. — М.: Изд-во «Искусство», 1972. — С. 94.

<sup>7</sup> *Новикова М. А.* Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов): учеб. пособ. / М. А. Новикова, И. Н. Шама. — Запорожье: СП «Верже», 1996. — С. 26.

<sup>8</sup> Міфологічна горизонтальна символіка людського тіла виражає протиставлення свого/чужого: все, що всередині людського тіла, — своє, поза ним — чуже. Небезпечними, межовими зонами вважалися органи, через які «чужий» світ міг проникнути в людське тіло, або навпаки, «свій» світ вийти назовні: очі (контакт свого/чужого через погляд), вуха (через слух), ніс (через запахи), рот (при споживанні їжі, напоїв, через поцілунок) тощо. Символічні межі вертикальної постави людини — чуб (тім'я голови) і стопи ніг (*Новикова М. А.* Зазн. праця). — С. 67—68, 71—72).

<sup>9</sup> *Мяло К. Г.* Космогонические образы мира: между Западом и Востоком / К. Г. Мяло // Культура, человек и картина мира. — М.: Наука, 1987. — С. 233, 237.

ра/зла, зображенням трансцендентного, фантастичного. Вертикаль — неодмінний компонент топіки «невимовного» й «невловимого»<sup>10</sup>, усталений засіб вираження невинних зусиль індивіда досягти рівноваги між власними внутрішніми протиріччями. Співвіднесеність таких зусиль з антиномією верху (гiр)/низу (безодень) підкреслює М. Подраза-Кwiatkowska<sup>11</sup>. Н. Копистянська з цього приводу твердить: «Усі злети і падіння людини, всі страждання і всі досягнення людського духу відбиті так чи інакше в символіці вертикалі»<sup>12</sup>.

Конструктивність міфологізованої вертикальної площини подій у виявленні внутрішнього становлення персонажів розкрито у прозі О. Кобилянської<sup>13</sup>. Позитивне/негативне наповнення просторових горизонталей/вертикалей потрактовано у психологічному, моральному, екзистенційному аспектах художньої прози М. Яцкова<sup>14</sup>. Вертикальні виміри поетичного світу В. Свідзінського означено через зв'язок антиномії «верх/низ» з метафізичним<sup>15</sup>. Як самобутню спробу охопити увесь космос, вертикальні візії простору розглянуто у поетичному спадку Б.-І. Антонича<sup>16</sup>.

І. Франко оперував вертикальними візіями простору передусім з психологічною метою. Психологізована міфологема вертикалі у художньо-образній системі митця — то модель мікросвіту (умовний обрис, профіль), абстрактно-символічний вираз душевного (настрояного) та емоційно-чуттєвого стану особи, засіб моральної характеристики персонажа, простір самоаналізу та самозаглиблення індивіда. Внутрішню (духову, почуттєву) вер-

<sup>10</sup> Нич Р. «Вираження невимовного» в літературі модерності (окремі питання) / Ришард Нич // Теорія літератури в Польщі: антологія текстів: друга половина ХХ—ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. — К.: ВД «Кієво-Могилянська академія», 2008. — С. 197—223.

<sup>11</sup> Podraza-Kwiatkowska M. Pustka — otchłań — pełnia (ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia) / Maria Podraza-Kwiatkowska // Młodopolski świat wyobraźni: studia i eseje / pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej. — Kraków: Wyd-wo Literackie, 1997. — S. 167.

<sup>12</sup> Копистянська Н. Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору / Нонна Копистянська // Літературознавство і культурологія: зб. наук. ст. / відп. ред. А. Є. Нямцу. — Чернівці: Рута, 2000. — Вип. 1. — С. 5.

<sup>13</sup> Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. — С. 157—176.

<sup>14</sup> Мельник О. Поетика простору: семантика вертикалей та горизонталей у прозі Михайла Яцкова / Оксана Мельник // Слово і Час. — 2005. — № 7. — С. 48—55.

<sup>15</sup> Соловей Е. Поезія як *modus vivendi*. — С. 88—97.

<sup>16</sup> Стефановська Л. Антонич. Антиномії. — С. 170—185, 196—204.

тикаль знаходимо вже у художньому універсумі «Петріїв і Добошуків». Ембріон цієї вертикалі несе в собі Ісаак Бляйберг. Гляньмо: «Хто годен думкою здумати, словом розказати або пером описати борбу, яка кипіла в серці сердешного Ісаака? Такі хвили титанічної борби духу з собою, чувства з неприклонною повинністю стоять понад всяку опись, бо в них дух доходить до двох екстремів свого існування: або зноситься до божества, або спадає до демонства» [т. 14, с. 172].

У естві що не кожного Франкового персонажа на вертикальному вістрі змагаються між собою «ангел-утішитель» (добро) та «диявол-іскуитель» (зло) [Там само, с. 173]; один підносить увись — до духових височин, інший штовхає в безодню знемоги духу й тіла. Чи не для кожного персонажа іманентна своя внутрішня вісь (вертикаль), спрямована у протилежні напрями — угору та вниз. Просторові топоси верху (вершин)/низу (низовин) у художньому мисленні Франка співмірні з протилежними станами психічної активності індивіда: вершини — позитивні емоції, піднесений настрій, бадьорість, енергійність; негативний полюс — духовна утома, злам, депресія, особисте нещастя, відчай, меланхолія індивіда.

Експресію вертикалі, спрямованої ввись, у Франковій прозі справляють епізоди сходження героїв на гірські вершини<sup>17</sup>. Прагнучи змінити особисте або громадське життя чи просто відчутти неосяжність вільного простору, персонажі мандрують у гори, підіймаються на вершини. Поняття фізичного переміщення вгору у зв'язку із цим переводиться у психодуховий план. Візуальний обрис гори — від підніжжя до вершини — співвідноситься з вертикаллю духового піднесення, виражає прагнення особи до вищої мети.

Наприклад, експозиційна мандрівка Петрія (з «Петріїв і Добошуків») на «Довбушів верх» (фольклорна назва гірської вершини) збігається з його намірами втілити задуми Олекси Довбуша економічно й культурно піднести рідний край за допомогою здобутих скарбів. Вертикаль піднімання персонажа в гори опосередковано відбиває сильну волю, енергію, свободу духу чоловіка, який «...з певністю себе ступав до якоїсь вищої цілі» [Там само, с. 7]. На вершині — символічному стику неба й землі — його проймає відчуття наближення до трансцендентного. Він

<sup>17</sup> Міфологічна гора — еквівалент світової вертикалі (*Топоров В. Н.* К происхождению некоторых поэтических символов (палеонтологическая эпоха). — С. 93–94).

звертається до неба, Бога за розрадою, при цьому ландшафтну панораму зближено з душевною і делімітизовано з метою вияву людського альтруїзму — широкого бажання серцем «ширитись» так, щоб «обняти собою» всю рідну землю [т. 14, с. 8—9].

На «вершку» Чорної гори, «...де хіба орли клали свої гнізда та хмари мовчки пересувалися <...>» [Там само, с. 20], епізодично з'являється Довбуш. Кремезний силует персонажа із навхрест зложеними руками на грудях злучається з вершиною й утворює «фокальну точку»<sup>18</sup> перетину доземної горизонталі (тіло, приречене на безсмертне життя унизу) та піднесеної вертикалі (прагнення покутника до вічного буття). Міфологізм дескрипції Чорної гори ґрунтується на поширеному міфологічному сюжеті про незвичайні гори, де мешкають добрі скарбники-духи або прокляті люди, які стережуть скарби, сховані у горах<sup>19</sup>.

При змалюванні втечі ріпника Івана з Борислава локус гори втілює дієву вертикаль духового відродження («Ріпник»). «Пияк», «забіяка» і «пустошак» віднаходить у собі сили піднятися із «пропасті зіпсуття і сорому» [Там само, с. 290]. Вершина, на якій Іван зупиняється, щоб попроситися із нестерпним минулим і попросити в Бога вибачення за давні провини, набуває екзистенційного сенсу, адже знаменує моральне переродження деградованої особи. Наприклад: «Ту мене ніхто не знає, — ту можна жити! Ну, бувай здорове, давне жите, давна муко! Прийшла пора отямитися, пора працювати <...>. Прости мені, Господи, мої тяжкі провини» [Там само, с. 291].

Гірська вершина — символізований локус віднайдення надії на краще майбуття у житті Гава, котрий, як і Іван, покинув Борислав («Гава і Вовкун»). Карпатські гори, де, власне, вершиться психодуховий акт, постають символічним рубіконом між старим/новим, притім виявляють певні терапевтичні риси, бо зараджують розчарованому в житті індивідові зцілити душевні боління. Високо на верхів'ї прокидається справжнє «Я» Гава — завоюницьке: «Тепер Гава почув у тій самій хвилі, коли стояв на найвищій шпилі гори, на кам'янім кіпці граничнім, що та бориславська болячка починає швидко сходити з його душі і гоїтися, що в його нутрі прокидається давній Гава, сільський гондляр. Погляд його в якійсь нетямі <...> зустрів серед блакитного моря невеличку темну плямку понад цілим крайобразом. То був здо-

<sup>18</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. — С. 146.

<sup>19</sup> Левкиевская Е. Е. Гора / Е. Е. Левкиевская // Славянская мифология. — С. 110.

ровий гірський орел. <...> Якесь невимовна любовіть обняла Гаву, коли придивлявся тому гарному сильному птахові. Він і сам чув себе легким та сильним і готов був летіти та кружляти понад сею благословенною долиною та кидатися з недосяглої височини на добичу» [т. 18, с. 171—172].

Внутрішню вертикаль Бориса Граба (із незавершеного роману «Не спитавши броду») виражено через відчуття дискомфорту (тісноти) у людському світі/свободи духу (просторіні) в горах. Дискомфортне самопочуття індивіда (тугу за коханою Густею по недовгій розлуці) висловлено предметно-речовим оксимороном, що візуалізує горизонталь. Борисові «тісно» так, наче в тій хаті, «...в котрій не стало послідньої живої душі і лишилася пустка» [Там само, с. 399]. Зажурений юнак мандрує в гори. Віддалені від земного гамору вершини правлять йому місцем усамітнення, медитацій, самоаналізу, роздумів над майбутнім, віднайдення внутрішнього спокою. У настроєвому просторі тисняву заступає делімітизована увись вертикаль, що відбиває відчуження індивіда від світу та його духове піднесення над морально убогим оточенням (родина Трацьких).

Зійти на Лису гору і здобути звідтіля діамантову корону мріяла у дитинстві Регіна Твардовська («Перехресні стежки»). Дитяча вигадка з роками набула для неї сенсу єдиної мрії життя — зажити справжнього кохання і щастя з Євгенієм Рафаловичем. Внутрішню вертикаль героїні уконкретнено в образі «чудової нитки», що тягнеться з «дна» жіночого серця до омріяного верхів'я [т. 20, с. 405]. Простір її сновидінь, де відбувається омріяне здобуття вершини щастя, двополюсний: угорі символічний «вершок» (Регіна летить до того вершка стрімко, наче яструб, знизу—вгору, таким чином візуалізується вертикаль емоційно-настроєвого, душевного піднесення [Там само, с. 404]); унизу «глибоченне провалля» (символ її нещасливого подружнього життя, що моделює візію горизонталі приземного нещастя, нидіння).

«Дістатися аж на вершок гори і побачити відти схід сонця <...>» для Бориса Граба — персонажа новели «Дріада» — знаменує перший крок до звершення заповітної мрії — побудувати «кліматичну лічничну станцію» в горах [т. 22, с. 95].

Отож гірські панорами, наповнені міфосемантикою позитивного верху, співвіднесено у Франковій прозі з емоційно позитивними людськими почуттями й переживаннями. Прикметно те, що підіймаються в гори, власне, ті персонажі, котрі відчувають приплив душевних сил. Їхні внутрішні зміни виявляються через

зовнішній рух. Міфологізовані локуси гори (гір), вершини (вершин) доцільні у найбільш напружених, ключових, вирішальних для долі персонажів епізодах. За їхньою допомогою змодельовано міфопоетичний простір, що належить понестися в ясні простори, фантастично розпросторюється зі зростанням екзистенційних, моральних, життєвих цінностей особистості.

Якщо сугестію міфологічної вертикалі (вгору) пов'язано і з фізичним рухом, і з психодуховою динамікою, то «вертикаль (униз)» — вираз виключно внутрішнього відруху (виснаження, зламу, занепаду духу, зростання люті, нервової ярості), не співвідносного з об'єктивним падінням. Низ вертикалі у Франковій прозі — міфологізована метафорична топика: фантастична безодня, примарна глибочінь, безмежне море, дно, глибока яма, криниця, пивниця, моторошне пекло, «потіпа». Це образівтілення психологічно негативного внутрішнього буття індивіда, незбагненого й моторошного для нього самого, а також топоси трансцендентного (небуття), куди поринає людська уява під час агонії тіла.

Вертикальним рухом униз структуровано опис марення Василя Півторака («Навернений грішник»). У стані алкогольного сп'яніння персонажеві ввижається, як він провалюється в землю і падає в «бездонну пропасть», «на тамтой світ» (делімітизований напівфактивний простір). Обабіч здіймаються «височенні, чорні камінні стіни» [т. 14, с. 358] — ситуативна опредметнена вертикаль, з якою відкривається вхід «у преісподню». Цей предметний образ акумулює в тексті давньослов'янські міфологічні уявлення, за якими пекло та рай розмежовані великою стіною (муром), а саме пекло — то, власне, і є безодня<sup>20</sup>. Картину марень Василя ціхують алюзії Тартару, пекла-прірви з «Притчі про чоловіка у криниці», а також мотиви душі, що падає в пекло [т. 30, с. 352] («Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовий роман і його літературна історія»).

У пекельній безодні звідусіль до Василя тиснуться «маровища», кидаються на нього, шматують його нерухоме тіло. Простір пекла — конвергентний<sup>21</sup>: помалу звужується до кульмінаційної

<sup>20</sup> Толстой Н. И. Пекло / Н. И. Толстой // Славянская мифология. — С. 17—18.

<sup>21</sup> М. Приплюцька припускає, що термін «конвергентний простір» увів Ф. Вшетічка. Послугувалися ним К. Чапек у творі «Тінь папороті» та С. Ракус у новелі «Гендури...». (Копистянська Н. Питання часо-просторової термінології / Нонна Копистянська, Марія Приплюцька // Іноземна філологія:

точки, що настає у зовнішньому і внутрішньому світах персонажа. Примари згромаджуються навколо Півторака, сильніше його катуючи. Терпіти муки годі — Василь непритомніє у примарному пеклі, отямлюється наяву у тісній хатині [т. 14, с. 359]. Таким чином утілено міфопоетичну схему, за логікою якої, зазнавши апогею аморальності, герой мусить потрапити у пекло, очиститись і повернутись відтіля «іншим»<sup>22</sup>. Про моральне очищення сигналізує крик Василя на дні пекла<sup>23</sup>. «І відбувається справжнє чудо, — коментує наведений епізод Л. Бондар, — людина усвідомлює всю глибину свого падіння і робить відчайдушне зусилля, щоб піднятися, очиститися від ганьби та бруду»<sup>24</sup>. Падіння на дно пекла — влучна парабола, крізь яку проглядається доля Півторака по смерті синів і дружини: з вершин статечного газди він упав у безодню бідності, хвороби й розпачу.

Супровід вертикального руху вниз у Франкових творах не обов'язковий при моделюванні фантастичних вимірів безодні. Так, у площині самоаналізу Германа (з повісті «*Voia constrictor*») немає падіння додолу, бо він вже на «дні пропасті». Запровадила його туди горизонталь, контекстуальним образом-еквівалентом якої виступає легка дорога до багатства ціною праці й життя інших, відмова від принципів братолюбства, справедливості, гуманності у взаєминах з іншими [Там само, с. 434—436].

Вертикальний рух додолу виявний у просторі тих дійових осіб, які переживають емоційно-нервові потрясіння, що їх художньо відображено через асоціативне занурення чи потопання особи у глибинах власного ества. Картини марень персонажів, наче вони тонуть у безоднях, зникають у порожнечі, темряві, прогнозують трагічні розв'язки окремих сюжетних ліній.

Зображення смерті як відходу у незвідане безмежжя або падіння у глибінь чи просто як зупинення руху відносять до популярних у світовій літературі міфопоетичних моделей простору<sup>25</sup>. Такі міфомоделі дієві на психопатологічному матеріалі Франкової прози. Так, в останні хвилини життя нещасливому літераторові («Із записок недужого») стає холодно. Почувається він «по-

український наук зб. / редкол.: М.Е. Білинський та ін.; наук. ред. Н.Х. Копистянська. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2003. — Вип. 114. — С. 269).

<sup>22</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — С. 338.

<sup>23</sup> Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка (до питання про особливості творчого методу Каменяра). — С. 63.

<sup>24</sup> Бондар Л. Діва Марія як художній образ. — С. 74.

<sup>25</sup> Лотман Ю. М. Зазн. праця. — С. 271.



рошиною», що зникає у «бездонній п'їтьмі» [т. 15, с. 211]. Опис агонії недужого марковано межевою символікою анатомічної вертикалі<sup>26</sup>: ступні ніг і голова — асоціативні зони контакту з надприродною хвилею «потопи», що звільня затоплює тіло, заливає серце, доходить до мозку. Згасання свідомості, останні прояви життя зображено як зупинення руху (безрух). Потопання у п'їтьмі співмірне зі смертю.

Відчуттям відходу «...кудись в бездонну темну й тиху глибіню, із якої вже немає ні виходу, ні повороту <...>» [т. 17, с. 447] передано апатичне самозабуття й глибоку задуму Гната Калиновича перед суїцидом («Лель і Полель»). Відтворено духову смерть особи, що передує фізичній загибелі. Вертикаллю падіння увиразнено міфологією надприродного взаємозв'язку між близнюками — Гнатом і Владиславом Калиновичами. На взаємини між братами-персонажами накладається, як уже наголошували Л. Бондар<sup>27</sup> та Н. Тихолоз<sup>28</sup>, міф про близнюків<sup>29</sup> — братів-антиподів: один культурний герой (творчий первень, позитив), другий — трікстер, антигерой (деструктивний первень, негатив). Власне, сугестивна вертикаль падіння акумулює логіку близнюкового міфу: один з братів (духово кволий, емоційно вразливий — Гнат) тягне іншого (духово сильно особистість — Владка) вниз, у п'їтьму (небуття) — знищує те, як слушно зауважила Л. Бондар, що створено спільними зусиллями<sup>30</sup>.

Площину внутрішніх роздумів Редліха («Для домашнього огнища») перед розмовою з Ангаровичем про таємну діяльність

<sup>26</sup> Новикова М. А. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов). — С. 71.

<sup>27</sup> Бондар Л. П. «Коли екстремі ся стрічають» (студія над Франковою новелою «Хома з серцем і Хома без серця»).

<sup>28</sup> Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси). — С. 202.

<sup>29</sup> До близнюкових відносяться: міфи про братів-близнюків, близнюків брата й сестру, близнюків-андрогінів та зооморфні близнюкові міфи. У багатьох дуалістичних міфах брати-близнюки від народження конкурують між собою: один приносить людям добро (творить), інший — зло (руйнує). Слабший брат у боротьбі із сильнішим у переважній більшості міфологічних сюжетів відходить у підземний світ або в небо. Брати-близнюки — це не обов'язково непримиренні антагоністи; часто вони обое допомагають людям, виліковують їх, творять добро тощо (*Иванов В. В. Близнечные мифы / В. В. Иванов // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 1: А—К. — С. 174*). Наведені паралелі накладаються і на портрети, і на трагічну розв'язку сюжетної долі Гната та Владислава Калиновичів.

<sup>30</sup> Бондар Л. П. Зазн. праця. — С. 93.

його дружини означено міфологізованою конотацією вертикалі вимушеного падіння. Товариш розуміє, що своєю новиною «...мусить сю гарну, благородну душу, повну добра і віри в людей, зіпхнути з її ясної високості і скинути в чорну безодню зневіри і розпуки» [т. 19, с. 75].

Міфологізований вертикальний простір, в якому відбувається рух униз, — це простір марень духово, морально деградованих осіб, яким ввижається, як вони падають, летять униз, притім зріст їхнього тіла суттєво зменшується. Інфантильний характер сновізійних мотивів падіння, літання, перевтілення на велетнів чи ліліпутів вбачав К. Юнг<sup>31</sup>. У Франковій прозі сновізійний інфантилізм корелює з аморальністю, антигуманністю, переступністю персонажів.

Так, рвучким падінням у примарну безодню передано реакцію Анелі Ангарович від приголомшливої новини служниці Шимонової про арешт її спільниці Юлії та викриття конспіративного будинку розпусти («Для домашнього огнища»). Чується, дослівно, «неживою». Жодних думок, навіть переляку, одне відчуття стрімкого лету вниз. У просторі марення виринає міфоалюзія вертикалі, що тягне за собою неминуче «згортання» (ентропійність)<sup>32</sup> і зникання усього суцього в безмежному, вселенському проваллі. Дім, місто, люди, ціла земля щезають. Дійсність розпливається, наче в тумані. Зникає і сама Анеля. Погляньмо: «Не чула ані болю, ані переляку, нічого. Видалось їй, що нараз усе довкола неї щезає, вся дійсність розвівається, як імла, люди з цілою безкінечною замотаниною своїх відносин пропадають, дім, місто, ціла земля щезає доразу і сама вона легесенько, мов макова зерниночка, кинена в пропасть, щезає десь у безодні, розпливається в нівищо» [Там само, с. 92].

Інфантильне зменшення тіла Анелі до розмірів макової зернини співвідносне з її духовою, гуманною, моральною дегенерацією. Метафоризований опис марення героїні втілює водночас її знеславлену репутацію у суспільстві. Образне згортання Всесвіту опосередковано відбиває руйнування мирного й тихого домашнього світу Ангаровичів.

У мікропросторі Антона аморальність дружини виміряно вертикаллю падіння, яку не порівняти з падінням самого Люци-

<sup>31</sup> Юнг К. Г. Человек и его символы. — С. 46—47.

<sup>32</sup> Терміном «згортуваний простір» у значенні тілесно-просторової деформації послуговувався М. Євзлін (*Копистянська Н.* Питання часо-просторової термінології. — С. 268).

фера «з вершка небес на дно пекла» [т. 19, с. 117] (емоційно від'ємні почуття особи передано гіперболізованою віддаллю між небом/пеклом). Коли Гірш попередив капітана, що надвечір або наступного дня поліція відвідає його дім у зв'язку з розслідуванням справи вербування дівчат, той відчув, що життя втратило сенс, а перед ногами розкинулася «...роззявлена бездонна, нічим не заповнена порожнеча <...>» [Там само, с. 129] — міфологізований емоційно від'ємний особистий простір персонажа, простір незахищеності, занепокоєння, загрози, розпачу.

Внутрішню (психологічну) безодню у Франковій прозі введено не лише у статиці, а й динаміці. Гіперболізація до того нереальних, фантастичних вимірів безодні, анімалістичне одухотворення цього міфопоетичного топосу — це спроба експресивніше, виразніше, проникливіше передати глибину аморальних учинків індивіда, відтворити амплітуду напружених переживань персонажів, безмір їхніх негативних емоцій, антипатію до інших. Скажімо, психологізовану перспективу абстрактної вертикалі вправно опрідметнено в описі потрясіння Антона Ангаровича («Основи суспільності») від новини про сутенерство Анелі. Низка нерозгаданих запитань постають перед ним, мов «...завіси, на яких укріплені двері, що ведуть у пекельну безодню» [Там само, с. 79]. За тими дверми, глибоко у людській душі, «рознімає пашчеку» безодня, моторошніша за жорстокі підземельні торттури, що набуває значення людського розпачу, горя.

І. Франко досліджував національні варіанти «Притчі про чоловіка у криниці» (грецькі, китайсько-буддійські, індійські, середньовічні латинські, французькі, німецькі), що назагал оповідають про те, як чоловік, утікаючи від несамовитого звіра (носорога, слона, верблюда), стримується над прірвою (морем) або таки паде у неї чи в глибоку, висохлу, зарослу криницю (яму), а внизу його вистерігає страхітлива bestія (вогняний дракон, змія). Моральний сенс таких оповідок полягає у тому, що світ, в якому живе людина, потенційно небезпечний для неї, як і безодня, море, криниця, яма, в яку можна ненароком упасти і загинути, так само, як і втрапити у кігті якоїсь моторошної bestії, що є алегорією різних недуг, принад, тривоги тощо [т. 30, с. 600—621] («Про Варлаама і Йоасафа та притчу про єдинорога»).

Співзвучним алегоричним сенсом наділено міфосмислові образи-топоси пекла, безодні із розкритою пашчею, моря гнилі й пільми у прозі І. Франка. Так, уві сні Герман Гольдкремер попадається в скрутелі того змія-удава, який був намальований на

його улюбленій картині («*Voas constrictor*»). Бестія накинулася на нього, роззявивши пащу так широко, наче «крававу пропасть» [т. 14, с. 431] (притчеві алюзії безодні і бестії на її споді тут зліті). Алегорією цієї картини демасковано людську захланність, антигуманність. Алегоричний змії — багатство Гольдкремера, а неосяжна паща змія — персоніфікація самотності героя, яку йому принесли статки [Там само, с. 434—435].

Емоції та переживання несправедливо ув'язненого Андрія Темери («На дні») — це стан чоловіка, якого вкинули «у глибоку керницю, і він упав на її дно розбитий, заморочений», опинився «на дні», у «гідкому льосі» [т. 15, с. 116, 132]. Індивідуально-авторськими варіантами притчевого образу криниці є ситуативні інфернальні образи «дна», «гідкого льоху», що, як і «глибока керниця», слугують перифразами «в'язниці» і водночас втілюють пригнічене, безправне, безвідрадне становище не лише Андрія, а й інших в'язнів. Поза тим, ув'язнення не позначається негативно на духовому стані юнака, не змінює його морально-етичних чеснот. Навпаки, «на дні суспільності» (суспільної вертикалі) ество героя проймається бажанням летіти у широкий вільний світ з того «проклятого» місця. «Верх/низ» внутрішнього простору індивіда означено антитезою «воля/неволя», сугестивною вертикаллю виражено високі моральні, духові риси персонажа.

На притчевій ремінісценції про чоловіка, який «...серед пус-того поля впав до глибокої криниці і знає, що сам, без чужої помочі, не здуває видобутися з неї, а при тім знає, що його крик і благання мусить лишитися марним і безплідним» [т. 19, с. 67], ґрунтується епізодичний опис вигляду збанкрутілого підприємця Михайла Гуртера («Для домашнього огнища»).

При характеристиці аморальних, антигуманних учинків персонажів міфопоетичний образ безодні виведено з непринадними оптичними, акустично-слуховими, запахово-нюховими асоціаціями. Так, ситуацію скандалу, що в ній опинилося подружжя Ангаровичів (розголосу набула причетність Анелі до вербування дівчат, дуель Антона з Редліхом), означено «страшенною вонючою безоднею», що «роззявила» перед людськими ногами «свою пашеку» [Там само, с. 104]. У внутрішніх роздумах Антона наслідки діяльності дружини тавтологічно оцінено міфогенною топікою безкрайого «моря огиди», «бездонної, нічим не заповненої порожнечі» [Там само, с. 106, 129], що мають значення лихої слави, яка впала на сумління не одної особи, а на репутацію всієї родини. Психологічно інтенсивні емоції і почуття Анто-

на Ангаровича перед поєдинком з товаришем артикульовано персоніфікацією «страшної», «грізної» «безодні-бестії», яка, вирвавшись назовні з людської душі, наготові упіймати жертву у свою «пашеку» і розтрити її «кровавими зубами» [т. 19, с. 97].

Почувши розповідь Стальського про його деспотичне ставлення до власної дружини, адвокатів Рафаловичу здалося, що він заглянув у «пивницю, повну гнилі і поганого хробацтва» [т. 20, с. 210] («Перехресні стежки»). Оприявлено міфосмислову вертикаль гуманної та моральної деградації особи. «Пивниця» (ситуативна міфосмислова квінтесенція низу вертикалі) із неприємними, відразливими конкретно-чуттєвими асоціаціями втілює невдалий, нещасливий шлюб Стальського й Регіни.

Анімалізованою безоднею, що розкриває чорну «пашеку» у внутрішньому естві людини, передано інтуїтивні побоювання Опанаса Моримухи, що кохана Киценька небавом може покинути його — і він ніколи вже її не побачить [т. 21, с. 416] (оповідання «Батьківщина»).

По розмові з паном ад'юнктом (той забажав на ранок великої головатиці) Мошко (з оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош») у пароксизмі переляку заглиблюється у «найглибші безодні» свого внутрішнього світу, наповненого «страховищами» і «поганню». Заглиблення зображено монтажем<sup>33</sup> — наче переглядання мікрофільму, в якому одна за одною нанизуються нестерпні

<sup>33</sup> Виявлення монтажних засобів зображення у Франковій прозі не є анахронізмом. На думку К. Фролової, монтаж є вагомим композиційним засобом у художній літературі, що ним послуговується кожен письменник, пов'язуючи (монтуючи у певному порядку, а не хаотично) різні за змістом, тематикою, стильовим забарвленням фрагменти літературного твору, частини тексту, образи, сцени, картини, предмети (Фролова К. П. Субстанції незримої вогонь... (про поетику художнього твору). — С. 43—47). В. Маковська вважає, що кінематографічні елементи у літературі присутні з давніх часів (шкільні драми і спектаклі XVII—XVIII ст., п'єси Д. Туптала), просто їх не брали до уваги і теоретично або інтерпретаційно не осмислювали (Маковська В. До проблеми синтезу кіно і літератури / Віра Маковська // Літературознавчі зошити. Студії. Публікації. Рецензії. Бібліографія. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2001. — Вип. 1. — С. 183). З винаходом кінематографа на початку XX ст. розвивається так звана кіномова літератури (кінопроза, кінодраматургія, кінопоезія), відтак і на явище монтажу знаходяться свої теоретики й практики: зарубіжні — Л. Арагон, Г. Аполлінер, Р. Клер, Е. Золя, українські — О. Довженко, М. Бажан, Ю. Яновський, А. Головка, І. Драч, М. Вінграновський. Монтажене бачення світу — це одна з прикметних тенденцій, що означилась у літературі та несловесних мистецтвах на початку XX ст.

сцени-спогади, а Мошко грає антипатичну роль. Зупинити у просторі пам'яті власну руку, яка вбивала й шахраювала, годі. Із царини споминів свідомість героя поринає у простір глибоко особистих почуттів, означений духовим сирітством і вигнанням. Навкруги простягається безлюдний та безкрайї пустир. Вимушену статику (нерухомість, оніміння) замінює тут стрімкий біг у невизначеному напрямі, але з конкретною метою — знайти хоч когось живого, почути людський голос. Потребу руху вмотивовано прокиданням сумління [т. 21, с. 467—468].

Відчуттям падіння у «безповоротну безодню» Женя передає у листі до батька своє безвідрадне враження від першої шлюбної ночі з графом [т. 22, с. 293] («Великий шум»).

Психодухове, моральне значення просторової вертикалі у творі «На вершку» доповнено соціальним, становим, владним. Концепти верху й низу осмислено у взаємозаперечливому ракурсі. Ватага молодиків-паничів сама себе звеличує «вершками», «сметанкою» суспільства (верх). Один Ежен з-поміж них у розмові з Танею осягає власну моральну і фізичну «руїну» [т. 15, с. 178], усвідомлює, що разом зі своїми товаришами він не на «вершечку» життя, а серед «бездни безстидства», «гнилого багна» (низ), де завмерло «живе» чуття [Там само, с. 176—177]. Але вирватись з того «болота» духово кволий індивід не в змозі; воно повністю його поглинуло, точніше заповнило його душу.

Міфологічно марковану візію вертикалі із соціальним наповненням в оповіданні «Микитичів дуб» оприявлено у смисловій перспективі абстрактного концепту дна. «Дном» метафорично описано той світ, що у нім живуть Митро із сестрою Напудою та матір'ю, але не повноцінно, щасливо, багато, славно, а мучаться із почуттями приречення на блуканину у безпросвітній пітьмі [Там само, с. 108]. Прагне вирватись з того суспільного «дна» і линути «до світла» (кращого життя) молодий Йосько (з оповідання «До світла!»), так само безталанний «в'язень» життя. Контекстуальним відповідником низу суспільної вертикалі є мертві морські глибини, протиставлені світлу на фантастичній віддалі угорі.

Отож міфогенний, архетипний мотив вертикалі у Франковій прозі має таке художньо модифіковане навантаження: 1) вираз внутрішнього стану персонажа, боротьби у його нутрі протилежних відчуттів (сили/безсилля, піднесення/занепаду, доброти/озлобленості тощо), причім топіку верху й низу зображено екстремами амплітуди розмаху й коливання цих відчуттів; 2) головний

принцип зображення діалектики людського життя (вияв і взаємоперехід крайностей, протилежностей у межах єдиного), поетикальна домінанта візуалізації психологічних конфліктів, подання контрастних ситуацій, характерів, настроїв; 3) засіб розкриття самопочуття індивіда за умови ослаблення його фізичних сил (художньо-образне окреслення людської анатомії); 4) символізоване вістря, межа, що роз'єднує людей соціально. Осібні персонажі, приміром, Андрій Темера («На дні»), Хома («Сойчине крило»), Гнат і Владко Калиновичі («Лель і Полель»), Євгеній Рафалович («Перехресні стежки») та ін., як і сам автор, прагнуть здолати цю межу.

Міфопоетична вертикаль у творах прозаїка, як впливає з його власних міркувань про «ідейність» мистецтва, — не «штучна примішка», що її вільно можна перейняти і «вложити до твору» [т. 31, с. 272] («Леся Українка»). Такому митцеві, як І. Франко, не обов'язково було позичати поетичних засобів, аби виразити те, що лежить на душі персонажа. Упродовж усього життя йому самому щеміли «тріумфи» й «упадки» (приватні та суспільні). Незважаючи на те, що сам письменник не раз заперечував автобіографізм та авторство деяких своїх творів, вертикаль є «іманент» його індивідуальності, замаскований вияв його глибоко особистих почуттів, артистична проекція моральних екстремів «духовного велетня» [т. 35, с. 376] (так Франко свого часу назвав Нечуя-Левицького на святкуванні 25-літнього ювілею його літературної діяльності), який у нелегкій хвилі життя віднаходив силу піднятися з безодень відчаю та розчарування — і линув «до світла».

### 3.1.2. «Малювати чоловіка <...> в тайниках його душі»: психодухова модель лабіринту

Грунтовна розвідка про мотив лабіринту у біблійних, античних, середньовічних літературних текстах, архітектурних та образотворчих пам'ятках різних часів належить Д. Чижевському<sup>34</sup>. Дослідник розкрив сутність образу лабіринту як культурно-історичної універсалії, зарахувавши її до традиції зображення «духовних мандрів»<sup>35</sup>. Уже наголошено, що українські митці до

<sup>34</sup> Чижевський Д. «Лабіринт світу» Яна Каменського: теми твору та їхні джерела / Дмитро Чижевський // Чижевський Д. Філософські твори: у 4 т. Т. 3 / під заг. ред. В. Лісового. — К.: Смолоскип, 2005. — С. 158—200.

<sup>35</sup> Духові мандри — алегоричні, символічні; зокрема йдеться про такі мотиви: спочинок в альтанці серця, рух тайниками душі чи лабіринтом сві-

античного міфу про Лабіринт звертались і далі звертаються головно на порубіжжях ХІХ—ХХ та ХХ—ХХІ ст., переосмислюючи його в дусі модерних та постмодерних віянь як психодухову, декадансну, логоцентричну, шизоїдну моделі<sup>36</sup>. Психодухову інтерпретацію цього міфу здійснено у модерних творах М. Коцюбинського<sup>37</sup>, О. Кобилянської<sup>38</sup>, М. Яцкова<sup>39</sup>, постмодерній творчості В. Шевчука, Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Л. Дереша, Н. Зборовської, Г. Пагутяк<sup>40</sup>, збірці І. Калинця «Коронування опудала»<sup>41</sup>, доробку зарубіжних письменників — С. Моултропа<sup>42</sup>, Х.-Л. Борхеса, У. Еко, Р. Коурі, Дж. Кейса<sup>43</sup>. Лабіринт розглядають як структуру, що визначає текстуальну стратегію, слугує способом створення різних трансформаційних моделей оповіді<sup>44</sup>.

ту, міста, блукання лабіринтом, що обпугує своїми довгими коридорами і лякає; це також мотиви життя як мандрівки, світу як візії чи театру або складної й скорботної картини тощо (доклад. див.: *Чижевський Д.* «Лабіринт світу» Яна Каменського: теми твору та їхні джерела).

<sup>36</sup> *Бестюк І.* Міфологема лабіринту в модерній і постмодерній інтерпретаціях / Ірина Бестюк // Актуальні проблеми сучасної філології: зб. наук. праць. Вип. 17: Літературознавство / редкол.: Я. О. Поліщук та ін. — Рівне: РДГУ, 2007. — С. 136—137.

<sup>37</sup> *Саяпіна Т.* Міфологема жертвоприношення як засіб репрезентації міфопоетичного змісту в оповіданні М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя» / Тетяна Саяпіна // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 195—199; *Бестюк І.* Зазн. праця.

<sup>38</sup> *Нікітчина Г.* Символ хреста на перетині смислових площин у новелах О. Кобилянської // Актуальні проблеми сучасної філології: зб. наук. праць. Вип. 13: Літературознавство / редкол.: Поліщук Я. О. та ін. — Рівне: Перспектива, 2004. — С. 141—149.

<sup>39</sup> *Мельник О.* Поетика простору: семантика вертикалей та горизонталей у прозі Михайла Яцкова.

<sup>40</sup> *Бестюк І.* Зазн. праця; *Челецька М.* Код лабіринту як предмет дослідження семіотичної антропології (на матеріалі прози Х.Л. Борхеса, У. Еко, Р. Коурі, В. Шевчука, Г. Пагутяк) / М. Челецька // *Studia methodologica*. Вип. 24: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології / упоряд. І. В. Папуша. — Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. — С. 132—138.

<sup>41</sup> *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені уста... (поезія Ігоря Калинця). — С. 51—64.

<sup>42</sup> *Рітц-Ракул К.* Поетика лабіринту в романі С. Моултропа «Сад перемоги» / Рітц-Ракул К. // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 46: Філологія. — Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили. — 2006. — Т. 59. — С. 91—96.

<sup>43</sup> *Челецька М.* Зазн. праця.

<sup>44</sup> Там само. — С. 132.



Міфологему лабіринту у творчому спадку І. Франка дослідники не бралися відчитувати. Мабуть, досі дається взнаки стереотипне сприйняття письменника як практика виключно реалістичної поетики. Але у кого іншого, як не в цього «упертого реаліста», який упродовж життя студіював, перекладав, переспівував, популяризував усе те, що стосується античної культури, легко можемо відшукати чимало античних міфологем. Міфологія давніх греків і римлян виявилася продуктивним інтерпретаційним матеріалом для письменника. Низку експлікованих античних міфологем у творчості І. Франка дослідила А. Швець, притім не оминула «лабіринту» в оповіданні «Із записок недужого»<sup>45</sup>. Актуальним лишається аналіз особливостей імплікації і/або експлікації міфу про лабіринт, творчо модифікованої лабіринтної топіки в інших творах прозаїка.

Лабіринтизацію художньої дійсності у слов'янських літературах межі ХІХ—ХХ ст. аргументують модерними віяннями, а «почуття відчаю в сучасному світі й сприйняття дійсності в образі Лабіринту, в якому людина потрапляє в безнадію і в безвихідь», визначають чи не постійною домінантою модернізму<sup>46</sup>. У тогочасних літературах характерною ситуацією, що в ній опиняються герої, є тимчасова втрата пам'яті; амнезію осмислюють екзистенційно як втрату особистого «я», а повернення до пам'яті порівнюють із поверненням до самого себе<sup>47</sup>. Власне, у такому ракурсі представлено головного персонажа Франкового твору «Із записок недужого». В осмисленні творчої адорації античного міфу про Лабіринт у прозі письменника цей твір є своєрідним стартом.

Перед нами модерний тип персонажа — «бідний літерат», вражений амнезією, чотири місяці поспіль перебуває у лікарні, не в силі збагнути, що коїться у його житті. Почувається так, наче заблукав у лабіринті. Предметом психологічного зосередження постає пам'ять і мнемонічні здатності людської психіки (інтуїтивні передчуття, здогади, спомини, асоціації). В описі самоаналізу героя закладено змістовий стрижень твору. Мотив хвороби потрактовано екзистенційно. Обсервуючи щодня окремі спогади, недужий намагається віднайти своє бідне «Я», що зник-

<sup>45</sup> Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси). — С. 130—231.

<sup>46</sup> *Чижевський Д.* «Лабіринт світу» Яна Каменського: теми твору та їхні джерела. — С. 60.

<sup>47</sup> *Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Копистянська. — Львів: ПАІС, 2005. — С. 183.

ло в «бездні часу» [т. 15, с. 202]. «За ниткою асоціативності»<sup>48</sup> він прагне втрапити на знайомий шлях до самого себе. Вагомість щоденних нотаток зростає для нього у терапевтичному сенсі. Зцілювальну, рятівну вагомість записів в уяві «бідного літерата» міфологізовано — уподібно до чарівної здатності нитки Аріадниного клубка, за допомогою якого Тесеї вивабився з Лабіринту на острові Крит<sup>49</sup>. Гляньмо: «...Я мав оце занотувати в своїх записках. Чисто для підмоги моїй пам'яті. Може бути, що се станеться ниткою Аріадни, котра виведе мене з темного лабіринту забуття» [Там само].

Отож міфологему лабіринту творчо переосмислено в сенсі замкнутого внутрішнього простору, означеного відчаєм, боязкістю, тривогою, дослівно з контексту — «нервовою гарячкою» індивіда. «Нитка Аріадни», вірно зазначає А. Швець, слугує при цьому символом психофізіологічного процесу, що нуртує у людській свідомості<sup>50</sup>.

Вправно підбравши раз влучний образний взірєць хворобливого стану особи, письменник цілеспрямовано або інтуїтивно, мимовільно, несвідомо в інших контекстах оперує схемами лабіринтних ситуацій (безвихіддя, блукання, пошуки правильного шляху) та колізій (втеча жертви від Мінотавра, їхнє зіткнення), обсервуючи й описуючи емоційно від'ємний психологічний стан персонажів, надто коли ускладнюються їхні взаємини з близьким оточенням, коли вони опиняються у життєвій скруті, втрачають рідних і друзів, хворіють фізично або зазнають нервово-емоційних стресів та впадають у відчай, або просто роздумують над сенсом життя. Ключовий міфоантропонім «Аріадна» більше не згадується. Використовуються лише окремі атрибути античного сюжету — клубок, нитка, лабіринт. Трапляються індивідуально-авторські версії, що на перший погляд, здавалось би, не пов'язані з міфологією. Наприклад, «порвані» або «заплутані нитки», «проклятий клубок», «вузлик ланцюга», «пута», «тайники», «сіті», «пасма», «тенета», «глухі кути», «безконечно довгий коридор», «павутина», заплутана у «павутині» чи «сітях» «бідна мушка», «павуки». Описи лабіринтоподібного стану персонажа, власне, й зводяться

<sup>48</sup> Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — С. 127.

<sup>49</sup> Кун М. А. Міфи давньої Греції / М. А. Кун / пер. з рос. О. М. Іванченко. — К.: Котигорошко, 1993. — С. 128—129.

<sup>50</sup> Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси). — С. 135.

до надання переносного значення окремим предметно-речовим образам-деталям, метафорам, метоніміям, що генерують квазіміфологічні (віддалені, видозмінені) паралелі, асоціації, алюзії. Читачеві необхідно уважно відчитувати тексти і домислювати їх, рухаючись від окремого смислу до цілісного смислообразу. Самого лабіринту немає, але все висловлено так, що цей образ візуалізується. Увесь його смисл закладено в окремих мікрообразах, за кожним із яких виринає потік людських думок, переживань і почуттів.

Метафорою «тайники людської душі» користувався Франко — критик літератури, вбачаючи одне з вагомих завдань сучасного белетриста в тому, щоб «...бути дзеркалом часу, малювати чоловіка в його суспільному зв'язку і в тайниках його душі, давати сучасності й потомності те, що Золя називав “людськими документами” в найширшому розумінні цього слова» [т. 34, с. 365] («Принципи і безпринципність»). Самого Золя Франко зараховував до тих геніїв, «...котрі одним поглядом уміють проникнути в найскладніші і найглибші тайники людського серця <...>» [т. 26, с. 96] («Еміль Золя і його твори»). Генієм був він сам, адже з неабияким хистом також умів відкривати перед зором читача «тайники» внутрішнього психологічного ества своїх персонажів, притім послуговувався давньогрецьким «лабіринтом» як класичним взірцем тих «тайників». Антична фактура, прикметна своєрідним психологічним об'єктивізмом, гармонувала з творчим мисленням письменника, схильного до конкретно-предметної, пластичної артикуляції «невимових» психодухових феноменів<sup>51</sup>. Має рацію А. Швець у тому, що творчо переосмислена античність становила одну з граней естетичного й духового ідеалів митця<sup>52</sup>.

Міфологему лабіринту у творах прозаїка поєднано з мотивами духових мандрів, про які вже йшлося. Джерел, що з них письменник міг почерпнути ці мотиви, не доводиться шукати. Картини людської душі, котра втрапляє й замотується у сітках чи тенетах власних думок, почуттів, віднаходимо у старохристиянському романі «Варлаам і Йоасаф», що став об'єктом докторської дисертації І. Франка [див.: т. 30, с. 349, 352, 359].

<sup>51</sup> Духове, ідеальне, ментальне у міфології давніх еллінів ототожнено з матеріальним, конкретно-чуттєвим, а матеріальне, предметне, навпаки, править їм за ідеальне, духове. Ідеться про «безтілесну тілесність», що полягає в антропоморфізації абстрактних понять — богів, душі, безсмертя, смерті (*Голосовкер Я. Э. Логика античного мифа.* — С. 19).

<sup>52</sup> Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси). — С. 130.

До прикладів. Алюзію лабіринтного тупика породжує опис стану Гната Калиновича перед суїцидом («Лель і Полель»). Погляньмо: «І знову та клята загадка забриніла йому в голові. Що це, що, цвяхом забитим у тім'я, влізло йому в мозок і витискає звідти весь світ вражень, спогадів і думок? Який зв'язок існує між світом, “Гінцем”, його братом, Регіною і тим цвяхом? Він напружує всі сили, щоб з'ясувати собі це питання, але в міру того напруження все плутається ще більше, думка рветься, а в мозку з'являється якийсь жахливий нестерпний біль» [т. 17, с. 449—450]. Дієслово «плутається», метафора «думка рветься» важливі з психологічного та сугестивного боку: автор, мабуть, мав на увазі, що рветься «нитка Аріадни», що мала б урятувати людську свідомість.

Мотивами лабіринтного безвихіддя марковано опис становища Целіни в домі пана Темницького («Маніпулянтка»). Той обіцяв дідусяві дівчини взяти сироту по його смерті до свого дому. Схильний «до авантурок», старий ловелас не стримується перед звабою — на 18-літню дівчину він позирає, як на «лакомий кусник». Під прицілом «огнестрільних поглядів» свого опікуна Целя надіється на давню обіцянку, наче на якусь «останню нитку», покинути яку означало б залишитися «без провідника, без точки опори» [т. 18, с. 40] і загубитися у житті, що видається їй «...таким тяжким, небезпечним і зрадливим, як тому, хто заблудився в лісі, повнім гадюк, вовків і отруйного сопуху» [Там само, с. 87].

Жертвою у безнадійному лабіринті почувається капітан Ангарович, коли дізнається про таємний промисел своєї дружини («Для домашнього огнища»). Відчуття несамовитого гніву персонажа передано міфосмисловими мікрообразами та синтаксичними конструкціями, скажімо: «Формальну конспірацію на мене зав'язали <...>. Заставили на мене сіть, обскочили мене і знали, що їм не вирвуся. Підіслали того дурня Редліха до мене додому, щоби мене образив, спровокував, ввігнав у лапку» [т. 19, с. 79]. Антін сприймає своє життя в образі «нужденної павутини»<sup>53</sup>, що її прийдеться «крок за кроком розпанахувати <...>», почувається жертвою, яку обпугав «проклятий клубок» ганьби й сорому [Там само, с. 116—117].

Онейроїдні напади Олімпії Торської (хворобливе неспання, моторошні галюцинації, невгамонне занепокоєння й смуток, аномальне поєднання у людській свідомості явного/неймовір-

<sup>53</sup> Міфосимволічне значення має спіралеподібна форма павутини, що втілює ідею колеса і його центру, маркованого мотивами смерті, руйнування (*Керлот Х. Э. Словарь символов.* — С. 382).

ного) передано напівсвідомим, очманілим блуканням довгим, погано освітленим коридором пам'яті з лабіринтними рисами, безтямним вештанням «по дебрях» спогадів про сумне й нещасливе аристократичне життя [т. 19, с. 149] («Основи суспільності»). Виснажливі поневіряння безмежним простором без певної мети й напряду навіюють міфоалюзію жертви, яка втрапила у пастку лабіринту.

Особисте нещастя Регіни Стальської («Перехресні стежки») — становище жертви у сильці павука (ситуативна асоціація з лабіринтом). Належний мікроклімат вловимий у внутрішньому просторі героїні в тих сценах, де її сподівання на кращу долю з Євгенієм розбиваються, а з тираном і нелюбом далі жити незмога. Озлоблена Регіна убиває свого чоловіка. Аксесуари інтер'єру зали, де відбувається убивство, описано крізь призму рефлексій переступниці, яка пригадує, як дитиною заблукала в лісі, шукаючи стежку на «лису гору», де на верхів'ї маячила діамантова корона. Регіна усвідомлює, що вона знову загубилася, але тепер вже в іншому лісі — дорослому житті. Опис павутини із замотаною у ній мушкою, на яку пантрує лукавий павук, є опосередкованим описом подружнього життя Стальських, укладеного неправдою і примусом, а нещасна мушка, котра шарпається і хоче вирватися, — то, погоджуючись із Т. Пастухом, символ самої Регіни<sup>54</sup>.

Навантаження складника «міжпросторовості» мотив лабіринтного блукання несе при зображенні морально-духової самореабілітації (віднайдення шляху до самого себе, повернення душевного спокою) старого Миколи Кучеранюка перед смертю («Терен у нозі»). Під час переправи Черемошем персонажеві ввижається привид утопленика. Щоночі його мучать моторошні сни, а за дня не втихають почування себе, «немов не з сього світу», «чужинцем» серед своїх, «відлученим» від земного буття. Усе це симптоми хворобливого розщеплення психіки персонажа. Пасткою йому видається не лише земний світ, а й навіть власне тіло, що з нього незмога звільнитися душою. «Не можу вмерти! Так мені щось тяжко на серці, — зізнається Микола сусідам. — Все мені здається, що на мні тяжить якась велика провина і не пускає мою душу від тіла. Кілько разів дивлюся, як сонечко сідає за горою, все мені видається, що там хтось золотими ключами замикає браму передо мною» [т. 21, с. 377].

<sup>54</sup> Пастух Т.В. Романи Івана Франка / Тарас Васильович Пастух. — Львів: Каменяр, 1998. — С. 62.

Візію замикання небесної брами кодифікує конструктивна міфосмислова деталь небесних ключів<sup>55</sup>, за допомогою якої порушено тему таємниці людської смерті. За українськими повір'ями, у світ мертвих не вільно увійти окаянній душі<sup>56</sup>. Про доступ у вічне життя в притчі Ісуса мовиться про «тісні» двері (браму) і «вузьку дорогу», що їх не кожен зуміє віднайти і відкрити (Мт; 7, 13:14). Образ воріт смерті або воріт міста мертвих фігурує в проповіді євангеліста Матея<sup>57</sup>. За різними міфосюжетами, шлях у той світ на небі, як і в оповіданні Івана Франка, вказує сонце<sup>58</sup>.

Кучеранюк визнає, що замолоду був найгірший забіяка в селі. Парафразовуючи давню приказку, що побутує в народі, либонь, досі, за лукавим Миколою здавна «котяться клубки і тягнуться нитки»<sup>59</sup>, тому небесні брами у вічне буття зачинені перед його грішною душею — вона блукає у химерному межипросторі. Душевний стан Кучеранюка розкрито за допомогою ще одного речового мікрообразу із завуальованою міфологією — «порвані нитки», що у фольклорі слов'ян стосуються теми людської смерті<sup>60</sup>. Про моральний катарсис Миколи сигналізує уявне «розмотування», «порядкування» тих ниток [т. 21, с. 390], що дає змогу здолати міжпросторовість і знайти спокій душі — такою сугестією привертає увагу фінальний епізод. Зранку сини побачили батька мертвим — «Його лице роз'яснилось і виглядало, як образ спокою і задоволення. Видно, й душа його перед смертю знайшла здавна пожаданий мир» [Там само].

Новим у Франковій прозі стало не лише введення до художньої структури творів документа, а й модерна побудова дескрип-

<sup>55</sup> У давньоєгипетській міфології образ ключа пов'язано з уявленнями про людську смерть, потойбіччя, вічне життя. Своїх богів давні єгиптяни зображали із петлеподібним посохом у руках; цей посох є конкретним предметним втіленням мотиву ключа від воріт у світ вічного. У казках, міфах, легендах народів світу ключі є засобами, необхідними для розгадування таємниць; ними означено ті загадки, завдання, таємниці, прояснення яких потребує психологічних зусиль, випробування, ініціації (*Керлот Х. Э. Словарь символов.* — С. 245—246).

<sup>56</sup> Людові вірування на Підгір'ї. — С. 163.

<sup>57</sup> *Ланглау А.* Святе Письмо в європейській культурі. — С. 40.

<sup>58</sup> *Петрухин В. Я.* Загробный мир / В. Я. Петрухин // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 1: А—К. — С. 453.

<sup>59</sup> Українська міфологія. — С. 334.

<sup>60</sup> *Потебня А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии / А. А. Потебня. // Символ и миф в народной культуре. — М.: Лабиринт, 2000. — С. 72.

ції останнього на основі поєднання психологічної обсервації стану особи із лабіринтизацією образу самого слова, процесу поетичної творчості. Щоденники, листи, газетні статті фігурують словесними, вербальними лабіринтами, а слово (мова) — провідною ниткою, що веде уяву, думки персонажів «словесною плутаниною», «тайниками» письма.

Так, психологічна обсервація глибокої задуми Гната Калиновича над черговою газетною статтею справляє ефект мандрівки творчих думок мислителя лабіринтом тексту: «Безліч фактів, мов рої бджіл, пересувалися перед очима його душі, з'єднані поміж собою незліченними нитками, таємничі вузли й переплетення яких поставали перед ним у вражаючій виразності» [т. 17, с. 402] («Лель і Полель»). Опис апатії Начка після того, як він зазнав духового зламу, репрезентує інший модус вербального лабіринту — вельми заплутаного для нього, адже його творчі думки вже «...не плинули ясно й стисло, як давніше, але рвалися й билися на місці, немов чорні птахи в бурю» [Там само, с. 443].

Міфологему лабіринту транспоновано у любовне послання Целіні (з «Маніпулянтки») від незнайомого залицяльника, підписаного «Семіон Стоколоса». Найзаповітніше бажання «німого адоратора» висловлено парафразою античного сюжету про кохання Аріадни й Тесея: «Я бажаю тільки вхопити одну ниточку, що веде до клубка, а потім ціле життя, всі свої сили присвятити на здобування того, що іншим щасливіша доля дарує без труду» [т. 18, с. 45]. Атрибути нитки й клубка вжито в сенсі упізнаваних символів та алегорій: «ниточка» — символ потаємних намірів «нешасливого любовника», алегоричний «клубок» — прихильність коханої. Почуттєвий лабіринт адресанта означено його безнадійним коханням.

Лист — чималий пакет паперу без адреси — у художньо-образній структурі повісті-новели «Сойчине крило» функціонує як самостійний простір словесних таємниць, куди вільно причинити двері, увійти і пройтися рядками, зіграти одіозні ролі, вступити в діалог із незнайомим адресантом. Уможливлено таким чином міфопоетичну паралель «лист—лабіринт». Міфологізований опис листа слугує засобом вираження запальних душевних переживань і почуттів, емоційного ставлення до дійсності, до особистого і навколишнього життя дивакуватого Хоми. «Якби я тепер узяв і, не розпечатавши, кинув його [лист. — К. Д.] в огонь? — роздумує самотній естет, спершу ніж переглянути отриману пошту. — Він згорів би і поніс би всі свої тайники в безмір-

ний простір» [т. 22, с. 59]. Персоніфікована «загадка», що «може зранити або вбити» адресата при її розгадці, набуває рис Міно-тавра [Там само]. Епізодична мить розкриття листа увиразнена алюзією входження героя до загадкового лабіриту: «Тонесенький пасочок з краю відкритий. Загадка відкрита <...>. Лист відчинений!» [Там само]. Епізод, де адресат дочитує лист, відсвічує екзистенційну акцію звільнення особи із примарної твердині життя. Вчитаймося: «Стрясу з себе ті пута, і рвануся до нового життя!» [Там само, с. 92].

Отже, лабіринт у художній прозі Франка — не архітектурна споруда, а психодухова модель (простір внутрішнього буття індивіда) як певний вияв людського відчаю і тривоги у життєвій скруті, переживань на межі божевілля й суїциду, творчого нахнення, напружених роздумів над сенсом життя.

У тих сценах, де персонажі пригадують щось давно забуте, міфологема лабіриту набуває мнемонічної семантики. Метафоричні нитки втілюють спогади; їхнє нав'язування/розв'язування, намотування/розмотування у лабіринті пам'яті з численними тайниками корелює із пригадуванням. Скажімо, «нитками», що «нав'язуються», метафорично описано те, як баба Орина пригадала, що відбувалося тієї ночі, коли зникла Фрузя («Ріпник»). Вона зізнається Іванові: «А тут у мене в голові починають мов якісь нитки нав'язуватися, починає робитися ясно» [т. 21, с. 58]. Мнемонічна семантика показна для «пасем», що також продукують алюзію лабіриту думок. Гляньмо: «А Гава, мов п'явка, всисаючися в те болоче місце його [Вовкунових. — К. Д.] споминок, торочив дальше нитку за ниткою, пасмо за пасмом» [т. 18, с. 166] («Гава і Вовкун»). Метафоричним перериванням і нав'язуванням пасем у «непрохідній гушавині» рефлексій змодельовано мікролабіринт напруженого «думкування» Ангаровича («Для домашнього огнища»). Наприклад: «А вона десь там чекає на мене! — снував [Антін Ангарович. — К. Д.] знов перерване, безладне пасмо думок», або: «Зупинився в темнім закутині, де ніхто в віддаленні яких десятох кроків не міг його доглянути, і віддихав, віддихав довго і силкувався знов нав'язати перерване пасмо думок» [т. 19, с. 80—81].

Зображення визискувальних відносин між персонажами базується на імплікованій колізії «жертва/Мінотавр». Франко прочи-няє вхід не лише в лабіринти окремих людських душ, а й, мовлячи словом Т. Салиги, у «...суспільно-духові чи точніше бездухові



лабіринти сучасності»<sup>61</sup>. Так, в'язень Андрій Темера плакає ідеали боротьби за «...свободу людини від пут, які на неї накладають другі люди і нещасно уладжені суспільні відносини, свободу праці, думки, науки, свободу серця і розуму» [т. 15, с. 136] («На дні»). В уяві самотнього Хоми кайдани, ланцюги, павутини постають емблемами духової кабали, гноблення особистості у державі, суспільстві [т. 22, с. 54—55] («Сойчине крило»). Предметні оксиморони передають відчуття української дійсності межі XIX—XX ст.

Міфоалюзію Мінотавра породжує у текстах метафора-характерологема «повітові павуки», вжита на означення персонажів-лихварів, притім алюзію самого лабіринту інсталюють лексеми «павутина», «сіть» («сіті»), «пута» (алегоричні емблеми непевних «спекуляцій»). Наприклад, зіставлення з павуком, який підступно плете «сіть», відіграє характерологічну функцію при розкритті потайних задумів Гави (з однойменного образка) визискувати промисел Староміських [т. 18, с. 25]. Лихвар Вагман перед адвокатом Рафаловичем хизується тим, як хитро вміє він «обмотати» людей, що вони незчуються, як опиняються в його «сітці» [т. 20, с. 220—221] («Перехресні стежки»).

Пути, ярмо, зв'язані нитки, вузли в українських народних піснях символізують людське горе, смуток, нещастя через нестатки, убогість, неволю, а дієслова «в'язати», «скручувати» означають «уводити когось у скруту»<sup>62</sup>. Суголосним значенням перелічені образи наділені у Франковій прозі. Так, пані Міхонська «...всіма способами старалась заманити його [Бориса Граба. — К. Д.] в свої сіті» [т. 18, с. 457] («Не спитавши броду»). Анеля Ангарович та Юля Шаблінська «...втягнули в свої сіті і зруйнували <...>» [т. 19, с. 77] барона Рейхлінгена («Для домашнього огнища»). У «нужденній павутині» почуввається обманутий Антін Ангарович, певен у тому, що дружина «обточила» його «...з усіх боків тентами брехні» [Там само, с. 116]. Виявивши крадіжку власних заощаджень, отець Нестор інтуїтивно передчуває, що то Олімпія Торська «сіті на нього розставила!» [Там само, с. 224] («Основи суспільності»).

На одному із перехресть по дорозі в Буркотин Рафалович зустрічає селянина, який заблукав, вертаючи додому («Перехресні

<sup>61</sup> Салига Т. Ю. Франко — Каменярь / Т.Ю. Салига. — Ужгород: Гражда, 2007. — С. 89.

<sup>62</sup> Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. — С. 75—76.

стежки»). Ось які медитації зродила в Євгенія побачена картина: «Отсей старий, що заблудив у близькім сусідстві рідного села, що стоїть насеред гладкого, рівного шляху і не знає, в який бік йому додому, — чи ж се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будущим, між широким, свобідним розвоєм і нещасним нидінням, і не знає, куди йому йти, не має сили ані надії дійти до цілі» [т. 20, с. 322].

На основі творчо репродукованого архетипного мотиву блукання устами свого персонажа Іван Франко критично оцінив невідрадний стан рідного народу на зламі ХІХ—ХХ ст. Жертва, розгублена на перехресті, — це сумарне уособлення безправного українського народу на роздоріжжі між вільним європейським розвитком та убогим животінням.

Таким чином, античну міфологему лабіринту в художній прозі І. Франка оприявлено при аналізі тропологічних функцій лейтмотивних мікрообразів «клубок», «нитка» (низки ситуативних речових, предметних синонімів) та психовиражального навантаження стійких лінгвостилістичних конструкцій, смислове ядро яких становлять дієслова «плутатися» і «путати», а також ряд похідних словоформ із відповідним переносним значенням: 1) порушення внутрішнього спокою та гармонії індивіда, його неадекватне сприйняття дійсності; 2) посягання на волю, щастя, життя, працю, кохання інших.

На прикладі Франкової інтерпретації міфу про Лабіринт слушно говорити про феномен своєрідної авторської психографії (термін Дж. Сентсбері<sup>63</sup>) — розкриття енергії внутрішнього життя творця, інкрустованої в художню дійсність. Психологізовані лабіринтні ситуації у прозі літератора підводять читацьку рецепцію до тієї «вузької, мов ниточка, межі», де «спина в спину» наближені артистична й доземна дійсність митця, який так само невтомно боровся за життя у «залізних скрутелях» недуги, що обсновувала «сітками», наче лукавий павук, душу, розум і думки. Персонажі І. Франка, як і він сам, долають зневіру, відчай, розривають «павутину» безвідрадних буднів, духового сирітства, самотності.

Архетипні, основоположні міфологеми простору — вертикаль та горизонталь світу, в тому числі їхні еквіваленти — дуальна анти-

<sup>63</sup> Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2. — С. 292.

номія «верх/низ», гора (гори), вершина (вершини), небо, земля, підземелля, безодня, пекло, лабіринт тощо, у Франковій прозі становлять творчу основу, на якій опрацьовано «приховані» засоби продукування контекстів, підтекстів, надтекстів, натяків, алюзій, аналогій, асоціацій (символістська поетика), що дають змогу авторові пізнати незглибимі, потайні, незнані її простори.

### 3.2. «ТО РАЙ! ГНІЗДО УТРАЧЕНОГО ЩАСТЯ, / ЩО, НАЧЕ СОН, МАЙНУЛО І ПРОПАЛО!»: ЕДЕМСЬКИЙ ПІДТЕКСТ САДОВИХ ПЕЙЗАЖІВ

Топіка фітоморфно-вегетативного світу у художній прозі І. Франка охоплює широкий спектр образів, моделей (ліси, сади, парки, гірські вершини, котловини, долини, пасовиська, гаї, поля). Образи саду та лісу, зосібна, показні міфосемантикою. Міфопоетиці лісового ейдосу присвячено ґрунтовне дослідження Н. Тихолоз<sup>64</sup>. Зважаючи на це, зосереджуємось лише на висвітленні міфопоетичної (едемської) семантики саду, що акумулюється на переході «об'єктивно фіксованого» пейзажу у «суб'єктивно пережитий»<sup>65</sup>.

Сад — не лише один з основних локусів (місце, тло) дії чи географічний пейзаж (локальний краєвид). Це образ природи з імпліцитним символічним кодом, що його формують: порівняння або протиставлення конкретного саду з біблійним Едемом; дендрологічні міфоалюзії (дерева пізнання, дерева смерті); мотиви поховальних обрядів та звичаїв, казок, народної релігійно-літургійної поезії українців. Чимало Франкових творів («Петрії і Добошуки», «Лесишина челядь», «Малий Мирон», «Мавка», «Злісний Сидір», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Під оборогом», «Дріада», «Великий шум») знаменують новаторське подання «матеріалу природи»<sup>66</sup>. Різномандшафтні пейзажі втілюють локальну автентіку, конкретіку і, водночас, індивідуально-авторське схоплення природи як певної креативної стихії, що породжує відповідний настрій та переживання, наснажує на фі-

---

<sup>64</sup> Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси). — С. 268—301.

<sup>65</sup> Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2. — С. 195.

<sup>66</sup> *Петрухіна Л. Е.* Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект): автореф. дис. ... ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. Е. Петрухіна. — Львів, 2000. — С. 6.

лософсько-життєві роздуми, а в художній структурі текстів генерує глибокий нелокальний сенс. Подібні тенденції, за умовною типологією І. Денисюка, ознаменували у художній практиці Франка «прямування назустріч модернізму»<sup>67</sup>.

Шляхом віднайдення «пам'яті всередині слова»<sup>68</sup> на імпліцитному архетипному рівні садового пейзажу актуалізовано «едемські» смисли. Пейзаж постає тлом чи локусом дії, притім набуває естетичної вагомості та доцільності у змалюванні душевної дисгармонії індивіда, назгал означеної в артистичній системі письменника мотивом втраченого раю<sup>69</sup>. Сад у Франка є тим місцем, де усамітнені персонажі переживають втрату «раю» внутрішнього і задумуються над тим, чи є надія його віднайти. Те, що вони переживають «на лоні» природи, наче поширюється на пейзаж, відчитується чи упізнається в ньому. Віддзеркалюючи порушення аксіологічних, екзистенційних, родинних, чуттєвих, душевних пружин життя особи, зовнішній пейзаж набуває рис внутрішнього (у тексті функціонує у вигляді розлогої алюзії втраченого чи наведеного раю). Таким чином, відчитати «едемські» нашарування у семантичній структурі садообразу можна за умови оприсутнення, відкривання сенсу, замаскованого у психодуховій дійсності (за логікою міркувань З. Мітосек про естетичну природу мімезису<sup>70</sup>).

У світовій культурі міф про втрачений рай побутує в образі едемського саду<sup>71</sup> — місця вічного щастя, ідилії, благодаті, яке

<sup>67</sup> Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — С. 58.

<sup>68</sup> Врубель Л. Виміри герменевтики XX століття / Лукаш Врубель // Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. — С. 100.

<sup>69</sup> Психодухове значення образу раю відчитується у вірші «Мамо-природо!» (цикл «В плен-ері»). Рай тут — гармонія «...чуття і волі, / думок і діл, бажання і знання» ліричного героя [т. 3, с. 34]. Еквівалентами його внутрішньої дисгармонії, неспокою, особистого нещастя, нерозділеного, розбитого кохання слугують метафори «зопсуття едем», втрати «тихого раю». Парки, плаї, гаї, ліси постають «повірниками» людської душі, що згубила свій «рай» (спокій).

<sup>70</sup> Мітосек З. Кінець мімезису? / Зоф'я Мітосек // Теорія літератури в Польщі: антологія текстів: друга половина XX—XXI ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 223—236.

<sup>71</sup> Архетипне, міфологічне, біблійне підґрунтя і проблему художньої продуктивності садообразу головню як раю, топосу полюбовних зустрічей, локусу усамітнення і роздумів в українській літературі (працях отців церкви, киеворуських, ораторсько-проповідницьких, барокових творах І. Огоновського, А. Ра-

створив і благословив Бог. З іншого боку, цей міф неодмінно в'яжеться з думкою про вигнання з Едему, втрату людського безсмертя, перше невідворотне прогрішення людини перед Богом <sup>72</sup>. Наприкінці XIX ст. старозавітна оповідка про Едем приваблювала митців та мислителів ностальгією за первісним райським віком, коли людина була безсмертною <sup>73</sup>. Парк (міський сад) вважався неодмінним атрибутом культурного життя міста. Композиції садів відповідали духовим запитам конкретно-історичної доби, сприймалися як певні семіотичні системи <sup>74</sup>.

До біблійних тем Іван Франко звертався неодноразово. Зокрема, лейтмотивним спогадом про втрату безсмертя, безтурботного, щасливого життя препаровано картини самотніх поневірянь Каїна у пошуках прадідівського Едему (поема «Смерть Каїна»), що його образ переростає у символ утраченого людського щастя. Порівняймо: «То рай! Гніздо утраченого щастя, / Що, наче сон, майнуло і пропало!» [т. 1, с. 273]. Блудний грішник, як слушно визначила І. Бетко, знаходить «рай небесний», за Франковою версією, у власному серці <sup>75</sup>.

Глибинні «едемські» смисли локус саду акумулює в контексті того епізоду, коли Андрій Петрій («Петрії і Добошуки») усамітнюється в саду після неприємної розмови з дружиною Дозею, яка вкотре вимагала у нього грошей на розваги. Там він роздумує над сенсом свого самотнього й нещасливого життя, обсервує власне духово знеможене ество. Епізодична сцена співзвучна з пізнішими Франковими творами з модерністичними рисами (80—90-ті роки), у контексті яких усамітненого в саду індивіда небавом проймає передчуття «втраченого раю», означене меланхолією, розчаруваннями, душевним болем, невідрадним жалем за безтурботним дитинством і молодими роками, тугою за розби-

---

дивиловського, С. Мокрієвича, С. Яворського, Г. Сковороди, Л. Барановича, Д. Туптала, М. Довгалевського) ґрунтовно висвітлив О. Боронь (*Боронь О. Образ саду у творчості Тараса Шевченка: генеза та семантика* / Олександр Боронь // Слово і Час. — 2008. — № 5. — С. 57—63).

<sup>72</sup> Ланглау А. Святе Письмо в європейській культурі. — С. 78.

<sup>73</sup> Еліаде М. Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — С. 163—164.

<sup>74</sup> Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д. С. Лихачев. — Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1982. — С. 12.

<sup>75</sup> Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX — початку XX століття: монографічне дослідження / Ірина Бетко. — Zielona Góra; Kijów: Wyd-wo WSP im. Tadeusza Kotarbińskiego, 1999. — С. 65.

тим родинним щастям. Виснажене єство Андрія Петрія у просторі саду проймається смутком за «страченою минувністю» [т. 14, с. 199]. Він згадує, як жив дотепер, відтак отямлюється натхненням знову працювати заради здійснення благородних намірів легендарних предків.

В автобіографічному оповіданні «Микитичів дуб» сад осмислено духовим набутком зі спогадів письменника про родинне село, дитинство. Автор пригадує, що улюбленим місцем забав місцевих дітлахів був сад багатія Микитича. Найбільше малеча полюбляла гратися біля конаристого, старого дуба. До епізодів скоєння та розкриття злочину Напуди увиразнено емоційно позитивний зв'язок дитячих персонажів із садом. Цей локус несе семантику земного раю: дитяча душа у ньому близька до раю природи. Митрова казочка «Виїдь, виїдь, крілю»<sup>76</sup>, набуваючи рис певної імітаційно-ритуальної гри чи замовляння, порушує простір дитячого затишку й волі. Від епізоду її промовляння чи наспівування руйнується код земного раю. Змінюється фокус зображення. Сюжет розвивається на межі казкового/дійсного. Уночі під час бурі Напуда убиває своє новонароджене дитя і закопує його під дубом Микитича. У семантичному розрізі цього символічного епіцентру подій проглядається міфоалюзія дерева смерті й пізнання.

Зауважено, що в світовій літературі, зокрема американській, сад найчастіше фігурує символічним тлом «переходу від щасливого невідання дитини до гіркового знання й досвіду дорослого світу»<sup>77</sup>. Подібно можна потрактувати суть того епізоду оповідання «Микитичів дуб», де діти натрапляють на калюжу крові Напудиного немовляти в саду під дубом. Дитяча свідомість таким робом зіштовхується з реальною смертю, пізнає зло. Символізований мікрообраз крові навіює алюзію втрати раю. Локус саду переростає у міфопоетичний топос втраченого раю.

Особливо актуальний мотив вигнання з Едему для аналізу сюжетної лінії Напуди. У тому, що вона закопала дитину в саду під дубом, відлунює також давній слов'янський звичай хоронити нехрещених чи мертвнонароджених дітей під деревом (зосібна, під

<sup>76</sup> Казочка «Виїдь, виїдь, крілю» із репертуару народних підгірських повір'їв про рослину «песе молоко», що їх записав сам Франко. Наспівували її діти; акомпанементом виконували усі необхідні дії з рослиною так, як це робить Митро (Людові вірування на Підгір'ї. — С. 167).

<sup>77</sup> *Михед Т.* Міф про Едем у просторі американської романтичної літератури // *Слово і Час.* — 2007. — № 3. — С. 70.

дубом) у лісі, саду <sup>78</sup>. Образ дуба виявляє ще міфосемантику місця звершення долі людини, доленосних у її житті подій; ідентифікується зі Світовим деревом, що є центром світу і водночас світовою віссю, яка веде у той світ <sup>79</sup>.

По викритті наслідків переступу сад як символічний храм чистої, невинної дитинної душі порожніє, постає чужим, забороненим місцем. Емоційно позитивний зв'язок дітей з ним розривається. Більше не ходять вони туди гратися. Один Митро не раз наспівує сумну казочку, сидючи під дубом та імітуючи оприявлення «крові» з «песього молока». У малого зникає відчуття межі між дійсним/ вигаданим. Філософсько-буттєвим підтекстом висловлено запитання: чи можна відновити порушений «рай» дитини? Слушно помітив З. Гузар, що не випадковим у творі «Микитичів дуб» є п'ятилітній вік дитячих персонажів <sup>80</sup>. Вони не в змозі пояснити те, що відбувається у дорослому світі, у їхній свідомості ще чітко не розмежовано дійсне/уявне, а в емоційно вразливих дітей з багатою фантазією, як у Митра, якийсь прикрий, трагічний випадок може викликати складну психопатологію.

Твір завершено авторською медитацією над сенсом життя нещасливої селянської дитини, перед якою закриті світлі життєві перспективи. «Чи варто жити, щоб приймати муку», — міркує відаторський оповідач [т. 15, с. 108]. Переступивши поріг безтурботного дитинства, «ті парії людської громади, ті без вини винуваті <...>» [Там само] із поруйнованим храмом душі та розбитими надіями вирушають у «...широкий світ, неначе в ад» [т. 1, с. 175] (суголосне порівняння з образка «В шинку»). Відтоді «рай» дитинства обертається для них мукою на весь вік, чимось таким важким, «...що, мов гора, тяжить / На серці <...>» [Там само, с. 78] (уривок з образка «Рідне село»).

Мотив наверненого «раю» відчитується в описі фізичного та емоційно-настрояного стану Рифки Гольдкремер, коли та отримує записку від свого єдиного сина Готліба, який перед тим утік з дому, а тепер потайки повідомляє їй, що в нього усе добре

<sup>78</sup> Агапкина Т. А. Дерево / Т. А. Агапкина // Славянская мифология. — С. 133.

<sup>79</sup> 100 найвідоміших образів української міфології / В. Завадська, Я. Музиченко, О. Таланчук, О. Шалак; під заг. ред. О. Таланчук. — К.: Орфей, 2002. — С. 354—355.

<sup>80</sup> Гузар З. Із спостережень над новелою І. Франка «Микитичів дуб» / З. Гузар // «З його духа печаттю...»: зб. наук. праць на пошану І. Денисюка: у 2 т. Т. 1 / упоряд. М. Легкий. — Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2001. — С. 296.

(роман «Борислав сміється»). Артистичною проекцією піднесеного, радісного настрою Рифки — тихого і потаємного «раю» її душі — на об'єктивний світ є майже ідилічна, як свого часу заважав З. Гузар<sup>81</sup>, картина літнього саду. Описом спілих вишень та веприн, що виблискують на сонці, мов дорогоцінне каміння, опосередковано виявлено ейфорію щасливої матері. Наприклад: «Оставшись сама дома, Рифка почула в домі якусь тісноту, якусь душність, — кров її гарячим окропом бурлила в жилах. Вона вийшла з покою. Стояв жаркий літній день. Просторний сад за домом так і манив до себе розкішним холодом, темною зеленню, живим запахом та легесеньким таємничим шепотом листя. Вона мимоволі пішла туди. Садівники якраз обривали вишні та великі, вчасно достигші веприни <...>. Рифка стояла і гляділа, втягаючи в себе всіми порами тіла милий холод, розкішну вогкість та свіжість саду і упоюючий запах свіжо нарваних вишень. Їй було любо і приємно, як ніколи» [т. 15, с. 352—353].

Міфоалюзію «спустошеного раю» навіює локус паркового пейзажу у повісті «Для домашнього огнища». Пригнічений неприємною розмовою з Редліхом Ангарович шукає у просторі міста тихих, темних закутків, де міг би усамітнитись і заспокоїтись, тому поспішає «...до пустого і завмершого в темряві Єзуїтського саду» [т. 19, с. 78]. Опинившись у порожньому, темному, тихому саду, він починає «збирати розсіяні, розбиті влади своєї душі» [Там само]. Для прикладу:

« — Що се зо мною? Що сталося? — питає сам себе, силкуючися в'яснити собі ту наглу і таку дивну катастрофу. — Адже ж учора я вернув з Боснії. Адже вчора, ще вчора, я був щасливий, такий щасливий, як ніколи в житті. Навіть пана Бога я запитував, за що дає мені стільки щастя. Дурень, дурень! Я й не почув, не догадувався, що все моє щастя було — луда, фата моргана, миляний пухир! І ось пухир приснув. Що ж далі?» [Там само].

Отож сад у галасливому місті — єдине безлюдне місце, де наодинці герой оговтується від приголомшливої новини. Епізодичний локус важливий для в'яснення внутрішнього самопочуття героя, зосібна коли той усвідомлює прикру правду розповіді товариша Редліха. Тиша й пустка зимового саду дисгармонують із бурхливими переживаннями індивіда. Морозяна прохолода не втихомирює, а посилює нервово-емоційне кипіння. У перцепту-

<sup>81</sup> Гузар З. П. Грані психологічного аналізу (Новела Івана Франка «Навернений грішник») / З. П. Гузар // Українське літературознавство. Вип. 44: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1985. — С. 61.



альному просторі Антона «пустий» і «завмерший» Єзуїтський сад відбивається образом невідворотно втраченого «земного раю». Як і зимовий сад, так само «пустим» і «завмершим» убачається героєві майбуття його родини.

До парадигми модерністських артикуляцій садової природи у поезії зламу ХІХ—ХХ ст. Л. Петрухіна відносить тип саду містичного, казкового, екзотичного, виведеного на засадах асоціативного монтажу, ланцюга вражень, «потоків свідомості»<sup>82</sup>. У контексті роману «Основи суспільності» переважають означені модерні (творчо розкуті) принципи пейзажотворення над ретельним відтворенням ландшафтної автентики.

Стривожена, неспокійна пані Торська, як і Рифка та Ангарович, шукає відлюдного закутку, щоби перебути неврастенічний напад. Поспішає вона до старого торецького саду: «В груді починало не ставати повітря, віддих робився частіший. В такім разі пані ні за що не могла видержати в покої, не могла всидіти ані встоятись на однім місці. Звичайно йшла в сад, і хоча сумерк та холод саду не впокоював її, то все-таки тут вона якось найлегше, незамітно для нікого могла перебути напад своєї нервової немочі, ходячи, “снуючись”, як мовляв садівник, не раз годину або й дві поміж деревами» [т. 19, с. 270].

За логікою думок Р. Нича, сутністю модерної літератури є психологізм як «переживання (*das Erleben*) й інтерпретування світу в категоріях реакції нашого внутрішнього життя, а відтак фактично — як внутрішнього світу <...>»<sup>83</sup>. З огляду на це, занедбаний, старий сад Торських розглянуто не лише в ролі провідного локусу в сюжеті. Опис самого саду, а також того, що в ньому діється, здійснено не з перспективи, а «через» героя (за Д. Корвін-Пйотровською<sup>84</sup>). Крізь призму садового пейзажу розкрито те, що коїться у внутрішньому психологічному естві Олімпії при загостренні шизофренії. Сад постає частиною психічної дійсності і набуває її рис — мінливих, химерних, оніричних. У цьому, власне, вбачаємо його модерні риси.

<sup>82</sup> Петрухіна Л. Делімітизація простору у модерністській ліриці. — С. 9.

<sup>83</sup> Нич Р. «Вираження невимовного» в літературі модерності (окремі питання) / Ришард Нич // Теорія літератури в Польщі: антологія текстів: друга половина ХХ—ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакулі; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. — К.: ВД «Киево-Могилянська академія», 2008. — С. 201.

<sup>84</sup> Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. — С. 28.

До складу дескриптивної поетики саду залучено фігури замовчування, натяків, емоційно-чуттєвої градації, прийоми одивнення, галюцинацій, гротеску, гри, монтажу, що дають змогу авторів оперувати у художньому тексті інтерсеміотичними елементами, зосібна кінематографічними.

Напівфактивне вештання Торської поміж садових дерев прирівняно до відходу у світ нонсенсу, де співіснують реальне/фантастичне. Химерні видива, виявні досі лише в просторі приголошшливих снів і марень Олімпії, вириваються тепер назовні — ввижаються їй у саду. У тексті цей своєрідний прорив міфологізовано, причім засіб міфологізму поєднано з монтажем асоціативно-ускладнених епізодів, «розкадруванням» оповіді. Виклад подій ступінчастий, еліптичний. Зупинивши «кінострічку внутрішніх видінь»<sup>85</sup>, можна було б дослідити виникнення асоціативних полів навколо кожного видіння (Моджеєвська в ролі Макбет, труп Нестора, загадкова русалка, пожежа в замку, примара графа).

Опис річкового плеса коло млина в саду базується на прийомі «дзеркала» (за Г. Башляром, «конструкція абсолютного відображення»<sup>86</sup>). На водяній поверхні віддзеркалюються, проникають одна в одну і взаємодіють полярні стихії — «...на стику, вода вбирає в себе небо»<sup>87</sup>. При цьому ключову роль відіграють сюрреалістичні образи «децентралізованих світил»<sup>88</sup>, що опосередковано відсвічують внутрішню дисгармонію Олімпії. Зокрема: «Внизу під греблею широкий ставок — тихий, ясний, глибокий-глибокий. Дно видно, місяць і зорі видно в воді та поміж зорі лаять чорні раки, по місяцю б'є хвостом велика лінива риба» [т. 19, с. 271]. У водяній царині існування гротескне — однаково повноправні річкові раки, риби й небесні тіла. Виявна тут міфопоетична модель «світу “навпаки”», «світу неможливого» (актуальна в контексті давніх замовлянь<sup>89</sup>) має вагоме психопатологічне навантаження.

Не випадково, гадаємо, Гапка співає уривок польського богородичного кондака, налякавшись графині в саду. Наводимо

<sup>85</sup> Фролова К. П. Субстанції незримі вогонь... (про поетику художнього твору). — С. 41.

<sup>86</sup> Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи. — С. 79.

<sup>87</sup> Там само.

<sup>88</sup> Пономаренко О. Б. Міфосвіт поезії Б.-І. Антонича й естетичні традиції Т. Шевченка (аспект художнього образу-символу). — С. 60.

<sup>89</sup> Українські замовляння. — С. 209.

його редакторський переклад: «Зоре морська, ти годувала Господа своїм молоком, ти знищила дерево смерті, котре защебив у раї Адам» [т. 19, с. 271]. У тексті наведено лише уривок релігійної пісні, але його звучання увиразнює «едемський» сенс садообразу. Річ у тім, що морською зіркою, *maris Stella*, християни славили Діву Марію у багатьох гімнах під час римських літургій ще в XIII столітті<sup>90</sup>. Семантику епітета «морська» умотивовано метафоричним співвіднесенням людського життя з морем та символізацією опіки Божої Матері над ним як путівництва зірки в «морі житейському», «морі суетному»<sup>91</sup>. Із зіркою, зорею, зірницею, Десницею, променистим сяйвом Божа Матір порівнюється досі<sup>92</sup>. Читачеві Франкового твору випадає домислювати, чим мотив знищення Богородицею дерева пізнання, що принесло людству зло, смерть, гріховність, вагомий для характеристики Олімпії, яка свій «втрачений рай» уже не поверне.

Отож пейзаж саду у перцептуальному хронотопі автора та персонажів набуває рис суб'єктивно пережитого, притім на рівні глибинного архетипного смислу, символічного підтексту імплікує міфологему втраченого раю, що відлунюється тугою за безтурботним дитинством (коли дитяча душа ще не зазнала горя, соціальної зневаги, економічної скрути) і молодих літ (коли життя не прожите і ще не відомо, якими стежками мандруватиме доля), жалем за щасливою порою у колі родини (цьому символічному колі взаємної довіри, поваги, любові, допомоги, розуміння), а також прагненням повернути порушену гармонію душі й тіла. При аналізі внутрішньої дисгармонії індивіда сад фігурує як міфоалюзія втраченого раю, означена спектром негативних емоцій, виснажливих переживань, безвідрадних почуттів, а також симптомами складної психопатології.

<sup>90</sup> Лангуа А. Святе Письмо в європейській культурі. — С. 96.

<sup>91</sup> Акафіст до Божої Матері Неустанної Помочи. — Голоско: Вид-во оо. чина св. Ізбавителя, 1931. — Кн. X. — С. 76. Богородичними кондаками Діву Марію славлять як спасительку людства від «путів гріховних», «змія прелютото», «підступів злих духів» і, що важливо, звеличують її за те, що вона «втрачений рай» наvertsає. Наприклад: «Радуйся, бо Тобою нам втрачений рай відкривається» (Див.: Акафісник. — [2-ге вид.]. — Львів: Монастир монахів Студійського Уставу, ВВ «Свічадо», 2000. — С. 247, 272, 291).

<sup>92</sup> Акафіст до Божої Матері Неустанної Помочи; Акафіст Пресвятій Богородиці перед її чудотворним образом Холмським. — Холм: Холмське єпархіяльне Св.-Богородичне Братство; Св. Данилова Гора, 1941. — 20 с.

Крізь призму «пустого», «старого», «запущеного» саду у Франковій прозі демасковано «духову мертвеччину» основ суспільності межі ХІХ—ХХ ст.

### 3.3. МІФОПОЕТИЧНА МОДЕЛЬ МІСТА ТА ЇЇ СМИСЛОВІ РІВНІ

Намагання митців слова досягнути й передати мовою художньої образності особливості феномену міста є однією з визначальних тенденцій не лише європейської, а й, загалом кажучи, світової літератури другої третини ХІХ — початку ХХ ст.<sup>93</sup> Відомі й маловідомі, великі й невеликі міста світу — Рим, Неаполь, Флоренція, Париж, Брюссель, Буенос-Айрес, Натсфорд, Манчестер, Драмбл, Нью-Йорк, Чикаго, Лондон, Мадрид, Дублін, Прага, Москва, Цюрих, Мюнхен — постають у творах багатьох письменників (Ф. Стендаля, О. де Бальзака, Ш. та Е. Бронте, В. Гюго, В. М. Теккерея, Дж. Мередіта, Г. де Мопассана, Е. Гаскел, О. Уайльда, А. Доде, Г. Флобера, П. Верлена, Ш. Бодлера, Ж. та Е. Гонкурів, Е. Золя, Є. Якобсена, Я. Неруди, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, Г. Банга, А. Барбюса, Г. Гауптмана, Т. Драйзера, С. Крейна, М. Метерлінка, Дж. Голсуорсі, Г. Келлера, Р. Роллана, Б. Пруса, Е. Ожешко<sup>94</sup>).

<sup>93</sup> Розмежувавши тематику «раннього» міста (Фіви, Канес, Цальпа, Елбла, Афіни, Єрусалим, Рим — в античній міфології, давньому епосі) і «міста нового часу» (Париж, Лондон, Петербург, Мадрид, Дублін, Прага, Москва), В. Іванов пов'язав останню більшою мірою з розвитком західноєвропейського роману, час зародження якого, на його думку, припадає на ХVІІ, розквіт — на ХVІІІ і ХІХ століття) (*Іванов В. В. К семиотическому изучению культурной истории большого города / В. В. Иванов // Труды по знаковым системам. Вып. 19: Семиотика пространства и пространство семиотики. — Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1986. — С. 7—24*). Ю. Лотман вважав місто складним семиотичним механізмом, генератором багатівікових культурних смислів, комплексом гетерогенних текстів і кодів (національних, соціальних, мовних тощо) (*Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. — С. 35*).

<sup>94</sup> Художню творчість багатьох названих письменників І. Франко блискуче знав чи був ознайомлений з їхніми окремими творами, збірками. Світовий контекст бориславської прози ґрунтовно висвітлили М. Ткачук (*Ткачук М. П. Західноєвропейська романна традиція і жанрова матриця роману «Основи суспільності» І. Франка: навч. посіб. / Микола Ткачук. — Донецьк: ДонДУ, 1995. — С. 13—32; Його ж. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) та Я. Грицак (*Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота [1856—1886] / Ярослав Грицак. — К.: Критика, 2006. — С. 296—302*).*

Як вже узагальнила Н. Копистянська, тема міста в літературі цього часу розвивається зі знаком плюс (місто — осередок цивілізації, розвитку культури, красивої архітектури) і частіше зі знаком мінус (місто — місце злиднів, недуг, патології, морального виродження)<sup>95</sup>. Місто (особливо велике місто, мегаполіс, столиця) привертає увагу письменників як певний багатовимірний універсум, де у вирі розвитку нової науки, архітектури, техніки й виробництва не лише реалізуються різноманітні здібності людини, а й водночас під тиском промислових центрів занепадають навколишні села, зростають прибутки фінансових магнатів, а разом з тим ростуть безробіття, переступи, шахрайство, визискування, гноблення. Описи міста неодмінно поєднано з морально-психологічною проблематикою: згубного впливу цивілізації на звичаї, мораль та духовність людини, знеособлення індивіда у середовищі міста, зіткнення провінціалів із непростими проблемами великих індустріальних центрів.

Багатоманітне місто постає об'єктом антипатичного сприйняття, топосом негативних суб'єктивних асоціацій, хворобливих рефлексій та галюцинацій. Важливу роль при його відображенні відіграють: описи довкілля із фактурним образом-символом, у якому сконцентровано головний зміст сюжету; художня предметність (речовий світ, деталі побуту, професійні описи); інтердисциплінарні елементи (репортаж, інтерв'ю) та засоби візуальних мистецтв (кінематографа, живопису); дослідницький психологічний аналіз; ігровий підхід у поданні часових пластів і просторових вимірів; поетична техніка підтекстів, сугестій, алюзій; узагальнена образність абстрактного, гіперболічного, гротескового, алегоричного, метафоричного, символічного характеру, що викриває недоліки можновладців, державного ладу, суспільства, індивіда. У художньому осмисленні феномену міста поліфункціональністю наділено міфологізм, що полягає у творчому оперуванні архетипною топікою міфологічної, фольклорної, біблійної генези. Нововведенням у літературі зламу ХІХ—ХХ ст. постає індустріальний пейзаж (імпліцитно чи експліцитно міфологізований), що його запровадили О. де Бальзак, Ч. Діккенс, Е. Золя, Е. Верхарн і який згодом апробували в різних національних літературах, у тім числі слов'янських і українській

---

<sup>95</sup> Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. — С. 285—286.

зосібна. Аналізові міфопоетики міста у письменстві межі двох епох присвячено чимало інтерпретаційних праць <sup>96</sup>.

<sup>96</sup> Приклади міфологізації міста у літературі цього часу наводить Н. Копистянська: Парижа — безвихідного лабіринту, пекла, лісу, де кожному необхідно прокласти власну стежину, віднайти свій шлях (в О. де Бальзака); Лондона — Вавилону, міста злиднів, злочинів, туману й бруду (Ч. Діккенс); міста як закритого кам'яного простору, в якому нічим дихати і в якому над людиною тяготить незрима поневолювальна сила (роман Е. Ожешко «Хам»). Лейтмотивним дослідниця визначає образ міста як гігантського єдиного організму, що існує за власними законами, визначеними людською пристрастю до золота, особливою владою обігових коштів, лихварських грошей (*Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. — С. 286). У російському письменстві (Лермонтов, Бутков, Некрасов, Гончаров, Одоєвський, Андрій Бєлий, Ахматова, Мандельштам, Пільняк, Зам'ятін, Вагінов, окремі тексти Тютчева, Полонського, Панаєва, Тургенєва, Салтикова-Щедріна, Лєскова, Буніна) виявлено тенденцію до міфологізації образів Петербурга і Москви як осередків зла, переступів та смерті, безодні, проклятого Вавилону, фати-моргани, кладовища (*Топоров В.* Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему) // Труды по знаковым системам. Вып. 18: Семиотика города и городской культуры: Петербург. — Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1984. — С. 14—15). Духово убогу атмосферу міського життя протиставлено гармонійному світові природи, краси, любові у поезіях О. Блока (цикл «Місто», 1904—1908) (*Ніколенко О.* Олександр Блок / О. Ніколенко // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А—К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006. — С. 150). Брюсов та Анненський зобразили місто, яке «пожирає» народи (*Гинзбург Л.* О лирике / Лидия Гинзбург. — [2-е изд., доп.]. — Ленинград: Советский писатель, 1974. — С. 275, 301). Болгарські письменники (І. Вазов, А. Константінов, П. Славейков, П. Яворов, Д. Дебелянов, Н. Лілієв, Е. Попдимітров, Д. Бояджиєв) міфологізували картини засміченого, гамірливого, крамольного, зловісного міста, що постає простором смерті й митарства, розбрату та розпусти (*Кавушевська Я.* Образ міста в болгарській поезії кінця ХІХ — початку ХХ ст. / Яна Кавушевська // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. — К., 2003. — Вип. 4. — С. 254—260). Темні грані образу Лондона з усіма його контрастами (убога дійсність крадіїв та переступників, мешканців бідних кварталів, глухих закутків великого міста) відображено в оповіданнях збірки «Нариси Боза» (1836—1837) Ч. Діккенса. Утіленням бездушності, мертвотності, антигуманності тогочасного трибу життя у його романі «Важкі часи» постає Кокстаун — «місто малих і високих труб», де все стандартизоване й знеособлене (*Михальська Н.* Діккенс Чарлз / Н. Михальська // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А—К. — С. 548—556). На тлі Манчестера — цього «мерзотного Вавилону Великого» — вершаться трагічні долі робітників, злидарів, їхніх дітей і дружин у романі «Мері Бартон» (1848) Елізабет Гаскелл (*Дружиніна А.* Гаскелл Елізабет / А. Дружиніна // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А—К. — С. 439—440). Бурхливе життя чотирьох мільйонів мешканців міста Нью-Йорк відобразив О. Генрі (новели «Чотири мільйони») (*Діанова Є.* Верхарн Еміль / Є. Діанова // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А—К. — С. 280—281).

До плеяди артистів слова кінця XIX — початку XX ст., у творчості яких фігурує сучасне місто — осередок духової й матеріальної культури — належить Іван Франко, автор бориславських, дрогибицьких, львівських, самбірських, стрийських, віденських краєвидів. Творче осмислення міської проблематики, описи самого міста у спадку прозаїка гармонують із загальноєвропейським літературним контекстом (маємо на увазі, зокрема, використання поетики нежиттєподібної художньої умовності, у тім числі міфологічної топіки страху, смерті, безодні, лабіринту, апокаліптичних візій тощо) і багато в чому визначають творчі тенденції українського письменства XX ст.

### 3.3.1. «Борислав з його страховищами»: міфологічний вимір часо-просторової семіотики бориславської прози

У часо-просторовій організації творів бориславської тематики оприявлено містку імпліцитну і/або експліцитну міфопоетику, що виявляє ускладнено-асоціативні зв'язки з есхатологічними міфами<sup>97</sup> та значною мірою ґрунтується на матеріалі пісенного фольклору про Борислав та роботу при копальнях петролію й земного воску. У тих піснях зібрані, як зазначав сам І. Франко у розвідці «Дещо про Борислав», «...“розкоші” бориславського робітницького життя, а разом тота “чаша бідствій”

---

Чимало прикладів віднаходимо в українській літературі означеного часу. У «Люборацьких» А. Свидницького розгортається розлога панорама Поділля з його містами і містечками — Уманню, Балтою, Кам'янцем, Немировом, Тепликом, Крутими. Типові явища культури, життя й праці в місті описано у художній прозі І. Нечуя-Левицького («Над Чорним морем», «Хмари»), П. Мирного («Повія»), О. Кобилянської («Valse mélancolique»), збірці «Ротації» Б.-І. Антонича. Тему «города», що втримує своєю «залізною рукою» свідомість духово втомленого індивіда, розвинуто у новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського. Леся Українка передала своє суб'єктивне враження від перебування в Одесі — великому, гарячому місті над морем (поетичний цикл «Подорож до моря»). В українській літературі XX віку, за словами Я. Поліщука, місто «...заклало основи новітньої культури з її характерними, питомо урбаністичними, формами — пресою, мистецькими салонами, театрами, кав'ярнями й кав'ярняними посиденьками тощо» (Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій: нариси / Ярослав Поліщук. — Акта, 2008. — С. 117).

<sup>97</sup> За есхатологічними (грец. *Ἐσχατος* — останній, завершальний) міфами, причинами кінця світу стануть: завершення часу земного життя (світ загине від якогось стихійного лиха — вселенського потопу, пожежі); аморальне, антигуманне життя самих людей. Так, за моральну розпусту понесли кару біблійні міста Содом і Гоморра, Вавилон (Апінян Т. А. Мифология: теория и событие. — С. 148—150).

яку мусить спорожнити пересічний робітник, вкушаючи тих розкошів <...>» [т. 26, с. 186—193] («Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу»).

3. Гузар вже відзначав глибокий символічний підтекст<sup>98</sup>, «вторинний асоціативний план»<sup>99</sup> дескрипцій Борислава (і / або Дрогобича<sup>100</sup>). Часо-просторові особливості прози «бориславського» циклу позначені авторською стратегією певної співгри у викладенні поверхневого / глибинного (закладеного у підтексти, надтексти, контексти, натяки, алюзії) змісту. Поза «грою поверхонь»<sup>101</sup> проглядається непередбачувана, мабуть, для самого письменника перспектива «смиислового простору»<sup>102</sup>, що сягає за межі об'єктивного і функціонує як моторошний сон, страхітливе марення або галюцинація, міфологізована візія, виплід забобонів, уявлень, вірувань та химерних фантазувань дійових осіб. Поміж рядків зринає дивний образ того Борислава, що бентежив уяву літератора ще з дитинства, коли у батьковій кузні йому траплялося чути народні оповідання про скруту й трагічні випадки на нафтопромислах. «Я слухав тих оповідань, — читаємо в автобіографічному оповіданні “У кузні”, — як фантастичних казок про далекі, зачаровані краї. Борислав з його страховищами, дикими жартами та дикими скоками фортуни, з його дивним промыслом, дивним способом праці та дивним народом зоповнював мою фантазію» [т. 21, с. 164]. Мав рацію свого часу С. Щурат у тому, що враження, винесені з батьківської хати і кузні, живили творче мислення І. Франка до останніх днів<sup>103</sup>.

<sup>98</sup> Гузар З. П. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті «Борислав сміється» / З. П. Гузар // Українське літературознавство. Вип. 7: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1969. — С. 130.

<sup>99</sup> Гузар З. П. До аналізу образів Рифки і Фанні в повісті Івана Франка «Борислав сміється» / З. П. Гузар // Українське літературознавство. Вип. 14: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1971. — С. 106.

<sup>100</sup> Гузар З. П. До питання про локальний колорит у прозі І. Франка (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Воа constrictor») / З. П. Гузар // Українське літературознавство. Вип. 17: Іван Франко: статті і матеріали. — Львів, 1972. — С. 106—110.

<sup>101</sup> Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі / пер. з англ. О. Погинайко. — К.: Смолоскип, 2008. — С. 108.

<sup>102</sup> Минц З. Г. В смысловом пространстве «Балаганчика» / З. Г. Минц // Труды по знаковым системам. Вып. 19: Семиотика пространства и пространство семиотики. — Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1986. — С. 44.

<sup>103</sup> Щурат С. В. Ранняя творчество Івана Франка / С. В. Щурат. — К.: [б. в.], 1956. — С. 5.



Наративну двоплановість окреслено у вступному слові до циклу «Борислав», де йдеться про зовнішній (відомий) та внутрішній (невідомий) боки бориславського повсякдення. Наприклад: «Борислав звісний на цілу Галичину, ба й на цілу Європу, яко копальня нафти і земного воску, — та звісний, певно, лиш з імені» [т. 14, с. 275]. М. Ткачук цілком слушно висловився з приводу того, що у семіосфері текстового світу Борислав постає як ім'я, що має свої міфи<sup>104</sup>. Власне, міфи спрямовують інший бік бориславського повсякдення, адже це промислове «гніздо» Галичини насправді таке моторошне, що навряд «...чи приходило й на думку тисячам і тисячам освітаних людей, що там рік-річно з'їздять задля інтересів, хоть поглянути на життя тої незлічимої сили “ріпників”, що для них видобувають скарби земні» [Там само]. Критично оцінюючи наслідки стрімких темпів розвитку нафтової індустрії, видавничий оповідач водночас гудить непосильне визискування робітників, які у пошуках хоч якогось заробітку щодня прибувають до Борислава з навколишніх сіл. Авторські побоювання за упадок (фізичний і моральний) усього галицького краю перед загрозою бориславської «цивілізації» позначились на імпліцитній міфологізації художньої дійсності, що полягає у концентричній локалізації Борислава як осередку деструктивних первнів — смерті, лиха, знищення, насилля, недуг<sup>105</sup>. Гляньмо:

«Борислав, хоть достачив нашому краєві цінного матеріалу для освітлення і про домашній ужиток і про вивіз за границю, стався між тим западнею, в котрій гине і пропадає наше щасливе Підгір'я, в котрій марнується без ліку здорових сил нашого народу. Борислав стався для нього осередком експлуатації у всіх можливих видах, почавши від тисяч жертв, що гинуть рік-річно в ямах, аж до тих тисяч, що вертають відтам з потраченою силою, фізичною

<sup>104</sup> Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). — С. 175.

<sup>105</sup> Розклад і загибель сіл під тиском міста, що охопили Бельгію із середини 80-х років XIX ст., відтворив Е. Верхарн (збірки «Вечори», 1888; «Розломи», 1888; «Чорні смолоскипи», 1890), на творчість якого незрідка звертав увагу І. Франко. На тлі затуманених міських вулиць, палаючих присмерків, нереальних у своїй невідворотності вечорів, що сходять на землю, поет змалював місто-примару, місто розпусти, розбрату, смерті, крові, тортур. У збірці «Міста-спрути» (1895) Верхарна введено образ моторошного міста-спрута із заліза та мармуру, що виростає на людських стражданнях (Воропанова М. Верхарн Еміль / М. Воропанова // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А—К. — С. 280—281).

та звихненою моральною підставою в серці, — що вертають передчасними старцями» [т. 14, с. 275—276].

Дескрипції швидкого зростання нафтопромислів та антигуманної експлуатації робочої сили справляють міфосмислову експресію міста-павутини, міста-пастки, міста-сіті з ескалаційними (спромога ширитись, розростатись), адсорбентними (поглинаючими) рисами. Колись тихе й невелике підгірське село перевтілюється, розростається, витягаючи життєві сили, наче паразит, з околиць хуторів і сіл. Вчитаймося: «Борислав висисає вздовж і вшир всі сусідні села, — пожирає молоде покоління, ліси, час, здоров'я і моральність цілих громад, цілих мас» [Там само, с. 276].

Зокрема, асоціативний образ паразитного міста-рослини (В. Топоров аналізує означену міфомодель у російській літературі XIX ст.<sup>106</sup>) зринає в контексті видавотського викриття й за судження дошкульної експлуатації, що, «...мов зараза, шириться щораз дальше, росте ураз із зростом нужди і недостатку в народі <...>» [Там само].

Протиставлення живого (активного, рухливого)/мертвого (пасивного, сонного) в описах нелегкого життя й праці бориславців спрямовано на асоціативні уподібнення міста до кремезної істоти з її особливими біоритмами (денними/нічними) та своєрідними амфібійними (змінними, соматичними) рисами. Порівняймо: «Мертвий Борислав чим ближче ночі, тим більше оживав» [Там само, с. 420]; «Сонний Борислав розкинувся круг нього [Германа. — К. Д.], мов озеро болота, глини, брудних хат, магазинів, фабрик, недолі і муки. Він знав добре, що вся та різнорідна маса тепер лежить мертва, обнята глибоким сном <...>» [Там само, с. 435—436] («*Voia constrictor*»); «Борислав починає оживлюватися» [т. 21, с. 31] («Ріпник»).

Ситуативна міфологізована дескрипція робочих буднів при нафтових ямах у повісті «*Voia constrictor*» ґрунтується на порівнянні міста з машиною<sup>107</sup>, деталями якої є живі люди, втягнені у монотонний, непрворний і безгомінний рух одностайного

<sup>106</sup> Топоров В. Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему). — С. 11.

<sup>107</sup> Позитивно відзначивши рух суспільства уперед, успіхи наукових знань та досягнення техніки, Е. Золя водночас демаскував антигуманний характер машинної цивілізації, що пробуджувала в душі людини «звіра», культивувала всевладдя капіталів над людським життям (цикл «Ругон-Маккари») (Триков В. Золя Еміль / В. Триков // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А—К. — С. 658).

механізму: «Якась сонна мертвота залягла довкола. Тільки ріпники в своїх зароплених сорочках, самі зароплені по очі, ліниво поверталися коло ям, крутячи корбами, та теслі цюкали рівноспайно своїми топорами о дерево, мов великі жовни. Всякий рух, який видно було довкола, всякий голос, який мож було учути, — все нагадувало радше повільний, сонливий рух та туркіт величезної машини, тільки що колеса, зубці, загачки та шруби тої машини були живі люди з тілом і кров'ю» [т. 14, с. 408].

Такі усталені перифрази й метафори, вжиті на означення Борислава, як «проклята западня», «проклята яма», «пропасть зіпсуття і сорому», а також смислові епітети «заклятий», «проклятий», «засуджений», «поганий» генерують підтекстові ремінісценції біблійного Вавилону<sup>108</sup>, кодифікують авторські есхатологічні візії приреченості, засудженості міста та його мешканців на покуту й загибель. М. Легкий вважає перелічені мотиви константними для творчої психіки молодого Франка часу оповідань циклу «Борислав»<sup>109</sup>.

В оповіданні «На роботі» Борислав міфологізований в образі «сіней» до царства Задухи: постає «якоюсь страшенною западнею» (пасткою, тенетами, сітями, путами), одною темною і тісною штольнею, переповненою духово й фізично недужими, які перебувають за крок від смерті [Там само, с. 303—306].

Т. Гундорова твердить, що у міфологізації Борислава як міста-потвори, ландшафту, всіяного кістками його жертв, відчутний натуралістичний контекст «Бориславських» оповідань<sup>110</sup>. Схаме-нувшись після моторошного сновидіння, Гринь не знаходить іншого виходу, «аби вимотатися із тої сіті поганої <...>», як утекти з Борислава [Там само, с. 306—307] («На роботі»). Втечу ріпника Івана (з «Ріпника») осмислено в сенсі психодухової акції: герой на-

<sup>108</sup> В «Об'явленні св. Івана Богослова» («Апокаліпсис») Вавилон і Єрусалим — жінки-антиподи. Єрусалим — невинна діва («невіста Агнца»), втілення небесного, божого, ідилічного міста, де житиме праведне людство, де не буде смерті, зла, розпусти, сліз, смутку, болю. Вавилон — окаянна розпусниця (дослівно, жінка, яка «землю зіпсувала своєю розпущістю»), місто грішних багатіїв, ворожитів, убивць, шахраїв; воно приречене на загибель в озері, що горить вогнем (Об; 17, 18:21).

<sup>109</sup> Легкий М. За лаштунками психіки автора (сновидіння у Франкових сюжетах) / Микола Легкий // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2000. — № 6. — С. 69.

<sup>110</sup> Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. — С. 40—41.

че позбувається якоїсь «давньої муки», що лежала на його душі [т. 14, с. 290]. Василь Півторак у передсмертних мареннях намагається розірвати на собі ті уявні «пута», «ланци», що про них мовила Задуха. Лежать вони йому на душі і не дають спокійно відійти. Порівняймо: «Йому [Василеві Півторакові. — К. Д.] бачиться, що тіло тяжіло на нім, мов камінь, давило і в'язало його, мов залізні пута, довгі літа, відколи зятимить. Ба, йому бачиться, що воно ще й тепер тяжить на нім частиною своєї ваги, путає його посліднім узликом ланца» [Там само, с. 369] («Навернений грішник»).

У розвідці «Дещо про Борислав» Іван Франко звернув увагу на те, що «бориславська робота, діло чисто гірницьке, копальне, а то й чисто фабричне (при нафтарнях), вражає увагу робітників своєю новістю, непривичними формами, своїми дивовижними, а дуже часто вельми сумними випадками» [т. 26, с. 186]. У прозових творах про Борислав цей факт відтворено через окремі предметно-речові деталі, що підкреслюють зловісні риси міста, яке наступає на беззахисну людину, поневолює і виснажує її фізично, морально, духовно. Гляньмо: «Тісна, брудна і задушна цюпка наповнена робітницями. Баби, дівчата, молодичі, що тут злягають з далеких сторін, пригнані недолею, — що через день надривають си груди і руки, крутячи раз у раз корбою, котрою витягають глину або й людей із ям <...>».

Їх лица пожовклі з нужди, — їх руки немов обросли глинов і воском земним, — їх одіж — то позшиване лахмання, що ось ледве-ледве держиться на них. Тут старі, недугами і грижею порані лица лежать обіч молодих, хороших ще, — котрих цвіт, однак ж, звіяла передчасна тяжка праця, і нужда, і розпуста» [т. 14, с. 278—279] («Ріпник»).

Франків Борислав — не лише імпліцитно міфологізоване, а й справжнє місце смерті, адже у нафтових ямах завчасно обривається життя багатьох ріпників-персонажів<sup>111</sup>. Увиразнення агресивних

<sup>111</sup> Міфологізовані описи міста у «бориславському» циклі виявляють інтертекстуальні зв'язки із циклом поезій «Співи старого міста» (1913) М. Вороного. Письменники неодноразово дебатували про напрямки розвитку нової української літератури. У контексті віршів Вороного — «Старе місто», «Звір», «Намісто», «Мерці», «Тіні» — над містом нависають «сонні», «монотонні» тумани, «олив'яний, імлістий тягар». Одухотворене місто гуде, гарчить, реве голосом «розбудженого», «роз'юшеного», «голодного» «стотисячоголового» звіра, який прагне насититись людським життям. Місто-бестія «пожирає» людське серце, висушує мозок, несеться «по згарищах і трупах»;

рис одухотвореного міста значною мірою зумовлене суб'єктивним чинником. Не одна мати проклинає Борислав за дочасну смерть свого сина. Так, матір Бенедя, виряджаючи його на бориславську роботу, каже: «І так ми здаєся, що ти, синку, йдеш до того Борислава, як у яку западню <...>» [т. 15, с. 302] («Борислав сміється»). Ріпник Матій називає його «заклятим», «проклятою ямою», «западнею» [Там само, с. 355, 360] (гадаємо, іменник «западня» вжито в значенні «пастка», бо йдеться про зусилля героїв вирватись, видобутися з неї). Про приреченість людини на нафтопромислах оповідає старий ріпник із «Полуйки»: «Йде чоловік до того Борислава так, як тота худобина у різницю; ану ж сьогодні на мене черга головою наложити!» [т. 21, с. 7]. Уперто опирається негативному впливові «бориславської цивілізації» Фрузя (з «Ріпника»). У просторі потаємних мрій героїні протиставлено «...поганий Борислав, гніздо нужди, сопуху і сорому <...>» [т. 14, с. 280] та рідне село, батьківську хату. Дівчина мріє про те, що коханий Іван «...її вирве із тої пропасті зіпсуття і сорому!» [Там само, с. 287], тобто з Борислава.

Перспективу маркітного (невеселого, змарнованого) життя справляють непринадні локальні пейзажі. Навіть портрети персонажів-ріпників — зігнутих, засмучених, в обідраному й нечистому одязі, виснажених і фізично нездорових — навіюють настрої примарності та відчуженості, наводять на роздуми про невлаштованість людського життя (негативні смислогенні деталі локальних пейзажів, портретів, що несуть ідею «алієнативності», помітив З. Гузар, акцентувавши їхню вагомість у моделюванні вторинного асоціативного плану <sup>112</sup>).

Безвідрадну настроєвість навіюють в текстах деміфологізовані описи «сірого», «понуруго» над Бориславом неба — одвічного символу життя, світла, сонця: «Борислав починав оживлюватися. Із темних нір, із затхлих, душних та тісних халабуд вилізли брудні, заспані люди. Вони починали день прокляттями і сваркою, не мившись і не хрестившись, тяглися до шинків, а відси <...> ішли на роботу. <...> А понад усім тим сіре, насуплене небо думало якусь понуру думу <...>» [т. 21, с. 31].

---

воно «кохане» і «прокляте» водночас, осередок науки, поступу та місце «мерців», «тіней» (*Вороний М. К.* Співи старого міста // Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / упоряд. і прим. Т. І. Гундорової; вступ. стаття Г. Д. Вервеса. — К.: Наук. думка, 1996. — С. 32–36).

<sup>112</sup> *Гузар З. П.* До питання про локальний колорит у прозі І. Франка (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Воа constrictor»). — С. 106.

Відаваторські візії приреченості Борислава марковано авторською негативною оцінкою аморального життя персонажів-бориславців. М. Легкий слушно твердить, що процеси люмпенізації селянства Франко уявляв «...як відступ од відвічно встановленого, упорядкованого трибу життя»<sup>113</sup>. У бориславській прозі розвінчано занепадання морально-етичних, родинних цінностей у середовищі «...шумних пиятик, легкодушних бесід та розличних оргій, якими не одну ширу душу селянську заразила бориславська цивілізація» [т. 14, с. 282]. Так, поважний бориславський газда Василь Півторак починає пиячити («Навернений грішник»). Ріпник Іван, колись працелюбний хазяйський син, на роботі в Бориславі стає забіякою і п'яницею («Ріпник»).

Емоційно від'ємне сприйняття Борислава оповідачем, співвідносним з образом автора, по-особливному виражено в повісті «Воа constrictor», у наратологічну структуру якої введено місцеві міфи про підземних примар давніх рицарів і кремезне страховисько, яке невдовзі прорветься крізь земну кору, щоби звести нанівець усе навкруги. Наратор не просто переказує народні повір'я, а розкриває їхню об'єктивну, реальну суть, розтлумачує соціальний підтекст міфічних персоніфікацій, притім співчуває жителям колишнього села. Для прикладу: «Поміж народ ходили слухи, що на тім місці, де стоїть Борислав, були давніми часами великі братовбійчі війни, що тут поховано багато люду, невинно побитого, і що трупи щороку силуються встати на світ і силуватися будуть доти, доки не прийде їх час. А тоді вони проломлять землю, розвалить весь Борислав і підуть в світ воювати. Не знали бідні бориславці, говорячи собі зимовими вечорами сесю казку, що вона аж надто швидко справдиться, що страшна підземна потвора небавці вже прорве земну опону, розвалить їх бідне, сумірне село і зруйнує дотла їх і їх дітей! А тим менше знали і гадали вони, що тота потвора — то зовсім не трупи давніх рицарів, а тота гидка, чорна, воняча ропа, котра тепер випалювала їм сіножаті, а швидко мала розійтися по всім світі прочищеною нафтою на зиск панам та жидам, а їм на горе та на втрату!» [т. 14, с. 393—394].

Герман Гольдкремер на самоті у просторі нічного міста боїться «песьоглавців», які перебувають у підземеллі Борислава: «Він пригадував собі своє либацьке життя, пригадував собі селянські опо-

<sup>113</sup> *Легкий М.* За лаштунками психіки автора (сновидіння у Франкових сюжетах). — С. 69.

відання про людську кров в землі, про поганих “песьоголовців”, що живі лежать в могилах і ждуть, поки хто їх не випустить на світ. Йому ставало страшно. Його забобонна фантазія рисувала йому почварні образи, йому причувалися навіть в сні стогнання, котрі ніби добуваються з ям серед пітьми і мертвої тиші» [т. 14, с. 401]. Міфологізм тут несе навантаження головного засобу обсервації гарячкових рефлексій персонажа і створення містифікованої панорами міста.

У другій редакції повісті також використано міфологічне повір'я про «поганих песилоговців», які загинули під час великих татарських війн. В описі стану самої бориславської землі, надра якої за часів зародження нафтової індустрії були переповнені нафтою, ужито метафоричну деталь, що виявляє промовисту паралель з міфологічними уявленнями про землю як живу істоту, у потаємних жилах якої тече кров. Порівняймо: «Але при всім тім земля була якась не така, як звичайно. Якийсь дивний сопух виходив із неї, особливо теплими вечорами. Весною, коли розтаяли сніги і зм'якла глина, чути було виразно якісь рухи в землі, щось немов тихий віддих, немов пульсування гарячої крові в глибоких, невидимих жилах. Поміж народ ходили слухи, що на тім місці, де стоїть Борислав, були давніми часами великі татарські війни, що тут поховано багато наших людей і поганих песиголовців і що трупи щороку силуються встати на світ і будуть силуватися доти, доки не прийде їх час. А тоді вони проломлять землю, розвалять весь Борислав і підуть у світ воювати» [т. 22, с. 135] («*Voae constrictor*»).

Збірний образ песиголовців міг постати на основі давньоукраїнського міфологічного повір'я про песиголовців-людоловів, що увійшло до збірника «Малорусские народные предания и рассказы» за редакцією М. Драгоманова. Записав це повір'я Я. Новицький у селі Ольгінському від Герасима Хвоста: «Старі люди розказують, що колись то було таке времня, що не було смерті. Тоді, за місто смерті, жили, кажуть, песиголовці, з одним оком. Було песиголовці піймають чоловіка, та закинуть ёго в яму, тай годують ёго конфетами, та пряниками, поки стане гладкий як свиня. Тоді полізуть у яму, полапають ёго за боки: чи багато поросло сала; як до маслака долапають, то значить худий, а як не долапають, то тоді візьмуть, чикнуть ножем пальця: як біжить маска, то ще пригодовують, а як ні, то то значить уже годиться на заріз і ріжуть. Звісно, песиголовці: візьмуть тай зайдять чоловіка. Стали тоді люди Бога просить, щоб послав на їх лучче смерть. Бог змилюс-

тився і послав страшну смерть з косою. Заходила тоді смерть біля песиголовців, і давай їх перебірає, чисто їх позводила з світу. Тепер, кажуть старі люди, і досі єсть десь та земля, де жили песиголовці, та вже песиголовців осталося мало: перевелись»<sup>114</sup>.

На тлі міфологізованих краєвидів нічного Борислава зображено короткочасний пароксизм гуманного та морального сумління Германа Гольдкремера, що настигло його по тому, як він став очевидцем витягнення трупа ріпника Івана з ями («*Voia constrictor*»). Коли Герман у стані сильного душевного збудження поспішає уночі на передмістя до хатини Іванової вдови, на одній вулиці йому ввижається кістяк покійника. Гляньмо: «А заким Герман міг отямитися, привиди щезали, лишаючи тільки в серці його ледоватий холод тривоги, мов застромлені стріли.

— *Gott's Fluch über mir! Gott's Fluch über mir!*\* — проворкотав він, і поперед його очі з переражаючою живістю перемигнув і цілий кістяк Івана Півторака, — ба йому здалося, що Іван стояв ось тут перед ним, насеред дороги, і грозив йому своєю кістяною рукою» [т. 14, с. 436]. Схвильований коротким, але «терпким» пробудженням совісті, персонаж занурюється в атмосферу нічних фантомів міста (предметно-речові елементи виступають сугестивними чинниками). Гляньмо: «Кілько ж то разів заходив він в такі хатки, кілько разів обзирає холодним, згйдним поглядом всю мізероту, котрої повні вони були від гори до споду! Але нині дивним якимось способом все, на що поглянув, виглядало для нього не так, як звичайно, — все, чого дйткнувся, змінювалося в що інше, мов зачароване. Всякі найщоденніші і найзвичайніші речі показувалися йому нині з нових, невиданих досі боків <...>» [Там само, с. 437].

Простір вулиці, якою прямує Герман, зазнає химерних перетворень. Усе довкола крутиться, ворухиться, гойдається, паморочиться. Ефемерне й аморфне місто підіймається супроти героя, аби покарати його за смерть не одного Івана, а багатьох ріпників, які загинули у копальнях. Порівняймо: «Той

<sup>114</sup> Малорусские народные предания и рассказы / Свод Михаила Драгоманова. — С. 2.

\* Прокляття Бога наді мною! Прокляття Бога наді мною! (*нім.*). — Ред. [т. 14, с. 417].



мертвий Борислав, котрого всевладним паном, царем він був перед кількома годинами, тепер, бачилось, повставав проти нього. Доми заступали йому дорогу, ями, мов отворені смочі паші, показувалися перед його ногами, а з тих ям, із страшенної глибини, чути було роздираючі зойки, прокляття і крики смертельної розпачі та муки конаючих» [т. 14, с. 436]. Художній простір деформовано заради підсилення емоційного сприйняття міста, що переростає у міфологічний топос (характерна прикмета експресіоністичного письма).

У смисловому просторі роману «Борислав сміється» імпліковано дві протиставлені авторські візії Борислава, одна з яких є бажаною (апокаліптичною), інша — небажаною (демонічною) (за Н. Фраєм<sup>115</sup>). Зокрема, такими авторськими візіями препаровано картини страйку, що навіюють певні міфосмислові ідентифікації узагальненого образу Борислава. Лапідарними натяками, скажімо, «новий зворот в діях», «важна переміна» [т. 15, с. 373, 385], відавотський наратор констатує істотні пертурбації у Бориславі, причім художня дійсність сприймається в ракурсі міфопоетичної моделі «перевернутого світу»<sup>116</sup> (барокова, фольклорно-карнавальна традиції). Порівняймо: «Немов яка чародійська сила перевернула все в нім [Бориславі. — К. Д.] догори дном» [Там само, с. 446]. Колись грішний, розпусний, засуджений Вавилон оживає у «хвилі свіжого воздуха», «нового руху», «нового духу», отямлюється до життя оновленим Єрусалимом — наповняється гучними піснями, розмовами про гірке життя, мізерний заробіток, безправність і визискування людини. Наведені міфосмислові ідентифікації відтворюють категорії реальності в аспекті бажань самого письменника змінити Борислав (за логікою думок Н. Фрая про апокаліптичну образність<sup>117</sup>).

Символічне значення сміху О. Фрейденберг виводить з космогонічного міфу про животворчий зв'язок землі й неба, пов'язаного із землеробським циклом переходу смерті в життя і, навпаки, життя в смерть (власне, сміхом означено землеробський час переходу смерті в життя, символом чого постають плоди зем-

<sup>115</sup> Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької / Центр гуманітарних досліджень ЛНУ імені Івана Франка; НТШ. — 2-ге вид., доп. — Львів: Літопис, 2001. — С. 149.

<sup>116</sup> Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. — С. 34.

<sup>117</sup> Фрай Н. Зазн. праця. — С. 151.

лі). Міфологічним сміхом означено зачаття, адже від усмішки неба (сонця, світла) залежить урожайність землі-матері; сміх зцілює від недуг, повертає життєві сили <sup>118</sup>. Сміх у романі «Борислав сміється» — не фізичне, а психодухове, світоглядне явище, наділене міфосимволічним люстраційним (очисним, зцілювальним, відроджувальним, ствердним) сенсом. Сумарним метонімічним сміхом виражено піднесення соціальної свідомості, самоповаги, відваги персонажів-робітників.

У свідомості персонажів «Вівчара» та «Полуйки» Борислав втрачає моторошні міфологічні риси. Хоч молодого ріпника, колишнього вівчаря з полонини (оповідання «Вівчар»), ще бентежить інстинктивний страх у десятиметровій штольні, проте він оптимістично оцінює переваги новітнього трибу. У сміливих витівках персонажів «Полуйки» — зрілих робітників — прозирає «інший», «відроджений», «оновлений» Борислав, власне, той Борислав, що «сміється». Хоч вони і найманці, але вже, як слушно відзначив І. Денисюк, «упевнені господарі становища» <sup>119</sup>.

Просторова семіотика бориславської прози потребує проникнення вглиб текстів, вдумливого декодування та герменевтичного потрактування знаково-символічних складників артистично відображеної реальності, у багатовимірній картині якої гармонійно поєднано життєподібне/нежиттєподібне, реальне/фантастичне, об'єктивне/суб'єктивне (відавторські оцінки подій, описи місцевості, лаконічні і фактурні характерологеми персонажів). Міфологізм творів про Борислав ґрунтується на місцевих уснопоетичних джерелах, що поставали об'єктом фольклористичних досліджень самого Івана Франка; активізується цей засіб на межі культурних традицій і новітніх європейських літературних віянь, функціонує факультативним засобом відбиття локального та етнопсихоментального колориту, постає неодмінним складником описів дійових осіб, подій, природного й неприродного антуражу. Мовою особливої (підтекстової, латентної, ускладнено-асоціативної, сугестив-

---

<sup>118</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Исследования по фольклору и мифологии Востока / О. М. Фрейденберг. — М.: Наука, 1978. — С. 100—114.

<sup>119</sup> Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — С. 100.

ної, алюзійної) міфопоетики «бориславських» текстів з виразними реалістичними домінантами І. Франко майстерно артикулював правду про Борислав — «яким він був насправді», «яким він мав би бути» і «яким він не мав би бути»<sup>120</sup>.

### 3.3.2. «У темну ніч я містом тихо брив»<sup>121</sup>: лабіринти міста

На перетині об'єктивного/суб'єктивного, зовнішнього/внутрішнього змодельовано лабіринтні конфігурації міської топографії у багатьох Франкових творах, де фігурує топос міста. Околиці, вулиці й перевулки, архітектурні атрибути міста і навіть постані містян набувають артистичної доцільності у відображенні збентеження, смутку, самотності, меланхолії індивіда, який перебуває у міському просторі. Його самопочуття позначається на дражливому схопленні доквілля, міських реалій. Таким чином топос міста отримує факультативну функцію «формування внутрішнього, відбиття характерів, смаків, інтересів, тих чи інших станів душі персонажа»<sup>122</sup>. Паралельно з візуалізованим, об'єк-

<sup>120</sup> Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856—1886). — С. 278, 284, 288.

<sup>121</sup> Рядок з поезії «У темну ніч я містом тихо брив», що не увійшла до збірок. У цьому поетичному творі письменника, як і в його прозових творах, при порушенні психологічних проблем використано лабіринтизовану мапу міста, ключові топографічні елементи якої — вулиці — символізують доле-носні зустрічі й прощання ліричних героїв. Пригнічений психологічний стан індивіда (відчуття самотності та глибокого смутку, важкий і похмурий настрій) у контексті наведеної поезії позначається на його гострому сприйнятті міського виру життя, відображеному, власне, через образ-алюзію міста-лабіринту, на одній із вулиць якого повз героя проноситься «тінь» з його минулого, що збурює душу до самого дна і посилює безвідрадне горе [т. 2, с. 397].

Картини блукань зажуреного й самотнього ліричного героя нічним містом, його зустрічей із примарами минулого віднаходимо у поезіях збірки «Зів'яле листя» («Як на вулиці зустрінеш», «Чого являєшся мені»). У них промовисто окреслено обриси міського лабіринту, в якому ніколи не зійдуться життєві стежки палко закоханого героя і гордовитої коханої, яка зневажає його [т. 2, с. 129—130, с. 147—148]. Реалії міського життя викликають у самотнього й засмученого героя моторошні галюцинації, посилюють меланхолію, спонукають до рефлексувань («Привид»). Світло ламп асоціюється із «кривавим блиском». Фіакри плывуть, наче «сонні мрії». З густої п'тьми вулиць прозирає блідолиця, «могильна» журба. Різнобарвною хвилею пливе й гуде натовп — «Циліндри, шуби, модні боа дам <...>» [Там само, с. 135]. Зажурений через смерть коханої герой намагається віднайти спокій і забуття у безтямній блуканні нічним містом (Див.: [Там само, с. 156—157] «В алеї нічкою літною»).

<sup>122</sup> Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому тексті. — С. 172.

тивним, проступає «невидиме місто»<sup>123</sup>, що дублює почуття, емоції, настрої дійових осіб та у тісному зв'язку із цим постає лабіринтом.

Просторову мапу міста, наприклад, лабіринтизовано з метою вияву психологічного стану Гната Калиновича перед самогубством («Лель і Полель»). Існування «Гінця» припинено. Сподівання на взаємність Регіни померли. Життя втратило сенс. Глибоко в душі дошкуляють меланхолія та почуття неминучого падіння у безодню, звідки нема вже вороття. По дорозі з редакції додому дужчають відчай, відчуття провини перед усім світом. У цьому епізоді варто вести мову про лабіринтизацію міста.

Тенденцію до міфологізації та містифікації топосу Львова завважено у багатьох галицьких письменників межі ХІХ—ХХ ст.<sup>124</sup> Гадають, що це місто в українській літературі має свій міфологічний хронотоп, містичний ефект, особливу владу над персонажами і самими письменниками<sup>125</sup>. Опинившись серед вуличної метушні в стані невідрадної нудьги, відчуває особливий вплив міста Львова на собі і Начко. Міські реалії провокують у нього галюцинації, знайомі вулиці перевтілюються на «хресний тернистий шлях». Фізичні сили слабнуть, гамується хода (стан атрофії), посилюється невмотивована тривога перед уявною агресією міста. Якийсь перехожий штовхнув Начка ліктем, а йому здалося, що це «венеціанський браво» ударив його вістрям стилета. Одяг «центнерними залізними штабами» обтяжує тіло. Вдома персонаж поспішно роздягається, мовби зриває з тіла «палаючу сорочку» міфологічної Деяніри [Див.: т. 17, с. 449]. Отож панораму міста в романі «Лель і Полель» міфологізовано з метою зображення невротичної дисоціації свідомості індивіда — розладу психіки<sup>126</sup>.

Емоційно напружена прогулянка капітана Ангаровича вулицями нічного Львова — податливий матеріал для інтерпретації міфологічної колізії «жертва/Мінотавр» («Для домашнього огнища»). Жертва — це Антін, а Мінотавр — персоніфікована правда про підпільну діяльність Анелі. У просторі нічного міста капітана

<sup>123</sup> *Кононенко Т.* Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер і Дж. Вінтерсон / Тетяна Кононенко // Слово і Час. — 2007. — № 7. — С. 38.

<sup>124</sup> *Анісімова Н.* Художні моделі топосу міста в поезії вісімдесятників / Ніна Анісімова // Слово і Час. — 2008. — № 2. — С. 38.

<sup>125</sup> *Прас І.* Традиція міфологізації Львова у прозі Лесі Демської / Ірина Прас // Слово і Час. — 2005. — № 3. — С. 74.

<sup>126</sup> *Юнг К. Г.* Человек и его символы. — С. 18.

бентежить манія переслідування та утечі від моторошних бестій — персоніфікованих примар болісної правди. Спочатку вона наздоганяє Антона сердитою «марюкою». З наростанням гніву на дружину персоніфікована правда перевтілюється на «грізну почвару». Кульмінація примарної утечі корелює з емоційно-нервовим апогеєм — згадавши про те, що потрібно вертатися додому, персонаж таки попадається в кігті персоніфікованої химери, що втілює його безвідрадний розпач. Назагал Львів представлено в сенсі екзистенційного топосу пошуків, вибирування і єднання «розірваних», «розсіяних», «розбитих» частин душі Ангаровича [т. 19, с. 78—79].

Модель міста-лабіринту з перехрестями, заплутаними вулицями та провулками фігурує у ретроспективному просторі Євгенія Рафаловича («Перехресні стежки»). Адвокат пригадує, як замолоду на одній вулиці він побачив чарівну панянку (Регіну), відтак часто блукав, сподіваючись знову зустріти її. У контексті спогадів Євгенія міську топографію застосовано як головний засіб візуалізації емоційно-настроєвої напруги палко закоханого хлопця, який покинув навчання і мало не щодня проходжувався містом, наче слідопит, шукаючи незнайомку. Лабіринтну мапу міста візуалізовано за допомогою вдало підібраних синтаксичних конструкцій, як-от: «побіг вулицею», «зупинився, мов одурілий», «блукав очима», «роздивляв по вулицях», «снував по вулицях», «довго блудив по різних площах і заулках <...>» тощо [т. 20, с. 230, 233]. Алюзію міста-лабіринту зміцнює також фольклорна ремінісценція «перехресних стежок», що «стрічаються <...> на широкому степу та й знов розбігаються!» [Там само, с. 272]; її використано як певну надтекстову субстанцію, причім символічно накладено на зіткнення сюжетних ліній Євгенія, Регіни і Стальського. Спогадами Рафаловича про біганину містом актуалізовано екзистенційний мотив втрати людиною того, що було в ній хорошого. На вулицях міста Євгеній шукав не так дівчину, як радше самого себе, своє бідне «я» [Там само, с. 238].

Лабіринтизована топографія міста в романі «Перехресні стежки» виявна кількаразово. Особливо доцільна вона в пригоді хворого Барана, який у новорічну ніч під впливом апокаліптичних видінь розтривожив усе місто, тарабанячи праниками по балії, таким чином спонукаючи грішних людей отямитись перед приходом антихриста. Картину гонитви ошаленілої юрби, наче якогось несамовитого звіра, за хворим сторожем, структуровано міфологічною колізією «Мінотавр/жертва» [т. 20, с. 348—357].

Топографічну конкретику міста міфологізовано в епізоді, де Регіна уночі покидає дім Стальського. Переступивши поріг не-

стерпної твердині, вона потрапляє у холодний, незвіданий, небезпечний лабіринт міста, де відчувається загубленою, незахищеною і самотньою. Асоціація звільнення з пастки цього нестерпного лабіринту генерується у смисловій перспективі епізодів, де, бредучи по коліна в снігу за Бараном, Регіна опиняється за містом, над бурхливим Клекотом. Попри те, за межами міста-лабіринту їй не випадає знайти порятуюнок [т. 20, с. 439].

Алюзія психо-чуттєвого лабіринту міста виникає в описі того, як Опанас Моримуха переслідують-наздоганяє залюдненими вулицями Кишеньку (оповідання «Батьківщина»). Утомливим бігом назирцем за коханою, пробиранням поміж перехожих, крізь завірюху, що мете в очі снігом, передано бурхливі переживання, емоційно-чуттєву напругу пристрасно закоханого юнака. У лабіринті вулиць барвистий капелюх Кишеньки поволі розплився в потоці чужих темних постатей і, зрештою, сама вона «шезла, мов парою розвіялась» [т. 21, с. 410]. Міфологізована мапа химерного міста-лабіринту в цьому творі пов'язана з лейтмотивними для Франкової творчості темами привидів і таємничої жінки-повії<sup>127</sup>.

У художній літературі міфопоетичне місто має власну мову, кодифіковану вулицями, площами, садами, спорудами, пам'ятниками, посталями мешканців, історією; через свою особливу мову місто контактує з мешканцями<sup>128</sup>; воно володіє власним «гетерогенним» текстом, відчитавши який, можна реконструювати реалізовану в ньому систему знаків<sup>129</sup>.

Знятимленому Гнатові з роману «Лель і Полель» здається, що незнайомі перехожі на вулиці приховують від нього якусь таємницю, пов'язану з його особистою трагедією: «Жвавий рух <...> на львівських вулицях, дивував і лякав його, мов щось ніколи не бачене й загадкове. Куди йдуть ці люди? Над чим розмірковують? Про що говорять? Начко почав заглядати в обличчя перехожих, нібито хотів вичитати в них відповідь на якесь вельми заплутане трудне питання» [т. 17, с. 448]. Перехожі мовчазні, лише в їхніх очах спалахують закиди, зневага, глузування, а це завдає Начкові дошкульного морального удару. Заглядаючи у «зів'ялі», «виголоднілі»

<sup>127</sup> Детальніше про цю тематику у творчості І. Франка чит.: *Легкий М.* Ремінісценції «Зів'ялого листя» у прозі І. Франка / Микола Легкий // Українське літературознавство. — 2001. — Вип. 64. — С. 44—53.

<sup>128</sup> *Кононенко Т.* Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер і Дж. Вінтерсон.

<sup>129</sup> *Топоров В.* Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему).

лица, персонаж мовби розгадує загадку про самого себе. Ось які запитання не дають йому спокою: «Що се все значить?», «Який зв'язок це має з моїм теперішнім станом», «Що я завинив <...>?», «Що я зробив <...>?» [т. 17, с. 448—449]. Крізь призму аналізу безтямних переживань і галюцинацій індивіда здійснено відчитування особливої мови міста.

У тому епізоді, де Антін Ангарович («Для домашнього огнища») переглядає у касині львівські часописи п'ятирічної давнини, оприявлено міфопоетичні моделі «місто-час»<sup>130</sup> та «місто-спогад»<sup>131</sup>. Подумки герої мандрує часовими обширами Львова, при цьому відбувається відчитування гетерогенного тексту міста, розпізнавання міських аксесуарів як знаків минулого. Порівняймо: «...капітан сів при столі і почав читати часописі, хапаючи поперед усього львівські, котрих майже зовсім не видав отсе вже п'ять літ. Хоча в них не було нічого цікавого ані особливого, то проте він прочитував їх від дошки до дошки, не минаючи й анонсів. Відсвіжував собі в тямці фізіономію міста, його жильців, їх інтереси і уподобання, порівнював теперішнє з недавно минулим. Кожда назва, яку зустрічав у часописах, приводила йому на тямку щось знайоме <...>. Кожда назва вулиці викликала нові спомини. Всміхався до них як до старих знайомих, здибаних серед чужої юрби. Відчитуючи ті мертві букви, слова і речення, він навіть не силкувався похопити їх логічний зв'язок, їх значіння і зміст, та зате моментально переживав, ніби у сні або в калейдоскопі, найрізніші веселі і сумні, приємні або прикрі пригоди свого життя» [т. 19, с. 68—69].

Отже, міфологізована бутафорія і топографія міста, атрибутика побуту й культури містян у площині прожитого й пережитого досвіду Франкових персонажів вагомі не з номінативного боку, а екзистенційною наповненістю, символічною інформативністю. Письменник творчо, модерно увиразнив самостійну настроєву образність міського простору, місткий міфопоетичний код моделі міста, майстерно змістив часові та просторові виміри опису міського побуту з метою проникливого психологічного зображення безпосереднього враження персонажів від сприйняття міста, семантизував людськими почуттями картини міського ландшафту, поглибив сугестивний вплив об'єктивних складників міста-універсуму не лише на дійових осіб, а й на самого читача.

<sup>130</sup> Анісімова Н. Художні моделі топосу міста в поезії вісімдесятників. — С. 34.

<sup>131</sup> Там само.

### 3.4. «ТУТ ЦІЛИЙ ВІК МУСЯТЬ ЖИТИ І ВМИРАТИ ЛЮДИ»: МІФОЛОГІКА ДЕСКРИПЦІЇ ХАТИ (ДОМУ)

Не погодившись із Г. Брандесом у тому, що Е. Золя «...позбавляє індивідуальних рис людей, героїв своїх романів, а наділяє ними мертву природу», І. Франко натомість цю прикмету творчої манери французького літератора визнав «доказом геніальності», звернувши увагу на те, що «...персоніфікація й індивідуалізація мертвих речей — ось єдиний поетичний спосіб показати нам владу цих речей<sup>132</sup> і їхні впливи на людину, це єдиний спосіб уловити ті тонкі нитки, які несвідомо для людини пов'язують її думки, почуття і звички з мертвим, на перший погляд, оточенням» [т. 28, с. 182—183] («Влада землі в сучасному романі»).

Художня предметність як певний реквізит реального, автентичного, достовірного<sup>133</sup> — це домінанта індивідуально-авторської манери самого Франка, суттєва прикмета його творчої манери. Письменник завжди намагався дотримуватися принципу більш повного, життєво правдивого відображення світу. Тому неодмінною і достеменною складовою його художнього універсуму є предметно-речовий окіл героя, антураж дії (місце, тло, обставини, умови, побутові дрібниці, предмети, речі, архітектурні об'єкти, споруди, будівлі тощо). Предметно-речова складова у прозі письменника розмаїта, як і людське життя. Замки, церкви, шинки, резиденції, кам'яниці, вежі, хати, міські будівлі, заводи, дестиларні, друкарні, школи, кузні, столярні — ось далеко не повний перелік складників неприродного довкілля у Франковій прозі.

Але тут не йдеться про оприсутнення чистої емпірії усього того, що в дійсності оточує людину. Світ художнього твору, погоджуючись із Л. Цибенко, на відміну від реального, багатший і

<sup>132</sup> Тенденція до зображення предметно-речового світу в реалістичній літературі XIX ст. означилася у творчості О. де Бальзака. З цього приводу сам Бальзак зазначав, що до нього зображали мужчин і жінок, а він зображає мужчин, жінок і речі, оскільки речі — це той світ, у якому людина живе і який віддзеркалює її соціальне становище, постає показником рівня її освіченості, духового світу, культурних смаків. Предмети й речі є матеріальним втіленням людського мислення. Із цим світом людина зв'язана так само, як устриця з тією скелею, до якої вона причепилася (*Храповицька Г.* Бальзак Оноре де / *Г. Храповицька* // *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А—К.* — С. 87—89).

<sup>133</sup> *Манойлова О.* Художній предмет як наукова проблема: історія та перспективи / *Ольга Манойлова* // *Слово і Час.* — 2009. — № 6. — С. 84.



насиченіший<sup>134</sup>. Художній текст, у порівнянні з нехудожнім, несе підвищену інформативність<sup>135</sup>. Тонко відчував цю відмінність І. Франко. В українській літературі останньої чверті XIX ст. митець оприявнив нові грані дескрипції предметно-речового антуражу, гармонійно зблизивши в ньому об'єктивне й суб'єктивне, раціональне та емоційно-настрове, конкретно-предметне і почуттєве. Поруч із тематизованою інформацією (дані про предмет), опис неприродного довкілля в художній прозі І. Франка несе імпліковану інформацію, що виникає з конструкції і контексту самого опису (за Д. Корвін-Пйотровською<sup>136</sup>). І. Денисюк свого часу назвав новаторством просторової поетики Франкової прози уміння показати, як «випромінюється» особистість на оточення<sup>137</sup>. Новизною є також уміння письменника показати, як відбивається оточення у свідомості персонажа, яким чином позначається воно на його переживаннях і почуттях. Цей відбиток, одсвіт, відблиск, власне, й становить глибше, імпліковане значення художньої предметності у творах прозаїка.

Новаторські риси виявлено, зокрема, в описах дому (хати), для якого характерне ширше навантаження, ніж лише конкретного локусу сюжетної дії. У художній системі Франкової прози дім (хата) втрачає конкретні об'єктивні зв'язки і вступає в інші — тропологічні, відтак, згідно з символічною концепцією речей Л. Гінзбург, переходить у систему таких категорій, як образ, мотив, сюжет, герой, авторське «я»<sup>138</sup>.

Поруч із землею, небом, горою, садом, лісом, безоднею, вертикаллю, сходами, деревом, містом, храмом тощо дім належить до вічних, основоположних міфологем, що сягають архаїчних уявлень про співвіднесеність Всесвіту та людського життя. Міфологічна модель хати (оселі, господи) — то осібний, самодостатній Всесвіт, що його «...будує собі людина, наслідуючи взірцевий акт творення богів, космогонію», а будь-яке будівництво і кожне відкриття нової оселі означало так чи так новий початок, нове

<sup>134</sup> Цибенко Л. Поетика простору в романі Крістофа Рансмайра «Останній світ» і його феноменологічне прочитання. — С. 115.

<sup>135</sup> Фролова К. П. Субстанції незримої вогонь... (про поетику художнього твору). — С. 7.

<sup>136</sup> Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. — С. 118.

<sup>137</sup> Денисюк І. О. Новаторство новелістики Івана Франка в контексті світової літератури. — С. 262.

<sup>138</sup> Гінзбург Л. О лирике. — С. 404.

життя<sup>139</sup>. Віддавна вважали, що, будуючи собі господу, людина встановлює для себе сакральне осердя світу, відмежовуючи чуже, вороже, профанне по той бік стіни власного «світу». Дім поставав еквівалентом освоєного довкілля у мініатюрі: дах космологізованого дому прирівнювався до неба (небесного склепіння), підлога — до землі, чотири стіни — чотирьох сторін світу. Надзвичайно багата архаїчна символіка житла зумовлена унікальністю, неповторністю цього феномену людської культури. Адже йдеться про той незамінний і незмінний світ, без якого людське життя неповноцінне. О. Шпенглер убачав особливу тотожність душі дому з душами його мешканців: усі побутові аксесуари у давнину відображали образ життя людини, кожен первісний елемент умеблювання помешкання відбивав осанку людського тіла, кожен держак посудини наче продовжував порух людської руки. Слушно висловився мислитель і про те, що в історії культури людський дім вічний, як і сама людина<sup>140</sup>.

Дім (оселя, хата, господа) — символічний центр традиційної картини світу українського народу, важлива життєва цінність кожного українця зосібна, не кажучи вже про митців слова. Легше сказати, у творчості кого з них немає цього образу, ніж у кого він функціонує навіть лише як локус дії. Прикладів можна наводити вдосталь. Інтерпретацію космогонічних мотивів у контексті опису хати у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки здійснив Л. Скупейко<sup>141</sup>. Одним зі стрижневих складників семіосфери, етносоціокультурною універсалією образ хати вважає О. Єременко у творчості Т. Шевченка<sup>142</sup>. Архетипну природу дому в прозових творах Г. Пагутяк та С. Майданської трактує Ю. Курилова<sup>143</sup>, у поетичній творчості Б.-І. Антонича — Л. Стефановська<sup>144</sup>. Наголосивши на характеротворчому потенціалі

<sup>139</sup> *Еліаде М.* Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — С. 31.

<sup>140</sup> *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы / О. Шпенглер; [пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова]. — М.: Мысль, 1998. — С. 122—123.

<sup>141</sup> *Скупейко Л. І.* Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. — С. 92—99.

<sup>142</sup> *Єременко О.* Макросистемність етноконцепту кобзаря у творчості Тараса Шевченка / Олена Єременко // Слово і Час. — 2007. — № 9. — С. 26—34.

<sup>143</sup> *Курилова Ю.* Архетип дому і «комплекс» летючого голландця як категорії буття героя (на матеріалі сучасної української жіночої прози) / Юлія Курилова // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. — К., 2003. — Вип. 4. — С. 198—201.

<sup>144</sup> *Стефановська Л.* Антонич. Антиномії.

екстер'єру та інтер'єрних деталей, Л. Скорина аналізує символіку побудови дому в романі У. Самчука «На твердій землі» як спробу втілити людське прагнення «висловити себе»<sup>145</sup>.

Зображення хати, оселі, помешкання, домашнього (родинно-побутового, сімейного) світу у художній прозі І. Франка багатомірне. Дім — неодмінний локус дії у сюжеті, засіб опосередкованої характеристики персонажа, ключовий просторовий концепт, що за його допомогою відтворено нелегкі умови життя галицького села наприкінці ХІХ ст. Однак це не лише будівля, житло, а глибоко символічний образ-топос, пов'язаний із перманентними закономірностями людського життя. Це самостійний організм, що «живе» за умови, якщо в ньому живуть. Помирають у ньому — «помирає» і він. Таким чином зміни в хаті (домі) уможливлено як імпліцитно міфологізовану смерть (загибель). Впадає в око, що зміни ці корелюють з дійсною смертю господаря, господині, інших членів родини. Символізовані деталі-реалії хатніх екстер'єрів чи інтер'єрів запрограмовано на широкий культурний контекст, що базується на споконвічних уявленнях про дім, репрезентованих передусім у міфологічних традиціях, опираючись на які, кожен може віднайти самого себе, вгледіти образ свого власного світу, збагнути споконвічні цінності, що на них тримається цей світ.

Описи повної/порожньої оселі в сенсі «залюдненої/безлюдної», «замешканої/не замешканої» (Франкові означення) виявляють міфологіку протиставлення живого/мертвого, свого/чужого, що безпосередньо пов'язується із самопочуттям, долею персонажів. У зв'язку з цим проживання чи просто перебування особи в хаті (домі) виявляє характер гармонії/дисгармонії, симпатії/антипатії, довіри/недовіри. З одного боку, хата «своя»: між внутрішнім єством, життям, долею персонажа та його домівкою помітний гармонійний зв'язок єдності, своєрідного співжиття. З іншого, хата «чужа»: взаємопов'язаність послаблюється, персонажа опановує дискомфорт, страх у рідній домівці, він утікає з неї.

До прикладів. Занедбану, похилену, «ніким не замешкану» хату Олекси Довбуша названо «пустинею», «мертвою» [т. 14, с. 75] («Петрії і Добошуки»). Довбуш переконаний у тому, що доля його родинної хати так само нещаслива, як і він сам. Ось як він прощається зі своєю «вітцівщиною»:

---

<sup>145</sup> Скорина Л. Дім як домінанта семантичного простору в романі У. Самчука «На твердій землі» / Людмила Скорина // Слово і Час. — 2005. — № 2. — С. 38–43.

« — Хато моя родинна, чи і на тобі тяжит Боже прокляте так, як на мні? Чи і ти не розпадешся доти, доки я живу? Чи мій конець буде zarazом твоєю кончиною?» [т. 14, с. 106].

У «Наверненому грішнику» вжито влучні порівняння, метафори, виокремлено смислові предметно-речові деталі (з особливим смисловим потенціалом), відтак доконано враження, наче хата перебуває у такому самому стані, що й її господар — Василь Півторак: сиротіє і вдовіє, сумує через смерть своїх жителів (господині, двох синів), хворіє і згасає разом із ним. Скажімо, наступного дня по захороненні дружини, самотою в хаті, Василь почувається, «...мов серед вимерлої пустки <...>», відтоді «...сумно, поволі, важко волікся час у повдовілій хаті» [т. 14, с. 320, 322]. Епізодично персонажеві в хаті «...так тихо, так сумно, так мертво, немов саме тепер була хвиля, коли змерлі душі обходили невидимо довкола хати, а при повіві їх воздушних крил меркло все, тихо, глухло, завмирало...» [Там само, с. 327].

Міфопоетичною ідеєю співмірності долі людини та долі її домівки позначені епізоди смерті головного героя та одночасного розвалу його хати. При цьому ключової ролі набувають виразні деталі, що відбивають предметно-речове занепадання, руйнування будівлі і водночас немічність персонажа від хвороби, його загибель, виснаження психологічних сил, так би мовити, руїну людини. У такому ракурсі, наприклад, співзвучні описи розваленної хати Півторака та передсмертного вигляду її господаря. Порівняймо: «Стару Півторакову оселю розвалили, дерево перевезли у друге місце і поставили з нього магазин; тільки розвалене румовище печі свідчило, що тут стояло людське житло, що тут ігралася частина вічної, великої драми життя зі всіми щоденними виступами, з проблісками щастя і радості, з хмарами смутку, горя і недолі»; «Перед самими царськими дверми, на помості, лежав його [Івана Півторака. — К. Д.] отець у брудній сорочці, заваланим куртаці, нечесаний, нужденний, лежав лицем до землі, з простертими руками, правдивий образ розбитого, знищеного чоловіка <...>» [Там само, с. 365, 368].

Смерть Яця Зелепуги (з однойменного твору) і руїна його домівки одночасні: «На другий день рано знов здвиг народу стояв коло Яцевої хати, тільки що замість хати було тепер чорне згарище: лиш глиняна четверогранна піч стирчала серед сумовитої руїни. З-під печі відгребли люди й напівперепаленого трупа Яця Зелепуги» [т. 16, с. 375].

Отож роль фактурної деталі руїнних екстер'єрів хат відіграє зруйнована піч <sup>146</sup>, яка водночас слугує засобом візуалізації міфологізованого простору пустки, мертвого простору, що заступає символічний осередок життя. Від архаїчних часів піч вважалася символічною запорукою невпинності роду <sup>147</sup>, духової єдності мешканців дому, родинного затишку, символом добробуту <sup>148</sup>; джерелом життя, втіленням домашнього вогнища (сім'ї, родини), хатнім божеством <sup>149</sup>. Дим, що простягається вгору із димаря, — міфосимволічна вісь хати, її сакральний центр (Axis mundi) <sup>150</sup>.

Тривкі буттеві, екзистенційні, духові, родинні смисли образу печі в І. Франка суттєво переосмислено. Виокремлена деталь переростає у розлогий символ, що спрямовує загальне враження про сюжетну долю сім'ї, роду (як-от, Довбушевого з «Петриїв і Добошуків»); постає ключем до чуттєвого світу особи та всієї родини. Описи хати, що поволі розвалюється, синхронізовано із зображенням морального занепаду індивіда, знецінення одвічних родинних етосів. «Добре той казав: grim щастє об хату, — та й хата розпадеся!», — розважають персонажі-бориславці на похороні молодого Півторакового сина [т. 14, с. 316]. Таким чином метафорично, метонімічно (синекдотично) співвіднесено образ розтрощеної хати і сімейної трагедії, людського нещастя, безвідрадного горя, смутку, жалю <sup>151</sup>.

<sup>146</sup> Кут хати, де стояла піч, слов'яни віддавна називали жіночим царством. Внутрішню частину печі пов'язували з трисимволічним народженням (родами) — хліба, дитини, нового подружжя (*Апинян Т. А.* Мифология: теория и событие. — С. 106). Сучасна дослідниця М. Маєрчик акцентує увагу на тому, що в народній традиції піч, у якій щось випікається, готується, ототожнюють із жіночим лоном, в якому також «готуються» діти. На її думку, лоно й піч водночас — це «шлюз» чи «коридор», що сполучають внутрішній і зовнішній, людський та потойбічний світи (*Маєрчик М.* Ритуал і тіло (структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу / *Марія Маєрчик.* — К.: Критика, 2011. — С. 101). Символічний сенс давнього українського звичаю «колупати» піч під час сватання полягає у тому, що дівчина начебто «набирає» в руки тепла з родинного вогнища, щоби згодом перенести його в дім свого майбутнього чоловіка (Українська міфологія. — С. 374).

<sup>147</sup> Українська міфологія. — С. 374.

<sup>148</sup> *Плотникова Т. А.* Дом / *Т. А. Плотникова* // *Славянская мифология.* — С. 142—144.

<sup>149</sup> *Иванов В. В.* Дом в «Мастере и Маргарите» / *В. В. Иванов* // *Труды по знаковым системам.* Вып. 19: Семиотика пространства и пространство семиотики. — Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1986. — С. 41.

<sup>150</sup> *Апинян Т. А.* Мифология: теория и событие. — С. 106.

<sup>151</sup> Одне із переносних значень слова «хата», за тлумачним словником, — «родина, люди, які живуть, перебувають в одному такому приміщенні» (Но-

Латентну міфосемантику закріплено за ще однією аксесуарною деталлю побутового інтер'єру, не менш важливою для виведення послідовного враження. В оповіданні «Навернений грішник» двічі вирізняється на тлі інтер'єру «чорний сучок» — у Півтораковій хаті («один чорний сучок на стіні надо дверима») та в корчмі Шміла («чорний сук на помості») [т. 14, с. 340, 360]. Двічі ця деталь впадає в око Василю: вперше, коли він перебуває в глибокій задумі, залишившись «сиротою» у світі, вдруге — апатичним вдивлянням у «чорний сучок» передано його фізичне знесилення й психічне виснаження після моторошних нічних сновидінь. «Чорний сучок» — це все, що залишилося від погаслого «домашнього огнища» Півтораків. Дендрологічні епітети, метафори (метонімії), порівняння, що ущільнюють оприявлену алюзію, маркують описи нездорового самопочуття інших персонажів твору, проглядаються у поховальних епізодах. Так, збентежену Василюху, на очах якої загинув її улюбленець Михайлик, автор порівнює до «кусника дерева» [Там само, с. 315]. Сугестивна поетика дескрипції поховання Михайла Півторака навіть не менш промовисті алюзії погасання «домашнього огнища», притім поєднані вони (алюзії) з особливими акустичними ефектами удару труни на порогах, що відлунюється народними голосіннями за умерлим, фольклоризованим прощанням покійника з родом, родинною хатою. Вчитаймося: «Парубки тим часом закрили віко труни, взяли свого товариша і понесли з хати, ударивши на обох порогах труном по три поклони. Труно глухо задудніло, немов говорило:

— Бувайте здорові! Забудьте про мене, най моя пам'ять не трує вам сумом щасливих хвиль життя! Бувайте здорові, щасливі, веселі!..» [Там само, с. 319].

У контекстах психологізованих описів стану Василя, надламаною духовою «грижею» та алкоголізмом, ужито метафоричні вирази, що препарують дендрологічні асоціації та алюзії пога-

---

вий тлумачний словник української мови: у 3 т. Т. 3 (П—Я) / уклад. В. В. Яременко, О. М. Сліпущко; наук. ред. Л. І. Андрієвський. — К.: Аконіт, 2005. — С. 686). До слова, образи зруйнованих будівель (руїн) у функції символів людської душі розглядає Н. Мушировська на прикладах з творчості «молодомузівців» (П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого та ін.) (Див. ґрунтовніше: *Мушировська Н.* Архітектонічний ключовий символ у творчості Василя Пачовського та поетів «Молодої музи» / Наталія Мушировська // *Актуальні проблеми сучасної філології: зб. наук. праць. Вип. 17: Літературознавство* / редкол.: Поліщук Я. О. та ін. — Рівне: РДГУ, 2007. — С. 90—98).

сання хатнього вогню, яке символізує родину, скажімо, «ледве тліючий огоньок життя», «...щеміли послідні, дотліваючі іскри чуття щирого, вітцівського», «...послідні іскри життя зачали видимо погасати», «...остатнє висилення організму, мов остатнє живе палахнення світла, заким має зовсім загаснути» [т. 14, с. 315, 345, 351, 367]). Останнім акордом послідовно розгорнутого враження є «бездушне, холодне вже і задеревіле тіло» Півторака у фіналі [Там само, с. 369].

Гине під час пожежі у власному замку граф Торський («Основи суспільності»). Замкове згарище емблематично знаменує кінець аморальної особистості, постає зовнішнім еквівалентом духової руїни деспота. Образи згарища та умерлого графа злиті у творі, зосібна у просторі сновидінь та марень Олімпії, дружини графа. То радше символічне попелище її душі, руїна її молодих літ, ніж замку. Вона ненавидить згарища, боїться їх так, як ненавиділа і боялася свого нестерпного чоловіка. Знищений двір щоразу нагадує Олімпії про її нещасливе життя у шлюбі з Торським. Прибрати розвалини ніяк не удається. Привид самого графа, що «...ходить по згарищах і немов шукає чогось, голосно стогне і ридає» [т. 19, с. 160], перешкоджає Олімпії зробити це. До прикладу: «Не було на світі місця, котре б вона так гарячо, завзято ненавиділа, як оті згарища. Адже ж тут безсердечний тиран мучив і катував її довгі-довгі літа! Тут убито її молодість, потоптано її красу, скалічено її душу, затроєно серце і думки. <...> Вони [згарища. — К. Д.] дивно якомсь вражали її серце, будили холодну дрож у всіх сугавах, мов німа, таємна і страшна погроза <...>. Не раз і не десять збиралася пані Олімпія усунути ті згарища. Раз уже навіть робітники були наняті. Та все якась несподівана пригода не давала виконати сей замір. То жнива наглі випали, то буря робітників розігнала, а потім град збіжжя витовк, і гроші, відложені на випрятання згарищ, ішли на іншу ціль. Немов якась фатальність висіла над ними, змушувала паню Олімпію жити під ненастанним вражінням сеї ненависної руїни» [Там само].

Здавна осердям дому, його життєвою віссю, берегинєю родинного вогнища вважають жінку. В образі турботливої господині дому, хоронительки сім'ї, чуйної дружини та матері Франко-прозаїк підкреслив одвічне уміння «наповняти» хату життям («оживляти»). Постає жінки, матері, газдині міфологізовано в сенсі душі хати. Невипадково домашній побут починає занепадати з її смертю — зникає та життєва вісь (вертикаль), що втримує

домашній світ, хата втрачає свою душу. Лейтмотивної вагомості набуває словосполучення «пуста хата». Вживається також замість назви «хата» влучна перифраза «пустка», що полягає не в описі безлюдного місця, а в констатації відсутності проявів життя самої оселі.

Скажімо, покійна Півторачиха малася за життя кмітливою, турботливою хазяйкою, вешталася усюди, «...буцім оживляла і наповняла хату <...>» [т. 14, с. 322]. Після її смерті, в хату, у двір, господарство закрадається «нелад, занедбання і опуст» [Там само, с. 329]. «Товаришкою і помічницею в недолі життя» [т. 15, с. 40] Максимові з «Патріотичних поривів» мала бути його умерла дружина. Юра Шикманюк зі смертю жінки відчуває втрату опори в житті. Її відсутність у земному світі засмучений удівець найвразливіше переживає самотою в порожній хаті. Образи дружини й хати у його свідомості нероздільні. Зі смертю господині, видається Юрі, «умерла» й хата. Порівняймо: «Та коли вмерла стара, все якось урвалося, мов з батога тріснув. Юра почув себе самотнім і безутішним у своїй малій хатчині. Всюди йому чогось не ставало, з кожного кута зівала на нього пустка <...>. Та проте він привик до неї [дружини. — *К. Д.*] так, як до темної та тісної хатчини <...>. А тепер її не стало — і він нараз почув довкола себе порожнечу, в його житті виломилася велика щербка, і крізь ту щербку, мов вода з бербениці крізь шпару, втекло все те, чим жив він досі, держався на світі» [т. 21, с. 425] («Як Юра Шикманюк брів Черемош»).

Імпліцитно міфологізовану постать Анелі Ангарович як опори дому, берегині домашнього вогню у просторі переживань її чоловіка переведено із сакрального на демонічний рівень («Для домашнього огнища»). У перший день після повернення з Боснії до Львова Антін мало що не обожнює свою дружину [т. 19, с. 21]. Звістка про причетність Анелі до вербування дівчат позначається на перевтіленні у мікропросторі капітана жінки-божества на моторошну фурію, демонічну «почвару», «упиря», «чортицю», «жінчину-сатану» [Там само, с. 80—81, 136]. Словами прокляття Ангарович розбиває виплеканий ідеал жінки-матері, берегині «домашнього огнища». Гляньмо:

«Жінко! Сатано! Будь сто разів проклята за те, що в останніх хвилях життя ти не ошадила мені й сього болю! <...> Нехай тобі Бог сього ніколи не простить, так, як я тобі не прощу в останній годині!»; «Коли б ти була умерла, заким мала зробити се все! Я був би оплакував тебе як ідеал жінки і матері! Але тепер навіть умерти тобі запіздно» [Там само, с. 132, 134].



З іншого боку, символічним заголовком «Для домашнього огнища», точніше прийменником «для», автор натякає на певну самопожертву Анелі заради достатку родини. Це той тип жінки, яка в давнину бралася самотужки боронити своє родинне вогнище, ставала не тільки товаришкою і помічницею чоловіка, а й головувала у сім'ї. Навряд чи слабодухий Антін наважився на такий «промисел» заради сім'ї, а тим паче на самогубство. Мріяла Анеля, як і будь-яка жінка, всього лишень про родинне щастя десь у тихій гірській місцевості, у власному дворіку, будиночку, на власному ґрунті, де можна було б забути ганебне минуле і присвятити себе своїй родині.

Художнє навантаження локусу дому подружжя Ангаровичів значно ширше. То міфопоетична модель родинного світу, світу психодухового, екзистенційного, морального сенсу, зведеного силами людських переживань і почуттів, заповітних мрій та бажань. Для чоловіка, який щойно вернувся із тривалого відрядження, дім є «святинею», що перебуває під покровом жінки-божества [т. 19, с. 21]. Після того, як Антін дізнається правду про потаємну діяльність Анелі, у просторі його відчуттів протиставляються свій/чужий дім — «святиня» замінюється на «душну тюрму», з якої якомога хутчій утікає засмучений батько [Там само, с. 63], а відтак, блукаючи містом уночі, лякається лише однієї думки про повернення. Означену заміну Н. Тодчук слушно пояснює руйнуванням родинної ідилії<sup>152</sup>.

Гадаємо, на встановлення особливого зв'язку єдності хати (дому) і господині у Франковій прозі вплинули його власні погляди на роль матері, жінки в сім'ї та суспільстві (стаття «Женщина-мати» [1875]), а також родинні ідеали, життєві цінності, глибоко особисті уподобання й розчарування<sup>153</sup>.

Зі смертю господині, матері, дружини завмирає душа оселі, зникає той дух, життєвий струмінь, що його «вдихають» у каркас будівлі при символічно-ритуальному закладанні першого будівничого каменя — подібно, як це робить магнат Леон Гаммершляг («Борислав сміється»): приносить духам того місця, де невдовзі будуватимуть його «твердиню», «кроваву жертву будівничу» — пташку щиголя. Він прагне таким робом «...з'єднати собі

<sup>152</sup> Тодчук Н. Є. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: час і простір. — С. 105.

<sup>153</sup> Див.: Тихолоз Н. «...Ведені люблячою рукою мами...»: виховні ідеали Ольги Франко / Наталя Тихолоз // Дзвін. — 2009. — № 8 (778). — С. 101—120.

духів місця <...>» [т. 15, с. 266] з тією метою, щоб підвалини майбутнього дому були тривкі, забезпечували власникові достаток і славу.

При будівництві дому у давнину особливо пильно вибирали місце і задобрювали духів того місця жертвами<sup>154</sup>, сподіваючись на успішне зведення будівлі та щасливе життя у ній<sup>155</sup>. Щоби конструкція дому була довговічною, необхідно «вдихнути в неї життя й душу»<sup>156</sup>. Франків персонаж так розуміє сенс архаїчного обряду: «Тут, в тій землі, в тих брилах каміння, в тім сипучім вапні, в людських руках і головах — у всім тім живуть духи, сильні, таємничі. При їх тільки помочі стане мій будинок, моя твердиня. Вони тільки будуть її підпорою і обороною. І тих-то духів поєднати, жертвою поєднати, кровавою жертвою, — се ціль нинішнього великого обряду. Щоб достаток і добробут, не для мене, а для цілого міста — цвілі в тім домі <...>» [Там само, с. 266].

В епізод поранення Бенедя Синиці інкорпоровано первісний мотив обряду закладин — людської жертви будівничої, відтак суттєво переосмислено його архаїчну магічну мету, на здійснення якої сподівається Гаммершляг. У підтексті епізоду закладин висловлено авторську інвективу бориславським «спекулянтам», які ціною життя і невтомної праці галицьких селян зводять маєтки, провадять прибутковий нафтопромисел. Ув образі будівничої жертви уособлено увесь український народ, на кістках і крові якого упродовж віків наживалося не одне покоління «сатрапів». Мотив людської жертви високоефективний в українському пи-

<sup>154</sup> У варварські часи при будівництві дому жертвували людей, пізніше — тварин, з плином часу почали просто закладати гроші. Людські жертви під будівлі закопували давні римляни й перси. Людською кров'ю окроплювали фундаменти майбутніх споруд пікти. На людських кістках, за легендами, зведені стіни Лібенштейна, Копенгагена, Галле, Вортигерда, Скадара. На Борнео при будівництві дому в яму кидали невільницю, у Нижньому Новгороді — дівчину, яка першою вийшла по воду. В Азії і Африці — невільників і переступників, у Данії і Німеччині — ягнят і півнів, Греції — баранів, Славонії — півнів і кажанів, Франції — курчат. Слов'яни, як зазначає Є. Левкієвська, при закладах дому жертвували домашніх тварин і птахів, причім здійснював цей обряд старший майстер чи господар дому, а жертву заколювали на першому камені фундаменту, її кров'ю окроплювали цей камінь (*Левкієвська Е. Е. Пожертва строительная / Е. Е. Левкієвская // Славянская мифология. — С. 164—165*). До слова: у Біблії оселею (домом) названо Усесвіт, при закладах його у жертву принесено Агнца (Об; 13, 6:8).

<sup>155</sup> *Апинян Т. А. Мифология: теория и событие. — С. 106.*

<sup>156</sup> *Еліаде М. Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — С. 31.*

сьменстві ХХ ст., коли жертвами війн, голодоморів, репресій, деспотизму ставали не окремі особистості, а вся українська нація.

Отож образ дому (хати) акумулює глибинні смисли при порушенні однієї з ключових тем індивідуально-авторської аксіології та життєвої філософії І. Франка, сформульованих на зламі століть, а саме — одвічної колізії «життя/смерть». Людську домівку, оселю, хату (конкретний локус проживання) імпліцитно міфологізовано як межипростір, у межах якого борються життя/смерть, розігруються людські драми.

З темою людської смерті в літературі В. Іванов пов'язав міфопоетичну модель антидому. Зупинившись головню на прикладах з творчості російських письменників — О. Пушкіна, М. Гоголя, Ф. Достоєвського, М. Булгакова, дослідник узагальнив ключові риси антидому: він занедбаний, зруйнований, з нього утікають, у ньому помирають<sup>157</sup>. Сучасна дослідниця М. Приплюцька вважає, що в основі опозиції «дім/не дім» лежить універсальна для художнього твору антиномія «свій/чужий»<sup>158</sup>.

Міфосмислову антиномію дім/не дім (антидім) покладено в основу структурування простору оповідання «Як пан собі біди шукав». Хату наймита Грицька зображено місцем смерті у прямому й переносному значенні; місцем, де народжуються не для того, щоб жити щасливо, а щоб мучитися і вмерти у злиднях, горі, скруті. Ужито міфопоетичний засіб неможливих, невластивих функцій образу, використано міфомотив метемпсихози (переходу душі з одного тіла в інше) задля переміщення багатого, зухвалого пана, який намагається зрозуміти, що таке біда, на місце бідного й нещасливого селянина Грицька, який дійсно живе у біді й злиднях. В убогій оселі свого наймита перевтілений пан дістає змогу пізнати те, що він так довго шукав — біду. Абстрактне поняття біди спроектовано на інтер'єр хати гротескно, що своєю чергою скріплює міфосмисловий ефект антидому. Порівняймо:

«Дрімає в сумерку вбога мужицька хата. Сумовито миготить з маленьких вікон жовтаве світло каганця. На твердій брудній постелі лежить пожовклий кістяк, стогнучий, з розпаленими від гарячки очима, — се жінка мужикова. На печі, овінений в брудні лахмани, стогне другий кістяк, — се дитина, що ось-ось дого-

<sup>157</sup> Іванов В. В. Дом в «Мастере и Маргарите». — С. 39.

<sup>158</sup> Приплюцька М. «Свій/чужий» простір як структуротворчі чинники роману Сьюзен Хілл «Я в замку король»/Марія Приплюцька // Іноземна філологія: український наук. зб. / редкол.: М. Е. Білинський та ін.; наук. ред. Н. Х. Копистянська. — Львів: ВЦ ЛНУ імені І. Франка, 2003. — Вип. 114. — С. 209.

рає. А на лаві під вікном, без жадної постелі, тільки кулак під голову підложивши, лежить господар і також стогне з болю по одержаних киях. В хатчині пусто, чорно, чути відразливий сопух нужди і занедбання, гнилих і випалюваних легких, передучора вареної і запліснілої капусти і разового квасного хліба <...>.

— Поглянь на те мешкання і представ собі, що тут цілий вік мусять жити і вмирати люди <...>» [т. 16, с. 231].

Самовпевнений пан у нужденній хатині Грицька проходить ініціацію (випробування життям) — і духово перероджується, засвоївши «гіркий» досвід. Оселя «смерті», де довелося животіти в злиднях, стала для нього «найвищим університетом», у якому здобувають «найвищу науку» — людяність [Там само, с. 233]. Крізь призму імпліцитно міфологізованого опису мужицької курної хати І. Франко критично оцінив соціальний та економічний стан галицького села, відобразив важкі умови безправного, пригнобленого, безробітного селянина.

З метою «...підсилити дискомфортне враження від споглядання злиденного життя та побуту селян» І. Франко використовує, за спостереженням Р. Голода, інтер'єрні описи хати-пустки, хати-гробу<sup>159</sup>. При цьому варто звернути увагу не лише на соціально-інвективне навантаження порівнянь селянського житла з гробом, домовиною, могилою. Базуються ці інтер'єрні порівняння на міфологічних, фольклорних моделях<sup>160</sup>. Наприклад, у занедбаній хаті Півтораків «...холодно, і понуро, темряво і сумно-

<sup>159</sup> Голод Р. Б. Інтер'єр у прозі І. Франка (мікропоетика опису) / Роман Голод // Вісник Львів. ун-ту. Вип. 32: серія філологічна. — 2003. — С. 23.

<sup>160</sup> Наводимо кілька уривків з українських «плачів», де домом, іншою хатою, в якій людина перебуватиме по смерті, постає могила, домовина: «...Яка твоя хаточка темна та невидна, / Що ні дверечок, ні віконечка, / Ні праведного сонечка! <...>»; «...І нащо ж ти собі такої хаточки забажала? / Се ж хаточка сумна-невесела, / І се хаточка темна і невидна, / У неї ні вітер не завіє, / Ні сонце не пригріє, / Що в ту хаточку ні вітер не вскоче, / І в ту хаточку і дощик не промоче! <...>»; «...Куди ти виряєшся? / Якої ти темної хати забажав, / Темної-невидної, / Смутної-невеселої? / Туди ж вітер не віє, / Туди й сонце не гріє, / Туди й дзвони не дзвонять, / Туди й люде не ходять! <...>» (Грушевський М. С. Історія української літератури: в 6 т., 9 кн. Т. 1. — С. 152—153). Голосіння несуть релікти типових для міфологічної космології уявлень про симетричність поцейбічного/потойбічного світів. Той світ відзеркалює земне життя, тільки в ньому все навпаки: замість хати — домовина (Зварич І. М. Міф у генезі художнього мислення. — С. 99). За логікою голосінь, зі смертю буття людини не припиняється, вона лише подорожує в інший світ, переходить до іншого дому (Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. — С. 234—235).

сумно, мов у домовині <...>» [т. 14, с. 335] («Навернений грішник»). Невелика, давно не білена, із закоптілими стінами хата дружини небіжчика Івана Півторака «...подобала радше на гріб, ніж на людське помешкання» [Там само, с. 437] («*Voas constrictor*»). «Сумно, понуро, мов у гробі <...>» [т. 15, с. 40], у Максимовій хаті (з «Патріотичних поривів»), де споряджають до поховання умерлу господиню. У хаті бідного Грицька (з оповідання «Як пан собі біди шукав») лицемірний пан почувається, мовби у «темнім» і «тіснім гробі», де панує «гробова тишина», а під брудними шматами, «...посеред убійчо смердючого повітря <...>» помирають два «кістяки» [т. 16, с. 234, 237]. Хата порівнюється з могилою в оповіданні «Місія»: «Глиняна піч без комина займала чверть хати; чорні від диму стіни понуро, як могила, гляділи на нього [патера Гаудентія. — *К. Д.*] <...>» [Там само, с. 289]. «В хаті Гната Тимкового сумно, як у могилі. Господаря привели з панщини закривавленого, ледве живого, роздягли і положили на постіль. Стара Гнатиха, ломлячи руки, плаче та заводить над ним, як над покійником» [т. 21, с. 244] («Гриць і панич»).

Міфосемантикою чужого наділено інтер'єри селянської хати в контекстах оповідання «Малий Мирон» та новели «Мавка». При розкритті особливостей дитячого світосприйняття, близького до міфологічного, як слушно підкреслює Н. Тихолоз<sup>161</sup>, побутові деталі-реалії, інтер'єрні атрибути (покуть, піч, димар, поріг, двері, вікно, стеля, наглухо закриті замки), як і образ усієї хати, виявляють міфопоетичну межову семантику. На самоті в хаті Миронові чи Гандзі дискомфортно, боязко. Вони утікають надвір, у поле, в ліс.

Так, малий Мирон (з однойменного твору) «...боїться “дідів у кутах”, т[о] є[сть] тіней, боїться череватого комина, чорного внутрі від сажі, боїться грубої дерев'яної клюки, вбитої в віконце, що в повалі для пропускання диму від скіпок, якими світять зимою» [т. 15, с. 68]. Переляк у нього викликають побутові речі, предмети повсякденного вжитку, з якими пов'язані народні уявлення. Давньослов'янські діди, скажімо, — духи предків, охоронці дому<sup>162</sup>. Комин — міфологічний канал зв'язку з «іншим», «чужим», «верхнім» світом; через нього нечисті сили потрапляють у дім. Повал — «нижнє іншосвіття» космологізованої моделі

<sup>161</sup> Тихолоз Н. Б. Казкотворчість Івана Франка (генеологічні аспекти). — С. 229.

<sup>162</sup> Иванов В. В. Деды / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А—К. — С. 363—364.

хати; хтонічний і/або демонічний простір, заселений ірреальними силами <sup>163</sup>.

Боїться наодинці вдома п'ятилітня Гандзя (з новели «Мавка»), мати якої пішла в ліс по гриби, а її замкнула в хаті. Зачинені на залізний ключ двері — міфосимволічна межа хати <sup>164</sup>, що увиразнює взаємозаміну свого/чужого у просторі. Рідна домівка викликає в Гандзі враження безвихідної пастки, провокує у неї галюцинації. Гак, встромлений у стелю, оживає в її очах мото-рошною казковою «кусікою», у кутах їй ввижаються «діди». Декрипція хати, якій протистоїть дитяча уява, базується на гротеску і міфологізмі, гармонійно поєднаних із проникливою психологічною обсервацією, основними засобами якої слугують сюрреальні елементи. Наприклад: «Гандзя заплакала. Вона озирнулася по хаті. Як тут нужденно, вогко, понуро! В кутах діди стоять — страшно! <...> І тепер у німій тривозі вона почала вдивлюватися в кусіку, і чим довше дивилася на неї, тим виразніше їй здавалося, що ся кусіка жива, що се така стара, погана, зморщена баба з величезною торбою, в яку забирає малих дітей. Ось вона випростовується, тупає своїми дерев'яними ногами, лізе, лізе чимраз ближче до Гандзі!.. Гандзя заверещала, перелякана, і скочила з припічка на землю <...>. Ні, вона не видержить у тій поганій хаті, з тою страшною кусікою, вона вилізе крізь вікно надвір і побіжить у ліс, на хвильку, заки верне мама, побавиться з мавками» [т. 15, с. 93].

Будиночок Гандзиної матері розміщений «на межі» з лісом, «на межі» перебуває і свідомість дівчинки. Дійсність вона сприймає крізь призму замкненої хати — уявної пастки, з якої дитячий дух прагне визволитися і поринути у «незамкнений», «великий простір» <sup>165</sup> — чарівний ліс, де граються веселі мавки, що, за словами Т. Борисюк, стали частиною самої Гандзі <sup>166</sup>. Зачинені замки — міфопоетичний знак «закритої межі між своїм/

<sup>163</sup> Новикова М. А. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов). — С. 29.

<sup>164</sup> Соколов М. Н. Окно / М. Н. Соколов // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2: К—Я. — С. 250.

<sup>165</sup> Луцишин О. У хронотопічному дзеркалі (часопростір оповідань Івана Франка про дітей) / Олена Луцишин // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2000. — № 6. — С. 36.

<sup>166</sup> Борисюк Т. О. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контекстні зв'язки. — С. 64.

чужим»<sup>167</sup>, тобто лісом/хатою. Здолати межу світу побутового і потрапити у безмежний світ чарівного дівчинці вдається через вікно — міфологізована «відкрита межа» хати<sup>168</sup>.

Отже, у творах «Малий Мирон» та «Мавка» міфологізований інтер'єр селянської хати є чи не головним засобом конкретного втілення незбагнених фантазувань дитячих персонажів, внутрішній психологічний світ яких просторіший та багатший за безрадісне повсякдення.

У новелі «Хмельницький і ворожбит» інтерпретовано поширений у фольклорі багатьох народів мотив лісового дому, чи точніше антидому — чужого й небезпечного простору, місця тимчасової смерті, куди герої потрапляють, як у паралельний світ<sup>169</sup>. Газдує в хатині престарий ворожбит з довгою білою бородою, який уміє вгадувати людську долю. Опинившись у дідовій хаті, гетьман Богдан Хмельницький потрапляє у світ нереального, фантастичного, химерного. Образ лісового дому чільний у системі художньої умовності твору, поруч з ігровою стратегією, на якій базується «діалог-ритуал»<sup>170</sup>, з мотивами загадок, метаморфоз, угадуванням долі, віщої години і змєборства, символізованими явищами природи (зорі, блискавки, бурі), фольклоризованим образом вірного коня, біблійними символами та притчами.

Міфологіка дескрипції дому (хати) у Франковій прозі відсвічує особливий взаємозв'язок і взаємозалежність внутрішнього (світоглядного, психологічного, духового, настроєвого, почуттєвого) і зовнішнього. Інтер'єри чи екстер'єри залюднених/спорожнілих хат, виявних чи не в більшій половині творів прозаїка, структуровано міфопоетичною антиномією живого/мертвого; вагомі вони моделювальною, виражальною, соціально-викривальною та аксіологічною функціями. Стан оселі (помешкання) відображає спосіб життя персонажів, їхнє фізичне й психічне самопочуття, моральний занепад. Руйнування хатнього побуту співвідносне з фактичною смертю господаря чи господині дому. Розвалені румовища печі, зруйновані будівлі постають міфопое-

<sup>167</sup> Новикова М. А. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов). — С. 77.

<sup>168</sup> Там само.

<sup>169</sup> Иванов В. В. Дом в «Мастере и Маргарите». — С. 36.

<sup>170</sup> Легкий М. І. Франко у XX столітті: новий тип діалогу у прозі — С. 99.

тичними символами нещастя, горя, недолі окремих членів сім'ї або цілої родини. Інтегрований у духові світи дитини ейдос рідного, свого дому набуває невластивої міфосемантики «чужого» — дитячі персонажі відмовляються від нього заради чужого, який стає своїм («Мавка»). Крізь призму міфологізованого опису хати (дому) як межипростору, де багато пережилося й перетерпілося, де цілий вік народжуються і помирають, артикульовано один із найважливіших аспектів художньої прози І. Франка — людинознавчий.

### 3.5. МОДЕЛЬ ЦИКЛІЧНОГО ЧАСУ: ОСОБЛИВОСТІ ПОТРАКТУВАННЯ

Об'єктивний рух часу у Франковій прозі відтворено по-різному: протіканням років, місяців і годин, календарним уточненням часу дії, описами сезонних змін ландшафту чи зношування предметно-побутового околу, зазначенням конкретно-історичних подій, відкриттів та знахідок, через суб'єктивне сприйняття тощо. Змодельовано також виміри часу фатального, екстремального, оказіонального (небувала посуха у романі «Борислав сміється»), фантастичного (нереального), ірреального (надприродного), міжчасовості чи понадчасовості (психологічне забуття), «нульового» часу (смерть, вічність). Новаторство художнього відбиття соціально-історичного, об'єктивного часу в І. Франка зумовлене сміливим експериментуванням, ужитком модерних засобів ущільнення перебігу часу, зміщення хронологічних площин, взаємонакладання ір/реального, об'єктивного/суб'єктивного, розмикання/замикання темпоральних меж, уповільнення/прискорення часоплину.

Водночас із лінійною системою відліку, дієва у творах прозаїка модель циклічного часу, що базується на архаїчній ідеї ізоморфності циклів, міфологічних уявленнях про час як коло, що невинно котиться — наступає Новим та відходить Старим роком. У системі міфологічних координат часу, як і простору, осягнуто певні дотикові точки (часові межі), що вважаються небезпечними, пороговими, — це опівніч, полудень, світанкова і вечірня зірки, також сезонні зміни, тобто зустріч зими й весни, весни і літа, літа та осені, Старого й Нового років <sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Толстая С. М. Время / С. М. Толстая // Славянские древности. — С. 94; Толстой Н. И. Межа / Н. И. Толстой // Славянские древности. — С. 116.



Повне календарне «коло» (перманентне наступання пір року) маркує сюжетно-подієву тканину багатьох творів прозаїка — «Ріпник», «Навернений грішник», «Борислав сміється», «Мавка», «Перехресні стежки», «Великий шум», «*Voа constrictor*», «*Odi profanum vulgus*» та ін. Утім циклічність у перелічених творах не оприявнюється іманентним міфопоетичним схопленням часу, а радше несе змістове, хронологічне, сюжетне, подійне, наративне, композиційне, жанрове, психологічне навантаження. Художній ефект повного часового циклу складається навіть тоді, коли просто зазначено початок або кінець тієї чи тієї пори, певне річне свято, період господарсько-землеробських робіт. Наприклад: «Минуло літо, минули жнива» [т. 14, с. 341], «А в часі коляди... а в часі Великодніх свят», «В часі Різдвяних свят», «На першій тижні Великого посту», «Минули Великодні свята», «Надійшли м'ясиці, сама пора для весілля» [т. 21, с. 46—47, 52, 218], «Провідна неділя» [т. 22, с. 210]. Стислими хронографічними примітками передано етноколотит господарського та обрядово-звичаєвого календаря українців.

Своєрідність подання міфологічної моделі циклічного часу у прозових творах І. Франка полягає у розмежуванні часу позитивного (життя, тривання, пори добрих духів) і негативного (смерті, зупинення часу, пори злих духів)<sup>172</sup>. Міфологізовано, власне, міжсезонні та добові «точки дотику», тобто закінчення або початок тієї чи тієї пори, при чому певні часові межі співвіднесено із «пороговим» станом дійових осіб, важливими переминами у їхньому житті. Весна схоплюється в сенсі відродження духової снаги людини, її волі до життя й праці, літо постає порою шалу пристрасних почуттів, осінь — згасання життєвої енергії, зима — занепадання фізичних сил.

Так, весну як символічну пору виривання людського духу із замкнутого кола існування увиразнено у темпоральній площині оповідання «Ріпник». Із воскресанням землі, оживанням природи скріплює духові сили ріпник Іван, покинувши Борислав. Міфологікою звільнення й відродження відсвічуються роздуми персонажа на вершці гори, де він зупиняється, щоб попрощатися з минулим. Весна знаменує початок нового етапу в його житті.

<sup>172</sup> Толстая С. М. *Время / С. М. Толстая // Славянские древности.* — С. 94—95; Толстая С. М. *Число / С. М. Толстая // Славянские древности.* — С. 448.

Наведений епізод Р. Голод пов'язав з авторським задумом про-рубати вихід і дати змогу персонажеві вийти за межі «пожираючого людей Борислава»<sup>173</sup>.

Почин весни — час новелістичної дії новели «Мій злочин». Суб'єкт викладу пригадує, як у дитинстві він ненароком зловив «болотяного пташка». Удома помістив його всередину подвійного вікна, гадаючи, що так ближче буде йому до світла й тепла. З кожним днем спіймана жертва все більше сумувала й ниділа, лише краєвид весняного прокидання природи за вікном привертав її зір. Хлопець спершу думав відпустити птаха, але зрештою малого осилила якась невмотивована, інстинктивна жорстокість — він цинічно скрутив йому в'язи. На відстані прожитого з болісною резигнацією оповідач усвідомлює, що тоді була остання весна — останні моменти життя пташки. Життєствердною символікою весняного часу у підтексті заперечено «екзистенційний негатив»<sup>174</sup> людського життя.

У ретроспективному просторі Євгенія Рафаловича («Перехресні стежки») весну означено часом юнацького кохання. Справжньої весни немає — весною Євгеній називає «золоті дні» свого молодечого щастя, згадує про них «...як одну щасливу хвилю свого життя, одну свою весну з усіма весняними чарами і пахощами» [т. 20, с. 241]. Природний час повністю переведено у площину людського життя.

Символічна пора повносилого сонця у темпоральній площині новели «Неначе сон» — це літо. За цей високохудожній твір І. Денисюк назвав І. Франка «співцем полудня», а майстерно втілений тут гарячий полудень схарактеризував порою «дивовижних несподіванок», «полуденних див»<sup>175</sup>. За давньослов'янськими міфологічними уявленнями, полудень є небезпечною межею дня (полярна добова межа — опівніч), порою вияву полуденного демона<sup>176</sup>. Апогей літнього сонцестояння у Франковому творі — це імпліцитно міфологізована пора дивних, енігмативних, химерних подій, що відбуваються, перефразовуючи заголовок,

<sup>173</sup> Голод Р. *Натуралізм у творчості Івана Франка (до питання про особливості творчого методу Каменяра)*. — С. 61.

<sup>174</sup> Гузар З. *Новела І. Франка «Мій злочин»* / Зенон Гузар // *Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна. Франкознавство* / редкол.: Т. Салига та ін. — Львів, 2003. — Вип. 32. — С. 29.

<sup>175</sup> Докладніше чит.: Денисюк І. О. *Казковий чудесний покажчик у новелі Івана Франка «Неначе сон»* // *Літературознавчі та фольклористичні праці*: у 3 т., 4 кн. Т. 2. — С. 206.

<sup>176</sup> *Славянские древности*. — С. 94.

неначе уві сні, і чи не з вини полуденного демона, під незримим покривом якого молодиця Марися чинить перелюб, а згодом, після її повернення, в коморі з горшків википає молоко. Дивна Марисина свекруха, яка вже три роки не злазить з печі, відає таїни різних наслань полудневого демона.

Міфосемантикою згасання життя наповнено осінні пейзажі у «Перехресних стежках». Наприклад: «Ходить осінь по долині і снує свої сіті. Обснювала димами гори, заповнила мрякою яри, потяглася сірою курявою за течією рік і потоків, вішається по гілляках дерев, суне туманами по шляхах, облягає цілими таборами села, досягає бовдурами до неба. Під її дотиком тихнуть голоси, співи та викрики, жовкне листя, стуляються чашки неможлих запізвених квіток і серце корчиться з болю і жалю за минулим. Вона закриває перспективу, відбирає ясність, оживлює сумніви та знеохоту» [т. 20, с. 286].

Джерелом безрадісної панорами, що розкинулася перед зором Євгенія Рафаловича на шляху до Бабінець, є його власний психологічний стан — глибока механхолія, що не минула після прикрої зустрічі з Регіною в домі Стальського. Одухотворений пейзаж відбиває так само сумний, пониклий, безвідрадний «пейзаж» людської душі. Осінь оповиває відчаєм радше все єство героя, ніж природу, заслонює йому перспективу на майбутнє, посилює смуток.

До системи темпоральних координат власних творів письменник залучав уснопоетичні конструкції відрахунку часу, що увібрали давні міфологічні уявлення українців про «границі», «тактильні точки» річного «кола». Образним утіленням перехідного, межового часу, часу, що відходить і/або приходить, є кінь або вершник на коні<sup>177</sup>.

Епізодично в повісті «Великий шум» початок осені зафіксовано фразою «Над'їхала осінь, вельможна пані <...>» [т. 22, с. 284]. Відтак розлогий осінній пейзаж, витриманий в імпресіоністичній манері, розгортається через нанизування ліризованих строф з анафоричним ключовим дієсловом «махнула». Гляньмо:

«Над'їхала осінь, вельможна пані, багата хазяйка <...>.

Махнула осінь на ліси — і вони зацвіли пурпуровими, сірими та жовтими красками, зашуміли глибоким та важким стогоном, тугою за минулим літом.

---

<sup>177</sup> Українські замовляння. — С. 204.

Махнула в повітря, і воно заповнилося роями ластівок, ключами журавлів, стадами диких гусей та інших пташок, що тихо, мов осінні мряки, тягли на південь.

Махнула на ріки, і риба почала ховатися в найглибші місця та печери для зимівлі.

Махнула на села, і вони здулися скиртами та повними оборогами, оживилися отарами овець та чередами скоту, що досі кочували по високих полонинах, а тепер вертали на зимівлю <...>.

Сади, ще недавно обтяжені плодами, звільна позбуваються їх, обсипаються з листя і доливають і свій шум до широкого моря меланхолії, що розлилося над усею країною» [т. 22, с. 284—285].

Міфологіка життєво від'ємних перемін у світі, що їх несе з собою одухотворена осінь, у пейзажі закріплена глибоким міфосмисловим підтекстом. Опис померклого довкілля перервано риторичним запереченням того, що не все піддається осінній меланхолії — грушатичани залишаються веселі, бадьорі, енергійні, задоволені плодами своєї нелегкої літньої праці. Погоджуємось із М. Гуняком у тому, що введена у тужливий природний пейзаж картина людського буття є немовби другим компонентом своєрідного психологічного паралаксизму. Висловлене спростування формує зав'язку до продовження у тексті опису «правдиво осінньої фізіономії» [т. 22, с. 285] в іншому ракурсі — на людський світ насувається осінь у людській поставі — комісар Годієра, який подумки плете, як і осінь, підступний план інтервенції села Грушатич [Там само, с. 285—286].

У системі часових координат «Ріпника» відлік зими почато українською народною приказкою «Святий Никола “на сивім коні приїхав”» [т. 14, с. 287], опублікованою в «Етнографічному збірнику»<sup>178</sup>. Зимовий час персоніфіковано в образі вершника на коні, який прибуває у доземну дійсність з якогось іншого світу. У схожому міфосмислового ключі виразнено прихід зими в контексті повісті «Великий шум». Наприклад: «Наблизилося велике, рокове свято Різдво. Зима приїхала на білім коні і покрила поля білою наміткою» [т. 22, с. 306]. Всевладною хазяйкою світу зима панує у повісті «Гриць і панич» [т. 21, с. 216—217]. Опис нелегких природних умов тут експресивно підсилює зображення скрутного становища селян, підневільних дідичеві Пшестшельському, напередодні скасування панщини у Галичині.

<sup>178</sup> Галицько-руські народні приповідки. — Львів, 1908. — Т. 24. — С. 448.

Річний календар, препарований людськими пристрастями й почуттями, формує хронотопний стрижень листа закоханої Мані до Хоми («Сойчине крило»), а вже на цей стрижень нанизуються один за одним епізоди, що розгортають простір прожитого і пережитого персонажів. Вона покинула його заради іншого, а тепер прагне щемливим словом зворушити ще тривкі почуття свого Массіно. Він досі живе з душевним болем і сахається однієї думки про неї. Виклад змісту листа Мані базується на самоідентифікації особистості з порами року, описаними багатобарвно та поліфонічно. Свої палкі емоції й переживання жінка виражає через власне суб'єктивне сприйняття тієї чи тієї пори. Весна для неї — час зародження почуттів. До Массіно вона звертається: «Тямиш весну з її пурпуровими сходами сонця, з її теплом і ясністю, з її бурями, мов сварки закоханих, з її громами, мов крики любих дітей, що пустують у широких покоях? Се я була» [т. 22, с. 60].

Спогади про п'янке кохання Мані подано принадною алюзією літа, яке вона також уподібнює до себе. Гляньмо: «Чи я не була квітчастим оазисом у твоїм житті? Чи ти в нашій лісничівці не пережив найкращого літа, яке взагалі випало тобі на долю на твоїм віці» [т. 22, с. 64]. Розлуку закоханих символізує у листі похмура осінь: «О, пізніше, аж геть пізніше прийшла вона, але вже не хмариночка, а порядна осіння хмара, що затяглася на триденну — що я кажу! — на трилітню сльоту!» [Там само, с. 77]. Тривання осені розтягнуто на трьохлітнє поневіряння Мані. Закликає календар «прожитого» й «пережитого» Новий рік, знаменуючи спільний крок персонажів у нове життя.

В окремих творах прозаїка протікання добового часу відображено крізь призму замаскованої ремінісценції змагання доброго бога дня/злого бога ночі. При цьому відлік добового руху паралелює з описом патології стану (фізичного і психічного) персонажів. Природний час, співвіднесений із феноменами людської психіки, постає «психологічним хроносом»<sup>179</sup>. Так, у змалюванні хворобливого стану Василя Півторака перебіг добового часу уповільнено і переведено в окрему площину нестерпного, монотонного тривання моторошних днів та ночей («Навернений грішник»). Змодельовано часовий континуум, де персонаж співіснує з химерами власної уяви — «нудою», «самотою», «гарячкою», «страшищами». Усі ці примарні діти бога ночі підточують

<sup>179</sup> Швець А. І. Злочин і катарсис: кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі І. Франка. — С. 190.

«последні іскри життя» [т. 14, с. 362] фізично й психологічно виснаженого організму Василя.

У спільній темпоральній площині триває асоціативна боротьба дня/ночі і напружене чекання Яця Зелепуги (персонажа однойменного твору), коли прибуде нафтовий сопух на дні ями, яку він самотужки викопав на родинному полі. Зовнішній час визначає внутрішнє буття, і навпаки, індивідуальні переживання уповільнюють і/або прискорюють об'єктивне тривання доби. Порівняймо: «День і ніч думав тільки о копанні, переживав хвили невисказаної тривоги»; «Не спав цілу ніч, увесь день ходив як божевільний»; «Енергія його не то що не слабла, але з кожним днем щораз більше змагалася. Сон майже зовсім його покинув: хіба вдень, втомлений тяжкою працею, задрімає на хвилику. Ночі були для нього ще гіршою мукою, ніж дні» [т. 16, с. 358, 366].

Зміну дня/ночі міфологізовано у просторі онейроїдних переживань Олімпії Торської («Основи суспільності»). Удень вона почувається здоровою, уночі — бентежитья прикрими спогадами про минуле. Психологічні зміни стану Олімпії у зв'язку із настанням ночі відображено крізь призму зудару Білобога/Чорнобога за людську душу. Така міфоалюзія виявна в епізоді, де Олімпія блукає торецьким садом. В образі вечірньої зірки, що догорає в небі [т. 19, с. 275], означено межову пору, певну міжчасовість, яка позначається на психічній активності Олімпії. Вимовну алюзію загибелі дня і перемоги могутньої ночі, що відразу захоплює графиню у свій полон, навіює персоніфікований пейзаж. Вчитаймося: «Легенький вітерець похитав гілками, — се було мов остатнє зітхання конаючого дня. Пані Олімпія стрепенулася і зупинилася на хвилику», а далі — «Котвиця її волі, сильна і ціпка за дня, нараз робилася мов глиняна, тратила свою силу, пропадала зовсім, і в голові невдержимо починали шуміти та пересуватися без ладу, без зв'язку тисячні вражіння, думки, образи гарячкової уяви, привиди, виплоджені всіми гарячими та не сповненими бажаннями, ошуканими надіями її життя» [Там само, с. 269]. Міфопоетичний межовий час є психопатологічним чинником.

Негативний пороговий час відраховується у темпоральній системі Франкового універсуму за виявом надприродних сил у земному світі та за умовними точками дотику реального/ірреального, квінтесенціями яких є ніч, опівніч, полудень та світанок.

Про небезпеку нічного часу в народі здавна застерігають: «Уночі від півночі, аж доки перші кури не запіють, усяка нечис-

та сила, упирі, дідьки, — все має міць ходити по землі. Тоді чоловікові не добре бути надворі»<sup>180</sup>. Міфологізована у суголосному ракурсі пора ночі чи опівночі доцільна в аспектах художньої кримінології та мартирології прозового спадку письменника. Сама персоналіфікована ніч не виходить на сцену, залишається за ширмою як незмінний й незамінний режисер вічної драми життя, в якій постійно змінюються ролі й актори. Відчутний лише її згубний вплив на людські долі. Летальну роль ночі переймають персонажі-переступники. Так, Ганка штовхає Фрузю в нафтову яму («Ріпник»); Напуда завдає смерті своєму новонародженому немовляті («Микитичів дуб»); від руки Бовдура гине Андрій Темера («На дні»); Адає Горський здійснює замах на життя о. Нестора («Основи суспільності»); Регіна Стальська убиває свого деспотичного чоловіка. Фатальної ночі її саму підштовхує знайти вічний спокій на дні бурхливого виру божевільний Баран, який колись таким самим чином згубив життя своєї дружини Зосі. Шварц і Шнадельський глухої ночі гублять лихваря Вагмана («Перехресні стежки»). Усі перелічені персонажі — «післанці» зловісної ночі.

Персоналіфікована ніч-чарівниця виходить на сцену, стає свідком і співучасницею людських переступів ув «Основах суспільності». Різні народи світу покровителькою ночі вважали богиню Мару — володарку смерті й сну; уявляли її жінкою, обличчя якої прикрите зоряним серпанком<sup>181</sup>. Схожими рисами наділено одухотворену ніч у Франковому романі. Порівняймо: «А стара чарівниця-ніч бачила все те, чула все те, бачила й чула ще далеко більше. Не новина їй людські злочини, людські терпіння, людська тривога, та проте, вона любить такі сцени, розсипає всі свої багаті чари, щоб додати таким сценам якнайбільше дикої поезії, проймаючого жаху. Вона любить дразнити людей, підбуджувати їх фантазію і заповнювати її тисячними уроєними страхіттями, більшими і страшнішими від дійсної дійсності. Вона як добрий режисер, дбає не тільки про зміст штуки, але також про декорації і костюми» [т. 19, с. 300].

Міфологізований опис опівночі (часової межі) у Франковому романі інтегровано в обсервацію порогового стану психіки персонажів-переступників; цьому часовому образу надано характерологічної функції та визначальної конструктивності у розвитку кримінальних сюжетів.

<sup>180</sup> Франко І. Людові вірування на Підгір'ї. — С. 163.

<sup>181</sup> Українська міфологія. — С. 336.

Ніч у Франковій прозі — міфологізована пора бурхливих сновидінь, гарячкових марень, моторошних галюцинацій. Маємо на увазі нічні сновидіння Олесі Батланівни («Петрії і Добошуки»), Целіни («Маніпулянтка»), Міхонської («Не спитавши броду»), Юри Шикманюка («Як Юра Шикманюк брів Черемош»), хворого в'язня Бовдура («На дні»), сп'янілі марення Василя Півторака («Навернений грішник»), нічні видіння пожежі й покійного графа, що не дають спокою Олімпії Торській («Основи суспільності»), апокаліптичні видіння Барана («Перехресні стежки»), моторошні галюцинації Миколи Кучеранюка («Герен у носі»). Ганку щоночі бентежать сни про умерлу Фрузю («Ріпник»), Германа Гольдкремера — фантоми нічного Борислава («Воа constrictor»), маленьку Гандзю — уявні мавки («Мавка»). Яць Зелепуга (з однойменного твору) у снах бореться зі скупкою землею. Панові Суботі (з «Великого шуму») вночі на засніженому шляху ввижається покійник Годіера на бричці, запряженій демонськими кінями з кривавими очима. Ніч — час чудесних перевтілень («Як пан собі біди шукав»), ворожінь («Хмельницький і ворожбит»), віщувальних буревіїв («Петрії і Добошуки», «Микитичів дуб», «Перехресні стежки»).

Позитивне значення Різдвяної ночі переосмислено у тій сцені, де панові Суботі вночі на Різдво ввижається «кроваве око» на засніженій дорозі по той бік вікна його дому («Великий шум»). На небі не з'являється зірка, відсутнє обрядове славлення новонародженого. Усе навколо охоплює «зловіща», «тиха» й «глуха» ніч. Насувається демонська бричка, якою кермує примара комісара Годіери — перевізника з того світу [т. 22, с. 311—313]. Новаторський і водночас енігматичний (загадковий) пейзаж (сама повість — знакове і сповнене загадок явище у творчості І. Франка зламу століть), по суті, є ландшафтним утіленням, візуалізацією галюцинацій персонажа, який переживає напад невмотивованої меланхолії.

Завершення пори володарки ночі — «від сеї хвилі всі чари ночі безсильні <...>» — початок відліку іншого часового інтеграла — світанку, що проглядається «...першим признаком неблизького ще сходу сонця» [т. 19, с. 301]. Отже, володарем часу постає персоніфікований ранок, що будить людський світ «...до нового життя, до нових турбот, до нової праці і нового страждання» [Там само, с. 301] («Основи суспільності»). Символіці світанку — катарсійній, оновлювальній, відроджувальній — надано функції викриття наслідків нічних переступів.



Часовий цикл, міфопоетична модель «круглого» часу з художньо увиразненими медіальними, тактильними точками у потрактуванні І. Франка — це міра тривалості всіх тих елементів артистичної дійсності, що належать до нежиттєподібної естетичної умовності. Народнопоетичні уявлення про «пороговий» час ферментували у прозі письменника: вживання модерних нарративних та композиційних стратегій розгортання фабули (сюжетотворення); психологізацію часу як призми зображення «порогового» стану персонажа; успішні спроби наповнити просторові форми часовим триванням, переведення пейзажу в статус самостійного міфопоетичного героя; естетичне поглиблення виражальних можливостей об'єктивного часу.

Міфопоетика є вагомим сегментом багатогранної часо-просторової картини Франка-прозаїка, міфологізм — одним із оперативних і продуктивних конструктів різних типів хронотопу (персонажного, авторського, бриколажного, ідеального, фантастичного, химерного, символічного тощо). Зобразивши злети людського духу на недосяжні верхів'я, блукання персонажів у лабіринтах власних спогадів, передавши їхні передчуття падіння у глибокі бескиди чи в моторошні безодні або своєрідного розчинення у небесному безмежжі, що їх пережила людина ще в доісторичні часи і які надалі тривають у культурній пам'яті людських спільнот, І. Франко таким чином надав індивідуальним характерам та долям певної артистичної неповторності, тривкості, дискурсивності, неперебутності, осмислив конкретні соціально-економічні, психологічні, антропологічні проблеми на рівні загальнолюдської актуальності.

Міфи поставали об'єктом неухильної наукової і мистецької уваги І. Франка. Блискуче ознайомлений із міфологічними концепціями і теоріями XIX — початку XX ст., що їх розробили міфологічна, антропологічна, міграційна школи, суттєво переосмисливши усталені попередніми епохами негативні, іронічні критерії перцепції давніх міфологій, учений вніс свою поважну лепту до багатомістової історії дослідження найдавнішого і найзагадковішого обшару духової культури людськості. Науково ефективно й результативно вивчення міфології І. Франко вбачав за умови використання не одного, а кількох методів у гармонійному їх поєднанні, притім заперечував методологічний еkleктизм та адапціонізм, спроби висновувати суперечливі, не-об'єктивні, поспішні, упереджені припущення, фальсифікувати, натягувати факти; не підтримував ідей прямолінійного розвитку культури від простого до складного, заперечував спроби звести етнокультурне розмаїття традицій світу до єдиного знаменника. Питання міфологічного характеру вирішував на тлі ширшої проблеми — багатомістової історії загальнолюдської духової культури, яку не уявляв поза національним багатоманіттям.

Цілісно сформульованої концепції міфу у теоретико-літературних працях І. Франка немає. Проте досягнути сутність цієї концепції можна на основі висловлених у різних працях положень про генезу, природу і функції первісних міфів, їхній взаємозв'язок із первісною мовою, про взаємодію міфології та фольклору, тривання вічних міфем, міфологем і цілісних міфів у багатомістовій літературно-естетичній традиції. Таким чином, у Франковій міфознавчій системі поняття «міф» репрезентовано у кількох ракурсах: як текст (нарративна одиниця у широкому розумінні цього слова); концепт, образ світу, певна світоглядна установка, набір уявлень та вірувань; нарратив прозової усної словесності (оповідь, точніше сюжет в оповідній формі).

В етнокультурологічній концепції ученого міфологію осмислено в сенсі «молодечої» доби становлення народів, первісного

виду інтелектуально-духової діяльності «юного людства», «зародкової» форми і разом найдавнішого здобутку людської культури; доісторичної традиції, що, як і будь-яка конкретно-історична епоха, є невід'ємною часткою багатовікової естетико-літературної традиції, позаяк передає у часі спадок спільного словесного досвіду, становлячи неухильну й незамінну частку тієї загальнолюдської парадигми літературних мотивів, образів і форм, до якої свідомо чи позасвідомо апелює кожний письменник.

За логікою Франкових міркувань про міфопоетичний фактор в історії духової культури і літератури зокрема, міфи не зникли безслідно. Це «вічно жива» традиція, що належить до світу цивілізації, який людина створила і в якому надалі живе, в якому обертається кожний письменник, послідовно чи мимоволі, позасвідомо оперуючи загальнолюдськими, архетипними образами й мотивами, що ведуть рід з міфологічних часів. Усна й писемна література є спадкоємцями міфічних нарративних та імагологічних мікроструктур, але міфологія, з погляду І. Франка, аж ніяк не основа і не обов'язкова умова виникнення двох дальших видів словесно-духової творчості людини, адже праджерело естетичного — то первісна синкретична колективна творчість, з якої бере свої витoki і сама міфологія. Первісну міфологію вчений вважав не примітивною вигадкою, а реальністю, якою жила архаїчна людина і яка значною мірою спричинилася до розвитку людської мови, позначилася на формуванні психоментального «обличчя» нації. Те, що переживала (емоційно-почуттєве збудження і потрясіння при осягненні світу) первісна людина, як вважав мислитель, непідвладне імперативам розуму сучасної людини. Близьке до цього стану підвищено емоційне світовідчуття дитини та глибоко естетичне вчування у природу митців. У культуротворчій діяльності ученого осягнуто важливу роль міфології як чинника міжкультурних та міжнаціональних взаємин.

Значний запас знань міфів народів світу, власне бачення міфологічного фактору в культурі й літературі зокрема, а також увесь той грандіозний емпіричний матеріал українського «живого» «народовідання», що його дослідник здебільшого власноруч збирав, групував, описував, докладав чимало зусиль для його видання, відтак на основі опрацювання давніх етнокультурних пам'яток обґрунтовував вагомі й актуальні наукові доктрини, закріпився у мисленні Франка-митця.

Міфологія виявилась плідним джерелом ейдологічних і тематичних знахідок для письменника. Міфологічний матеріал він

засвоював творчо, креативно, переосмислював крізь призму суб'єктивного вимислу й домислу, пов'язував з роздумами над сенсом людського існування, буття рідного народу і свого особистого життя, залучав до індивідуально-авторської аксіології, системи поетикальних засобів, наповнював «змістом» життя свого покоління. Художній міфологізм дієвий у Франковій прозі у гармонійному поєднанні з обсервацією соціальної дійсності. Звернення до міфологічної фактури умотивоване пошуками упізнаваної символічно-образної номенклатури вияву внутрішніх психологічних станів персонажів, засобів вираження найтонших нюансів емоційно-чуттєвої царини індивіда, зображення симбіозу людини з природою та матеріальним довкіллям, а також авторським намаганням осмислити проблеми української дійсності на узагальненому, символічному рівні — на такому рівні, коли конкретно-історичні проблеми, трагедії, конфлікти і драми «mutantis mutandis» повторюються в різні часи і в різних народів, і, власне, в цьому полягає важлива сугестійна функція міфологічної образності в художній системі І. Франка. Мотиви, сюжети й теми міфології, на думку письменника, збагачували духові світи українських читачів тими естетичними переживаннями й почуттями, яких вони ще не знали. «Вічні» міфологеми протегували, перефразовуючи Франкові слова, будівництву «золотих мостів» між сучасністю рідного народу і її далекими поколіннями, підіймали самосвідомість української суспільності тривкими морально-духовими і соціальними ідеалами.

Переважна більшість прозових творів письменника виявляє надзвичайно багату міфопоетику (міфологічні запозичення) не лише у вигляді конкретних міфем і міфологем, міфологічних ремінісценцій, алюзій, персонажів, мотивів та сюжетних схем, а й як цілеспрямоване і/або позасвідоме використання у художньо-літературному дискурсі стратегій міфологічного образотворення (алегоричного, символічного, метафоричного, метонімічного, оксиморонного), моделювання часо-просторових вимірів світу та оперування основоположними дуальними протиставленнями.

Міфопоетичні образи основних першоелементів — землі, води, вогню, повітря, що функціонують у художній прозі І. Франка на перехресті суб'єктивного/об'єктивного, проминального/вічного, локального/понадчасового, питомо етнічного/загальнолюдського, так само різнобічна міфопоетика простору й часу, архетипні моделі, міфологічні та фольклорні мотиви й сюжети, що передають у часі колективний досвід схоплення ієрархії стихій

світобуття, використовуються не самоцільно (скажімо, задля виведення химерних, нереальних, віддалених від доземної дійсності світів чи фантастичних персонажів), а поліфункціонально, на «твердому», «реальному» ґрунті українського життя зламу століть, індивідуальної аксіології українця.

Багатогранна міфопоетична образність стихій — Земля-Мати, сира могила-розлучниця, земляне смертоносне лоно (провалля, безодня-бестія, підземелля), Небо-Батько, плодоносний дощ, посуха, земля-дочка й сонце-матір, тухольське озеро, мертво морське дно, материнське водяне лоно, «потопа», море, крутіж, глибока криниця, глибінь-безодня, розбурхані річки-бестії, градова хмара, сонце, багаття, домашній вогонь, вогонь ковальського горна, безбережне повітряне море, небозвід, віщувальний буревій, буря як оркестр природи, вітри-танцюристи й музиканти, небесне військо — несе у художній прозі І. Франка функції вираження чуттєво-емоційних, душевних, настроєвих, духових феноменів, відбиття соціально-суспільних світів української дійсності межі століть. Авторська свідомість маніпулює міфологічно маркованими образами і розкриває за їхньою допомогою найглибші царини внутрішнього єства персонажів, відслонює «занавіс» до «темних» закутків психодухового буття індивіда, демаскує деструктивні первні суспільності, критично оцінює негативні соціальні явища, деспотичні міжлюдські взаємини, антигуманні суспільні порядки, що принижують людську особистість, — з тією метою, щоб змінити хисткі морально-духові світи української нації, вказати ті ідеали, до яких необхідно їй прямувати та їх плекати. Особливо продуктивні міфологеми першостихій буття в епізодах раптового зрізу психіки персонажа — у моменти його афектів і нервових потрясінь, в екстремальних ситуаціях, що легко збуджують емоції й непосильні переживання, провокують антигуманні вчинки, підштовхують на переступи.

Не менш розмаїті міфопоетичні моделі простору й часу є вагомим сегментом різнобічної картини світу прозаїка. Його міфологізований універсум розгортається у вертикальному (вниз/угору) та горизонтальному вимірах, сконцентровуючись навколо де/сакралізованих центрів (дім, місто, сад, гора), розмежовується поміж основоположними полюсами буття. Спалахами піднесення на недосяжні для людського розуму вершини, відчуттями заблуканості та приреченості у власних лабіринтах, передчуттями падіння на дно пекла або інтуїтивними відчуттями помирання рідної хати, своєрідного розчинення у небесному безмежжі чи

вабливому крутежі, що їх людина відкрила в собі ще в міфологічні часи і які надалі тривають у її культурній пам'яті, І. Франко надав індивідуальним характерам і долям певної артистичної довершеності, тривкості, актуальності та неповторності.

Міфологізм постає одним з оперативних та ефективних засобів виведення різних типів простору. За його допомогою осмислено матеріальні й духові цінності приватного, інтимного, родинно-побутового життя особи; зображено внутрішній (психологічний, настроєвий, духовий, моральний) світ; виведено постать персонажа як «живої» людини з особистими і суспільними піднесеннями та падіннями; порушено назрілі питання й проблеми рідного народу, невпевненого на шляхах до європейських стандартів власної самостійної, багатой держави, розвиненої культури, освіти, вільної праці й життя; критично оцінено негативні суспільні первні, що розхитують основи духово здорової, сильної та свідомої української нації; демасковано свавільні міжлюдські взаємини, що згубно позначаються на інтелектуально-духовій діяльності, свободах і правах, повноцінному житті та справжньому щасті особистості; подано мальовничі краєвиди української землі як креативні стихії, що наснажують на глибокі пошуки сенсу життя, наводять на медитації над неперепутними життєвими цінностями не лише персонажів та автора, а й читача. Циклічність часу у творчій свідомості письменника — не лише формально-об'єктивна, а й світоглядна, естетична категорія. Особливості творчого потрактування моделі часового циклу у Франковій прозі зумовлені його глибоко особистим відчуттям «округлості» часу, роздумами над швидкоплинністю, ефемерністю, недовговічністю людського життя.

## ПОКАЖЧИК ІМЕН

---

- Аарне А. 27, 33  
Абрамовська Я. 16, 17  
Аверінцев С. 108  
Агапкіна Т. 175  
Анаксагор 28  
Андієвська Е. 18  
Андрієвський Л. 206  
Андрійченко Н. 20  
Андрусів С. 17, 18  
Андрухович Ю. 160  
Анісімова Н. 196, 199  
Анненський І. 182  
Антонич Б.-І. 18, 20, 21, 65, 147, 178, 182, 202  
Антонович В. 45  
Апінян Т. 16, 25, 27, 31, 76, 183, 205, 210  
Аполлінер Г. 157  
Арагон Л. 157  
Арнім Л. 25  
Астаф'єв О. 20  
Афанасьєв О. 27, 31, 32, 46  
Ахматова А. 182
- Бажан М. 157  
Бакула Б. 16, 27, 172, 177  
Бальзак О. де 70, 81, 180, 181, 200  
Банг Г. 180  
Баран Г. 20  
Баранович Л. 173  
Барбюс А. 180  
Барка В. 19  
Баронч С. 39  
Баррі П. 86, 184  
Барчан В. 20  
Бахофен Й. 27, 37, 46  
Башляр Г. 78, 96, 123, 127, 178  
Бекон Ф. 25  
Бенфей Т. 27, 33, 34  
Березкін Ю. 27, 30, 31, 34  
Бернштейн М. 23
- Бестюк І. 19, 160  
Бетко І. 173  
Белій А. 182  
Білик В. 20  
Білінський М. 108, 152, 211  
Блок О. 182  
Блюменбах Й. 35  
Боас Ф. 33  
Бодкін М. 15  
Бодлер Ш. 180  
Бодянський О. 14, 45, 49, 77  
Боккаччо Дж. 25  
Больте Й. 27  
Бондар Л. 6—8, 10, 14, 64, 66, 152, 153  
Бопп Ф. 24, 29  
Борисюк З. 133  
Борисюк Т. 8, 9, 214  
Боровський Я. 119  
Боронь О. 173  
Борхес Х.-Л. 160  
Боряк О. 46  
Бояджиєв Д. 182  
Брандес Г. 200  
Бреаль М. 27  
Брентано К. 25  
Бронте Е. 180  
Бронте Ш. 180  
Брос А. 37  
Брюсов В. 182  
Бугель В. 32, 46  
Будний В. 17, 30  
Булгаков М. 211  
Бунін І. 182  
Бунчук Б. 12  
Буслаєв Ф. 27, 31, 32  
Буслаєва К. 19  
Бутков Я. 182
- Вагилевич І. 45  
Вагінов К. 182

- Вазов І. 182  
 Варлаам 151, 155  
 Вейзер Л. 42  
 Вейман Р. 27  
 Вейнгольд К. 46  
 Вервес Г. 189  
 Верецька О. 20  
 Верлен П. 180  
 Вертій О. 20  
 Верхарн Е. 70, 181, 185  
 Веселовський О. 27, 31, 32  
 Вестон Дж. 42  
 Винниченко В. 19, 20  
 Виноградова Л. 104  
 Віко Дж. 25, 50  
 Вінграновський М. 157  
 Вінтерсон Дж. 196, 198  
 Вовк М. 19, 20  
 Вовк Ф. 45  
 Возняк М. 13  
 Войтович В. 92  
 Волков А. 5  
 Вороний М. 60, 61, 72, 108, 188, 189  
 Воропанова М. 185  
 Ворсо Й. 22  
 Врубель Л. 172  
 Вшетічка Ф. 151
- Гануш І. 120  
 Гарасим Я. 13, 14  
 Гартман А. фон 39  
 Гаскел Е. 180, 182  
 Гасклі А. 35  
 Гастер М. 27  
 Гауптман Г. 70, 180  
 Гегель Ф. 25  
 Гедоз Г. 32, 46  
 Гейнах С. 37  
 Геккель Е. 35  
 Геннеп А. вен 42  
 Генрі О. 182  
 Герасим'юк В. 20  
 Гердер Й. 24, 25  
 Герес Й. 25, 27, 29, 30  
 Гете Й. 28, 60  
 Гінзбург Л. 73, 182, 201  
 Гнатюк В. 45, 47, 89, 98, 110, 116,  
 121, 127, 160  
 Гоголь М. 146, 153, 211, 214, 215
- Голобородько В. 20, 21  
 Головацький Я. 45  
 Головащенко С. 133  
 Головка А. 157  
 Голод Р. 10, 56, 66, 88, 90, 133, 152,  
 212, 218  
 Голосовкер Я. 64, 86, 163  
 Голсуорсі Дж. 180  
 Гомер 74  
 Гонкур Е. 68, 180  
 Гонкур Ж. 68, 180  
 Гончаров І. 182  
 Гординський С. 18, 20, 21  
 Горенко О. 15  
 Гошинський С. 100  
 Грабовський П. 60  
 Гришак Я. 85, 180, 195  
 Грімм В. 24, 25, 27—29  
 Грімм Я. 24, 25, 27—30, 40  
 Грінченко Б. 45, 60  
 Грушевський М. 14, 45, 46, 212  
 Гузар З. 87, 175, 176, 184, 189, 218  
 Гундорова Т. 10, 187, 189  
 Гуняк М. 9, 109, 138, 220  
 Гюго В. 180
- Давидюк В. 13  
 Данте Аліг'єрі 90  
 Дарвін Ч. 22, 35, 48, 101  
 Дебелянов Д. 182  
 Дей О. 13  
 Демська Л. 196  
 Денисюк І. 10—12, 20, 21, 56, 69, 90,  
 99, 100, 106, 108, 120, 132, 162,  
 172, 175, 194, 201, 218  
 Дереш Л. 160  
 Деркач Л. 20  
 Дикарев М. 33, 42, 59  
 Діанова Є. 182  
 Діва Марія (Божа Матір, Богородиця)  
 10, 152, 179  
 Діккенс Ч. 181, 182  
 Дмитренко М. 13  
 Дніпрова Чайка 60, 61  
 Довгалевський М. 173  
 Довженко О. 20, 21, 157  
 Доде А. 180  
 Достоевський Ф. 70, 180, 211



- Драгоманов М. 6, 14, 29, 38, 39, 41, 45, 68, 191, 192  
 Драйзер Т. 70, 180  
 Драч І. 19, 157  
 Дронь К. 3, 4, 11, 13  
 Дружиніна А. 182  
 Дунаєвська Л. 46  
 Дунлоп Дж.-Б. 46  
 Дюркгайм Е. 27  
  
 Евгемер 28  
 Еко У. 160  
 Еліаде М. 78, 90, 98, 106, 109, 145, 173, 202, 210  
 Еренрайх П. 27  
 Есхіл 74  
  
 Євзлін М. 154  
 Євхан Н. 20  
 Єгипетська Марія 39  
 Єйтс В. 21  
 Єременко О. 202  
  
 Житецький П. 45  
 Жулинський М. 14, 22, 43, 63  
  
 Завадська В. 175  
 Замятін Є. 182  
 Зборовська Н. 160  
 Зварич І. 17, 27, 79, 93, 102, 113, 121, 212  
 Зеров М. 128  
 Зібрт Ч. 137  
 Золя Е. 68—70, 81, 88, 145, 157, 163, 180, 181, 186, 200  
 Зубрицька М. 65  
  
 Іван Богослов 187  
 Іванов В. 146, 153, 180, 205, 211, 213, 215  
 Іванченко О. 162  
 Ізбенко М. 64  
 Іздрік Ю. 160  
 Іларіон, митрополит (Огієнко І.) 85, 89, 96, 99, 112, 114, 119—121, 124, 130  
 Ільницький М. 8—9, 11, 17, 18, 81, 160  
 Ісус Христос 166  
  
 Йоасаф 151, 155  
  
 Кавушевська Я. 182  
 Каїн 61, 173  
 Калинець І. 18, 160  
 Каменський Я. 159—161  
 Канєвська Л. 10  
 Карманський П. 61, 108, 206  
 Карпенко-Карий І. 81  
 Карпентер Р. 27  
 Картер А. 196, 198  
 Каспрович Я. 108  
 Кассієр Е. 27  
 Качуровський І. 5—7  
 Кейс Дж. 160  
 Келлер Г. 180  
 Келлер Р. 27  
 Керенї К. 27  
 Керлот Х. 76, 96, 98, 100, 103, 106, 109, 114, 124, 133, 134, 137, 149, 164, 166  
 Кирилюк С. 20  
 Кирчів Р. 13, 45  
 Клеман Ф. 46  
 Клер Р. 157  
 Кобилянська О. 19—21, 60, 61, 70, 81, 147, 160, 182  
 Кобринська Н. 60  
 Ковалів Ю. 18  
 Коваль Г. 14  
 Колєсса Ф. 45  
 Колісніченко-Братунь Н. 80, 81  
 Кольберг О. 46  
 Кондорсе Ж. 22  
 Кониський О. 60  
 Кононенко П. 46, 196, 198  
 Константінов А. 182  
 Конт О. 35  
 Копистянська Н. 86, 108, 147, 152, 154, 161, 180—182, 195, 211  
 Копиця В. 20  
 Корвін-Пйотровська Д. 68, 177, 201  
 Корнійчук В. 68, 128  
 Корнфорд Ф. 27, 42  
 Королева Н. 19  
 Коропчевський Д. 22  
 Косіков Г. 29, 41  
 Космічна Т. 46  
 Костенко Л. 20, 21

- Костомаров М. 14, 45, 61, 99, 101, 103  
 Котарбінський Т. (Kotarbiński T.) 173  
 Коурі Р. 160  
 Коцюбинський М. 8, 9, 19—21, 60, 61, 70, 72, 81, 160, 183  
 Кравців Б. 18  
 Кравченко Уляна 60  
 Крейн С. 180  
 Крейцер Г.-Ф. 28, 33  
 Крип'якевич І. 11  
 Крон К. 27, 34  
 Кузнецов Ю. 88  
 Кузьма Е. 27, 30  
 Кук А. 27  
 Куліш П. 14, 61  
 Кун А. 27, 29, 31, 162  
 Кун М. 162  
 Курилова Ю. 20, 202  
 Куца О. 116  
 Кушнір І. 81  
 Кьорян Г. 78
- Лайблі В. 27  
 Ламарк Ж. 35  
 Ланг Е. 32, 52  
 Лангет С. 27  
 Ланглуа А. 133, 166, 173, 179  
 Ландау М. 27  
 Ласло-Куцок М. 11  
 Лафіто Ж. 25  
 Леббок Дж. 27, 37, 46  
 Леві-Брюль Л. 27  
 Левківська О. 135, 149, 210  
 Левченко Г. 19, 147  
 Легкий М. 4, 11, 12, 20, 56, 72, 73, 78, 138, 175, 187, 190, 198, 215  
 Лепкий Б. 108, 206  
 Лермонтов М. 182  
 Лесков М. 182  
 Лисюк Н. 133  
 Лібрехт Ф. 46  
 Лілієв Н. 182  
 Лісовий В. 159  
 Ліхачов Д. 173  
 Ломова М. 14  
 Лосев О. 80, 100  
 Лотман Ю. 65, 77, 84, 152, 180, 193
- Лукіан 43, 45, 47, 74  
 Лукінов І. 6, 8  
 Луцишин О. 214
- Маерчик М. 205  
 Майданська С. 20, 202  
 Маковська В. 157  
 Максимович М. 14, 45  
 Маланюк Є. 18  
 Малиновський Б. 27  
 Мангардт В. 27, 30, 32  
 Мандельштам О. 182  
 Манжура І. 60  
 Манойлова О. 200  
 Мардер Р. 78  
 Марків Р. 20, 138  
 Матей, євангеліст 166  
 Маханьков І. 202  
 Мейлах М. 130  
 Мелетинский Е. 16, 25, 27, 63, 146  
 Мельник О. 147, 160  
 Мельник Я. 11  
 Мельничук Б. 70  
 Мередіт Дж. 180  
 Меррей Г. 42  
 Метерлінк М. 70, 180  
 Метлинський А. 45  
 Милорадович В. 45  
 Мирний Панас 81, 182  
 Михальська Н. 182  
 Михед Т. 174  
 Мишанич М. 27  
 Мишанич О. 9  
 Мишанич С. 27  
 Міллер В. 27  
 Міллер О. 27, 31, 32, 46  
 Мінц З. 184  
 Мірандола Дж. П. делла 25  
 Міро Е. 27  
 Мітосек З. 172  
 Міурно Ш. 37  
 Мова В. 60  
 Мовчан Р. 21  
 Могила П. 21, 160  
 Моджеєвська Г. 178  
 Мойсей 61  
 Мокрієвич С. 173  
 Момзен Л.-Т. 46, 48  
 Монахова Н. 21

- Монтень М. 25  
Мопассан Гі де 70, 180  
Морган Л.-Г. 37, 46  
Моренець В. 16, 18, 27, 172, 177  
Москаленко М. 102  
Моултроп С. 160  
Муане А. Ле 133  
Музиченко Я. 175  
Мушировська Н. 206  
Мюллер М. 27, 31, 32  
Мяло К. 146
- Нахлік Є. 14  
Некрасов М. 182  
Неруда Я. 180  
Нестор 40  
Нечиталюк М. 13  
Нечуй-Левицький І. 45, 81, 95, 130, 134, 159, 182  
Нич Р. 147, 177  
Нікітчина Г. 21, 160  
Ніколенко О. 182  
Новалис (Гарденберг Ф. фон) 25  
Новикова М. 102, 112, 146, 153, 214, 215  
Новицький Я. 191  
Ной 58  
Нойманн Е. 80, 88  
Норман Е. 42  
Нямцу А. 147
- Овідій 104  
Огоновський І. 172  
Одоєвський В. 182  
Ожешко Е. 180, 182  
Олесь О. 20, 21, 61  
Ольжич О. 18  
Онишкевич Л. 65  
Острозька Т. 40  
Осьмачка Т. 20, 21  
Охримович В. 39, 40, 41
- Павличко С. 18, 78  
Пагутяк Г. 160, 202  
Панаєв І. 182  
Папушина В. 5  
Паріс Г. 27  
Пастух Т. 21, 165  
Пачовський В. 61, 108, 206
- Пашник О. 15  
Перетц В. 45  
Перт Б. де 22  
Першіц А. 22  
Петрухін В. 166  
Петрухіна Л. 19, 108, 171, 177  
Петч Р. (Petsch R.) 86  
Пилипчук С. 14  
Підмогильний В. 20  
Пільняк Б. 182  
Плотнікова А. 135  
Плотнікова Т. 205  
Погинайко О. 86, 184  
Подраза-Квятковська М. (Podraza-Kwiatkowska M.) 147  
Поліщук Я. 11, 21, 27, 61, 62, 160, 183, 206  
Полонський Я. 182  
Пономаренко О. 18, 178  
Пономарьов А. 45, 46  
Попдимітров Е. 182  
Попович К. 60  
Потебня О. 45, 52, 166, 169  
Потоцький В. 55  
Прасс І. 196  
Пригодій С. 15, 136  
Приплюцька М. 151, 152, 211  
Прус Б. 180  
Пряникова Ю. 21  
Пустова Ф. 14  
Пушкін О. 211  
Пчілка Олена 60  
Пшеничний Є. 138  
Пшерва-Тетмаєр К. 108
- Рабинович Е. 80, 87, 91  
Радивиловський А. 173  
Радлов В. 27  
Ракус С. 151  
Рамюз Ш.-Ф. 81  
Рансмайр К. 78, 104, 201  
Ратцель Ф. 27  
Реглан Ф. 42  
Рибчинська З. 68  
Ріттер А. (Ritter A.) 86  
Рітц-Ракул К. 160  
Роздольський О. 14, 43, 46, 52, 77  
Роллан Р. 180  
Руда Т. 14

- Савка М. 21  
 Саєнко В. 21  
 Салига Т. 168, 218  
 Салтиков-Щедрін М. 182  
 Самійленко В. 61  
 Самчук У. 20, 21, 203  
 Сахно В. 78  
 Саяпіна Т. 21, 160  
 Свидницький А. 182  
 Свідзінський В. 18, 147  
 Святий Антоній 45, 47  
 Семків Р. 86  
 Сентсбері Дж. 170  
 Сервантес М. 143  
 Сінченко О. 21  
 Скворода Г. 19, 173  
 Скорина Л. 21, 203  
 Скоць А. 9  
 Скупейко Л. 19, 202  
 Скуратівський В. 120  
 Скуратов Б. 78  
 Славейков П. 182  
 Сліпушко О. 206  
 Слоновьська О. 21  
 Смерек О. 18, 19  
 Сокіл В. 14  
 Сокіл Г. 14  
 Соколов М. 214  
 Соколова А. 21  
 Соловей Е. 18, 147  
 Софокл 74  
 Спенсер Г. 27, 35, 37  
 Спіс Ф. 133  
 Срезневський І. 45  
 Старицька-Черняхівська Л. 61  
 Старовйт І. 50  
 Стасов В. 27  
 Стафф Л. 108  
 Стендаль Ф. 180  
 Стефаник В. 20, 60, 70, 81  
 Стефанович О. 20, 21  
 Стефановська Л. 21, 147, 202  
 Сулима В. 21  
 Сумцов М. 45  
 Тайлор Е. 22, 27, 35—37, 42, 50, 52,  
 77, 91, 112  
 Таланчук О. 175  
 Тахо-Годі А. 80, 100  
 Твердохліб С. 61, 108  
 Теккерей В. 70, 180  
 Тихолоз Б. 11, 13, 64, 65  
 Тихолоз Н. 11—13, 110, 153, 171,  
 209, 213  
 Тичина П. 19—21  
 Тібо М. 133  
 Тік Й. Л. 24, 25  
 Ткачук М. 10—12, 180, 185  
 Тодчук Н. 10, 61, 124, 209  
 Токарев С. 27, 102, 127  
 Толстая С. 104, 216, 217  
 Толстой Л. 70, 122, 151, 180  
 Толстой М. 216  
 Томсен К. 22  
 Топоров В. 102, 146, 148, 182, 186,  
 198, 213  
 Требюшон Р. 133  
 Триков В. 186  
 Троїцький В. 100  
 Труш І. 144  
 Туптало Д. 157, 173  
 Тургенєв І. 182  
 Тютчев Ф. 182  
 Уайльд О. 70, 180  
 Українка Леся 8, 9, 19, 60, 61, 72,  
 108, 143, 144, 183, 202, 214  
 Урбан І.-М. 27  
 Успенський Г. 81  
 Федотова Т. 19  
 Фергюссон А. 22  
 Фізер І. 65  
 Флобер Г. 45, 47, 70, 180  
 Фрай Н. 50, 79, 193  
 Франк-Каменецький І. 31  
 Франко І. 3—14, 17, 21—24, 26, 28—  
 34, 37—39, 41, 43—45, 47—54,  
 56—81, 85, 87, 88, 90—92, 94, 96—  
 101, 105, 106, 108, 110, 112—118,  
 124, 128, 129, 132—134, 137, 138,  
 140, 142—144, 147, 148, 152—154,  
 157—159, 161—163, 165, 166,  
 168—176, 179—180, 183, 185,  
 187—190, 194, 195, 198—201, 203,  
 205, 207, 209, 212—218, 221, 223—  
 230  
 Франко О. 209

- Франко Я. 128, 129  
Франц М.-Л. фон. 110  
Фрезер Дж. 27, 31, 42  
Фрейденберг О. 193, 194  
Фройд З. 27, 37, 38, 42  
Фролова К. 144, 157, 178, 201  
Фромм Е. 27  
Фуїу Д. 133
- Халізов В. 15, 86  
Харнкон Дж. 27  
Харрісон Дж. 42  
Хвіст Г. 191  
Хефлер О. 42  
Хілл С. 211  
Храповицька Г. 200
- Цибенко Л. 78, 103, 104, 200, 201
- Чапек К. 151  
Челецька М. 160  
Чемберс Е. 42  
Чернова І. 21  
Чижевський Д. 159—161  
Чубинський П. 39, 45
- Шалагінов Б. 28  
Шалак О. 175  
Шама І. 146  
Шаргородська А. 21  
Шашкевич М. 45, 58  
Шварц В. 27, 30  
Швед І. 17
- Швець А. 10, 11, 13, 96, 161—163, 221  
Шевченко Т. 10, 11, 14, 18, 19, 56, 65, 173, 178, 202  
Шевчук В. 20, 21, 160  
Шеллінг Ф. 25  
Шемберко Т. 14  
Шестопалова Т. 21  
Шиллер Ф.-Й. 25  
Шіфнер А. 27  
Шлегель А. 24, 25  
Шлегель Ф. 24, 25  
Шлейхер А. 27, 29  
Шпенглер О. 202  
Штумпфль Р. 42
- Щавурський Б. 182  
Щоголів Я. 60  
Щурат В. 39, 184
- Юнг К. 27, 41—42, 56, 83, 154, 196
- Яворов П. 182  
Яворницький Д. 45  
Яворський С. 173  
Якимович Б. 6, 8  
Якобсен Є. 180  
Яковенко С. 16, 27, 172, 177  
Яновський Ю. 157  
Яременко В. 46, 206  
Яремеський-Білашевич І. 39  
Яцків М. 60, 61, 147, 160

## ПОКАЖЧИК ТВОРІВ І. ФРАНКА

---

- Апокрифи і легенди з українських рукописів 44  
Баляди і розкази 64  
Батьківщина 73, 157, 198  
Без праці 85  
Болгарські праці М. Драгоманова 29  
Борислав 68, 184—187  
Борислав сміється 11, 86, 87, 89, 91—93, 175, 176, 184, 189, 193, 194, 209—211, 216, 217
- В алеї нічкою літною 195  
В плен-ері 172  
В шинку 175  
Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовий роман і його літературна історія 151, 155 163  
Великий шум 73, 102, 103, 135, 138, 139, 158, 171, 217, 219, 220, 224  
Веснянки 92, 93  
Вівчар 86, 87, 194  
Влада землі у сучасному романі 81, 200  
Вугляр 63, 68, 93
- Гава 169  
Гава і Вовкун 149, 150, 168  
Галицькі народні казки / В Берліні пов[іту] Бродського із уст народу списав Осип Роздольський. Впорядкував і порівняння додав д-р Іван Франко 43, 46, 53, 77  
Галицько-руські народні приповідки 44, 77, 112, 80, 98, 111, 112, 114, 115, 220  
Геній 63  
Герой поневолі 63  
Гримить! Благодатна пора наступає 93  
Грицева шкільна наука 74  
Гриць і панич 213, 220
- Гріє сонечко! 93  
Гуцульські примівки 44
- Дальші болгарські праці М. Драгоманова 39—41  
Два приятелі 68, 74  
Дві школи в фольклористиці 31, 32, 34, 37  
Дещо про Борислав див. Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу  
Дещо про себе самого 57  
Дітські слова в українській мові 54  
Для домашнього огнища 10, 11, 102, 103, 124—126, 134, 143, 153—157, 164, 168, 169, 176, 177, 196, 197, 199, 208, 209  
До світла! 65, 100—102, 158  
Добрий заробок 74  
Довбанюк 74  
Доктор Бессервіссер 74  
Домашній промисл 74  
Дріада 132, 133, 150, 171
- Еміль Золя і його твори 145, 163  
Еміль Золя. Життєпис 68, 69  
Етнологія та історія літератури 24, 28, 29, 57
- Женщина-мати 209  
Жидівські мелодії 62
- З вершин і низин 62, 92  
З галузі науки і літератури 144  
З остатніх десятиліть ХІХ віку 59, 144  
Задля празника 74  
Захар Беркут 12, 17, 65, 67, 99, 100, 106, 119—123  
Звичайний чоловік 74  
Земле, моя всеплодющая мати 93

- Зів'яле листя 8, 195, 198  
 Злісний Сидір 73, 74, 141, 171  
 Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу 57, 183, 188  
 Знеохочений 74
- Із записок недужого 109, 143, 152, 153, 161—162  
 Із секретів поетичної творчості 56, 57, 115, 131  
 Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах 60, 143  
 Іригація 134  
 Історія моєї січкарні 74  
 Історія одної конфіскації 74
- Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання 74  
 Коли екстремі ся стрічають 10, 64, 153
- Лель і Полель 8, 10, 73, 85, 143, 153, 159, 164, 167, 196, 198, 199  
 Лесишина челядь 68, 171  
 Леся Українка 143, 144, 159  
 Ліси і пасовиська 74  
 Лукіан і його епоха 43, 45, 47, 48  
 Людові вірування на Підгір'ї 44, 77, 166, 174, 223
- М. Шашкевич і галицько-руська література 45, 58  
 Мавка 8, 9, 63, 64, 70, 73, 74, 114, 141, 143, 171, 213—217, 224  
 Малий Мирон 70, 74, 113, 114, 141, 171, 213, 215  
 Малюнки Івана Труша 144  
 Мамо-природо! 172  
 Маніпулянтка 112, 122—123, 143, 164, 167, 224  
 Микитичів дуб 12, 74, 135, 137, 158, 174, 175, 223, 224  
 Мислі о еволюції в історії людськості 54  
 Між добрими людьми 104—106  
 Мій злочин 134, 218  
 Місія 134, 213
- Молода Русь 74  
 Моя стріча з Олексою 74  
 Муляр 74
- На вершку 158  
 На дні 112, 156, 159, 169, 223, 224  
 На лоні природи 111  
 На роботі 11, 12, 65, 68, 86, 89—91, 187  
 Навернений грішник 68, 82—86, 88, 91—94, 151, 152, 176, 188, 190, 206—208, 212, 213, 217, 221, 222, 224  
 Найновіші напрямки в народознавстві 23, 26, 28, 31—33, 37, 45  
 Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. 46, 47  
 [Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини] 22, 29, 30, 45, 48—51, 57  
 Національний колорит у казках Бодянского 49, 77  
 Наша публіка 74  
 Наше літературне життя в 1892 році 145  
 Наші коляди 72  
 Не спитавши броду 63, 73, 105, 106, 130, 131, 150, 169, 224  
 Неначе сон 12, 143, 218, 219
- Оловець 74  
 Основи суспільності 10, 65, 72, 73, 94—97, 123, 128, 155, 164, 165, 169, 177—180, 207, 222—224  
 Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних 45, 49, 51—54, 91, 95, 142  
 Острий-преострий староста 74
- Патріотичні пориви 208, 213  
 Передмова [до книжки: «Посмертні писання Митрофана Дикарева з поля фольклору й міфології». Львів, 1903] 33, 41, 42, 59  
 [Передмова] до збірки «Добрый заробок і інші оповідання», 1902 68  
 [Передмова] до збірки «3 бурливіх літ» 144  
 [Передмова] до збірки «Поєми» 74, 75

- [Передмова до збірки прислів'їв] 44  
 Перехресні стежки 8, 10—12, 73, 111, 112, 134, 135, 150, 157, 159, 165, 169, 170, 197, 198, 217—219, 223, 224  
 Петрії і Добошуки 12, 62—63, 67, 85, 111, 112, 133, 134, 137, 138, 147—149, 171, 173, 174, 203—205, 224  
 Пирог з черницями 74  
 Під оборогом 12, 65, 74, 113—117, 135—137, 141, 171  
 Поезія XIX віку і її головні предстваники 70  
 Поєми 74, 75  
 Полуїка 189, 194  
 Привид 195  
 Принципи і безпринципність 70, 143, 145, 163  
 Притча про терен 9  
 Про Варлаама і Йоасафа та притчу про єдиного див. Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовий роман і його літературна історія [Промова на 25-літньому ювілеї] 44, 57, 62, 159  
 Рідне село 175  
 Різуни 74  
 Ріпник 68, 86—87, 134, 149, 168, 186—188, 190, 217, 220, 223, 224  
 Ровта 74  
 Рутенці 74  
 Сам собі винен 111  
 Самбатіон 62  
 Свинська конституція 74  
 Син Остапа 74  
 Слівце критики 43, 45  
 Смерть Каїна 173  
 Сожжение упырей в с. Нагуевичах в 1831 г. 77  
 Сойчине крило 143, 159, 167—169, 221  
 Старе й нове в сучасній українській літературі 70, 71, 72  
 Студії над українськими народними піснями 13  
 Східно-західні непорозуміння 58  
 Сцени із поеми Гюстава Флобера «Покуса Св[ятого] Антона» 45, 47  
 Терен у нозі 11, 72, 73, 109—111, 123, 165, 166, 224  
 «Тополя» Т. Шевченка 56  
 У долині село лежить 128  
 У кузні 73, 74, 127, 128, 184  
 У столярні 63  
 У темну ніч я містом тихо брив 195  
 «Угорська казка» Вацлава Потоцького і «Пся крив» 54, 55  
 Фольклорні праці д-ра Ченька Зібрта 137  
 Хлопська комісія 74  
 Хмельницький і ворожбит 10, 12, 73, 215, 224  
 Хома з серцем і Хома без серця 10, 64, 153  
 Цигани 111  
 Чиста раса 74  
 Чого являєшся мені 195  
 Як виникають народні пісні 26, 31—33, 45, 55—57  
 Як на вулиці зустрінеш 195  
 Як пан собі біди шукав 72, 73, 211—213, 224  
 Як русин товкся по тім світі 10, 11, 73  
 Як творилася слов'янська міфологія 77  
 Як це сталося 43  
 Як Юра Шикманюк брив Черемош 9, 12, 72, 73, 106—109, 157, 158, 171, 208, 224  
 Яндриси 74  
 Ярмарок у Смержу 74  
 Яць Зелепуга 82—85, 89, 204, 222, 224  
 Bel parlar gentilé 45, 58  
 Boa constrictor 85—89, 123, 143, 152, 155, 156, 184, 186, 190—193, 213, 217, 224  
 Odi profanum vulgus 217  
 Schönschreiben 63



# ЗМІСТ

---

Від міфу до художньої філософії ( <i>Микола Легкий</i> ) .....	3
ВСТУП.....	5
<b>Р о з д і л 1. Міф у науковому та художньому дискурсах Івана Франка .....</b>	<b>22</b>
1.1. «Найновіші напрямки в народознавстві»: засновки до наукового міфознавства Івана Франка .....	23
1.2. «Останки первісного світогляду»: міф в етнокультурологічній концепції Франка .....	43
1.3. «Будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми»: особливості художнього міфологізму письменника.....	59
<b>Р о з д і л 2. Художній універсум Івана Франка крізь призму міфопоетики першостихій буття .....</b>	<b>76</b>
2.1. «Все пожирає земля»: міфопоетична інтерпретація теми землі .....	80
2.2. «Що се таке – вода?»: образи акваторії.....	97
2.3. «Деся там у найглибшій глибині горить вогонь»: вогняні стихії.....	118
2.4. «Серед того шаленого танцю природи»: універсум аерології.....	129
<b>Р о з д і л 3. Часо-просторова топика та її міфопоетичне прочитання .....</b>	<b>142</b>
3.1. «Заглянути в душу свого героя»: синтез міфо- та психопоетики ...	143
3.1.1. «Тріумфи і упадки» людського духу: вертикальна топика мікрокосму .....	144
3.1.2. «Малювати чоловіка <...> в тайниках його душі»: психодухова модель лабіринту.....	159
3.2. «То рай! Гніздо утраченого щастя, / Що, наче сон, майнуло і пропало!»: едемський підтекст садових пейзажів .....	171
3.3. Міфопоетична модель міста та її смислові рівні .....	180
3.3.1. «Борислав з його страховищами»: міфологічний вимір часо-просторової семіотики бориславської прози.....	183
3.3.2. «У темну ніч я містом тихо брив»: лабіринти міста.....	195
3.4. «Тут цілий вік мусять жити і вмирати люди»: міфологіка дескрипції хати (дому) .....	200
3.5. Модель циклічного часу: особливості потрактування .....	216
ВИСНОВКИ .....	226
ПОКАЖЧИК ІМЕН .....	231
ПОКАЖЧИК ТВОРІВ І. ФРАНКА .....	238



*Наукове видання*

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА

ДРОНЬ Катерина Іванівна

**МІФОЛОГІЗМ  
У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ  
ІВАНА ФРАНКА  
(імагологічний аспект)**

Київ, Науково-виробниче підприємство  
«Видавництво “Наукова думка” НАН України», 2013

Художній редактор *М.А. Панасюк*  
Технічний редактор *Т.С. Березяк*  
Коректор *Л.Г. Бузішвілі*  
Оператор *А.Є. Лазарєв*  
Комп'ютерна верстка *О.О. Балюк*

Підп. до друку 28.05.2013. Формат 60×90/16. Папір офс. №1.  
Гарн. Таймс. Друк офс. Ум. друк. арк. 15,25.  
Ум. фарбо-відб. 15,75. Обл.-вид. арк. 16,0. Тираж 300 прим.  
Зам. 13-06-0402

НВП «Видавництво “Наукова думка” НАН України»  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 2440 від 15.03.2006 р.  
01601 Київ 1, вул. Терещенківська, 3

ТОВ “ПЕТ”  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру  
серія ДК № 3179 від 08.05.2008 р.  
61024 Харків 24, вул. Ольмінського, 17, кв. 2

