

визначені за жанровою ознакою як казкові повісті. Цей, об'ємніший за звичну казку, жанр вимагає, щоб на осьову схему накладалися диференціальні змістово-цілісні сегменти нарації, детермінувалися вчинки персонажів, щоб фабульна матриця обростала різними описовими тонкощами (портрета, характеристики героїв, хромотопних зображень), розширювалася завдяки різнобічним сюжетним векторам. У казковій повісті введено й ретроспекції. Вони можуть розширюватися й за рахунок вставних сюжетів: казкових історій, апологів, байок, притч, що не характерне для “елементарного сюжету” казки, в якій оповідь пряолінійно націлена вперед, без повернення в минулий час і без будь-яких побічних відхилень. Контаміновані сюжети подовжують розмір казки, що затримує увагу слухача, глибше розкривають ідею загальної структури, повніше характеризують персонажів.

Література:

1. Костюхин Е. Типы и формы животного эпоса. – Москва, 1987.
2. Крук И. Восточнославянские сказки о животных: Образы, композиция. – Минск, 1989.
3. Неёлов Е. Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск, 1987.
4. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів, 2005.
5. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
6. Ярмыш Ю. О жанре мечты и фантазии // Детская литература. – 1980. – № 10.

Любов Боярська (Київ)

“Сойчине крило” Івана Франка: інтеграція новітніх європейських літературних пошуків

Очевидно, весь комплекс цьогорічних франківських святкувань відбуватиметься під гаслом “розгадати, розшифрувати, пізнати нові, ще незнані і непояснені особливості літературного генія”. Хоча, як зауважує В. Скурагівський, “попросту немає людей, які могли б адекватно і цілісно осмислити цю гору, цю громадину. Всі ми відхоплюємо від цієї гори по кусочку, по фрагментику” [15: 6]. Значний інтерес викликають, зокрема, твори, “несправедливо не помічені критикою ні українською, ні зарубіжною, – “Вільгельм Телль”, “Сойчине крило”, “Батьківщина”, які можна поставити поруч з кращими новелами Мопассана і Цвейга” [8: 262]. І. Денисюк наголошував, що в них “І. Франко проявив особливі тонкощі, аналізуючи психологічні нюанси у відносинах між чоловіком та жінкою, і досяг віртуозності стилю” [8: 262].

Кардинальні зміни і в суспільному, і в науковому та культурному житті розкривають великі перспективи і великі можливості для дослідника. Однак існує небезпека і спокуса голосних заяв. Сучасні дослідники (та й читачі) уже добре знайомі з різноманітними новими науковими тенденціями і розробками, вільно орієнтуються

у величезному масиві інформації. Проте часто спостерігаємо тенденцію, коли за галасливими назвами і термінами ми втрачаємо найголовніше – *текст*. А коли читач не буде розуміти тексту, не буде розуміти тих глибин, які в ньому закладені, то жодні порівняння і гучні імена не зможуть його повірити у *національні* культурні надбання. Тому мало заявляти, що ім'я І. Франка стоїть у ряду найвизначніших імен європейської культури, треба по-можливості це *показувати*.

“Різноманітними можуть бути наукові шляхи і методи вивчення зв'язків Франкової новелістики з світовою, яку він знав досконало. Досі звичайно зверталась увага на контактні зв'язки чи типологічні аналогії”, – вказував І. Денисюк [8: 262]. Відштовхуючись від тези О. Дея та Т. Гундорової про те, що в художній системі І. Франка “органічно поєднувалися і елементи старої риторично-образної системи і елементи нової, рефлексивної, і новітньої – сугестивної. Вона інтегрувала тенденції західноєвропейського і російського літературного розвитку, трансформували їх відповідно до української національної традиції” [7: 469], спробуємо окреслити коло тих літературно-наукових і філософських концепцій, які стали основою для створення сюжетної колізії, головних персонажів, мотивації вчинків героїв та розв'язання основних ідейно-художніх проблем новели “Сойчине крило”.

Найдоцільнішим і найрезультативнішим інструментарієм для цього, на нашу думку, є прийоми міфологічної критики, на засадах якої ми і намагалися виконати своє дослідження. Врахувавши тезу міфокритиків про те, що художній твір ґрунтується на так званих “вічних” сюжетах, моделях і структурах, які пов'язані з найголовнішими питаннями буття; такий текст треба розглядати як певний код, як структуру, елементи якої належить “розшифрувати” і дослідників, і “reader-oriented theory” (читачеві, що орієнтується) [28: 654]. Кожен елемент, кожна деталь цієї художньої системи глибоко значущі, вимагають до себе уваги і є тими розпізнавальними знаками, які має розшифрувати читач. Без їх розуміння і розшифрування важко розкрити всі семантичні рівні цього художнього твору.

Міфологічних мотивів у новелі досить багато і використовуються вони за різними принципами: “лінійним”, “конденсації”, “фрагментації”, “розриву мотиву-структури” (користуємось термінологічним апаратом, що його розробив Дж. Уайт у праці “Міфологія в сучасному романі” (1971) [10: 99]). Один із основних мотивів новели “Сойчине крило” – усталене міфологічне *протистояння чоловічого і жіночого начал*, своєрідний “поєдинок” між двома протилежностями, так звана бінарна опозиція. За традицією, чоловік має відігравати роль активної, світлої сторони, жінка – пасивної. У новелі традиційна структура порушена, автор використовує прийом “розриву мотиву-структури”. Активним учасником дії є жінка, з якою пов'язаний *мотив дороги*, або виходу. Дорога як шлях до набуття досвіду, здобуття якогось вищого знання, самоусвідомлення [1], випробування [9] постає символом життя героїні, яка, легковажно зрадивши свою любов, у пошуках пригод і незвичайних пристрастей, тікає від героя і за три (символічне число! – Л. Б.) роки проходить такі кола пекла, що дивується, як вона вціліла. Герой же, навпаки, замикається у статистиці, в “башті самоти”, відмежувавшись від світу. Йому здається це виходом, хоча насправді це – глухий кут.

Мотив дороги як життя тісно переплетений у новелі з мотивом “повернення блудного сина” (героїня повертається-таки до героя), при цьому майже буквально повторюючи елементи шевченківського мистецького циклу (і апокрифічного. – Л. Б.) “Притча про блудного сина” (“Серед розбійників”, “Програвся в карти”, “У в’язниці”, “У казармі”). Саме такими є контрапункти життєвого випробування героїні твору. Біблійний мотив передбачає повернення, а міфологічне повернення потребує жіночого образу (повертаються до Матері) і символізує “возз’єднання душі з Духом” [11: 120]. У новелі повертається жінка (що вказує на комплекс додаткових уточнень, про що поговоримо пізніше). Усвідомлення героїнею і згодом героєм необхідності цього повернення має підтекст доктрини “вічного повернення” Ф. Ніцше, схеми “смерть–відродження”. Вона повертається ніби з *небуття* (цікаво, що у героїні справді було кілька спроб суїциду), щоб почати новий цикл, і героя теж відроджує до справжнього життя, руйнуючи ретельно витворений ним світ ізоляції і самоти. Це перегукується і з біблійним мотивом: “цей син мій був мертвий – і ожив” (скрізь курсив наш. – Л. Б.), був пропав – і знайшовся”, – каже батько “блудного сина” [Лк.: 15: 11–32]. Герої таки мусять зустрітися, щоб виконати свою велику місію: поєднати чоловіка і жінку, усвідомити те, що кожен із них без іншого – лише половина, і тільки в єдності чоловічого і жіночого начал полягає принцип світової цілісності і гармонії.

Привертає увагу ще один міфологічний аспект твору: *змістовий потенціал імені* героїв. Ця деталь служить своєрідною “програмою” персонажа і пояснює деякі його вчинки чи певні сюжетні ситуації. Зокрема, до того часу, поки героїня в листі не назве героя Массіно, нам невідомо його ім’я, хоча натяк на нього міститься вже в перших рядках твору (“Завтра... *подвійний* празник. А бодай *подвійний* пам’ятковий день” [19: т. 22: 55]). Його звать *Хома* (якось просто, грубувато і аж несподівано для такого “духового сибарита”, яким він себе позиціонує) – “*близнюк*” (з давньоєврейської) [11: 94]. Героїня називає його по-іншому (“між трьома серіями поцілуїв і пестошів, тричі перехрестила тебе” [19: т. 22: 63]): Массіно, вказуючи при цьому на мінливий асоціативний ряд (Хома–Томассо–Томассіно–Массіно). Мотив двійництва (*подвійності*), тобто реалізація імені, детальніше (але без прямої вказівки на зв’язок з іменем) розвивається в описі тієї твердині самоти, яку побудував герой. Він увесь час наголошує на тому, що живе *подвійним* життям: на роботі він – звичайний чиновник, але вдома, у “святая святих” – артист, актор, аристократ, романтичний герой. Він культивує свою приховану інакшість і дуже нею пишається: “І моя скромна одиниця доходить до того, щоб тріумфувати по многих і болючих упадках. Тріумфувати не шумно, со тимпани і органи, щоб шарпати слухи ворогів і будити зависть завидющих. Се тріумф дикунів, негідний освіченого чоловіка. Мій тріумф тихий і ясний, як погідний літній вечір. [...] Та він правдивий, глибокий і тривкий. [...] Се моє щоденне життя, але піднесене до другого ступня, осяяне *подвійним* сонцем, напоєне красою й гармонією” [19: т. 22: 55].

Якщо врахувати, що близнюк як міфологічний образ поєднує в собі світле, і темне, Добро і Зло (дуалізм) [11: 94–95], безсмертний бік людини (душу) і смертний

[11: 98], зрозумілим стає, чому людина саме з таким іменем творить *іншу*, приховану реальність. Привертає увагу те, що вибір героєм (після зради коханої) життя відлюдника-анакорета мав би передбачати певний елемент аскетизму (усамітнення, самоізоляція – один із аспектів аскетизму). Принагідно тут можна згадати роман “Андрій Лаговський” А. Кримського. Однак герой “Сойчиного крила” сам окреслює своє амплуа – “духовний сибарит”, ще раз підкреслюючи свою “подвійність”.

Ще одним аспектом близнюків (з огляду на поєднання темного і світлого) є мотив так званого “*веселого похорону*” (“Тут веселі категорії обговорюються в серйозних тонах і жартують з приводу трагічних ситуацій” [11: 100]). Цим пояснюється наявність у монолозі героя-естета шокуючих натуралістичних деталей: “Коли до мене сміється, до мене говорить, залицяється молода дівчина, особливо brunетка, мені все здається, що шкіра, і м’ясо, і нерви на її лиці робляться прозорчасті і до мене вишкіряє зуб страшна труп’яча голова. Іноді в такій хвилі мене всього обдасть морозом. Чи се знак, що я старіюся, чи, може, щось інше?” [19: т. 22: 56]. І це говорить людина, яка живе серед квітів, книг і музики! О, як йому подобається підкреслювати свою романтичну винятковість, свій образ героя-самітника, втомленого і розчарованого в житті, відірваного від буденщини і володіючого потаємним знанням і духовною силою (принцип “*зацікавлення злом*”, а, отже, смертю, потойбічним життям і відповідною атрибутикою – один із “найдекоративніших” у романтичній поезиці). Отже, можемо говорити про використання автором поєднання романтичної символіки (про це трохи далі детальніше) і символіки імені, накопичення чи “*конденсацію*” символічних ознак.

Однак символіку імені можна розшифровувати ще. Безумовно, “Хома” – це її асоціація з біблійним “Хомою невірющим”, якому потрібні наочні докази божественного дива. На цю асоціацію наштотвхують слова героїні: “Ти все сердився на мене. Твоя любов виявлялася головно сердитістю. Була немов мимовільна, силувана концесія для твоєї *пророцької* чи *апостольської* гідності. [...] Тямиш, яким *пророком* і *апостолом* я пізнала тебе? Як ти *не говорив, а благовістив, не кланявся, а снисходив?*” [19: т. 22: 63]. Саме його роль “апостола”, вищої істоти, ніж жінка, призвела до прагнення героїні покарати ту зарозумілість.

Окрім того, зміна імені героя з простуватого “*Хоми*” на італійське “*Массіно*” має ще два аспекти: з одного боку, це є вказівкою на те, що жінка є сильнішою (перейменовує вона, причому суголосно до свого імені “Марія”, “Маня”, “Манюся”, як називає її герой); а з іншого – вказують на прагнення героя “облагородитися”, завуалювати первісну простоту, вивищитися (він не протестує проти такої заміни). Згода героя на відхід від умовного родового імені та інтуїтивне розуміння героїнею його схильності до артистизму і естетства вказують також і на певну награність, *гру* [6] в його поведінці, які є визначальними у початкових епізодах новели (адже той райочок самоти, який він створює, де він є Творцем, деміургом, витворено, як *гру*, як виставу, де він і режисер, і постановник, і артист). Створені ним декорації (аристократичний салон, квіти, книги, фонотека, вишуканий стіл), в яких він грає роль (“Тут я можу бути раз дитиною, другий раз героєм, а все самим собою” [19: т. 22: 55]),

і весь той “тріумф” героя – річ дуже умовна, імітація, *несправжність, гра*. Тому так безпомилково героїня визначає, які квіти ростуть у нього вдома, яку реакцію викликає в нього кожне її звертання. І героя страшенно обурює, з якою легкістю жінка розгадає його загадку, його романтично-таємничий світ не витримує такого безцеремонного втручання. Більше того, жінка й сама є неабияким режисером: “Я сконцентрувала всю силу своєї волі, весь вогонь моєї пристрасті, всі чари своєї душі і тіла, щоб навіки, незатертими буквами вписатися в твою тямку. Як добрий режисер, я брала до помочі все, що було під рукою: сонце й ліс, пурпури сходу, чари полудня і меланхолію вечора. [...] Все, все те була штафажа, були декорації для моєї ролі, яку я хотіла відіграти перед тобою, щоб залишити в твоїй душі незатерте, незабутнє, високоартистичне вражіння, таке вражіння, де ілюзія ані на волосок не різнилася від найпоетичнішої дійсності. ...пане артисте, вдячний ти мені за мою роль?” [19: т. 22: 62]. Герой розуміє, що викохана ним ідилія самоти і відлюдності – несправжня, це гра (причому, як виявилось, не така вже й геніальна), ілюзія, чи, швидше, *утопія* (до речі, тут напрошується алюзія і на “*Утопію*” Томаса Мора, і на “*Місто Сонця*” Томаззо Кампанелли, а *геліотропи*, що квітнуть на Новий рік в оселі героя, – теж є, без сумніву, символічним знаком-вказівкою).

У цьому режисерському поєдинку, у цій спробі *програти*, а не *прожити* життя обидва герої зазнають краху, хоча і з різницею в часі: вона розуміє свою давню помилку, він усвідомлює неможливість зрежисувати життя, адже, як відомо, “людина передбачає...”. Герой усвідомлює, що не зможе далі жити так, наполовину, шкодує і співчуває тій жінці, яка трохи не занапастила і його, і себе. Він, як умовний міфологічний “близнюк” мусить знайти іншу свою половину. Це цілком накладається на тезу Шнайдера про те, що “відвічна дуальність Природи означає, що жодне явище не може представляти закінченої реальності, а лише одну її *половину* (курсив наш. Дозволю собі зауважити, що і гучно розрекламований “Код да Вінчі” Дж. Брауна теж розробляє цю тезу. – Л. Б.). Кожна форма має відповідність, яка її доповнює: чоловік / жінка; рух / спокій; розгортання / згортання; правий / лівий – поєднувані сукупною реальністю. Синтез є результатом поєднання тези і антитези. І справжня реальність – тільки в синтезі” [цит. за: 11: 95]. Тому, власне, у назві новели зафіксовано одиничний (непарний об’єкт) – крило. Це лише половина цілого, ціле реалізується тоді, коли герої поєднуються.

Повернемося, однак, до символіки імені головної героїні – “Марія”. Усі три припущення щодо його значення: а) чинити опір, відмовлятися; б) бути гірким; в) кохана, бажана [17: 140] є знаковими і реалізуються в процесі оповіді. Крім того, у міфології жінка антропологічно відповідає пасивному принципу природи. Вона має три головні аспекти: 1) сирена... чи якесь чудовисько, що зачаровує, відволікає і відводить чоловіка в бік від шляху еволюції; 2) мати, Велика мати (батьківщина, рідне місто чи мати-природа); 3) дівчини-незнайомки, коханої, у К.-Г. Юнга – “Аніми” (тому, до речі, і типологічно споріднені з “Сойчиним крилом” новели мають такі промовисті назви – “Листи *незнайомки*” у С. Цвейга чи “З листів *незнайомки*” у А. Моруа). У “Символах трансформації” К.-Г. Юнг стверджує, що жінка – це

Єва, Єлена, Софія або **Марія** (відповідно імпульсивність, емоційність, інтелектуальність, добродійність) [11: 195]. Зрозуміло, що Софія і Марія – вищі аспекти, Єва, Єлена – нижчі. Героїня “Сойчиного крила”, безумовно, Єва і Єлена. У своїй поведінці після розлуки вона швидше *Марія Магдалина*. Знаменно, що вона “чинить опір” злій долі. Але про яку ж добродійність може промовляти ім’я тієї, що “давно отупіла на всі страховища свого життя”, “відівчилася плакати, відівчилася жалувати, відівчилася боятися чого-будь”, кому доля “не ошадила [...] ані розчарувань, ані ганьби, ані багатства, ані бідності” [19: т. 22: 81], хто був вимушеною розпусницею і злодійкою? Героїня І. Франка належить до того модерністського типу жінки, “що має щось спільне від Мадонни і від Диявола, від ангела і змія-спокусника” [13: 13]. Чи реалізується у творі суть найвищого жіночого імені? Тут, очевидно, знову маємо справу із “розривом мотиву-структури”. Та “башта самоти”, яку вибудував герой, окрім асоціації з горезвісною “вежею із слонові кістки” [3: 269; 27: 7], в європейській традиції асоціюється ще й з Дівою Марією і з містом [11: 195; 24: 15]. Зовнішня схема сюжетної колізії (зіткнення представника міста, цивілізованої людини, і людини природної, натуральної) нагадує схему багатьох творів, в яких знову актуалізувалося це питання (“Олеся” О. Купріна, “Драма на полюванні” А. Чехова, “Природа” О. Кобилянської). Та, на відміну від цих творів, у яких природна людина зазнає поразки, у “Сойчиному крилі” саме ця людина витримує удари долі і знаходить у собі сили вижити і повернутися, щоб почати все спочатку. “Марія” – якраз і є символом того повернення для відродження, це той необхідний пункт (через смерть – усипіння – повернення), з якого має початися нове життя. Цікавими деталями тут є межева часова ситуація – кінець старого і переддень Нового року, а також цвітіння барвінку, геліотропів-соняшників на Новий рік (до речі, тут прочитується алюзія на фрейзерівський ритуал “золотої гілки”) [23].

Отже, підсумовуючи сказане, можна цілком погодитися з тезою про те, що “у систему художньої прози Франка входили і традиції міфо-поетичного мислення (мотив дороги, поєдинку, двійництва, воскресіння, смерті на шляху, жертви, зради; навколо кожного з них концентрується актуальна соціально-філософська проблематика), карнавального начала...” [7: 470].

Значний вплив на літературу кінця XIX – початку XX ст. мали романтична концепція міфу Ф. Ніцше [12], а також психоаналітичні теорії З. Фрейда [22], К.-Г. Юнга [див.: 24–26]. Враховуючи те, що духовні шукання європейської інтелігенції кінця XIX – початку XX ст. так чи інакше зазнали впливу ідей Ф. Ніцше про надлюдину, спробуємо простежити, яким чином знаменита теорія втілена у новелі “Сойчине крило”.

Загальновідома критика І. Франка художньо-естетичних поглядів М. Вороного, “молодомузівців” та “хатян”, окрім усього іншого, засвідчує і глибоке розуміння ним модерністської естетики. Лозунги “чистого мистецтва”, “мистецтва для мистецтва”, “штуки для штуки” поєднуються тут із концепцією втечі художника в “вежу із слонові кістки” [27: 3]. Герой новели із задоволенням цитує це “штука для штуки”, але у нього воно має трохи інше значення – мистецтво жити для себе самого. Звідси

– гра, режисура, артистизм тощо. Герой новели був задуманий, судячи з усього, саме як модерністський, його світогляд і життєва позиція мали розвінчуватися в процесі твору (ідея про неможливість втекти від реальності, від життя). З одного боку, він – схожий на улюблений “молодомузівський” “тип людини, що втратила всяку віру і надію” (О. Луцький), дитя “скорбі й туги” (П. Карманський) [Цит. за: 7: 485], з іншого, – герой, який має ознаки сильної особистості, що стоїть поза добром і злом, тобто “надлюдини” Ф. Ніцше (образ, який культивуватимуть “хатяни”). Бачимо цікаву ситуацію, коли І. Франко критикуватиме молодих письменників, уже апробувавши їхні прийоми.

Втеча від життя, культ самотності і самоцінності здаються герою новели єдино можливими після тієї тяжкої травми, яку він пережив три роки тому. Його ізольований світ, його тверде (до часу) переконання, що він зміг, він переміг, він – *над* ситуацією, звичайно, має ознаки і романтичного героя-самітника, зневіреного і розчарованого, зайнятого лише собою і своїм світовідчуттям [18], і надлюдини. Однак ізольованість його дуже, сказати б, прагматична. Він віддає реальності (роботі) рівно стільки, щоб забезпечити собі існування. “Ніхто не підозріває в тім сухім формалісті та реалісті духового сибарита, артиста, що плекає одну штуку для штуки – вмілість жити” [19: т. 22: 55]. На своєму умовному острівці відлюдництва він – єдиний господар і єдиний актор: “Суспільність, держава, народ! Усе це подвійні кайдани. Один ланцюг укований із твердого заліза – насилля, а другий паралельний з ним, виплетений із м’якої павутини – конвенціональної брехні. Один в’яже тіло, другий душу, а оба з одною метою – опутати, прикрутити, обезличити і упідлити високий, вольний витвір природи – людську одиницю” [19: т. 22: 54–55]. Роздуми героя про цю “одиницю” – це роздуми про свою винятковість, своє особливе становище *поза* певними законами. “Живе, реально живе, працює, думає, терпить і бореться, паде і тріумфує тільки одиниця” [19: т. 22: 55]. Герой підкреслює, що його тріумф не голосний (бо такий тріумф – “се тріумф дикунів, негідний освіченого чоловіка”): “Мій тріумф не має ворогів і не будить нічиєї зависті. Та він правдивий, глибокий і не будить нічиєї зависті. Та він правдивий, глибокий і тривкий. Він не моментальний, не вислід шаленої боротьби і зусилля. Се моє щоденне життя, але піднесене до другого ступня, осяяне подвійним сонцем, напоєне красою і гармонією” [19: т. 22: 55]. Тут зосереджено увагу на моральній силі людини, яка самоізолюється від суспільства, культивує свою винятковість, свою неповторність, егоїзм. Але це не той тип героя-*зло-дія*, як, наприклад, герої Л. Андрєєва [2], що теж зазнали впливу ідей про надлюдину (типологічно подібні до них герої деяких творів В. Винниченка) [5]. Хоча доречним буде зауваження, що певна асоціація із “Кирпатим Мефістофелем” тут прочитується. Оце моральне *вивищення* видається героєві новели І. Франка своєю перемогою. Доказом цього є не лише опис своєї “твердині”, а і та романтично-декоративна “гра із атрибутами смерті”, коли герой так шокує-цинічно і моторошно-детально розмірковує про те, що “гарненько зібрав усі спомини, як кісточки зі спаленого покійника, зложив їх у штучно точену урну з карнеолу і поставив далеко в куток свого серця. Нехай

стоїть, нехай буде як оздоба, а не як завада в житті” [19: т. 22: 62]. Безумовно, це нарочита демонстрація свого “можу”, своєї “надлюдяності”.

Але автор розгортає перед читачем цікавий ряд. Ф. Ніцше наголошує: “Скинь в провалля те, що лежить на тобі тяжким тягарем. Хай людина забуде... Мистецтво забуття божественне. Якщо хочеш вивищитися – якщо сам ти хочеш жити на вершинах, скинь в море те, що лежить на тобі величезним тягарем” [11: 98–99]. Отже, до знаменитої тези “бути *по той бік*” додається ще і чітко окреслена топографічна вказівка: “бути *над*” (“вивищитися”). Однак у захоплено-гордому описі головного героя “Сойчиного крила” звертають на себе увагу деякі невідповідності. Ота “башта” уже за визначенням передбачає певну висоту, певне топографічне становище *над*: *над* землею, *над* світом, *над* суетою тощо (до речі, один із улюблених прийомів романтиків). Але герой говорить: “Світові бурі, потреби, пристрасті, мов щось далеке і постороннє, шумлять *наді* мною, не доходячи до моєї твердині. Я даю тому *зверхньому* світові свою данину, посвячую йому частину свого життя в заміну за ті матеріальні і духові добра, що потрібні мені для піддержання свого внутрішнього життя” [19: т. 22: 55]. Але якщо всі бурі проходять *над* його твердинею, то тоді він – *під*?! Ця обмовка – натяк на те, що у тому Едемі у героя не все так добре, як йому хочеться показати, і що та його твердиня *не вознесла* його над світом. Натяк на майбутній крах, на марноту сподівань про те, що можна прожити, відмежувавшись від суспільства і від його проблем.

Ще одним алюзивним моментом цього епізоду є казковий мотив випробування героя, який має доскочити до ув’язненої в башті принцеси. Використовуючи цей мотив, І. Франко знову вдається до прийому “*розриву мотиву-структури*”. У новелі відбувається заміна рольових функцій героїв: не він має доскочити (*піднятися*) до умовної башти обраниці, а жінка має достукатися до його твердині. А якщо врахувати окреслене ним самим його топографічне розташування (*під* світом, тобто в ситуації міфологічного низу) – то їй належить *підняти* його. Це уточнюється її то-темом – “Сойкою”, птахом, який у міфології, як будь-яка крилата істота, символізує душу, точніше, висоту душі. Чому все-таки сойка, а не інший птах? В українській міфології сойка – пташина, день якої святкують чомусь 11 грудня і у якій запитують про долю, бо вона, як вказує М. Міщенко, “всюди буває, про все добре знає, мало спить, про все сповістить” [4: 400]. Героїня, посилаючи крило, пише, що посилає сойку: “Затріпочи отсим крилом над його душею і роздуй те, що там тліє ще під попелом байдужності та розчарувань! [...] Та коли він, зворушений, запитає тебе: “*А де ж ти бувала? А що ж ти чувала?* – то мовчи, мовчи!” [19: т. 22: 68]. Окрім того, сойка не має чітких традиційних символічних ознак: вона не належить ні до “темних” птахів, ні до “світлих” (згадаймо, як, почавши читати листа, герой називає жінку “вороною” і “демоном”), швидше за все, вона – амбівалентна, *подвійна*. А яку ще птаху можна посилати до людини з таким промовистим ім’ям (“Хома” – “близнюк”), де ця *подвійність* закладена первісно? А ще сойка – *імітатор*. І це просто ідеально накладається на концепцію *гри*, про яку говорилося вище.

Отже, сойка в новелі є атрибутом жінки – активної героїні, якій належить про-

будити героя до справжнього життя. Цікавою є іронічна гра автора з елементами ще однієї новітньої теорії того часу – фемінізму. Скептично-саркастичні зауваження героя на кшталт “*Femina – animal clericale*” (жінка – істота клерикальна), “Містерії, тайни, сакраменти – отсе їх життєвий елемент. Се невідхильна потреба їх природи”, “Дай їм рівноправність у державі, вони зробляться незламною опорою всіх реакційних, назадняцьких, клерикальних та бюрократичних напрямів” тощо [19: т. 22: 71–72] вступають у протиріччя з його самохарактеристикою: “Запечатаний лист на твоє ім’я, з невідомого місця, писаний невідомою тобі рукою, – се все-таки якась тайна, містерія, загадка. Люблю такі містерії, бо моє життя тепер немає ніяких” [19: т. 22: 58]. Тут бачимо ще один доказ, так би мовити, “перевернутої” структури: чоловік, а не жінка, є пасивним об’єктом. Цікавою ознакою є те, що під час їхньої останньої зустрічі він просторікує про народне благо (та й раніше він теж “благовістить”, а не “говорить”), однак це, судячи по всьому, настільки загальні моменти, що, якщо уважно вчитатися в текст новели, помічаєш, що герой навіть не індивідуалізований, не виокремлений портретно. Натомість про жінку ми знаємо, що вона – красуня-брюнетка, а її найперша самохарактеристика виводить перед читачем мисливицю, мандрівницю, сміливицю. “Коли б у всіх людей не було віри в чуда, жінщини витворили б її. Чи ж не з жінчиною трапилося перше чудо? До неї заговорив вуж. Коли б не було церкви з сакраментами, жінщини витворили б її. Недаром у первіснім християнстві роля жінчини така визначна, як не була в першопочинах жадної іншої релігії”, – зауважує герой [19: т. 22: 71]. Отже, все-таки він усвідомлює високу роль жінки як юнгіанської Аніми (душі). Тому в новелі вона *піднімає* його з того “нижнього світу”, в який він заховався. У монолозі героя, де він вказує, що “витворив собі оте життя як нездобуту твердиню, в якій живу й паную, з якої маю широкий вигляд на весь світ та яка, проте, не стоїть нікому на заваді, не дразнить нікого своїм видом і не манить нікого *до облоги*. *Ся твердиня побудована в моїй душі*” [19: т. 22: 55]. Підкреслені слова навівають алюзію на сковородининський “храм у самому собі” (пісня 20 із “Саду божественних пісень”), що, певна річ, мало б викликати позитивний ефект, однак той “священний град” передбачає не лише внутрішній спокій і комфорт (“хто серцем чистий і душею”), а і *добро-чинність*, *добро-діяство* (“Ворога в тім граді люблять, Віддають добро для них, Силу для чужого гублять, А не тільки для своїх” [16: 67]), а не відсторонену байдужість. І екзальтований вигук героя: “Ось де життя! Ось де страждання! Ось де боротьба, і розчарування, і безмежні муки, і крихітки радощів, задля яких і безмежні муки не муки! [19: т. 22: 92] – це перший крок переходу від “слимакового, паперового та негідного існування” героя до “дійсного, широкого, мностраждущого життя” [див.: 7: 469]. Так реалізується міфологічна “програма”: “Якщо жінка виступає як символ душі, вона виявляється вищою щодо чоловіка, оскільки є відображенням найвищих і найчистіших його якостей” [11: 195].

Але як узгодити це з тими життєвими халепами, в які потрапляє героїня, і чому саме таким є її випробування? На нашу думку, як багато хто з письменників того часу, І. Франко обігрує тут кілька відомих постулатів фрейдизму (і це, мабуть,

найбільш драстичне питання, яке, однак, потребу пояснення). Давно апробований українською літературою прийом (у “Катерині”, “Марії” Т. Шевченка, “Бурлачці” І. Нечуя-Левицького, “Повії” Панаса Мирного, “Грішниці” В. Самійленка тощо) І. Франко доповнює ще одним значенням. У зв’язку з посиленням психологізму в літературі зламу століть активізується зацікавлення людьми, якщо не дна, то, так би мовити, асоціальних верств. Та якщо, наприклад, у “Бездні” чи “Тьмі” Л. Андрєєва перемагає темне людське начало, то Франкова героїня проходить через усі кола пекла, дивовижно зберігши свою духовність (тому вона *Марія*), як оту сукню “червону з білими цятками”. Теза З. Фрейда про особливості вибору чоловіками жінок із певною “історією” (яку вони ніби хочуть захистити, підняти) [20: 112–119] накладається тут на розглянуту вище схему, за якою жінка сама стає рятівницею (і себе, і чоловіка). Певну роль при цьому відіграє і сон головної героїні, що належить до так званих “сновидінь страху” [21: 268–306].

Отже, можемо стверджувати, що у новелі “Сойчине крило” відображено нову концепцію особистості і дійсності, нове співвідношення мистецтва і дійсності, викликані новими суспільними умовами рубежу віків. По суті, все найновіше, найпопулярніше у культурному житті тогочасної Європи (міфологізм, психоаналіз, модерністська естетика) сконцентровано у цьому творі про нерозважливо зражене кохання, яке прагнуть повернути. Сподіваємося, що міфокритична інтерпретація новели стане ще одним свідченням універсальності художньої й наукової спадщини І. Франка та його концепції щодо “світової літератури як історично-культурної спільності, як світової літературної системи” [7: 477].

Література:

1. Аверинцев С. Древнееврейская литература // История всемирной литературы: В 9 томах. – Москва, 1983. – Т. 1.
2. Андреев Л. Анатэма // Андреев Л. Избранные произведения. – К., 1989.
3. Великовский С. Поэзия 50–60-х годов. “Парнас”. Леконт де Лиль. Бодлер. Лотреамон // История всемирной литературы: В 9 томах. – М.: Наука, 1991. – Т. 7.
4. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002.
5. Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: 36 статей. – Нью-Йорк, 2005.
6. Гейзінга Й. Homo ludens. – К., 1994.
7. Дей О., Гундорова Т. Іван Франко // Історія української літератури: У 2 томах. – К., 1987. – Т. 1: Дожовтнева література.
8. Денисюк І. Новаторство новелістики Івана Франка в контексті світової літератури // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3-х кн. – К., 1990. – Кн. 1.
9. Зубрицька М. Смысл і абсурдність буття у поемі І. Франка “Мойсей” // Сучасність. – 1993. – № 2.
10. Козлов А. Мифологическое направление в литературоведении США. – Москва, 1984.
11. Кэрлот Х.-Э. Словарь символов: Мифология. Магия. Психоанализ. – Москва, 1994.
12. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – Харьков, 1999.

13. Ожоган Л. Морально-філософські антиномії у драматургії Володимира Винниченка // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: Зб. статей. – Нью-Йорк, 2005.
14. Свербилова Т. Жизнь человека и парадоксы бытия // Андреев Л. Анагма: Избранные произведения. – К., 1989.
15. Скуратовский В. Глыба по имени Иван // Газета по-киевски. – 2006. – 26 июня.
16. Сковорода Г. Твори: У 2 томах. – К., 1994. – Т. 1.
17. Скрипник Л., Дзятківська Н. Власні імена людей: Словник-довідник. – К., 1986.
18. Тертерян И. Романтизм // История всемирной литературы: В 9 томах. – Москва, 1983. – Т. 6.
19. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
20. Фрейд З. Об особом типе “выбора объекта” у мужчин // Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. – К., 1990.
21. Фрейд З. Толкование сновидений. – К., 1991.
22. Фройд З. Вступ до психоаналізу. – К., 1998.
23. Фрээр Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. – Москва, 1989.
24. Юнг К.-Г. Алхимия снов: Четыре архетипа: Мать. Дух. Трикстер. Перерождение. – СПб., 1997.
25. Юнг К.-Г. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. – Москва, 1995.
26. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. – К., 1996.
27. Якимович Т. Гюстав Флобер // Флобер Г. Твори: В 2 томах. – К., 1987. – Т. 1.
28. Encyclopedia of contemporary literary theory: Approaches. Scholars. Terms / Irena Makaryk (general Editor and Compiler). – Toronto; Buffalo; London, 1990.

Анна-Марія Баб'як (Краків, Польща)

Форми оповіді та прийоми характеротворення (психологічної характеристики персонажів) у новелі “Сойчине крило” Івана Франка

В українському літературному просторі місце І. Франка на п'єдесталі, однак нагадало, як не парадоксально, Франкова творчість перебуває поза межами модерністського канону, чого причиною є сліпе зосередження уваги дослідників насамперед на присудах, судженнях, маніфестах самого письменника, що спричинилося до створення ідеологеми. Виявляється, що це надто спрощена канонізація, варто проаналізувати феноменальне явище, яким є мала проза І. Франка. Вона пройнята масштабним баченням світу з широким у часі розкриттям людських характерів з їх соціально-психологічним історизмом, глибоко національним духом і колоритом, водночас і загальнолюдським змістом.

Модернізм актуалізує у національному мистецтві культуру візії, міфів, фіктивних світів, він відмовляється від стереотипів реалістичного мистецтва, апелює до людської уяви, до культурної спадщини минулих епох, до індивідуалістичного мислення та світосприйняття.