

На наш погляд, особливий інтерес становить вірш XVII “Уклін тобі, Буддо!” ліричної драми “Зів’яле листя”. У ньому І. Франко фактично обіграє опозицію “сансара-нірвана”, протиставляючи сансарі, зосередженню людських страждань, пристрастей і марних сподівань високий ідеал нірвани. Якщо сансара – це обов’язково профанний тиск навколишнього світу (“І тягне в сансару, У життя дикий вир”, “Із тиску сансари”), то головна характеристика нірвани – невимовний метафізичний спокій (“У безодні нірвани Спокій віднайде”, “В нірвани спокій!”).

Як “буддійські” переклади, так і “буддійська” поезія І. Франка вперше вводять буддійські реалії в українську літературу.

Отже, І.Франкові належить низка пріоритетів щодо знайомства з буддизмом в Україні.

Розглянуті нами твори Франка дають змогу припустити, що в буддизмі його цікавив передусім живий досвід, безпосередня спрямованість на досягнення вищого релігійного ідеалу. Отже, за класифікацією Є. О. Торчинова, буддизм для І. Франка був “релігією чистого досвіду”¹¹.

Вивчаючи буддизм, І. Франко виявив себе як учений, перекладач і поет. Крім нього, в українській культурі ніхто не зміг поєднати у своїй творчості ці три складники творчого генія.

А фактичне знищення сходознавства в Україні в 1930-ті рр., яке і сьогодні ще не змогло відродити в усіх напрямках свій утрачений рівень і вагу в суспільстві, позначається і на висвітленні інтересу І. Франка до буддизму. Зацікавлення Франка буддизмом незаслужено забуте, і рефлексія з цього приводу майже відсутня в сучасному інтелектуальному українському дискурсі.

Сподіваюсь, що запропоноване дослідження сприятиме формуванню цілісного уявлення про творчу (інтелектуальну) спадщину Каменяря, спонукаючи до більш ретельного вивчення його зацікавлення буддизмом.

¹¹ *Торчинов Е.А.* Религии мира: Опыт запредельного: Психотехника и трансперсональные состояния. – СПб., 1998. – С.384.



Вікторія Дуркалевич

ХУДОЖНЯ ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА FIN DE SIÈCLE: РЕКОНСТРУКЦІЯ САМОСТІ

Текстуальний ландшафт Франкової прози кінця XIX – початку XX ст. у контексті сучасного літературознавчого дискурсу зазвичай визначається як зона підвищеної алегоризації, параболізму, філософування, ірраціоналізму й амбівалентної (моральної/аморальної, духовної/епатажної) проблематики.

Ініціатором перегляду – як методологічної переакцентації – творчого доробку І.Франка останніх десятиліть його творчості стала Т.Гундорова, сформулювавши “не-каменярьську” інтерпретативну парадигму. Спосіб перечитування

(зосередженість на літературних чинниках творчого процесу, а отже – зацікавленість стильовою гетерогенністю текстів, неоднорідністю стильових формацій та ін.), до якого вдалася Т.Гундорова¹, досить швидко набув статусу нового витлумачувального канону, а згодом трансформувався в апіорну матрицю для численних франкознавчих студій.

Але існує низка праць, у яких континуум Франкової прози кінця XIX ст. розглядається з погляду позалітературних чинників – як проекція хворобливого стану психіки автора. У них ідеться про гіпертрофованій аморалізм, надмір сексуально-еротичного елементу чи невмотивованість учинків окремих персонажів. Монографію Я.Мельник “З останніх десятиліть Івана Франка”² можна вважати силовим полем (і, відповідно, інтерпретативним канonom), що в ньому розгортаються такі дослідження.

Яскравим прикладом “проективної” інтерпретативної моделі виступає дослідження Т.Пастуха із промовистою назвою “Печать недужого духу в повісті Івана Франка “Великий шум””. У контексті цього дослідження “Неначе сон” – алогічна ситуація, “Син Остапа” – “взагалі справляє враження нонсенсу і алогізму”³, що ж до “Великого шуму”, то “психічна хвороба письменника негативно вплинула на його останню повість: пригальмувала почуття естетичної та етичної міри, у деяких випадках не дала змоги належним чином умотивувати поведінку героїв”⁴. Звичайно, автор названої статті знаходить і позитивні аспекти у творчості Франка останніх років життя, але увага все ж таки зосереджується на характеристиці “печаті недужого духу”.

Іншого погляду на згадані вище художні твори дотримується М.Легкий. У його концепції психічний чинник набуває конструктивного значення: “Франків модернізм, – пише він, – окрім того закоріненний глибоко у психіці письменника. 1907 рік – переддень хвороби І.Франка, яка, попри трагедію особистості, стала водночас джерелом для цілої шереги образів, для адекватного зображення психічних станів, що, зрештою, дало взагалі підстави ввести тогочасну прозу письменника, зокрема його “Великий шум”, у парадигму модернізму”⁵.

Але парадокс витлумачення полягає в тому, що навіть зміщення мотиваційних акцентів (деструктивна психічна маніфестація як конститутивний/конструктивний елемент стильової формації) – це не гарант розшифрування смислової структури тексту: “Таємниця, – зазначає М.Легкий, – яку пропонує розбурхана психіка, залишається нерозгаданою до кінця не лише для пана Суботи (хоча він пропонує для себе варіант розгадки: “Се смерть їде до нього своєю бричкою і своїми демонськими кіньми з кровавими очима”), а й, природно, для читача”⁶.

Специфіка Франкової прози кінця століття вимагає, отже, докладнішого формулювання такої інтерпретативної стратегії, котра б дала змогу осмислити текстуальний ландшафт зазначеного періоду як *цілісне* семіотичне явище, що перебуває поза межами структурних опозицій доречне/недоречне,

¹ Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996.

² Мельник Я. З останніх десятиліть Івана Франка. – Л., 1999.

³ Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка “Великий шум”// Українське літературознавство: Зб. наук. пр. – Л., 2001. – Вип. 64. – С. 28.

⁴ Там само. – С. 31 – 32.

⁵ Легкий М. “Великий шум” Івана Франка: до поетики модернізму// Українське літературознавство: Зб. наук. пр. – 2003. – Вип. 66. – С. 81.

⁶ Там само. – С. 85.

конструктивне/деструктивне, часткове/надмірне. Адже цілісність художньої системи конструюється властивою лише для неї, іманентною, логікою, яка не дозволяє виникнути розполовиненню в категоріях позитивного/негативного на будь-якому з її системних субрівнів. У протилежному випадку текст розсипався б на не-текстові, отже, на такі, що не витворюють доцільної єдності, елементи.

Вихідним пунктом для укладання запропонованої у цій статті інтерпретативної стратегії виступають перш за все теоретичні міркування І.Франка щодо концептуальної діади *творення – сприймання*.

Згідно з такою концепцією, художній текст – це результат цілісного осягнення письменником певного феномену: “Митець, який свідомо створює поетичний твір, – зауважує І.Франко, – передусім відбирає предмет, найбільше відповідний його індивідуальній вдачі і характерові його таланту, він намагається вивчити, опанувати той предмет, вдуматися і вслухатися в нього і потім заповнити його рамки, так би мовити, *викристалізуванним змістом свого власного я*”⁷. Отже, І.Франкові йдеться про акт творчості як про *автентичність* переосмислення й *автентичність* презентації переосмисленого. Художній текст відображає реальність і ніколи не зводиться до поверхового біографізму: “Хоча ціле оповідання (йдеться про “Каменярі”. – В.Д.) держане в першій особі (в формі “я”), то проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і пластичною проекцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчуваючи його так живо”⁸. “Поетична фікція”, таким чином, функціонально ототожнюється із креативною автентикою, а художня реальність – із окремим світом, що залишає “поза грою” примітивний детермінізм.

У ХХ ст. К.-Г.Юнг розгорне типологічно близькі судження, згідно з якими “художній твір – не людина, а щось надособове. Це річ, а не особистість; отже, її не можна оцінювати за особистісними критеріями. Безсумнівно, – наголошує він, – особливе значення справжнього твору мистецтва полягає у тому, що він виривається за рамки особистісних обмежень й опиняється поза досяжністю особистого впливу свого творця”⁹. Це означає також, що повновартісний художній текст – це не спрощена проекція авторових комплексів, фобій, неврозів. Специфіку зазначених процесів І.Франко глибоко усвідомлював, тому наступний компонент (*сприймання-прочитування*) його концептуальної діади формулюється так: “Мені зовсім не бажаться, аби публіка інтересувалася мною, моєю особою, але цікаво, аби інтересувалася тими ідеями, які я голошу, тими питаннями, які мене займають, тими людьми, відносинами й чуттями, які я маюю в моїх творах”¹⁰.

Такий підхід до рецепції художнього тексту відверто перегукується із герменевтичними засадами Г. Г.Гадамера, який висловив думку про те, що “коли ми прагнемо зрозуміти текст, ми не переносимось у душевний стан автора, але коли ми вже хочемо говорити про власне перенесення, то переносимось у його думку”¹¹.

Отже, літературознавчі стратегії, які подають художні тексти крізь призму безпосередньої чи опосередкованої проекційності, так чи інакше, але завжди

⁷ Франко І. Як виникають народні пісні // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 31. – С. 62.

⁸ Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання // Франко І. Знач. вид. – Т. 39. – С. 12.

⁹ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К.Г. Избранное / Пер. с нем. – 1998. – С. 364.

¹⁰ Франко І. З новим роком (1897) // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Збір. тв. у 50 т. / Упоряд. Франко З.Т., Василенко М.Г. – Л., 2001. – С. 366.

¹¹ Гадамер Г. Г. Про круговий цикл розуміння // Гадамер Г. Г. Істина і метод. – К., 2000. – Т.2: Герменевтика II. – С.56.

звужують (редують) інтерпретативний потенціал художньої системи, обмежують перспективу її витлумачень, покликаючись на недоречність/незрозумілість її окремих (конститутивних) елементів.

У контексті запропонованої статті художня проза І.Франка (йдеться про “Терен у нозі”, “Сойчине крило”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Великий шум”, “Неначе сон”, “Син Остапа”) розглядатиметься як цілісне (закрито-відкрите) текстуальне утворення, що запрошує своїх читачів до активної інтерпретативної гри. Згідно з теоретичними засадами У.Еко, “твір – це завершена і *закрита* у своїй унікальності форма як збалансоване й оригінальне ціле, що водночас є *відкритим* продуктом з огляду на свою чутливість до великої кількості різних інтерпретацій, які не зазіхають на його неповторну специфіку. Звідси, кожне сприйняття твору мистецтва є як його *інтерпретацією*, так і *виконанням*, тому що в кожному сприйнятті твір набуває нової, несподіваної перспективи”¹².

Амбівалентність Франкової прози кінця століття полягає водночас і у відкритості (запрошенні до діалогу) і у складній закодованості художньої структури, що вимагає інтенсивного пошуку відповідного ключа-витлумачення. Якщо ж не погодитися на умови запропонованої текстом комунікативної гри, він мовчатиме.

Текст також вимагає від читача готовності до співпраці/співтворчості. Як слушно зауважує О.Солоухина, “роль читача у співтворчості різко зростає: він приречений на незнання й на інтелектуальну роботу думки й уяви, він змушений сам відтворювати всю історію, ґрунтуючись на тих нечисленних натяках, які йому дані”¹³.

Системою натяків для нашого дослідження виступає репрезентація *міфологічного коду*, а історією – розгортання *архетипу самості* як домінантного елемента Франкової *міфоструктури* у прозі fin de siècle.

Міфологічний вимір текстів “Терен у нозі”, “Сойчине крило”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Великий шум”, “Неначе сон”, “Син Остапа” спонукає читача до виміру *понадтекстового*, в якому стираються межі часткового, індивідуального, окремого, натомість поступово викристалізуються-уприсутнюються безмежні горизонти пра-смыслу. “Оскільки найважливішою властивістю міфа, міфологічного мислення, – зауважує С.Андрусів, – є передача універсального, основоположного – пра-світу, пра-явища, пра-предмета, – через конкретно-чуттєве, то кожна з міфологем, тобто функціональних одиниць міфоструктури, навіть замаскованих, несе в собі закодовані, засимволізовані сутнісні універсальні прояви людського буття”¹⁴.

Архетип самості (як втілення світлої й тіньової сфер особистості) функціонує у прозі І.Франка кінця ХІХ – початку ХХ ст. як інваріантна смислова структура, що знаходить різноманітні контекстуально-сюжетні репрезентації.

У теорії К.-Г.Юнга архетип самості охоплює сутність екзистування психіки індивіда у багатовимірності і складності її протилежних ознак, що їхня особлива природа глибоко закорінена не лише у свідомих, а й у несвідомих (індивідуальних і колективних) пластах. Кристалізація самості – це тривалий і непростий процес, оскільки передбачає зустріч (а частіше зудар, бентежливий і непередбачуваний) із глибинами власної тіні – потаємними бажаннями, страхами, агресією. Структурування самості полягає у безперервній асиміляції/прийнятті того, що з’являється із глибин колективного й індивідуального несвідомого й перетворенні

¹² Еко У. Поетика відкритого твору // Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів/ Пер. з англійської Мар’яни Гірняк. – Л., 2004. – С. 83.

¹³ Солоухина О. Читатель и литературный процесс // *Методология* анализа литературного процесса. – М., 1989. – С. 221.

¹⁴ Андрусів С. Міфологічний код новели Василя Стефаника “Вона – земля” // “*Покутська трійця*” й літературний процес в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століть. (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича). Матеріали наукової конференції. Дрогобич, 14 – 15 травня 2001 року. – Дрогобич, 2001. – С. 20.

його у конструктивний матеріал для самоактуалізації й саморозвитку людини як цілісної особистості.

Міфологічний вимір художньої прози І.Франка конституюється як реактуалізація пра-історії *випробувань, смерті і символічного воскресіння* людини, набуття нею нового онтологічного статусу через відкриття трьох фундаментальних пра-феноменів — *священного, смерті й сексуальності*. Як зауважує М.Еліаде, “дитині невідомо про всі ці відкриття; посвячений знає їх, приймає та інтегрує у свою нову особистість”¹⁵. Міфологічний код Франкових текстів якраз і висвітлює-реконструює універсальний процес *дорослішання-посвячення-втаємничення* як спосіб становлення-ставання самим собою через автентичне означування світу й себе у цьому світі.

Цілісність-дорослість-повнота особистості для І.Франка — з одного боку, результат подолання низки випробувань, а з другого — символ здобуття нового духовного досвіду, що проявляється у зрілості, відкритості й відповідальності особистості.

Екзистенційна ситуація *переходу* у Франкових текстах — це координати межового часу (пра-часу) й межового простору (пра-простору), в яких розгортається феномен дорослішання як драми людської душі. То проміжок інтенсивно міфологізованих “до” і “після”, що в ньому людина помирає й народжується. Помирає для тимчасового, минушого, тлінного, помирає для інфантильного й часткового, несуттєвого і народжується/воскресає для духовного, метафізичного розуміння себе і світу, для творчості/ самотворчості й відповідальності.

Межовий *час* у прозі І.Франка *fin de siècle* — це час засимволізованого екзистенційного напруження, в якому відбувається пошук сутнісних підвалин життя в континуумі минуле-теперішнє-майбутнє. Пізнання таємничих, навіть відлякуючих, глибин власного “я” відбувається у часі візійного марення чи сну (“Неначе сон”, “Син Остапа”, “Великий шум”); у передноворічні хвилини підсумовування пережитого й баченого (“Сойчине крило”); межовість — також сутінки, смеркання, захід сонця (“Терен у нозі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”); навіть сонячна полуденна спека моделюється І.Франком як загадкова над-реальність (“Неначе сон”).

Межовий *простір* — не менш міфологізований атрибут Франкової топіки. Це простір доріг, простір переходу, постійного руху з метою подолання меж, перетину заборонених територій. Такий простір виходить поза рами локальної конкретики, універсалізується й універсалізує все те, що відбувається в його контексті. Хо́да у пра-світі, пра-просторі — то “дорога життя”, дорога духовних досвідчень. Це також своєрідне паломництво, символ наближення до самого себе через пізнання найпотаємніших глибин свого внутрішнього світу. Не випадково універсальним знаком такого пілігримства-до-себе стає *терен у нозі*. Хо́да у пра-світі — це символ звільнення від власних меж і обмежень (що перешкоджають дорослішанню-становленню), спонтанності і свободи, тому й перетворюється ця хо́да у *полім* (“Сойчине крило”) чи *плавання* (“Терен у нозі”).

Кожна річ, кожна, навіть найдрібніша, деталь у міфоструктурі художньої прози І.Франка кінця століття репрезентується у своїй пра-функціональності. Кожне явище відтворюється у всій повноті своєї міфоритуальної усталеності. Вона (пра-функціональність) занурює подієвий (підпорядкований акціональному/

¹⁵ Еліаде М. Священне і мирське // Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. із нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно. — К., 2001. — С. 99.

проайретичному кодові) пласт тексту у стихію пра-смислу, у вимір амбівалентного розгортання міфоструктури. *Вода*, таким чином, одночасно виступає як символ *пра-хаосу*, що поглинає, знищує, вбиває: море поглинає графа (“Великий шум”), повинь забирає життя багатьох дітей (“Терен у нозі”); морські небезпечні простори потрібно подолати Манюсі, щоб повернутись до Массіно (“Сойчине крило”); на межі життя і смерті щоразу відбувається сплав дараб (“Терен у нозі”) чи перехід ріки (“Як Юра Шикманюк брів Черемош”), і символ *креативної* сили, що освячує/охрещує, відроджує. Кожен із героїв зазначених текстів прямує до власної цілості, зазнаючи цілющого впливу цієї космічної стихії.

Перебувати в межовому пра-часі і пра-просторі означає *пере-сотворювати* себе через *слово*, яке стає *сповіддю*, через *спогад*, який стає *дійсністю*, через *учинок*, який стає *відповідальністю*.

Досвід священного для героїв І.Франка – це досвід долучення до сакрального континууму, в якому все набуває ваги й доцільності, в якому глибоко відчувається зв’язок із непроминальним, виникає непереборна потреба відновити-відродити-воскресити у собі образ і подобу Божу, стаючи його співбесідником. “Дякуй Богу, Миколо, – звертається до свого товариша старий Юра, – що зі своєї ласки послав тобі сей знак; що розкрив тобі очі, аби ти бачив його і прийняв у свою душу. Кожний з нас не раз у життю бачить такі знаки Божої остороги, але не кожний видить їх, не кожний відчуває в них палець Божий, і тому так багато людей залітає у пропасть”¹⁶.

Епізод із кривавим оком у “Великому шумі” також пов’язаний із проблемою *бачення-прозріння*, а отже, він визначальний у міфоструктурі цього тексту. Міфологічний код розширює і поглиблює значення коду земного, встановлюючи додаткову смислову диференціацію між лексемами *дивитися* й *бачити*, актуалізуючи притчеву структуру парадигмальності бачення. Антоній Субота, навчившись бачити, змінює свій статус із екзистенційно невизначеного, карнавалізованого у статус глибокого націоекзистенційного закорінення. Символом цього універсального бачення й виступає візія кривавого ока.

Досвід *смерті* для героїв І.Франка – то досвід, що здобувається внаслідок помирання *старої* (онтологічно) людини. Цей важливий у міфоструктурі Франкової прози феномен проявляється як умирання для інфантильності/не-дорослості (“Неначе сон”); егоїзму, безвідповідальності (“Сойчине крило”, “Великий шум”); інстинктивної, сліпої агресії (“Як Юра Шикманюк брів Черемош”). Але смерть у пра-світі – не кінцева точка. Смерть у міфоструктурі Франкових текстів – завжди можливість нового народження, початок нового життя через досягнення універсального знання, здобуття мудрості. Міфологічний код Франкової прози стає, таким чином, адекватним інтерпретативним ключем для розуміння парадоксальної, на перший погляд, смерті наратора у “Сині Остапа” – без ініціативної смерті немає переходу на ціннісно вищий щабель екзистування. Міфологічний код вказує також на поглиблення витлумачувального потенціалу прози *fin de siècle* порівняно із Франковою прозою попередніх років, у контексті якої, наприклад, смерть героїв від пострілу (“Лель і Полель”, “Зів’яле листя”) структурувалася як *риторично-пафосна* модель із відчутно обмеженою/закритою інтерпретаційною перспективою.

Досвід *сексуальності* для героїв І.Франка – перш за все, амбівалентний досвід *анти-єрогамії*, досвід шлюбу-навиворіт, досвід деструктивних не-взаємин (одруження Євгенії Суботи у “Великому шумі”) й одночасно досвід священної

¹⁶ Франко І. Терен у нозі // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1979. – Т. 21. – С. 390.

ієрогамії, в якій кожен чоловік — пра-символ Неба, кожна жінка — пра-символ Землі (взаємини Марисі й Нестора у “Неначе сон”, Галі й Костя у “Великому шумі”). За М.Еліаде, “ієрогамія — це акт творення, вона є водночас космогонією і біогонією, творенням Всесвіту і творенням життя”¹⁷. Еротично-сексуальний пласт прози І.Франка — не щось надмірне чи аморальне, ще один (архетипально закорінений) спосіб бачення і розуміння світу, його осмисленої репрезентації.

Отже, ініціаційний досвід Франкових героїв — то, по суті, досвід особистості, яка, прагнучи віднайти цілісність, відновлює порушену рівновагу Всесвіту, надає кожній речі і кожному явищу нового, глибшого (метафізичного) сенсу. Цілісність — нове (духовне) народження, пере-сотворення.

Але специфіка окресленої художньої прози не обмежується рівнем іманентної текстуальності. Міфоструктура творів “Великий шум”, “Сойчине крило”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у нозі”, “Син Остапа”, “Неначе сон” активно моделює смисловий план цього семіотичного континууму як план *над-текстовий відносно сучасного І.Франкові рецептивного середовища*.

Реконструкція (як художнє моделювання) архетипу самості була для І.Франка, з одного боку, способом демонстрації невротично-інфантильних комплексів української спільноти (як колективного “я”), з другого — шоковим “психоаналітичним” втручанням із метою ре-інтеграції цього розполовиненого етноментального й духовно-інтелектуального утворення.

“Суспільна думка” як особливий канал/фільтр художньої рецепції Франкової прози останніх десятиліть життя письменника сприймала появу його останніх текстів як не-правильних, не-канонічних, навіть загрозливих *не-текстів*. Наприклад, М.Євшан пише: “Або що це за настрої, в якому Франко писав “Великий шум”, власне розділи кінцеві тої повісти, які діють на читача як повна грози містична візія? Се настрої неначе чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрої, який находить на душу несподівано, здавлює її як спазм і кладе перед очі дикі, страшні візії”¹⁸. Таке твердження — яскравий приклад негативно-оцінкового витлумачувального жесту. Якимось не збігається в цьому контексті інтерпретативна практика із інтерпретативною теорією М.Євшана, в якій ідеться про те, що “першим і останнім обов’язком критика єсть: уміти читати”¹⁹.

Не менш симптоматичною щодо появи на Франковому креативному горизонті “Великого шуму” була також і реакція В.Дорошенка. Він, зокрема, наголошував на тому, що “без ґрунтового прочищення її (повісти “Великий шум”. — *В.Д.*) від навіяної хворобою копрології друкувати її ніяк не можна було, а Франка нелегко було переконати в кінченості тої чистки”²⁰. *Нестандартність* проблемно-тематичного виміру цього тексту змусила В.Дорошенка вдатися ще й до такої примітки: “І хоча чистка [...] обмежилася усуненням вже нецензурних уступів і висловів, проте у повісті все ж полишилися місця, що їх годилося б викинути, наприклад, опис шлюбної ночі старшої Суботівни, яка вийшла заміж за статтево ненормального графа”²¹.

Наведені вище рецептивні реакції були частиною комунікативної гри, що в ній “громадській думці” / “поважному товариству” відводилася (й добровільно обиралася) роль цнотливого (а властиво — інфантилізованого) цензора-охоронця, який через комплекси особистої неповноцінності (звідси страх перед несподіваними

¹⁷ Еліаде М. Міфи, сновидіння і містерії // Еліаде М. Священне і мирське... — С. 254.

¹⁸ Євшан М. Іван Франко. Нарис його літературної діяльності // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. — К., 1998. — С. 150.

¹⁹ Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Євшан М. Критика... — С. 24.

²⁰ Дорошенко В. Іван Франко і Михайло Грушевський // Сучасність. — 1962. — №32. — С. 12.

²¹ Там само. — С. 12.

проявами демонічного несвідомого – сексуальністю, агресією, смертю) не міг (і не вмів) збагнути засимволізоване/закодоване у Франкових текстах повідомлення. Останнє й мало виконати функцію *Відновлення психічної рівноваги* розполовиненого колективного “я”.

Зміст зашифрованого повідомлення полягав у тому, що особистість (індивідуальна чи колективна) не зводиться до одновимірності конвенціонального *ratio*, до закостенілої мисленнєвої матриці. Особистість для І.Франка – то, перш за все, *цілісність*, яка з’являється внаслідок осягнення складних екзистенційно-метафізичних антиномій – зустріч із глибинами власної тіні, ініціаційне дорослішання. Цілісність – це динаміка, безперервний процес ставання-становлення кимось, це стрімкий прорив на новий (ціннісно) онтологічний рівень.

Такої *фундаментальної зміни* у світоглядній парадигмі митця ніяк не могли збагнути сучасники І.Франка, які пояснювали незрозумілу для них художню реальність, а отже, й метареальність, хворобливими станами його психіки, що, на їхню думку, досить відчутно компрометувало статус товариства (йдеться про НТШ) й самого автора²². Але позиція зверхніх менторів і сентиментальних опікунів-доброчинців не сприяла подоланню інфантильно-невротичних комплексів “поважного товариства”, а лише звужувала, спотворювала (виконувала функцію деструктивного шуму в комунікативному потоці адресант/адресат) інтерпретативний потенціал Франкового повідомлення, репрезентованого у прозі останніх десятиліть його творчості.

Знаменно, що художня проза І.Франка *fin de siècle* (“Терен у нозі” (1906), “Як Юра Шикманюк брів Черемош” (1906), “Великий шум” (1907), “Неначе сон” (1908), “Син Остапа”(1908)) постала як *єдиний* (континуально й концептуально) *текст*, окрім “Сойчиного крила”, що з’явилося у збірці “На лоні природи” і інші оповідання” (1905) у форматі “Літературно-наукового вістника”. Саме на сторінках цього потужного літературно-культурологічного видання знайшла своє яскраве втілення *реактуалізація архетипу самості*, яка поступово переросла межі суто літературного явища і стала, перефразовуючи думку М.Ільницького²³, складним соціокультурним феноменом, переросла в явище *національної психодрами*.

Отже, міфологічний код художньої прози І.Франка – яскравий репрезентант конструювання *нової* креативно-рецептивної парадигми, яка полягала у кардинальній (до епатажності) зміні горизонту читацьких сподівань, у витворенні оригінальної стратегії автентики смислоутворень і смисловідчитувань.

Міфопоетика Франкової прози *fin de siècle* набула, отже, функціонального статусу “*психокорекційної*” гри, що розгорнулася довкола реактуалізації архетипу самості як феномену цілісності індивідуального й колективного “я”.

м. Дрогобич

²² Там само. – С. 12.

²³ Ільницький М. “В наймах у сусідів” як соціокультурний феномен // Слово і Час. – 2005. – №3. – С. 29 – 33.

