

ББК 83.01

УДК 82-311.6:821.161.2

МІФОЛОГІЧНІ ПРИЙОМИ СМИСЛОТВОРЕННЯ В РОМАНІ ІВАНА ФРАНКА “ПЕТРІЇ І ДОВБУЩУКИ”

С. М. Луцак

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
Інститут філології, кафедра української літератури;
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
тел. +380(342)59-60-74; e-mail: kaf.lit@ukr.net*

Статтю присвячено аналізу міфологічних прийомів смислотворення у жанровій структурі роману “Петрії і Довбущуки” Івана Франка. Ними зумовлені такі поетикальні риси цього твору, як недискретність хронотопу, образного та психічного світу, циклічність і бінарність сюжетних ходів, синкретичність родо-жанрових ознак та монтажність композиційної структури.

***Ключові слова:** роман, жанрова структура, сюжетна канва, міфотворчість.*

Сучасна генологія розглядає жанр як певний код культури, знак, виразник змістово-формальної єдності, “рамку, в яку поміщається життєвий досвід автора” [9, с. 4]. Згідно з твердженням Ролана Барта, література становить собою особливу знакову систему, яка характеризується “добровільною готовністю бути міфом”, тобто бачити у будь-якому матеріалі “певний сукупний знак, підсумковий член первинного семіотичного ланцюжка” [2, с. 239]. Міф, отже, ніби вивисується на сходінку над формальною системою вихідних літературних значень, і цей зсув має принципову важливість для аналізу тексту, бо така метонімічна заміна несе у собі нове значення як результат асоціації на вищому рівні. Конструювання художнього сенсу, зазначає Ролан Барт, схоже на “стенд-вертушку, у якому позначаюче постійно повертається то змістом, то формою, то мовою-об’єктом, то метамовою” [2, с. 248-249], формуючи нову семантико-формальну єдність, тобто жанрову структуру як рамку існування історіологічного сенсу.

Складний онтологічний зміст періоду становлення національної свідомості в Україні кінця XIX століття, на наш погляд, могла найкраще відобразити жанрова структура роману, для якої обов’язковими є наявність історіософського дискурсу та студіювання проблеми світоглядної еволюції героя. Ось як пише з цього приводу Михайло Бахтін: “Роман хоче пророчити факти, передбачувати і впливати на реальне майбутнє, майбутнє автора і читачів” [3, с. 473]. Окрім того, “романові властива єдність авторської позиції, яка полягає в осягненні глибокого і втаємни-

ченого сенсу подій” [9, с. 12]. Культурологічне призначення цього жанру зумовлене, очевидно, його функціональною подібністю з героїчним епосом, здатним екстенсивно охоплювати національне життя: “Первісно епос був звернений до минулого і відображав колективну свідомість” [9, с. 6].

В українській культурі межі XIX-XX століть процес національного самопізнання в силу несприятливих політичних обставин набув міфологічного характеру. Компенсаційна стадія міфотворення охопила цілком художню свідомість тодішнього українства, бо дозволяла показувати в мистецьких творах насправді відсутню ідею власної державності. На початку творчої діяльності долучився до неї Іван Франко, представивши в романі “Петрії і Довбушуки” (до речі, дуже схожому через підкреслену монументальність і панорамність на героїчний епос) романтичну ідею-міф будівництва нації через прилучення до здобутків (щоправда, гіпертрофованих) певного героя, у цьому випадку – Довбуша. І все ж, незважаючи на цю загальну ідеалістичну установку, з міфічної структури роману виділилась думка епічна, пов’язана з проблемою національної еволюції: “Не Довбушевими грішми..., но власними силами, власним пожертвоуванем, власною працею треба двигати нам той народ” [10, с. 242]. Поява такої ідеї в розв’язці роману засвідчила відхід Івана Франка від стадії фетишизації держави і його задум звернутися до політичної практики відродження нації. Таким чином, езотерична інформація національного самовизначення проникла вже у перший роман письменника, створивши той художній дискурс, який найповніше виявиться в ідеї провідника народу – Мойсея з однойменної поеми. Можливість матеріального втілення цієї інформації, як уже говорилося, забезпечила жанрова матриця роману.

Традиційно, окреслюючи домінуючі ознаки жанру, дослідники орієнтуються на тип проблематики. Цей критерій сягає ідеї Гегеля про об’єктивні джерела жанротворчих процесів, його розуміння ролі суб’єктивного фактора, тобто світосприймання митця. Образи вищого сенсу володіють самосвідомістю письменника, а “він повинен творчо закріпити їх в іманентному світі” [4, с. 74], або ж “породити” текстову структуру як відкриття духу [4, с. 267]. А тому не лише проблематика окреслює жанр – слід зауважити ще “відносну цілісність, визначеність і структурну виражальність твору” [4, с. 113], які втілюються у просторово-часовій організації, способах зображення і передачі дії. Така взаємозумовленість домінуючої проблематики і матеріальних форм її реалізації у романному епосі наснажена принциповою генетичною доцільністю. Адже прозова фраза грецького героїчного епосу, що вирішував питання горизонтальних зв’язків особи з суспільством та історією, звалася “періодом”, що в перекладі означає “круговий хід”. Річ у тому, що в античній прозі рима стояла між двома антитетичними колонами, творячи таке речення, яке “відповідає ритміці завершеного круга шляху” [11, с. 114]. У транспер-

сональний психології такій фігурі відповідає мандала, або ж архетип цілісності, божественного образу, Антропоса [12, с. 44]; це символ четверці, яка інтегрує велику кількість проєкцій власною доцентровістю. Отже, в етимологічному сенсі жанрова структура роману є грандіозною притчею, що вирішує проблему втраченої гармонії, тяжіючи до типу міфологічної жанрової структури.

За влучним висловом Тараса Пастуха, перший роман Івана Франка містить “той ембріон, який згодом добре розів’ється у наступних творах” [8, с. 24]. У плані еволюції естетичної свідомості та вміння письменника “Петрії і Довбушуки” можна назвати знаком-символом, міфічною структурою, яка конденсувала в собі ментально забарвлений онтологічний зміст періоду національного будівництва. Івана Франко творить у цьому тексті своєрідний сплав властивого тогочасній російській літературі епосу та європейського міфу. Така жанрова рамка, з одного боку, екстенсивно охоплює національне життя, а з іншого, – інтенсивно узагальнює його. Її дуалізм виявляється насамперед у часовій організації матеріалу: колізія ворогування внуків і правнуків Олекси Довбуша з нащадками Петрія несподівано час від часу доповнюється напівфантастичною сюжетною лінією дій якогось таємничого чоловіка (схожого на старцямага), який неодноразово рятує сина Петрія, бо останній має прислужитися “до великої цілі двигнення народу” [10, с. 44]. Врешті цей напівреальний старець опісля майже півстолітнього переховування у підземних печерах виявляє, що він – Довбуш, якого всі вже давним-давно вважають мертвим і пам’ять про якого передають нащадкам із уст в уста як священну реліквію, символ стійкості та незнищенності нації. В особі цього національного героя відбувається дивовижне переплетення відчуттів реального (епічного) і позачасового (міфічного). Тому рецепцію роману можна охарактеризувати як переживання міфу, коли особа “виходить з часу хронологічного, світського і вступає у межі якісно іншого часу, часу “сакрального”, водночас вихідного, первісного і безконечно повторюваного” [5, с. 23]. Горизонт очікування цього тексту провокує читача на таке сприймання дії, яке ототожнює її зі змістом ритуалів і завдань духовного порядку.

Тексти, матеріальна структура яких покликана відновити цілісний образ універсуму, будуються за законами циклічного часу [7, с. 207], вони стають у них своєрідною домінантою жанрової структури. “Петрії і Довбушуки” Івана Франка можна назвати першою спробою (хай, можливо, і неусвідомлюваною) в українській літературі на рівні художнього дискурсу подолати трагедію індивідуальної свідомості людини ХХ століття, викликану відчуттям розколу в бутті, – через інтенсивне циклічне узагальнення. І хоча цей перший роман Івана Франка не представив собою цілісної міфологічної структури, але виявив її зародки, які згодом стали набутками психологічного образотворення літератури модерну.

Першою ознакою новітнього, філософського способу художнього узагальнення була спроба подолання обов'язкової в реалістичному дискурсі фабульності. Вона проявилась у відсутності чіткої причинно-наслідкової зумовленості. Так, для зацікавлення читача, нагнітання інтриги Іван Франко використовує прийоми ретроспекції (спочатку говориться про ворогування Петриїв і Довбушуків, марення старого Петрія примирити два роди, а потім – за допомогою сцени сповіді – пояснюється, що ця ідея – наслідок заповіту Довбуша) та передвіщення майбутнього (сон Олесі Батланівни пророкує її смерть у річці, також нещастя Андрія, якого мучитимуть нащадки Довбуша і котрого вирятує з “пустелі” сам національний герой), підсилює їх якимись фатальними відчуттями, впливом магічних сил, пануванням категорій благословіння та прокляття, які існують як безпосередня даність, часто бувають взаємопереплетеними і немотивованими: скажімо, у першій редакції роману Довбуш у передсмертній сцені проклинає своїх синів, а у другому варіанті твору – навпаки благословляє. Це стається, напевно, тому, що письменник розглядає людське життя не як лінійний відрізок (між народженням і смертю), а як безперестанку повторюваний цикл відродження для нового етапу існування. Можливо, саме для утвердження такої ідеї у другій редакції прокляття він замінює благословінням, “рятує” Батланівну руками напівбожевільної Горпини, дружини Довбуша.

Порушення фабульності з метою виходу в інший – трансцендентний – світ виявляється й у відсутності чітких категорій початку і кінця. Оповідь, будучи маніфестацією безконечного, безособової сакральної ідеї “движення українського народу” (або ж – формування єдиної, свідомої нації), починається не з простої зав'язки дії, а зі спроби проникнення у внутрішній світ героя, рід якого має стати носієм вище згаданої великої ідеї: “...сознательна рівновага духу знаменувала кождий крок його життя” [10, с. 9]. Репрезентації безперервних циклічних процесів, які володіють природною самодостатністю і завершеністю, підпорядкований також прийом відкритого фіналу (під впливом Ісаака Бляйберга Андрій виходить зі стану духовного занепаду, до якого він скотився внаслідок одруження з Кралінською, задумується над власною просвітницькою діяльністю; але тут його дорогу знову переходить Дозя, він прощає їй зраду, а автор ставить питання: “Тягар вона для Андрія тепер чи ні?”). Така манера сюжетобудови стане улюбленим прийомом Івана Франка, постійно перекочуючи майже у кожний наступний твір (“Перехресні стежки”, “Хмельницький і ворожбит”, “Сойчине крило” й ін.). І вона, до речі, не була випадковою, бо покликала її до життя онтологічна проблема національної індіферентності. Здійснюючи переломлення предметного світу в композиційному ладі через власну особу, Іван Франко включається у циклічний процес синкретичного освоєння буттєвих закономірностей, відкидаючи всіляку випадковість, прямує до сакральної істини. Історія духовних пошуків героя стає для митця алегоричним

зображенням шляху, який пройшло все людство. А тому принцип ізоморфізму, відкритості та самодостатності виявляється визначальним у ідейно-художній структурі цілого.

Використання циклічної форми для дослідження суперечливої дійсності, онтологічних причин національної байдужості виявилось у романі “Петрії і Довбушуки” ще й у тенденції до безумовного ототожнення різних персонажів. Час, люди, події в загальному контексті розглядаються як циклічний ланцюг. Стираючи грань між реальним і фантастичним світом, Іван Франко нанизує сюжетні компоненти на єдину вісь – ідею єдності та спадкоємності поколінь у звершенні місійної щодо українців ролі, заповіданої Петріям національним героєм і свято береженої самим Олексою Довбушем на перехрестях життєвих невдач і трагедій. Немов добрий ангел – носій трансцендентного світа, з’являється Олекса на шляху Андрія у моменти, коли юнакові загрожує смертельна небезпека. Цікаво, що цей “таємничий чоловік на кровавім тлі вечірнього неба” показується у вирішальні, доленосні хвилини і завжди символізує новий етап у житті Андрія. Безтурботне дитинство, ілюзорна віра у те, що можна “миром поладити з Довбушуками” [10, с. 75], і розчарування, духовний занепад, “борба з самим собою, найважливіша для того, котрий посвящається на якусь високу ідею” [10, с. 137], – таке смислове навантаження кілець ланцюга духовної еволюції Петрієвого сина, міткою зчеплення яких є поява Довбуша – “загадкового старця зі складеними навхрест руками на грудях”. Зауважений знак-жест не випадковий, бо нагадує мандалу, символізує трансцендентну єдність і зумовленість вище названих етапів.

Однак онтологічна доцільність сакрального образу національного героя – Довбуша – на цьому не вичерпується. Помираючи, Олекса каже: “Моє страдане нині кінчиться, ваше страдане нині зачинаєся. Через страдане до діл – ото ваша судьба!” [10, с. 113]. Більше того – Довбуш вірить, що для його смерті “врем’я написане”, бо з того моменту “розпочнеси діло” просвіти і єднання русинів, на яке від поклав свої “грішні, кровавії гроші”. Отже, власну смерть Олекса розглядає як відродження, початок нового циклічного етапу. Дух “Довбушевого ділання” продовжує власну екзистенцію в образі Ісаака Бляйберга – жидівського вихованця і водночас сина Олекси та Емілії. Приписуючи Ісаакові єврейське походження, Іван Франко наснажує цей образ месіанською ідеєю. І справді – під впливом Бляйберга Андрій відроджується, переконається у необхідності просвітницько-реформаторської діяльності для духовного прозріння нації, її визволення з “єгипетської неволі”. “Нещасний край, нещасний народ!.. Єго проводирі – то тота скала, що тяжит над Народним домом, а ніт Мойсея, котрий би із тої скали видобув живущу, цілющу воду!” [10, с. 243]. Як бачимо, фантастичний струмінь стирання часових і навіть особистісних кордонів, фікція всезагального, вічного, недискретного континууму дозволили письменникові вивести проблему

національного героя, який домагається соціальної справедливості, чинячи насильний перерозподіл матеріальних цінностей, на рівень ідеї провідника, посланого Богом для звершення місії духовного пробудження народу, усвідомлення ним своєї самості, власної національної гідності та самобутності. Адже важливою є не особа, яка стане адептом езотеричної інформації ментального рівня (Довбуш, Андрій, Бляйберг чи будь-хто інший), а сам процес оживлення ідеї, перетворення народу у свідому націю.

За Юнгом, мандала – архетип цілісності – “вперше з’являється у свідомості як нерозбірлива крапка чи плямка, яка повинна зробити титанічну працю, інтегрувавши велику кількість проєкцій, перш ніж прийде більш-менш повне розуміння всієї ширини символу” [12, с. 45]. Потреба споглядання національної самості як провідної нитки існування, ймовірно, і зумовила вибір Франком доцентрової жанрової матриці роману з романтичною абсолютизацією історіософської ідеї. Конструювання індивідуальної мандали, за твердженням психоаналітика, “виявляє щось на зразок членування світу на світлу і темну половину з їх типовими символами” [13, с. 220-221]. Пристрасть Івана Франка до використання художніх образів, утворених на базі асоціацій зі сферою божественного і диявольського, не викликає жодних сумнівів. Окрім того, традиційне протиставлення цих двох вимірів трансцендентного світу в письменника виявляє тенденцію до зчеплення у вигляді особливої нерозчленованої бінарності, архетипним джерелом якої є міфологічний образ Трікстера, своєрідна видозміна близнюкового міфу, що своїми “коренями сягає тваринного стану людини” і є відображенням “абсолютно недиференційованої свідомості” [1, с. 166].

Романтично-бароковими рисами блязня і водночас характерника хамелеонівського типу (близькими до трікстерських) наділений образ Невеличко. Пригодницько-детективна лінія його стосунків із бандою Довбушуків доходить до апогею у сцені помсти-самознищення роду Довбуша (Невеличкий є головним зачинателем вогненно-кривавого видовища), а у подальшому сюжеті вона набуває рис філософсько-психологічного узагальнення. З моменту смерті Довбуша емоційна наснаженість учинків Невеличко переноситься автором у сферу психологічну і навіть трансцендентну, а сюжетна канва, пов’язана з цим образом, плететься навколо особи Ісаака Бляйберга, нешлюбного сина Олекси, який разом із Петрієм вирішив зайнятися питанням просвіти жидів, бо це гальмує розвиток української нації. Шукаючи скарби Довбуша в Розгірчі, Невеличкий натрапляє на труп Емілії та з маленької, трохи спорохнявилі записки дізнається про загадку походження Ісаака. Надалі пошуки Невеличким Довбушевих скарбів у тексті є лише детективною інтригуючою канвою, що підтримує зацікавлення читача аж до моменту просвітительського збору жидів під керівництвом Ісаака. Цей сюжетний елемент найбільше наснажений у романі внутрішньоформними образами

архетипного походження. Він є студією психологічного моменту роздвоєння в душі Ісаака, у свідомості котрого з'явилося враження, що “дух майже одночасно зноситься до божества і спадає до демонства”. Чинячи під тиском жидів акт відмови від віровідступництва, Бляйберг “стоїть, мов труп”, “блідий, як смерть”, відчуваючи, що Невеличкий дивиться на нього “з демонським тріумфом” [10, с. 172-175].

Ідейна спрямованість названих епітетів, метафор, порівнянь підтверджується повтором синонімічних образів у інших сюжетних компонентах. Так, “окровавлене лице” конаючого у “пустелі” Андрія “було бліде, як у трупа..., а жили видні були на тілі, як синії грубії змії” [10, с. 84-85]. Образ сатани-змія через внутрішній метонімічний зсув у змісті зустрічається й у описі трупа Емілії. Наляканому Невеличкому тоді “здавалось, що по тім костянім лиці перебігає час від часу демонічний усміх наруги і погорди” [10, с. 135]. За твердженням Лії Левітан, підтекст у композиційному плані є “розосередженим, дистанційним повтором, усі ланки якого вступають у складні стосунки між собою, у результаті чого народжується новий, більш глибокий зміст”, а у сюжетному – “втраємничена лінія, яка дає про себе знати у особливих, психологічно мотивованих, значущих елементах тексту”. Разом вони творять горизонтальний (уширину) і вертикальний (углибину) напрямки розвитку смислових знаків [6, с. 350-351].

Перш за все, слід зауважити, що дистанційний повтор стосується в основному чотирьох осіб – Андрія, Ісаака, Емілії та Невеличкою. Звернувши увагу на антропонім Ісаак (біблійний “син обітниць”), помітимо певну закономірність, адже він – дитя справжньої любові сакралізованого національного героя Довбуша й Емілії, подібно як єврейський Ісаак – син Авраама (прабатька єврейського народу) та улюбленої дружини. Обидва Ісааки народжені батьками в старості, а тому є плодами зрілої духовної любові, а також вищого провидіння. Через біблійного Ісаака на світ появився Яків, родоначальник племен Ізраїлю. Завдяки Ісааку Бляйбергу, як уже говорилось, прозріває для духовної праці в ім'я будівництва нації Андрій. Крім того, образ Ісаака безпосередньо пов'язаний із постаттю Невеличкою: під впливом цього характерника Бляйберг спочатку зрікається власних реформаторських планів, проходить етап світоглядного роздвоєння, зустрічається з особистою духовною ницістю (негативним аспектом “я”), а з цього усвідомлення народжується вже новий образ особи, готової послужити власним досвідом задля відновлення національної самості. Згідно з теорією Жака Лакана, “стадія дзеркала” обов'язкова людині для творення образу свого “я” [див. 1, с. 163]. Тому зустріч із другим, всезнаючим, протилежним “я”, є онтологічно необхідним етапом для здійснення міфологічної містерії смерті-відродження. До втілення цієї ідеї в заголовковому бінарному образі Петріїв і Довбущуків Іван Франко приходить “несвідомо”, керований двійковим кодом символічних композицій української культури. Ось чому принцип коге-

живної бінарності виявляється структуротворчим чинником міфологізованого роману: народжуючи містерію космічної єдності, жанрова матриця аналізованого твору стала тією “нерозбірливою крапкою”, яка інтегрувала в себе безліч проєкцій недискретного континууму. Внаслідок цього роман “Петрії і Довбушуки” перетворився у грандіозну притчу-мандалу, що забезпечила, за висловом Тараса Пастуха, “рух персонажа по одному еволюційному витку з виходом на початок іншого такого витка”, тобто “проходження етапу світоглядної, психологічної еволюції і можливість вступити на інший, вищий етап” [8, с. 21].

Глибоко синкретична жанрова структура роману “Петрії і Довбушуки”, за твердженням самого Івана Франка, була “лише прологом до властивої повісті лише казкою перед історією, лише пригравкою до пісні” [10, с. 244], тобто своєрідним знаком-символом художнього світу письменника, його творчої манери, в якій принципи міфологічного синкретизму, циклізму і бінарності, психічної суб’єктивізації та доцентровості стали не лише жанровизначальними, а й онтологічно значущими. Вони ж бо ознаменували собою процес переходу національної свідомості від стадії плероми до періоду усвідомлення своєї самості. Домінування міфологічних прийомів смислотворення у жанровій структурі роману “Петрії і Довбушуки” Івана Франка зумовило і специфічні поетикальні риси цього твору: недискретність хронотопу, образного та психічного світу, циклічність і бінарність сюжетних ходів, синкретичність родо-жанрових ознак та монтажність композиційної структури.

Література

1. Абрамян Л.А. Первобытный праздник и мифология / Л.А. Абрамян. – Ереван: Изд-во ИАЭ, 1983. – 231 с.
2. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
3. Бахтин М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 447-483.
4. Булгаков С.Н. Первообраз и образ: Сочинения: В 2 т. Т.1 / С.Н. Булгаков. – М.: Искусство – Санкт-Петербург: Инапресс, 1999. – 415 с.
5. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Инвест-ПП, 2000. – 240 с.
6. Левитан Л.С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л.С. Левитан, Л.М. Цилевич. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с.
7. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров : Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
8. Пастух Т.В. Романи Івана Франка / Т.В. Пастух. – Львів: Каменяр, 1998. – 135 с.
9. Пронин В.А. Теория литературных жанров: Учебное пособие / В.А. Пронин. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 196 с.

10. Франко І.Я. Петрії і Довбушуки / І.Я. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – Т.14. – К.: Наук. думка, 1978. – С. 7-245.
11. Фрейденберг О.М. Поетика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
12. Юнг К.-Г. Аіон: Исследование феноменологии самости / К.-Г. Юнг. – М.: Refl-book – К.: Ваклер, 1997. – 336 с.
13. Юнг К.-Г. Структура психики и процесс индивидуации / К.-Г. Юнг. – М.: Олимп, 1996. – 269 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 9.10.2014 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Голодом Р.Б.,
д.ф.н., професором Пилипчуком С.М. (м. Львів)*

MYTHOLOGICAL TECHNIQUES OF MEANING FORMATION IN THE NOVEL “PETRII AND DOVBUSHCHUKY” BY IVAN FRANKO

S. M. Lutsak

*Prekarpathian National University Named after Vasyl Stefanyk;
Institute of Philology, Department of Ukrainian Literature;
76018, Ivano-Frankivsk, Shevchenka str., 57; e-mail: kaf.lit@ukr.net*

The article analyzes the mythological techniques of meaning formation in the genre structure of the novel “Petrii and Dovbushchuky” by Ivan Franko. They caused such poetical features of this work, as indiscreteness of time-space, figurative and mental world, cyclicity and binarity of plot moves, syncreticity of genre and genus features and montagety of composite structure.

Key words: *novel, genre structure, plot outline, myth-creation.*