



*Ad fontes!*

Світлана Луцак

## ІСТОРІОЛОГІЧНІСТЬ ОБРАЗНИХ ДОМІНАНТ ПИСЬМЕННИКА (на матеріалі творчості Івана Франка)

Проблема генезису творчого збудження й особливостей його трансформації в художніх структурах належить до тих інтригуючих питань, де не лише важко, а й, як і в будь-якій таємниці, недоцільно розставляти всі крапки над "і".

Душа людини та її інтелект — певною мірою "святеє святих", ретельно таємничене навіть від самого індивіда завісою свідомості. Наважитись позбавити розум німбу величі й недоторканості зважується не кожен. Це прерогатива творчих натур, яким їхня природа сама "нав'язує" девіантні форми поведінки. "Аби бути художником слова, треба, щоби було властиво високо підноситися й низько падати", — нотував у щоденнику Лев Толстой. Подібну думку висловлював Володимир Розанов: "Я ціную людей не за цільність, а за розмах поєднаних у них антиномій"<sup>1</sup>.

Дивовижну пристрасть до характерологічних, світоглядних та образних суперечностей виявляє творча біографія Івана Франка. Навіть кодифікований підпис в одному з листів до Ярослава Рошкевича вражає незвичною оксюморонною оригінальністю: "Твій завжди щирий, що все бачить у чорному світі", Іван Франко"<sup>2</sup>. Те, що колір має емоційне забарвлення, загальновідомо. Однак цікавим в означеному контексті бачиться малярське розуміння холодних і теплих тонів, утворюваних додаванням ахроматичних фарб до основного кольору. Якщо ж зауважити, що безбарвні складники — чорний та білий — становлять собою відповідно "відсутність кольору" й "злиття всіх кольорів"<sup>3</sup>, переформулюємо наведений вислів так: "сприймає навколишню дійсність у чорних тонах". Ось чому згаданий епістолярний оксюморон тут легко трансформується у світоглядну метонімію. Відтак виникає потреба з'ясувати причину такої оптичної "метаморфози" (щодо зміни ракурсу бачення світу).

"Органічне зростання логічної структури знання" кожного індивіда зумовлюється, на думку Л.Виготського, трьома координатами — історіологічною, соціонауковою та особистісною<sup>4</sup>. Абстрагувавшись від безпосередньо соціологізаторських підходів і зробивши акцент на поняттях генетики і трансперсональної психології, сформулюємо цю ідею як архетипне моделювання особистісної історії творчої натури.

<sup>1</sup> Цит. за: Крибун О. Естетика: Учебник. — М., 2000. — С. 369.

<sup>2</sup> Тут і далі всі підкреслення авторки статті.

<sup>3</sup> Франко І.Я. Листи: 1874 ~ 1885 // Збір. тв.: У 50 т. — К., 1986. — Т.48. — С. 37. Далі подаємо в тексті том і сторінку.

<sup>4</sup> Кузнецова А. Беседы об изобразительном искусстве и архитектуре: О языке архитектуры, скульптуры, живописи. — К., 1989. — С. 254, 252.

<sup>5</sup> Див.: Ярошевский М. А.С.Виготский: В поисках новой психологии. — СПб., 1993. — С. 278, 287.

Постійне передчуття трагедії та переживання дійсності, знебарвленої і аж холодної від фатальної безвиході, наскрізь проймає судження Івана Франка про своє життя. У листах до Ольги Рошкевич натрапляємо на дивовижні зізнання: “Ти завважила, може, що в хвилях, коли любов або яке інше *глибоке чуття* мене найсильніше опановує, я тоді *наймилішій особі справляю біль*”; “Тільки ж хто знає, чи та причинка психічної муки, котру я завдав моїй мамі в послідніх хвилях її життя [“гнівно”, — казала ненька, — дивився на неї без слів. — С.Л.], не *схоче страшним способом відомститися на цілім моїм житті*”; “Ти не знаєш, любя Олю, як не раз *страшно болять такі споминки*, як живо не раз приходить чуття: *ти не цілий чоловік, не розвятий, як треба!*” (48, 95, 96, 140). Спогади Франкової доньки Анни теж рясніють фактами, як батько вчив дітей “*бути цілим чоловіком*”: для цього слід любити природу, село, народ, батьківщину, книжки, працю, “розвивати свої знання і свій ум”, робити це постійно, наполегливо, не поспішаючи, бо “коли біжиш вперед, скоро втомишся і мусиш часто відпочивати; коли ж ідеш поволі — відпочинеш тоді, *коли дійдеш до цілі*”<sup>5</sup>. За Платоном, мислення є судженням, яке людина “веде сама з собою., сама себе запитуючи і відповідаючи, стверджуючи та заперечуючи” (“Федр”); пізнання ж — це пригадування, що містить два компоненти — “анамнез” і “метекс”, тобто спогад та участь (“Менон”)<sup>6</sup>. Отже, якщо думка про формування власної цілісної, нероздвосної натури є провідною ідеєю Франкового життя, лейтмотивом його гносеологічних шукань, то, очевидно, вона зумовлена феноменологічним діткненням до сфер надсвідомого, позачасового, езотеричного. Не зайвим у згаданому контексті є й інше зізнання Франка — для звичної логіки цілком аномальне: “Ти знаєш, Олю, що *віддавна мене принаджує думка стратити розум*... То мусить бути хороше, коли в голові все перемішається — поняття, чуття, ідеї, бажання, — все, одно переплітається з другим, товпиться без ладу, давить мозок, але так ніби скобоче, а чоловік не має пам’яті про давнє, минуле горе і щастя, лиш дивиться перед себе на *той вічний пестрий вир обломків з його власного розуму! То мусить бути приємно, такий калейдоскоп!* [Тоді, може,... — С.Л.] *уступить з моєї груді той проклятий біль*...Щастя непам’яті! Щастя забуття, коли вас діждатися?.. Я маю фляшечку з жовтавим плинном” (48, 94–95).

Цілком аналогічне переживання нірвани демонструє містифікований ліричний герой-самогубця з поетичної драми “Зів’яле листя”:

Отсей маленький інструмент,	На весь мій біль безмірний.
Холодний та блискучий...	Марний комар, пустий горіх,
Один кивок... один момент...	Та й пощо заважати?
І крові ключ кипучий...	Ядро завмерло — геть марну,
Легенький крик... безсильний шепт,	Порожнюю лушпину!
А там — поклін покірний, —	Один кивок! За мить одну
Отсе весь лік, отсе рецепт	Навіки я спочину (2, 175).

І хоча Франко зауважує, що поезії “Зів’ялого листя” “і без автобіографічного ключа мають самостійне літературне значення” (2, 121), все ж не констатувати їхню образну спорідненість із домінуючими судженнями автора про своє життя не можна. Єднає їх і безпосередньо зрима кольористика лейтмотивів, яка

<sup>5</sup> Франко-Ключко А.І. Іван Франко і його родина: Спомини. — Торонто, 1956. — С. 43, 12.

<sup>6</sup> Див.: Шерозія А. К проблеме сознания и бессознательного психического: В 2 т. — Тбилиси, 1973. — Т.2. — С. 10–11.

впевнено балансує поміж холодними та теплими тонами. Одночасне стикування протилежних гам — короткохвильової синьої зони і довгохвильової червоної спектральної частини (причому друга є наслідком дії першої) — створює ефект контрасту, різкого переходу від темряви до світла. Процес звичної адаптації ока, який супроводжується зінічним рефлексом зміни об'єму оптично чутливої очної поверхні та переключенням фоторецепторів із чорно-білих градацій на кольорові (за ахроматичні тони відповідають “палички”, а за кольорові — “колбочки”), за таких умов різко ускладнюється. Невстигання світлочутливих нервових закінчень переключати зорові аналізатори призводить, очевидно, до виникнення нечітких зображень, до появи фантомів, різноманітних видів — близьких до галюцинативних. Чи ж не така природа барвистого калейдоскопу “ясних очей”, несмілої “лілеї білої”, “блідій, мов місяць, гордої княгині”, “невинної, як дитина”, любові, яка “на пурпуровій хмарі вранці сіла і бачила довкола рай і рай”? “Я не хочу на світі завадою быть, / Я не хочу вдурить і живцем озвірить — / Радше темную ніч, аніж світло зустріть! (2, 168) — підсумовує герой “Зів'ялого листа” свої відчуття щодо “дивних іскор” ув очах, що грають — “аж серце стине”, і стелиться духові “в безодню шлях”, і мандрує він у пітьму, до “студеного дна” криниці тих чудових та ясних очей “жінки-звіра”.

Ось так штрих за штрихом широка гама любовних переживань ліричного героя “Зів'ялого листа” за законом малярського контрасту (“щоб світла пляма здавалась ще світлішою, необхідна присутність темного фону”<sup>7</sup> — зливається в єдиний епіцентр настрою та думки. Внаслідок виникає не просто кульмінація і навіть не конфлікт, а блискавично разюче і приголомшливе відкриття метафізичного світу, де панує інша реальність — архетипно значуща, самодостатня і знакова в стосунку до суб'єкта, який зустрічається з нею завдяки своєму Над-я. У психології самосвідомості цей т.зв. “вертикальний вимір” самості тлумачиться як єдино можливий спосіб відновити “зв'язність історії життя людини”<sup>8</sup>.

Безпосереднім дискурсивним еквівалентом ідеї архетипної шкатулки самосвідомості суб'єкта в творчості Івана Франка можна визнати новелу “Під оборогом”. Тут наратор грою просторів (обмеженого щілиною в даху, розширеного містичною присутністю хмари-велетня) та звукових і зорових ефектів (ритми лісу, вихору, ударів блискавки<sup>9</sup>) центрує неусвідомлювану психічну сферу героя, так що Мирон на тлі розбурханої природи приймає на себе в глибині батькового оборога пасіонарну позицію захисника села: “Він чув, що послабни він тепер, опусти руки, зниз голос, і найближча хвиля принесе спустошення на все село, і велетень зареочеться всею своєю величезною хавкою і засипле, погребе, розтрощить усе життя довкола” (22, 48). Піднесені угору руки хлопчика нагадують жест Мойсея у боротьбі Ізраїля з Амаліком, завдяки символіці якого була здобута дивовижна перемога: “І сталося, коли Мойсей підіймав свої руки, то перемагав Ізраїль, а коли руки його опускались, то перемагав Амалік... І були його руки сталі аж до заходу сонця” (2М. 17: 11, 12). Із асоціативного

<sup>7</sup> Беда Г. Живопись и ее изобразительные средства. — М., 1977. — С. 44.

<sup>8</sup> Антонова И. Проблема личностной идентичности // Психология самосознания: Хрестом. — Самара, 2000. — С. 479–481.

<sup>9</sup> До речі, у фізиці існує поняття “білого шуму”, вплив якого неодноразово порівнюють із переживаннями людини в стані білої гарячки, оскільки йому властиве одночасне співіснування всіх звукових хвиль.

зв'язку головного сюжетного ходу новели з біблійною, міфологічною метафорою впливає ідея пробудження етнічної свідомості української нації, котру — подібно до євреїв — виводить із духовного рабства проводир із “особливою натурою”, спорідненою “із якимись надприродними силами”. Володіючи інобуттєвою енергією, дистанційний наратор-мемуарист (зауважмо, що Мирон — улюблене дитяче ім'я Франка і його псевдонім) набуває статусу магічної лампи, система різнобарвних світлових променів якої не лише просвітлює таємні закутки душі героя, а й формує своєрідний кристал його уявлень, унаслідок чого в хлопця виникає власне пасіонарний тип поведінки. Скажімо, надзвичайно великий вплив на підсвідомість Мирона має удар блискавки, який “допоміг його уяві”: “Блискавка показала йому ясно широкі поля, покриті ось-ось уже доспілим житом, колосистою пшеницею, вівсом, конюшиною, сіножаті, покриті травами, і все те аж прилягає до землі під шаленими подувами вітру, хилиться, кланяється, молиться, благас: — Пощади нас! Пощади нас!” (22, 46-47). Як бачимо, кольорові мазки імпресіоністичного наратора (в сукупності з поліфонією звукових образів — грому, дзвонів у церкві) формують цілісну картину вражень юного Мирона. Так фрагментарність сюжетних замальовок поступово переростає, завдяки просвітлюючій семантиці зорових образів, у парадигматичне відкриття ідеї боротьби із “самим собою” і світом позапредметних сутностей — з метою “дійти до цілі” відновлення національної ідентичності (ментальної психічної єдності) ціною жертви провідника. Функціональне призначення домінуючих образів із найзагальнішою семантикою темряви та світла можна порівняти тут із технікою “малярів-пуантилістів” — у статті “Із секретів поетичної творчості” Іван Франко писав: “Щоб викликати в нашій уяві враження інтенсивної зеленої барви, [художники] кладуть на полотні обік себе точки самої синьої і самої жовтої фарби, значить викликають ефект при допомозі елементів іншої категорії”; так “із обсягу дотикового зміслу” образи “чинять сцену, повну руху і трагічної сили” (31, 84).

До речі, проблема українського Мойсея, яка знайшла найбільший вияв у однойменній поемі, була аж ніяк не чужою для самого Івана Франка. Зі спогадів доньки Анни дізнаємося, як відреагував письменник на її дитячу спробу пов'язати долю і місію Мойсея з прагненнями батька: “Нараз мої очі звернулися на те місце, де звичайно стояв тато. Моя мова урвалася, тато дивився на мене, може, і не бачив мене, таємна усмішка блукала коло його уст, і він, не сказавши нічого, вийшов з кімнати. Всі накинулися на мене: “Чому ти не запитала тата, що він думав, коли писав “Мойсея”? Але ніхто з нас не відважився питати”<sup>10</sup>. В одному з листів письменника до Ольги Хорунжинської знаходимо з цього приводу таке міркування: “На провідника я не сотворений; найвище моє бажання — бути рядовим великого діла здвигнення народного і бачити, що провід того діла спочиває в сильних руках, в яснім широком розумі” (49, 55).

Якщо в цьому контексті пригадати інші Франкові образи громадських лідерів — каменярів, Довбуша (“Петрії і Довбушуки”), Бенедя Синиці (“Борислав сміється”), Захара Беркута, Євгенія Рафаловича (“Перехресні стежки”), Мирона (“Похорон”) — то стає зрозумілим, що ідея народження національного ватажка — не лише лейтмотив творчості письменника, а провідна нитка існування його

<sup>10</sup> Франко-Ключко А.І. Цит. вид. — С. 64.

творчого інтелекту, той езотеричний заряд, який визначив подвижницьку спрямованість діяльності Каменяря. Історіологічна причина цього пасіонарного дискурсу криється, очевидно, в соціальних умовах державницької дуальності України часу Івана Франка і в особливостях його таланту “обсервувати життя” – передусім аполлонійсько-синтезуючого щодо типу творчого екстазу.

Треба вміти “різні враження, котрі живо вбилися в тямку, зложити в один образ” (48, 136), – писав Франко в листі до Ольги Рошкевич. Саме так просто й вичерпно, із прозорливістю генія пояснює письменник механізм появи творчого імпульсу та його реалізації в художніх структурах. Значно пізніше теоретики мистецтва, обґрунтувавши перевагу надсвідомого в царині натхнення, визначили дві найголовніші векторні сили для пробудження “творчості органічної природи”: це надзавдання й наскрізна дія<sup>11</sup>. Отже, між уявленням митця про своє призначення і доміантними образами його текстів існує безпосередній зв'язок, лінії якого просвітлюються завдяки прилученню до “передуючого буття” (термін Гартмана) та включенню в процес “саморуку абсолютної ідеї” (за Гегелем). Оскар Уайльд із цього приводу зазначав: “Епоха сама складає долю “геометричного орнаменту”, який співзвучний талантові”<sup>12</sup>. Що ж до Івана Франка, то йому, ймовірно, випала нагода “малювати” технікою гризайлі, де “вся увага зосереджена на виявленні форми предметів шляхом зіставлень за мірою світла, на максимальному використанні можливостей однієї фарби для досягнення великого розмаїття в діапазоні світлових тонів від темного мазка до білил”<sup>13</sup>.

Як не пригадати тут фантастичний сюжет з поеми “Похорон” про розмову Мирона, що пережив візію власного поховання, з місяцем – архетипним уособленням мудрості, що її нерідко співвідносять із вищим сенсом на лінії бінарних зв'язків: Сонце – Місяць, Цар – Цариця<sup>14</sup>. На запитання ліричного героя про причини національного безпам'ятства місяць немовби цілком відсторонено відповідає:

Ходи за мною, може, в снів скарбниці	І не дивуйсь, коли знайдеш у ній
Знайдеш для себе дещо, синку мій!	Страхіття деякі та дивогляди, –
Сходи, скупайся в забуття криниці!	Моя є форма, зміст усе є твій (5, 88).

Сам же Мирон унаслідок цього філософсько-гротескного діалогу формулює висновок, вистражданий апокризово через зустріч зі своїм Alter-ego: “Ті битви, і побіди, й люті муки, / І кров, і блиск, що тьмив у мене очі, / І речі ті, і духи ті, і дуки – / Усе те – чари місячної ночі” (5, 88). Ось яку цікаву деталь зауважує Георгій Біда щодо особливостей кольористики при місячному сяві: “У місячну ніч, крім білих, добре помітними стають світло-зелені й світло-блакитні поверхні, червоні видаються чорними, оскільки у спектрі місячного світла майже немає червоного випромінювання”<sup>15</sup>.

Можна висловити припущення, що причиною домінування у Франковій творчості образів із негативною семантикою смерті, болю, нецілісності, пустки, холодної і глибокої темряви, є вплив на його підсвідомість архетипів Антропоса та Жакливої Матері. Властива цим символам контрастна кольористика сліпучого

<sup>11</sup> *Бессознательное: Природа, функции, методы исследования* / Под ред. А. Прангишвили, А. Шерозия, Ф. Бассина: В 4 т. – Тбилиси, 1978. – Т.2. – С. 524.

<sup>12</sup> Цит. за: *Кривцун О.* Цит. вид. – С. 369.

<sup>13</sup> *Біда Г.* Цит. вид. – С. 27–28.

<sup>14</sup> *Юнг К.-Г.* *Mysterium Coniunctionis.* – М.; К., 1997. – С. 145.

<sup>15</sup> *Біда Г.* Цит. вид. – С. 41.

світла й паралізуючої темряви є логічним поясненням мотиву нецілісності, роздвоєності душі Франкових героїв, які прагнуть неможливого — об'єднати в собі або через себе темряву зі світлом, національну інертність — з ідеалом класичної самопожертви.

Оксюморонність творчого мислення Івана Франка підтверджують також слова про спосіб подолання в собі самому трагедії розлуки з коханою. В листі до Ольги Рошкевич від 30 липня 1878 р. читаємо: “Ба, не можучи оборонитися від тих думок, я чіпаю їх в свої руки і перероблюю на повістьярські мотиви, що робить ми *дику сатисфакцію*”<sup>16</sup> (48, 90). Отже, саме історія особистого життя, перевтілена в художні образи, дає можливість письменникові пережити творчий екстаз і втілити його у новій формі, яка в цьому випадку становить немовби застигле в складках текстової тканини Alter-ego митця.

Дискурсивним утіленням світоглядного Франкового оксюморону “світла — темряви”, “жертвності — духовної ницості”, “любові — божевілля” можна визначити його психоаналітичну повість “Для домашнього огнища”.

Підкреслено інтригуюча фабула твору розгортає проблему неморального вчинку Анелі Ангарович, зробленого в ім'я дітей та чоловіка. Внутрішньоформний образ заголовка семантикою родинного затишку і пов'язаним із нею граматичним значенням генетивності підкреслює неусвідомлюване прагнення головної героїні до створення атмосфери ідеального життя, близького за способом протікання до внутрішньоутробної стадії розвитку дитини. Трансперсональна психологія стверджує, що бажання вишуканого житла виражає інстинктивний спогад про матку як певне сховище, тобто є виявом стану розвитку еґо під безпосереднім впливом архетипу Великої Матері. До речі, одним із маскулінних відповідників Жахливої Матері є образ Молоха, в жертву якому за традицією приносили власних дітей. Цей кривавий ритуал символізував абсолютну відданість божеству, духовну єдність із вищим началом Всесвіту. Ось яку цікаву деталь урешті відкриває Гуртер, багатий дядько Анелі, капітану Ангаровичу в момент болючого прозріння щодо справжньої суті поведінки дружини в період його відсутності: “Але я її боюся... Анельці боюся. Пильнуй її, синку! Добра була дівчина, розумна, енергічна. Та я, проклятий, я, нещасливий, затруїв її душу! Я щепив у неї ту пиху, ту погорду супроти нижчих, нужденних, упосліджених... Той страх перед недостатком і вбожеством... Ту погорду для бідноти... І боюся, синку, щоб та хопта не приглушила в її душі благодатних зерен. Адже ж не відписала мені ані раз, коли я їй признався, що я бідний і пропадаю в нужді... Се, синку, злий знак, дуже злий! Сим оружжям, яке я їй ввіткнув у руку, побила мене самого. Пильнуй її, бо се дуже небезпечне оружжя!” (19, 115). Саме аристократична манера виховання, життєвий пересит зумовили формування в Анелі шкали цінностей, де основним мірилом стала не мораль, а гедоністичні прагнення. Становлення таких пріоритетів було немовби наслідком жертвоприношення Молохові, внаслідок чого Анеля завжди відчувала себе залежною від фатального впливу “найстрашніших для неї фурій” — “убожества і недостатку”; а тому “щоби закляти ті фурії і держати їх здалека від свого

<sup>16</sup> Цей Франковий оксюморон є водночас передбаченням ідеї Зигмунда Фрейда про принцип лібідозної сублімації в творчому процесі та уявлень Карла Юнга про архетипну шкалуку самосвідомості, бо “сатисфакція” — це задоволення від утамування образи шляхом дуелі з кривдником (Див.: *Сліпушко О.* Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові. — К., 1999. — С. 385).

домашнього огнища”, вона “посвятила так багато..., так багато!” (19, 85). Можна сказати, що героїня пожертвувала власним сумлінням, бо, торгуючи долею і навіть життям повій (заради добробуту своєї родини), нівечила їх цінності. Дбаючи про те, щоб “не зламати свого шлюбу”, вона водночас занедбувала національні традиції, змушуючи дівчат торгувати власним тілом задля задоволення найнеобхідніших життєвих потреб. Таким чином, особисту проблему Анеля під силою магічного впливу перекинула на інших людей, тобто сама вчинила аналогічне жертвоприношення Молохові (як і її родичі). Єднаючись із цим божеством, вона набувала ознак архетипного образу Жахливої Матері, бо сама керувалась і в інших уселяла аналогічний страх.

Нагнітання атмосфери всезагального психічного жаху в підсвідомості Анелі найбільше прислужилась Юльця, стара вдова, яку дружина Ангаровича називала “сторожовим журавликом”, що завжди “добачає на виднокрузі якісь чорні точки” (19, 11), а сам капітан — “прочварю в жіночій постаті” (19, 75). Навіть ще не знаючи суті неморального ремесла Юльці, Антось чомусь пов’язував саме з нею відчуття фатального розвитку подій у своєму домі: “Вдова? Ненавиджу вдів. Вдови — сови, се птахи, що ворожать лихо” (19, 15). Трансперсональна психологія стверджує, що стан панічного жаху вселяє у чоловіків міфологічний образ Медузи-Горгони “зі зміями замість волосся”, яка “здатна перетворити людину в камінь одним поглядом”. Більше того — сьогодні цей архетип є “не просто символом гніву жінки, він пропонує форму поведінки, засновану на вірі у глибоку древню силу образу”<sup>17</sup>. Цікавою у зазначеному контексті є Франкова думка про жінку-Берегиню: аналізуючи онтологічні домінанти середньовічного світогляду (а культ Дами Серця, як відомо, був важливою ознакою цієї епохи) в праці, присвяченій творчості Данте Аліг’єрі, письменник протиставляє християнське розуміння жінки як “твору нечистого, нижчого від мужчини, знаряддя покуси і сосуду гріха” — матриархальному уявленню про “опікунку родових традицій, зберігательку домашнього огнища” (12, 43–44), що залишилось як міфологічно-поганський компонент у середньовічній свідомості й до певної міри зумовило суб’єктивно-ліричний дискурс у речіщі об’єктивно-аскетичної образності лицарських романів. Отже, магічну силу образу жінки Франко пов’язував зі впливом архетипних образів власне міфологічного походження на неусвідомлювану психічну сферу індивіда. З неї, очевидно, і виросла унікальна для української літератури “поетика страху” Франкових текстів, де домінантно присутній образ демонічної, фатальної жінки (пригадаймо для прикладу “Зів’яле листя”, “Сойчине крило”, “Батьківщину”, “Лель і Полель”).

Найголовнішою ознакою бінарної структури повісті “Для домашнього огнища” є антитезна дуальність психічних станів героїв, котрі відчувають “дивне роздвоєння в своїм нутрі” й переживають стирання різниці “між добрим і злим”, оскільки “правого і лівого боку немає в безбережній безконечності” (19, 99, 102). Звідси — й виснажливий “діалог із собою”, що у структурі Франкового тексту є репрезентантом очищеної підсвідомості героя-пасіонарія.

Більша частина сюжету аналізованої повісті — це моделювання згаданого діалогу (навколо образів Анелі та Антося). Внутрішнім, структуротворчим його стрижнем став оксюморон онтологічного походження, який у кульмінаційній мітці висловлений автором як болюче прозріння капітана, що

<sup>17</sup> Капути Д. Психологический активизм: Мифотворчество феминизма // *Женщины в легендах и мифах* / Под ред. К. Ларрингтон. — М., 1998. — С. 155–156.

тепер уже називав свою жінку “напереміну ангелом і чортом” (19, 106). Спочатку ж ця дивовижна когезія (зчеплення) мала лише форму інтуїтивного передчуття фатального кінця “велетенської святині” домашнього вогнища. Перший момент такого дискурсивного передбачення — поява “вдови-сови”, другий — сон-розкіш Антося, який закінчується розпачем від втрати “дорогоцінного діаманта, що яснів на чолі божества, мов зірниця” (19, 23). Згодом у підсвідомості героя зринають слова барона Рейхлінгена, сказані йому у Відні: “Го, го, чудесну маєш жінку! Ангела, а не жінку! Га-га-га! Такі ангели там залізними вільми толочать грішні душі в кипучу смолу” (19, 44). Цей трансцендентний голос, відкрито презентований у наративній структурі, є апокризовим відкриттям, але Антось тоді відкидає його, бо не може припустити, що в одній особі вільно співіснують ангел і чортиця. І все ж неспокій та лихе передчуття не покидають капітана, — це засвідчують наступні сюжетні колізії. Як бачимо, прийом антитезної бінарності в зображенні психологічних станів героїв не просто моделює діалог *ego* та *Alter-ego*, а й відтворює карнавал різноманітних психологічних масок (особистих, соціальних), — і ця “сума протилежностей, близька до романтичного демонства”, є “істинним характером” героїв<sup>18</sup>. Така художня істина, безпосередньо втілена в улюбленому Франковому оксюмороні “божественне — дияволичне”, тобто “живе — мертво”, презентує “персоніфікацію іншої статі в несвідомому людини”<sup>19</sup>.

Йдеться, отже, про Аніму або Анімуса, міфологічними відповідниками яких вважаються місяць і сонце, Цариця<sup>20</sup> й Антропос. Містерія їх поєднання супроводжується появою “коагулюючої сірки, що у фізичному золоті була вивернута назовні (*extra-versum*), а тепер загорнулася всередину”<sup>21</sup>. Ось чому можемо стверджувати, що в повісті “Для домашнього вогнища” домінуюча семантика архетипних символів розкриває явища світоглядного роздвоєння й “занурення в себе”, які становлять вихідну мітку центроверсії національної самості.

Отже, трансперсональну містерію “смерті — відродження” Іван Франко втілює у багатьох антитезних “сюжетах” і власного життя, й життя своїх героїв. Дослідники художньої творчості стверджують, що існує певна філогенетична закономірність пізнання, бо кожна людина приходиться до істини, відчувши її в своєму внутрішньому досвіді<sup>22</sup>. Цікавим із цього погляду є також визначення творчої домінанти: вона є “результатом наявності в структурах мозку міцних зв’язків, утворених у процесі життя, які, перебуваючи здебільшого в пригаслому стані, яскраво спалахують за певних умов”<sup>23</sup>. Саме тому Франкові онтологічні домінанти-оксюморони слід вважати закономірним наслідком переломлення в індивідуальному “я” письменника езотеричного відродження національної самості, потреба реалізації якої в часи Каменяра стояла, мабуть, найгостріше.

*м. Івано-Франківськ*

<sup>18</sup> *Эткинд Е.* “Внутренний человек” и внешняя речь: Очерки психологетики русской литературы XVIII–XIX вв. — М., 1999. — С. 106.

<sup>19</sup> *Юнг К.-Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. — М; А., 1998. — С. 457.

<sup>20</sup> Регіна, або Цариця, — улюблене жіноче ім’я в прозі Івана Франка (“Перехресні стежки”, “Лель і Подель”); письменник наділяє ним саме тих героїнь, які вступають у любовний “конфлікт” із героями-сподвижниками.

<sup>21</sup> *Юнг К.-Г.* *Mysterium Coniunctionis.* — С. 145, 128.

<sup>22</sup> *Шерозія А.* Философская мысль в Грузии в первой четверти XX века. — Тбилиси, 1963. — С. 131.

<sup>23</sup> Цит. за: *Кривицун О.* Цит. вид. — С. 329.