

УДК 821.161.2.09"18/19"

МІФ ПРО КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ: ФРАНКОВА ПАРАДИГМА

Надія Поліщук

Львівський національний університет імені Івана Франка

У статті досліджується функціонування авторської моделі міфу про культурного героя, місія якого закодована в питоми Франківській ідеї суспільної праці заради (добра) рідного народу. Вона виявляється на рівні внутрітекстової множинності роману І. Франка "Лель і Полель", зокрема: драми Ю. Словацького "Лілла Венета", міфу про близнюків та суголосних із романом творів письменника – повісті "Петрії і Довбушки" й оповідання "Хома із серцем і Хома без серця".

Аналіз міфологічної структури здійснюється кризь призму засадничого для Франкової парадигми мислення принципу дуальності, вираженого в архетипі двійництва. Попри наявність у Франковому тексті усіх необхідних складових (зв'язок із надприродними силами, процес ініціації та випробування (подвиги)), міф про культурного героя залишається незреалізованим. З погляду текстуального аналізу – внаслідок внутрішньої роздвоєності центрального персонажа. З погляду аналітичної психології – через незавершеність процесу індивідуації, а відтак досягнення цілісної особистості (самості) на підсвідомому рівні самого Франка, що символічною мовою міфу передбачало подолання архетипу тіні і поєднання з архетипом анімі.

Ключові слова: міф про культурного героя, мономіф, принцип дуальності, міф про близнюків, цілісність, роздвоєння, архетип анімі, архетип тіні.

Ідея національного (духовного) провідника, що заради рідного народу готовий був скласти на жертвний вівтар самовідданої праці власне життя, раніше чи пізніше, сильніше чи слабше, однак постійно виринала і живила творчу уяву митця тою чи іншою мірою – у багатстві сюжетно-тематичної модифікації, у розмаїтті поетичних і прозових жанрів, у самоповторюваності і автопереписуванні; окреслювала спосіб буття самого митця з усією множиною супровідних наслідків – роздвоєння поміж громадянським обов'язком і правом особистого щастя, розривання між естетичними смаками і дидактичними цілями. Виростаючи у творчості письменника до архетипу двійництва, трансформується у наскрізний для Франкової парадигми мислення принцип дуальності, становлячи "усежиттєвий франківський лейтмотив": "... діалектика цілісності і роздвоєння – не випадковий епізод чи літературний мотив, хай і часто повторюваний, а перманентний "метасюжет" Франкової життєтворчості, її "нерв", глибоко мотивований психологічно й світоглядно. Тому ані "цілий чоловік", ані колізія двійництва ніколи не стали для письменника перейденим етапом і ніколи не були остаточно поховані" [8, с. 146] (Більшою чи меншою мірою тему двійництва порушувало в низці сучасних літературознавчих досліджень: [1-3]; вона становить сюжетний "нерв" щонайменше 2-х франкознавчих монографій: [8; 10]).

На підставі неодноразового, а радше постійного звернення Івана Франка до ідеї служіння рідному народові, до проблеми вишколу української нації в інтелектуально-духовному вимірі, можна говорити про постання авторської моделі творення міфу

про культурного героя [7, с. 25-28], народженого у контексті українських реалій. Безперечно, мова йде про осучаснений варіант міфу, коли "... з розвитком циклу приходять час уже не прото- чи надлюдських (здійснюваних, відповідно, богами і героями – Н. П.), а власне людських завдань – влади над сильними почуттями, розвитку мистецтв, удосконалення економічних і культурних інститутів держави. Тепер уже йдеться ... лише про вдосконалення людського духа, відкритого для потреб і сподівань людського серця" [6, с. 308] (у Франковому варіанті – у вимірі всієї української нації). Найяскравішим, найбільш репрезентативним такий міф проступає у романі І. Франка "Лель і Полель", причому розкривається він на різних рівнях внутрітекстової множинності твору, яку складають драма Ю. Словацького "Лілла Венета", міфологічна структура міфу про близнюків (з антиномічним набором ознак і добра, і зла) й автоцитовані твори, тематично і сюжетно з ним споріднені, – повість "Петрії і Довбушуки" та оповідання "Хома з серцем і Хома без серця".

У драмі Ю. Словацького Франка ваблять кілька мотивів, які він, творчо "запозичуючи" від польського письменника, вносить у простір власного тексту: 1) мотив лицарів-близнюків Леля і Полеля; 2) мотив героїчної боротьби венедів проти ворожого племені лехитів; 3) мотив взаємного, хоча й приреченого, кохання між Ліллою Венетою і Лелем. Зміщуючи певні акценти драматичного конфлікту польського претексту, письменник транспонує його на український ґрунт. Тому поруч із стрижневим патріотичним обов'язком відданості (аж до смерті) рідному народові (героїчна смерть лицарів Леля і Полеля, останніх з племені венедів, у боротьбі з лехітами звістує про їх обов'язкове посмертне відродження: поява Діви Марії над мертвими тілами братів символізує здійснення пророцтва – відновлення сили і влади венедів легендарним князем Попелем, зродженим із праху загиблих юнаків, – а відтак дарує надію на воскресіння польської нації), Франко посилює сюжетну лінію кохання, ускладнюючи її подвійним почуттям любові до однієї жінки з боку обох братів-близнюків, створюючи таким чином колізію вибору; надає їй домінуючого значення і переводить виконання чи невиконання громадянського обов'язку перед суспільством у пряму залежність від взаємин з коханою.

Натомість інтратекстуальні алюзії українських творів Франка інспірують появу ідеологем просвітника, навчителя і виховника для рідного народу, що міниться у своїй сюжетній варіативності від повісті "Петрії і Довбушуки" через роман "Лель і Полель" – до оповідання "Хома з серцем і Хома без серця". Тематична єдність 2-х перших творів мотивована примарністю, невиразністю втілення Франкової максими у повісті "Петрії і Довбушуки" (образ Андрія Петрія) та її реалізованістю (бодай частковою) у романі "Лель і Полель" (брати Калиновичі); як також "зматеріалізованим" *deo ex machina* – таємним скарбом (відповідно, Довбуша / Семка Тумана), – необхідною передумовою широкої праці задля суспільного добра. Стосовно тематичної єдності останніх 2-х творів, то вона полягає у взаємопереплетенні скристалізованої уже ідеї служіння українській громаді та персонажній дуплікації. Проте, на відміну від поверхової, зовнішньої подібності персонажів оповідання "Хома з серцем і Хома без серця", що акцентує ідеологічний контраст у виборі "еволюційного" (виразником його є Хома "без серця") / "революційного" (його апологет – Хома "з серцем") шляхів у досягненні окресленої цілі, внутрішньо глибинна (бо кровна) спорідненість українських Леля і Полеля засвідчує (принаймні тимчасово) єдність у способі досягнення спільної мети.

Разом з тим, попри пре- і посттекстові модифікації міфологічної фігури "культурного героя", найвіддалішою видається власне проміжна її фаза, відтворена у романі "Лель і Полель" – вона долає болючу для Франка дезінтегрованість як самої ідеї, так і її носіїв (виконавців). За рахунок рівноваги протилежних першнів,

персоніфікованих у Начкові і Владкові, твориться цілісна особистість Калиновичів, а відтак забезпечується їх спільне простування до єдиної мети (А проте ця цілісність, гармонія – тимчасові: єдині персонажі перетворюються на суперників, а спільні цілі стануть різними).

На думку Т. Гундорової, “[Такий] спосіб образотворення (коли колізія двійництва не виявляється сюжетно, але функціонує через паралелізм і діалогізм героїв-антагоністів) сягає глибинних структур художнього мислення Франка, які занурені в класичні риторичні моделі творчості, з одного боку, і психоаналітичні основи індивідуальної творчості, з другого” [3, с. 76]. Реконструкція міфологічного тексту Франка як однієї з таких класичних риторичних моделей творчості, підсвідомо закладеного в аналізованому романі, дозволить наблизитися до складного процесу психоаналізу митця.

Франків міф про культурного героя органічно вписується у загальну схему “класичного” мономіфу [6, с.245] і охоплює такі характерні його ознаки: 1) зв’язок із надприродними силами, надзвичайна природа міфологічного героя; 2) покликання до мандрів та випробування; 3) повернення зміненою, наділеною сакральними знаннями істотою з метою виконання своєї месійної функції. А проте, витворена Франком, модель українського міфу зазнає певної модифікації: засадничий для авторської концепції принцип подвійності надає структурній ускладненості міфологічній конструкції, виявляючи водночас внутрішню повноту кожного з її вагомих компонентів.

Якщо мотив двійництва, зреалізований в образі братів-близнюків Владислава і Гната Калиновичів, не випадає із загальної системи архаїчного мислення із властивим дуальній свідомості міфом про близнят (які, відповідно, досить часто виступають як культурні герої [7, с. 25]), то в інших випадках подвоєння є новаторським кроком Франка.

Зокрема, одна із прикметних рис культурного героя – аксіологічна маркованість його незвичайної природи – витримана у рамках позірно класичної – щодо архаїчної міфосвідомості – вертикалі “верх” / “низ”, проте авторський (Франковий) варіант передбачає наявність обох зразків обраності до здійснення своєї месійної функції – і властиво міфологічного героя, і антигероя, винятковості яких, відповідно, подана і зі знаком “+”, і зі знаком “—”. Попри часову дистанцію (юнаки-діти), поряд із суперлятивною характеристикою обох братів, їх місця і ролі у середовищі добірного товариства вищого прошарку тогочасного галицького суспільства: “Брати Калиновичі... вели життя таке правильне й умірковане... всюди й у всьому вміли заховувати міру, в усе вносили якийсь відтінок поважної, глибшої думки, а це надавало їм особливого такту в поведінці і оточувало деяким чаром, що вирізнявав їх між масою освіченої молоді столиці. ... [як молодих, вродливих, здорових і здібних; як заможних і незалежних]... запрошувано їх до всіх кращих домів не тільки вищої інтелігенції, професорів університету, учителів і урядовців, але й маєтних інтелігентних жителів міста, і всюди вітано їх радо й вирізнявано їх не в одним напрямку...” [9, с. 76], маємо і спогад про Владка і Начка Калиновичів як відчайдухів-зірвиголів – представників тогочасного “низу” суспільства, вуличних дитлахів: “... Владко і Начко, два брати-близнюки, підручки в віці по 10 літ, відомі своєю зручністю та швидкістю в ногах. Ніхто з усієї компанії не вмів ліпше від них упоратися в городі чи серед фруктових дерев, не здужав зручніше втікати перед погонею, користати з найнезначніших і зовсім несподіваних криївок і вертати з багатшою здобиччю” [9, с. 8]. За дитинства хлопчики є найкращими і в шкільному навчанні, про що свідчать отримані нагороди за пильність до науки, і в небезпечних виправах чужими городами серед білого дня, за що здобувають “респект” серед ватаги однолітків. Відтак – закономірна уже (в межах Франкової відміни міфу)

“негативна” маркованість виняткової природи героя, його безпосереднього зв’язку із надприродними (сакральними) силами: “Чорт у вас сидить! – скрикнув Стефко” (надаючи втечі братів із рук обкраденого господаря ваги, рівнозначної подвигу класичного міфологічного героя [9, с. 160]); “Ні, я все своє кажу, що ці бестіони мають до всього щастя. Кинь їх із споду, то вони, певно, як кіт, упадуть на ноги” [9, с. 18].

Наступним епізодом міфологічної пригоди культурного героя (структура міфологічної пригоди героя є розширенням формули будь-якого обряду переходу, *rites de passage* за А. ван Геннепом: усамітнення від світу, причастя певним джерелом сили і повернення із привнесенням нової енергії у колись покинуте русло життя [6, с. 41]) стає процес ініціації, що супроводжується зануренням героя у підземний світ. У сконденсованім Франковім варіанті сходження у світ мороку і темряви символізує в’язниця, до якої потрапляють малі Владко і Начко за скоєний злочин крадіжкі. Прикметно, що мовна конструкція у тексті – свідомо чи несвідомо, однак цілковито точно відтворює архаїчний спосіб мислення, за яким одним із метафоричних виявів процесу ініціації є міфологічний мотив поглинання ініціанта чудовиськом (як символічний акт народження майбутнього статусу [11, с. 86]): “... брати стояли в куті під стіною, притулившись один до одного, зблідлі, дрижучі й перелякані. Їх дитячі серця стискалися з тривоги, вступаючи в той новий, такий відмінний і такий страшний світ, що проковтнув їх, як думали, без вороття, немов якась страшна ненаситна потвора проковтує свою жертву” [9, с. 43].

Тюремна камера стає для близнюків саме тим місцем, де хлопчики вперше так близько торкаються дорослого світу; де пізнають справжнє, реальне життя з його засадничими принципами і законами. Саме там вони запізналися з дідом Семком Туманом, чий загадковий злочин залишився оповитий страшною таємницею. Саме він, ідеалізований образ месника за народну кривду, здійснює обряд ініціації – посвячення малих неофітів у таїну сакральних знань – страждання бідної простої людини, її беззахисність і знедоленість; позбавляючи їх невинного, наївного сприйняття світу, занурює в усвідомлений світ боротьби за справедливість, гартування сили духу і його незламності, вірності своїм ідеалам, готовності до самопосвяти і самопожертви. Семко Туман на шляху до повної реалізації обряду ініціації братів виконує важливу роль провідника (причому, і тут Франко, мабуть несвідомо, дотримується традиції архаїчного світогляду, за яким “образ, що раптово з’являється як провідник, що визначає новий період, етап життєвого шляху, все оточений атмосферою незрозумілого чару” [6, с. 64]. Розлого виписана зовнішність діда Семка і лякає, і заворожує хлопчаків одночасно [9, с. 48]. На свідомому рівні авторської інтенції скоріше за все тут виявляється романтична схема образності.), на якого накладається і функція помічника [6, с. 78, 79]: розповідь про захований скарб, його пізніше віднайдення і зужиття стають визначальним фактором для повноцінного виконання культурницької місії уже зрілих молодих лицарів Леля і Полеля, озброєних метафоричними (за Ю. Словацьким) мечем – Начко (проекція легендарного Леля), як редактор суспільно-політичної газети, своїм гострим пером нападає на шляхту – і щитом – Владко (проекція легендарного Полеля), як адвокат, захищає права покривдженого люду. Перші успіхи братів Калиновичів на поприщі суспільної праці засвідчують сповнення функції, до якої їх було покликано, – бути поборниками прав зневаженого народу, виразниками нової ідеології, заснованої на засадах рівності і справедливості, як запоруки нових, згармонійованих суспільних відносин.

Останньою пробою героя на шляху його міфологічних мандрів є випробування його на здатність “заслужити благо любові (милосердя: *amor fati*), яка, як оболонка вічності, властива самому життю” [6, с. 121]; її символізує зустріч героя з Богинею

Світу, що втілена в кожній жінці. Тому містичний шлюб із нею мав стати його останньою пригодою [6, с. 112], адже він символізує повне панування героя над життям, оскільки жінка є життям, а герой – паном, що пізнав його [6, с. 123]. Питання – чи пізнав Франків герой життя і, якщо так, – чи зумів панувати над ним з огляду романної структури твору залишається відкритим.

Давній архаїчний світогляд прочував складність людської істоти, амбівалентний характер її природи, і, не вмючи його витлумачити за допомогою аналітики розуму, логічних мисленневих структур, робив це у наївно-інтуїтивний спосіб, персоніфіковано відтворюючи його у міфі про близнят, наділяючи кожну із кровно споріднених міфологічних істот відмінними рисами, означуючи в такий спосіб її єдинотнісну цілісність (як відповідь на постійний пошук у ритуалах і міфах рівноваги полярних двійникових протилежностей [5, с.49]). Франко, поза будь-яким сумнівом, обізнаний зі світовою міфологією, знову-таки, вдається до звичного вже для нього структурного ускладнення: починаючи від кінця – творення моделі близнюкового міфу із дублюванням функцій один одного, він оприявнює сліди первинних архаїчних уявлень про суперництво, закладене від самого народження, про взаємну ворожнечу близнюків [4, с. 174].

У будь-якій ситуації, дотичній до братів Калиновичів, відмінність близнюків завжди відчутна; проте вона виконувала взаємодоповнювальну функцію і забезпечувала внутрішню цілісність міфологічної істоти культурного героя: “[Стефко знав не від сьогодні про] цю дивну дружність обох близнюків, які, бачилось, тільки оба враз творили одну цілу особу, одного зручного, догадливого та веселого хлопця, а розлучені хоч на хвилину, втрачали свою веселість, робилися якимись неспокійними, розсіяними і недогадливими” [9, с. 10-11]. Центральною антиномією, що єднала Владка і Начка в одне ціле, була антиномія раціоналізму-інтуїтивізму (одна із ключових Франкових опозицій) як способу пізнання і сприйняття світу; у романі Франка вона подрібнюється і розводиться братів по різні боки поняттєвих характеристик: фізична витривалість, сміливість, прямолінійність, правдивість (пара протилежностей “прямолинійність”/“хитрість”, а відтак “правдивість”/“вигадливість” є даниною архаїчній міфологічній свідомості, що витворила близнюкову пару серйозного культурного героя / комічного бешкетника-дупліката [7, с. 26]. У Франка вона мотивована здобутим виховним досвідом в опікунки Войцехової: “... Там не було вибору: або хльоста, або брешти, що влізеться. Владко завсіди волів мовчати або передражнювати прокляту бабу і брав хльосту, а я завсіди волів вибріхуватися...” [9, с. 68]), емоційна зібраність і холоднокровність визначають риси Владкового характеру; слабкість боязкості, м’якість, чутливість, вразливість, хитрість, вигадливість і пасіонарність (пристрасність) стають домінантами Начкового характеру.

Різний спосіб життєвого гарту хлопчаків спричинився до їхньої подальшої форми поведінки. Ще з дитинства Начко ніколи не міг витримати покарання чи випробування, щоби не видати своїх почуттів (страху, обурення, кохання) назовні, тоді як Владко завжди гамував свої: чи то “заноссячися конвульсійним хлипанням”, коли був спійманий обкраденим господарем – “тимчасом Владко закусив[] губи аж до крові [9, с. 21]; чи то, змерзлий під час арештантського проходу вулицею, “... сидів у кутку і плакав” – Владко лише зігнувся удвоє [9, с. 40]; а чи під час накладеної на братів кари у в’язниці, коли Начко кричав, а Владко ані писнув з болю [9, с. 75]. А проте різний спосіб реагування братів на світ і на його перші виклики не містили в собі жодних загроз для існування хлопчиків, а згодом юнаків. Кожен з них черпав сили в іншому, живився енергією іншого: Начко, як емоційно залежний від Владка, потребував братової певності, розради і підтримки; зворотньо, Владко реалізовував у Начковій слабкості свій внутрішній потенціал, власну силу і загартованість. Тому їм

завжди вдавалося долати труднощі і здобувати гору над випробуваннями (згадаймо обов'язкову умову доступу до таємного скарбу діда Семка: тільки двоє можуть підняти кам'яну плиту, під якою захований скарб [9, с. 70]), адже взаємна рівновага близнюків творила досконалу, цілну й цілісну особистість. Начко інтуїтивно відчував небезпеки, що надходили зовні, стривожено звістував про них Владкові: (він завжди першим зраджувався братові зі своїх страхів, відчуттів і передчуттів – чи то перед Войцеховою за потенційну кару за городній розбій; чи з холоду на арештантській прогулянці, чи про підступний намір керкермайстра вивідати таємницю діда Семка), а той впевнено гасив напругу, вносячи раціонально обгрунтований спокій.

Однак фатальна зустріч із Регіною Киселевською означає новий період у житті братів Калиновичів, що кардинально змінить спосіб їх спільного буття і становитиме поворотний момент їхньої долі. Саме ця зустріч загострить інтуїтивне чуття Начком життєвої небезпеки: "... від тієї хвилини почало в глибині його душі будитись почуття, що він став на якійсь рубіконі життя, що ця хвилина звіщає йому щось незвичайно важливе, якийсь рішучий поворот, якусь перемену всього, що досі уважав фундаментами свого життя" [9, с. 105] і притлумить Владкову готовність швидко зреагувати на нього. Саме вона спровокує розрив поміж близнюками: "від тієї хвилини тріснула між братами жива струна гармонії і щирої відвертості" [9, с. 126], що неминуче призведе до фатального кінця їх обох. І хоча й надалі зберігатиметься накреслена з дитинства антиномійність братів-близнюків: запізнавшись з Регіною на балу, Владко, як завжди, зумів опанувати над своїм почуттям – у танці він вільний у поведінці з дівчиною, вишукано чемний і уважний, без тіні боготворення [9, с. 124], тоді як Начко, як завжди, зраджує себе: "Він чув, що коліна під ним дрижали, що рум'янець заливав йому обличчя, і злий був сам на себе, що навіть стільки не потрапить запанувати над собою" [9, с. 107]; Владкова холоднокровність і Начкова пристрасність у віддачі себе суспільній праці; відвідини Владком покинутого ним Начка, розмови поміж братами, – вона (антиномійність) поступово демонструє свою позірність, штучність (холодні, нещирі відносини між братами, вдавана зацікавленість справами іншого; проживання в окремих помешканнях тощо), щоразу далі переходячи у непримиренні суперечності, що випадатимуть за рамки єдиного цілого. Засновуватися вони будуть у постаті Регіни.

Кохання до Регіни, на позір – пристрась, що свідчила "про дивну згідність їх [братів – Н. П.] смаків, уподобань [і пристрастей], про якийсь могутній зв'язок, що невидимими кільцями сполучив їх фізичні й психічні організми..." [9, с. 108], проте "в цім разі [справа] йшла[ся] зовсім інакше" [9, с. 108] – бо кохання Владка і Начка до Регіни Киселевської увиразнить їх засадничу відмінність. Начка в Регіні вразили очі – як віддзеркалення жіночої душі – таємничої, глибокої, незбагненої: "... великі, темні очі, глибокі й прикриті якоюсь ніби сумною імлою" [9, с. 105]. Глибоко емоційний, надмір чутливий, ба чуттєвий, він осягає сутнісну природу жінки як звабу, як спокусу, як вічну загадку жіночого ества, а відтак як незмінний виклик нерозгаданої таємниці долі: "... не краса її так вразила його в першій хвилині, але те неозначене щось у виразі її очей, що в рідких хвилинах життя відслонюється людині, мов небачені досі букви вироку долі" [9, с. 106]. Відгукуючись на поклик міфологічної структури ("Вона (жінка – Н. П.) – образ його [героя] долі, яку він повинен визволити із в'язниці обставин" [6, с. 330]), прагнучи порятувати кохану Регіну від страждань і терпіння, зумовлених її залежним станом у домі тітки, пані Дреліхової: "Тужить за чимось, почуває себе чужою в цім оточенні, а втім, занадто вона чиста для нього" [9, с. 139], Начко сам потрапляє у пастку життєвих обставин, ув'язнюючи себе у зраді своєї сутності, – зраді, якою обернулася відмова юнака від суспільних ідеалів – усього того, що становило сенс його життя.

Натомість Владка вавив характер дівчини: “Більше нервів, отже, більше душі, більше характеру” [9, с. 104]. Вірний своєму еству, домінанту власного раціоналізму він переносить і на взаємини з коханою. Ігноруючи фізичну красу Регіни, мислячи її як духовну подругу, як вірну сподвижницю його високого громадянського обов’язку, відтак органічно вписуючи її у розгалужену систему “жіночих образів” Франка-письменника (“Всі вони (текстуальні жінки Франка – Н. П.) більше подібні до соратниць, “товаришок по партії”, аніж до “предметів кохання”; істот, якимось інакше конституційованих, таємничих і незбагнених” [10, с. 104]), Владко позбавляє дівчину її питомо жіночого ества й іконізує образ коханої, черпаючи в ньому силу, спокій і витривалість: “Її чарівна голівка з чудовими очима та з коротким волоссям стала для нього чимсь на зразок тих святих облич, що дивляться на нас з медальйоника, ношеного від дитинячих літ на грудях і повішеного там з молитвою й благословенням руками люблячої матері” [9, с. 155].

Фатальне кохання, яке охоплює Владка і Начка Калиновичів, творить чергову антиномійну пару, що заперечує будь-яку можливість гармонійного їх поєднання: це Начкове самозречення, що веде до пожертви найсвятішими ідеалами юнакового життя, а відтак до пожертви самим собою, – і Владкове самоутвердження, що посилює, укріплює його переконання. Проте таке його самоутвердження у взаєминах із коханою не тотожне тому, що визначало стосунки із братом-близнюком. Воно не взаємодоповнює і не зрівноважує два протилежні начала, а посилює лише одне з них, руйнуючи перспективу повноцінного існування, злиття в єдину досконалу істоту. Окрім ключового епізоду у мономіфі про (культурного) героя, з погляду аналітичної психології Юнга образ Регіни у романі Франка виконує і архетипну функцію аніми (Аніма – “вічний образ жінки, певний образ жіночості, несвідомий у своїй основі; ... відбиток чи архетип усього спадкового досвіду фемінності, сховище усіх відбитків, будь-коли залишених жінкою...” [12, с. 368]), персоніфікованого жіночого начала чоловічої підсвідомості, що, як і будь-який архетип, може бути (і, властиво, є) і позитивним, і негативним. Тому, з одного боку, Регіна “Шляхетна! Добра!”, а з іншого – “Підла! Негідна!” [9, с. 141]; була вона “свята, чиста й добра” [9, с. 146] – і видавалась “... якоюсь потворою, чимсь зловіщим і неприємним...” [9, с. 123]. Складність її амбівалентної природи виявляється на фоні подвоєного чоловічого ества братів Калиновичів, хоча прямо залежить від конкретної іпостасі близнюка: Владкові вона розкривається своїми позитивними рисами, перед Начком постає у негативі (попри, безперечно, і позитивний вияв – як ще одна внутріфранкова ускладненість). Своєрідною матрицею усього подальшого руху Регіниного образу у просторі її подвійності може слугувати її мінливість у танці, такому важливому для майбутньої долі братів: з Начком вона була незадоволена і нерада – “...якась хмарка висіла на її ясній чолі, а очі блищали холодним, немов сталевим блиском...” [9, с. 122]; із Владком – “Весела, погідна, усміхнена, з легко зарум’янілим обличчям, з очима, що палали живою внутрішньою радістю...” [9, с. 123]. Така емоційна модель завжди домінуватиме у її взаєминах з братами: поява Начка засмучуватиме Регіну, присутність Владка – даруватиме втіху. Своєї кульмінаційності амбівалентність образу Регіни сягає у почутті кохання, одночасно пробудженого у братів-близнюків. Як слабка і беззахисна істота, природно жіночна у Начковій уяві, Регіна вавить юнака примарою особистого щастя; як сильна і вольова, аналог духовного побратима – в уяві Владка – чарує мрією про спільну працю заради суспільності.

Вибраний письменником ракурс любові, що неминує розщеплюється на чергову для Франка антиномію вірності суспільному обов’язку – відданості власному почуттю, виявляє функціонування у романі ще одного архетипу: тіні (Тінь – “нижча частина особистості; сукупність усіх особистісних і колективних елементів, які внаслідок своєї несумісності із свідомо вибраною установкою придушені, і в

результаті у підсвідомості вони поєднуються у відносно автономну “особистість-відступника” з протилежними тенденціями” [12, с. 379]. Однією із перших спроб розглянути творчість І. Франка крізь призму Юнгівського архетипу тіні як “шляху до катарсису, самоочищення й духовного воскресіння” самого митця було зроблено у монографії Б. Тихолоза [8, с. 28]). Роль архетипної тіні у тексті припадає Начкові; він послідовно асоціюється із згаданим архетипом, що безпосередньо виражено на вербальному рівні: “тінь” і його субститут “хмар(к)а” – постійні атрибути юнака, головно, коли він поруч Регіни: при танці з Начком “... якась хмарка висіла на її яснім чолі...” [9, с. 122]; після танцю Начко “... стояв оддалік, темний, мов чорна хмара...” [9, с. 124]; “... тінь незадоволення перебігла по її чолі...” [9, с. 147] при вимушеній зустрічі з ним. Зрештою, саме устами Регіни Франко досить прозоро натякає на “тіньову” природу Начка: “... цей брат стояв в її уяві, мов тінь, обік ясної, симпатичної постаті Владка, віддаючи йому всі свої добрі прикмети, а беручи на себе всі хиби...” [9, с. 121]; курсив мій. – Н. П.). На текстуальному ж рівні архетип Начкової тіні як прихованої, приглушеної (подоланої), нижчої і обтяженої виною частини особистості [12, с. 380] виявляє внутрішній страх цілковитої віддачі себе – аж до самозабуття та самозречення – пристрасному чуттю кохання, за яким – неминуча зрада суспільного обов’язку на користь особистого щастя (водночас амбівалентність тіні передбачає в акті Начкового самозречення і благородність його самопожертви). Цей одвічний Франків страх викликає зречення Владком свого іншого, Начкового “я”, затирання його у найдаліший куток власної свідомості. Втеча від власної тіні, її відкидання, невизнання призводить до припинення процесу становлення цілісної особистості, її розпаду і загибелі.

Цікаво, що Франко, вірний своєму принципу подвійності, і надалі дотримується її на структурному рівні художнього тексту, надаючи амбівалентності внутрішньої парадоксальності. Перший авторський парадокс полягає в тому, що Начко має біле волосся і блакитні очі, натомість Владковий колір волосся й очей – чорний, тоді як усе, що асоціюється з тінню, – негативне, погане, темне, небажане, тасмниче, – маркується у чорний колір, а все позитивне, добре, світле, бажане і зрозуміле – у світлий. Окрім того, на чисто гіпотетичному рівні сприйняття звукова послідовність знаків Начкового імені (“н ... чк”) також виявляє схильність до чорної барви, тоді як Владкового (“вл ...д”) – до білої.

Другим парадоксом є персонажна преференція письменника, що, попри одвічно недосяжний Франків ідеал Владка, тягнє до Начка. З перспективи авторської уваги Начко затінює Владка непропорційною кількісною і якісною характеристикою (вперше цю невідповідність помітила Т. Гундорова [1, с. 61]). Починаючи з умовно другої частини роману, Франко надає максимального простору для всебічного розкриття внутрішньо складної, суперечливої природи Начка і лише побіжно, окремими штрихами подає характеристику Владкового лінійного образу. Попри особистісну для Начка фатальність балу, саме він є героєм вечора, усі розмови точаться лише про редактора “Го́ґса”, кожен прагне побачити цього модерного культурного “опришка” – і владна верхівка польської шляхти в особі графа Адольфа, і галицьке жіноцтво. Такої ж об’ємності у тексті – і Начкові переживання розірваного зв’язку із Владком, і максимально знюансоване нещасливе кохання Начка до Регіни, що коливається від співчуття до зневаги, від виправдання до зганьблення, від божественного поклоніння до прокляття; яке розкриває динаміку відтінків його внутрішньої боротьби, сумнівів та вагання, – почуття, що розростається до ліричної драми, асоціативно спорідненої із поетичним шедевром І. Франка “Зів’яле листя”. Натомість Владко значно поступається Начкові за кількісною появою у романі широким планом; одним із найяскравіших епізодів можна вважати його першу

вагому перемогу у судовому процесі у справі селян; іншим таким моментом є зображення коротких митей взаємного щастя, які Владко переживає з Регіною. У фінальній фазі міфу про героя – визволенні Богині Світу (у Франковому варіанті – королеви Регіни) та “містичного” шлюбу із нею Владко ближче, ніж Начко, підходить до його остаточного звершення: він забирає Регіну з осоружного дому тітки, повертає їй утрачений колись спадок; таки рятує кохану від реальної небезпеки – потенційного самогубства. А проте і шлюб, і визволення, що йому передувало, – виключно номінального, а не міфологічного змісту. Упоєний особистим щастям, Владко власною візією долі – позірної повноти пізнання, а відтак панування над життям [6, с. 123]: “І тепер уже почуваю себе певним будучини, почуваю себе сильним, здоровим, люблячим і любленим і ніде не бачу хмаринки, що могла б цьому щастю загрозити громом. Що мені доля? В твоїх очах – зорі моєї долі, а ці зорі – про це не сумніваюсь – завжди світлитимуть мені так ясно, так чудово, як тепер” [9, с. 205] – замінює візію долі, що її символізує Регіна, яка (доля) таїть пересторогу забуття Владком самого себе, зречення ним свого, хіба що іншого, Начкового “я”, а за тим – цілковитого розпаду початково ускладненої Франком здвоєно-єдиної особистості; затрачання повноти свого ества.

Процес остаточного розщеплення колись цілісної особистості означається кількакратною зрадою Владком Начка, який заглушає в собі ненастанне, інтуїтивне волення брата про допомогу: вперше – коли нехтує благанням Начка покинути бал і повернутися додому; вдруге – коли перебирається жити до окремого від Начкового помешкання; втретє – коли таїться зі своїм почуттям до Регіни. Зрештою, процес розщеплення є взаємним: Начко уже не чіпляється за брата в пошуках надійної опори, він відмовляється від власної емоційної слабкості – такої звичної для нього форми голосного плачу; цього разу він крадькома обтирає самотню сльозу, що набігла йому на очі [9, с. 129], мовби заздалегідь погоджуючись із приреченням з боку Владка на самотнє переживання свого болю і приниження; мовби інтуїтивно, як завжди, прочуваючи остаточне розходження з братом, коли у час його найбільшої розпуки Владко почуватиметься гранично щасливим.

Не зумівши завчасу відчитати таємних знаків своєї долі, захованих за оманливим сьйвом щасливих очей коханої, Владко ступає на шлях зла, спричиненого переступом материного родового заповіту: “[І пам’ятайте мені,] всюди й завсіди держіться разом! Бог покликав вас разом на світ, Бог вам також щаститиме, доки разом будете держатися. Чи розумієте мене? Доки ви вкупі, ніхто вам нічого злого не зробить, а роздвоєння – це ваша загибель. Пам’ятайте це собі...” [9, с. 38]. Зневага до зреного з уст помираючої матері слова містить подвійний символічний ряд: з погляду християнства – це нехтування останньою передсмертною волею (матері) – священною, непорушною і завжди сповнюваною; з погляду міфологічного світогляду – це погорда прадавнім Словом магічної сили і влади Закону, що визначало долю людини; це переступ волі Матері-прародительки, владарки і дарительки життя. Відтак зневажене, архаїчне заклинання обертається прокляттям, що звістує неминучість смерті як наслідок втрати власної цілісності.

Тільки тепер, по скоєнні непоправного злочину, відкривається йому таїна його справжньої долі, яка несміливо, а все ж безупинно пробивалася до Владкової душі у формі символічних знаків – чи то у сні про Начка: “... такий чорний, такий чорний, мов земля. Він стояв передо мною німий, з затуленими устами, з нерухомими скляними очима – страшний. А в тих очах застиг вираз такого болю, такої скарги, такого невисловленого докору, що мене аж дрижаки пройняли всього...” [9, с. 202], чи в приступі, що нападає самого Владка: “... лежав німий, посинілий, з закушеними до крові губами і з виразом страшного болю на обличчі. ... Його руки були холодні, а обличчя страшно, майже трупної блідості...” [9, с. 205]; курсив мій. – Н. П. Він має

на меті увиразнити тотожність стану переживання братами-близнюками). Пізнавши долю, Владко тікає від Регіни, виривається з її обіймів, бо в ній, інтуїтивно, допіру як Начко, прочитує свій (Начковий) смертний вирок; осягає надприродну силу поклику крові: якщо вже не за життя, то бодай у смерті злитися з Начком в єдину істоту і тим спокутувати свій гріх – гріх зради (зрада як один із постійних образів, що тяжіє над Франком, також набуває своєїрідної архетипності; дослідженню цього феномена присвячено цікаву статтю Г. Грабовича “Вождівство і роздвоєння: “валенродизм” Франка” [2, с. 95-140]), традиційно для Франка, – подвійний: прижиттєвий гріх зради брата-близнюка; посмертний гріх зради суспільного обов’язку – гріх, що своєю повторністю потверджує близнюківську природу героя.

У Франковому варіанті, що прочитується в романі “Лель і Полель”, функціонування міфу про культурного героя жодним чином не гарантує його звершення і досягнення остаточної мети. Попри (формальне) дотримання міфологічної структури з її класичними епізодами, як-от: сприйняття поклику до мандрів, перші успіхи героя у його пригодах – міф виявляється перерваним, незавершеним, а функція становлення української нації, її формування і виховання – не виконана. Причини такої незреалізованості, на мою думку, стануть зрозуміліші, якщо створений Франком міф (про культурного героя) відчитати як своєїрідну проекцію особистої спроби письменника – в межах власного текстуального простору – здійснити складний процес індивідуації (Індивідуація – “процес, шляхом якого досягається психологічна індивідуальність, тобто неподільна єдність, певна цілісність. Індивідуація означає становлення єдиного гомогенного буття і, наскільки “індивідуальність” охоплює нашу сокровенну, остаточну і ні з чим не зрівнянну неповторність, настільки вона домислює становлення Самості. Тому ми можемо назвати індивідуацію “шляхом до себе”, “самоздійснення” [12, с. 373]), символічно вираженої в класичних мандрах і подвигах (перемогою над зустрінутою тінню і поєднання з анімою [6, с. 377]) його (Франкового) міфологічного героя, – і осягти становлення Самості (Самість – “цілісність особистості; ... певна надупорядкована щодо Его величина. Вона вміщує в себе не лише свідомість, а й підсвідомість... Самість – наша мета життя, бо вона є найповнішим вираженням тої фатальної комбінації, яку ми називаємо індивідуальністю...” [12, с. 377]) – шляхом транспонування на архетипи художнього тексту архетипів власної підсвідомості.

Відтак архетип Аніми, підсвідомого жіночого начала Франка, трансформується у романі в амбівалентний образ жінки – королеви-Регіни – ідейного однодумця, духовного побратима і водночас – провісника фатуму для чоловічої долі, символу нещасливого, трагічного кохання, – фіксуючи авторовий страх перед незбагненою природою жіночого ества: “Франко немов береже себе від доглибного вгляду в таємницю жіночого серця, у специфіку його інакшості” [10, с. 104], що таїть у собі небезпеку внутрішнього роздвоєння. Текстуальний архетип Тіні і модифікує Франків страх такого роздвоєння – поміж громадянським обов’язком і правом особистого щастя, – страх, яким письменник підсвідомо наділив Владка і свідомо упривнив у Начка. Цей страх роздвоєння з перспективи всієї творчості митця трансформувався в архетипну “тему двійництва”, подолання якої, якщо і можливе, то хіба у смерті його персонажів – близнюків.

Таким чином Франкові, як героєві власного міфу, не вдається виконати символічну трансцендентну функцію – “унікальну психічну здатність, що виникає у процесі індивідуації, знаходить серединний простір між світлом і темрявою, думкою і почуттям, свідомістю і підсвідомістю, нумінозністю архетипу і буденністю реальності. Функція посередництва, медіації, пом’якшення і примирення суперечностей є головним засобом підтримки психічної рівноваги і стійкості особистості. Відсутність або слабкість, нетрансформованість трансцендентної

функції прирікає людину на дисгармонійне, сум'ятне існування, безцільне блукання в пошуках втраченого раю цілісності і краси" [6, с. 12]. Відтак процес індивідуації письменника – становлення і розвиток особистості, досягнення нею повноти буття [6, с. 10], як і міфологічну пригоду (його героя) не завершено, а цілісної особистості (самості), що уміє долати одвічну подвійність існування [6, с. 11], не досягнуто. Принаймні поки що, у цьому текстуальному ареалі. Хоча і читачам, і самому собі митець залишає надію: "На могилах сумного минулого розцвітає пишне й пахуче квіття будучини" [9, с. 213].

1. Бровіньок [Гундорова] Т. І. Колізія двійництва в романі Франка "Лель і Полель" // Радянське літературознавство. – 1981. – № 6. – С. 57-65.
2. Грабович Г. Вождівство і роздвоєння: "валєнродизм" Франка // Грабович Г. Тексти і маски. – К., 2005. – С. 95-140.
3. Гундорова Т. Франко – не Каменярь. – Мельбурн, – 1996.
4. Иванов В. В. Близнечные мифы // Мифы народов мира. М., 1998. Т. 1. С.174.
5. Иванов В. В. К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений // Труды по знаковым системам. Т.8. – Тарту. – Вып. 411. – 1977.– С. 45-65.
6. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. – М.; К., 1997. – 384 с.
7. Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. – М., – 1998. – Т. 2. – С. 25-28.
8. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії. Студії. – Л., 2005. – 177 с.
9. Франко І. Лель і Полель. Сучасна повість // Франко І. Твори. – Т. 11. Нью-Йорк, – 1960. – С. 7-213.
10. Чопик Р. Ессе Ното. Добра звістка від Івана Франка. – Л., 2002. – 232 с.
11. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1995. – 240 с.
12. Юнг К.-Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. – К., 1994. – 405 с.

МИФ О КУЛЬТУРНОМ ГЕРОЕ: ПАРАДИГМА ИВАНА ФРАНКО

Надежда Полищук

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

В статье исследуется функционирование авторской модели мифа о культурном герое, миссия которого закодирована в исконной идее Франко общественного труда ради (добра) родного народа. Она проявляется на уровне инtratекстуальной и интертекстуальной множественности романа И. Франко "Лель и Полель", а именно: драмы Ю. Словацкого "Лилла Венета", мифа о близнецах и созвучных с романом произведений писателя – повести "Петрии и Довбушуки" и рассказа "Фома с сердцем и Фома без сердца". Анализ мифологической структуры осуществляется сквозь призму базового для парадигмы Франко принципа дуальности, выраженного в архетипе двойственности. Несмотря на наличие в тексте Ивана Франко всех необходимых составляющих (связь со сверхъестественными силами, процесс инициации и испытания (подвиги)), миф о культурном герое остается нереализованным. С точки зрения текстуального анализа – вследствие внутреннего раздвоения центрального персонажа. С точки зрения аналитической психологии – из-за незавершенности процесса индивидуации, и, соответственно, осмысления целостной личности (самости) на подсознательном уровне самого Франко, что на символическом языке мифа предусматривало преодоление архетипа тени и слияние с архетипом анимы.

Ключевые слова: миф о культурном герое, мономиф, принцип дуальности, миф о близнецах, целостность, раздвоение, архетип анимы, архетип тени.

MYTH OF THE CULTURE HERO: FRANKO'S PARADIGM**Nadiya Polishchuk***Ivan Franko National University in Lviv*

The paper focuses on the reconstruction of the myth of the culture hero produced in Franko's novel "Lel and Polel" whose function consists in the inherent author's idea of the public work for his (own) people's sake. The examination of the creation of the author's model of the myth is made on the basis of intratextual plurality of the novel: drama "Lilla Weneda" by Juliusz Słowacki, the archaic twins myth, and related to the novel texts by Ivan Franko – his story "The Petriys and the Dovbushchuks" and short story "Khoma with Heart and Khoma without Heart". The analysis of the mythological structure is carried out through the prism of the duality principle that is quite essential for Franko's thinking paradigm, transformed into the archetype of doubling. Although there are all necessary components of the myth in the text (connection with the supernatural world, the initiation process, and test deeds) it does not fulfil its cultural function.

In terms of textual analysis the said transformation is caused by the inner bifurcation of the central character of the novel that represents the mythological Hero. But in view of psychoanalysis it could be explained through incompleteness of both the individuation process and an attainment of personality fullness as its result at the unconscious level of Franko's writing. In the symbolical language of the Myth it presupposes the overcoming on the part of the hero of the archetype of Shadow and his conjunction with the archetype of Anima.

Key words: culture hero, the principle of duality, the twins myth, completeness, bifurcation, the archetype of Anima, the archetype of Shadow.

Стаття надійшла до редколегії
25.11.2008 р.

Статтю прийнято до друку
18.05.2009 р.