

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Навчально-науковий інститут філології, перекладу та журналістики
Кафедра української літератури, методики її навчання та журналістики

Середня освіта (Українська мова та література)

014.01 Середня освіта (Українська мова та література)

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістра

**СПОСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФОЛОГІЧНИХ
ОБРАЗІВ ТА МОТИВІВ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА**

студента **Пильника Олександра Сергійовича**

Наукові керівники – докт. наук із соціальних комунікацій, професор кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики **Т. А. Дзюба**;

канд. філол. наук, доцент кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики **О. М. Капленко**

Рецензенти – докт. пед. наук, професор кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики **Ю. І. Бондаренко**;

докт. пед. наук, професор кафедри української мови та методики її навчання **А. І. Бондаренко**.

Допущено до захисту

завідувач кафедри – доктор пед. наук,

професор **Ю. І. Бондаренко**

АНОТАЦІЯ

Пильник О. С. Способи художньої інтерпретації міфологічних образів та мотивів у творчості Івана Франка

У роботі виявлено міфологічні елементи та мотиви у текстах віршів з ліричних збірок Івана Франка «З вершин і низин» (другого видання), «Зів'яле листя» та його прозових творах «Із записок недужого», «Перехресні стежки», «Лель і Попель». Здійснено кодифікацію понять «міф», «міфологема», «міфотопетика» та «символ», які є базовими для нашої роботи; досліджено попередні розвідки та наукові надбання з вивчення цієї теми в літературознавстві; визначено й проаналізовано міфомотив лабіринту серед великих прозових творів І. Франка; оприаявлено механізми трансформації класичних міфів у ліричних та ліро-епічних творах митця.

Результати наукового дослідження дають змогу зазначити глибоку майстерність Івана Франка у способах художньої інтерпретації міфологічних образів та мотивів, використання надбань світової культури з додаванням українського колориту.

Ключові слова: міфологія, міф, лабіринт, символ, інтерпретація, модернізм, культура, поезія, проза.

ANNOTATION

Pylnyk O. S. Ways of artistic interpretation of mythological images and motifs in the works of Ivan Franko

This work reveals mythological elements and motifs on the background of poems from the lyrical collections "From the heights and lowlands" (second edition), "Withered leaves" and prose works "From the notes of the sick", "Crossroads" and "Lel and Popel". The concepts of "myth", "mythologism", "mythotope" and "symbol" which are integral to our work were analyzed; previous explorations and scientific achievements in the study of this topic in literary studies have been studied; the myth motive of the labyrinth among the great prose works of I. Franko is determined and analyzed; elements of classical myths were discovered and studied among the artist's lyrics in the collections "From the Peaks and Lowlands" and "Withered Leaves". The results of scientific research make it possible to state unobvious ancient symbols in the writer's texts, as well as to note Ivan Franko's deep skill in interpreting elements of world culture and history to his own works of art, with the addition of Ukrainian color.

Key words: mythology, myth, labyrinth, symbol, interpretation, modernism, culture, poetry, prose.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. Міфологічне мислення як спосіб інтелектуалізації художнього світу.....	7
1.1. Поняття про міф. Трансплантація міфу в іншу художню площину та його вираження в ній.....	7
1.2. Базові категорії, похідні від «міфу».....	13
1.3. Стан дослідження міфопоетичних структур у франкознавстві.....	20
РОЗДІЛ 2. Художня реалізація міфу про лабіринт у прозі Івана Франка	30
2.1. Лабіринт: модифікації уявлень про семантичне наповнення поняття у процесі розвитку мистецької думки.....	30
2.2. Актуалізація міфеми «нитка Аріадни» як надія на подолання ситуації внутрішньої безвиході (за оповіданням «Із записок недужого»).....	35
2.3. Візії Тесея та Мінотавра у романі «Перехресні стежки».....	37
2.4. Топоси «зовнішнього» та «внутрішнього» лабіринту і їх художнє навантаження у романі «Лель і Полель».....	42
РОЗДІЛ 3. Особливості реалізації міфологічних елементів у поетичній спадщині І. Франка.....	49
3.1. Рецепція збірки «З вершин і низин» крізь призму міфологічного світогляду і міфопоетики.....	49
3.2. Поетична міфологізація Франком образу Орфея.....	59
3.3. Шумеро-вавилонські міфомотиви в поемі «Істар» І. Франка.....	65
ВИСНОВКИ.....	76
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	82

ВСТУП

Актуальність дослідження. Іван Якович Франко це настільки багатогранна особистість, наскільки й прогресивна. Художнім спадком Франка є більше ніж 220 друкованих видань, а з них 2 томи драматичних творів, 9 томів прози та 7 томів з поезією.

У науковому світі кінці ХХ – початку ХХІ століття помітно зростає інтерес наукового світу філології до проблеми переосмислення міфології в літературі. Дослідників цікавить, як стародавні вірування, які покладені в основи не менш давніх міфів вплинули на творчість письменників, їхнє світобачення. Це не біографічний чи ідейний аналіз мистецького пера, а спроба віднайти першоджерело домінантних категорій, які вміщено в художній твір. Якщо брати до уваги українське літературознавство, то якнайдалі у вивченні місця міфології в творчому доробку письменника просунулося сучасне шевченкознавство. На наш погляд, тут варто відзначити праці Григорія Грабовича [11], Оксани Забужко [16], Дмитра Наливайка [] та ін. Подібні дослідження у галузі франкознавства, щоправда, мають більш локальний характер на сьогодні і пов'язані з іменами таких науковців, як К. Дронь [14], І. Ліпницька [25], Ю. Бондаренко [6] та ін.

Сучасній людині не складно знайти зв'язок між міфом та художньою літературою, адже це чи не головне джерело, поруч з образотворчим мистецтвом предків, з якого ми дізналися про нього вперше. З часом теми та ідеї міфів не застаріли, на відміну від домінантності цього світогляду, а навпаки, серйозно модифікувалися. Ми маємо на меті дослідити ці модифікації, їх природу та мету на матеріалі художнього доробку Івана.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Магістерську роботу «Способи художньої інтерпретації міфологічних образів та мотивів у творчості Івана Франка» створено згідно з тематичним планом наукових досліджень кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя в

межах колективної наукової теми «Історія української літератури: проблеми поетики та інтерпретації».

Мета роботи – дослідити способи художньої інтерпретації міфологічних образів та мотивів у творчості Івана Франка

Для реалізації цієї мети були сформульовані такі **завдання**:

1) виділити окремі міфотворчі елементи та їх вплив на цілісний художній образ творів;

2) з'ясувати особливості трансплантації міфу в художню площину загалом і у сфері франкознавства зокрема;

3) з'ясувати особливості експлікації окремої категорії «лабіринту» і його семантичне наповнення у різних контекстах;

4) простежити способи художньої інтерпретації міфологічних образів та мотивів у поетичній творчості Івана Франка.

Об'єкт дослідження – художня проза І. Франка, зокрема оповідання «Із записок недужого», романи «Перехресні стежки» та «Лель і Полель»; поезія І. Франка, зокрема вірші з поетичних збірок «З вершин і низин», «Зів'яле листя»; поема «Істар».

Предметом дослідження є способи художньої інтерпретації міфологічних образів та мотивів у творчості Івана Франка.

Теоретико-методологічні засади нашої роботи, перш за все, використовують на загальнонаукові методи, такі як: аналіз, синтез, дедукція та індукція. У ролі базового методу було застосовано герменевтичний підхід, реалізований за допомогою *міфокритики* для тлумачення «уламків» міфу в поезії та прозі Івана Франка. Також застосовано у роботі *поетикальний метод* для аналізу міфомотиву як прийому, за допомогою якого вирішується конкретне художнє завдання, тобто з'ясування художніх функцій міфомотиву лабіринту у творах письменника.

Теоретичною базою дослідження стали концепції та наукові праці М. Еліаде («Аспекти міфу» [49]), К.-Г. Юнга («Архетип і символ» [51]), Н. Фрая («Архетипний аналіз: теорія мітів» [42]), М. Ямпольського («Демон і

лабіринт» [52]), К. Леві-Стросса («Міт та значення» [23]), Ю. Лотмана («Література і міфи» [29]), М. Челецької («Код лабіринту як предмет дослідження семіотичної антропології» [48]) та інших науковців.

Наукова новизна одержаних результатів зумовлена тим, що в роботі значно розширено спектр дослідження способів художньої інтерпретації міфологічних образів та мотивів у творчості Івана Франка.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у підготовці спецкурсів і спецсеминарів із історії української літератури.

Апробація результатів роботи була здійснена на таких *конференціях*:

1. II Усеукраїнська студентська науково-практична інтернет-конференція «Сучасні тенденції та перспективи мовно-літературної освіти в Україні» (Глухів, 19–20 лютого 2020 року);
2. Всеукраїнська студентська науково-практична інтернет-конференція «Арватівські читання – 2020» (Ніжин, 15 квітня 2020 року);
3. Конференція молодих науковців (Ніжин, 13–22 травня 2020 року, Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя).

Окремі положення роботи відображені в таких *публікаціях*:

1. Пильник О. Трансформація міфу про лабіринт у творчості Івана Франка. *Науково-методичний вісник Ніжинського обласного педагогічного ліцею Чернігівської обласної ради*. 2020. № 2(18).
2. Пильник О. Художня реалізація міфу про лабіринт у прозі Івана Франка. *Арватівські читання–2020* : зб. тез доповідей Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції, 15 квітня 2020 року / упор. А. І. Бондаренко, Н. М. Голуб, Н. М. Пасік. Ніжин : Вид-во НДУ імені Миколи Гоголя, 2020.

Структура магістерської роботи – складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури (52 позиції). Загальний обсяг роботи – 81 сторінка.

РОЗДІЛ 1

МІФОЛОГІЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК СПОСІБ ІНТЕЛЕКТУАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ

1.1. **Поняття про міф. Трансплантація міфу в іншу художню площину та його вираження в ній**

Розпочинаючи з кінця XIX – початку XX століття проблема взаємозв'язку міфу і художньої літератури стала надзвичайно актуальною. Наукові теорії таких вчених як Дж. Фрезер, К.-Г. Юнг, Н. Фрай, М. Еліаде, Р. Барт та вітчизняних – О. Потебні, Е. Мелетинського, Ю. Лотмана, А. Лосєва та ін. лише підсилюють інтерес до реалізації міфологічних сюжетів у літературі, позаяк художня література наповнена міфологічними образами, міфологемами тощо. У XX столітті спостерігаємо цікаве явище «реміфологізації». У попередні століття ж відбувалася «деміфологізація». Підґрунтям такої зміни стало переосмислення самого поняття «міфу». «Грунтуючись на символічності, міфологія стала дуже зручним інструментом для опису моделі особистості і суспільної поведінки» [40, с. 5].

Позаяк, у письменників цього часу дуже яскраво прослідкується заангажованість міфомисленням, дослідники виділяють три основні форми художнього міфологізму:

1) «використання міфологічних образів і сюжетів» – численні стилізації і варіації на теми, задані міфом, обрядом або архаїчним мистецтвом»;

2) «настанова на створення «авторських міфів»» – свідомо міфологізація «вічних тем» та колізій сучасної дійсності;

3) Створення власне «неоміфологічних», міфоцентричних жанрів – «роману-міфу», «драми-міфу», «поєми-міфу, художню структуру яких визначає міфологічний спосіб мислення [29, с. 60].

Крім того, існує також експліцитний (явний) та імпліцитний (прихований) міфологізм. Експліцитний чітко виражений у художньому творі

за допомогою виразно іменованих різноманітних імен, образів, сюжетів. Імплицитний міфологізм – латентний і вимагає розгадування чи дешифровки.

Існує дві парадигми функціонування «міфологічного начала» в авторській естетичній свідомості: міф як мета (особлива форма світобачення, базована на ірраціональних, паралогічних засадах) і міф як засіб (художній прийом, підпорядкований естетичній концепції твору) [12, с. 81].

Для початку нашої роботи, слід чітко визначити ті категорії, які ми будемо використовувати та на які будемо покладатися в подальшому. Найпершим та найважливішим поняттям, є міф.

У загальному значенні, до якого звикла більшість, міф – це оповідь на тему походження того чи іншого явища або предмета (з грецької перекладається як «переказ»). Він же, за Людмилою Павлюк [12], є основою різних релігійних та фольклорних систем. Міфи були первісним світобаченням людства і працюють для нього ж за принципом «я не маю знань про щось, але ось мою здогадка». Так, саме «здогадка», бо міфологія не може спиратися на науковість, а лише на досвід та відчуття, виходячи з власного спостереження. Наприклад, побачивши блискавку або морський шторм, стародавня людина відчуває страх та власну немічність перед цією стихією. Вона не може їй протистояти, але природа *homo sapiens* така, що не може залишити «білу пляму» в своїх знаннях про щось, тому й вигадує, висуває перші міркування. Цієї ж точки зору дотримувався і відомий французький науковець, дослідник міфології та фольклору Клод Леві-Строс в роботі «Структурна антропологія» [24].

Нам добре відомо, що міфи є прерогативою або давніх народів, або дуже слабо розвинених в освітньому та науковому сенсі. Для того, щоб світогляд перейшов до наступної стадії релігійної, група людей, поєднаних спільною територією та мовою мають перейти до більш високого рівня розвитку. В загальному плані для науки, міфологія дала людству результат спостережень – тобто опис якоїсь речі або явища, яке не було відоме людині (наприклад, спостереження за дивними рослинами чи тваринами, яких

вважали богами, чи явищ, як буря – це теж прояв божественного для міфології).

Однак, міф – як широке та давнє поняття, не тлумачиться однорідно. Румунський академік, філософ та дослідник міфології Мірча Еліаде, на прикладі своєї роботи «Аспекти міфу» [14] доходить до висновку, що міф – це хоч і уявна, але сакральна, значима подія, вона є прикладом наслідування. Таким він був на початку свого існування як категорії для греків. Але, його усвідомлення з часом змінювалося, а отже – набуває відмінного з попереднім значення. Під час дослідження давньогрецького поета-мандрівника Ксенофана Колофонського, М. Еліаде доходить висновку, що вже з того моменту (VI-V ст. до н. е.), починається сприйняття міфів як протилежність логосу (раціональному знанню) та історії. Таким чином, науковець наголосив на тому, що вже давні греки з часом сприймали таке знання як недостовірне, що не має метафізичного значення. Саме розуміння поняття «міф» так само пройшло через епохи з модифікацією. Так чим же воно стає для людини сьогодні? Радянський філолог українського походження С. Мелетинський в книзі «Поетика міфів» [15] зазначає, що в сучасній публіцистиці міф використовується для позначення брехні, віри, вигадки, якоїсь умовності або й взагалі – пропаганди. Щоб застосувати це слово сьогодні на письмі, як у вже вищезгаданого мандрівного поета Греції Ксенофана, треба мати на увазі інформацію, на яку не варто покладатися.

Як бачимо, цей термін пройшов чималий шлях розвитку, від первісного, де міф був чи не фактом, до алогічного, дезінформативного твердження. Але нас цікавить ця категорія більше в напрямку літератури, тому треба дещо звузити його визначення. Літературний дослідник Л. Крупчанов [16] помітив тенденцію, що в сучасних письменників слово «міф» використовується для маркування популярних подій та фактів, які набули широкого розголосу, але все ж є твердженням помилковим. Інакшими словами, це абсолютно збігається зі словами Мелетинського, який більше досліджував даний термін в публіцистичній літературі, а не художній. Так

само про це писав і російський письменник Володимир Даль, що міф – це вигадана оповідь, яка з часом стала міфом.

Вже дещо інакше трактується це поняття для літератури в семіології, науці що займається вивченням передачі інформації, властивостями системи знаків у суспільстві та для людини загалом. Тож для неї, міфологічне – це така метамова. А ось метамова тут використовується в значенні засобу передачі інформації однією мовою про іншу. Як зазначав французький філософ Ролан Барт [17], «міф визначається як одиниця метамови, отже – надзнак, який пояснює інші знаки або іншу мову взагалі». Ми бачимо, що в художньому світі письма досліджувана нами категорія позначає також не лише щось неіснуюче, неправдиве, але й кодифікує інформацію.

З літературного боку, теж філософ і за сумісництвом філолог О. Лосєв висловив наступну думку: «Міф – це така діалектично необхідна категорія свідомості й буття, яку дано як речово-життєву реальність суб'єкт-об'єктного, структурно виконаного взаємоспілкування, де відокремлене від ізольовано-абстрактної речовності життя символічно втілено в до-рефлексивно-інстинктивний, інтуїтивно сприйнятий розумово-енергійний образ» [27]. Але, за цим же науковцем, для літературного мистецтва міф визначено як результат уяви спільної (загальної в певному суспільстві) чи індивідуальної, що за допомогою узагальнення відображає дійсність як чуттєву персоніфікацію певних осіб або істот на події, явища та предмети, що не є одухотвореними.

Узагальнюючи слова Лосєва (які найбільше, на нашу думку, відображають точне значення пояснюваного слова) та інших згаданих раніше науковців, отримуємо чітке визначення міфу в літературі. Отже, тепер сформулюємо його, для подальшої роботи з терміном: ознакою міфу та міфологічного в творі вважаємо ті художні компоненти та засоби, які мають потенційно хоча б подвійне (та більше) значення для тлумачення в тексті, та надають одухотворену характеристику неживим предметам, явищам та подіям.

Щодо існування терміну в художньо-текстовій площині, то за Н. Фраєм, міф у літературі може існувати як «невитіснений» (з чітким поділом на світ людей і богів, що притаманно для античної літератури), як «романтичний» з виразними взірцями для наслідування, які почерпнуті з моралі народу, і як «реалістичний» міф, що розгортається у життєво-правдивій колізії, опиняючись не в самій фабулі, а на рівні підтексту [39, с. 127]. Часто міф у тексті розпадається на окремі складники, але він ніколи не зникає повністю [45, с. 168].

На сьогодні існує декілька підходів до аналізу текстів, в основі яких присутні міфологічні сюжети. Дослідниця М. Вишина виділяє такі етапи методики міфологічного аналізу художнього тексту: 1) виявлення в літературному творі міфологічного компонента і встановлення міфу-основи; 2) виявлення характеру повноти реалізації міфологічного сюжету. Вона може бути частковою чи повною (міфологічний герой чи факт – міфема; міфологічний сюжет чи мотив – міфологема); 3) виявлення художнього колориту авторського трактування певної міфологеми [25, с. 86].

Головним завданням міфопоетичного аналізу є виявлення елемента, що дозволяє вийти на більш широкий контекст, який формує смисл твору або допомагає його віднайти. Сам же сюжет твору може містити ознаки добре відомої всім схеми нарації, або, як художні топос, не мати великого значення у потрактуванні твору. Тому, щоб надати художньому текстові міфологічного статусу, недостатньо використати окремі міфологічні символи чи образи. Треба щоб ці елементи допомогли втілити загальнолюдську ідею, невичерпну в часі [27, с. 19]. У такому випадку необхідно окреслити межі існування терміну «міф».

Перш ніж звернутися до власне вираження міфу у тексті, треба з'ясувати його походження і специфіку. З грецької «myth» означає «слово». У цьому слові відображені стародавні уявлення людини про світ: «Міф – найдавніша форма пізнання світу, що поєднує в одному слові багато життєвих конкретностей» [28, с. 549]. Проте, у форму на позначення

грецького міфу влилася «думка», як і у спільнокореневому слові, яке трактується як «говорю», «осмислюю». Звідси розуміємо, що думка сприймалася як міф у двох аспектах: 1) думка, яка здатна охопити світ у його цілісності. В іншому – «думка» співзвучна з міфом лише за умови відсутності в першій чистої абстрактності [15, с. 80].

«Міф – це світоглядне утворення минулих віків, властиве прадавньому суспільству» [9, с. 40]. Проекція міфу – це перенесення минулого у сьогодення. За таких умов відбувається реактивізація історичних міфологем, архетипів і міфологічних образів у наш час.

М. Еліаде у своїй праці «Аспекти міфу» пропонує таке визначення міфу: «міф – це не примітивна оповідь, що віддзеркалює фіктивні уявлення про світ, а глибока світоглядна система, закодована в образах і символах, що глибше за історію пояснює людське життя» [39, с. 74]. «Міф – це своєрідна священна традиція, що сповідає про творення, витоки, походження речей та «проживається» аудиторією як первородне одкровення та сакральна подія» [2, с. 99].

Міф у філологічних науках розглядається в плані присутності міфологічного аспекту у комунікативній картині світу людини. За теорією Леві-Брюля, особливістю потрактування міфу є те, що він не стосується історичного минулого, він базується на індивідуальній біологічній концепції людини. Далі цю концепцію розвинув К.-Г. Юнг, де міф трактував як «колективне безсвідоме».

Так чи інакше, з вищеподаних визначень з'ясуємо, що міф – це надійний кластер, який містить в собі стародавні уявлення про світ і архаїчне світобачення. Символічне та образне відображення цього світу знаходить свою реалізацію у специфічних міфологічних сюжетах, які отримали назву «міфологеми».

1.2. Базові категорії, похідні від «міфу»

Визначившись із міфом, перейдемо до похідних від нього категорій, важливих для цієї наукової роботи. Одна з них – міфологія. Це вже ціла сукупність, комплекс міфів від групи людей, об'єднаних релігійно, соціально або етнічно (наприклад, усі міфи українського народу – міфологія України). У цьому випадку, загальне й популярне визначенню терміну нам абсолютно підходить, зважаючи на його актуальність для роботи, тож будемо послуговуватися саме на нього під час дослідження.

Варто зазначити, що міфологія в науковому світі поділяється на вищу та нижчу. Перша – це те, що було створено служителями релігії, особами з культів або взагалі представництвом влади. Ця міфологія апелює світостворенням, богами та їх природою, намагається дати знання людині щодо найбазовіших понять життя та існування. Нижча ж міфологія, створена та спрямована колом звичайного народу, який її і створив. Вона зосереджена на значенні людини в світі, її роль в ньому, але все це залишається на побутовому рівні, а не на культурному чи ідеологічному. Нам важливо мати це на увазі, оскільки диференціація конкретного міфу допоможе в подальшому визначити його роль та походження в тексті автора.

Визначимо найвпливовіші міфологічні системи для української (та слов'янської) культури, які легко прослідкувати найчастіше. Серед них: Антична міфологія, міфологія Стародавнього Єгипту та Індії, Германоскандинавська міфологія, слов'янська та християнська міфологічні системи. Також, для роботи нам необхідне розділення міфології на первісну та сучасну. Як ми вже згадували вище, первісна базується на системі міфологічних пояснень про основи створення та існування світу, божественного та земного, подібно до того як зараз це робить науковий тип мислення. Первісна міфологія розділила два такі загальні поняття, як «добро» і «зло», почала ними маркувати певні події та речі, виходячи з культурних та соціальних принципів того народу, до якої належить міф або його система.

Ті міфи, які виникли в час техногенної цивілізації, отримали назву «сучасна міфологія». Сюди також входить архаїка, але видозмінена. Її міфи в сучасності розглядаються тепер з категоріями прибульців (НЛО, фантастичні створіння Всесвіту тощо), паранормальні явища, магія та псевдонаукові вчення, як було вказано в статті С. Солодкої «Міфологія великого міста в урбаністичній літературі» [19]. Все це більшою мірою поширено якраз на літературне мистецтво слова, аніж до цілковито релігійно-культурної системи, як в первісній міфології. Але нас більше цікавить в сучасній системі урбаністична міфологія – та, що виникла в результаті розбудови великих міст під час інтенсивної індустріалізації суспільства кінця XIX – початку XX століть, оскільки саме на цю епоху припав основний доробок праць Івана Яковича Франка, його зміни в його ідеалах та світобаченні. Тож в цій міфології творцями виступають вже відносно сучасні люди, категорії «бог», «всесвіт» та похідні від них поступилися місцем новим: «людина» (мається на увазі сильна та психологічно загадкова, як у світобаченні доби Відродження з поступом на психологізм) та її «самовідданість/героїзм», «місто» чи «держава», «сила» та похідне (у духовному значенні).

Як помітно, нові категорії мають більш прикладне для буття людини та народу значення: філантропічне, урбаністичне, політичне, а інколи – й розважальне (сюди варто віднести кіномистецтво, яке наразі активно створює цілу міфосистему, насичену над-людьми із супер-силою, що являються за своєю природою похідними від антропологічних богів до нашої ери). Це пов'язано і з новими умовами життя суспільства, і з його потребами, які в результаті виникли. У створенні сучасного міфу не обов'язково бути цілим народом, як це було раніше. Тепер його роль може виконати один письменник. Наприклад, у вступі до цього дослідження ми вказували, що коло вітчизняних науковців (Г. Грабович, О. Забужко, Д. Наливайко) вже визначали та аналізували міфологічну складову в творчості Тараса Григоровича Шевченка. А отже, Кобзар, чиє життя обірвалося ще до середини XIX століття, вже є самостійним міфотворцем.

Фундаментальним для нашого дослідження є термін «міфологема». У літературознавстві під міфологемою розуміється той образ чи мотив, що зберігає свій міфологічний смисл. Це певне значеннєве поле, яке має власну семантику або з яким пов'язана низка філологічних уявлень [35, с. 152]. Однак, на сучасному етапі існує безліч підходів вчених щодо інтерпретації цього поняття, та єдиної думки щодо трактування цього поняття досі не існує. Проте, ми не можемо суперечити факту її існування, адже цей термін був введений в наукову психологію К. Г. Юнгом. Психолог використав вищезгаданий термін з метою позначення «стійких структур, які повторюються у колективній всенародній фантазії і сукупно відображають дійсність у вигляді конкретно-чуттєвих персоніфікацій, різноманітних створінь, які сприймалися архаїчною свідомістю як цілком реальні» [40, с. 12].

У літературознавчій енциклопедії поняття «міфологема» трактується як «уламок міфу, який через членування втратив свої автохтонні характеристики і функції» [46, с. 315].

Сучасна дослідниця Ю. Вишницька означає цей термін як «специфічний спресований мовний етнокод, дешифрування якого забезпечує креативне відтворення культурологічної інформації народу» [14, с. 135].

За визначенням В. Кашкіна, С. Пьойхьонена, «міфологема – одиниця міфологічної системи, через посередництво котрої організується людська діяльність: згорнутий поетапний рух тут заміщується знаком, що слугує сигналом до дії, готовністю діяти. Міфологема не просто «багато що пояснює», вона «багато що заміщує» і «багато що викликає», виступає в ролі своєрідного «тригера» (англ. trigger – спусковий гачок) [10, с. 143].

Міфологеми (як частини міфу, перебуваючи в сюжетному полі міфу) викликані відігравати роль метасюжетів міфологема і міфема – це складові, які є похідними від міфу. Бути адекватно сприйнятими вони можуть лише за умови існування міфу. Міфологема покликана закріпити віднайдений у міфі смисл.

На противагу вищезгаданим трактуванням, Т. Бовсунівська пропонує кардинально інший варіант дефініції цього поняття. Вона заперечує думку, що міф вливається в художній текст за допомогою стійких міфологем, образи і символи яких лише частково інтерпретуються. На її думку, «міфологема не повторює міф, а лише обмежує його» [41, с. 197]. З таким визначенням можна погодитись, адже беручи за зразок міф-першооснову, автор має лише окреслити граничні поля дії сюжету.

О. Слоньовська зазначає, що окремі міфологеми в тексті виявляються набагато виразніше, ніж сам міф. Асоціації, ремінесценції і алюзії дозволяють прослідкувати, що похідна від міфу міфологема міцно «скріплюється» з первинним міфом, але в той же час вона набуває нового звучання і особливо важливого підтексту. Авторська «трансплантація» міфологеми в текст слугує своєрідним лінгвістичним знаком наголосу, логічним підкресленням головного у тексті [38, с. 58].

В основі кожної міфологеми, як і міфу, який вона інтелектуалізує, лежить архетип, реалізований в образі як словесно-знаковій його проекції. Міфологема сприймається лише як загальна схема руху, яка має бути виражена через систему образів міфу-першооснови. Причому ця схема, яка походить від конкретного міфу, завжди має загальний вигляд. Нас же цікавить конкретне втілення міфологеми в конкретному художньому тексті. У такому випадку стикаємося з поняттям «міфомотив».

Визначення поняття «міфомотив» знаходимо в працях А. Кофмана. Зі слів дослідника з'ясуємо, що він ототожнює поняття «міфологема» і «міфомотив». На його думку, міфологічну структуру художнього твору забезпечує саме міфомотив. Завдяки цьому феномену автору вдається створити образ світу, сформованого на основі певної культури.

У теорії літератури не знаходимо конкретної дефініції цього поняття, але спираючись на визначення «міфомотив» А. Кофманом, поняття «міф», міфологеми та мотиву можемо окреслити межі трактування цього поняття. Але, спочатку звернемося до терміну «мотив».

За літературознавчою енциклопедією, «мотив – неподільна смислова одиниця, з якої складається сюжет» [26, с. 256].

За словами Н. Черняєвої, «мотив – конкретне втілення відносин об'єкта і суб'єкта, а також тих атрибутів, просторових і та інших характеристик, які безпосередньо включені в дію» [14, с. 137].

Таким чином, якщо взяти міфологему з певного міфу, то конкретне втілення її трактуватиметься як міфомотив. Тобто, міфомотив – це переосмислена міфологема, реконструйована міфологема, яка отримала своє вираження в художньому тексті.

Як же відбувається трансплантація міфологеми в художній твір? Керуючись поняттям «мотив», можемо за аналогією прослідкувати впровадження міфомотиву в художній текст. Процес сюжетотворення може здійснюватися за такими двома схемами: 1) подальша розповідь і розвиток основного мотиву; 2) створення розповідного поля шляхом взаємних комбінацій зв'язків декількох мотивів [1, с. 42].

Позаяк, наш художній аналіз потребує винайденню міфомотиву і його реалізації у тексті, нам не оминати міфологічних образів та символів. Лише завдяки їм реалізація міфу стає правдивою, цілісною і конкретною. Тому на даному етапі звернемося до цих понять.

Деякі сучасні дослідники зазначають, що «символ (багатозначний умовний образ), чудо (диво) і сакрум (священне) – це три головні грані міфу як художнього феномена, в яких закладена основна суть поняття міфу» [34, с. 89]. Ці три аспекти утворюють певний «знаменник», на якому базуються трактування вченими поняття «міф».

Отже, загальне поняття символу – це знак, сутність, яка позначає іншу сутність. У літературознавстві «символ – це умовне позначення будь-якого предмета, поняття або явища» [34, с. 96].

Згадуючи раніше про міфотворення Тараса Григоровича Шевченка, ми порушили інший важливий термін для роботи з текстом – варіаційність міфу та його міфотворення. Першим типом є авторський міф, ним називають міфи,

які вигадані конкретною особою (автором, митцем), як правило з художньої мети. Бланка Чінатлова – чеський філолог, визначає, що такі міфи будуються в літературному тексті за наступним принципом. Спочатку автор бере «міф-скелет» (це первинний, як правило міф, загальновідомий для реципієнтів та культур в цілому), а потім вже натягує на нього свою, оригінальну частину – «міф-тканина» (елементи та форми, що є унікальними за своєю природою та непередбачені жодними міфологічними системами). Так отримуємо авторський міф. Навіть якщо з першого погляду ми не побачимо «міфу-скелету» в здавалося б, повністю оригінальному міфі створеного письменником, це не означає що його нема. Справа в тому, що саме створення такого явища як «міф» відбувається лише за існуючими правилами, затвердженими ще з часів архаїки. Отже, у будь-якому разі, модель створення та реалізації авторського, максимально унікального міфу в творі й буде тим самим кістяком від старовинних вірувань, нехай і не дуже визначальним, на якому будується щось нове.

Авторські міфи, як і архаїчні, самостійно моделюють картину світу. Література часто звертається до минулих подій з історії, але оригінальний (авторський) міф вносить елементи реальності в контекст художнього твору. Особливістю авторського міфу є те, що він не ставить собі за мету меті об'єктивне відтворення історичних подій. Це зовсім не його прерогатива.

Авторський та класичний, первісний міфи мають в собі співіснування двох відмінних між собою рівнів існування реальності: макро- та мікрокосмоси. У класичному міфологічному творі рівень з мікрокосмосом майже повністю злитий з макрокосмосом. Саме такий принцип аналогій та відображень буде основою, базою для авторського міфу. В ньому мікрокосмос весь час на передньому плані, відсуваючи макрокосмос назад. Візьмемо, наприклад, сімейну сагу, де життя цілих поколінь зображує історичні етапи всієї країни, чи епізод життя конкретної людини-персонажа, який з'єднує все те зображення світу в одне ціле. Межа між рівнями макро- й мікрокосмосу в авторських міфах настільки тонка, що вони завжди

балансують між фіктивним (доходячи до сюреалістичного) і реальним (тут граничним буде документалістика). В літературі правдиве й вигадане часто змінюються місцями і тоді реципієнти твору фактично нездатні до визначення тієї самої межі між початком правди й фікції.

Також, важливим для нашого дослідження є міфопоетика. У сучасних гуманітарних науках спостерігаємо суперечки щодо одностайного визначення цього слова, незважаючи на нині наявні спроби його тлумачення. Наразі, серед найактуальніших українських літературознавчих словників, термін «міфопоетика» відсутній. В його основу покладено слово «міф», з якого утворено інші похідні терміни із додаванням зрозумілого поняття «поетика», яке існує ще з найдавніших часів існування творчості в Стародавній Греції (ним тоді й дотепер позначають загальне літературне вчення про художнє письмо).

Загалом, міфопоетикою називають розділ в поетиці, який займається вивченням міфологічних образів та структур в оригінальних літературних творах. Це влучне визначення, однак не розкриває всієї проблемності розуміння слова. Таким чином, розуміючи всю складність в тлумаченні міфопоетики в науковому середовищі, надалі будемо посилалися на статтю «Проблема визначення терміну «міфопоетика»» Колісниченко А. В. [19]. За цією роботою, міфопоетика (з давньої грецької «μυθολοία», «μυθολοίησις» («mythoroeia» та «mythoroesis»)), застосовується для позначення жанру оповіді в сучасній літературі чи кіномистецтві, де авторами або сценаристами створюється вже нова, оригінальна міфологія». Термін «міфопоетика» зпершу позначав міфотворення – саме так його запропонував 1931 року Дж. Р. Толкієр – англійський письменник, філолог і лінгвіст.

Не останню ланку для літературознавства, на фоні терміну «міфопоетика» займає для науки «міфопоетичний аналіз», інколи його вживають з приставкою «тексту». Українська філологиня М. Зуєнко [18], під час підсумків основних концепції текстового аналізу, визначила основні етапи міфопоетичного аналізу: 1) виділення запозичені автором міфи,

образи, мотиви, сюжетну організацію твору тощо; 2) надання аналізу творчої інтерпритації міфологічних матеріалів; 3) визначення ролі міфу в середині тексту; 4) встановлення ролі запозичених міфів або їх елементів для створеного автором оригінального художнього твору. Отже, міфопоетику треба розглядати для вивчення як самостійну, цілісну систему. Під час вивчення тексту на виявлення в ньому міфологічної основи, необхідно визначити роль та вплив цих міфологем на сюжет, стиль та контекст твору. Також, нам треба мати на увазі той факт, чи бажав письменник/поет щоб закодований ним міф зміг легко розтлумачити простий читач, чи він «ховав» важливе зерно для складного фахового аналізу філологами, щоб вони віднайшли ключ до прихованих смислів.

І на останок, зробимо спробу оформити значення міфопоетики в єдине ціле, для його подальшого зручного використання в процесі дослідження. Міфопоетика – це динамічна система з переходом різного виду міфу в літературний твір з метою його подальшої інтеграції в оригінальний або створення нового, авторського міфу. Якщо дуже спрощено, то це творчий процес перетікання та появи міфу в творі конкретного автора. Також, міфопоетикою митці не рідко роблять спроби реконструкції первісних міфів в своїх творах, не маючи на меті створити власний.

Розглянувши поняття базові категорії від слова «міф», які скеровують для дослідження нашої теми, тепер ми маємо звернутися іще до одного визначення, за допомогою якого ми ввійдемо в більш вузькі рамки для розуміння ключової теми нашої роботи. Настав час розглянути поняття «лабіринт», його походження, трактування різними дослідниками, особливостями втілення образу «лабіринту» у художніх творах.

1.3. Дослідження міфопоетичних структур у франкознавстві

Загалом, вивчення міфологічних елементів у франкознавстві – це напрямок відносно новий. До цього моменту дослідників цікавили фольклорні і деякі загальні міфологічні образи й мотиви, що були введені

Іваном Франко в структуру своїх творів. Проблема осмислення міфологізму в текстах письменника не проста, вона потребує дослідження внутрішніх структур творчості та всього світогляду українського митця. З цієї причини, нами було досліджено статтю К. Дронь «Міфопоетика Франка: термінологічний аспект» [14], яка є розвідкою до міфологічних інтенцій цього письменника.

Термін «міфологізм» при енциклопедично-словниковому, а отже й найвужчому і спрощеному сенсі розуміємо як просту та постійну взаємодію міфів з літературою. У ширшому ж значенні це поняття сприймається як такий художній засіб, який полягає в: 1) певному запозиченні авторами цілого міфу із міфології, образів, мотивів і їх творче переосмислення для свого літературного контексту; 2) новочасному процесі створення індивідуальної художньої реальності (міфоподібної) та оперуванні міфологічними елементами для своєї міфотворчості з перетворенням їх семантичного наповнення тощо.

Як пише К. Дронь, «цікавість до міфів виникла у Франка у гімназії: це бачимо в автобіографічному оповіданні «Гірчичне зерно», його «тягнуло на Схід», він серйозно вивчає біблійну поезію та захоплюється індуїськими переказами». З античним божественним пантеоном незрілий Франко знайомиться вжу під час навчання у школі, а знання слов'янської міфології майбутній І. Франко отримує впродовж життя – це найважливіша для нього школа. Чи не визначальною причиною появи міфологічних елементів у творчості досліджуваного автора, було розуміння народно-колективного, генетично закладеного досвіду (про це Іван Якович згадає у «Із секретів поетичної творчості»), скарбницю якого Франко (як фольклорист) вивчає протягом усього свого життя науковими студіями і етнографічними дослідженнями. Іван Франко вивчає та систематизує великий матеріал фольклору (казки, легенди, приказки, апокрифи, загадки), який містить незчисленну кількість міфологічних реліктів. Це та незначна спроба, як стверджує сам І. Я. Франко, що дасть змогу нам ґрунтовніше «осягнути дух

первісних вірувань нашого народу», а фольклорні пам'ятки – це те саме таємниче джерело, що віками підкріплювало народотворчість і яке навіть у цей час не перестає бути головним постачальником для нашого інтелектуального осягнення. Усі згадані обставини сильно сприяли Франкові в художньо-естетичному освоєнні міфологічного в усіх його різновидах. Це дає можливість літературознавцям говорити саме про «міфологізм» у творчості письменника.

Окрім цього, дослідниця Дронь зауважує, що досліджуваний автор має чи не колосальні заслуги у впровадженні українського психоаналітичного літературознавства. Особливо це стосується перших спроб, звичайно ще не таких безпосередніх для осмислення міфологічного індикатора у літературі. Найважливішою тезою Франкового трактату «Із секретів поетичної творчості» про психологічно підсвідомі основи текстотворення є наступна: «несвідомий (або гранично підсвідомий) елемент здібний відігравати важливу чи навіть і головну роль» – і визначальною особливістю поетового вміння є «еруптивність нижньої свідомості» – тобто її здібності інколи пригадувати комплекси давно забутих вражень і споминів, комбінованих не раз також несвідомо. Франко-вчений по-інакшому і попереду, ніж З. Фройд та його учень К. Юнг, формулює певну концепцію колективного несвідомого та зауважує на несвідомі форми його впливу на автора під час роботи над літературним твором.

Іван Франко не лише осмислює ідею прояву міфологічних, несвідомих елементів у створенні художнього твору, а й активно реалізує це практично. Тамара Гундорова пише про принципи певного культурно-історичного універсалізму у творчості Франка різних періодів, і акцентує його прагнення як автора створити двоєдиний культурний код такого результату написання – органічно-національний й одночасно – загальноєвропейський.

Дійсно, коли вчитатися у твори Франка, то легко побачити своєрідний синкретизм у чинниках написання його творів: національно важливе, реально-життєве органічно поєднується з стихією несвідомого, із

нестримним прагненням втілити у структуровану картину літературної дійсності якийсь ірреальний та фантастичний струмінь, із спробами переосмислення вічно цінного, та актуального, а відтак – вивести автобіографічний чи етнологічний (український) феномен на, не багато не мало – загальнокультурний рівень. Дослідниця Ю. Журавська нагадує про дві основні цілі Франкового звертання до вічних світових образів – в просвітительському прагненні «передати народові багатство культури світу» і осягненні «найголовніших проблем як соціального, так і філософського плану шляхом звернення до мотивів усього світу».

Певним чином, наявність міфологічно-архетипних деталей у прозі Франка можемо пояснити заглибленням інтуїтивно-мнемонічного творчого процесу, який дійсно має різноманітні джерела. Серед них і давньоукраїнська словесність в усній формі, що дійшла до нас у вигляді фольклорних фрагментів та контамінує найдавніші схеми міфології, інші націоні слов'янські елементи фольклорів, писемну літературу України (тоді ще України-Русі), яка дає значний матеріал про великий язичницький пантеон, Біблія, міфології з усього світу (антична, очевидно, переважає).

Найбільш значне джерело – це та сфера несвідомого автора написання, за допомогою якої він практично інтуїтивно шукає і реконструює несвідомий колективний досвід. Останній, у свою чергу, суб'єктивується в архетипних та міфологізованих образах. А відтак, чи не весь художній світ творів І. Я. Франка з'являється на межі між свідомістю життя цілком реального та досвідом вже несвідомо-ірреального буття. Тут відчувається таємничий зв'язок митця та його культурно-духовного, архаїчного минулого.

Труднощі Франкового процесу міфологізації в тому, що митець (і свідомо-цілеспрямовано, і несвідомо-інтуїтивно майже одночасно) постійно звертається до джерел «нежиттєподібних» мотивів при створенні подібної до життя, більш реалістичної літератури, у якій не завжди є якісь підстави для прочитання міфопоетики і, як би це не дивно, сам не визнає цей факт. Франко стає тим самим письменником, у творчості якого за одним

словом можна відчитати праслово, а вже за образом впізнаємо його праобраз. Ця лінія приває від натуралістичної символіки письменника Еміля Золя, якого наш митець вважав своїм взірцем у літературі. У цілому, нам слід говорити про стилістичні особливості у використанні засобів міфологізації у творчості досліджуваного митця: починаючи ще від простого ідеалістично замилювання міфом, фольклором, продовжуючи реалістично-натуралістичними тенденціями, які характеризують не такі очевидні міфологізування, а навмисні завуальювання старовинних прототипів і так до власне процесу деміфологізації міфа. У прозі такого гатунку (це і «Бориславський цикл», і сам «Борислав сміється», сюди ж і «Петрії і Довбушуки» тощо) реальна життєва дійсність перетворюється на таємничу силу, яку персонажі не зможуть подолати (пригадайте «Воа constrictor» та «На роботі»). Ось, наприклад, образ змія у останньому в циклі творі має викликати алузію до давньогрецького образу з міфів, а саме – Горгони Медузи. Від її погляду Гольдкремер ніби «кам'яніє», завмирає духовно і фізично, ніяк не маючи змоги вирватися із магічного полону змії. У творчості 1880-х років міфологізм збагачено наступними елементами: умовності, містики, фантастики з поглибленим психологізмом і власною символікою. Так, четверо чорних коней, що наближаються у «Перехресних стежках» та у «Великому шумі». Тут автор начебто намагався зазирнути «за ширму» й побачити те, що «за рогом», а отже – охопити щось потойбічне». З появою екзистенційного самотнього героя (це Гнат Калинович з роману «Лель і Полель»), улюбленим прийомом автора стають елементи гри. До прикладу, долю гетьмана й України загалом визначає лише випадкове ворожіння невідомого героям і читачам старця (у «Хмельницький і ворожбит») та інше.

Міф з багатьма його елементами виявляються на різних рівнях у прозі Івана Яковича Франка, а саме:

- На рівні теми й проблеми. Франко перевтілює вічні ідеї, проблеми, інтерпретує їх більшою або меншою мірою осучаснення (для свого часу): добро і зло в буденному житті, що можна побачити у «Як Юра Шикманюк

брів Черемош»; мотив одвічного героя-мандрівника Агасфера з «Петріїв і Довбушуків»; ідея «життя як мандрів», що теж міфологізовано в «Маніпулянтці»; тема «родинного огнища», перехрестя, основи дому, житла та материнства і родини у романі «Перехресні стежки».

- Сюжетно-композиційний рівень в організації твору. Не без допомоги міфологем прозаїк будував фабули, структурував сюжетний хід у творах: міфологема близнюків накладається на братів Калиновичів (у романі «Лель і Полель»), відзначається на розвиткові подій оповідання «Хома з серцем і Хома без серця», русальна міфологія образності помітно структурує твір «Мавка». Із поезики міфологізувати, Іван Франко запозичив ідею циклічного розвитку життя – усе в нашому існуванні повторюється раз за разом, старе і нове, вічність і мить нерозривно сплітаються й замінюють одне одного. Це також стосується них ліній сюжету, які пов'язані з образами діда і дітей у «Лель і Полель», баби і невістки, яка вже скоро повинна народити їй онука в «Неначе сон». Згадаймо, яке навантаження міфопоетичного мотиву відбувалося у повісті «Великий шум».

- Поетикальний рівень художні засобів. Міфологізм сильно виявляється при метафориці і символіці наступного характеру: топологія, нумерологія з хронологією. Найпоширеніший просторовий образ-символ з міфологічним забарвленням – це дорога як локація для зустрічі, небезпеки (наприклад, «Петрії і Довбушуки»), де своєрідною є криваво-червона символіка (згадується «Захар Беркут»). Відносно часто Іван Якович використовує прийом контрасту, для створення яскравих опозиційних пар: небо – земля, життя – смерть, світло – тьма тощо.

- Імагологічний рівень. Не секрет, що Франком було запозичено (виключно із художньо-естетичною метою) міфологічні найменування анімалістичного та космогонічного характеру. Наприклад, можемо згадати образ сонця-матері як духовного і творчого початку світу та його доньки землі в «Основах суспільності», або «зловіще птаство» в «Захарі Беркуті», а також цікавий символ місяця-свідка зустрічаємо в «Основи суспільності»,

антропологічно-божеський образ має криваве око («Великий шум») тощо. Одухотворений могутній образ такого ока з'являється ще й при оповіданні «Місія», де дітлахи знайшли на дорозі це «криваве око», але у зменшеній, людській формі.

- Міфорелікти, які виявляються у поетичному мовленні автора, його мисленні, свідомості та в сновидіннях, мареннях, галюцинаціях його персонажів. Деякі світоглядні міфологічні структури розуміння, що чітко прослідковуються у народній поетичній творчості, міфологіях, у трохи деформованому або закодованому світлі прочитуються у художніх текстах Івана Яковича. Це мотиви такі мотиви, як: 1) двійництво в «Хома з серцем і Хома без серця»; 2) метаморфози в «Хмельницький і ворожбит», «Для домашнього огнища»; 3) реінкарнації з перевтіленням («Як пан собі біди шукав»).

- Генологічний рівень. Казки, притчі та замовляння та інші народнопоетичні жанри, інколи ще язичницькі, з'являються у прозових творах Івана Яковича як вставні елементи. Досліджуючи такі елементи казковості в текстуальному середовищі інших жанрів, Н. Тихолоз пише, що «казка-вставка» «перевтілюється до параболічної структури та стає її факультативним художнім засобом». Ця ж функція втілена й серед інших вставок у творах митця.

За мірою виявлення згаданих раніше міфологічних елементів у структурі прози Івана Франка, виділяємо видимий і латентний (тобто прихований) міфологізм, який вимагає відчитування саме підтекстового, прихованого від ока звичайного читача архетипного змісту якогось образу чи хоча б його мотиву, який відповідає, так би мовити, загальним правилам міфу та міфотворення.

Міфологічні образи або мотиви, що легко прочитати є для автора лише формами подання, втілення, втілення «життєвого» матеріалу для самого процесу створення реальності в художньому творі. Ці елементи доповнюють реальну художню мову автора, підносячи її до загальної культурної мови –

цієї системи вічних символів, всюди наявних і всім зрозумілих понять та цінностей.

Гарним прикладом слугує ще антична міфологема рослини – кипарису, який був на могилі головної героїні Анелі Ангарович в романі «Для домашнього огнища» немов «вірний образ» усього складного життя та «замкненої в собі енергії» та одночасно, незламної рішучості» сильної жінки при злиденних умовах життя з несправедливим суспільством. Замість цього, для прочитання схованого міфомотиву, нам потрібно відшукати світоглядні структури, які очевидно простежуються в народній творчості чи загалом в міфології. Наприклад, це Семко Туманц із кобзою у творі «Лель і Полель» підтекстуально можемо розуміти ніби одного з міфологізованих, легендарних старців, що були зачинателями української музичної культури, як образне втілення майстра-співця Бояна чи-то іншого мудрого казкаря, який розповідав небувалі історії про старину або безмежні скарби. Отже, реалії світу художнього постають своєрідною ширмою, за якою приховано архетипи з образів чи мотивів міфології.

Іван Якович інтегрує міфи до своєї прози у вигляді певних сюжетних мотивів, або взагалі вводить конкретні міфологічні імена, реалії, про які згадано вище. Але, слід розмежовувати терміни міфологеми, міфема й архетипу між собою. Загостримо свою увагу на терміни, про які ми не писали в попередніх розділах. Міфема – набагато вужче поняття за міф і міфологему. Це окрема від них реалія, образи, які характеризуються приналежністю до відповідного контексту міфології й свого автономного значення набувають тільки у ньому. Вона є складовою міфологеми, що в художньому творі відіграє роль тропа. А відтак, архетип – ширше поняття за міфему. Він не має органічної прив'язки до якогось міфа, бо є вже ідеєю загальнокультурного значення, символом.

Підсумовуючи за К. Дронь, проблема міфологізму в творчості Івана Яковича Франка непроста і дуже цікава своєю неоднорідністю, вона потребує ретельного вивчення глибинних структур не лише письменства, а й світоглядних

основ вітчизняного митця, його стильових домінант з відношенням до міфологічних і фольклорних джерел, Біблії та навіть релігійних (язичницьких та християнських) систем вірування українського народу.

Висновки до першого розділу. Підсумовуючи, затвердимо необхідні та відповідні для нашої роботи категорії. Міф ми розглядаємо як примітивну розповідь із віддзеркаленням певних уявлень про світ, у якому закодовані його образи та символи, за допомогою яких пояснюється існування світу. Також, для філології, міф розглядається як присутність колективного безсвідомого, яке так чи інакше впливає на весь художній задум митця.

Другою за важливістю було визначено термін міфології. Ми обрали загальновідому дефініцію його – це комплекс міфів та вірувань, з площини однієї культури та епохи. Серед найвпливовіших міфології на українську та слов'янську літературу було визначено античну, єгипетську, Германо-скандинавську та християнську міфологічну систему.

Меншою від міфу, є категорія міфологеми. Ми визначили, що це є архетип, реалізований у словесно-знаковій проекції міфу. Міфологема лише як загальна координаційна схема руху міфу-першооснови в авторському тексті. Далі ми розкрили поняття «міфомотив», яке зображує першопричину до втілення мотиву первісного міфу в площину сучасного тексту письменників.

Загальне визначення слова «символ» – це спосіб позначити знаково одну сутність та її природу, через іншу. Ця дефініція дуже важлива, оскільки міф не існує без символізму.

Ми відзначили, що існує два види міфу – класичний та авторський. Класичним міфом є первісне джерело, яке, як правило не має встановленого авторства бо є результатом колективної свідомості, а авторський – це спроба митців створити власну ідеалізовану систему образів за принципом класичної, або синтезування первісних пра-міфів у сучасні площині. Звідси впливає «міфопоетика» – це система та процес переходу міфу культурного

та історичного значення до авторського з механізмами його наслідування та модифікації.

Щодо творчості Івана Франка, то за К. Дронь, то він трансплантує міфи у власну прозу як сюжетні мотиви, або приписує імена та реалії з міфології до творів, тим самим переосмислюючи сутність першоджерела. Дослідниця визначає проблему міфів у роботах автора-просвітника цікавою та складною через неоднорідністю до стильових домінант, бо митець часто використовує елементи різних культур з усього світу, та й сама інтеграція Франком міфомотивів не підлягає під одне загальне правило.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ МІФУ ПРО ЛАБІРИНТ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

2.1. Лабіринт: модифікації уявлень про семантичне наповнення поняття у процесі розвитку мистецької думки

Термін «лабіринт» людство знає від часів до нашої ери. Вперше воно було застосоване на позначення архітектурної споруди складної форми. Лабіринт (грецькою Λαβύρινθος) – це споруда, яка складається з кількох тисяч кімнат, залів і коридорів. Уперше про неї згадав історик Давньої Греції Геродот [29, с. 63]. У одній зі своїх книжок (якщо точніше в «Історії») він веде розповідь про Фаюмський лабіринт та історію його створення. Ця побудова й зараз вважається найдавнішою з відомих історії лабіринтів. Він грав роль заупокійного храму й був побудованим поруч піраміди фараона Аменемхета III (жив у 1840–1792 р. до н. е.). Всього було збудовано тільки чотири лабіринти. Та найбільш відомим вважається лабіринт на острові Крит. За книгою історика Миколи Куна «Міфи давньої Греції» [22, с. 128], грецький цар Міноса прохав спорудити цей лабіринт Дедала для Мінотавра. Також, Кун підкреслює, що в основі міфів про лабіринт лежать історичні факти. Якраз одним із них є «Міф про Мінотавра».

В основу міфу покладена історія про таке собі чудовисько, яке мешкало в лабіринті на острові Крит і постійно потребувало жертвоприношень. Цар Криту Мінос наказав афінянам платити данину за те, що вони вбили його сина Андрогейя. Черговий раз на острів було відправлено 7 юнаків і дівчат. Їхні тіла мали бути відправлені до зловісного лабіринту, де їх би знищив звір. Але Тесеї вирішив покласти цьому край. Він, разом з майбутніми жертвами, відправився на кораблі на острів і мав намір перемогти звіра. Познайомившись із дочкою царя Міноса, він в неї закохався. Аріадна, так звали дівчину, знала, що без сторонньої допомоги Тесею не знайти виходу із

лабіринту. Вона дала йому меч і нитку (тепер відома як «нитка Аріадни»), за допомогою якої Тесеї вийшов із лабіринту перемигши звіра.

Отже, первісне розуміння цього слова пов'язане саме із загадковою архітектурною спорудою, яка стала гробницею для багатьох жителів Греції.

Образ лабіринту знову з'являється вже на гравюрах у XVII столітті: наприклад, образ дитини, що лежить посередині лабіринту, Д. Чижевський знаходить на гравюрі з 1611 р., зробленій у Франкфурті-на-Майні, а підпис містить слова: «...Допоможи мені вийти, Господи Ісусе Христе, поки ще час милостивий до мене». Ймовірно, саме середньовічний символ лабіринту повернувся до життя в епоху бароко.

Пізніше, образ лабіринту був переосмислений і почав по-різному трактуватися у творах художньої літератури. У XX столітті мотив лабіринту стає досить популярним і набуває нових відтінків значень. Умберто Еко у «Замітках на полях «Імені Рози» виокремлює три типи лабіринту: лабіринт Тесея, в якому всі шляхи пиводять до к центру; маньєристичний лабіринт – з єдиною дорогою до виходу; лабіринт – ризому, в якому «нема центру, нема периферії, нема виходу».

У своїй праці «Демон та лабіринт» М. Ямпольський вказує, що «лабіринт – це архітектурний двійник тіла, рухатися в ньому – це все одно, що рухатися всередині певної пам'яті тіла, яка зберігає сліди багаторазово пройдених маршрутів та актуалізувати пам'ять тіла, розчинити теперішнє в минулому» [52, с. 95].

Сьогодні поняття лабіринту використовується для пояснення неясної, збитої з пантелику, загубленої людини. Лабіринт асоціюється з глухим кутом, з безвихідним становищем. За такого розуміння необхідно зробити правильний вибір. Лабіринт – картина землі і кожного індивіда, його заплутаність означає несвідоме, загубленість і відсторонення від джерела життя. У постмодерному просторі лабіринт розуміється як життя і смерть, відродження, нескінченність, зв'язок з божественним і людиною; зачаття,

народження, життєвий шлях, зв'язок чоловічого і жіночого начала, космічну єдність землі і небес, захист [4, с. 50].

Отже, історична трансформація лабіринту включає в себе три фази: від звивистого неперетинаючого шляху до системи ходів глухих кутів, а потім до розгалуженої неієрархічної системи, яка нагадує кореневу систему, де кожен хід поділяється.

Таким чином, бачимо, що ускладнення структури лабіринту відображало еволюцію мислення людини, більш інтелектуалізований підхід до розуміння оточуючого світу. Дюрренматт, керуючись первинним міфом зазначає, що лабіринт створений для того, щоб зберегти кордон між людиною і звіром, між людиною і богами, з метою гармонізованого існування світу, щоб запобігти перетворенню світу в лабіринт. Бо перетворившись на лабіринт, світ знову перетворився б на хаос, з якого власне і виник. До такого розуміння підводить нас автор [49].

У дюрренматтовському лабіринті людина не може нічого змінити, не залежно від обраного ним шляху. Принцип орієнтації лабіринту схожий на орієнтацію в місті або світі. Структура лабіринту, його форма і малюнок, дають можливість зорієнтуватися у багатозначності. У текстах Дюрренматта лабіринт, як один із символів хтонізму, фетишизму і архаїчної заплутаності, став метафорою екзистенційної дезорієнтації. Драматургія лабіринту Дюрренматта одночасно виступає драматургією естетики і фантазії, втілює в собі недосяжність подій дійсності, історії та індивіда. Для нього лабіринт – це світ протилежностей, вміщених у картині.

Тож, з розвитком мистецької думки, лексема «лабіринт» вже означає не тільки споруду, з якої важко знайти вихід, а й заплутані стосунки, ситуації, думки тощо.

Звернемося, наприклад, до твору Я. Коменського «Лабіринт світу та рай серця». Д. Чижевський (у роботі Т. Бовсунівської «Міфологема як резистентний складник літератури» [4]) зазначає, що додавши до уже готового твору епізод «блукання лабіринтом світу», Коменський хотів надати

твору більш загального звучання. Це епізод був своєрідним підсумком написаного тексту. Трактуючи тему твору, Чижевський визначає її так: «паломництво по світу та спочинок в альтанці серця». Він також оголошує три похідні базової теми «духовних мандрів», це: світ-візія, світ-драма, й світ як лабіринт; все це є важливими одиницями тексту, що творять його структурне ціле та поєднують абстрактні й логічні образні одиниці, що надають своєрідності прози Коменського. Традиціям розвитку «духовних мандрів» Чижевський приділяє чимало уваги. І це не просто так. Науковець погоджується із попередніми дослідженнями цього твору, що поштовхом до створення «Лабіринту» Коменським, були твори Й. Андре: «Християнське місто», «Мандрівники в країні оман» і аналогічну схожість вбачає з текстом «Перегрін».

Отож й не дивно, що міф про лабіринт став гарним підґрунтям для багатьох інтерпретацій. Його міфологема отримала свою художню реалізацію у багатьох зарубіжних і національних творах. Мотив лабіринту починає розповсюджуватися в західно-європейській літературі у другій половині ХХ століття. Письменники звертаються до образів лабіринту як символу людського життя – доволі складного і заплутаного. Автори кінця ХХ століття порушують проблему пошуку людиною цілі свого існування, виходу із життєвого хаосу, надбання істини. Вони пропонують різні варіанти вирішення цих проблем. Якщо письменники 60–70-х років вірили у можливість виходу із схожого лабіринту, то прозаїки епохи 80–90-х років повністю розчарувались у можливості пізнання людиною істини [14, с. 136].

Чим же так цікаві «коди лабіринту»? Мар'яна Челецька та Катерина Дронь у своїх статтях допомагають осягнути сутність «лабіринтного світобачення» у творах художньої літератури.

У статті Мар'яни Челецької знаходимо, що «код лабіринту постає як семіотична модель» [48, с. 135]. Саме така модель дозволяє нам говорити про текст як «надструктуру», де образ лабіринту допомагає нам знайти відповідь стосовно смислового навантаження художнього твору.

Вчена вказує, що одним із найбільш значущих кодів у системі семіотичного дискурсу, що верифікується антропологією, є код лабіринту як структури, яка може визначити текстуальну стратегію [48, с. 137]. У цьому випадку код лабіринту майже завжди є визначальним для з'ясування жанру твору та його специфіки. Крім того, лабіринт може слугувати способом створення різноманітних трансформаційних моделей оповіді (лабіринт як архетип, міфологема, мотив, символ, знак) [52, с. 89]. Послуговуючись на творчість Івана Франка, саме другий варіант викликає у нас особливий інтерес. Позаяк, виходячи із теми нашої роботи, ми не можемо говорити про детективний жанр, в якому найчастіше розгортається «код лабіринту», бо твори Франка не відповідають цьому жанру.

Міфосемантика лабіринту в літературному творі традиційно асоціюється з такими значеннями, як: 1) мандри; 2) неможливість відшукати втрачений шлях; 3) блукання героя в замкненому просторі; 4) циклічність (вічне повернення до початку, повторення одного й того самого) [32, с. 104].

Звертаючись до творчості Івана Франка, з'ясовуємо, що мотив таких собі «духовних мандрів», «блукання» реалізується через міфологічний образ «нитки Аріадни». Якщо у міфі про Мінотавра, «нитка Аріадни» слугує порятунком для людини в межах географічного простору, то переосмислені міфологеми торкаються теми «пошуку людини власного я», яка супроводжується мотивами зневіри людини, її слабосилля, розпачу, її роздвоєності між зовнішнім та внутрішнім світом. Такий спосіб відображення дійсності був характерним для письменників кінця XIX – початку XX століття, творчість яких була відзначена тенденцією до психологізму. Позаяк, творчість Франка розглядали в контексті реалізму, натуралізму, але ж ніяк не модернізму. Саме символ лабіринту дав можливість автору виразити заглиблення в «людську душу», відкрити її тайники та найменші порухи.

За міфологією «нитка Аріадни» збережено первинну роль, але натомість переосмислено її семантико-смісловий код; вона постає елементом

психо-чуттєвого комплексу. «Нитка Арідни» моделює ситуацію заплутаності, роздвоєності образу персонажу, його світу [24, с. 85].

Таким чином, міфообраз лабіринту та його складових (ниток, клубка), наповнюються семантикою людських почуттів та переживань. Хоча, в різних творах письменника цей міфомотив отримує різну конотацію. Звичайно, ми не можемо сказати, що лабіринт і його атрибути вказують на кардинально інше сприйняття всесвіту взагалі, і особистості зокрема. Але розгортання різнорідних сюжетів дає нам змогу говорити про різні аспекти одного і того ж основного мотиву блукання, яке виражене в образі-символі лабіринту.

2.2. Актуалізація міфеми «нитка Арідни» як надія на подолання ситуації внутрішньої безвиході (за оповіданням «Із записок недужого»)

У творчості І. Франка, як вказує дослідниця К. Дронь, міфомотив лабіринту реалізується на двох рівнях: на рівні лабіринту внутрішнього світу людини (мікросвіт) та зовнішнього простору (макросвіт). Ці два світи можуть переплітатися, існувати у симбіозі, посилювати або послаблювати один одного. Важливим залишається те, що так чи інакше кожен з цих світів створює ситуацію безвиході (що на тому, що на іншому рівні), і при існуванні в художньому творі макрорівня лабіринту, ми так чи інакше входимо у внутрішній простір людини, адже нас цікавить не сама реалізація споруди як такої, а саме її сугестивний вплив на інтернальний простір людини.

У цьому контексті нам варто спочатку апелювати до творів, де оприявлюється одна сторона – це бік внутрішньої безвиході. Моделюючим твором, де яскраво виявлений лабіринтний міфомотив у прозі І. Франка, є оповідання «Із записок недужого». Отже, спробуємо його розглянути детальніше.

Саме твір «Із записок недужого» оприявлює ключовий мотив візії внутрішнього середовища, як заплутаного лабіринту. Головний герой цього твору – бідний письменник, який втратив пам'ять. Саме в цьому контексті

актуалізується одна із головних міфем – «нитка Аріадни». Герой нишпорить по закутках своєї пам'яті, щоденникові записи які він створює допомагають йому відновити, зліпити в одне ціле ту нитку, яка пов'язує його з його життям: «Але тут я плету загальні сентенції, а забув о тім, що я мав оце занотувати в своїх записках. Чисто для підмоги моїй пам'яті. Може бути, що се станеться ниткою Аріадни, котра виведе мене з темного лабіринту забуття. Цікаве явище!» [52, с. 112]. Пам'ять у цьому контексті постає як своєрідний образ лабіринту, а мотив блукання лабіринтом – це своєрідний психічний процес пам'яті, який виринає у свідомості героя у вигляді мимовільних ремінісценцій, котрі оприявлюючись ниточка за ниточкою наближають героя до повернення у реальний світ. Як і у міфі про Лабіринт, де Тесеї намагається вибратися із просторового лабіринту за допомогою клубка ниток, вручених йому Аріадною, так і головний герой твору «Із записок недужого» шукає вихід із внутрішнього забуття. Єдина відмінність образу «ниток Аріадни» в міфі в тому, що в «Із записок недужого» герой «складає їх по шматочку», а отже в такому розумінні ми маємо справу ще із смисловою модифікацією – образом «розірваних ниток». Цей образ пізніше з'явиться і в інших текстах, де ми детально прослідкуємо його «смісловий кодифікат».

Показово також те, що протягом всього твору ми зустрічаємося з такими дієсловами як: розірвані, порвати, зав'язати, пряме значення яких нам дозволяє говорити лише про існування цього образу лише в сенсі функціонування ниток. У метафоричному ж звучанні, це все набуває іншого значення.

Образ лабіринту у цьому тексті І. Франка постає як щось темне, загадкове і невизначене: «котра виведе мене з темного лабіринту забуття». Уже з усього написаного розуміємо, що образ лабіринту актуалізує такі мотиви: загубленості, блукання, розсіяності, безнадії, розпачу, смутку. У цьому творі це прослідковується через втрату героєм «власного я», котре було загублене через стан амнезії.

Але, тут безвихідь на одному «мікрорівні» переходить на інший. Повернувшись до усвідомлення себе, колізія твору посилюється іншим фактом – звісткою про смерть коханої. Ця ситуація створює інший лабіринт, що символізує втрату «сенсу буття». Тобто загалом сюжет твору моделює ситуацію повної безвиході, і ті нитки, які протягом всього твору «зв'язувались і зв'язувались» остаточно рвуться і лишають героя здатності їх відновити. Головний герой потрапляє в бездонну пільму, виходу з якої вже немає. «До мозгу доходить. У, як холодно! Як темно, яка бездонна пільма. Пропасти, пропасти! Як порошина, безслідно, безпожиточно! О моя повість, моя повість!» [52, с. 111].

Цей текст яскраво презентує модель теми нашої роботи. У наступних творах ми ознайомимося з іншими модифікаціями і виявленнями основних образів лабіринту та ідіоми «нитка Аріадни». Ми прослідкуємо смисловий код, який реалізується через модифікації ключових образів.

2.3. Візії Тесея та Мінотавра у романі «Перехресні стежки»

Досліджуючи походження слова «лабіринт», ми з'ясували, що першочергово воно вживалося на позначення архітектурної споруди, яка слугувала гробницею для фараонів та імператорів. Але з розвитком мистецької думки, це слово набуло інших значень. Внаслідок переосмислення «Міфу про лабіринт Мінотавра», цей термін почав вживатися не лише на позначення зовнішнього простору, а й на окреслення внутрішнього світу людини, яка потрапила у безвихідне становище. Таким чином ми входимо до внутрішнього, або ж інтернального (з англ. «internal» – внутрішній) світу людини.

Ознайомившись з визначеннями міфологеми ми з'ясували, що це лише фрагмент, котрий моделює текст. Реалізуватися цей фрагмент може по-різному: через міфеми, образи, символи. Тому, ми спробуємо з'ясувати, яким же чином вищезгаданий міф трансформувався у повісті «Перехресні стежки».

Головний герой – Євгеній Рафалович – адвокат, який приїхав у провінційне місто і має намір відстоювати інтереси селян у суді в боротьбі за землю. Перебуваючи в іншому місті, Рафалович спілкується з Вагманом, Бараном, Стальським та його дружиною. Це герої, які виразно репрезентують наявність у творі «лабіринтного» звучання. Як ми уже зазначали, цей міфомотив у подальших творах набуває дещо іншого вигляду. Згадаємо ті ж самі «нитки Аріадни», які дослівно оприявлені у повісті «Із записок недужого». У повісті «Перехресні стежки» зустрічаємо психічну активність думок, які порівнюються із розмотуванням ниток: «Він не переставав ходити по покою, і його думки не переставали розвиватися в песимістичні напрями, немов розмотували клубок чорних ниток» [47, с. 103]. У цьому контексті роздуми героя пов'язані з ситуацією, що склалася у селян. Вище використане порівняння: «немов розмотували клубок чорних ниток», тут «клубок ниток» набуває іншої конотації. На це вказує і розвиток думки Рафаловича у песимістичні напрями, і, ще виразніше символічний колір «чорних» ниток. З такого зображення стає зрозуміло, що герой ніби і шукає відповідь на запитання: «Як допомогти селянам?» і тим самим вихід із того «злочасного лабіринту», але передчуває невдачу. Згадаємо міф про Тесея і порівняємо його з цим епізодом – показово, що таке переосмислення міфологеми набуває кардинально іншого, протилежного звучання. Міфомотив лабіринту, який розгортається через образ ниток, наближає нас до переосмислення цього атрибуту. Нитки, що розмотуються Рафаловичем, немов би навпаки «заганяють його до лабіринту». Тут заявлені мотиви безвиході, сумнівів, непевності в будущині та передчування невідомого лиха, яке все одно настигне головного героя у його прагненнях.

Мотиви загнаності, неясності, загубленості виявляються також через іншу модель ниток – образу сітей. У цьому контексті варто згадати героя Вагмана. Він – лихвар. Автор так говорить про нього: «Се ж найгірший, найнебезпечніший лихвар у нашому повіті. Але ж він розкинув свої сіті по всіх селах» [47, с. 48]. Лихвар Вагман створює ситуацію лабіринту, кидаючи

свої погані сіті на людей. Він знає людську сутність і вдало плете сіті, із яких люди вже не можуть знайти виходу: «Мої товариші лихварі уважають мене найгіршим, найнебезпечнішим лихварем, тому що я знаю закони і тисячні крючки, знаю людей і людську вдачу і вмію так зручно обмотати їх, що вони тільки зіпають у моїх сітках, але ніколи не можуть видобутися з них» [47, с. 50].

Про Вагмана як «сітков'яза» говорить і Рафалович: «Адже Вагман закидає свої лихварські сіті на панів, посесорів, урядників, значить, на саму сметанку інтелігенції в повіті. І що ж? Усі вони треплються в його сітях, а вимотатися не можуть» [47, с. 51]. Отже, у поданому вище контексті образ ниток, що постав у модифікації, надає кардинально іншого звучання текстові. У цьому епізоді, беручи конкретного персонажа Вагмана, можна говорити про новий ракурс реалізації міфологеми у романі. У цьому творі сітки моделюють лабіринт. Таким чином, штучний лабіринт, створений Вагманом, заганяє «позичальників» Вагмана у глухий кут. Автор у цьому контексті навмисно надає метаморфозі «нитки Аріадни» іншої конотації, таким чином штучний лабіринт апріорі постає як безвихідний простір.

Типову ситуацію лабіринту спостерігаємо і під час поїздки Рафаловича до Гуминиськ і Бабинців. Автор презентує пейзажі, які відповідають лабіринтним мотивам. В іншому епізоді це знову виявляється в образах сітей, які породжують мотиви сліпоти, розгубленості, глухого кута, «душевної темряви» і «міського затьмарення». Герой знаходиться у стані «афективного затьмарення», яке оприявлюється через макроструктурний підтекст. Цей інтернальний лабіринт ми спостерігаємо у такому епізоді: «Звільна похитується в бричці Євгеній, накинувши на себе дорожню бунду з капузою. Перед ним і довкола нього все застелено мрякою, тільки де-де просунуться повз нього придорожні верби, що в мряці і в вечірній сутіні виглядають, як великі стоги сіна; листя ще не пообпадало з них, але висить недвижно і мов густою мрякою. А далі поза вербами нічого не видно. Поле пусте, далекі ліси щезли. Думка не хоче летіти в далечінь і вертається, наче втомлена пташка до

гнізда» [47, с. 118]. Тут мандри героя темрявою ніби відображують його внутрішній стан скитання, бездумного блукання закутками своєї роздвоєної душі. З одного боку – його хвилюють його невирішені стосунки з Регіною, з іншого – сільський народ, замучений кривдою безжалісної верхівки. Амбівалентність його світу, що виражається через свідомість адвоката, котрий намагається допомогти селянам; і чоловіком, що прагне особистого щастя, дозволяє нам говорити про «лабіринтність» його почуттів. Свідомість адвоката-народника перемагає. Екзистенційна проблема поступається суспільно-політичній. Він відкидає свої думки стосовно Регіни, адже тепер він бачить іншу картину, яка вражає його чуттєве світосприйняття: «Ось посеред села мурована коршма з широкою заїздовою брамою, отвореною нарозстіж, мов темна, вічно голодна пащека, готова проковтнути всі ті здобутки важкої цілорічної праці» [47, с. 120]. У цьому епізоді представлений ще один образ, який яскраво репрезентує лабіринтні блукання – це образ «голодної пащеки». Таким чином проводимо алузії з «Міфом про Тесея», і у даному контексті відчутне функціонування ще одного персонажа: «голодна пащека» – це і є паща мінотавра. Брама – в'їзд до міста, а саме місто – це і є та ненажерлива тварюка, яка зморила нуждою і поневіряннями селян. Інкарнація образу мінотавра в образ змученого міста – це своєрідне авторська сугестія, яка породжує візію Рафаловичем майбутнього, яке суперечить сподіванням адвоката: «...і Євгенію пригадується завтрішній термін, де орендар стає за свідка проти одного з найчесніших селян, помовленого за крадіж» [47, с. 120].

Образ змученого стражденного народу – це образ юнаків і дівчат, які змушені були платити своїм життям за вбивство сина Міноса. Архітектоніка лабіринту виразно прослідковується і через цих персонажів. Блукання сільських хлопів – це їх пошуки справедливості та щасливого майбутнього. У свої прагненнях вони раз-по-раз потрапляють у пастку звіра: то вони ймуть віру Шнадельському, який, пророкуючи війну, гарантує звільнити селян від рекрутчини, то довіряються лікареві, який не маючи знань до лікування

інфікує дітей, які розплачуються за цю помилку життям. Засліплені поведінкою Шнадельського та несвідомих суддів вони втрачають здатність бачити коріння зла у селі. Виступи Рафаловича не «виводять їх із стану блукань», а ще більше заводять їх у нетрі.

У контексті реалізації міфомотиву лабіринту, показовим також є образ Барана. Стан епілептичного нападу дозволяє нам трактувати цей образ, як такий собі «нелюдський», «здичавілий» вияв його свідомості. Виходячи із трактування Н. Фраєм міфологічних персонажів, така його реалізація належить до апокаліптичної образності. Звернемо увагу, що найменування персонажа тут не випадкове, адже вівці («агнеці») – це символ вірності та відданості. Отже, не випадково, що баран служить не тільки Вагманові, але намагається служити народові з метою викриття «антихриста» Рафаловича. Але, незважаючи на це, цей образ також репрезентує демонічне начало. Тут доречно буде згадати такий момент: «Його очі робилися недвижні, в них загорялися іскри, якогось непевного, дикого огню... Він дико зареготався» [47, с. 183]. З фрагменту прослідковуємо, що вищезгадані атрибути – невід’ємні від цього образу. Вони слугують ключовими для оприявлення в лиці Барана міфологічного образу Мінотавра. Одурманений «ідеєю фікс» Баран хоче вивести Рафаловича-антихриста на чисту воду. Він блукає «лабіринтами міста»: «Та Баран раптом змінив свій план і скрутив з ринку в одну з тих тісних бокових вуличок, які густо моталися поміж брудні та без плану будовані жидівські камениці» [47, с. 188]. Навіть у цьому епізоді, де розповідається про втечу Барана від поліції, ми знову натрапляємо на лабіринтний міфомотив. На це вказують дієслова: скрутив, моталися.

Але повернемося до образу Барана. Він мчить на своїй колісниці, де її гуркіт наводить страх і збентеження на все місто. «Він тікав тепер щосили, немов, сповнивши страшенний злочин, бажав сховатися десь, бажав бути дома» [47, с. 189]. Крім того, згадаємо момент, за яких умов померла його дружина – вона була утоплена Бараном. Показовим є також напад Барана на Стальського і його прагнення вчинити з ним те ж саме: «Баранове лице

посатаніло. Затиснеш зуби заскреготали, очі до половини виперлися із ямок, із закушених губ бризнула кров, і він з несвітським, горляним криком як ошалілий кинувся на Стальського. Мов свічку здмухнути, так бідний офіціал опинився на землі; нездужав навіть крикнути, коли Баранові залізні руки здавили його горло» [47, с. 26]. Тепер під приціл потрапляє і адвокат Рафалович – вважаючи його антихристом, Баран хоче сповістити про це всіх жителів міста. У його розумінні «він служить службу», намагається остерегти тих невидючих людей, що може й не раді «йти на службу до антихриста». Стан епілептичної ремісії робить з образу Барана «несвідому істоту», досліджуючи яку ми проводимо алюзії з міфологічним образом Мінотавра і його знищувальними інстинктами. Баран, як і Мінотавр, потребує жертв, бо тільки це його заспокоїть і приведе до нормального стану. Отже, персонаж Барана репрезентує два типи героя: це невинний агнець, який намагається допомогти народові і захистити його і зловіщий демон, котрий вбиває людей або ж здійснює замах на життя.

2.4. Топоси зовнішнього та внутрішнього лабіринту і їх художнє навантаження у романі «Лель і Полель»

Як вказує дослідниця І. Бестюк, існує дві моделі вираження лабіринту: на мікрорівні та на макрорівні. Макрорівень – це лабіринт на рівні архітекtonіки певного місця, мікрорівень – лабіринт, який оприявнюється через показ внутрішнього стану особистості. Але інколи ці рівні співіснують і можуть поглиблювати один одного. Таке явище спостерігаємо у романі «Лель і Полель».

Топос лабіринту як екстернальний простір

У романі «Лель і Полель» образ лабіринту виявляє себе на новому рівні – він оприявнюється у вигляді архітекtonіки міста, тюрми, квартири. Така репрезентація лабіринту автором дозволяє посилити складність інтернального світу особистості просторовою безвихіддю. Такий спосіб художньої сугестії (зовнішнього простору на внутрішній) звільняє автора від

потреби пояснювати складність почуттів особистості. Метафоричне зображення простору надає різним локаціям відмінних один від одного конотацій, які відображують один і той же мотив, але він набуває у різних ситуаціях нового звучання. Так чи інакше ці локації створюють інший вимір, за допомогою якої моделюється образ безодні, яка виражає мотив неспокою, безвиході, глухого кута, невідомості, зневіри, остаточного розчарування, втрати сенсу буття і життєвих орієнтирів, втрати себе як частини всесвіту.

Одна з просторових площин, яка постає як зловісна – це камера. Як вказує Н. Фрай, простори камери, тюрми або в'язниці є зловісними не тому, що вони не дозволені з погляду морального, а тому, що їх не можна представити як бажані предмети: «Брати, які цілу ніч так і не змогли заплющити очей в цій брудній, набитій різним людом поліційній камері, і які, поштовхувані і поштурхувані п'яними арештантами, голодні й залякані, добре-таки намерзлися на голому дощаному тапчані, підхопилися на цей голос, як на звістку про визволення» [47, с. 298]. Образи камери та в'язниці є небажаними ще й з того боку, що вони зазіхають на фізичну свободу людини. Таким чином, персонажі знаходяться у замкненому просторі, котре постає для них як лабіринт, що відмежовує їх від суспільства. Опріявлений в контексті образ муру, атрибутивні ознаки «довгого напівтемного коридору», свідчать про сліпе снування персонажів в лабіринті: «Тим часом брати, в супроводі стражника пішли довгим напівтемним коридором, із якого був вихід на якийсь вузький ганок, затиснутий з одного боку муром судового будинку, а з другого – високим, понад два сажні, дерев'яним парканом». [47, с. 300]

Так, показовим у цьому контексті є і зображення Львова: «Чим ближче підходили вони до Львова, тим сильніше наростало в них почуття якогось неспокою, якоїсь тривоги, щось, що подібно до чорної, повної блискавок хмари, уже самим своїм наближенням насичує повітря електрикою та викликає незвичне напруження й нервові тремтіння в людей і тварин» [47, с. 294]. Як бачимо, топос Львова слугує одним із смислових кодифікатів

парадигми модифікацій лабіринту у художньому тексті. Автор не вдається до імпліцитних зображень внутрішнього стану людини. Оприявлені мотиви неспокою, тривоги і напруженості беззаперечно пов'язані з локацією Львова. Хоча ці мотиви, що виражені напочатку, не мають під собою смислового підґрунтя, але вираження почуттєвих настроїв пов'язаних саме з цим містом слугують певною відправною точкою для моделювання орієнтованого звучання тексту, основний мотив безвиході якого буде лише поглиблюватися з ходом розвитку сюжету, і поглиблюватиме розуміння читачем головних колізій художнього тексту.

Загубленість і скитання у просторі знаходимо також в епізоді пошуку Начком Регіни в урочистому залі. Тут знаходимо уже більш звужену місцевість, яка експліцитно постає як лабіринтна площина, адже Начко, бродячи по залу, шукає Регіну: «Начко тим часом, мовби та заблудла вівця, вештався по залу, шукаючи очима чарівної голівки з коротким волоссям, яку він згубив у вирі вальсу» [47, с. 381]. Доречно, що тут автор знову ж таки метафоризує образ Начка, порівнюючи його з вівцею, як простодушною, відданою та жертвовною твариною. Значно виразніше локація кімнати, як навіювання стану «глухого кута», виражена в ситуації снування Начка по квартирі, де вона вже постає як клітка для звіра: «Начко ж зубами заскреготав від гострого внутрішнього болю. Йому здавалося, що якась жорстока рука роздирає в його серці ще не загоєну рану й обертає в ній тупим заржавілим залізом. Він почав метатися по кімнаті, наче дикий звір по клітці. В його голові шуміло, думки плутались» [47, с. 401]. Клітка, як поняття, дефініція якого нам зрозуміла, викликає у реципієнта усвідомлення цієї ситуації як певного «безвихідного становища». На відміну від попереднього місця, яке лише навіювало відчуття страху і невідомості, то кімната, яка постає у авторській свідомості як візія замкненого простору клітки з диким снуванням в ній звіра, остаточно підводить читача до сприйняття суб'єкта, який знаходиться у стані фрустрації.

Виразним штрихом у зображенні повного відречення особистості і прийняття ним того становища, в яке він потрапив є епізод навмисного відсторонення особистості від світу і замикання себе у просторі: «Він зачинив вікно, поопускав фіранки з боку галереї й, замкнувши за собою одні за одними двері від кухні і від малого салону, залишившись, нарешті в своєму кабінеті, відділений від усього світу трьома замками» [47, с. 451].

Та квінтесенційним моментом у зображенні «невідворотності», «остаточного ступору» є змалювання автором образу кута, це так званий «глухий кут», де досліджуючи семантику виявляємо – це скрутне, безвихідне становище: «Тепер Начко остаточно заспокоївся, а погляд його зупинився на одній точці, в одному кутку кабінету...» [47, с. 451].

Отже, на рівні архітектоники, де простір поступово звужується і з розвитком сюжету ми потрапляємо у все меншу площину, яка на рівні мікросвіту антитезово зображається як градація переживань і почуттів суб'єкта, представленого у художньому творі. Чим меншим стає простір, тим приреченіше відчуває себе особистість у цьому просторі. Спочатку це місто, де безліч доріг і ходів; потім це місце, де ще людина має змогу рухатися, з метою віднайдення пристанку, і останнє – кут, який блокує рухи і дії людини. Таким чином, вона опиняється в пастці, в центрі лабіринту, звідки вийти майже неможливо.

Візія лабіринту як безодні

У романі «Лель і Полель» образ лабіринту метафоризується також в інший образ – безодні. Таким чином, така його репрезентація дозволяє нам говорити про наявність інших мотивів, які навіюються цим образом. У представлених епізодах автор відкрито виражає спектр почуттєвих настроїв і відчуттів. Так, виразним у творі є епізод, коли Начко отримує листа від Регіни з відмовою вийти за нього заміж. Мотив фатуму, який оприявлюється в цьому епізоді, провокує афективні стани героя. Втрачаючи самоконтроль, Начко допитується Бога, чому ж він його покинув. Риторичні запитання Начка підсилюють враження читача і окреслюють трагічність події. Образ

безодні, яка вимальовується в свідомості героя і озвучення її – це межевий стан особистості: «А це останнє завдає найбільше болю, бо у всій жахливості вимальовує переді мною безодню, в яку я самохіть упав, і скарби людської симпатії, які я самохіть назавжди втратив!» [47, с. 434]. Далі, автор окреслює минуле Начка, котре закрило і шлях до майбутнього: «Минуле зникло за ним в безодні, його спалила блискавиця, воно зникло без сліду; майбутнього ж не було ніякого» [47, с. 448].

Невідома сила як образ Мінотавра

У ході аналізу цього роману, ми з'ясували, що образ Мінотавра оприявнений і в цьому тексті. Він пов'язаний не лише з одним героєм, що ми спостерігали у дослідженнях міфомотиву лабіринту виходячи із інших атрибутів. Так, «грізна мара» спіткала і діда, котрого головні герої зустрічають у тюрмі: «Нарешті, після годинної, може, важкої мовчанки дід трохи заспокоївся, чоло його випогодилося, руки перестали тремтіти: очевидячки, його розум, бодай уявно, перемиг ту темну грузну мару, яка з вражаючою силою постала була перед ним у суді» [47, с. 320]. Очевидно, що мінотавр, який постає як один з образів лабіринту, тут виступає як «грізна мара», котру перемиг дід. Але якщо старожил, мешканець тюрми, переборює тварину, що свідчить про його незламну внутрішню силу, то Владко, хоч і тікає від злостивого монстра, все одно не в змозі втекти від внутрішнього болю й сум'яття: «Він поспішав, мов гнаний якоюсь зовнішньою нездоланною силою. В його серці й голові було зовсім пусто. Усе завмерло, ніби вражене блискавицею. Все те, що хвилю перед ним було щастям, надією й гордістю, – тепер немовби навіть перестало існувати для нього» [47, с. 342].

Отже, проаналізувавши роман «Лель і Полель» ми з'ясували, що лабіринтний міфомотив тут реалізується на рівні зовнішнього простору, який інтегрується у внутрішній простір людини, через образ Мінотавра, який постає як «невідома сила» або «марюка», і через образ безодні, за допомогою якої моделюється інтернальний світ особистості. На нашу думку, саме антитезова репрезентація зовнішнього простору і внутрішнього світу

особистості є ключовим у цьому творі, бо з ним безпосередньо пов'язана і доля одного з головних героїв – Начка. Особливий спосіб відтворення архітектоніки тексту допоміг реципієнту проникнути у внутрішню площину психічної діяльності головного героя.

Висновки до другого розділу. Ми визначили, що історичне втілення міфу лабіринту включає в себе три наступні фази: від звивистого шляху, що не має перетинань, до системи ходів по глухих кутах і знову до розгалуженої системи без будь-якої ієрархії. Сам же образ лабіринту (також і клубок ниток) – доволі плідне джерело для письменника, через їх наповнення людськими почуттями.

Варто зазначити, що Франко переважно користується такими нематеріальними категоріями, як «духовні мандри» та «блукання» – вони ж проходять крізь міф-образ «нитка Аріадни». Якщо «Міф про Мінотавра» використовує згаданий образ для порятунку людини на місцевості, то Іван Якович переосмислює його, «нитка Аріадни» стає екзистенційною, тобто це пошуки персонажа самого себе у житті, свого «я».

У оповіданні «Із записок недужого», образ лабіринту зображено як темна і невизначена істота. Цей образ у творі актуалізує найгірші людські почуття: безнадія, розпач, смуток тощо. Це було визначено в оповіданні через втрату героєм свого «я» після амнезії. Також, безвихідь переходить з одного рівня на інший, а колізія твору посилена смертю коханої, від чого Франко створює лабіринт своєму героєві, схожий на «шлях до забуття».

Ми простежили, що у романі «Перехресні стежки» образ персонажу Барана має певну апокаліптичну образність, згадаємо хоча б його ім'я, яке не було випадковим. Таким чином ми підкреслили, що він може служити у якомусь сенсі силам антихриста. Боротьба Барана з Рафаловичем й зовсім перетворює його не безсвідому істоту, уподібнення у якої є лише до міфічно Мінотавра – а це вже пряме авторське відсилання до стародавнього першоджерела.

І на останок, у романі «Лель і Попель» нами було визначено наступні міфологічні мотиви: лабіринт як екстернальний простір (місто-тюрма, будинок-тюрма, які постійно зменшуються в об'ємі), лабіринт як безодня (безнадійні, тупикові ситуації життя герої) і образ Мінотавра (а точніше, його несвідомої сили та бажання до знищення).

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ МІФОЛОГІЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ПОЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ ІВАНА ФРАНКА

3.1. Рецепція збірки «З вершин і низин» крізь призму міфологічного світогляду і міфопоетики

Розпочинається збірка «З вершин і низин» (1893 р.) Івана Франка промовистим віршем «Гімн». Навіть не вдаючись у поглиблений аналіз його рядків, ми легко розпізнаємо один із найяскравіших образів давньогрецької міфології, а саме – Прометей. Тут ми будемо послуговуватися авторським міфом Есхіла з його трагедії «Прикований Прометей», у якій зручно сформовані вірування його сучасників стосовно рис характеру та заслуг однойменного персонажа перед людством.

Отже, ліричний герой «Гімну», вочевидь сам Іван Франко, ввібрав у себе богоподібні риси. А згідно трагедії, Прометей дав людству: вогонь, можливість використання диких тварин у господарстві (він їх приручив для людини), корабель, науку (сюди ж і знання, вміння писати/читати), мистецтва та безліч знарядь праці. Якщо простіше – автентичний Прометей зробив саме homo sapiens. Франко зосереджує увагу на цій користі й інтерпретує на новий лад: «Вічний революціонер – Дух, наука, думка, воля...» [1]. За допомогою дедукції, спробуємо розтлумачити: дух – це перша з прикладок після складного підмета, а отже основне з ряду. Таким чином, найбільше це схоже на вогонь, який приніс Прометей з кузні Гефеста на Землю. Вогонь – основний поштовх для розвитку смертних, за нього бог і отримав ув'язнення від Зевса. Повертаючись до поезії, зацентруємо увагу, що дух – чи не найважливіший духовний матеріал, який письменник дає читачеві, а він, у свою чергу, понесе його з собою для виконання заклику автора (як символічний факел).

Під наукою автор мав на увазі процес навчання людини Прометеем, надання їй навичками тощо. Вважаємо за потрібним сюди ж додати й

«думку», оскільки точного тлумачення цієї ролі в героєві міфу, чи його діяннях не знаходимо. Однак відомо, що богоподібні створіння, після допомоги Прометея, розвивалися самостійно, особливо варто згадати їхнє опанування мистецтв – а це неможливо без присутності думки.

Очевидно, що воля у Франка та давньогрецького персонажа існує чітко й безінтерпритативно. Останній цією рисою характеру дивував чи не всіх богів впродовж всього сюжету, саме тому й «Вічний революціонер» підхоплює її собі як обов'язкову. Хоча на цьому етапі схожості між героями й проглядається лінія кодифікації Іваном Франком, це не дає чіткої підстави назвати його революціонера аналогом до міфологічного, бо не вистачає гуманістичних дій зі сторони першого.

«Гімн» Франка на початку має такі рядки, які вже зображують ліричного героя не з точки зору описів: «Дух, що тіло рве до бою, Рве за поступ, щастя й волю, Він живе, він ще не вмер...» [43]. Як і Прометей, цей революціонер духовно непереможний, вічноготовий до бою, а заперечення його смерті – це пряма відсилка до міфу, у якому давньогрецький бог виснажений катуванням птаха, проте також ще живий. У Франка-поета і орел свій, сучасніший та актуальніший: «Ні попівськії тортури, Ні тюремні царські мури, Ані війська муштровані, Ні гармати лаштовані, Ні шпійонське ремесло» [43] – це навіть комплекс «мучителів» накликає «попами», або ж Зевсом. Отже, Прометей, не єдиний образ вірша-прологу збірки «З вершин і низин» (1893 р.).

Окрім революційного духу обох літературних героїв, знаходимо ще спільні гасла, порівняймо: «Хай у путах ганебних, знеславлений... я іще знадоблюсь Блаженних пританові, щоб перед ним Прозорливо викрити змову нову, Що берло й пошану йому відбере. Та мене не облестить розмовами він Медяними, погрози суворої страх Таємниці від мене не вирве, аж поки З кайданів жорстоких мене звільнить, І за цю нестерпну ганьбу Побажає сам заплатити.» [12] та «І де тільки він роздасться, Щезнуть сльози, сум, нещастя. Сила родиться й завзяття Не ридать, а добувать, Хоч синам, як не собі,

Кращу долю в боротьбі... Не уступить п'їтьмі поля. Не дасть спутатись тепер...» [43]. За цими уривками прослідковуємо войовничий настрій Прометея та революціонера Франка, вони порівнюють свої сили з навколишніми обставинами та опозиціонують їм. Іван Якович Франко у будь-якому разі підсвідомо ототожнює себе вищезгаданим міфологічним героєм і це не випадковість, знаючи про високий рівень освіти письменника. Це й не дивно, оскільки Іван Якович ще у студентські роки почав поглиблено вивчати античну літературу й у той же час почав будувати себе як автор просвітницьких текстів.

Як висновок до місця міфологічного у вірші «Гімн», виділимо основне з отриманого вище. Ліричний герой Франка – це сам автор, який порівнює себе з Прометеєм, створюючи інтерпритовані в сучасність письменника якості, події та героїв з твору Есхіла. Це зумовлено метою вірша – показати читачу, що Україна (це смертні в «Прикований Прометей») має свого захисника і просвітителя в боротьбі з тиранією (як ми попередньо визначили, це представництво державної влади (шпіони, попи, гармати, тюремні мури) що відсилають до Зевса).

Хоча «Прикований Прометей» – це оригінальна трагедія Есхіла, проте вона чітко змальовує релігійний міф людей Давньої Греції про самого Прометея, описуючи звідти значні його справи й риси характеру. Це дає нам підставу вважати, що Іван Франко, при написанні «Гімну» опирався на бога-просвітителя з вірувань, а не Есхіла (хоча й останнє не виключено). Отже – «Вічний революціонер» – це міфологізація народного захисника України від первісного, давнього міфу про Прометея. Саме так, Франко створює схоже з грецьким уявлення про засоби покращення життя для свого народу, бо його герой, як і згаданий вище бог, користуються для цього одними й тими ж методами.

Після «Гімну» в збірці починається її перший повноцінний розділ – «Веснянки». Їхньою головною особливістю є зосередження Івана Франка на силах природи й саме тому йому довелося звертатися до народних пісень та

вірувань (здебільшого язичницького характеру), або простіше – фольклору. У цьому випадку автор також модифікував першоджерела та плідно використовував вже раніше інтегровані українським народом міфи. Однак, не всі вірші розділу «Веснянки» мають таку особливість.

Першим з них є «Дивувалась зима», написаний 27 березня 1880 року. Вірш ілюструє силу весни перед вже немічною попередницею. Здавалося б, що автор просто зробив свою варіацію на основі фольклорного матеріалу, однак це твір зрілого Івана Франка – мислителя, філософа та й загалом – людини з активною та прогресивною громадською позицією. Це дає нам підстави поділити розгляд вірша «Дивувалась зима» на два прошарки.

Одним з цих прошарків є власне головні герої твору – зима та весна, хоча останній з них не називається жодного разу, але з контексту це очевидно: «Дивувалась зима: чом так слабне вона, де той легіт бересь, що теплом пронима?» [43]. Обидві вони уособлені й читачем персоніфіковані як люди – цьому сприяють давні вірування з язичницьких часів, де пори року могли б бути повноцінними божествами.

Таким чином, ми акцентуємо увагу, що зима та весна вже міфологізовані в щось надзвичайне, живе й опозиційне одне іншому. Це підтвердимо рядками з вірша: «Дивувалась зима: Як посміли над сніг проклянутись квітки запахущі, дрібні? І дунула на них вітром з уст ледяних, і пластом почала сніг метати на них. Похилились квітки, посумніли, замклись; Шура-буря пройшла – вони знов піднялись» [43]. Ці ролі порам року створив і надав народ – таким чином вони пояснювали собі суть природи.

Для цього можна пригадати ті свята, які найбільше стосуються цієї теми: Стрітєння (15го лютого відбувається «зустріч» старої Зими та молодого Літа) та тиждень Масляної (відбувається за тиждень до Великого Посту). Якщо Стрітєння як таке – це зміна ролями холоду й спеки й наголошення на суперечці між собою, що описує Олекса Воропай у книжці «Звичаї нашого народу» («При зустрічі на Стрітєння стара Зима і молоде Літо сперечаються

між собою – кому йти, а кому вертатися? Якщо до вечора стане тепліше – Літо переспорило Зиму, а якщо холодніше – Зима.» [10]), то Масляна – це вже подібне до довгоочікуваної перемоги весни із відповідними діями. Найхарактерніше це описується рядками з книги Вадима Бойко та Анастасії Стельмах «Свята українського народу»: «Тож зима і холод мають відступитися і дати місце весні і сонцю. Ще один символ свята – солом'яне опудало Зими. Його спалюють, щоб холод назавжди відступив і дав дорогу теплу.» [5].

Саме міф цього протистояння й було вміщено Франком у вірші «Дивувалась зима». Холодна пора року спостерігає, як її сили слабшають на фоні раптової появи тепла та квіток, які поступово знищують білу ковдру довкола себе. Варто відзначити, що в цій міфологізації не вистачає літа (або весни) як безпосереднього героя, проте ми бачимо її прояви. Саме тому, можемо говорити, що воно тут опосередковане, такими слова та словосполученнями з тексту, як: «тають сніги», «теплом пронима», «скріпла земля», «оживає», «квітки», «знов піднялись». Але холод у І. Франка ще не втрачає надії в себе і намагається дати бій – у п'ятому катрені він льодяним подихом атакує квіти, та вже в наступному стовпчику бачимо безрезультатність цих дій. Таким чином помітно, що зиму було не лише «здивовано», а й переможено літом/весною.

Складається цілком класичне завершення в цій реконструкції народного міфу, оскільки в основі конфлікту оглянутого твору – це Стрітіння або Масляна. Проте, можна побачити й соціально-політичний аспект в описаній боротьбі. Для цього варто прочитати вірш «Дивувалась зима» через персоніфікацію «тепло-добро» (це простий робітничий народ) і «холод-зло» (самодержавство російського Царя). З такими дефініціями легко побачити можливий прихований смисл ліричних рядків – Іван Франко передбачає занепад пригнобленого простолюду, у той час коли міць Імператорського престолу (скоріше за все – це мається на увазі Олександр II,

останній рік правління якого в 1881му, коли «Дивувалась зима» написано у 1880 році) поступово нівелюється.

Цікаво згадати про вже розглянутий п'ятий катрен з останньою спробою зими знівелювати пробудження, оскільки в такому разі спостерігаємо бажання Царя зломити народний опір, який якраз перебуває на стадії свого підняття – тобто «весни». Якщо це розцінювати як авторське передбачення на політичні події найближчого часу, то геній Івана Яковича влучив точно в ціль – пригадуючи події 9го січня 1905 року, коли владою було жорстоко придушено Першу російську революцію в Санкт-Петербурзі.

Отже, підсумовуючи вивчення твору «Дивувалась зима» через міфологізацію, зазначимо, що Іван Франко інтерпритував до твору ще давні релігійні вірування та свята наших предків, акцентуючи увагу на здивуванні зими через безповоротну втрату сили та становлення весни на її місці. Так само, в рядках легко читаються й натяки поета на перемини, які чекають на Україну. Можливо, останнє твердження не є міфом про майбутню перемогу народу, але певна алегорія з образами твору та реаліями життя (сучасного для Франка) однозначно прослідковується, хоча б як натяк, що виник у автора з філософських обмірковувань тих часів.

Чимало складних згадок прослідковуємо у вірші «Гримить! Благодатна пора наступає...» з розділу «Веснянки». Будучи невеликим за обсягом (фактично має лише два катрени), зміг вмістити в себе міфи різних поколінь та народів, а разом із тим й поклоніння силі природи. Однак, про все поступово.

Спочатку розглянемо версію походження того міфу, який спадає спершу на думку під час прочитання шестивірша «Гримить!..». На нашу думку – це Зевс. Давньогрецький бог блискавки, головний на Олімпі та на Небі, так званий Громовержець є головним поборником зі злом, а для цього ще й озброюється блискавкою. Саме останній факт й нагадує описану в ліричному творі Франком силу природи. Але це лише поверхово, бо видатний український діяч не міг не знати, що Зевс вважався творцем перших

законів, був на захисті справедливості й у той же час йому було відомо абсолютно все – у тому числі й майбутнє [28].

Зевс – однозначний позитивний герой грецьких міфів. А чи є щось подібне у рядках «Гримить!...»? Для цього наведемо ключові цитати твору [43, с. 26]: «Благодатна пора наступає» – ця фраза слідує вже за однойменним до назви дієсловом, з якого починається вірш, а далі читаємо «Розкішна дрозь пронимає», «Хмари – плідної будущини тіни» і так далі. Отже, сумніватися в виключно позитивній конотації описаного поетом героя сумніватися теж не доводиться, адже маємо явище, на яке очікують «спрагла земля» та «мільйони», поруч нього застосовано епітети «благодатна» (а в другому стовпчику є застаріла повна форма цього слова – «благодатная»), «розкішна», «плодотворної», а також «плідної» і «щасливої».

Зі змісту вірша тепер зрозуміло, що Зевс так чи інакше, інтегрований до цього вірша певним чином, особливо якщо згадати позицію стоїків щодо бога блискавки. За їхніми твердженнями, він являє собою певну силу, яка є рушійною до організації космічного та соціального існування, життя. Якщо космічне – це загальне, яке можна прив'язати до просвітительської діяльності Івана Франка, то соціальне – вже концепція про стосунки людей та їхнє життя серед собі подібних.

Отже, в «Гримить! Благодатна пора наступає...» ми бачимо прибуття на Землю прихованого головного давньогрецького бога, який несе в собі для людства базові знання про світ та соціоцентричне начало – яке має навчити смертних співіснувати в злагоді та безпеці. Саме це й очікують описані у рядках «земля» ті «мільйони» від абстрактного героя. Цей прихований смисл абсолютно адекватний для часу створення збірки «З вершин і низин» (2ге видання), адже кінець XIX століття відзначався тенденціями до соціального та психологічного. В ці часи не дарма повноцінно зародилися науки, як ті ж самі психологія а за нею і соціологія.

У грецького Зевса є чимало божеств-«аналогів», тут хоча б можна згадати Юпітера. Але наше дослідження більше цікавить щось більш етнічне

для українського поета. Варто звернути увагу на Перуна. Нашими предками-язичниками, він вважався найпотужнішим з богів дохристиянської слов'янської парадигми. Не дарма Перуна звали «бог над богами» [17]. Однак, не лише це його ріднить із Зевсом.

Щоб дізнатися про зв'язок Перуна з прихованим героєм вірша «Гримить!..», звернемося до етимології його ім'я. За четвертим томом «Етимологічного словника української мови» [15] дізнаємося, що воно означає велику кількість дієслів, здебільшого це якраз «бити», «ударяти» та інші. Але є в слові «перун» й іменні значення, а саме «блискавка», «грим» або й взагалі, вигуки – «Pieruna!» [15].

Наразі відомо, що атрибутом давнього бога Перуна була «громова стріла» (у різних джерелах його назва варіюється, але сенс той самий). Таким чином, ми довели, що Перун і Зевс, будучи дуже схожими між собою, можуть однаково претендувати на роль, яка прикривається «благодатною порою». Отже, можливо один із цих богів і є міфологізованим у рядках «Гримить!..». Але що це дає? На нашу думку, Іван Франко перевтілює первісні міфи язичників, або стародавніх греків у поезію, яка за стилем максимально схожа на фольклор.

Якщо пригадати вірування згаданих вище народів, то їх всемогутні боги не з'являлися для людства, немов довгоочікувана благодать. Це дає підстави заглибитися в окремі слова віршу, а саме – «наступає». Таке дієслово нагадує прибуття Ісуса Христа, як рятівника грішників. Цю ж думку підкріпимо й іншими, стилістично маркованими для поетичних рядків виразами – «Благодатна пора» й «благодатная хвиля» [43]. Обидва вони нагадують про щось божественне у більш класичному розумінні, прихід якого є сакральним. І на відміну від тих же Зевса й Перуна, на Христа очікує велика кількість людей, але не абсолютно всі (це важливий момент, бо з Нового Заповіту відомо, що Син Божий мав так само чимало й невірних, особливо на початку свого шляху). У вірші описано це так: «Мільйони

чекають щасливої зміни» [43] – це відсилка до учнів й прибічників Бога християнства.

За твором «Гримить!..», грім має «оновити» людей, так само, як оновила весь світ християнська релігія після впливу Ісуса Христа. У другому стовпчику це звучить так: «людськість, мов красна весна, оновить» [43]. Це вже дуже схоже на більш-менш прямі авторські згадки про Біблію. Однак, не варто наполягати категорично на втіленні українським автором у вірші лише міфу про Христа, особливо беручи до уваги той факт, що «Гримить! Благодатна пора наступає...» було написано 1880 року. В цей життєвий період Франко починає публіцистичну діяльність, перед цим переживши два ув'язнення за агітацію до соціалізму та підбурювання селян до боротьби з владою. Тож, на момент написання, письменник вже не перший рік як відходив від релігійності та вдавався до протилежного – атеїстичного начала. Про ці зміни в світоглядних і не тільки вподобаннях Івана Яковича дізнаємося з інтернет-статті літературознавця Є. Нахліка «Унікальність Франка» за 27.08.19 [33].

Як і у вірші «Дивувалась зима...», в «Гримить!..» автор перш за все звертається до сил природи, оспіваних ще в українському фольклорі. На цей раз, переходячи від етапу переходу зими на весну, Франко поступово звертається до остаточного становлення «благодатної пори». Вона вже не бореться з льодом чи хуртовиною як у попередньому вірші, а повноцінно заявляє про себе. Міфологізація весни змальовується на двох рівнях.

Перший з них – лексичний, або смисловий, у якому певні значення та образи кодуються безпосередньо в значеннях слів та словосполучень. Як ми вже зазначали, участь у цьому беруть конкретні слова та їх семантика. Серед них такі: «Гримить» (грім/гроза), «Благодатна пора» (метафорична назва весни), «розкішна дрож» (мається на увазі процес цвітіння, появи рослин, це й пояснює прикметник від слова «розкіш»), «спрагла земля» («спрагла» як раз за весняними зливами, які згадуються після цього словосполучення), «плодотворної зливи» (беручи до уваги зиму, яка лише морозить землю, то

розуміємо, що цілющий ефект мають дощі наступної пори року), «темная хмара» (бо грозова, а не сніжна). А ось словосполучення «щасливої зміни» й «будущини тіни» вважаємо за потрібне розглядати разом. Бо «зміна» та «будущина», як вже ми дослідили з попереднього до твору «Гримить!..» – «Дивувалась зима...», свідчать саме про весну – про пору року, яка нероздільно пов'язана з цими поняттями.

Другий рівень – фонетичний, який досліджує вплив певних звуків на сприйняття [35]. Тут можна помітити, що кожна (окрім четвертої, зі словом «бурхливий») строфа закінчується або на голосні «и» та «є» (фонологічно «йе»), або на м'яку приголосну «ть» (фонологічно «т'»). Звук «и» викликає асоціації зі свіжістю, через свої високо-середні артикуляційні характеристики. Слова віршу, що закінчуються на цю фонему мають певний відбиток грубої сили своєю нейтральністю. Це може свідчити про нездоланність намірів весни. У той же час закінчення на «є», котре бачимо в перших двох рядках «Гримить!..» (це слова «наступає» й «пронимає»), ніби прискорює невідворотний хід «благодатної пори» на підмогу згаданим у вірші «мільйонам» своєю швидкістю й легкістю в промові, а разом з тим – надає якоїсь впевненості в діях прихованого героя ліричного твору [32].

І останнє, на що варто звернути увагу, при розгляді твору «Гримить!..» з точки зору міфологізації через фонетичні засоби – це схильність до жіночої рими. Дійсно, чи не кожне слово вірша, яке можна поділити більш ніж на два склади, мають наголос на передостанній голосній (наприклад: «Благодатна», «наступає», «пронимає», «природу», «бурхливий», «народи», «надходить» тощо). Паракситонна (або жіноча) рима створює досить м'яке звучання, воно ж і надає жіночності. Все це задля того, щоб відтворити типовий образ ласкавої весни-жінки для читача, наряду з вище зазначеними фонетичними характеристиками, які вже дають цій міфологізованій героїні і силу, і ніжність. Таким чином, застосовуючи звуковий арсенал своїх поетичних вмінь, ми бачимо, як Іван Франко характеризує весну в творі фактично без описів та зовсім її не називаючи.

Вірш «Гримить! Благодатна пора наступає...», як ми бачимо, насичений авторськими міфами, переважно стихійного характеру – весни. Але можна трактувати й деякі окремі елементи цього твору як окремі міфологеми. Одна з таких – революційного характеру. Хоча до 1882го року Іван Якович вже поступово почав переходити до соціалістичних поглядів, важко сказати щось про конкретні революційні напрями. Або вони просто замасковані в тексті?

Таким чином, ми хочемо порушити питання про додаткові семантичні значення слів «гримить», «тайна дрож», «темна хмара» та «будущини тіні». Вони ніби натякають на радикальні зміни, які треба творити революцією та ще й радикальним шляхом – громити, витрушувати якоюсь дуже страшною для імперської влади силою, але дуже потрібною для стомлених народних мас. На підтримку цього твердження, зробимо спробу розтлумачити й словосполучення «мов красна весна», яке завершує ліричний твір. Звісно, що не може йти мова про червоногвардійців, які трансформуються в комуністичну владу, коли говоримо про кінець XIX століття, але колір все одно важливий.

3.2. Поетична міфологізація Франком образу Орфея

Класичні образи та мотиви дуже часто бувають використаними авторами різних епох та задля різних трактувань. На нашу думку, як і більшості науковців, власне оригінальне осмислення традиційного елемента в творах і привертає увагу фахівців з вивчення літератури.

На рівнях композиції та образності всього письменства, що презентовано світовою літературою, є сюжети з образами та мотивами, які із закономірністю дублюються в літературних творах різних етносів та поколінь, при чому щоразу набуваючи актуального для сучасності звучання й мелодики. Такі групи текстів, образів у сюжетах стали все традиційними. Вони сприймаються читачами як сукупність загальнолюдських, ідеологічних і морально-психологічних і багатьох інших проблем. Схожі мотиви й образи

в структурі літературного тексту допомагають нам проектувати й осмислювати становлення сучасності в світі літератури. Поміж цих видів сюжетів (традиційних) та образів, що вміщено в них, літературознавці виокремили певну групу з образів, що за походженням відносяться до античної міфології. Серед них виявлено й образ Орфея.

Орфеїв образ, неначе символ співця, який традиційно привертає увагу великої кількості дослідників. Одна з них – Надія Колошук, яка зазначає, що архетип Орфея в сучасній (модерній) культурі існує без єдності [20]. За цією концепцією, архетип Орфея – це тільки один з дванадцяти психологічних типів персонажів, які в своїй сумі є палітрою психології сучасного митця і один із трьох існуючих різновидів-псевдонімів Символіста (Сальєрі–Христос–Орфей).

Варто пригадати Леся Українку – вона вже у зрілому віці звернулася до образу міфологічного Орфея. Однак, дослідники тоді не приділяли належної уваги твору письменниці «Орфееве чудо». Легенда з тексту «Орфееве чудо» стала частиною цілого триптиху, який було присвячено до 40-річчя письменницької діяльності самого Івана Яковича Франка.

У своєму листі до Каменяра в 1903 році, який було надіслано з Сан Ремо (це за десять років до створення твору), Леся Українка афішує наступні сюжети-легенди майбутнього тексту, присвяченого Івану Яковичу: про драматургів, про в'язнів, та, що дуже важливо, про розтрат і марнування свого таланту та дітовбивство українських поетів-митців. Бо вони, на думку письменниці, «скручують голови» своїм творчими ідеями для загальної користі громадської рутини. Далі Леся Українка пише Франкові, що їй все ж дуже жаль того «скручення голів», оскільки воно є рідним та відповідним для мови митця.

Відомою є посвята у поезії, до сорокової річниці І. Я. Франка, від іншого українського діяча літератури – Миколи Вороного, яка має назву в честь ювіляра. М. Вороний у рядках віршу «Іван Франко» порівнює однойменну людину з Орфеєм. Таким чином, Франко був згаданий як борець

і співець, який веде свій народ до боротьби. Вороний прирівняв Франка-поета до самого пророка:

«В 40-літній ювілей його подвижницької праці

Іван Франко —трибун народний,

Пророк-ватаг, ратай-співець

І громадянин благородний...

Як той Орфей, герой рапсодний,

Він з неба віщий посланець!» [9, 265].

Із божеським пантеоном античності, як ми вже розглядали це раніше, Франко був знайомий ще за школьною партою, та знання із слов'янської міфології він здобував більш-менш самостійно і впродовж життя. Чи не домінуючою причиною появи цілих міфологічних структур у творчості автора, був генетично закладений, народноколективний досвід (про це і згадував сам Франко у трактаті). Іван Франко осмислив теоретично ідею прояви архетипного елемента у текстотворенні, та дуже плідно втілює все це практично. Але про таку особливість письменника ми вже згадували в розділі 1.3.

І. Я. Франко відносно часто звертався до образу Орфея-співця, він досліджував його у різних літературознавчих роботах, втілюючи вічний образ у своїх творах. Український митець був також талановитим перекладачем і поезії, і драматургії стародавніх Греції та Риму. Серез його перекладацького доробку були: антологія античної поезії (це щонайменше 40 різних авторів!), «Антигона», «Едіп-цар», та твір Софокла «Едіп у Колоні», «Електра», декілька пісень з «Одіссеї» Гомера та гімни цього ж автора, лірика Гесіода, комедії Арістофана (частково) «Хмари» й «Жаби», поетичні твори від Вергілія й Лукреція Кара, Овідія Назона й Горація Флакка.

Вивчення Івана Яковича про відлуння грецьких та латинських елементів у вітчизняному письменстві, про Орфея, Сапфо, Солона, та Овідія Назона заслуговують окремої уваги, бо вони були написаними на підставі дуже детального дослідження творчості великих поетів, але і з урахуванням

буль-менш сучасної європейської думки та критики. У таких роботах проілюстроване ставлення самого письменника до творів античності, її митців. Однак часто подається і нетрадиційне оцінювання досліджуваному об'єкту.

Таким чином, Франко у своїй праці «Відгуки грецької й латинської літератур в українському письменстві» розписав про безперервний процес чи не усіх літературних традицій, починаючи від Київської Русі і закінчуючи Котляревськи та Шашкевичем.

А у роботі «Дещо про Орфея та приписувані йому твори», Іваном Франком було проаналізовано образ Орфея та згадки про нього у міфах, творах, фольклорі тощо. Цей опис версій про походження та смерть, спроби упорядкування та хронологізації певних творів, що були присвячені Орфею, дає дослідникам змогу в майбутньому спиратися на ґрунтовну працю про вивчення образу цього стародавнього співця. Звернення до одного з найвідоміших міфів про фігуру Орфея та Еврідіку – його дружину, грає визначальну роль у згаданій праці. Оповідь у творі про подорож до царства мертвих було відправною точкою до минулого та майбутнього головного героя, тобто це така собі умовно-часова пряма, що ділиться на «до» та «після» для подорожуючого. Його народження і творчість, подорож пеклом та смерть стали ключовими моментами в житті Орфея. Це були основні факти на які зважає не лише Іван Якович, а і його попередники. Франко детально проаналізував згадки про Орфея в текстах, які описували подорожі аргонавтів. Співставлення поем та оповідань дослідником, дало йому змогу до порівняння ролі співця у різних літературних творах, а також те, як саме Орфей співіснує з іншими персонажами й скласти до цього панораму-характеристику персонажа з його життєвим шляхом.

Франко у власній статті «Дещо про Орфея та приписувані йому твори» згадує ще і про орфічну секту – вона могла навіть сфальсифікувати творчі здобутки Орфея. Але ж, український митець не підтвердив і не спростував таке припущення, бо гімни стародавнього співця, що колись були так високо

оцінені, були, скоріше за все, виплодами тієї орфічної секти, яка була позбавлена будь-якої вартості та цінності з точки зору оригінальності, а «Поема про каміння» має відноситися ще до більш пізнього часу (вже з III або IV століття після Різдва Христового) і так далі.

Зіставлення гімнів Орфея та Гомера розкриває для нас свою різницю між їхньою природою. Романтична поетичність, що так притаманна співцю, відображена в гімнах: «В орфеївських гімнах маємо щось дуже відмінне від гомерівських. Коли в гомерівських, особливо просторих, таких як до Аполлона та Діоніса панує епічний стиль у дусі Гесіода та Гомера й змальовано сцени з незвичайним реалізмом, орфеївські гімни – це справжні гімни, похвальні пісні, без властивого змісту, заповнені майже самими епітетами та просьбами» [46, с. 96].

Досить цікавим та суттєвим для дослідників традиції Орфея був реєстр того, що за гімнами, мають бути приношені в жертву різним божествам. Цей реєстр відповідний номерам гімнів, але згадані божества сплітаються з цілком абстрактними, розмитими ідеями. Їхньою особливістю є відсутність матеріального жертвоприношення (звірів, коштовностей, грошей). З боку приналежності до орфічних обрядів, вони характеризуються ще й тим, що майже завжди у них зазначено, що звичайна людина при звертанні до конкретного бога, повинна принести в жертву речі відносно незначної вартості: кадило, спеції або насіння. Івана Франка, як перекладача, дуже зацікавив гімн Орфея «До природи», який відрізняється своїм настроєм пантеїзму, що ніби-то передрікає традицію християнства.

Образи з античності мають власну специфічну природу, що насичує тексти своєю величчю, таємничістю та відчуттям міфу, який відчувається і близьким, і далеким. Осяжність та невичерпність античної міфології дозволило змінити безліч образів-масок під свій власний унікальний стиль з тематикою творів. Такі античні образи та схеми, що залучено до цілої образної системи певного письменника, майже завжди й одразу привертають на себе увагу літературних дослідників.

Образ Орфея було використано Іваном Яковичем і у власному поетичному здобутку. Ось, наприклад, збірка «Зів'яле листя» змальовує перед нами закоханого співця у цих рядках:

«Душа безсмертна! Жить віковічно їй!
 Жорстока думка, дика фантазія,
 Лойоли гідна і Торквемади!
 Серце холоне і тьмиться розум.
 Носити вічно в серці лице твоє,
 І знать, що з другим зв'язана вічно ти,
 І бачить з ним тебе й томитись –
 Ох, навіть рай мені пеклом стане!» [44].

Орфеїв образ загубленого в житті співця та нещасливої в коханні людини простежується у цьому вірші. Фраза «Душа безсмертна! Жить віковічно їй!» ніби описує вже з третього жмутку про почуття душевно сильної людини, яка приречена на повну самотність. А ось згадка автора про опозицію раю та пекла нагадує нам про Орфеївську подорож до античного пекла і сумний фінал цього міфу.

Автентичний міф про закоханих теж не складно прочитати в поезії другого жмутку збірки «Зів'яле листя» у поетичному творі «Що щастя? Се ж ілюзія...»:

«Я хтів зловить тебе, ось-ось,
 Та враз опали крила:
 З тобою жись не довелось,
 Без тебе жись несила.
 З тобою жись – важка лежить
 Завада поміж нами;
 Без тебе жись – весь вік тужить
 І днями, і ночами» [44].

Невід'ємними у цьому ж ліричному творі Франка є і образи Еввідіки та Орфея. Її тінь наче тільки-тільки вислизнула з обіймів коханого, а читач вже чує монолог Орфея, який оспівує прощання з Еввідікою.

Образ Орфея у поезії Івана Яковича Франка не має відсилання до національного, або тим паче, революційного героїзму. Навпаки, він а стає ще більш ліричнішим. Біль, скорботу за втратою другої половинки героя поет зобразив у кожній своїй поезії по-різному, але історія кохання Орфея й Еввідіки – це вічний сюжет з трагічним коханням, який і було розкрито віршем «Що щастя? Се ж ілюзія...».

Підсумовуючи все, зважимо, що образ Орфея з античності не даврма асоціюється з І. Франком, бо вони обидва пов'язані своєю творчістю та елементами біографії. Міфологічний образ закоханого співця гімнів український митець застосовує у творах та детально вивчає у форматі літературно-критичних праць. Саме це стало тим міцним фундаментом для змоги дослідження орфічної строфи на майбутнє. Іван Якович дещо розбавив наші погляди на Орфея як міфічного співця та розкрив його межі, від борця та закоханої людини, до загубленого митця античності.

3.3. Шумеро-вавилонські міфомотиви в поемі «Істар» І. Франка

Усвідомлюючи спадкоємність зв'язку між культурною спадщиною різних епох, їх ледь не безмежні взаємозв'язки, Іван Якович Франко усвідомлював, що міцним рушієм прогресу людини був її творчий підхід до засвоєння духовних, нематеріальних цінностей. Це закодовано в нас у здатності до синтезу, з однієї сторони, вірність нашим національним традиціям та ідеям, а з іншої – це загальнокультурні досягнення людства, які він вбачав саме у виявленні живлящої духовної сили свого народу.

Особливо важливого значення для розвитку нашої цивілізації Іван Якович надавав, як це не очевидно, Давньому Сходу та його культурі, пригадуючи про спадкоємність і безперервність процесу літературній традиції. Франко шукав тих невидимих внутрішніх зв'язків, які мають

споріднення національної культури зі світовим досвідом цивілізації. На сьогодні, орієнталістика Івана Франка та його зацікавлення в шумерських та старовавилонських епосах і досі не є достатньо актуальною для вивчення в українському літературознавстві. Переважно, увага франкознавства спрямовувалася на вивчення античного і біблійного міфологічного сліду в мистецькому доробку автора. Але, все ж таки деякі роботи у дослідженні творчої обробки шумеро-вавилонських міфів Франка мають. Серед таких вчених пригадаймо О.Білецького, М.Москаленко, О.Сушко, І.Папуша, Б.Тихолоза тощо. Однак, у дослідженні цього питання творчості українського автора-просвітителя ми також будемо покладатися і на одну з найостанніших розвідок – «Рецепція старовавилонського міфу в поемі Івана Франка «Істар»» І. Ліпницької [25].

Ми маємо на меті зробити порівняльний аналіз шумерського та аккадського варіанту міфу про богиню Іштар (в перекладах авторитетних асиріологів) та поеми Івана Франка «Істар» щоб мати змогу виявити оригінальність тексту Каменяра в обробці первісного міфу та визначити особливості поетичної адаптації стародавнього шумеро-вавилонського епосу відносно української літератури кін. XIX та поч. початку XX століття.

Зацікавлення Франка шумеро-вавилонськими текстами виявилися так само рано, як і міфологією загалом. Першим його входженням до східного світу стає вивчення Святого Письма і в результаті виходить серія праць Івана Яковича Франка, які присвячено юдаїстиці та біблеїстиці. Серед таких робіт згадаємо найбазовіші: «Поема про сотворення світу», «Молитва за ворогів», «Пісня Дебори. Найдавніша пам'ятка старогрецької поезії» та відома дисертація «Варлаам і Йоасаф». До цього списку можна включити художні твори митця, як: «Мойсей», «Смерть Каїна» та інші. Також, Франко-юнак відкривав для себе староіндійський епос та захоплення індологією, занурювався до прадавнього світу найдавнішої з людських культур – шумеро-аккадського мистецтва. Ми можемо підкреслити такі головні вектори орієнталізму Івана Яковича: 1) перекладацька діяльність (тут уривки

«Рігведи», «Маркандея-пурани», «Сутта-ніпати», різні гімни та молитви зі староарабською поезією), 2) гуманітарно-наукове вивчення сходознавства (це дослідження біблеїстики, «Поема про сотворення світу», «Короткий нарис історії староіндійського (санскритського) письменства» та багато іншого), 3) сприймання орієнтальних сюжетів і образів у своїй творчості.

Зацікавлення цим видом епосу відбулося ще за час перебування Франка у Відні, а це був 1891 рік. Наш поет-просвітитель був найпершим, хто серед українських митців захопився добою та культурами Шумеру, Аккаду, Вавилону та почав ознайомлюватися з роботою американського асиріолога Джорджа Сміта, бо Франко, як і його відомі попередники з Європи, розумів, що в культурі стародавнього Дворіччя містяться найдавніші джерела релігійних та філософських уявлень людства. Сам український письменник неодноразово зазначав у своїх роботах, що між Тигром та Єфратом свого часу утворилося дивовижне гніздо, яке немов колискова виносило витoki мистецтва усього людства. Саме це обґрунтовує найкращим чином його велике зацікавлення асиріологією.

Чи не всі власні переклади з літератури Месопотамії Іван Якович супроводжував важливими коментарями, а основою для цих тлумачень стародавнього епосу послуговували розвідки з перекладами асиріологів з Німеччини – О. Вебера, Ф. Гоммеля та Е. Шрадера,.

Фрагменти аккадської поеми, яка оповідає про сходження богині Іштар (Істар) до підземного царства Інанни, І. Я. Франко переклав та опублікував у 1899 році. Але, ми не погоджуємося з висновком відомого перекладача М. Москаленка, який свідчить, що поема «Істар» І. Франка це власне переклад, а не в жодному разі не переспів першоджерела, хоча це наголошував сам Каменярь у передмові до своєї збірки під назвою «Поеми».

Те, що автор-перекладач не володів мовою, якою користувалися в епоху Дворіччя та не опановував техніку читання клинопису, Франко перекладав з наявних німецьких перекладів (не дуже точних), може свідчити,

що твір не може бути якимось точним перекладом вавилонського першоджерела.

А також, треба мати на увазі, що оскільки науковці XIX-XX ст. мали лише частину тих глиняних табличок з твором про Гільгамеша, то й навряд чи можливо було їх складання в якусь послідовність відповідно до логіки оригінального давнього твору. І. Франко це знав, тому додав коментарі, що деякі уступи він додав для заповнення невідомих «пробілів». Український митець визнав, що самостійно дописував, втрачені частини поеми (це на його ж думку). Міф, перекладений Е. Шрадером, який і став згодом базою поеми «Істар», викладає історію сходження однойменної богині до землі та повернення звідти, коли ж твір Івана Яковича – це як окремий високохудожній витвір, його було написано відповідно до канонів мистецтва письма та з домислами автора. Перед тим, як проілюструвати шлях Іштар (у Франка – Істар) до царства підземелля, український автор твору пояснював причини вчинку героїні, який є дуже складним для науковців – це те, що зла відьма Аллата викрала коханого богині – Еабані. Перед нами постає не дослівний переклад поеми, а поетичнина реінкарнація, бо письменнику довелося знаходити відповідні форми ритміки й поетики, щоб самому розтлумачити ту величну символіку любові описану в оригіналі. Це лише додатково свідчить про те, що «Істар» Франка не є дослівним перекладом асирійського епосу.

Зіставляючи поему Франка та відомі пізніше переклади російських асиріологів (серед них маємо на увазі Н. Гумільова, В. Дьяконова, В. Шилка) та американського вченого-самоучку Крамера, доходимо висновку, що твір «Істар» написано на мотив до шумеро-аккадського епосу про Істар – богиню вранішньої зорі й любові та одночасно війни.

Богиня Іштар – в міфах Месопотамії відіграє роль центрального жіночого божества. Вона ж і богиня родючості, і кохання (переважно тілесного), і війни/чвар, а також – це астральне божество, суцільне втілення Венери як планети. У вавилонській міфології присвяченій Іштар йде мова

про її запропозицію з коханням до Гільгамешу. Він відмовив Іштар, бо пам'ятав про богів та людей, котрих згубило її кохання. Богиня розгнівалася та помстилася чоловікові, наславши на місто Урук, де він жив, небесного чудовиська-бика, яке створив на за її проханням Ану – теж бог і одночасно батько Іштар. Міфи шумерів згадують про історію подорожі Іштар підземним царством, як після цього на поверхні землі знакла любов, життя та тварини з рослинами. У західносемітських міфах, у цієї богині є свій відповідник – це богиня Астарта, а в шумерів також був варіант – Інанна.

Сюжет поеми Івана Яковича дуже тісно пов'язано із ранішими шумерськими міфами, де Іштар – дочка Сіна, спустилася до підземного світу царства мертвих з вимогою, щоб стражник відкрив ворота перед нею. Іштар погрожувала йому зламати ворота і підняти цим усіх мертвих. Вартовий же, у свою чергу, повідомляє про це царицю підземелля – Ерешкігаль. Вона, почувши це, сильно розлютилася, але таки дозволила Іштар пройти. Але богиня кохання мала пройти обряд, згідно стародавнього закону. Страж проводить Іштар через семеро воріт підземного світу мертвих та проходячи через кожні ворота, він знімає з богині певні прикраси (свого роду обереги, що надають магічну силу). Оголена й обеззброєна Іштар таки прийшла до сестри та наказала тій закрити її в палаці, щоб наслати на себе 60 хвороб. Угорі, поки не було Іштар життя завмерло. Посол від богів Пасуккаль розповідає про ці події премудрому богу Ану. Він створює євнуха Аснаміра та одразу відправляє його до підземного царства з посланням. Тоді Ерешкігаль наказує Намтар оживити Іштар за допомогою живлящої води та нагадує, що за законом світу мертвих, Іштар при виході звідти мала представити заміну собі. Богиня знову проходить повз усі сім воріт та повертає собі усі втрачені амулети з речами. Кінцівка міфу незрозуміла, тож і не маємо причини сходження Іштар до країни «без вороття».

Відомий американський дослідник-асиріолог С. Крамер пояснює цей вчинок Іштар її прагненням до здобуття влади ще й у царстві мерців. Її амбіційність керує самою богинею і вона навідується до «країни без

вороття». Однак цей підступний план було розкрито Ерешкігаль –царицею всіх мертвих, яка змогла зі своїм стражником позбавити героїню своїх захисних амулетів та судити її з Ануннакі, насилаючи на Іштар 60 страшних хвороб з усього світу. Її вірний слуга Ніншубур недочекався повернення своєї богині підземелля, вже через три доби звернувся до трьох найпотужніших богів Енліля, Енкі й Нанна з проханням врятувати богиню кохання й життя. До тих сильних молінь слуги дослухався один Енкі, який звертається до Тамуза (звичайний пастух) задля спасіння Інани (у вавилонських давніх міфах її ще називають Думуза), щоб той погодився на наступний обмін: він (пастух) на півроку спуститися до мертвого царства для приречення себе на муки в тому пеклі, але через ці півроку, під час його повернення у живий світ, богиня подарує йому свою любов у нагороду.

Він дотримувався основної сюжетної версії цього міфу про богиню Іштар, яку підтримували науковці ще кінця XIXст., однак Франко всеодно дещо змінив у власній поемі. Зокрема, він запропонував свій варіант з причиною спуску богині в «безпросвітну безодню». У Франковій версії не чоловік-герой рятує Істар, а зовсім навпаки – це Істар рятує життя коханого Еабані. Таким чином, спуск богині любові та процвітання у підземне царство вітчизняний митець трактував як всесильну любов небесної жінки до земного чоловіка-простолюдина. Вже авторська Істар (в оригіналі Іштар) йде за покликами душі, а не слухає свого батька Сіна й наполягає на наступному: «Я піду, піду, мій батьку / В непросвітну безодню. / Стану їй по самі ока,/ Кину їй в лице докором./ Поборюся з нею, батьку, / Та не силою ручною / І не зброєю зо спіжу, / Але серцем і чуттям» [45].

Ця інтерпретація міфу витікає з поетичного гештальт-завдання українського письменника-лірика. У Івана Яковича можна позначити два головні способи творення. У першому мова йде ідеї (уособлення логічної думки) до створення поетичного оформлення. У другому способі все навпаки: емоційно-образне шукає свого втілення в змістовій тканині ліричного твору. У статті своїй літературознавчій роботі «Із секретів

поетичної творчості» ліричному початку виділено домінуючу роль для поетичного творення сугестивного механізму. Франко в статті наполягав, що постать поета-лірика зобов'язана розворушити своє чуття прекрасного, найповніше та якнайінтенсивніше пережити ті емоції, які хоче вилити автор своєму творі. Іван Франко практично написав нову, свою версію сходження богині Іштар у країну мертвих, адже сам фінал поеми «Іштар» має інакшу суть, ніж автентичний твір. Головна героїня, спускаючись у підземелля, пройшла усі сім воріт того пекла, попутно втрачаючи свої амулети, що й поставило її вразливою і обеззброєну перед судом у всій своїй безмежній любові до коханого Еабані. За цю жертву Іштар, богиня щасливої зорі, отримала покарання у вигляді вижких мук, бо ж за це кохання треба заплатити стражданнями. Вже після сходження Іштар у підземелля, на землі зникла любов, а людство втратило смак до життя і творчості. У Франка, її та всю землю врятував Нассір – «слуга богів великих» (хоча в оригіналі він слуга лише Іштар), якого попросив Гішдубар з великим проханням до богів з порятунку богині вранішньої роси. Український поет постійно наполягав на надпотужній природі світлих почуттів людини, саме тому навіть у страшім болі та в ранах Іштар залишається вірною своєму коханому смертному і твердо стоїть на своїй позиції звільнення Еабані. Звісно, така любов перемагає злі чари, а життя перемагає небуття. Аллата була вимушена схилити голову перед богами та випускає богиню любові не саму, а й її коханого, руйнуючи цим сталі закони. Сила любові головної героїні нищить суду підземного царства та їх стовпи законів та все інше, що перешкоджало її закоханому серцю вільно віддаватися любові. Фінал твору перекликається із казковим завершенням цілої саги пригод: Еабані займає царський трон, у той час як Іштар знову повернула собі всі втрачені оберіги і владу.

Вибір джерела для натхнення не був випадковим для автора. Сюжети багатьох літературних творів мистецтва, які перекладав чи то переспівує талановитий митець, на переконання Франка, однозначно мали зацікавити читацькі смаки. Через це вони були побудовані на якихось виняткових

конфліктах, які потребують від персонажів до прояву їхніх кращих якостей: рішучість, винахідливість, а інколи навіть і лукавство. Такі елементи модернізації первинного тексту наявні у Франковій поемі «Істар». Її сюжет має очевидно пригодницький зміст, адже героїня потрапляє в скрутні ситуації, навідується до світу потойбіччя, який вимагає від неї карколомних трансформацій: втрата сили і влади, перевтілення у незвичну роль прохача, намагається обдурити стража підземелля, а із богині стає безправною полонянкою. Усі ці прийоми Івана Яковича не являються його самоціллю, а лише підпорядковуються основному задуму твору: проілюструвати титанічну силу духу, фундаментом якого є чисті кохання та милосердя.

Головна ж колізія у творі побудована на конфлікті богинь Істар та Аллати, боротьбі світла із тьмою, яка завершується перемогою головної героїні – богині вранішньої зорі. Розв'язок протистояння перебувало в площині психологізму, який уособлює символ одвічного двобою між добром і злом у внутрішньому стані людини. Основну увагу Франко зосередив на розвиткові самої постаті Істар, акцентуація була не на глибокій трагедії богині, а на її мові почуттів, на внутрішній цілісності персонажа (це та якість, яку дуже цінував у людях сам Іван Якович). Звідси й виїняткові лірика поеми, крайня емоційність у змалюванні подій та внутрішніх переживаннях Істар. Також Франко відтворив чуттєве зображення усіх пейзажів, які так само із свідомістю людини стали вагомим рушієм сюжету – а це вже ті риси, що дуже притаманні українському романтизму.

Увесь ліризм поеми виявлений у природі його жанру. Авторське переосмислення матеріалу міфів до української літератури відбувся не без допомоги застосування фольклорних елементів та структур. Наприклад, форма цього твору синтезує одночасно баладну-пісенну традицію вітчизняної народної творчості в поезії. Класичним баладним елементом стало введення зачину, який поемі митця було суголосно з піснями про втрату коханої людини чи навіть колядкам, де проступає історія пошуків Диви Марії свого сина Ісуса Христа вже після його розп'яття. В поемі, як у

баладі, наявні ірреальні пригоди драматичними колізіями, що супроводжуються трагічними моментами, які, в свою чергу, виконують потужне враження на читача, як і метаморфози-перетворення, моралізаторство тощо. У поемі йдеться про виняткові події, котрі викликають сильне емоційне враження у читачів. Відповідно до баладної традиції у поемі українського автора дія зображена з напруженням в своєму розвитку, а її сюжет побудовано на ефектній події. Мається на увазі викрадення Аллатою – злою царицею царства мертвих, коханого Істар та його подальші пошуки з жертвністю богині в заради щирої любові. Іван Якович, відповідно до народної традиції, акцентує нашу увагу на почуттях богині, щоб змусити нас переживати її втратам, яка врятовує своє кохання.

У пошуках можливої форми для точної передачі специфічних особливостей літератури шумерсько-аккадського часу, автор помічає його спільні риси, які наявні і в українській традиції, що впливає у своєрідній ритміці поетичних фраз та фразем. І в українській уснопоетичній традиції, і в шумеро-аккадському епосі базою цього ритму є повторення – один із основних засобів художньої організації тексту, але й не лише це, спільне також і творення виражально-зображальних ефектів з емоційною експресією. Серед них визначимо: анафори, епіфори і тавтології (не рідко і з повторами цілих фраз).

І. Я. Франко українізував і метрику з усією інтонаційною виразністю у своєму переспіві. Як ми вже писали раніше, український митець не був ассиріологом, але все ж таки мав змогу ознайомитись із клинописанням, бо німецький вчений Шрадер у власній роботі виклав і фото табличок із текстом міфу із підрядковими номерами звучання цілих поетичних фраз та ще й зі словником з тлумаченнями. Можемо вважати, що ці враження від клинопису змогли спонукати автора до вибору метрики – білого вірша без рими.

За сучасним тлумаченням, переспів – це вірш, створений за мотивами віршованого твору одного автора іншим з елементами наслідування деяких форм, які є наближеними для перекладу, але різні між собою через ритмічні

особливості новішого твору. Тому, ми можемо твердити про переспів Іваном Яковичем старовинного вавилонського міфу.

Отже, в нас є підстави, щоб вважати ліричний твір Івана Франка «Істар» саме переспівом міфів стародавніх шумерів про сходження богині Іштар до підземелля, які стали ніби «донором» для авторського втілення важливих духовних цінностей, таких як: кохання, саможертвності, гуманізму і т. д.

Дуже сміливий авторський крок – обрати такий складний та динамічний, розгалужений подіями стародавній міф-легенду та відвернути увагу у бік психологічного світу персонажа, тим самим не зруйнувавши всю його епічність. Також, за певними критеріями, Іван Якович у цьому творі синтезує епічне начало легенди з фрагментами від українського фольклору (це елементи з балад, календарно-обрядових пісень, замовлянь тощо) та використовує міфологічні образи епохи Дворіччя до власного авторського задуму, окремого від автентичного.

Висновки до третього розділу. Ліричний герой у вірші «Гімн» – це сам Франко, який уособлює себе з Прометеєм, створюючи інтерпретовані в сучасність письменника якості, через свою просвітницьку діяльність. Автор в цьому творі застосовує міф для алегорії на те, що його Батьківщина має свого борця за свободу, так само як Прометей протистояв гніту Зевса.

У ліричному творі «Дивувалась зима» Іван Якович прив'язав давні релігійні свята та обряди наших пращурів, зосередив конфлікт на зимі, яка уособлює негативного персонажа, що визнає свою немічність перед весною (приходом до влади свого антипода). У вірші ми побачили натяки на зміни, які чекають на Україну. Тим самим, автор і застосовує давній слов'янський міф для підняття національної свідомості у боротьбі за гідне майбутнє.

Іван Франко добре наситив вірш «Гримить! Благодатна пора настає...» авторськими міфами стихійного характеру – весни, при чому його зміст включає в себе чимало й окремих міфологем, наприклад –

прихована ідея революційного руху. До того ж, нами було розглянуто додаткові семантичні значення слів деяких слів, оскільки вони мають неоднорідне тлумачення в тексті.

Нами було виявлено, що у своїй поезії І. Франко нерідко вживав образ Орфея, який не є натяком до чогось національного чи революційного героїзму (хоча це було частим явищем у збірці «З вершин і низин»). Український поет створив Орфея-співця ще ліричнішим, ніж в оригіналі. Важливим у нашому аналізі було й те, що Франко має спільні біографічні риси та погляди з міфічним співцем, бо обидва були вільними поетами-борцями.

У поемі І. Франка «Істар» ми з'ясували, що поет створив переспів міфу давніх шумерів про сходження богині Іштар в підземелля. Застосування цього міфу було потрібне для втілення вічних людських цінностей героїзму, саможертвності, відданості тощо. Іван Якович вдався до психологізації древнього епічного тексту в цій поемі. Паралельно він вдався до її синтезу епічної легенди з елементами українського фольклору, а образи з першоджерела – міфу епохи Дворіччя, виконували роль персонажів-носіїв загальнолюдських ідей.

ВИСНОВКИ

Отже, дослідивши міфологічні елементи та їх природу в поезії та прозі Івана Яковича Франка, ми можемо підсумувати наступне.

Міф – примітивна розповідь із віддзеркаленням стародавніх уявлення про світ та його природу, де закодовано образи та символи, за допомогою яких пояснюються принципи всього світу. Міфологія – це комплекс міфів та вірувань якоїсь конкретної культури та епохи. Категорія «міфологема» позначає архетип, що відіграє роль для словесно-знакової проекції міфу. Символом для нашої роботи ми вважаємо спосіб позначення однієї сутності та природи іншою. Міфопоетикою ми визначили систему та процес трансформування міфу культурного значення до авторського твору з беребігом наслідування та модифікації.

Як зазначала дослідниця К. Дронь, природою трансформації первісних міфів Іваном Франком є не переказ їх на новий лад, а застосування у нових умовах. Також важливою особливістю роботи митця над стародавніми віруваннями є те, що він не зосереджувався лише на якійсь одній міфології, застосовував різні системи образів та стильові домінанти.

Спираючись на згадані в цій роботі визначення і досліджені твори, із лабіринтним звучанням виявляємо такі мотиви: блукання, пошуку, розгубленості, невпевненості, самотності, невідомості, небезпеки, відчаю, страху, безвиході. Ці мотиви можуть виражатися за допомогою багатьох образів і це переважно атрибутика первісного Лабіринту, котрий оприявлюється в художній літературі і міфологема якого скеровує нас до здійснення досліджень. «Подорож Тесея на Крит» або «Міф про Мінотавра» слугує моделлю наших уявлень і роздумів про реалізацію міфомотиву лабіринту у художніх текстах. З цього міфу ми почерпнули таку образну систему: «нитка Аріадни», Тесей, Мінотавр. І, виходячи із структури лабіринту як споруди: кут, комірка, стіни. Всі ці атрибути допомагають реципієнтові досягнути сутність лабіринту і сформувані певне уявлення про

нього. У творчості ж І. Франка ми маємо справу не з конкретною реалізацією цих образів, а з метафоричним позначенням їх у тексті. У процесі виконання роботи ми дослідили оприявлення кожного атрибуту в їх метаморфозах. Отже, звернемося спочатку до ключового образу, котрий дозволяє нам через твори І. Франка провести алузії з «Міфом про Мінотавра».

Ідіома «нитка Аріадни». Найвиразніше виявляє себе в оповіданні «Із записок недужого», де герой намагається згадати все після стану амнезії. Пам'ять у контексті твору постає як лабіринт, а пошук героєм забутих подій і фактів нагадує блукання лабіринтом по коміркам своєї свідомості.

У повісті «Перехресні стежки» ми стикаємося з модифікацією «ниток Аріадни». Тут вони постають як клубок чорних ниток, котрі слугують вже не путівником до виходу з лабіринту, а навпаки заганяють героя до нього.

Цікавим є зображення ниток у романі «Для домашнього вогнища». Тут маємо справу з оказіональним іменником, котрий вказує на функціонування цього атрибуту: Авторське зображення «замотанини» допомагає читачеві уявити весь світ, як клубок. У даному випадку «замотанина» – це іменник на позначення складності і неосяжності світу людських стосунків, котрі постають на рівні екзистенційної проблематики.

Показовим моментом для реалізації ідіоми «нитка Аріадни» є її актуалізація у повісті «Борислав сміється». У цьому творі автор породжує нові мотиви, внаслідок використання атрибуту. Тут нитка слугує не допоміжним предметом задля виходу з лабіринту, а деталлю, котра приведе до багатства. Отже, семантика ниток змінюється і набуває нових відтінків.

Крім того, у всіх представлених для дослідження творах ми натрапляємо на дієслова, котрі вказують на функціонування ниток у тексті: рвалися, моталися, зав'язувалися, розв'язувалися, клубочилося, плелася, вимотувалися, розмотувалися,

Доходимо висновку, що нитки, як обов'язковий атрибут лабіринтного світобачення, репрезентується у тексті на різних рівнях і має різне семантичне навантаження. З одного боку це показ людських почуттів та

переживань, з іншого – зображення психічної активності думок, котрі допомагають вибратися з лабіринту, у третьому випадку – атрибут, котрий допомагає утриматися «між небом і землею».

Образ Мінотавра. Досить виразно у проаналізованих текстах Франка прослідковується наявність лабіринтного чудовиська Мінотавра. Особливо це відчутно у повісті «Перехресні стежки». Тут образ Мінотавра інкарнується в постать Барана. Спираючись на ім'я героя і його оприявлення в тексті можемо говорити про те, що для нього характерне амбівалентне начало. За трактуванням Н. Фрая Баран (агнець) характеризується як слабка і невинна особистість. Але в тексті, стан епілептичної ремісії дає нам змогу говорити про Барана як про зловісного звіра, котрий знищив свою дружину, здійснив напад на Стальського, штовхнув Регіну з моста. На втілення Барана як такої собі демонічної сили і як репрезентанта образу Мінотавра у творі вказують виразні описи, які характеризують цього персонажа як зловісного.

Схоже явище спостерігаємо і в романі «Лель і Полель», де дід, котрого близнюки зустріли у в'язниці, бориться з так званою марою, котра може сприйматися як Мінотавр.

Отже, проаналізувавши вищезгадані твори, можемо свідчити про функціонування у творі Мінотавра, котрий може бути інкарнований в образ певного персонажа або ж поставати як «невідома сила», яка метафорично нагадує це створіння з лабіринту.

Не менш цікавим є авторське бачення лабіринту у своїй творчості. Отже, звернемося і до цього образу.

Лабіринтний простір. Він виражений у двох формах: простору, котрий поступово звужується і віддзеркалює душевний стан людини; метафорично, де лабіринт реалізується як образ безодні.

Стосовно першого, то тут доречно буде згадати роман «Лель і Полель», де звуження простору відображає внутрішній лабіринт Начка Калиновича. Відображення міста, залу, потім кімнати, а далі – кута. Цей простір слугує виразником інтернального світу особистості і його поступове зменшення

постає як антитезове до світу почуттів людини. Показовим моментом є також навмисне замикання себе у просторі. При звуженні локації відбувається градація почуттів персонажа. І в кінці, він опиняється в безвихідному становищі, в куті. Таким чином, дослівно не виражаючи почуттів персонажа, автор імпліцитно моделює ситуацію повної безвиході.

Друга форма вираження – образ безодні. У кожному з досліджених творів натрапляємо на цю площину. Так, це простір можна також порівняти з лабіринтним, позаяк, таке його оприявлення моделює в нашій свідомості безвихідну ситуацію.

Отже, про наявність у прозі Івана Франка «міфомотиву лабіринту» свідчать: функціонування просторового та інтернального лабіринту, атрибут «нитка Аріадни» у різних модифікаціях (порвані нитки, клубок чорних ниток, золоті нитки, замотанина, пасмо ниток) і метафоричного образу почвари, яка за характеристиками нагадує Мінотавра.

Досліджуючи ліричні твори митця зі збірки «З вершин і низин» 1893 року (друге видання), в загальному плані ми дійшли до думки, що Франко використовував чи не всі художні засоби на користь прихованих міфомотивів, які відкривають розширене розуміння його поезії. Тому, як і з прозою, зупинимося на кожному з віршів.

«Гімн». Вже легендарний, вступний до збірки твір показує нам Франка-борця, який декларує себе з Прометеєм, разом з його силою та жагою до перемоги над темними силами смутку. Він зосередив увагу на своїй користі як героя своєї України й інтерпретує своє гасло, аналогічне до давньогрецьких героїв: «Вічний революціонер – Дух, наука, думка, воля...». Сам вірш нестримно оспівує силу, яка рветься до бою за слабких, в чому легко прочитуємо сюжет міфу «Прометей скутий».

«Дивувалась зима». Тут Іван Франко прив'язав протистояння зими та весни серед давніх релігійних свят нашого народу. Ми з'ясували, що класичним міфом у цьому випадку є свята Стрітення (15го лютого – зустріч старої Зими та молодого Літа) та тиждень Масляної (тиждень перед Великим

Постом). Вірш, через міфологізацію, прозоро натякає, що українцям не довго ще лишилося тужити, і «сили зими» вже поступаються весні, які відбирає в неї владу.

«Гримить! Благодатна пора наступає...». Цей ліричний твір містить авторські трансформації міфів, переважно на позначення весняного пробудження. Також, зі змісту ми визначили, що тут завуальовано дуже популярний давньогрецький образ Зевса, як бога блискавки. Він виконує роль сили гріму, яка є рушійною для прибуття «благодатної пори» на землю для смертних. У *«Гримить! Благодатна пора наступає...»* нами виявлено прибуття на цього головного серед давньогрецьких богів. За задумом Франка, Зевс несе в собі для людства базові знання про світ та соціоцентричне начало для едукції смертних жити в злагоді та безпеці.

Іван Франко плідно використовував образ Орфея у своїй поезії, наприклад у розглянутому нами вірші *«Що щастя? Се ж ілюзія...»* із збірки *«Зів'яле листя»*. Тут Каменярь робив акцент не на бунтівному характерові себе або персонажа-співця, а навпаки – це була «ліризація» давнього прикладу епосу. Поет описує вічний сюжет з усією своєю трагічністю кохання. Однак, у образі міфічного Орфея у Франка є сильна спільна риса – вони не дуже щасливі, хоча й усіма потугами перебувають у боротьбі за сімейне благополуччя. Можливо, така міфологізація любові співця до Еврідіки є натяком на досвід самого Івана Яковича.

Український поет, досліджуючи стародавній шумеро-аккадський епос епохи Дворіччя, перекладений з оригінальних уламків клинопису німецьки перекладачем Е. Шрадером, був першим на той час з українців, хто зацікавився такою тематикою. Таким чином, Франко вилучив образ Іштар із міфів *«Сходження Іштар до царства мертвих»* для переспіву в своїй поемі *«Істар»*. Хоча сам поет зазначив, що його твір не є оригінальним, а тільки перекладом з німецької на українську мову, його варто розглядати якраз як самостійну авторську поему, бо як ми вже довели, Франко вдався до суттєвої модифікації першоджерельного міфу. Істар не була врятована

коханим, а навпаки – вона саможертвовно рятує його сама з підземельного царства. Як вже було доведено, на цю міфологізацію накладається ще й шар української культури – співу, віршованого розміру тощо.

Нами було виявлено, що у своїй поезії митець нерідко вживав образ Орфея, який не є натяком до чогось національного чи революційного героїзму (хоча це було частим явищем у збірці «З вершин і низин»). Український поет створив Орфея-співця ще ліричнішим, ніж в оригіналі. Важливим у нашому аналізі було й те, що Франко має спільні біографічні риси та погляди з міфічним співцем, бо обидва були вільними поетами-борцями.

У поемі І. Франка «Істар» ми з'ясували, що поет створив переспів міфу давніх шумерів про сходження богині Істар в підземелля. Застосування цього міфу було потрібне для втілення вічних людських цінностей героїзму, саможертвовності, відданості тощо. Іван Якович вдався до психологізації древнього епічного тексту в цій поемі. Паралельно він вдався до її синтезу епічної легенди з елементами українського фольклору, а образи з першоджерела – міфу епохи Дворіччя, виконували роль персонажів-носіїв загальнолюдських ідей.

Античний матеріал засвоєний Іваном Яковичем ніяк не постає у спрощеному вигляді. Беручи за основу давньогрецький міф і внесення його у художній твір – це специфічний авторський штрих. Як і більшість письменників кінця XIX – поч. XX століття, І. Франко хотів імпліцитно відобразити складний світ людських переживань і почуттів, продекларувати власні ідеї та принципи за допомогою міфологізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
2. Блашків О. Тема духовних мандрів у творі Я. А. Коменського «Лабіринт світу і рай серця». Література та культура Полісся. 2013. Вип. 72. С. 34–41.
3. Блевцова С. Лінгвістичний статус міфологеми (лексикографічний аспект). *Studia Linguistica*. 2009. Вип. 2. С. 45–49.
4. Бовсунівська Т. Міфологема як резистентний складник літератури. *Дивослово*. 2010. № 8. С. 49–52.
5. Бойко В., Стельмах А. Свята українського народу. Харків : Діса-Плюс, 2010. 80 с.
6. Бондаренко Ю. І. Міфологічна природа повісті Івана Франка «Захар Беркут». *Дивослово*. 2000. № 1. С. 2–4.
7. Вишина М. Парадигма ключових понять міфологічного аналізу художнього тексту. *Вісник Житомирського державного університету. Філ. науки*. 2010. Вип. 55. С. 140–143.
8. Вишницька Ю. Лабіринти «трамвайно-підземних» часопросторів новел Хуліо Кортсара і Мірча Еліаде. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14, т. 8. С. 194–202.
9. Вороний М. Іван Франко. В 40-літній ювілей його подвижницької праці: [вірш]. Харків, 1913. С. 268.
10. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис : у 2 т. О. Воропай. Мюнхен : Українське видавництво, 1958. Т. 1. С. 308.
11. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. 2-е випр., авториз. вид. / пер. з англ. С. Д. Павличко. Київ : Часопис "Критика", 1998. 207 с.
12. Давньогрецька трагедія. Серія «Вершини світового письменства» : у 68 т. / пер. з старогрец. Б.Тен. Київ : Дніпро, 1981. Т. 37. С. 232.

13. Драненко Г. Ф. Міфологема лабіринту як засіб реконструкції драматургічної форми. *Наукові записки. Сер. Філологія*. 2010. № 15. С. 101–104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2010_15_18 (дата звернення: 18.09.20).
14. Дронь К. І. Міфопоетика Франка: термінологічний аспект. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. Вип. 3. С. 133–137.
15. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / гол. ред. О. С. Мельничук та ін. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 4. 656 с.
16. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ : Факт, 2009. 146 с.
17. Знаки української етнокультури: словник-довідник. В. В. Жайворонок. Київ : Довіра, 2006. С. 444–445.
18. Зуєнко М. Категорія "Міфопоетика" в сучасному літературознавстві. *Філологічні науки*. 2014. Вип. 18. С. 3–9.
19. Колісниченко А. В. Проблема визначення терміну «міфопоетика». *Лінгвістична теорія та практика: історичне надбання, актуальні проблеми та перспективи розвитку: 2014 рік* : матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої пам'яті д. філол. наук, проф. А. К. Корсакова, 12–13 груд. 2014 р. Одеса : МГУ, 2014. С. 84–87.
20. Колошук Н. Г. Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів еґо-тексту. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки : Літературознавство*. 2011. Вип. 13. С. 64–71.
21. Крупчанов Л. Теория литературы. Москва : Флинта, 2012. 360 с.
22. Кун М. А. Міфи давньої Греції / пер. з англ. О. Іванченко. Київ : Котигорошко, 1993. 267 с.

23. Леві-Стросс К. Міт та значення. Слово. Знак. *Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 448–462.
24. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва : Эксмо-пресс, 2001. 241 с.
25. Липницька І. Рецепція старовавилонського міфу в поемі Івана Франка "Істар". *Наук. часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Сер. 8 : Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)*. 2017. Вип. 8. С. 80–88.
26. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
27. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва : Мысль, 2001. С. 148–149.
28. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. Москва : Мысль, 1996. С. 103–120.
29. Лотман Ю. Литература и мифы. Мифы народов мира : в 2 т. Москва : Мысль, 1988. Т. 2. С. 26–65.
30. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва : Академический Проект, 2012. С. 29–30.
31. Набитович І. Концепт лабіринту як сакрального локусу (На прикладі новелістики Х. Борхеса, романів У. Еко «Ім'я рози» та К. Мосс «Лабіринт»). *Матістеріум. Літературознавчі студії*. Київ : Національний університет «Києво-Могилянська академія». 2010. Вип. 38. С. 45–51.
32. Наконечна Л. Б. Сучасна українська мова: Фонетика. Орфоепія. Морфонологія. Графіка. Орфографія : навч. посіб. Івано-Франківськ : НАІР, 2014. 108 с.
33. Нахлік Є. Віражі Франкового духу: Сітогляд. Іделогія. Література. Київ : Наукова думка, 2019. 638 с.
34. Павлюк Л. Знак, символ, міф у масовій комунікації Львів. Львів : ПАІС, 2006. С. 89–103.

35. Пасік Н. М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту : навч. посіб. Ніжин : Видавництво НДПУ ім. М. Гоголя, 2003. 206 с.
36. Потебня А. О мифическом значении некоторых поверий и обрядов. Москва : Университетская типография, 1865. 310 с.
37. Потебня А. Слово и миф. Москва : Правда, 1989. 624 с.
38. Слоньовська О. Міфема і художній текст: особливості, роль, функції найменшого уламку міфу. *Українська література*. 2011. Вип. 7–8. С. 57–62.
39. Слоньовська О. Міфологічна парадигматика архетипної критики: сучасні пошуки і підходи. *Прикарпатський вісник НТШ*. 2010. Вип. 2. С. 164–172.
40. Солодка С. Міфологія великого міста в урбаністичній літературі. *Гуманітарні та соціальні науки* : матеріали III Міжнар. конф. молодих вчених, 24–26 лист. 2011 року. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2011. С. 364–365.
41. Федоренко Л. Лабиринт как метафорический концепт в картине мира Ф. Дюрренматта. *Культура народов Причерноморья*. 2006. Вип. 82. С. 197–199.
42. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 111–135.
43. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти томах. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1976. С. 25–26.
44. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти томах. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1976. С. 171–173.
45. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти томах. Т. 5. Київ : Наукова думка, 1976. 383 с.
46. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти томах. Т. 9. Київ : Наукова думка, 1981. С. 293–297.
47. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти томах. Т. 17. Київ : Наукова думка, 1979. 504 с.

48. Челецька М. Код лабіринту як предмет дослідження семіотичної антропології. *Теорія літератури й антропологія*. 2008. Вип. 24. С. 132–138.
49. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва : Академический проект, 2001. 236 с.
50. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва : Канон, 1991. С. 46–76.
51. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск : Харвест, 2004. С. 5–31.
52. Ямпольський М. Демон и лабиринт. Москва : Новое литературное обозрение, 1996. С. 82–116.